

# TRANS- HUMANITIES

---

**Title : 문학번역의 딜레마와 이분법의 이데올로기**  
**The Dilemmas of Literary Translation and Ideological**  
**Dichotomies**

Author(s) : 조재룡 (CHO Jae-Ryong)

Source : *Trans-Humanities*, Vol. 7 No. 2 (2014), pp. 69–95

Published by : Ewha Womans University Press

URL : <http://eiheng.ewha.ac.kr/page.asp?pageid=book10&pagenum=060600>

Online ISSN : 2383-9899

---

All articles in *Trans-Humanities* are linked to the Homepage of KCI and  
Ewha Institute for the Humanities and can be downloaded:

[www.kci.go.kr](http://www.kci.go.kr) & <http://www.trans-humanities.org/>



**이화여자대학교**  
EWHA WOMANS UNIVERSITY

---

# 문학번역의 딜레마와 이분법의 이데올로기

---

조재룡 (고려대학교)

“글로 쓰인 페이지 배후에는 아무 것도 없다.”

-랑시에르 24

## I. 이분법 속에서 구동되는 번역의 방식

번역 방식은 복수의 가능성을 노정하지 않는다. 동·서양 공히 번역의 방식에 대해, 이분법의 틀 안에서 제반의 논의가 진행되고 있는 것으로 자명해 보인다.<sup>1</sup> 그 방식은 거개가 자구(字句) 하나하나를 그대로 옮겨 와야 한다는 주장과 저자의 의도를 읽기 수월하게 풀어서 독자에게 전달해야 한다는 주장을 완곡하게 대립시키는 것으로, 아래 조지 스타이너

---

1. 의미의 파악 여부를 중심으로 제시된 나이다(E. Nida)의 ‘형태적 등가’(l'équivalence formelle)와 ‘역동적 등가’(l'équivalence dynamique) 개념, 나이다가 제안한 등가 개념을 비판적으로 수용하면서 뉴마크(Newmark)가 내세운 ‘의미적 번역’(semantic translation)과 ‘소통적 번역’(communicative translation) 개념, 번역평가의 기준으로 하우스(J. House)가 내세운 ‘외현적 번역’(overt translation)과 ‘내재적 번역’(covert translation)이라는 두 가지 축, ‘랑그’에 집중하는 ‘대응’(correspondence)과 ‘과물’을 기준으로 삼는 ‘등가’(equivalence) 개념을 상정하고서 전자를 대조 언어학에, 후자를 번역 과학의 범주 안에 가두어 버린 콜러(W. Koller), 번역의 자국화를 경계하며 번역의 윤리를 강조하는 베누티(L. Venuti)가 내세운 ‘저항성’(resistant)과 ‘투명성’(transparent) 개념 역시 이분법의 틀 속에서 상정된 것이며, 문학 텍스트의 역사적 맥락과 번역의 ‘시스템’으로서의 가치를 강조하며 ‘타당성’(adequacy)과 ‘수용성’(acceptability) 개념을 등가 개념과 연관 지은 바 있는 이븐 조하르(Even-Zohar)과 투리(G. Toury)의 번역 사회학 역시, 두 가지 번역 방법에 토대하여 번역의 개념을 고안한 것이다. 번역 방법에 드리워진 이분법적 현상에 관해서는 조재룡, 2009를 참조할 것.

(George Steiner)의 지적처럼, 번역사의 주요 순간들에도 끊임없이 출몰해온 논쟁적 관점을 낳는다.

이상적인 처방전들과는 확연하게 구분되는 번역이론이 있다 할지라도, 우리는 번역이론이 ‘문자’ 대(對) ‘정신’, ‘단어’ 대 ‘의미’처럼 제대로 정의되지 않은 양대 축 주위를 얼마나 단조롭게 맴돌아왔는지를 잘 보아왔다. 우리는 이와 같은 이분법을 분석 가능한 의미로 간주하기도 한다. 그러나 이것이 바로 인식론적 약점인 동시에 교묘한 속임수이다. 사상사에 있어서 인식론이 스스로에 대해 매우 비판적이었고 의구심을 품었던 시기들일 때조차도, 그리고 “단어”와 “의미” 사이의 관계들의 성격이 엄밀하게 재검토되었을 때조차, 번역에 관한 논쟁들은 이 물음이 해결되었거나 물음 자체가 기이하다는 듯이, 혹은 문제 자체가 허황기라도 하다는 듯이 지속되어왔던 것이다. (258)<sup>2</sup>

번역의 역사 속에서 번역 이론의 지평을 가늠해내는 과정에서 스타이너가 이분법에 근거한 번역 방법론에 대해 가한 이러한 비판은 번역을 독립적 분과로 인식하려 시도한지 반세기가 지난 서유럽의 문학뿐만 아니라, 번역의 활동성을 진작하고 번역에 대한 이론적 규명을 지속적으로 시도하고 있는 오늘날 한국의 상황에서도 여전히 유용한 듯하다. 번역의 ‘방법’

2. “On a vu à quel point la théorie de la traduction, si tant est qu'elle se différencie d'un recueil de recettes idéales, tourne avec monotonie autour de polarités non définies: “lettre”/“esprit”, “mot”/“sens”. On impute à cette dichotomie une signification analysable. Il s'agit là d'un tour de passe-passe en même temps que d'une faiblesse épistémologie. Même aux moments de l'histoire de la pensée où l'épistémologie était à la fois intensément critique et soupçonneuse à son propre égard, quand la nature des rapports entre “mot” et “sens” était rigoureusement remise en cause, les discussions sur la traduction se poursuivaient comme si le problème était anodin, résolu ou étranger à la question.”

문제, 다시 말해 ‘어떻게 번역을 해야 하는가’라는 물음 앞에서 불거져 나온 대다수의 제안들은 스타이너가 저 자명한 구분을 취하해야한다고 설파한 “양대 축” 사이를 기계적으로 왕래하고 있다는 인상을 지울 수가 없다. 이 “양대 축”은 전적으로 이론의 틀 속에서 구성된 것이며, 양자 사이에 놓여 있는 대립의 ‘각’ 역시 제 각각 주장하는 이론적 차이에 한해서 만큼만 서로가 서로를 비껴나 있을 뿐이다. 문제는 번역을 바라보는 이 “양대 축”이 각각의 이질성을 주장하는 것만큼이나 온전히 이론적이고 추상적인 관점에서 촉발된 제안이라는 사실에도 놓여 있지만, 특정 시기 번역이 처한 역사나 특수한 상황, 번역 작품의 문화적 특성이나 텍스트의 특수성 전반을 고려해서 노정된 것이 아니라는 사실에서 주로 발생한다. 번역 이론가들의 저 처방과도 닮은 충고나 번역(학)의 지분을 확장시키려는 학자들의 입에서 오늘도 쉴 새 없이 오르내리는 이론적 담론들은 거개가 하나의 번역 방식이 옳다고 생각하며 제 주장을 펼치는 가운데, 번역에 두 가지 방식이 있으며, 그것이 서로 양립 불가능한 사유에 토대했다고 여기는 당파적 입장에서 비롯된 것이기도 하다. 텍스트의 특성에 따라 가변적일 수 있는 번역 방식은 이처럼 일방적인 이분법적 관점을 통해 고착되고 있으며, 우리는 가장 대표적인 경우로 ‘도착어 중심번역’과 ‘출발어 중심번역’을 구분하여 기계적으로 대립시킨 경우를 꼽을 수 있다.<sup>3</sup>

그러나 번역의 방식은 번역의 목적과 텍스트의 특성을 고려하여 매번 새로이 고안해야할 미지의 가능성을 제 방식으로 받아들일 수 있을 뿐이다. 번역의 기획이나 번역의 목적은 이 경우, 번역의 방식을 결정짓는 가장

3. 프랑스의 경우, 이와 같은 입장을 고수하는 대표적인 학자로 장 르네 라드미랄을 꼽을 수 있다: “나는 번역(특히 번역이론)에 있어서, 번역 대상인 원천 텍스트에서 사용된 언어의 시니피앙에 집착하는 사람들을 ‘원천 중심론자’라고 부른다. 반면에 ‘목표 중심론자’는 시니피앙에 [혹은 좀 더 정확히 말해, 의미와 ‘가치’를 존중하려고 한다](J’appelle ‘sourciers’ ceux qui, en traduction (et, particulièrement, en théorie de la traduction), s’attachent au signifiant de la langue du texte-source qu’il s’agit de traduire: alors que les ‘ciblistes’ entendent respecter le signifié [ou plus exactement, le sens et la ‘valeur’])(33).

중요한 요인 중 하나일 수 있다.<sup>4</sup> 예를 들어, 정보 전달을 주목적으로 삼는 신문 기사의 경우, 번역은 제반의 정보를 정확하게 전달하는 데 주안점을 두어야 할 것이며, 대화를 중심으로 구성된 만화책이라면 대화의 특징을 우리말의 어법에 맞추어 조절해내고, 대화를 이해하는 데 중요한 역할을 수행하는 그림과의 상호 연관성을 고려하여 번역을 진행해야만 할 것이다. 만약 번역 대상 텍스트가 국가의 보안과 관련된 일급 문서라면, 번역이 가장 공들여야 하는 것은 물론 사안의 정확성과 사실성일 것이다. 다시 말해, 번역의 방식은 선형적인 잣대에 의해 결정되는 것이 아니라, 번역의 목적과 기획, 텍스트의 성격에 따라 가변적인 것이다. 앙리 메쇼넝은 번역 방법에 드리워진 그간의 이분화된 구분법의 무용함을 다음과 같이 언급한다.

도착어와 출발어 사이의 구별은 시니피앙과 시니피에 사이의 대립과 조우한다. 목표 중심론자는 하나의 사유가 언어에서 만들어내는 것을, 또한 그것이야말로 번역해야 할 것이라는 사실을 망각한다. 원천과 목표 사이의 대립이 더 이상 그 어떤 유효성을 갖지 못하는 것은 바로 이 때문이다. 오로지 결과만이 중요할 뿐이다.... 그 언어가 무엇이건 간에, 오로지 단 하나의 원천이 있을 뿐인데, 그것은 바로 텍스트라는 것이 만들어내는 무엇이며, 오로지 단 하나의 목표가 있는데, 텍스트가 만들어내는 것을 다른 언어에서 만들어내는 작업일 뿐이다. (*Poétique* 23)<sup>5</sup>

4. 앙투완 베르만은 번역의 방식은 전적으로 번역가의 번역 계획과 번역에 대한 입장에 따라 정해지는 것이며, “번역 기획은 번역적 입장과 번역해야 할 작품에 의해 제기된 때면 특수한 주장들에 의해서 결정된다”(Pour une 76-77)고 언급한 바 있다.

5. “La distinction même entre langue de départ et langue d'arrivée rejoint l'opposition entre signifiant et signifié. Le cibliste oublie qu'une pensée fait quelque chose au langage, et que c'est ce qu'elle fait qui est à traduire. Où l'opposition entre source et cible n'a plus aucune pertinence. Seul le résultat compte.... Quelles que soient les langues, il n'y a qu'une source, c'est ce que fait un texte; il n'y a qu'une cible, faire dans l'autre langue ce qu'il fait.”

번역 방법에 있어서 가장 대표적으로 언급되어 왔던 두 가지 양상<sup>6</sup>의 무능을 드러내주는 것은 물론 문학 텍스트이다. 문학 텍스트는 문학적 요소들, 다시 말해, 텍스트를 ‘문학이게 끄 지탱하는 것’을 옮겨오는 일에서 번역의 성공 여부가 결정되는 텍스트이기 때문이다. 작품성을 이루는 문장의 특수한 구성 방법, 작가의 개성을 반영하는 문체나 어휘의 사용 등등 우리가 흔히 ‘문학성’<sup>7</sup>이라고 부르는 요인들이야말로, 번역가가 제 번역에서 염두에 두어야 할, 번역의 핵심인 것이다. 텍스트의 특수성을 번역한다는 것은 그렇다면 무엇을 의미하는가?

## II. 특수성을 번역한다는 것의 의미

문학 번역은 의미를 결정하는 텍스트의 특수성에 가장 민감하게 반응한다. 문학 작품은 오로지 특수성(spécificité)을 번역해내는 정도에 따라서 번역의 성공 여부를 타진하는 텍스트라고 할 수 있다. 문학 텍스트는 반드

- 
6. 번역의 두 가지 방식은 자기 증식을 통해 끊임없이 이분법을 소급한다: “지역-의역, 형식-의미, 문자-정신, 구조-내용, 원문중심-역문중심, 문학성-가독성, 충실성-창조성, 딱딱함-유려함, 이국화-자국화, 출발어-도착어, 들이대기-길들이기, 이타성-정체성, 낯설-친숙함, 운문-산문, 시-소설 등 오로지 두 가지, 오로지 두 개의 견고한 대립이 제 날을 버려놓은 작두 위에 올라서 자명함을 외쳐대는, 바로 이와 같은 방법론만이 우리에게 덩그러니 주어져 있을 뿐이다. 서로 상통하는 항을 한데 묶어 이 이분법의 커플인 지역-의역, 형식-의미, 문자-정신, 구조-내용, 원문중심-역문중심, 문학성-가독성, 충실성-창조성, 딱딱함-유려함, 이국화-자국화, 출발어-도착어, 들이대기-길들이기, 이타성-정체성, 낯설-친숙함, 운문-산문, 시-소설을, 연결점(-)을 살짝 푼 다음, 다시 이렇게 지역-형식-문자-구조-원문중심-문학성-충실성-딱딱함-이국화-출발어-들이대기-이타성-낯설-운문-시 VS 의역-의미-정신-내용-역문중심-가독성-창조성-유려함-자국화-도착어-길들이기-정체성-친숙함-산문-소설로 조합해놓으면, 서로 간에 내통하는 그 공모의 이데올로기와 그것이 지향하는 정서의 편쪽을 파악하는 데 있어서 보다 효과적인 것이다”(조재룡 35-36).
7. 야콥슨(Roman Jakobson)의 정의에 따를 때, ‘문학성(literariness)’이란 “주어진 하나의 작품을 문학작품이게끔 만드는 무엇”이며, “시학의 목적은 무엇보다도 우선, 하나의 언어 메시지가 예술작품을 만들게 해주는 것이 무엇인가? 라는 질문에 답하는 것이다”(210).

시 정보의 전달을 포기하였다고 말할 수 없음에도, 그것에 오롯이 전념한다고 말하기는 어려운 텍스트이기 때문이다. 번역 이론가 중, 이와 같은 사실을 가장 먼저 파악한 사람은 항간에 알려진 것처럼 발터 벤야민이었다. 아래 인용문은 문학 번역의 중요성이 왜 텍스트의 특수성을 옮겨오는 작업에 달려 있는지를 잘 보여준다.

하나의 문학작품이 “말하는” 것은 무엇인가? 그것은 무엇을 전달하는가? 그것을 이해하는 사람에게는 전달되는 것이 별로 없다. 그것이 지닌 본질적인 것은 전언이 아니며, 진술이 아니기 때문이다. 그럼에도 불구하고 번역이 무엇인가를 매개하고자 한다면 그것이 매개할 수 있는 것은 전언, 즉 비본질적인 어떤 것뿐이다. 이것은 나쁜 번역을 식별할 수 있는 특징 중의 하나이기도 하다. 그런데 한 편의 시가 전언을 떠나서 함축하고 있는 것—나쁜 번역자라도 그것이 본질적인 것이라는 점에 동의하리라—, 그것은 일반적으로 붙잡을 수 없는 것—신비로운 것—‘문학적인 것’으로, 번역자 자신이 창작을 할 때에만 비로소 재현할 수 있는 것이 아니겠는가? (벤야민 186-87)

텍스트에서 ‘특수하다’고 여기는 모든 것이 문학 번역에서는 가장 공들여야 하는 대목이다. 이 특수한 무언은 주로 낯설고 기괴한 대목들로 독자나 비평가를 무시무시하게 압박하며 우리의 통념을 시험에 들게 하는 대목이기도 하며, 따라서 번역가뿐만 아니라, 독자들이나 비평가를 끊임없이 괴롭힌다. 난해성으로 뒤발된 이 대목들을 눈여겨보고 번역가가 여기서 무언가를 궁리하려고 애쓸 때, 번역가는 번역가인 동시에 비평가일 수밖에 없다. 번역가라면, 문학작품에서 맞닥뜨리게 된 이 “붙잡을 수 없는 것—신비로운 것—문학적인 것” 앞에서 문학작품의 번역이 근본적으로 불가능하다는 생각에 사로잡힐 것이며, 그럼에도 바로 이 ‘번역 불가능성’의 ‘번역 가능성’을 노정해보는 시도를 통해, 특수성의 번역이야말로 번역의

창조적 특성을 증명한다는 사실을 확인하게 될 것이다. 예를 들어 보자. 조세희의 작품 『난장이가 쏘아올린 작은 공』을 영어나 불어 등의 외국어로 번역해야하는 번역가라면, 어떤 부분에서 번역이 난항을 겪게 되는 것이며, 번역을 통해 우리가 살펴봐야할 부분은 또 무엇일까?<sup>8</sup> 번역가는, 비록 평범해 보인다고 해도, 작품을 구성하는 단문들이나 이 단문의 배치를 하나로 이어 붙여 복문으로 바꾸거나 한 문단으로 처리해서는 안 된다는 직관을 가지고 번역에 임할 수밖에 없을 것이다. 그것이 작품의 예술성, 즉 조세희 소설 특유의 특수성과 맞물려 있기 때문이다.

아들은 아무 말도 하지 않았다.

아들은 고민하는 표정이었다.

신애는 말을 하고 가슴이 아팠다.

그녀는 아들의 방문을 닫아주었다.

딸애는 마당으로 내려가 서 있었다. (조세희 36)

구문이나 통사의 차원에서 전혀 복잡해 보이지 않는 위 대목에는 어떻게 “붙잡을 수 없는 것-신비로운 것-문학적인 것”이 존재하는가? 번역가는 어떻게 이 대목을 파악하여, 제 번역에 임했는가? 영어와 불어 번역의 사례를 살펴보자.

Her son said nothing. He wore a pained expression.

Shin-ae had spoken and now her heart ached. She closed the door to her son's room. Her daughter had stepped down to the yard.

(Cho Se-Hui 22)

8. 조재룡. 「여백의 시학: 조세희와 번역」. 『번역의 유령들』. 서울: 문학과지성사, 2011. 171-207 참조.

Le fils n'a rien dit.

Le fils a eu l'air de réfléchir.

Sinae avait parlé et elle le regrettait.

Elle a fermé la porte de la chambre de son fils.

La fille est descendue dans la cour et s'est approchée. (Cho Sehui 43)

조세희의 작품에서 단문의 배치와 그것의 독특한 사용이 차지하고 있는 중요성에 대해 김병익은 “스타카토 문체”라는 비유로 설명한 바 있다. 김병익에 따르면, 바로 이 ‘스타카토 문체’야말로 조세희 소설에서 ‘사실주의적 주제’를 ‘반 사실주의적 수법’을 통해 형상화하는데 기여한다. 독서의 치밀함과 비평의 새로운 가능성을 제시한 글에서 김병익은 소설 전반에서 인물이나 사건들이 극히 단순하고도 명료하게 전개됨에도 그 저변에는 매우 복잡한 “순환적 세계인식”이 깔려 있으며, 또한 짧고 객관적인 문체에도 불구하고 심리변동의 묘사에 거의 “시적인 기미”를 보이는 궁극적인 원인 역시, 바로 이와 같은 단문의 독특하면서도 낮은 사용과 배치에서 비롯되었다고 언급한 바 있다(277-94). 번역에서 볼 수 있듯이, 불어 번역자와 영어 번역자의 작품을 대하는 태도가 극명하게 갈라서는 것은 ‘스타카토 문체’ 번역에서이다. 전자가 특수성을 반영하려 했다면, 후자는 단문의 기능과 단문의 배치가 작품 전반에서 특수한 가치를 지닌다는 사실을 포착하지 못한 채, 단문과 단문을 서로 이어서 배치하였을 뿐만 아니라, ‘그녀의’ 아들과 딸이라고 번역함으로써, 대화의 시점 자체를 바꿔버렸다. 작품의 또 다른 대목이다.

“울지마 영화야”

큰 오빠가 말했다.

“제발 울지 마. 누가 듣겠어.”

나는 울음을 그칠 수 없었다. (조세희 123)

“Yong-hui, don't cry,” Eldest Brother had said.  
“For God's sake don't cry. Someone will hear you.”  
I couldnt stop crying. (Cho Se-Hui 91)

-Ne pleure pas, Yonghui.  
A dit Grand Frère  
-Je t'en prie, ne pleure pas. On pourrait nous entendre.  
Je n'ai pas pu m'empêcher de pleurer. (Cho Sehui 125)

행과 행의 배치를 존중하고 그 특성을 살리고자 한 프랑스어 번역에 비해 영어 번역가는 행을 나란히 붙여 편집한 상태를 제시한다. 그 결과 영역본에서는 원문의 간결함이 사라져 버렸고, 그 자리에는 이어 붙여 배열한 나열식 서술이 불필요한 기독교 문화에서 비롯된 표현과 더불어 텍스트에 침투하였다. 영어 번역가는 조세희의 작품의 번역에 있어서, 일부러 생략해놓은 느낌이 든다 해도 자연스러움을 빙자하여 문장 사이에 접속사를 끼워 넣어도 안 되며, 혼란스러울 것이 분명한 저 단문의 배치를 모국어의 통념에 기대어 이어 붙여 번역해도 안 된다는 사실, 나아가 텍스트의 특수성이 바로 여기에 달려 있다는 사실을 망각하고 있는 것이다. 물론 이 번역가는 비교적 단순해 보이는 조세희 작품의 저 어휘들이 밋밋하다고 생각해 엇비슷한 뜻의 사변적인 낱말들로 바꾸어서도 안 된다는 사실도 간과하였다. 작품의 특수성을 생성해내는 문장의 구성 방식을 번역에서 포착하지 못하면, 결국 번역은 특수성의 재현에 실패했다고 말할 수밖에 없다.

그러나 한편, 김승옥의 작품을 번역해야하는 경우라면 논지는 완전히 달라진다. 번역가는 조세희의 작품을 번역하며 맛닥뜨린 저 난해함이 다른 방식으로, 그러나 특수성이라는 동일한 이름으로 제 어깨를 짓누른다는 사실을 깨닫게 될 것이다. 김승옥의 작품 「다산성」이나 「1960년대식」

의 프랑스어 번역의 예를 들어, 문학 텍스트의 특수성과 번역의 문제를 살펴보자.

숙이를 불러낸 것이 장난이라면, 천사의 후에라고 좀 업살을 부리자. 겨우 그 여자를 거의 있는 그대로 표현한 듯하던 느낌도 장난이어야 했고, 택시를 잡아타고 거기까지 달려오던 것도 장난이어야 했고, 그리고 다방 문 앞에 연극 속에서 우두커니 서 있는 것도 장난이어야 했다. 아무것도 장난이 아니었는데 우두커니 서 있는 동안 놀랍게도 그 모든 것이 장난처럼 생각되어버렸다. ① 장난이 아닌 것으로서 유일한 것은, 만일 그 여자가 지금 저 속에 앉아 있는데도 불구하고 여기서 내가 그냥 돌아서버린다면, 혹시 그 여자가 차를 마셨을 경우 그런데 나를 믿고 돈을 가져오지 않았을 경우에 그 여자가 당할 봉변이었다. ② 얼마든지 가능할 수 있는 그런 사태. 오로지 그것 때문에 나는 다방 문을 밀고 안으로 들어섰다.

다방 안쪽의 어두운 구석까지 가보았지만 그 여자는 나와 있지 않았다. ‘그럴 리는 없지만 혹’ 하는 생각으로 다방 입구에 마련되어 있는 심장 모양의 메모판을 훑어보았다. 나를 위한 쪽지는 없었다. ③ 그러자 나는 장난은 이미 끝나버렸고, 그런데 그 장난은 내가 아직 장난이라고 생각하기도 전에 벌써 장난이라는 모습을 해 버렸다는 것을 깨달았다. (김승옥 112-13) (밑줄 및 번호 필자 강조)

행위를 주어로 내세운 글은 김승옥 이전의 한국 소설에서는 항상 어색한 것이었다. 주절에 자격적 수식어가 붙어 무거워진 문두는 말할 것도 없이, 양보절과 가정문을 뒤섞어 놓은 후, 주어와 동사의 비교적 단순하다 해야 할 결합으로 이루어진 글의 뼈대 하나를 벌리고서 그 사이에는 이 복합문을 삽입하여, 김승옥은 한없이 관념적인 문체, 생각하는(생각하게 만드는) 문장을 만들어 낸다. 김승옥의 소설에서 독창적인 유머는 바로 이 말투와 사변적 구성을 통해서 발생한다. 다시 말해, 주인공의 연애 시도를 위

시해서 모든 것이 장난처럼 진행되는 작품 전반의 우스꽝스런 분위기는 문장의 구성 차원에서도 장난기 가득 섞인 발현을 통해 실현되고 있다는 데에 작품의 특수성이 놓여 있는 것이다. 특히 관념적인 구성으로 길게 늘어지는 복문 ① 바로 다음에 관형 어구로 된 단문 ②를 바로 붙여 놓아 읽는 독자로 하여금 경쾌한 리듬과 특이한 효과를 창출한다. 김승옥이 창출한 유머의 효과는 장난 자체를 구문의 차원에서 가능하게 만들어버린 ③의 문장에 이르러 절정에 이른다. 프랑스어 번역가는 이러한 특성을 번역에서 반영하였는가?

- ① La seule chose qui ne serait pas un jeu, ce serait son embarras si je faisais demi-tour, alors qu'elle serait déjà là, qu'elle aurait déjà pris une consommation sans avoir d'argent liquide sur elle.
- ② Ce qui était d'ailleurs plus que probable.
- ③ J'ai compris alors que le jeu était déjà terminé, car c'en était déjà devenu un, avant même que je m'en sois rendu compte. (Kim Sung'ok 28-29)

위의 번역은 의미의 전달에 매몰되는 대신, 어휘 선택, 구문의 구조, 구두점의 보존 등의 차원에서 원문의 사변적인 말투를 최대한 실현하는 작업을 감행하였다. 복문은 복문으로, 관형 어구는 프랑스어 관형 어구로, 문장의 휴지는 프랑스어 문장의 구조의 맥락에서 쉼 장소로, '~하였을 것이 다'라는 짐작의 말투는 조건법 현재를 사용하여 프랑스어의 맥락에서 짐작의 말투로 번역하였다는 사실을 지적할 수 있다. 이러한 번역은 번역가가 번역에서 역점을 둔 것이 흔히 말하는 의역이나 직역, 그 어디에도 속하지 않는다는 사실을 알려준다. 번역가는 김승옥의 문체와 그 효과를 자신의 번역에서 옮겨오는 일에 번역의 사활이 걸려있다는 사실을 잘 알고 있는 것이다. 「다산성」에서 주인공은 자신이 “숙이”에게 시도한 연애질을 쑥스

러운 장난으로 치부하고자 짐짓 꾸민 듯한 말투로 서사를 이끌어나가면서 동시에 팽팽하게 늘어진 자의식을 거기에 내려놓고자 문장의 운용이나 문체의 구성 자체도 장난처럼 환원하면서 주제의 완성도 높은 형상화를 이끌어 낸다. 이러한 특징은 말놀이를 통한 유머와 페이스스의 발현을 통해 집약적으로 강화된다. 예를 들어, 아래 구절은 수줍음을 말놀이를 통해 표현하면서 교묘하게 웃음을 유발한다. 한국어 원문과 프랑스어 번역을 차례로 제시한다.

“무얼 드시겠어요?”

내가 숙이에게 물었다. 숙이는 숙이고 있던 고개를 더욱 가슴 쪽으로 내려박으며 얼굴을 붉혔다. (김승옥 115)

J'ai demandé à Suk'i:

— Qu'est-ce que vous prenez?

Enfonçant dans sa poitrine sa tête déjà baissée, elle a rougi (Kim Sung'ok 32)

원문에서 “숙이”는 야콥슨이 지적한 ‘유음중첩현상’, 즉, 단어가 “선택의 축을 결합의 축으로 동시에 투사하는 원칙”(220)에 근거해, 텍스트 전반에서 수줍음을 웃음으로 승화시키는 단어의 역할을 수행한다. 프랑스어 번역가는 이러한 사실을 놓치지 않았다. 유머를 동반하는 이 효과를 옮기는 작업은 프랑스어 번역에서 크게 성공한다. 번역가는 유음중첩현상을 ‘그대로’ 전사(轉寫)하는 것이 아니라, “Suk'i”의 [s]를 계속해서 담아낼 수 있는 낱말들을 선택하여 반복해냄으로써 그 효과를 고스란히 살려낸다. 통상 프랑스어에서 신체 부위의 표현에 소유격을 사용하지 않는다는 점을 감안한다면, 위의 번역, 즉 “sa poitrine”(그녀의 가슴)과 “sa tête”(그녀의 머리)는 음성적 효과 [sa]를 반복하여 원문의 특성을 반영하기 위해, 비록 프랑

스어의 어법에서 어색할지라도, 번역가가 모험을 하여 실천해낸 대목인 것이다. “똑같은 단어의 이중적 사용이라는 기술”(프로이트 39)이라고 프로이트가 언급했던 음성적 유사성 높이는 그 중복의 효과만으로도 웃음을 유도하기에, 김승옥의 작품에서 가장 직접적으로 묘사 대상(예컨대, “숙이”)의 감정과 내면을 표현하고 조절해낼 훌륭한 수단이 된다. 프랑스어 번역본의 「서문」에서 아래와 같이 기술된 「다산성」의 특성은 바로 이러한 번역이 있었기에 가능했던 것이다.

이 짧은 소설에는 김승옥에게 있어서 매우 고유한 톤이 자리 잡고 있는데, 그것은 빈정거림이나 신경을 긁어내리는 아이러니 뒤에 숨어 있는 부끄러움과 세련됨의 혼합으로 나타나는, 도발과 농담에 대한 취향이자, 난센스나 반복, 말놀이나 말에 관한 놀이를 그러모으는 글쓰기로 나타난다. (Cambon 10)<sup>9</sup>

문학 작품 번역에서 가장 중요한 것은 바로 이러한 지점들, 다시 말해 좀처럼 이해의 자장 안에서 안착하지 않으며, 눈여겨보지 않으면 좀처럼 파악할 수 없을 뿐만 아니라, 문학적 지식과 연구를 수행할 비평적 안목을 갖추지 않고서는 포착하기 어려운 저 괴물 같은 대목들이다. [잘 읽히지 않는 것-표현되지 않는 것을 표현하려 한 것-‘전언’(메시지)이나 ‘진술’, 묘사나 보고를 벗어난 것-단일한 의미로 수렴되지 않는 것-지워낼 수 없는 것으로 이루어진 바로 이 문학 텍스트의 특수성이 번역에서 옮겨와야 하는 가장 중요한 부분인 것이다.

9. “Dans ce court roman se retrouve le ton si propre à Kim Sŭng’ok, ce goût de la provocation et de la plaisanterie, mélange de pudeur et de délicatesse que masque le sarcasme ou l’ironie grinçante, cette écriture accumulant les non-sens ou les répétitions, les jeux de mots ou les jeux sur les mots.”

### Ⅲ. 맥락이라는 함정에 빠져 기지(既知)를 강화하는 번역

우리는 흔히 텍스트의 특수성을 한 작가가 자신의 언어를 구축하는 고유한 방식이라고 생각한다. 텍스트가 머금고 있는 특수성은 문학 연구가들에게 다양한 연구의 길을 열어주고, 저마다의 논리로 새로운 비평의 길을 터나가게끔 해주는, 다시 말해, 기호들이 모여 구성된 단순한 문체에 불과한 무엇을 진정한 작품이게 해주는 요인들이라고 할 수 있다. 번역가는 바로 이러한 지점을 옮겨보려는 지난한 노력을 통해, 한 언어를 다른 언어로 전사하는 단순한 코드의 등가물이 아니라, 번역이 원문과 마찬가지로 진정한 하나의 예술작품이 될 가능성을 타진해 나간다. 특수성의 번역에서 번역의 성패가 결정된다는 의식 하에 번역에 임할 때야 비로소 번역은 원문에게 무언가를 일깨워 줄 수도 있다. 다음은 사무엘 베케트의 작품 『고도를 기다리며』의 첫 대목이다.

ESTRAGON (renonçant à nouveau). – Rien à faire.

VLADIMIR (s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées).

– Je commence à le croire. (Il s'immobilise.) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable, tu n'as pas encore tout essayé Et je reprenais le combat. (Beckett, *En attendant 9*)

베케트는 왜 우리가 무대에서 듣게 될, 아니 첫 페이지를 열면서 마주하게 될 제 작품의 첫 대사를 에스트라공의 입을 빌려 “Rien à faire”, 다시 말해 “아무 것도 할 일이 없군”이라고 제시했을까? 연극은 ‘시골길’ 어느 곳에 ‘나무’ 한 그루만이 있는 곳에서 시작할 뿐이다. 배경도 무대도 정확하게 제시되지 않는 상태에서 주인공 에스트라공과 블라디미르는 아무 것도 기억하지 못하는 상태에서, 무기력에 빠져 아무 것도 할 수 없으며, 심지어 무엇을 해야 할 지도 모른다. 이 둘은 그럼에도 고도를 기다리는 행위를

포기하고 어디론가 훌쩍 떠나버릴 수도 없다. 어디론가 떠나지 못하는 블라디미르와 에스트라공이 ‘고도’를 기다리는 동안에도 딱히 할 일이 없는 까닭에, 시종일관 서로가 서로에게 의미 없는 말장난이나 주고받을 수밖에 없는 운명으로 그려지고 있는 것은 우연이 아니라 베케트의 세계관의 표출인 것이다. 번역은 이 첫 대사를 어떻게 옮겨왔을까? 우선 민음사 세계문학전집에 포함된 오증자의 번역을 살펴보자.

에스트라공 (다시 단념하며). 안 되겠는데!  
 블라디미르 (두 다리를 벌리고 종종 걸음으로 다가서며). 그럴지도 모르지. (걸음을 멈추고) 그런 생각을 떨쳐버리려고 오랫동안 속으로 타일러 왔지. <블라디미르, 정신차려, 아직 다 해본 건 아니잖아> 하면서 말야.  
 그래서 싸움을 다시 계속해 왔단 말이야. (베케트 2000, 9-10)

번역가는, 기를 쓰며 신발을 벗으려하지만 결국 벗지 못하는 상태를 적어놓은, 첫 대사 앞의 지문<sup>10</sup>을 고려해서 “안 되겠는데!”로 번역했을 것이다. “아무리 해 봐도 안되는 걸”(베케트 1969, 7), “아무리 애써도 안되는구만”(베케트 1972, 204), “아무리 애써도 안 되는구만”(베케트, 1999, 6), “아무래도 안 되는 걸”(베케트 1991, 17), “아무리 애써도 안 되는군”(베케트 2006, 7)처럼, 한국어 번역가들은 이 첫 대사에 관하여 대부분, 오증자의 번역과 마찬가지로 맥락을 고려한 번역을 선택했다. 그러나 영어본을 저본으로 삼았건, 프랑스어 판본을 저본으로 삼았건, 이 대목은 ‘할 일이 아무 것도 없군’이라고 번역되어야 한다. 작품에 처음 등장하는 이 대사가 베케트의 작품 전면을 관통하는 주제의식과 강렬하게 연관되어 있기 때문이다. 에스트라공의 대사, “Rien à faire”나 “Nothing to be done”(Beckett

10. “에스트라공이 돌 위에 앉아서 구두를 벗으려고 한다. 기를 쓰며 두 손으로 한쪽 구두를 잡아당긴다. 끄꽂거린다. 힘이 빠져 그만둔다. 숨을 헐떡이며 잠시 쉬었다가 다시 시작한다. 같은 동작이 되풀이 된다”(베케트 2000, 9).

1956, 9)는 에스트라공의 행위를 설명해주는 역할에 국한되는 것이 아니라, 작품의 여기저기 출몰하면서, 작품의 가장 중요한 주제 의식을 표현하는 역할을 수행하는 문장인 것이다. 사실 이 두 사내는 ‘아무 것도 할 일이 없군’, ‘아무 것도 없군’, ‘여기서 아무 것도 할 일이 없군’을 작품 내내 쉴 새 없이 뱉어낸다. 예를 들어, 제2막에서도, 1) 고도를 기다려야한다 2) 따라서 어디로 떠날 수 없다 3) 기다리는 동안 할 수 있는 일은 없다, 식의 구조가 유지되고 반복되어 나타난다.

ESTRAGON – Je suis fatigué. (Un temps.) Allons-nous-en.

VLADIMIR – On en peut pas.

ESTRAGON – Pourquoi?

VLADIMIR – On attend Godot.

ESTRAGON – C’est vrai. (Un temps.) Alors comment faire?

VLADIMIR Il n’y a rien à faire. (Beckett, *En attendant* 95-96)

작품에서 몇 차례 반복되어 나타나는 “rien à faire”(아무 것도 할 일이 없군)는 이 둘이 희망도 절망도 없이 종말의 순간에서 삶을 살아야 하는 완벽한 방전의 상태, 즉 “소진”<sup>11</sup>에 처해 있음을 나타내준다. 위 대목의 블라디미르의 마지막 대사 “Il n’y a rien à faire”는 바로 이러한 맥락을 고스란히 반영한 것이다.<sup>12</sup> “블라디미르와 에스트라공 커플”이 “다시 시작하게 해 줄 것 하나 없으면서도 스스로 ‘약속이 있다’고 끝없이 믿을 수 있는”(바디우 149) 자들이라는 사실과 두 주인공의 이러한 특성을 고스란히 반영한 문장이 바로 작품의 첫 대사 “Rien à faire”인 것이다. 오지 않는 무언가

11. 들뢰즈는 베케트의 주인공들의 이러한 상태를 육체적 피곤과는 다른 “소진”(l'épuisement)이라고 명명한 바 있다. Deleuze, 1992를 참조할 것.

12. 단지 문두에 ‘여기에는’과 부정사를 표기해 놓은 것 뿐, 작품의 핵심을 이룬다는 점에서는 “Rien à faire”와 같다고 보아도 무방하다.

를 끊임없이 기다려야만 하지만, 지루하고도 긴 저 기다림의 과정에서 할 수 있는 것이 아무 것도 없는 상태에 놓여 있는 주인공의 상태야말로 베케트가 『고도를 기다리며』를 통해 우리에게 보여주려고 한 것은 아닐까? 그 간의 번역은 어떠했는가? 우선 프랑스어 번역본이다.

에스트라공. 난 피곤하다. (사이) 가자.

블라디미르. 가선 안 되지.

에스트라공. 왜?

블라디미르. 고도를 기다려야지.

에스트라공. 참 그렇지. (사이) 그럼 무얼 한다?

블라디미르. 하긴 무얼 해? (베케트 2000, 114)

에스트라공. 피곤하다구, (잠시 후) 떠나자.

블라디미르. 안돼.

에스트라공. 왜 그래.

블라디미르. 고도를 기다려야지.

에스트라공. 아 그렇군, (잠시 후) 그럼 어떻게 한다?

블라디미르. 별도리가 없지. (베케트 2006, 97)

에스트라공. ... 피곤해. (잠시 후) 떠나지.

블라디미르. ... 그럴 수 없어.

에스트라공. ... 왜?

블라디미르. ... 고도를 기다리지 않아?

에스트라공. ... 내 정신 좀 봐. (잠시 후에) 그럼 어떻게 한담?

블라디미르. ... 별도리가 없지. (베케트 1999, 74)

중요한 것은 블라디미르의 마지막 대사 “Il n’y a rien à faire”에서 “Rien

à faire”의 의미를 살려 번역에 임했는지 여부를 따져보는 것이다. “하긴 무얼 해”, “별도리가 없지”와 “Il n’y a rien à faire”(여기서 아무 것도 할 일이 없군)의 차이는 명백해 보인다. 맥락에 맞추어서, 혹은 독자들의 이해를 돕고자, 혹은 부자연스러움을 방지하고자 진행한 “하긴 무얼 해”나 “별도리가 없지” 번역에서 상실된 것은 물론 텍스트의 특수성이다. 맥락에 비추어 뭔가 어긋난 것 같은 느낌을 준다고 해도 ‘여기서 아무 것도 할 일이 없군’으로 번역을 감행해야 하는 이유는 작품의 이 첫 문장 “Rien à faire”가 신발을 벗지 못하는 상태뿐만 아니라 작품 전반에서 ‘할 일이 없음’을 나타내는 또 다른 표현들, 즉 작품의 주제와 끊임없이 길항하기 때문이다. 영어 번역본은 어떤가?

ESTRAGON: (having tried in vain to work it out): I’m tired! (Pause.)

Let’s go.

VLADIMIR: We can’t.

ESTRAGON: Why not?

VLADIMIR: We’re waiting for Godot.

ESTRAGON: Ah! (Pause. Despairing.) What’ll we do, what’ll we do!

VLADIMIR: There’s nothing we can do. (Beckett, *Waiting* 68)

에스트라공: (신발을 신어보려고 애쓰다가) 아휴 힘들어! (사이.) 가자.

블라디미르: 갈 수 없어.

에스트라공: 왜 못가?

블라디미르: 고도를 기다리는 중이잖아.

에스트라공: 아! (사이. 절망적으로.) 이젠 어쩐다. 이제 뭘하지?

블라디미르: 우리가 할 수 있는 일이라곤 없네. (베케트 1991, 72)

‘고도’가 오지 않는다는 사실을 경험적으로 납득할만한 지경에 이르러

서도, ‘고도’를 한없이 기다려야만 하는 제 숙명에 사로잡혀 하릴없이 시간을 보내야만 하는 블라디미르와 에스트라공은 사실 현실에서조차 크게 할 일이 없는 존재이다. 신(God)만큼이나 도래가 불분명하고, 그 실체 역시 확정되지 않는 것이 ‘고도’(Godot)라면, 이 실체 없는 실체를 두 사내가 기다린다는 것은 사실 아무 것도 기다리지 않는다는 말과 다른 것이 아니다. 예컨대 고도를 기다린다는 것이 결국 어떤 가장의 형식을 빌려, 세상의 무목적성과 불확실성을 확인하는 것을 의미한다면, 세상에 덩그러니 놓인 두 사내의 행위 불가능성은 부조리극의 특성을 암시해주는 가장 강력한 알리바이인 것이다. 베케트가 『고도를 기다리며』에서 열어놓은 세계는 “부조리가 아니라, 불행과 모든 것의 불가능성”(Brocher 373)이기 때문이다. 이런 의미에서 위의 “우리가 할 수 있는 일이라곤 없네” 번역에는 무언가를 할 수 없는 상태를 반영하려고 한 흔적이 녹아 있다고 할 수 있다. 그러나 문학작품 고유의 특수성을 번역했다고는 말할 수 없다. 영역본 역시 작품의 첫 대사 “Nothing to be done”을 앞뒤의 맥락을 충실히 반영하여 “아무래도 안 되는 걸”(베케트 1991, 17)로 번역함으로써 프랑스어 번역본이 간 길을 답습하기 때문이다. 프랑스어 번역 “안 되겠는데!”와 영어 번역 “아무래도 안 되는 걸”이 신발을 벗는 게 ‘힘들다’는 맥락을 반영한 것이라면, ‘아무 것도 할 일이 없군’이라는 번역은 원문이 머금고 있는 잠재력을 실현해보려고 시도 한 번역이라고 할 수 있을 것이다. 이러한 번역은 작품성을 희생하여 낯선 것을 거부하는 번역이며, 맥락을 고려한다는 자연스러움에 기대어 모국어의 기지(既知)를 강화하는 번역이자, 단일한 의미로 수렴될 리 없는 문학성을 번역가가 포착할 능력이 없거나, 포기한 번역이라고 부를 수 있겠다.

#### IV. 번역은 원문에게 무언가를 선사할 수 있는가?

번역은 원문의 맥락을 고려하여 ‘의미’의 전달에만 몰두하거나 의미를

적극적으로 해석해내어야 한다는 입장, 즉 “의미를 미화하는(미적으로 만드는) 작업”(Berman, *La traduction* 13)으로는 충족되지 않는 지점과 마주한다. 원작의 특수성, 원작이 뭉뚱그려져 있는 무언가를 번역에서 재현하고자 할 때 오로지, 번역은 ‘원문에게 원문의 자격을 부여해줄 수도 있는 것’이다. 벤야민이 말한 것처럼 “외국어 속에 마법으로 묶여 있는 저 순수 언어를 자기 언어를 통해 풀어내고, 작품 속에 갇혀 있는 저 순수 언어를 작품의 재창조를 통해 해방”(196)하는 작업이 번역가의 과제라고 한다면, 번역을 통해 풀려나오는 저 원문의 “순수 언어”란 바로 원문의 ‘특수성’이며, 이것을 다른 말로 표현하자면, 난해한 지점-이해되지 않는 지점-단일한 의미로 수렴되지 않는 지점에 다름 아니다. 그것은 원문이 그 자체로는 아직 깨닫고 있지 못한 지점, 그래서 비평가의 손길을 기다리고 있는 지점이다. 문학 작품의 특수성은 가시적이거나 구조적이라기보다는, 번역이 “자기 언어를 통해 풀어내고”, “작품의 재창조를 통해 해방”시켜야 하는 지점에 가깝기에 비평가의 시각 안에 포착되기 전에는 제 실체를 드러내지 않는 계토라고 해야 한다. 다시 말해 원문이 문학작품일 수 있는 근본적인 이유가 번역을 통해 제 근거를 확보하는 것이며, 때문에 번역은 단순한 언어의 치환이 아니라, 오히려 원문에게 무언가를 줄 수도 있는 포괄적이고 창조적인 언어활동인 것이다. 원문은 자구와 자구, 제 행간과 행간마다 자신의 잠재적인 번역의 가능성을 내포하고 있기 때문이며, 바로 이 잠재성을 실현하는 정도에 따라 성패가 결정된다고 말할 수 있다. 원문의 문학적 특수성을 오로지 문학적 특수성으로 재현하는 일에 몰두하는 작업을 통해, 번역의 가치는 문학작품을 문학작품으로 여기게 해주고, 원문에 문학적 가치를 부여하는 특수성을 파악하는 문제를 제기할 때 헤아려볼 수 있으며, 이 특수성을 옮겨오는 문제를 현실화하는 공간일 때 번역의 가치는 크게 빛난다. 황현산이 “모국어 속의 외국어 성”(312)이라고 지적한 것은 다름 아닌 바로, 낮춤을 낮춤으로 재현하고자 할 때, 맥락을 뒤틀며 과감히 원문이 묶어두고 있는 잠재적 가능성을 실현해보고자 할 때, “번역하기와 쓰기

는 상호적인 작업으로 관련을 맺으며, 번역은 일방적으로 취해오는 것이 아니라, [원문에] 무언가를 주는 것”(Meschonnic, *Pour la poétique* 421) 일 수도 있다는 논리의 성립 가능성을 타진해나간다. 원문은 번역을 통해서 제 원문다움을 확보하는 것이며, 번역의 도움으로 세상에서 제 모습을 실현하는 것이다. 번역은 원문을 원문이게 해주는 것이다. 이러한 논리를 부정하거나 특수성을 희생시켜, 우리는 잘 읽히는 번역-이해에 무리가 없는 번역-불편하지 않은 번역을 감행하면서 번역을 통해 사회적인 요구에 부합한다고 여기고, 번역가로서의 개인적 열망을 실현한다. 그러나 번역은 문학작품을 이질적이고 복합적인 총체로 인식할 것을 요청한다. 번역은 공중을 유영하는 손짓으로 문학에서 복수(複數)의 다층적인 결을 넘겨 받고, 문학의 불투명한 몸뚱이를 흔들며 문학의 중심을 흐트러뜨리며, 모든 장애물을 가로지르며 언어의 잠재성을 흔들며 깨운다. 이렇게 실로 불편한 번역의 유령들이 배회하고 있다고 할 때, 결국 “스스로를 표현하고자 하는 의지, 즉 번역하고자 하는 의지를 제외하면 텍스트의 이편에는 아무 것도 없”(랑시에르 25)는 것이다. 번역이 원문의 저 불편할 권리를 보장하는 지점에 도달할 때, 문학성이 만개한다. 번역가는 대필가도, 암호 해독가도, 기호의 전달자도 아니다. 문학이 언어활동의 주관성을 최대한 끌어올린 예술이라면, 번역가가 붙들고 싸우며 결국 감싸 안아야 하는 것은 바로 이 주관성이기 때문이다. 불편함, 읽히지 않음, 낯설, 표현되지 못함, 원문이 머금고 있는 문학적 가치, 그 가치를 담보하며 툭툭 뭉쳐있는 텍스트의 조직을 옮겨오는 능력이 번역에서 유일하게 문제가 되는 것이다.

이분법에 대한 절대적인 믿음은 매 순간 텍스트의 종류와 번역의 조건에 따라 가변적일 수 있는 번역의 방법을 오로지 두 가지 형태의 선택적 사안으로 고착시킬 뿐이다. 번역의 윤리와는 상반되는 인식의 결과물이자 번역의 윤리에 있어서 가장 치명적인 적(敵)이 바로 이분법인 것이다. 옮겨와야 할 것이 있다면, 그것은 다름 아닌 텍스트가 조직되는 고유한 방식이며, 텍스트의 고유한 조직이 다른 언어로 변형되는 과정과 그 과정에서

구체적으로 발생하는 기이한 현상이다. 번역은 자명하다고 여겨져 온 것들, 예컨대 한국문학의 고유한 영역이었다고 굳게 믿으면서 고수해야한다고 말해왔던 외부와의 경계를 흐리고, 시공을 초월하는 대작이 존재한다는 개념 자체를 부정하면서, 한 걸음 나아가 고유성이란 것이 존재하지 않을 수도 있다는 사실을 예견하는 세계로 우리를 초대하며, 경계와 경계를 허무는 언어·문화적 경험을 체험하게 하고, 횡단의 이데올로기를 실천하면서 현대성을 모색하려는, 잘 알아주지 않는 인간의 정신활동일 수밖에 없다. 문학번역에서 중요한 것은 원작을 문학일 수 있게 해주는, 우리가 흔히 고유하다고 말하는 원작의 특수성과 작가의 문체인 것이다. 번역은 제 자신이 번역이라고 느낄 수 있도록 번역해야하며, 원작의 작품으로써의 실현 가능성을 실현하는 데서 제 성패를 가늠한다. 따라서 번역은 텍스트의 특수성을 헤아리는 작업인 비평과 함께 갈 수밖에 없다. 문학번역은 문학비평의 결산인 것이며, 문학번역은 문학비평의 오류를 모면 받지 못하게 할 최후의 보루인 것이다.

## Works Cited

- Badiou, Alain [바디우, 알랭]. *Bequette Daehayeo* [*On Beckett*, 베케트에 대하여]. Trans. Seo Yong-Soon, et al [서용순]. Seoul [서울]: Minumsa [민음사], 2013. Print.
- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Minuit, 1952. Print.
- \_\_\_\_\_. *Waiting for Godot*. London: Faber, 1956. Print.
- Beckett, Samuel [베케트, 사무엘]. *Godoreul Gidarimyeo* [*Waiting for Godot*, 고도를 기다리며]. Trans. Yoon Cheong-Gwang [윤청광]. N.p.: Dongseo Munhwawon [동서문화원], 1969. Print.
- \_\_\_\_\_. *Godoreul Gidarimyeo* [*Waiting for Godot*, 고도를 기다리며]. Trans. Seo Jeong-Cheong [서정청]. Seoul [서울]: Daehan [대한출판사], 1972. Print.
- \_\_\_\_\_. *Godoreul Gidarimyeo* [*Waiting for Godot*, 고도를 기다리며]. Trans. Yi Won-Gi, et al. [이원기]. Seoul [서울]: Yeni [예니], 1991. Print.
- \_\_\_\_\_. *Godoreul Gidarimyeo* [*Waiting for Godot*, 고도를 기다리며]. Trans. Yim Seong-Hee [임성희]. Seoul [서울]: Chongmok [청목출판사], 1999. Print.
- \_\_\_\_\_. *Godoreul Gidarimyeo* [*Waiting for Godot*, 고도를 기다리며]. Trans. Oh Jeung-Ja [오중자]. Seoul [서울]: Minumsa [민음사], 2000. Print.
- \_\_\_\_\_. *Godoreul Gidarimyeo* [*Waiting for Godot*, 고도를 기다리며]. Trans. Yong Gyeong-Sik [용경식]. Seoul [서울]: Haseo [하서], 2006. Print.
- Benjamin, Walter [벤야민, 발터]. “Beonyeokgawi Gwajae [Translator’s Task, 번역가의 과제].” Trans. Hwang Hyeon-San [황현산] and Kim Yeong-Ok [김영옥]. *Beonyeokbipyong* [*Translation Criticism*, 번역비평] 1.1 (2007): 186-98. Print.
- Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995. Print.
- \_\_\_\_\_. *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999. Print.
- Brocher, Jean-Jacques. “S. Beckett.” *Dictionnaire universel des littératures*. Ed. Béatrice Didier. Paris: PUF, 1994. Print.
- Cambon, Pierre. Préface. *La surproductivité*. By Kim Sung’ok. Trans. Ch’oe Yun and Patrick Maurus. Arles: Actes Sud, 1992. Print.
- Cho, Jae-Ryong [조재룡]. “Beonyeokmunhak’eui Jeongchiseonge Gwanhan Gochal: Jikyeokgwa Euiyeokeui Yibunbupеul Neomeoseo [The

- Consideration of the Politics in ‘Translation Literature’: Beyond the Dichotomous Division of Literal and Free Translation, ‘번역문학’의 정치성에 관한 고찰: 직역과 의역의 이분법을 넘어서.” *Bigyo Hangukhak* [*Comparative Korean Studies*, 비교한국학] 17.1 (2009): 109-43. Print.
- \_\_\_\_\_. “‘Unmun’ui ‘Unmun’euroui Beonyeokeun Ganeunghanga? [Is It Possible to Translate from ‘Poem’ to ‘Poem’?, ‘운문’의 ‘운문’으로의 번역은 가능한가?].” *Beonyeoksiui Unyul* [*The Rhythm of Translated Poems*, 번역시의 운율]. Ed. Yonsei Daehakgyo Geundaehak Yeonguso [Yonsei University Institute for Modern Study, 연세대학교 근대학연구소]. Seoul [서울]: Somyong [소명], 2012. 27-65. Print.
- \_\_\_\_\_. “Yeobaekui Sihak: Josehiwa Beonyeok [Poetics in Space: Sehee Jo and Translation, 여백의 시학: 조세희와 번역].” *Beonyeokui Yuryeongdeul* [*The Spectre of Translation*, 번역의 유령들]. Seoul [서울]: Munji [문학과 지성사], 2011. 171-207. Print.
- Cho, Se-Hui. *The Dwarf*. Trans. Bruce Fulton and Ju-Chan Fulton. Honolulu: U of Hawaii P, 2006. Print.
- Cho, Sehui. *Le Nain*. Trans. Ch’oe Yun and Patrick Maurus. Arles: Actes Sud, 1995. Print.
- Cho, Se-Hui [조세희]. *Nanjangiga Ssoaollin Jageungong* [*A Small Ball A Dwarf Shot Up*, 난장이가 쏘아올린 작은 공]. Seoul [서울]: Moonji [문학과지성사], 1997. Print.
- Deleuze, Giles. *Epuisé*. Paris: Les Editions du Minuit, 1992. Print.
- Freud, Sigmund [프로이트, 지그문트]. *Nongdamgwa Mueuisikui Gwangye* [*Jokes and Their Relation to the Unconscious*, 농담과 무의식의 관계]. Trans. Im Jin-Ju [임진주]. Paju [파주]: Openbooks [열린책들], 1997. Print.
- Hwang, Hieon-San [황현산]. “Beonyeokgwa Si: Woeguksieui Mogukeo Cheheom [Poetry and Translation: Foreign Poem’s Experience of Mother Tongue, 번역과 시: 외국시의 모국어 체험].” *Buleobulmunhakyongu* [*French Language and Literature Study*, 불어불문학연구] 82 (2010): 285-314. Print.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963. Print.
- Kim, Byeong-Ik [김병익]. “Daeripeok Segyegwanui Mihak [The Aesthetics of Contrasting Views on the World, 대립적 세계관의 이해].” *Nanjangiga Ssoaollin Jageungong* [*A Small Ball A Dwarf Shot Up*, 난장이가 쏘아올린 작은공]. Seoul [서울]: Moonji [문학과지성사], 1997. Print.

- Kim, Seung-ok [김승옥]. “Dasanseong [Prolificacy, 다산성].” *Kimseungok Soseoljunjib 2* [Seung-ok Kim's Second Complete Set of Novels, 김승옥 소설전집 2]. Paju [과주]: Munhakdongne [문학동네], 2004. Print.
- Kim, Sung'ok. *La surproductivité*. Trans. Ch'oe Yun and Patrick Maurus. Arles: Actes Sud, 1992. Print.
- Ladmiral, Jean-René. “Sourciers et ciblistes.” *Revue d'Esthétique* 12 (1986): 95-104. Print.
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999. Print.
- \_\_\_\_\_. *Pour la poétique II, Epistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*. Paris: Gallimard, 1973. Print.
- Ranciere, Jacques [랑시에르, 자크]. *Mujihan Seuseung* [The Ignorant Schoolmaster, 무지한 스승]. Trans. Yang Chang-Ryeol [양창렬]. Seoul [서울]: Kungree [궁리], 2008. Print.
- Steiner, George. *Après Babel, Une poétique du dire et de la traduction*. Trans. Lucienne Lotringer. Paris: Albin Michel, 1978. Print.

## Abstract

### The Dilemmas of Literary Translation and Ideological Dichotomies

Jae-Ryong CHO (Korea University)

The method of translation does not guarantee a plurality of possibilities. Both in East and West, the ways of translating are being discussed within the framework of dichotomy. The dichotomy between those who argue that you should translate the letter just as it is, and those who claim you should make the author's message easy to read, has haunted every major moment of translation's history, and it kept giving rise to controversies. Literary text is what makes most obvious the inability of these two aspects held as representative translation methods because a translation can only succeed through the process of translating the literary elements of a literary text, in other words, what turns a text into "literature." Special configuration of sentences, a style that reflects the artist's personality, and the use of specialized vocabulary, all these factors we often refer to as "literarity" (Jakobson) are the core upon which translators need to stay focused in their work of translating. What needs to be translated is the unique path the text draws, which corresponds to "the maximum value of subjectivity" (Meschonnic) in the text. The task of the translator is precisely the process of transforming this unique organization of the text into other languages, and to capture what occurs throughout this process. The uniqueness of literary translation is to make the reader feel he is reading a translated text through the translation of the author's unique style. Literary translation is bound to cooperate with the process of criticism that assesses the particularities of the text. Literary criticism and literary translation work together inextricably.

**Keywords:** literary translation, method of translation, Walter Benjamin, Kim Sung'ok, Cho Se-Hui, Cho Sehui, *La surproductivité*, *Le Nain*, *the*

*Dwarf, En attendant Godot, Waiting for Godot*

**Jae-Ryong CHO** is literary critic, translator, and Professor in French Literature at Korea University. His publications include the following: two collections of criticisms entitled *The Spectres of Translation* (2011), and *These Poems, Which Can Not Play Randomly* (2014); a research book *Henri Meschonnic and Literary Criticism: Poetry, Translation, Subject* (2007); translation books Henri Meschonnic's *Pour la Poétique 1* (2004), Lucie Bourassa's *Henri Meschonnic, Pour la poétique du rythme* (2007), Alain Badiou's *Eloge de l'amour* (2010), and George Perec's *Un homme qui dort* (2013), and more; and multiple research papers on translation, comparative literature, French literature, and Korean poetry.

rythme@korea.ac.kr

Received: 1 May 2014 Reviewed: 25 May 2014 Accepted: 1 June 2014
--