

파스칼 키냐르의 번역 체험과 ‘읽기-번역하기-쓰기’라는 세 데클리네종의 감각적 공시성

유재화
(고려대)

1. 머리말

“한 작가의 임무와 과제는 한 번역자의 그것과 같다.”
-마르셀 프루스트

윌덜린은 안티고네를, 샤토브리앙은 밀턴을, 발터 벤야민은 마르셀 프루스트를, 피에르 클로소프스키는 베르길리우스를 번역했다. 파스칼 키냐르(Pascal Quignard)는 리코프론을 번역했다. 한 작가가 한 작가를 ‘번역’한다는 것은 어떤 의미를 갖는가? 문단에 갓 입문한 젊은 키냐르는 1971년 리코프론의 『알렉산드라(Alexandra)』를 번역하였다. 파스칼 키냐르의 이 번역 작업은 키냐르가 『에페메르(L'Éphémère)』¹⁾라는 문학잡지 일을 하면서 여러 시인들 및 작가들과

1) 프랑스의 문학잡지 『에페메르(L'Éphémère)』(1967-1972)는 『메르퀴르 드 프랑스

교유하는 동안 이루어졌다. 당시 프랑스에 망명 중이었던 독일 시인 파울 첼란(Paul Celan)은 동료 및 후배 작가들에게 ‘번역’할 것을, 꼭 ‘번역’할 것을 독려했다. 키냐르의 회고에 따르면, 당시 파울 첼란은 시인보다 번역가로 알려져 있었다. 당시 첼란은 그들의 페트라르카였다. 당시 이들 작가와 시인들의 번역 작업은 새로운 문학적 생의 기운을 얻기 위해 근원으로, 원천으로 거슬러 올라가야 한다는 강력한 시적 의지의 소산이었다.

키냐르가 번역한 리코프론의 『알렉산드라』는 알렉산드라, 즉 카산드라의 노래로, 카산드라는 “우회하지 않고 진실을 말하는 자”(Pascal Quignard 1971/2010: 7)이다. 그러나 아무도 그녀의 말을 믿지 않는다. 카산드라의 언어는 무매개적이고, 즉각적이고, 직접적이나 가령, 파도 너울의 접혀진 부분, 즉 힘이 꺾였다 다시 힘이 모아지는 “어두운(obscur)” 지대에 있는 말이다. 파도의 운동성에서 상상할 수 있듯이, 이미 지나가 버린 말, 그러나 다시 오기 위해 준비하는 말이다. 키냐르에게 리코프론의 번역은 곧 태생될 그의 문학 세계의 전조로, 그에게는 탄생 이전의 태반 경험이었다³⁾. 모국어로 외국어를 번역하기.

(*Mercur de France*)』가 폐간된 후 시인 자크 뒤팽을 중심으로 만들어진 잡지로, 가에탕 피롱, 앙드레 뒤 부셰, 이브 본 푸아, 루이-르네 데포레 등이 참여한 잡지이다. 파울 첼란은 1968년 합류하였고, 파스칼 키냐르도 같은 해 루이-르네 데포레의 소개로 이 잡지에 참여했다.

- 2) 리코프론은 호메로스의 『일리아스』에 따르면, 키테라 섬 출신으로, 살인을 하였으며, 그 때문에 섬을 떠나야 했고, 트로이 전쟁에 참여했다. 아이아스와 가깝게 지냈으며, 트로이의 영웅 헥토르가 아이아스를 향해 커다란 창을 던졌는데 그 창은 아이아스를 맞추는 대신 리코프론의 머리를 관통했다. 파스칼 키냐르가 번역한 『알렉산드라』 1971년판 서문에 쓴 표현에 따르면 “리코프론은 헤라클레이토스의 글 3세기 이후에, 사도 바울의 글 3세기 이전에 쓴 글이다”(Pascal Quignard 1971/2010: 122). 이 리코프론에 특별히 관심을 보인 프랑스의 시인들로는 모리스 세브, 말라르메 등이 있다. 말라르메를 특히 많이 읽은 미국의 작가 폴 오스터는 훗날 『알렉산드라』를 번역했다는 프랑스의 작가 파스칼 키냐르를 만나기 위해 애를 쓰고, 그 일화들이 각기 키냐르의 글과 오스터의 글에 나온다. 19세기 프랑스의 헬레니스트인 장-프랑수아 부아소나드는 “우리는 『알렉산드라』의 프랑스어 번역본을 가지고 있지 않다. 그리고 우리는 그것을 가질 수 없다.”(같은 책:134)고 말하며 리코프론의 번역 불가능성을 이야기한 바 있다.
- 3) 이 번역 작품은 젊은 키냐르가 『말더듬이 존재(L'êtr de Balbutiement)』(1968)라는 첫 작품을 발표하고 나서 몇 년 후인 1971년 발표되었다. 키냐르는 자신에게 번역은

적어도 키냐르에게는 이 낯선 언어가, 내가 지금은 살지 않지만 내가 이전에 살았던 곳의 언어일 수 있었다. 태생동물의 한결 같은 그리움. 돌아갈 수 없는 그곳으로의 퇴행성 전진. 키냐르에게 번역은 모국어 이전의 모태어, 다시 말해 궁극의 자연언어를 찾아가는 일이었다.

자신을 저자라기보다 독자라 명명하기 좋아하는 키냐르는 ‘읽기’와 ‘번역하기’와 ‘쓰기’를 크게 다른 것으로 보지 않는다⁴⁾. 그것은 “같은 다른 것(Le même différent)⁵⁾”으로, 마치 자연이 다양성을 품고 있는 일자(一者)로서, 각기 다른 고유의 요소들이 결코 통합되거나 총합되지 않고 하나하나 따로 존재하면서도 그 유비성과 차이성으로 인해 더욱 생산성이 보장되는 것처럼 이 세 영역의 세계는 서로 넘나들고 ‘변신’하며 서로를 생산적으로 만든다.

파스칼 키냐르는 루크레티우스, 에피쿠로스 같은 고대 자연주의 철학자들을 심독해서인지, 그의 저작 곳곳에서 고대 유물론적 감각주의자들이 사변과 수행으로 노력했던 다양성에 대한 깊은 이해와 취향이 있다. 키냐르는 읽기, 번역하기, 쓰기를 순차적이고 서열적인 것으로 보는 것이 아니라, 거의 공시적인 ‘감각적 동시성’으로 본다. 에피쿠로스의 테제이자 방법을 요약하는 개념인 ‘클리나멘(Clinamen)’은 공허 속에서 원자들이 거의 똑같은 속도로 떨어지는 물리적 현상을 포착한 말로, 원자의 2차적 운동성을 강조하는 말이 아니라 원자 자체 내에 이미 있는 본래의 규정성을 강조한 말이다. 이것은 “육동성(conatus)”처럼, 욕망으로 당장 터질 것 같으면서도 자기 보존 상태를 유지하는 고도의 내적 능력이다. 실제로, ‘읽기’와 ‘번역하기’와 ‘쓰기’는 서로 다른 세 개의 수행 동사이면서 서로 다른 세 개의 운동이자 세 개의 세계이나, 마치 클리나멘처럼 거의 형상화할 수 없을 정도의 최소한의 시간 차이 내에서 동시적으로 진행된다.

‘읽기-번역하기-쓰기’의 세 가지 행위에 같은 위상을 부여하는 파스칼 키냐르의 번역론은 그의 번역 체험 후기를 넘어 ‘내적 메타모르포즈’라는 번역의 본

“태반(placenta)”과 같은 것이라는 말을 『리코프론과 제테스(Lycophron et Zétés)』라는 제목으로 2010년 다시 출간된 작품에서 하고 있다.

- 4) 파스칼 키냐르의 『소론(Petits Traités)』에서 특히 구체적으로 언급된 문단 및 한국의 문예잡지 『악스트』 제5호(2016년 3/4월)에서 파스칼 키냐르와 서면 인터뷰한 내용을 볼 것.
- 5) 이 표현은 파스칼 키냐르가 자주 쓰는 신조어로 그의 저작 여러 곳에서 나타난다.

성을 성찰하는 데에 풍요로운 영감을 주기에 충분하다. 번역 혹은 번역학에 대한 시선이 단순히 번역에 대한 이론 및 실제에 관한 분석이 아니라, 번역이 가진 속성을 “개념 은유”⁶⁾ 함으로써 번역에 대한 보다 깊은 사유를 이끌어낼 수 있는 가능성은 충분히 열려 있다. 번역을 실제로 하는 사람들인 번역가들은 자신의 체험에 기반해 여러 다양한 은유적 표현으로 “‘번역’에 대해 ‘번역’한다”⁷⁾ (윤성우 2007: 178). “은유는 단순히 수사적 꾸밈이 아니라, 세계를 인식하는 중요한 장치로, 하나의 사고 영역을 또 다른 사고 영역으로 개념화 하는 방식” (김영신 2013: 38)이므로, 번역 자체를 메타포로 환기하는 것은, 제반의 모든 번역 논제에 대한 사유 개시의 촉발 장치가 될 수 있다. 이 논문의 본문에서 살펴볼 수 있듯이, 파스칼 키냐르는 그의 저작 곳곳에서 번역에 대해 말하되, 통합적으로 정의하기보다 다양한 명사를 단속적으로 열거하며 ‘메타포’한다.

파스칼 키냐르는 “부자가, 가난한 자가 있을 수 없듯, 연사들 사이에 세워진 전문화의 서열이란 없다”⁸⁾고 말한다. 키냐르에게 ‘읽기’ ‘번역하기’ ‘쓰기’는 글쓰기의 내적 체험으로서 거의 유비한 것인데, 그것은 텅 빈 비실체적 공간 이면서, 언어로 생성되기 이전의 모든 선행적 공간인 어둠과도 같은 허(虛)의 공간을 ‘파는’ 일이다. 독서는 낯선 세계에 들어가 헤매면서 무엇인가를 파는 일이며, 번역은 두 언어 사이에서 파고, 옮기고 하는 일종의 굴착기, 발굴자의 체험 활동이다. 쓰기 역시나 말라르메적 의미의 “시구를 파는”⁹⁾ 경험으로, 비언어적 실체를 집요한 인내와 내공으로 파면서 “사물에서 산출되는 효과”를 언어를 통해 정확하게, 인상적으로 띄우는 일이다. 이런 모든 ‘파기’ 행위에는 영혼과 정신이 온전히 집중하여 무엇인가를 탐색하면서 그것을 마침내 캐내는 데서 오는 법열에 가까운 황홀경이 있다. 이것은 주체자로서의 창조의 기쁨과는 별

6) 이 표현에 대해서는 이 논문을 참조. 김영신 (2013) 「번역을 이해하는 은유, 번역을 설명하는 은유 - 국내 번역가들은 번역을 어떻게 은유적으로 이해하고 있나」, 『번역학연구』 14(4): 37-59.

7) 이 표현에 대해서는 이 논문을 참조. 윤성우 (2007) 발터 벤야민(W. Benjamin)의 번역론에 관한 소고, 『번역학연구』 8(1): 175-191.

8) Quignard, Pascal (1997) *Petits Traités (I)*, Paris: Gallimard folio, p. 471. 앞으로 이 책의 인용문에 대한 출처는 본문 안에서 밝힌다.

9) 이에 대해서는 특히 모리스 블랑쇼의 말라르메 연구 「말라르메의 경험」을 볼 것. 이 달승 옮김 (2010) 『문학의 공간』. 서울: 그린비.

개인 신비한 내적 체험, 즉 “응족적이고, 감응적인(participation)”¹⁰⁾ 태도로, 자기 존재를 어떤 대상에 완전히 합체시키고 합몰시키면서 얻게 되는 충만한 기쁨이다.

발터 벤야민이 「번역가의 과제」라는 표제로 이미 암시하였다시피 번역은 “과제(aufgabe/tâche)”, 즉 우선은 고되고 피로한 신체적 고통과 성취의 희열이 따르는 일이다. 번역은 언어를 통한 일이기도 하지만, 언어 ‘안’에서 이루어지는 일이며, 번역학은 어떤 탐구 대상으로서 번역이라는 문제를 거리를 두고 바라보는 일인 동시에 번역 작업 자체에서 이루어지는 내적 체험을 우선적으로 면밀히 들여다보는 일이 전제되어야 할 것이다. 번역은, 특히 문학 번역은 의사소통의 차원을 넘은, “메타”-소통의 차원으로, 이른바 존재론적인 문제가 되었다. 언어를 번역해야 하는 논의를 넘어 “언어에 기반을 둔 작업인 번역 활동 또한 번역”(윤성우 2007: 178) 되어야 할 것이다. 이로써 번역에 관한 수많은 논의들에 대한 성찰은 더욱 심화될 수 있을 것이다.

마르셀 프루스트는 『잃어버린 시간을 찾아서』의 마지막 권 『되찾은 시간』에서 “한 작가의 임무와 과제는 한 번역자의 그것과 같다”¹¹⁾고 말하는데, 자주 회자되는 이 명문장은 프루스트가 일종의 정보로서 단순하게 놓이는 현실 묘사와 결국 하나의 스타일, 하나의 문학을 창조하게 되는 문학적 묘사 사이에 어떤 차이가 있는가를 매우 열정적으로 피력하는 중에 하나의 결정체처럼 쏟아낸 문장이다. 아무런 연관성 없이 무심하게 놓여 있는 수많은 외계의 사물 대상들이 문학 공간 위에서 열거되고 연연 될 때에는 서로 무심한 사물들의 간극에도 불구하고, 한 작가의 영혼을 움켜쥐고 있던 그 무엇이 불현듯 계시된다. 작가는 자신을 붙들어 매고 있는 것에 사로잡혀 무한한 공허를 파고 발굴하는 자로 종이 위에 ‘떨어진’ 파편의 언어들은 그가 서술적 통사구조로 체계적으로 전달하는 의미론적 메시지가 아니라, 감각적 유비로 여러 이미지들을 자유롭게 파내고 소환하는 “최대의 인상학적 표현”¹²⁾이다. 프루스트에게 진짜인 유일한 책은

10) 현존하는 것 이상의 존재에 자기를 합체시키는 상태. 프랑스의 사회학자 레비브뤼엘이 미개인의 집단적 표상에 대하여 사용한 용어이다.

11) 이 프루스트의 문장의 원문은 “Le devoir et la tâche d’un écrivain sont ceux d’un traducteur”이다. Proust, Marcel (1927/1989) *Le Temps retrouvé*, Paris: Gallimard folio classique.

“창조한 것이 아니라, 번역한” 것이다. 작가는 창조하는 자, 글을 쓰는 자가 아니라, 아직 언어화되지 않은 비언어적 세계를, 달리 말해 ‘리얼(Réel)’¹³⁾을, 공허를, 부재를 번역하는 자이다.

파스칼 키냐르의 번역 체험과 그 번역 체험을 통해 그가 ‘번역’을 ‘번역하는’ 차원을 소개하고 분석하게 될 이 연구 논문은 우선 작가가 다른 한 작가를 번역하는 의미에 대해 물을 것이다. 특히, 자신의 미래 작품을 전조하게 될 작품을 번역한다는 것은 한 작가의 문학 세계에 있어 더욱 결정적인 의미를 갖는다. 키냐르가 ‘번역’의 메타포로 인상적으로 표현했다시피 그의 번역 경험은 작품 탄생 이전의 태반 경험이었다. 스무 살의 젊은 키냐르는 거의 번역이 불가능할 것이라고 선배 작가들이 말했던, 기원전 4세기의 그리스의 시인 리코프론의 번역을 담대하게 감행했고, 이것은 잃어버린 세기로의 하강이었다. 그것은 다시 지상 위로 올라가기 전 시인 오르페우스가 감행했던 하계 체험처럼, 시를 쓰기 위한 가장 선결적인 과제였을 것이다.

그 체험을 소개하기 위해 이 논문은 우선 1)키냐르가 번역한 리코프론의 『알렉산드라』의 몇몇 주요 구문과 키냐르가 강조한 이 예언적 고대 시의 기저톤에 대해 소개하며, 이것이 번역의 난제와 어떻게 연관되는지 생각해볼 것이다. 이것은 문학 번역에서 자주 논의되는 ‘번역 불가능성’의 문제를 환기하는 일일 수 있다. 그것은 단순히 언어를 옮겨오는 문제가 아니라 언어 뒤의 근원적인 파고(波高), 그 생리적 비극성을 옮겨오는 문제이기 때문이다. 이어 수많은 포말들의 미립자이면서 거대한 너울을 만드는 파도의 형상처럼 ‘일자 속의 다자, 다자 속의 일자’라는 언어의 속성을 늘 상념과 사색 속에 염두에 두고 있는 2)키냐르의 언어관을 소개하면서 번역 역시나 하나의 언어를 다른 언어로 옮겨오는 단순한 이동의 문제가 아니라, 언어 속에서 또 하나의 언어를 생하게 하고 태동하게 하는 일임을 부각할 것이다. 그것은 곧 예술 창작의 원리인 ‘반복과 차이’의 기술로, 번역은 원문을 모방하고 재생하는 일이지만, 이 행위가 본질적

12) 이 표현에 대해서는 발터 벤야민이 쓴 「프루스트의 이미지」를 읽을 것. 반성완 옮김 (1983) 『발터 벤야민의 문예이론』. 서울: 민음사.

13) 파스칼 키냐르는 그의 글 도처에서 물리적 실제 세계를 뜻하는 ‘réel’과 사물/대상/상황을 뜻하는 라틴어 ‘res’와 공허/허무를 뜻하는 ‘rien’은 같은 어원을 갖는 유사어임을 사색적 논지로 전개하고 있다.

으로 가지고 있는 ‘질적 환원’에 대해 강조하게 될 것이다. 마지막으로, 3)키냐르가 즐겨 읽었던 고대 자연주의 철학자들인 에피쿠로스와 루크레티우스의 복수성 테제 및 “클리나멘” 방법론을 소개하면서, 키냐르가 하나의 표제어처럼 작성한 “읽기-번역하기-쓰기”라는 일종의 ‘클리나멘’ 도식을 소개할 것이다. 보통 ‘가로지름’으로 번역되는 이 클리나멘은 자기 보존성을 가지면서도 일탈되고 탈각될 운동성을 같이 보유한다. 즉 읽기와 번역하기와 쓰기 또한 자의적 운동을 하는 원자들처럼 끝없는 형상적 변화율을 추구하면서 서로를 상생시킨다는 점을 강조하게 될 것이다.

2. 파스칼 키냐르의 번역 체험

번역은 단순히 한 언어를 다른 언어로 치환하는 기능의 문제일까? 만일 번역 체험이 실질적으로 신체적이고 정신적인 고통을 야기한다면, 그것은 번역자가 언어를 통해, 언어로 인해, 언어에 의해 어떤 일말의 붕괴 현상을 체험하기 때문이다. 번역은 우선 원문의 독서 과정에서 아직은 독자 상태로 머물러 있는 번역자가 원문의 세계에 깊숙이 침수해 들어가서, 그 언어 세계 한복판에 있게 되는 일이다. 이 시간 동안만큼은 내가 쓸 언어, 그러니까 나의 모국어는 뒤로 물러난다. 번역자는 잠시 자신의 언어를 상실한다. 그저 말하지 않고 황홀경의 세계에서 무엇인가를 감지하고 인식할 뿐이다. 이것이 번역자의 1차적 업무이다. 이제, 번역자는 침수해 있던 세계에서 빠져나와 자신의 언어로, 자신의 모국어로 그것을 ‘다시’ 말해야 한다. 이것이 번역자의 2차적 업무, 즉 본연의 업무이다. 그런데 그것은 거의 고통스러운 찢어짐에 대한 대가이다. 키냐르는 언어에 관한 그의 『소론(*Petits Traiés*)』에서 번역은 “다리이며 심연”(Pascal Quignard 1990/1997: 499)이라고 말한다. 그리고 또 번역은 “텍스트에서 떨어져 나오면서 텍스트를 따라가는 일”(Pascal Quignard 1990/1997: 499)이라고 말하며 번역자가 겪는 체험을 매우 물질적이고, 신체적인 표현으로 형상화 한다. 찢어짐, 파열이라는 2차적 운동을 예감하면서 1차적 운동, 즉 온전한 원문 독서를 해야 하는 독자-번역가는 그래서 이 ‘움김’의 순간에 목 놓아 소리쳐 부른다. 원문에서 분명 무언가를 느꼈는데, 그것이 온전히 ‘되말해지지’ 않는 괴로운 상

실감. 그것은 애초의 번역 불가능성이 아니라, 번역의 와중에, 번역의 ‘현재진행형’ 중에 무언가 본질적인 것이 한없이 빠져나가는 것만 같은 치명적인 손실감이다. 매개자이자 영매자인 사면은 죽은 자와 산 자의 세계 사이에 있는 자, 몸은 이승에 두고 영혼은 저 머나먼 나라의 끝까지 갔다가 다시 몸이 있는 이곳으로 반드시 와서 무엇인가를 발설해 주어야 하는 자이다. 이야기를 뜻하는 프랑스어의 “레씨(Récit)”는 최대의 이야기꾼 라퐁텐이 「두 비둘기」에서 우의적으로 표현한 것처럼 익숙한 집을 떠나 먼 곳으로 떠났다가 며칠 영혼을 달랜 후 반드시 돌아와서 겪은 모험을, 그러니까 “내가 있었던 그곳에서 어떤 일이 있었는지”를 그곳에 있지 않았던 ‘너’에게 “마치 네가 거기 있었다고 여겨지게(Je dirai : J’étais là ; telle chose m’advint: Vous y croirez être vous-même)”(Jean de La Fontaine 1668/1991: 132) 말해주는 일이다. 모든 번역가는 마치 사면처럼 또는 진정한 이야기꾼처럼, ‘그곳에 있지 않은 자-원문을 읽지 않은’ 자에게 ‘마치 그곳에 있었던 것처럼-마치 원문을 읽은 것처럼’ 이야기해주는 자이다. 이와 같이 번역은 “다시-말하기(Ré-cit)”의 문제일 수 있다.

2.1. 카산드라의 노래: 되말하기의 어려움

파스칼 키냐르가 번역한 리코프론의 『알렉산드라』는 일명 ‘카산드라의 노래’로, 이 트로이 공주는 어릴 때 아폴론 신전에 홀로 남겨지고, 아폴론 신의 명령을 받은 뱀들이 이 아이의 귀를 깊숙이 훑아준 덕에 귀가 정화되어 자연과 신들의 신성한 말을 이해할 수 있게 된다. 그리고 앞날도 미리 볼 수 있게 된다. 훗날 성장한 카산드라는 다시 홀로 아폴론 신전에서 밤을 보내게 되는데, 아폴론 신은 그녀를 안으려 했고, 이를 완강히 저항한 카산드라는 그 신의 분노를 사 그녀의 예언은 이제 아무도 들으려 하지 않는 헛된 말이 되고 만다. 카산드라는 ‘언었으나 잃게 되는’ 운명이다. 신의 언어라는 가장 강력한 말의 능력을 얻었고, 바로 그 말의 능력을 잃었다. 그러나 카산드라는 계속해서 말한다. 혹은 ‘앞서’ 말하거나 ‘뒤서’ 말한다. 현실에 닿지 못하고 너무 앞서 달리거나 이미 너무 뒤로 빠져 스러지고 마는, 치솟은 파도마루의 형상으로, 그 치솟은 너울 안쪽의 접혀진 음영 지대. 그것이 바로 카산드라의 말이 거주하는 지대이다. 파스칼 키냐르는 이 카산드라의 노래에서 파도의 너울과 같은 언어의 운동

성을 보았다. 오로지 자체 내에서 ‘점증-비약-추락’이라는 생을 완성하고, 그것만 하염없이 반복하는 주기성. 파도의 형상과 생명은 그 운동성에 있을 뿐, 어떤 다른 것을 생산해서가 아니다. 언어는 그저 현재 진행형의 되말하기일 뿐, 완료된 행위라는 업적은 생기는 찰나 무심히 사라진다. 키냐르는 『리코프론과 제테스』에 실린 1971년판 역자 서문에서 이 신화를 다시 이렇게 정리한다.

공허 속으로 다시 무한히 떨어지는 그 단어들 때문에 그녀의 이야기는 신용 혹은 설득과는 관련 없는 사기의 말로 영원히 치부되었고, 그녀의 입은 헛된 말만 하도록 선고 받았다. 왜냐하면 그녀는 아폴론으로부터 미래를 읽는 재능을 받았으나 그것으로 조건을 만들어내는 서약 따위가 되는 것이 아니라, 그저 자기의 말이 되어버리고 말았기 때문이다.¹⁴⁾ (Pascal Quignard 1971/2010: 123)

카산드라의 노래는 카산드라가 절벽 저 높은 곳에서 파리스의 배가 멀어지는 것을 볼 때 더욱 고양된다. 그것은 하나의 “이야기(Récit)”이면서 격렬한 동요의 모놀로그다. 흔히 구술자의 이야기에는 선율과 음조가 있어 그 이야기를 듣는 자를 최면에 걸 듯 자기 이야기 세계 속으로 끌고 들어간다. ‘이야기’는 사건의 내용을 전달하는 것만이 아니라, 그 사건에 처한 인물의 심리적, 생리적 상태까지 리듬으로, 톤으로 되살려내는 일이다. 그리스 비극에서 들려오는 야성성과 강도를 바닥부터 모두 다 끌어와 하나의 “저부조(Bas-Relief)”로 재생시키는 일이다. 번역은 단순히 단어를 옮겨오는 문제가 아니라, 단어들이라는 돌을 새김과 함께 그 돌을새김을 받치고 있는 “기저 톤(Grundton)”까지 옮겨오는 문제이다.

리코프론의 이 노래는 “Ἄεξω”로 시작하는데, 그 뜻은 “내가 말하노니”이다. 키냐르는 이것을 프랑스어 “Je dirai”로 옮긴다. ‘말하다(dire)’의 일인칭 단수 미래형 동사. 그리고 카산드라의 모놀로그를 여는 단어는 “Aiaï”인데 이것은 프랑스어로 “hélas!(아아, 슬프도다)”로 번역된다. 카산드라는 진실을 발설하는 자, 다른 말로 표현하면, 수면 아래 있는 것을 수면 위로 띄워 올려 나타나게 하는

14) 이 인용문은 필자가 직접 번역한 것이다. 파스칼 키냐르의 이 작품은 국내에 번역 출간되지 않았다.

자이지만, 그 말은 “사기/기만/협잡(imposture)”이 될 뿐이다. 이 “Je dirai”와 “hélas!” 사이에는 ‘말을 할 것이나, 말한들 무슨 소용인가’라는 너무 앞서버린 발화와 너무 앞당겨진 탄식과 좌절이 있다. 말할 것은 말한 것인가? 말하지 않은 것인가? 액체가 성급하게 쏟아지는 것처럼, 급하게 달리는 성난 파도처럼, 예언자의 말은 미래라는 아직 가보지 않은 세계에 미리 갔다가 현재로 돌아와서, 현재에 닿아 전달되어야 하는 속성을 갖는데, 카산드라의 말은 파도 기둥처럼 높이 솟았으나 영원히 현재에 닿지 못하는, 전달되지 못하는 공허의 말이다. 카산드라의 탄식 “hélas!”는 언어를 발화하는 자가 그 언어를 소모하고 연소하며 열락처럼 기꺼워하는 ‘희생제-카니발(살육축제)’의 한 속성을 예언자처럼 계시하는 말일 수 있다. 키냐르는 그것은 “스스로 타는 말(parole brulante)”, “헛된 말(parole vaine)”이라고 표현한다.

키냐르는 『알렉산드라』 1971년판 번역자 서문에서 카산드라의 언어를 우선 “Obscur”라는 형용사로 축약하였다가, 이어 끊임없이 다른 형용사와 명사로 파생시켜 설명한다. 그것은 ‘어둡다’, ‘모호하다’, ‘난해하다’ 식의 단일한 하나의 정의어로 귀착되지 못하고, 끊임없이 유비한 감각적 대상들로 대체되어 설명된다. Obscur, 그것은 “낮과 밤도 아닌, 그 바깥에 있는 것”. “couple-커플-쌍”, “Série-시리즈-연속체-배열체” 등 눈앞에 명백히 떠오르는 “논증 가능한 Logie(-학/-론/-담화집)”(Quignard 1971/2010: 121)로 설명되지 않는다는 것이다. 그것은 가령, “튀어올라 돌출되어 있는데 어둡고”, “뒤로 숨어 있어 말해지지 않는 데 말해지고”, “늘 이미 너울을 건너가 있는” 느낌, “찢어진 상처 부위의 개구면” 같고, “입술의 접어 감춰진” 부분 같고, “접어 감춰진 옷단” 같은 언어. 요약하면, 카산드라의 언어는 키냐르가 응축하여 경이롭게 환유하는 프랑스어의 아주 일상적인 단어 “clairière”(1971/2010: 122)로 형상화된다. ‘클레리에르’는 숲 속에 나무가 조금 덜 심어져 있어 조금 여유가 생긴 공터 부분, 그래서 쉬어가는 싱싱한 원기의 장소 또는 레이스 편물의 울이 성긴 부분이라는 뜻이다. 그렇게 비어 생기면서도 원기를 찾아 질주할 수 있는, 우회하지 않고 달릴 수 있는 “늑대의 담대함(Hardiesse du Loup)”(1971/2010: 122)이 깃든 언어. 빈 것 같으면서도 넘치고, 넘치면서도 빈 것 같은 알렉상드랭¹⁵⁾의 시행이 갖는 ‘강약-약

15) 파스칼 키냐르는 리코프론이 아테네에서 이집트의 알렉산드리아로 이주해온 점을

강’의 파격처럼 비극적이면서도 희극적이고, 과함이면서도 결핍이고, 빠르면서도 느린, 이 “페스티나 렌테(Festina lente)”라는 불가능의 노래를 키냐르는 카산드라의 노래를 번역하면서 양육 받았고, 이 부드러운 파격의 선율을 훗날 이어질 자신의 문학에서 체화해 나간 것이다.

2.2. 번역: 반복과 차이의 힘

번역자는 흔히 고통과 쾌감을 동시에 갖는다. 거의 비언어적인 어떤 것을 분명 보고는, 그것을 강렬하게 감각적으로 느꼈으므로 읊고 싶은 충동으로 고래처럼 비약하면서도 다시 주저앉으며 원문의 닳으로 끌려들어가고 처박히는 걸잡을 수 없는 하강 국면을 갖는 것이다. 번역자는 흔히 원문을 “물어뜯으면서” “가책”¹⁶⁾을 느끼고, 아니 가책을 느끼면서도 다시 물어뜯는 일을 한다. 번역은 필연적으로 “파괴적 성격”을 갖는데, 아이러니하게도 그 파괴적 성격 속에서만 번역문은 싱싱하다. 그것은 이 파괴성이 내 앞에 놓인 대상을 파괴하는 것이 아니라, 그 대상이 탄생하기 이전의 선존 영역, 바로 그 자리까지 파는 행위이기 때문이다. 가령 발터 벤야민이 표현한 대로 “파괴적 성격은 일을 할 때에 언제나 싱싱하다. 파괴적 성격의 템포를 결정하는 것은, 적어도 간접적으로는 자연 그 자체인데, 왜냐하면 파괴적 성격은 자연에 앞서서 선수를 치지 않으면 안 되기 때문이다.”(발터 벤야민 1983: 28) 또 벤야민이 「번역가의 과제」(발터 벤야민 1983: 319)에서 강조한 것처럼, “비본질적인 것”을 전달하는 나쁜 번역 말고, 문학의 본질적인 것, 즉 “파악할 수 없는 것, 비밀에 찬 것, 시적인 것”을 드러내기 위해서는 언어보다 언어 그 이전에 있는 언어의 근원까지 파는 더욱 심원한 발굴이 전제되어야 원어가 가지고 있는 아우라까지 다 번역해내는

상기하면서, 그가 그곳에서 그리스를 바라보는 시선이 어떤 것이었는지 상상한다. “바다 한가운데 있으면서 세계가 모여드는 이 지상 위에 솟아 있는 도시”(Quignard 1971/2010: 122). 그리고 알렉상드랭이라는 시구 형식에 함유된 파토스를 읽으려 한다.

- 16) 파스칼 키냐르는 『심연들』에서 “물어뜯다(mordre)”와 “가책(remords)”을 어원적인 측면에서 비유하면서 가책을 느낀다는 것은 물어뜯어 파괴를 하여 미안함을 느끼면서도, 계속 더 물어뜯고 싶은 욕망으로 환기한다. 번역자는 원문을 번역하면서 이와 유사한 심리적 모순에 빠질 수 있다.

번역자의 과제를 완수해낼 수 있을 것이다. “공간을 없애면서 공간을 만드는” 파괴적 창조 행위는 완전한 환원을 위해 “언어보다 언어의 근원으로”¹⁷⁾ 가야 할 필요가 있는 것이다.

연주되어야 하는 것은, 악보의 음표나 작품의 정신이 아니라 작곡가의 영혼을 움켜쥐고 있던 힘, 그 발굴되어야 하는 힘이기 때문이다. 발굴하기란 되풀이하기가 아니다. 발굴이란 파괴하는 것이다. 예술은 항상 파괴한다. 선사학자는 우물이나 무덤을 발굴할 때, 자신이 밝은 곳으로 끌어낸 것을 돌이킬 수 없게 분해한다. (파스칼 키냐르 『은밀한 생』 2001: 59)

‘번역하기(Traduire)’가 전달성만을 목표로 둔 공학적 작업이 아니라 비전달적인 것까지 전달하는 음악적 예술이 되기 위해서는, 파괴와 손상과 훼손을 가하면서도 원문의 비언어적 원기와 생기를 고스란히 떠올 때, 그 일이 온당히 수행될 것이다.

“네가 나에게 묻는 그 모든 것에 대해 어떤 우회도 없이 내가 말하노니”로 시작되는 카산드라의 노래에서 어떤 “우회도 없이”라는 말이 품고 있는 함의는 무엇일까? 예언자의 말은 흔히 전광석화 같은 직격의 언어이다. 바다의 너울처럼 진동과 진폭을 가지고 전달되나, 궁극적으로 전달하고 말아야 할 진리는 결국 가장 직접적이고, 무매개적으로 관통한다. “나는 언어가 몸에 직접 닿을 때를 좋아한다(J’aime quand la langue touche directement au corps)”고 자주 말하는 키냐르는 직역주의자다. 앙투안 베르만이 희구했던 “텍스트의 살적 문자성”(앙투안 베르만 2011: 113)으로서의 직역성처럼 번역이 궁극적으로 지향하는 윤리적, 미적 태도가 충실성과 정확성이라고 한다면, 그 직역성은 단순히 단어 대 단어의 양적 환원이 아니라, 단어의 일탈과 조법의 파격에도 불구하고, 우아한 알레고리처럼 간접적 우의의 형식을 지녀도 정확하게 전달되는 질적 환언일 것이다.

17) 파스칼 키냐르는 마르쿠스 아우렐리우스 황제의 스승 프론토(Marcus Cornelius Fronto)의 말 “Va à la source de la philosophie et non pas à la philosophie”(철학이 아니라 철학의 근원으로 가라)라는 명구를 환언하며 “Va à la source de la langue et non pas à la langue”(언어가 아니라 언어의 근원으로 가라)라는 말을 그의 저작 곳곳에서 상기한다.

모든 예술의 바탕은 추격이고 사냥이라고 생각하는 키냐르는 직역을 좋아한다고 단언한다. 키냐르가 말하는 직역은 일종의 “축자역(逐字譯, Mot-à-mot)”으로, 사냥수가 먹이를 사냥하듯 포식자와 포식자의 대적(對敵) 혹은 호적(好適) 관계와 같다. 맹렬히 추격하는 언어 대 언어의 각축전. ‘매혹-모방-포식’의 점진적 단계를 갖는, 달리 말하면 ‘사랑-성교’의 형상과도 같은 완전히 순수한 합일. 키냐르의 직역 취향은 단어를 파괴하거나 해체하거나 과장하여 가져와도, 원문에 흐르는 기운을 그대로 표현하면서 느끼는 언어의 ‘카이로스-기쁨’ 때문이다.

음악이 가령, 반복과 차이라는 최소한의 시차 속에서 태동하는 생인 것처럼, 번역은 원문을 반복하면서도 미묘한 차이를 부지불식간에 솟구치게 한다. “Ré-pétition.” 반복은 일종의 발 동동 구르기로, 동일함을 추구하면서 연속적 일격을 가하지만, 반드시 미묘한 차이를 만들어내고, 그 차이 속에서 동일함과 전혀 다른 차원의 생동하는 약동을 느끼게 된다. 이것은 일종의 재생(再生)이며 번역 역시나 원문의 살육제인 동시에, 재생의 축제다. 인문주의의 꿈은 신에서 인간을 소환하는 일이면서, 현재의 시대에서 이전의 시대를 소환하는 일이었다. 르네상스란 기존의 것에서 가장 정수인 것을 발췌하고 채취함으로써 감각적으로 고양되는 일이다. 키냐르는 리코프론의 번역후기에서 역시나 번역 행위를 반복 행위, 그러나 동일하면서도 차이가 있는 그 무엇을 재용출시키는 행위임을 강조하고 있다.

번역은 더 이상 복구나 복원이 아니라 반복 행위이다. 번역을 하자마자, 읽기를 하자마자, 쓰기를 하자마자, 같은 것을 하는데 기이하게 황망한 차이가 있음을 느낀다. 반복하기, 번역하기, 이것은 거의 축자역에 가까운 마임이다. 자기가 한 것을 듣는 것이라기보다 재용출한 텍스트를 듣는 일로, 이렇게 솟아 나타나도록 하는 힘이 있을 때에야 가능한 일이다.
(Quignard 1971/2010: 135)

3. 파스칼 키냐르와 언어

어머니를 비롯해 몇 대째 외가 할아버지가 언어학자인 집에서 자라 어릴

때부터 5개 국어를 익힌 키냐르는 실어증을 앓은 바 있다. 프랑스어의 “양팡(Enfant)”은 라틴어 “인판스(Infans)”에서 유래한 것으로 ‘말하지 않는 자’, ‘말하지 못하는 자’라는 뜻이다. 모국어를 습득하기 이전의 이 비언어적 세계의 유아 시절, 그리고 실어증은 작가 키냐르의 문체를 이해하기 위해 파악하고 있어야 할 요소이다. 로만 야콥슨이 세심하게 분석한 실어증 연구처럼, 은유와 환유라는 각기 다른 체계-구조는 언어의 총체적 문제 혹은 언어의 생적 구조를 이해하는 데 있어 흥미로운 상들이다¹⁸⁾.

키냐르의 글에 흔히 나타나는 단속적 열거는 그가 어린 시절 앓았던 실어증, 특히 인접성에 근거를 둔 환유법과 관련이 있다. 반면 키냐르는 환유법이라는 단어를 자주 사용하지는 않는데, 대신 “association libre(자유연상조합)”라는 단어를 즐겨 사용한다. 이런 단어 선택은 무엇인가를 환기하되 지정하지는 않으려는 그의 존재론적인, 언어론적인 자유에 대한 갈구에 기인한 것으로 보인다. 키냐르 특유의 열거법은 서술 혹은 상술의 기능을 하는 것이 아니라, 일종의 가능성의 잠재태인 생의 요소들을 끊임없이 환기하고 용출시키려는 언어의 격류 현상이다. 실어증을 연구한 야콥슨에 따르면, 환유는 신중한 의미 전달이라기보다 “대체어를 선택하며 끊임없이 의미로부터 일탈하는”¹⁹⁾ 일종의 원심 현상이다. 전혀 다른 층위에 있는 “같은 다른 것”이 계속해서 요청되고 당도하는 것이다. 이런 전이 혹은 이행을 통해 무제한적인 생산성이 확보되는데, 키냐르의 전 작품은 어찌 보면 “같은 다른 것들”의 합(合)이고, 심포니라고 할 수 있다.

언어가 하나의 시스템으로 통합되는 것을 극도로 혐오하는 키냐르는 “파편적 글쓰기”를 그의 스타일로 발전시켰고, 이런 맥락에서 키냐르는 언어에서 무엇보다 우선 ‘찢어짐’, ‘갈라짐’을 본다. 언어의 상으로서 “입술, 음순, 양 갈래, 폴리오, 두 장 접이, 성적 분열, 유성생식” 등과 같은 것을 자주 환기하는 것도 그래서다. 이것은 우선 고통이며, 공포이며, 더 나아가 성적 황홀경이다. 분열의 결과물로서의 두 파편, 그러니까 이차적 운동이나 규정으로서의 분열이 아니라, 원래 내재되어 있는 선결적인 본래 규정으로서의 파편을 키냐르는 자주 환기한

18) 이에 대해서는 로만 야콥슨, 모리스 할레가 쓴 『언어의 토대』를 볼 것.

19) 이 표현에 대해서는 같은 책, 제1부 언어의 두 측면과 실어증의 두 유형(로만 야콥슨)을 볼 것.

다. 언어에 관한 그의 『소론(*Petits Traités*)』에서 키냐르는 이렇게 말한다.

언어들 밑에 언어, 각자, 아마도, 자기만의 방식으로, 많은 적든, 방출하는
공통의 공포의 한 파편 소리, 그러나 섹슈얼하게 유혹적인 돌출로, 입술에
서 입술을 방황하는. (Quignard 1990/1997: 464)²⁰⁾

파스칼 키냐르는 마치 고대 그리스와 라틴의 자연주의 철학자들이 자연의 본성을 보았던 방식으로 일자(一者) 속에 내재되어 있는 복합적 다자(多者)를 본다. 이 일자 속에 복합적이고 다양한 양식과 양태로 들어 있는 수많은 현존들을 때론 비가시적이나 상상과 사고 체계로 가시적으로 봄으로써 “거의 표현주의적 견지에서 본 우주”²¹⁾를 파악하려는 사유의 몸짓인 것이다. 언어 안에는 소리, 환영, 상, 환각 등 비언어적인 것까지 포함된, 이른바 키냐르가 추구하는 “자연언어”²²⁾에 이르는 수많은 다종의 언어가 있고, 더 이상 참지 못하는 욕망의 발열로 그 세계의 격막을 뚫고 터져 나온 것들이 우리가 기호와 의미체계로 읽고 교환하는 언어라고 보는 것이 키냐르의 언어관이다. 다시 말하면, 키냐르는 차별되고, 비호환되고, 서열화된 외연적 형상으로서의 언어 구분 체계에 관심이 있는 것이 아니라, 다자화 되기 이전, 일자 속의 다자성을 갖는 언어의 속성에 더욱 관심이 있는 것이다. 그런 시각에서 본다면 다양화된 언어를 일자로 묶는 통합적 일원주의, 획일적 표준주의는 키냐르에게는 그야말로 부조리하며 폭력적인 것이 된다. 하나의 장막, 하나의 공기, 하나의 향과 연기 속에 들어 있는 수많은 불안정하고 요동치는 세계. 그러다 때론 잠잠해지는 그 수많은 태생 이전에 선행하는 복합적 다자성만이 키냐르가 보는 우주이며, 그것이 생이다. 사회 집단의 차이성을 촉발한 것이 언어라면, 언어의 차이로 사회 개체가

20) 키냐르의 이 작품은 국내에 번역되어 있지 않아 이 인용문은 필자가 직접 번역하였다. 이하 인용되는 번역문도 마찬가지이다.

21) 이 표현에 대해서는 질 들뢰즈의 『스피노자의 철학』을 볼 것.

22) 파스칼 키냐르는 자연언어를 사회성을 위해 학습, 습득해야 하는 국어의 반대개념으로 쓰고 있으나, 그가 그의 작품 곳곳에서 환기하고 탐색하는 자연언어의 상은 훨씬 풍요롭고 다채롭다. 태생 이전의 모태 속의 생이 있듯, 모국어 이전의 언어화되지 않은 언어, 언어 이전의 더 근본적인 언어가 키냐르가 광의적으로 정의하는 자연언어이다.

서로 구분되고 서열화 되게 된 것은 사회적 교환 가치에 따라 그렇게 된 것일 뿐, 언어 자체에는 어떤 서열화나 예측화도 없다.

그러면, 실제 세상은 농설(弄舌)로 된 피륙이고, 외설적인 것이든, 신성한 것이든 우리가 책에서 발견하는 것이라는 것도 바로 그런 것이다.
(Quignard 1990/1997: 469)

요컨대, 키냐르는 언어의 표준화된 획일성에 대한 과도한 신념을 극도로 혐오한다. 번역이 원문의 동일본이 아닐 경우, 번역가들은 “사기꾼(*des charlatans*)”²³⁾이 될 공산이 크다고 그는 자조적으로 말한다. 그러나 번역은 원문과의 관계에 있어, 그 차이를 부득이 드러내면서도 감각적 유비의 조율을 통해 유사한 주파의 너울을 만들어내는 일이다.

크리스탈처럼 표면의 정교함이 아닌 그 표면 이전의 심층 속에 있는 수많은 구멍들과 틈, 소음들, 정리되지 않은 불안하고 신경발작적인 다발성의 것들, 어긋나고 파열되면서도 느슨하고 담대하게 직조되어 있는 “텍스트”²⁴⁾를 회구하는 키냐르는 이런 취향에서 기인한 것일 수도 있겠지만, “내재적이고, 모든 ‘유(類) 개념을 포괄하고’, 분열번식하며, 절차 생략적이고, 도취적이고, 불굴이며, 대담한 하나의 형태에 도달”(파스칼 키냐르, 2001 『은밀한 생』: 416)하기 위해 탈장르적이고, 범장르적인 “파편적 글쓰기”를 추구하였다고 말한다. 그래서 파스칼 키냐르가 언어의 동의어로 놓는 것은 가령 이런 것들이다. “체, 빛살포시 들어오는 유리창, 빈 화면, 창살, 격자창, 발, 여과기, 역세고 뺏뺏한 캔버스 바탕천, 헐거운 편물, 거품 떠내는 조리, 갑실, 키, 독, 제방...”(Quignard 1990/1997: 481). 하나의 의미로 획일화 되어 기능하기보다, 너무 모순적인 기능이 많아 기능되지 않고, 작동되지 않을 때, 오히려 더 끊임없이 발원하고 발생하는 것이 있다고 믿는 키냐르는 생기론적이고 범신론적인 우주를 상상하는 메타모르포즈의 갈구자다.

23) 같은 책.

24) 텍스트(*texte*)는 편물-직조물(*texture*)과 어원이 같다. 파스칼 키냐르는 “최종적인 텍스트(*text*)는 의미를 득(得)하지 않으면서도 결국 짜이게 될 피륙(*texture*)이며 카르마(*Karma*, 業)”(Quignard, *Les ombres errantes* 2002: 77)라고 말했다.

3.1. 클리나멘과 감각적 유비

언어의 기원 및 예술의 기원을 탐색하는 그의 저작의 여러 장에서 루크레티우스와 에피쿠로스를 즐겨 인용하는 파스칼 키냐르는 고대 자연주의 철학자들이 물질의 본성을 깨닫고 그것을 상상과 사유의 세계로까지 전이하면서 느꼈던 사색의 쾌락을 자신의 문학세계에서 생성시키며 은밀히 동하는 듯하다. 루크레티우스는 자연의 종이 얼마나 다르고 다양한지 그것이 “사물들의 본성”²⁵⁾임을 깨달았고, 그런 자연종의 다양함을 인간이 다양함으로 사고하기가 얼마나 어려운 과제인지 알고 고심했다.

물질의 시원이 무한한 세계 전체의 공허한 공간을 운동한다고 보았던 이들의 유물론적 세계관이 지금 우리의 문학적 사유에 어떤 영감을 줄 수 있을까? 또한 자본에 의한 일자적 세계의 폭압에 전염되어 외부 사물과 인간 대상을 가치화 하고, 서열화하면서 스스로 고통 받고 있는 현대인들에게 이 고대자연주의 철학자들의 사유는 해방과 아타락시아를 위한 근원적 영감이 될 수는 없을까? 이들 철학자들이 중요한 이유는 바로 이 이중 규정, 즉 “다양성의 실재를 다양성으로 사고하기” 때문이라고 질 들뢰즈는『의미의 논리』에서 전제한다.

자연은 다양성과 생산의 원리로서 이해되어야 한다. 그러나 다양한 것들의 생산이라는 원리는 그것이 그의 고유한 요소들을 하나의 전체 속에 통합하지 않아야만 성립한다. 에피쿠로스와 루크레티우스가 다양함의 원리는 다양함 자체일 수밖에 없다고 말했듯이, 위와 같은 요구에는 아무 순환 논리도 없다. 에피쿠로스의 테제는 특이하다. 그에 따르면, 다양함의 생산으로서의 자연은 하나의 무한한 합, 즉 그 고유한 요소들을 총체화하지 않는 합일 수밖에 없다. (...) 자연은 실체로서 술어를 거느리기보다는 연언적이다. 그것은 ‘...이다’가 아닌 ‘그리고’를 통해 드러난다. (질 들뢰즈 1999: 424)

25) 루크레티우스의 저작 『사물의 본성에 관하여』의 원어는 “De rerum Natura”로 Rerum은 복수 속격이다. 사물의 본성이 복수성임을 피력하고 있는 이 저작물의 우리말 번역본 제목은 대개 ‘사물의 본성’으로 소개되어 있다. 한국어에서 복수 접미사 ‘들’은 흔히 생략되는데 서양어의 복수사를 한국어로 번역할 때 제기되는 수많은 난제들이 있는 것 또한 사실이다.

총체적 합이 아니라 배분성, 열거성, 연연성이 강조되는 것은 그것이 무한한 생산성을 확보하기 때문이다. 상이한 종들과 이질적 원소들이 공허 속에서 부유하며 생산 활동을 하는데, 에피쿠로스가 스승 데모크리토스 원자론의 기계적 결정론에서 벗어나 새롭게 포착한 것이 바로 “직선운동에서 빗나기” 자의성을 갖는 “클리나멘(Clinamen)”이다. “가로지름”이라고도 번역되는 이 클리나멘은 “공허 속에서 떨어지는 원자들”을 형상화 한 것인데, 중요한 것은 이것이 상상할 수 없을 정도로 가장 극미한 최소 시간차 내에서 벌어지는 운동이라는 것이다. 이것은 2차적 운동, 즉 일종의 파열에서 분리에 이르는 파생성에 관심을 갖는 것이 아니라, 이 2차적 운동이 일어나기 전 이미 원자 내에 가지고 있는 본래 규정으로서의 이 파열 잠재성에 관심을 갖는 태도이다. 질 들뢰즈는 이것이 스피노자가 말하곤 했던 일종의 “욕동(conatus)”처럼 ‘변용’될 수 있는 소질과 역량을 가지고 있으면서 자기 ‘보존’ 능력을 갖는 힘이라고도 표현한다. 욕망은 일정한 양태를 지니지만 늘 미분될 태세를 긴장감 있게 지니고 있는 것이다. ‘클리나멘’의 유사어인 프랑스어의 ‘데클리네종(déclinaison)’은 언어학에서는 성, 수, 격에 따른 어미변화와 어미의 굴절을 의미하며, 벗어남, 빗나감, 이탈과 편향 등을 뜻하는 ‘Déviation’과 그로 인한 간격, 벌어짐을 뜻하는 ‘Ecart’ 등 다중적 의미를 지니고 있다.

위와 같은 에피쿠로스적 방법은 전이, 이행 등을 뜻하는 메타포, 메타모르포즈를 정의하는 방법일 수 있다. 논리적이고 개념적으로 유사한 것을 찾아내는 메타포 방식이라기보다 다른 것에서도 같은 것을 보고, 같은 것에서도 다른 것을 보며 끊임없이 형상적인 변화율을 추구하는 방식이다. 불확정적이나 미규정 상태로 놔두면서도 하나의 의미를 인식하는 방식, 파스칼 키냐르가 “자유연상법(association libre)”이라고 부르는 것도 이런 것이다. 원자 법칙으로서의 클리나멘이 감각과 사고 활동을 기저로 하는 언어와 문학 작업에 계시하는 교훈은 인과율에 따른 운명론에 굴복하기보다 수많은 요소들을 하나로 총합할 수 없는 환원 불가능성을 도리어 예술적 지성으로 더욱 흡취하는 태도이다. 이로써 거의 광적으로 무한한 작업을 해나갈 수 있는 가능성이 열린다.

3.2. “읽기-번역하기-쓰기”의 공시적 감각성

글쓰기 작업에서 응당 전제되는 ‘읽기’ ‘번역하기’ ‘쓰기’는 분명 구분되는 활동이자 행위이며 서로 다른 전문화된 직업 세계이지만, “정말 근본적으로 이 세 세계를 척도화 할 기계가 있는가?”(Quignard 1990/1997: 497)라고, 키냐르는 반문한다. 또한 한국의 문예지 『악스트』와의 최근 서면 인터뷰에서 키냐르는 ‘읽기’ ‘번역하기’ ‘쓰기’의 상관성에 대해 이렇게 답변한다.

나는 정말은 큰 차이를 두지 않습니다. 아마도, 읽기는 전적으로 수동적인 일입니다. 번역은 언어 위로 나타나 드러납니다. 영혼은 육체를 떠나고 다른 두 산에서 흘러나온 두 언어 사이에서 길을 잃고 헤맬니다. 쓰기는 훨씬 능동적입니다. 독서 속에서 도끼로 파듯, 씹니다. (파스칼 키냐르 2016: 120)

심원한 물속에 들어가고 나오고 하는 연속적 활동으로 형상화된 이 독서-번역-저술 활동 사이에는 클리나멘 같은 최소적 분리와 격차 속에서 “가로지르는 운동”만 있을 뿐, 그것은 거의 같은 것이다. 키냐르가 우회하지 않고 직언하려는 심산도 있지만, 직업적 현실세계에서 통용되는, 저술-번역-독서 사이에 이른바 가치-값의 환산에 따른 서열화가 분명 없는 것은 아니므로, 키냐르는 이것을 은근히 비판하고 넘어간다.

직업적 독자가 없듯, 직업적 작가도 없다. 어머니와 자식의 관계가 스승과 전습생의 관계가 아닌 것처럼. (Quignard 1990/1997: 471)

키냐르는 “읽기-번역하기-쓰기”를 같은 위상을 지닌 글쓰기의 세 가지 방법론으로 규정하고 있을 뿐이다. 세 가지 다른 수행 동사 사이에 ‘클리나멘’처럼 줄표라는 클립을 이어 이 세 가지를 붙이기도 하고 떼기도 하는 하나의 기능적, 의미적 표상체계를 만들고 키냐르는 자신의 논거를 전개한다.

키냐르의 도식에 따르면 “읽기-번역하기-쓰기”는 순차적이고 연계적인 작용이 아니라 거의 공시적인 “같은 다른 것”이다. 개념적으로는 다를 수 있으나, 감각적으로는 마치 데클리네종이 일어나듯, 공허 속에서 원자들이 거의 똑같은 속도로 떨어지듯 연속적 시간의 최소치의 운동성 속에서 반드시 서로 상관성을

갖게 되는 유비한 것들이라는 것이다. 실제로 우리의 읽기, 번역하기, 쓰기 체험을 환기해보면, 행위의 결과물은 서로 상관없이 따로 떨어진 파편 같으나 그 내적 작업의 과정은 거의 감각적으로 공시적으로 일어나고 있음을 알 수 있다.

읽기란 우선 “자기를 게걸스럽게 먹어 삼키는 거대한 바다 같은 압도적인 장관, 장관, 웅변설 앞에, 늙은, 현기증이 날 정도로 대단한 선조 앞에, 전 세대가 축적해놓은 이 압도적인 선조의 기념비 책들 앞에”(Quignard 1990/1997: 497) 아연실색하여 서 있는 ‘말하지 못하는 아이’로 묘사된다. 아이는 서서히 모국어틀 습득한다. 그러나 그 방법은 “철자를 하나하나 뜯어서(*épeler*)” 더듬거리면서이다. 압도하는 것 앞에 압도당하는 자의 최초의 경험은 공포와 매혹이 동반된 경험이다. 책을 읽는다는 것은 그래서 빠져 죽을지도 모르는 거대한 심연에, 낯선 세계에 들어가는 일이다. 동물이 물을 마시기 전 호숫가 주변을 배회하듯이, 독자는 처음은 그 주변을 배회한다. 책은 오디세우스의 대양에서 들려오는 세이렌의 노래 소리처럼 끝없는 치명적 유혹이다. 자신을 압도하는 대상 앞에서 포식 당할 것 같은 기분을 느끼며 그로부터 도망치려 하고, 예속당하지 않으려고 한다. 이것이 독서의 1차 단계이다. 그러나 서서히 장악 당하던 대상을 장악하려는 욕망이 일어난다. 먹히는 쾌감에서 먹는 쾌감으로, 포식 대상에서 포식자가 되려는 야망, 이것이 독서의 2차 단계이다. 모리스 블랑쇼가 『문학의 공간』에서 “무지의 힘”으로서의 독서를 강조한 데 이어 “나사로야 나오너라(*Lazare, veni foras*)”(모리스 블랑쇼 2010:283)와 같은 강렬한 문학적 부름으로 비밀스럽게 잘 봉인된, 육중한 텍스트를 뒤흔들라고 했듯이, ‘읽기’란 비밀을 번역해낸 유레카 같은 앎의 기쁨이다. 이 독서의 쾌감은 단순히 수동적으로 읽은 것에서 오는 것이 아니라 ‘번역’해낸 데서 오는 것이다. 포착하고, 발굴해 내면서 마침내 타자의 세계 속의 그 무엇을 꺼내 내 세계로 옮겨오려는 ‘번역’역량이 강하게 발휘된 것이다.

번역하기, 그것은 텍스트를 따라가면서 벌어지는 것이며, 벌어지면서 따라가는 일이다. (Quignard 1990/1997: 499)

읽기와 쓰기 중간 항에 놓인 번역. 두 언어라는 두 산 사이에 양 다리를 걸치고 있는 번역자는 때론 원문에 가까이 갔다가 때론 원문에서 멀어지면서 그

사이에서 방황하고, 파열하며, 뿔뿔한 희생 제물처럼 고통스러운 고된 업무를 하는 자다. 키냐르는 “번역자는 두 언어 사이에 있되 가장자리가 아니라 한복판에 있어야” 한다며 그 이중성 작업이 중간지대에 속해 편이한 경계성이 아니라, 그 경계에 있으면서도 고통스럽게 그 한 중심에 있어야 하는 이중적 운동임을 선언하게 묘사한다. 달리 말하면, 번역하기, 그것은 다른 언어로 읽은 것을 자기 언어로 쓰는 이중의 고된 업무로서, 번역자는 가장 파열적이고 가장 황홀한 메타모르포즈를 겪는 자이다. 그것은 찢어지면서 탄생하는 형상이다. 키냐르가 『심연들』에서도 생식의 과정을 형상화 하지만, 가령, 하나의 형태라는 것이, 하나의 차원이라는 것이 만들어지면, “부지불식간에 그 중앙부가 돌연 황홀해지면서 편극이 되는데”(파스칼 키냐르 2010: 94), 바로 이 가장 농밀하고 가장 긴장된 부분에서 파열이 일어남으로써 새로운 것이 탄생한다. 찢어짐을 감행하는 자, 이 고문을 감행하는 자, 그리하여 비로소 변신하는 자가 번역자이다.

읽기가 상대적으로 수동적인, 그래서 편안하고 황홀한 무념무상의 ‘잠수-침잠’의 문제라면, 쓰기는 중간에 단절되지 않고, 불연속성을 갖지 않고 질주해야 하는 유동성을 갖는다고 키냐르는 말한다. 그러나 번역은 “다리 혹은 심연”(Quignard 1990/1997: 499)과도 같게 어둠의 공허, 절대적 무를 만나게 될 일이며, 그 무와 맞서야 하는 일이다. 번역이 제3의 언어를 창조하는 일이라면, 그 무에 대한 공포를 견디고 그 무에서 무의 언어에 대한 신념을 가져야 하는 일이기도 하다.

‘읽기’와 ‘번역하기’와 ‘쓰기’는 감각적 공시성으로 유비될 때, 그 개별 작업은 훨씬 근원적인 것을 만난다. 읽기는 언어 그 이면의 공허 속을 ‘파는’ 것이며, 번역하기는 읽기보다 더 심층으로 ‘파는’ 일이며, 그리고 ‘쓰기’ 역시나 원문을 번역하는 것이 아니라면, 무의 세계처럼 가시화, 언어화 되지 않은 물리적 실재 세계를 파내고, 번역하는 일이다.

4. 맺음말

리코프론의 번역 2010년 개정판에 함께 수록한 산문 「제테스」에서 파스칼 키냐르는 수많은 번역의 메타포들을 열거하는데, 앞에서 환기한 “태반” 말고도

또 “번역은 생트 콜롱브의 빵나무 암자”²⁶⁾와 같다고도 한다. 그 빵나무 암자는 “땅에 닿지 않게”, 땅에서 좀 떨어지게 지어 있다. 번역은 또한 “아테나 혹은 헤라를 감쌌던 구름”이며, 아직은 “늑대 안에 있던 페르세우스”이며, “사면이 쓰고 있던 사슴 가죽”(Quignard 2010:149)이다. 자신의 모든 페티슈들을 환유하며, 번역의 본성을 그의 번역에 관한 형상 시 「제테스」에서 총체적으로 묘사하고 있는 것이다. 탄생보다는 태생에, 지상 대기권의 현실 세계보다는 모태의 어두운 물속의 세계를 선호하는 키냐르에게 번역이 태반이라는 가설은 매우 황홀한 역발상이다. 작가는 글을 쓰기 이전, 신의 언어와도 같은 자연과 조용하는 시적 언어를 발하기 이전 꿈을 꾸고 몽상의 세계에 들어가 있어야 할 수도 있다. 자기 생이 풀려나가는 실은 자기를 싸안고 있었던 자기 “Sac(부대/주머니)”, 즉 자기 태반이 전제되어 있을 때 가능하다. 키냐르에게 번역은 쓰기 이전의 잠수 행위로 그에게는 제1의 왕국이었다. 키냐르의 작품들이 고대 선조들, 과거 선배들의 중언(重言)을 “컷업(cut-up)” 하여 짤 피륙으로 이루어져 있는 것은 그가 하고 있는 것이 작품을 창작하는 것만이 아니라, 작품을, 아니 다른 언어들을, 다른 시대들을 번역하고 있는 것이기 때문이다. 키냐르에게 리코프론의 번역은 “언어들의 언어를, 시대들의 시대(des langues aux langues ou d’Epoques aux Epoques)”(Quignard 1970/2010:135)를 공유하는 행위였다.

서두에서 인용한 마르셀 프루스트의 단언 “한 작가의 임무와 과제는 한 번역자의 그것과 같다”처럼, 번역과 창작은 무(無)의 실재를 혹은 아직 오지 않은 실재를 깊이 파면서 오게 하는 “도래하는 책”²⁷⁾이라는 점에서 본질적으로 상동하다. 번역과 창작이라는 두 긴밀한 세계를 이원화 하여 바라보는 연구 작업 이상으로, 그 두 세계를 동질화 하여 바라보는 연구 작업은 단순히 창작 작업에 비해 여러 맥락에서 열세적인 것으로 인식되어오고 있는 번역 작업에 대한 가치를 재평가하려는 윤리적 시도로 잘못 오해되어 비칠 수도 있다. 그러나 더 본질적으로는, 언어로 하는 그 모든 예술적 작업이 지닌 고유한 본성을 오롯이 드러냄으로써 문학에 대한 고유하고도 본질적인 물음을 탐색하고 성찰해보려는 시도라고 할 수 있을 것이다.

26) 생트 콜롱브는 파스칼 키냐르의 소설 『세상의 모든 아침』의 작중인물로 속물적 현실 세상에서 벗어나 이 빵나무 암자에 은둔해 그의 수많은 곡을 연주하고 작곡한다.
27) 이 표현에 대해서는 모리스 블랑쇼의 『도래하는 책(Le livre à venir)』을 볼 것.

참고문헌

- 김영신 (2013) 「번역을 이해하는 은유, 번역을 설명하는 은유 - 국내 번역가들은 번역을 어떻게 은유적으로 이해하고 있는가」, 『번역학연구』 14(4): 37-59.
- 류재화 옮김 (2010) 『심연들』. 서울: 문학과 지성사. (Quignard, Pascal (2002/2004) *Abîmes*, Paris: Gallimard folio.)
- 박기순 옮김 (1999) 『스피노자의 철학』. 서울: 민음사. (Deleuze, Gilles (1981) *Spinoza philosophie pratique*, Paris: Les éditions de Minuit.)
- 박여성 옮김 (2009) 『언어의 토대: 구조기능주의 입문』. 서울: 문학과지성사. (Halle, Morris and Jakobson, Roman (1955/2002) *Fundamentals of Language*, Berlin/Newyork: Mouton de Gruyter.)
- 반성완 편역²⁸⁾ (1983) 『발터 벤야민의 문예이론』. 서울: 민음사. (Benjamin, Walter (1972-1977) *Gesammelte Schriften/Schriften/Illumination*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.)
- 배수아 백다흠 류재화 정용준 (2016) 『악스트』 제5호, 서울: 도서출판 은행나무.
- 송의경 옮김 (2001) 『은밀한 생』. 서울: 문학과 지성사. (Quignard, Pascal (1998/1999) *Vie secrète*, Paris: Gallimard.)
- 윤성우 이향 옮김 (2011) 『번역과 문자: 먼 것의 거쳐』. 서울: 철학과 현실사. (Berman, Antoine (1985/1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris: Editions du Seuil.)
- 윤성우 (2007) 「발터 벤야민(W. Benjamin)의 번역론에 관한 소고」, 『번역학연구』 8(1): 175-191.
- 이달승 옮김 (2010) 『문학의 공간』. 서울: 그린비. (Blanchot, Maurice (1955) *L'Espace Littéraire*, Paris: Editions Gallimard.)
- 이정우 옮김 (1999) 『의미의 논리』. 서울: 한길사. (Deleuze, Gilles (1969) *Logique du Sens*, Paris: Les éditions de Minuit.)

28) 이 번역본은 편역으로 다수의 벤야민 저술에서 발췌해 엮은 것으로, 번역서에 원서의 출처가 정확하게 명시되어 있지 않다.

Proust, Marcel (1927/1989) *Le Temps retrouvé*, Paris: Gallimard folio classique.

Quignard, Pascal (1971/2010) *Lycophon et Zétés*, Paris: Poésie Gallimard.

Quignard, Pascal (1990/1997) *Petits Traités (I)*, Paris: Gallimard folio.

[Abstract]

**The translation experience of Pascal Quignard:
The sensitive synchronism of three declination-*clinamen*,
“Reading-Translating-Writing”**

Yoo, Jae-Hwa
(Korea University)

What does it mean for a writer to translate literary works written by another writer? Especially the work would foretell the writer's future works. What does it mean for a writer who's not a professional translator to translate? When Pascal Quignard was twenty years old, he decided to translate *Alexandra* of Lycophron, a Greek poet of the fourth century BC. And this “descent into the lost century” was fascinating, terrible, lucid experience for Quignard. For him, translation was like to live in the “placenta”. What is it really then the sensation aroused by the double movement of “reading-translating” and “translating-writing”? A translator is immersed, obsessed and fascinated by the text that could belong to him only by his translation. Furthermore, what is the relationship between reading, writing and translating? Are they different or “same and different at the same time”?

This study on Pascal Quignard's act of translation is focused on three declination “reading-translating-writing” which have equal status. These three declination suggested by Quignard might be a wonderful way of living in three different worlds governed by the rule of continuity and discontinuity. Pascal Quignard implies that translation is the double movement which causes the painful joy of metamorphosis, the secret of birth of literature.

▶ Key Words: Pascal Quignard, Translation, Lycophron, Alexandra, "reading - translating-writing"

유재화

고려대학교 불어불문학과 강사

oracle0506@naver.com

관심분야: 프랑스 문학, 번역, 번역학, 문학 비평

논문투고일: 2016년 7월 31일

심사완료일: 2016년 9월 5일

게재확정일: 2016년 9월 22일