

# 바로크연구



Baroque Studies

제 3 권

2020. 12

한국바로크학회

# 바로크연구

Baroque Studies

제 3 권

2020.12

한국바로크학회



# 바로크연구

## -제3권-

### 목 차

이의정	21세기 해석학적 바흐연구: 무한한 해석의 지평	5
최정은	피오나 탄(Fiona Tan)의 ‘다른 어떤 곳’(elsewhere)과 가능세계의 무대화: 《인벤토리 <i>Inventory</i> 》를 중심 으로	27
김정환	멜랑콜리의 현대적인 의미: 르네상스와 바로크 시대에 수용된 멜랑콜리의 긍정적인 가치를 중심으로	71
전용갑	환상문학의 장르적 특성: 국내 환상문학 연구동향 분석 및 바로크, 신환상성, 미술적 사실주의와의 비교를 중심으로	99
한국바로크학회 정관		123
한국바로크학회 편집위원회 규정		133
『바로크연구』 논문투고 요령		137
한국바로크학회 연구윤리 규정		144

# 21세기 해석학적 바흐연구: 무한한 해석의 지평

이의정

성신여자대학교 대학원

Lee, Eui-jeong(2020), *The Hermeneutic Bach Studies in the Twenty-First-Century: Unlimited Range of Musical Hermeneutics*, *Baroque Studies*, 3.

This article explores the meaning and methodology of musical hermeneutics by summarizing Edward T. Cone's essay in 1982 and other three essays which are its responses. By this consideration, the article also focus on the hermeneutic Bach studies in twenty-first-century. Cone drew upon the concept of Wilson Coker, a semiologist, who distinguished congeneric and extrageneric meaning for analyzing musical pieces. Cone applied the concept to Schubert's piece to propose how the methodology of hermeneutics could be used in musical analysis in the 1980s.

These considerations in hermeneutics in the 1980s, so-called New Musicology, has also affected Bach Scholarship. Robert L. Marshall, a renowned Bach researcher, had already published a "Bach the Progressive" in 1976 that offered a new aspect of Bach's images, which at the time became a major controversy. Through this, however, the claim was not immediately accepted, and Marshall had to reposition Bach's images once again in 2000 when Scholarship fully has accepted the New Musicology. A new tendency in Bach Scholarship in twenty-first-century has derived from this argument.

**Key Words:** Edward T. Cone / Robert L. Marshall / Schubert, J. S. Bach / Hermeneutics

이의정(2020), 「21세기 해석학적 바흐연구: 무한한 해석의 지평」, 『바로크연구』, 3.

본 글은 음악 해석학(hermeneutics)의 방법론을 다룬 1982년 에드워드 콘(Edward T. Cone)의 “슈베르트의 약속 음: 음악 해석학 훈련”과 그것을 둘러싼 담론을 살펴봄으로써, 음악 해석학에 대한 의미와 방법론을 살핀다. 콘은 윌슨 코커(Wilson Coker, 1928-1982)의 개념을 가져와 음악의 동종적 의미(congeneric)와 이종적 의미(extrageneric)를 설명하여 해석학 훈련을 진행하는데, 1980년대 음악학계에는 아직 해석학적 분석이 완전히 보편화 되어있지 않았기에, 그의 글은 다양한 반응들을 이끌어 냈다. 또한 이러한 해석학 담론들은 슈베르트 연구에만 영향을 미친 것이 아니다.

이른바 신음악학이라 부르는 해석학의 속고는 바흐 연구에도 영향을 미쳤다. 저명한 바흐 연구자인 로버트 마샬(Robert L. Marshall)은 이미 1976년에 바흐 이미지에 대한 새로운 고찰을 제시한 “진보주의자 바흐”를 발표하였는데, 이는 당시에 큰 논란이 되었다. 그러나 이를 통해 바흐의 이미지가 곧바로 새롭게 받아들여지지 않았고, 마샬은 음악학이 해석학이라는 새로운 바람을 완전히 받아들였던 2000년에 다시 한 번 바흐의 이미지에 대한 재고를 요청해야 했다. 본문에서는 이 마샬의 글이 어떠한 바흐의 해석학적 연구 실체를 이끌었는지 살펴보고자 한다.

**주제어:** 에드워드 콘 / 로버트 마샬 / 슈베르트 / 바흐 / 해석학

## I. 들어가면서

20세기 후반, 음악학자 조셉 커먼(Joseph Kerman, 1924-2014)에 의해 미국의 음악학계에는 “신음악학(new musicology)”이 부상하였다. 미국의 음악학자들은 음악학의 각 분야와 연구가 가지는 의의가 무엇인지, 지금까지의 연구 방법론이 적절했는지, 새롭게 이야기해야 하는 주제는 무엇인지 논의하며 이전까지의 학계의 모습을 대대적으로 반성하고 성찰하는 고민의 시기를 가진 것이다. 다양한 용어와 개념, 작품, 또는 작곡가에 대해 새로운 시각을 내놓기 시작하였고, 이에 따르는 각자의 지지와 반론이 이어져 비평적인 음악학 담론이 활성화되었다. 지난세기 후반에 이루어진 이 긍정적인 전환점 이후 축적된 문헌은 지금까지도 건재한 영향력을 가지고 있으며, 현대의 여러 문헌에도 지속해서 언급, 비평 그리고 인용되고 있다.

이 수많은 담론 중 본문에서는 음악 해석학(hermeneutics)의 방법론을 다룬 1982년 에드워드 콘(Edward T. Cone)의 “슈베르트의 약속 음: 음악 해석학 훈련”을 살펴보고자 한다.<sup>1)</sup> 그는 해석학적으로 음악을 어떻게 다룰 것인가에 대해 고찰하며, 그 방법을 작품 분석을 통해 직접 제시하였다. 당시 음악학계에는 아직 해석학적 분석이 완전히 보편화 되어있지 않았기에, 콘은 논문 초입에서 해석학의 정의부터 차근차근 다뤄나간다.

‘해석학’이라는 용어는 19세기 말 헤르만 크레취마르(Hermann

---

1) Cone 1982, 233-241.

Kretschmar, 1848-1924)가 음악 분야에서 처음 사용하였다. 그러나 이것은 현재에 쓰이는 해석학이라는 개념과 비교하여 보다 좁은 의미를 가졌으며, 크레취마르는 그저 음악 작품의 형식이 어떻게 되어있는지, 또는 표제음악과 같이 작곡가가 의도한 내용을 가진 작품의 내용이 무엇인지 설명하는 용도로 그 용어를 사용하였다.<sup>2)</sup> 큰 해석학의 정의를 이것과는 다르게 사용하기를 원했기에, 크레취마르가 보여준 비평적인 용어 사용에 대해서는 긍정하지만, 아마추어만을 위한 가벼운 의미의 해석학이 아닌, 형식 기술을 넘어서는, 즉, 음악 외부에 존재하는 작품의 맥락을 통해 음악에 관해 이야기할 것을 요구하였다. 이를 위해 그는 윌슨 코커(Wilson Coker, 1928-1982)의 개념을 가져와 음악의 동종적 의미(congeneric)와 이종적 의미(extrgeneric)를 설명하여 해석학 훈련을 진행하였다.

음악이 의미를 가진다는 사실은 자명하기에, 작품 안에 표현된 의미는 마땅히 해석이 가능하다는 것이 큰이 코커에게서 차용한 그의 전제이다. 동종적 의미는 한 작품의 내부에서나, 또는 여러 작품의 내부에서의 의미이며, 순수하게 음악 사이의 관계로만 작품을 해석하는 것이다. 이것은 음악의 구문론(syntax), 형식, 그리고 양식과 관련된다. 이종적 의미는 음악이 아닌 대상들과 연관되는 것으로, 큰은 사건, 분위기, 감정을 예로 든다.

큰의 글이 발표되기 전인 70년대의 음악 해석은 동종적 의미에만 초점을 맞추는 경우가 많았다. 큰 역시 이 점을 비판하였는데, 음악에서 구문론, 형식 그리고 양식만을 살피는 해석 방법은 여러 작품 사이에 같은 양식이 포함되어 있을 때, 그 양식의 의미 차이를 축소할 수 있기 때문이다. 큰은 코커가 예로든 베토벤의 《교향곡 3번》과 쇼팽의 《B♭ 단조 피아노 소나타》에 공통으로 등장하는 장송 행진곡을 언급한다. 이 두 곡

2) 크레취마르가 음악을 해석학적으로 서술한 것에는 서양음악을 민중들에게 대중화하려는 의도가 들어있었으며, 그가 쓰는 어휘는 음악을 객관적, 이론적으로 기술하기 위한 것이 아닌, 음악의 우수성과 초월성을 위한 것이었다. 즉, 그는 민중 교육적인 목적으로 음악을 해석학적으로, 비평적인 용어로 서술하였으며, 이 교육적인 목적의 이면에는 결국 음악의 우수성을 통해 자국의 우수성을 이야기하려는 이데올로기적인 목적도 나타나고 있다. 트라이틀러, 신예슬 역 2018, 368-370.

의 장송 행진곡이 가지는 형식과 흐름만을 서술한다면, 그 기술이 거의 흡사하기 때문이다.<sup>3)</sup> 그러나 실제 두 음악을 들었을 때, 이 두 작품이 가져오는 의미가 같지 않다는 것을 우리는 간단히 알 수 있는데, 그것은 두 작품의 이종적 의미와 맥락(context)이 다르기 때문이다. 즉, 음악의 의미는 장르와 형식에서 올 수도 있지만, 결정적인 의미는 곡이 작곡되었던 그 시대, 그리고 작곡가의 맥락에서 오는 것이다.

이러한 설명을 토대로 콘은 슈베르트의 《악흥의 순간 Op.94, No.6 *Moment musical*》을 분석[동종적 의미]하였으며, 결론에서 해석학적[이종적 의미]으로 바라보았다. 콘이 우선으로 곡을 낱낱이 분석한 이유는 그가 “이종적 의미는 오직 동종적 의미로만 설명될 수 있다”라고 판단했기 때문이다.<sup>4)</sup> 콘은 처음에 해결의 반대 방향으로 진행하여 해결을 회피하던 E♭음이 음악의 전개에 따라 어떻게 다시 반복되고 있으며, 이 회피가 어떤 의미를 가져오는지 기술하였다. 그리고 그는 논문의 마지막에서 이러한 부분을 해석학적으로 서술해 낼 때, 음악학자는 작곡가의 개인적인, 성적인 영역까지 확장하여 이야기 할 수 있다는 결론에 도달한다.

콘의 이 논문은 해석학을 다루는 중요한 문헌으로 남아, 해석학의 거대 담론을 논할 때 현재까지도 많은 학자가 그의 글을 인용하여 각자의 견해를 이어나가고 있다. 필자는 이런 콘의 주장에 대한 반응과 비평이 담긴 세 가지 논문을 선택해 콘의 논문이 어떻게 읽혔는지 살펴보았다.

세 논문은 다음과 같다. 첫째는 레오 트라이틀러(Leo Treitler)의 “해석학, 성서해석학, 혹은 무엇?”으로, 2011년 그가 집필한 저서에 담긴 글이다.<sup>5)</sup> 둘째는 정혜윤의 “청자의 상상함과 음악적 이해: 형식주의적 분석과 해석학적 분석의 경계를 넘어서”로, 2009년 서양음악학에 게재된 글이다.<sup>6)</sup> 마지막 셋째는 스튜어트 페더(Stuart Feder, 1930-2005)가 1993년에 집필한 그의 저서에 실린 “약속의 음: 음악과 응용정신분석의

3) 이 때 보여주는 서술은 크레취마르가 해왔던 해석학을 보여준다. 콘이 이것을 언급한 이유는 자신이 행할 해석학은 크레취마르가 사용했던 의미와 다르다는 것을 알려주기 위함이다. Cone 1982, 234.

4) Cone 1982, 235.

5) 이 글은 『그래도 우리는 말해야 하지 않는가』에 번역서로 출간되어 있으며, 필자는 이 번역서를 참고하였다. 트라이틀러, 신예슬 역 2018, 356-379.

6) 정혜윤 2009, 79-108.



방법”이다.<sup>7)</sup>

또한 이러한 해석학 담론들은 슈베르트 연구에만 영향을 미친 것이 아닙니다. 신음악학과 해석학의 숙고는 바로 커먼이 속해 있던 바흐 연구에도 영향을 미쳤다. 저명한 바흐 연구자인 로버트 마샬(Robert L. Marshall)은 이미 1976년에 바흐 이미지에 대한 새로운 고찰을 제시한 “진보주의자 바흐”를 발표하였는데, 이는 당시에 큰 논란이 되었다. 그러나 이러한 반향에도 이를 통해 바흐의 이미지가 곧바로 새롭게 받아들여지지 않았다. 때문에 마샬은 음악학이 해석학이라는 새로운 바람을 완전히 받아들였던 2000년에 다시 한번 바흐의 이미지에 대한 재고를 요청해야 했다. 본문에서는 위의 세 개의 문헌이 이야기하는 해석학의 방법론을 살핀 후, 이러한 담론이 실제에서는 어떻게 이루어졌나를 21세기 바흐의 해석학적 연구 실제로 살펴보고자 한다. 특히, 19세기라는 방대한 작곡가들의 사적 자료를 가진 시기에 대해 다루며 제시된 해석학이 과연 18세기 초반, 다소 부족한 사적 자료를 가진 바로크의 작품들에도 유지될 수 있었는지 확인하고자 한다.

## II. 해석학에 대한 다양한 시각

“해석학, 성서해석학, 혹은 무엇?”에서 트라이틀러는 콘의 논리 전개 방식에 나타나는 오류를 지적하며, 이로 인해 음악 해석학이라는 시각 자체에 의구심이 들 수 있다고 비판하였다. 그는 콘이 보여준 오류로 인해 발견된 문제점은 콘의 글만이 가진 문제점이 아닌 해석학이 가진 근본적인 한계라고 보는 것이다. 트라이틀러의 관점에서는 동종적 의미에서 이종적 의미를 끌어내고자 했던 그 도전 자체가 성취될 수 없는 것이며, 결론에서만 나타나야 할 해석학[이종적 의미]은 과정인 형식 분석[동종적 의미]에 침범하였고, 이로 인해 “이종적 의미는 오직 동종적 의미로만 설명될 수 있다”는 전제가 틀어짐을 역설했다. 트라이틀러의 입장에서 콘은 완전

7) 위의 글과 마찬가지로 번역서를 참고하였다. 페더, 박성우 역 2018, 303-322.

한 형식주의 분석도, 해석학적 분석도 아닌 모호한 영역의 해석, 즉, 잘못된 해석을 보여준 것이 된다.

“청자의 상상함과 음악적 이해: 형식주의적 분석과 해석학적 분석의 경계를 넘어서”에서 정혜운은 일반적으로 형식주의 분석과 해석학적 분석이 이분법적으로 나누어져 우리에게 인식되지만, 사실 그 경계는 모호해질 수 있다고 주장한다. 그는 콘의 글에 대한 비평적 읽기를 통해 이분법적 경계를 지우고, 음악을 어떻게 해석하는 통합적인 방법론을 이야기하고자 했다.

페더는 음악학과 정신분석학을 전공하였으며, “악속의 음: 음악과 응용 정신분석의 방법”에서 콘이 보여준 해석학은 정신분석학의 보안을 통해 지지가 될 수 있으며, 자신의 글로 이를 실행하였다. 또, 정신분석학자의 관점에서 작품과 작곡가 개인을 연결하는 해석학이 어떻게 옹호될 수 있는지 서술하였다. 그는 작곡가조차 작품을 쓸 때 몰랐던 사실이 정신분석학 이론을 통해 뒷받침될 수 있다 주장하기 때문에, 콘의 글을 인용하였다.

## 1. 콘, 과감한 연습

앞서 서술했듯이 콘은 해석학의 개념을 생각해 본 후, 동종적 의미와 이종적 의미를 나누어 설명하고 있다. 음악해석학이라는 용어를 거의 처음으로 언급한 크레취마르는 해석학을 주로 곡의 형식을 단순하게 설명하거나, 표제음악에 사용하였기 때문에, 그의 사용은 객관적이고 심층적인 분석을 통해 음악의 배경과 역사, 맥락 등의 의미를 알아내는 것과 거리가 있었다. 즉, 콘의 해석학은 이와 반대로 작품의 탄생 배경과 맥락까지 읽어내는 것을 목적으로 한다는 것이다. 그가 해석학의 어원을 언급한 목적은 아마도 이 용어가 크레취마르의 사용으로 이미 음악학에 존재했기 때문에 크레취마르의 해석학과 본인의 것을 분리하고, 독자의 오해와 혼용을 막기 위해서로 보인다.

콘은 본문 대부분을 음악 분석에 할애하였다. 슈베르트 《악흥의 순간 op.94, no.6》은 트리오를 포함한 3부 형식 곡으로, 몇 가지 짧은 모티브가 변형되고 발전되어 곡 전체를 이루는 구조이다. 콘이 분석과정에서 주

목하는 음은 오직 마디12의 E♭음 하나인데, 이 음은 V/vi 화성에 포함되는 것으로 화성 진행 관습에 따르면 6도 화성으로 진행되어야 한다. 그러나 슈베르트는 이 V/vi 화성도, E♭음도 해결하지 않고 음악을 딸림화음으로 진행시켰다. 청자는 이 관습에 맞지 않는 진행이 곡 전체에서 지속해오므로 등장하고, 계속해서 해결되지 않는 것을 선명하게 들을 수 있다. 콘은 이 E♭음을 약속 음(Promissory Note)이라고 명명했다.<sup>8)</sup> 약속 음은 언뜻 위종지로 착각될 수 있으나, 정격종지가 나올 것이라 기대되는 곳에 대신 등장하는 위종지와 다르게, 기대되었던 선율이 다른 방향으로 진행하면서 나오는 음이다. 즉, 위종지의 경우는 딸림화음이 선행하고 명백하게 종지의 신호가 주어지기 때문에, 위종지가 정격종지 대신 등장하여도 어느 정도 예상할 수 있는 흐름이었던 것과 다르게, 약속 음은 예상치 못한 곳에서 갑작스럽게 등장하는 것이다. 그 단어가 가지는 어감에 맞게 약속 음은 해결되기로 약속된 음이며, 이 작품은 이 음을 해결시키는 것을 목적으로 하여 음악을 진행시킨다.<sup>9)</sup>

A b 장조인 《악흥의 순간 op.94, no.6》에서 E♭이 등장하였다면 F로 진행하여 해결해야 한다. 그러나 마디12에 등장한 E♭은 E♭로 진행한다. 슈베르트는 이 진행을 곡에서 계속 등장시키는데, 독특하게도 이후에 등장하는 E♭에서 E♭의 진행은 관습에 순순히 따르는 방식으로 등장하게 된다. 바로, E♭이 이명동음인 F♭로 등장한 것이다. 슈베르트는 마디16에서 곡을 f단조로 전조 시킨 후, 마디21에서 F♭를 등장시키고, 이것을 E♭로 진행시켰다. 그러나 청자의 머릿속에는 초반에 해결되지 않았던 E♭의 인상이 남아있기에, F♭이 조성과 관습에 따르는 진행으로 해결되어도 해결되지 못했을 때와 같은 불편함 느끼게 된다. 즉, 반복하면서 보여주는 이 관습에 따른 F♭-E♭ 진행은 처음에 강렬한 인상을 주며 등

8) 콘이 “약속 음”이라고 명명한 원어 “Promissory Note”는 원래 “약속 어음”이라는 의미로 ‘지불[해결]되어야 한다’는 어감을 강하게 내포하고 있는 단어이며, 콘은 이를 재치 있게 이용한 것이다. 정혜윤 2009, 91.

9) 콘은 약속 음을 해결해 나가는 이러한 과정이 19세기의 조성 음악의 진행방식이라고 설명한다. 약속 음은 해결하지 않고 지속해 나가기 때문에 일종의 불협화음이며, 약속 음을 사용하는 것은 관습을 따르지 않고 불협화음의 해결을 지연시키는 것, 즉, 19세기 음악 작품에서 흔히 볼 수 있는 진행이기 때문이다. Cone 1982, 236.

장한 어긋난 E $\flat$ -E $\flat$  진행을 잊어버리는 데에 그다지 도움을 주지 못한다. 게다가, 처음 E $\flat$ 이 등장할 때, 썸머립 또한 수비토 포르테로 등장하면서 청자를 집중하게 하였지만, F $\flat$ 은 전조의 과정에서 피아노로 흘러가면서 등장하여, 같은 음높이와 음정 관계라고 해도 같은 위력을 보여주지 못한다. 슈베르트는 E $\flat$ 의 해결을 다른 방식으로 제시해낸 것이지만, 그것은 아이러니하게도 어긋난 처음의 인상을 지우기에는 충분하지 못하도록 슈베르트가 의도한 것이다. E $\flat$ 이 남긴 불안감을 알레그레토 부분이 모두 진행될 동안 사라지지 않는다.

그런데 트리오 부분은 앞서 보여준 알레그레토의 이러한 불편·불안과 무관하다. 알레그레토 부분과 다르게, 버금딸림조로 전조한 트리오 부분은 매우 안정적이고 평온하다. 그러나 큰 트리오의 평온함이 다 카포로 인해 알레그레토로 돌아갈 것이며, 이로 인해 결국에는 깨져버릴 평온이기에 오히려 이 트리오의 평온을 실패와 좌절에 연결한다. 다시 말해, 트리오 부분에서 등장하는 마디97의 E $\flat$ 은 F로 향하지만, 다 카포로 인해 반복되는 E $\flat$ 은 다시 E $\flat$ 으로 향하기 때문에, 큰 이 곡이 비극적인 결말로 마무리된다고 본다.

큰 논문의 결론에서 이 비극적인 결말이 슈베르트의 개인적인 경험과 연결될 수 있다고 설명하면서, 성적인 죄악(vice), 즉, 매독(syphilis)으로 해석하는 가능성을 제시한다. 슈베르트는 자신의 병을 1822년 말 즈음에 알아챘을 것이며, 이미 치료할 수 없다는 것도 이해하고 있었을 것인데, 큰은 이 매독에 대한 슈베르트의 감정이 2년 뒤에 쓰인 《악흥의 순간 op.94, no.6》에 반영되었을 것이라 주장한다. 또한, 이러한 분석 진행 방법, 즉, 작품에 있던 동종적 의미인 E $\flat$ 의 진행에서 파생된 비극의 내용이 이중적 의미인 슈베르트의 매독으로 이어지는 것을 해석학의 방법론으로써 제시하였다. 큰은 음악학자로서 해석학을 통해 알 수 있는 음악의 의미와 그 지평을 어디까지 넓힐 수 있는지, 그 가능성을 드러내고자 했으며, 이로 인해 더욱 과감한 해석을 결론에서 끌어낸 것으로 보인다.

## 2. 트라이틀러, 분석과정에 대한 회의

트라이틀러는 콘의 위의 문헌뿐만 아니라, 비슷한 오류를 범한 로렌스 크레이머(Lawrence Kramer)의 글 또한 인용하여 그들이 제시하는 해석학에 대해 지적하였다. 다만, 트라이틀러는 다른 학문에서 사용되고 있는 해석학이라는 용어가 음악학에도 마찬가지로 적용되는 것, 그 자체를 부정하지는 않으나, 콘과 크레이머의 방식과 유사한 해석학 과정이 음악학에 스며든다면, 그들이 가지고 있는 오류 역시 음악학에서 스며들 수 있다는 부정적인 입장을 내비친다. 트라이틀러가 논문에 제기하는 콘의 해석학에 대한 반론은 크게 두 가지이다.

- (1) ‘음악 외적인 것’을 음악의 의미라고 쉽게 단정할 수 없다.  
콘은 모방에서 추측한 ‘음악적 의미’가 정당하다고 너무나 확신한다.
- (2) 콘은 ‘이종적 의미’를 ‘동종적 의미’에서 밝혀내는 연역적 사고를 시도했으나, 그가 보여준 것은 귀납적 사고에 가깝다.

트라이틀러는 해석자가 음악 분석을 통해 알아낸 사실을 외부적 사실과 결합할 때, 즉, 음악의 의미를 작품 주위의 역사적 사실 또는 현실에 존재하는 (추상적 또는 구체적)대상과 연관 지어 해석하는 경우에 대해 특히나 회의적이다. 그 해석이 해석자에 의해 “선택”되기 때문이다. 이러한 입장이 (1)과 연관된다. 그는 크레이머와 콘의 글 모두 해석학의 방법론을 보여주는 시도이지만, 두 학자가 음악에서 끌어냈다고 주장하는 해석이 과연 진실로 음악에서 출발한 것인가에 의문을 표현한다.

한 가지 짚고 넘어갈 것은, 트라이틀러가 음악 외적인 요소가 음악의 의미로 해석되는 것 자체에 반대하는 것은 아니라는 점이다. 트라이틀러가 지적한 것은 콘의 논리 전개 방식이 음악 외적 요소를 의미로 올바르게 연결했는지 고려해야 한다는 것이다. 트라이틀러는 콘의 전체를 처음부터 차근차근 뜯어나가며 이를 설명한다.

먼저, 청자가 음악 외적 요소를 음악에서 분명하게 인지할 수 있는 경우로, 음악이 현실의 구체적인 대상을 모방하는 것이다. 현실의 대상 중

에서도 언어나 단어가 아닌, 사물이 내는 소리를 직접 모방하는 것이 청자가 소리만으로 인지해 낼 수 있는 음악 외적인 요소이며, 새소리나 기계의 소음 등이 가장 대표적인 예이다. 그러나 이것을 음악의 “의미”로 서술할 때 주의해야 하는데, 음악이 너무나 명백하게 현실 대상의 소리를 직접적으로 모방하였고 이것을 청자가 인식할 수 있다 하여 그것이 바로 그 작품 또는 그 악구의 의미라고 주장할 수 없기 때문이다. 토픽<sup>10)</sup>이 모차르트 음악을 분석할 수 있는 도구가 된다고 하여, 그것이 바로 음악의 “의미”라고 주장할 수 없다. 그것은 그저 음악적 구조나 요소의 한 부분에 지나지 않을 수도 있기 때문이다. 추상적인 대상도 마찬가지이다. 청자가 음악에서 표현되었다고 느껴지는 감정을 그 작품의 “의미”라고 단정할 수 없다. 트라이틀러는 아무리 명백한 모방이어도 그것을 작품의 “의미”로 해석하는 것에 회의적인 태도를 가진다. 모차르트 《돈 조반니 *Don Giovanni*》 2막 피날레의 코멘다토레(*Commendatore*)에서 청자가 이 곡의 시작은 불길하고, 위협적이라 확신할지라도, 이 작품의 의미가 불길함이라고 이야기하기 쉽지 않다고 이야기한다. 이처럼 트라이틀러는 의미라는 용어를 조금 더 진중하고 확신할 수 없는 진리라고 여겼다.

(2)의 경우도 역시 콘의 전제에서 출발한다. 앞서 언급한 “이종적 의미는 오직 동종적 의미로만 설명될 수 있다”라는 전제는 음악을 해석학적으로 바라보려면 음악 내부를 살펴보는 분석 단계가 선행되어야 한다는 의미이다. 콘의 논문 전개와 순서는 이를 따른다. 그는 슈베르트 작품의 내부구조만을 먼저 살피고, 이후 결론에서 그 의미를 외부의 것과 연결한다. 그러나 콘이 결론에서 끌어낸 사실들은 그가 본문에서 보여준 분석들과 촘촘하게 연결되지 못한다. 분석을 통해 연역되는 해석만이 올바르게 선택된 해석이라 하였으나, 콘의 해석학적 분석으로 선택한 슈베르트 작품의 의미는 그가 앞서 보여준 분석에서 연역된 것이라 보기 어렵다. 결론의 해석은 오히려 분석과정에 침투되어 영향을 미치고 있고, 글은 결과적으로 귀납적 방법론에 더 가깝게 전개되었다. 연역적 연구 방법을 추구

10) 토픽은 고전주의라 일컫는 18세기 후반의 음악에서 나타나는 작곡 기법으로, 수사학에서 파생된 용어이다. 당시 작곡가들은 동시대 청중들이 잘 이해하고 있었을 다양한 춤이나, 사냥, 군대와 같은 특정한 성격으로 사용되는 음악들을 작곡에 활용하였는데, 이를 토픽이라 부르며, 이 활용 방식에서 단순한 모방이 아닌 다양하고 다층적으로 해석될 여지를 준다. 권송택 2005, 68-70.

하고, 그것이 해석학을 통한 음악의 의미를 찾아내는 방법론이라 주장하지만, 콘이 제안한 방법론은 자신의 주장에 부합하지 못했고, 반대 방향의 절차를 따랐기에, 서론에서 제시한 논리는 결론에서 퇴색되었고, 독자에게 논리의 비약으로 다가오게 된 것이다. 트라이틀러는 콘도 그 스스로 이러한 단점을 알았을 것이라 서술한다. 자신의 논문 부제에 “연습”(exercise)이라 적은 것도, 그가 해석학을 위한 분석이 철저히 이루어져야 한다 생각하지만 스스로 자신의 글에 무언가 결여된 것을 느꼈기 때문이라는 것이다.

트라이틀러의 이 글은 콘의 글과 방법론, 그리고 해석학을 매우 보수적으로 수용하고 있다. 그의 주장들은 음악의 내부적 요소와 외부적 요소만을 긍정할 뿐, 그 외에 콘의 대부분의 주장에 회의적이며, 음악학의 영역에 해석학이 들어오는 것이 근본적으로 가능한가까지 고려하게 만든다. 그러나 모든 학자가 트라이틀러와 같은 입장을 취한 것은 아니다.

### 3. 정혜윤, 독자로서 얻는 효과

정혜윤은 청자가 어떻게 음악을 들으며, 어떻게 그 방법이 음악과 관련지어지는지 주목하였다. 그는 음악 듣기 전략과 분석법에 대해 계속해서 대답해 온 형식주의와 해석학에 대해 분명히 인식하며, 이러한 이분법에 대해 계속 논의하는 것은 오히려 담론의 대상을 음악으로 삼지 않는 것이며, 지나치게 추상적이고 형이상학적 논의로 빠지는 것이라 주장하였다.<sup>11)</sup> 때문에 그는 이에 대해 서술하여 탐구하기보다 기존에 발표된 문

11) 형식주의적 분석은 원론적으론 음악 악보의 내재적인 요소만으로 음악을 분석하는 것이며, 매우 전문적 어휘를 사용하는 것이 특징이다. 이러한 개념은 19세기와 20세기를 거쳐 음악 그 자체에 내용이 존재한다는 생각에서 출발하였다. 그러나 1970년대부터 80년대까지 형식주의적 분석에 대한 철학적 고찰이 꾸준히 진행되면서 보다 넓은 범위로 포용 되기 시작하였다. 정혜윤은 대표적인 예로 내러티브 논의를 이야기한다. 1970년대에는 문학의 플롯과 같이 음악의 구문론을 통해 규칙을 발견하여 음악의 내용을 파악하려 했다면, 1980년대 후반에 들어서서는 청자에 의해 내러티브가 구축되며, 각자의 음악적 경험의 차이로 인해 내러티브 또한 한 작품에 고정된 한 가지가 아닌 다양하게 존재할 수 있음이 인정되었다. 정혜윤은 80년대 내러티브의 경향과 비슷한 형식주의적 분석을 다루고 있으며, 청자를 배제하는 형식주의는 옛것이라 인식한

헌을 비평적으로 읽어 대안을 찾고자 하였다. 그는 형식주의적 분석과 해석학적 분석이 이분법으로 나누는 것에 회의적이며, 두 분석 방법은 각자의 영역에서 따로 존재하거나, 각자를 위해서만 봉사한다고 생각하지 않았다. 이들은 공존할 수 있으며, 둘을 결합한 방법론은 매우 효과적인 분석 대안이 될 수 있다는 것이 그의 글의 골자이며, 이를 지지하기 위해 그는 콘의 글을 인용하였다. 콘의 글에 대한 그의 의견 역시 두 가지로 나눌 수 있다.

- (1) 콘은 형식주의와 해석학 사이의 이분법을 분명하게 인식하고 있다.
- (2) 그러나 그의 분석은 두 분석법의 경계를 넘어서고 있다.

서론에서 보여준 그의 전제와 글의 논리 전개 방식은 그가 이분법을 가지고 있다는 것을 명백하게 보여준다. 두 분석 방법은 분리되어 구성되어 있으며, 그의 동종적 의미와 이종적 의미를 나누는 설명이 이를 역설한다. 아무리 결론의 해석학이 본론의 형식 분석에 영향을 주었다고 하여도, 그는 결론에서 이야기할 슈베르트의 정신적 불안과 신체적 경험을 형식 분석 부분 그 어디에도 내비치지 않는다. 또한, 앞서 이야기한 결론의 해석학적 의미가 분석에 영향을 주었을 거라는 의심은 콘의 결론을 모두 읽어보았을 때만 추측이 가능하다. 정혜윤은 콘이 두 의미를 설명하고 정립하는 부분에서 둘의 근본을 완전히 분리하여 이해하고 있는 콘의 태도를 읽어낸 것이다. 비록, 이종적 의미가 그의 동종적 의미 분석과정에 영향을 미쳤을지라도, 콘의 분석을 살펴보았을 때, 음악적 설득력이 부족하

---

다. 지금의 형식주의의 분석은 청자를 배제하지 않고도 여전히 존재할 수 있고, 그런데도 분석법이 논리적으로 설명이 가능하며, 과학적 체계 연구가 가능하도록 초점을 맞춘다. 해석학적 분석은 이와 다르게 작품을 문화와 역사에 귀속시킨다. 음악과 작곡가 모두 문화 현상에서 파생된 것이기에 쓰인 목적과 의미가 분명하게 담긴 인간의 작품이다. 이 시각에서 음악을 분석하면 작곡가의 삶, 그 당시 시대상, 청중 등의 역사적 사실이 매우 중요하게 대두된다. 이 분석 방법은 많은 역사적 지식과 연구를 요구하며, 우리는 역사를 완벽히 재현할 수 없기에, 다양한 해석과 시각을 인정한다. 그런데도 해석학적 분석이 중구난방하게 일어나지 않는 것은 상호주관성(intersubjectivity)으로 많은 이들이 누군가 제시한 해석에 동의할 수 있기 때문이다. 정혜윤 2009, 79-84.



거나, 외부의 의미를 가져와 지나치게 해석하고 있다는 것은 살펴볼 수 없다. 콘의 이중적 의미 해석 부분을 그의 글에서 완전히 들어낸다고 하여도, 그의 동종적 의미가 성립되지 못하여 그 힘을 잃어버리지 않는다.

그러나 정혜윤은 (2)와 같이 콘의 글은 두 분석법이 각각의 모습으로 존재하는 것이 아닌, 둘이 같이 존재하여 그로 인해 그 경계를 넘어서고 있다고 보았다. 콘이 슈베르트 작품을 형식 분석하는 부분에서 사용하는 콘의 어휘들은 해석학에 자주 보이는 비평적인 언어들이며, 이것은 콘이 의도한 것이다. 콘은 E♭에 대해 기술할 때, 음악적이고 분석적인 언어들로 가득 채우기보다는 E♭에 마치 인격이 있는 듯이 서술하였다.<sup>12)</sup> 게다가 트라이틀러가 지적했듯이, 이 형식 분석 부분은 결국 결론의 해석학적 분석 내용에 영향을 받은 분석이기에 콘이 이분법을 인지하였다고 해도, 그의 분석의 내용은 (독자의 입장에서가 아닌 콘의 입장에서) 두 의미가 혼재되어 나타났다. 즉, 어찌하든 동종적 의미를 서술하는 콘의 기저에는 이중적 의미가 담겨 있는 것을 피할 수 없다. 이 혼재는 콘의 글을 접한 후, 작품을 다시 감상하는 독자에게 영향을 미친다. 독자는 콘의 분석을 독서하면서 슈베르트 작품에 등장하는 E♭이 통상적이지 않고, 불안정하다는 것을 인식하고, 결론에서 콘이 선택한 해석을 보며, 이 비통상적이고 불안정함을 바로 슈베르트 개인의 불안으로 연결할 수 있다. 콘의 글은 동종적 의미가 표면적으로는 분리되어 있어 이분법을 견지하고 있으며, 독자는 이때 두 의미의 차를 인식하여 혼재를 강요받지 않지만, 독자가 결론에 도달한 후 작품을 감상할 때는 두 분석법의 경계를 넘어서게 된다. 즉, 콘의 글을 독서하는 과정의 결과로 작품의 해석은 이분법을 초월한다.

어쩌면 콘 자신은 트라이틀러가 지적한 몇 가지의 오류와 이분법을 가지고 서술하였는지 몰라도, 정혜윤은 그 글을 통해 이뤄낸 해석학적 분석 방법론을 긍정적으로 평가하였다. 특히 해석학에서 음악의 의미를 여러 가지로 해석[선택]해 낼 수 있는 “표현적 잠재성”은 청자의 적극적인 개입을 끌어낼 수 있기 때문에 바람직한 음악 청취라 여겼다.

12) 콘은 이 전부터, 음악 작품이나 선율에 내재하는 인격적인 특성들을 강조하였다. 이는 작곡가의 인격이나, 연주자의 인격과는 다른 것으로, 이를 “페르소나”라고 칭하였다. 김정진 역 2013, 17-23.

#### 4. 페더, 가능성에 대한 긍정

페더는 정신분석학자이자 음악학자로, 슈베르트의 정신이 곡에 반영되었다는 콘의 글을 매우 동의하며, 지지한다. 다만, 페더 역시 콘의 논리 전개에는 비약이 있음을 인정하며, 콘의 글이 설득력이 부족하게 느껴졌던 이유를 설명하는데, 이는 콘이 전문적인 정신분석학자로서 취급받지 못하기 때문이다. 다시 말해, 그가 정신분석학자가 아니기 때문에 슈베르트의 성생활에서 나온 무의식이 음악에 투영되었다는 의견이 다소 알파해 보인다는 것이다. 그는 콘과 같이 과감한 해석을 하는 사람은 “야생 정신분석가”<sup>13)</sup>로 취급될 수 있다는 것을 우려하며, 자신이 이 시각을 보충해 콘을 지지하고자 했다.

콘의 전제가 무너졌다 하여도, 그의 분석이 가치가 있음은 대부분 학자가 인정한다. 트라이틀러가 말했듯이, 콘이 자신의 글에서 그 사실을 분명히 인식하고 있었기 때문이다. 콘은 자신의 저서에서 우리가 음악의 제스처를 맞닥뜨릴 때, 그 움직임을 잠재의식 속에서 우리의 경험에 기반을 두어 바라본다고 이야기하였다.<sup>14)</sup> 즉, 음악의 제스처 또는 패턴에 개인의 경험이 무의식적으로 투영된다는 의미이다. 이러한 시각을 가지고 작품을 바라보면, 슈베르트의 개인 생활이 슈베르트의 작품으로 투영된 것, 그리고 자신의 결론이 분석에 투영된 것이 모두 설명될 수 있다.

페더는 콘의 주장이 지지가 될 수 있는 이유를 세 가지로 서술한다.<sup>15)</sup> 첫 번째는 초자아(superego)로, 슈베르트가 기존의 화성 관습을 따르지 않고, 그것을 변형하고 뛰어넘는 것은 자신의 금지된 충동을 넘어서려는 무의식의 투쟁이라는 것이다. 이러한 해석에서 주의할 것은 이러한 음악

13) 프로이트가 1910년에 사용한 용어로, 개인들이 좋은 의도로 시작했지만, 학문적 고찰이 부족한 상태로 ‘해석’을 내놓는 것을 뜻한다. 페더, 박성우 역 2018, 307.

14) Cone 1974, 164-175.

15) 페더는 여기서 정신분석학에서 사용하는 세 가지 원칙을 통해 설명해낸다. 첫째는 중복결정[다중결정] 원칙으로, 인과관계 속의 한 가지 현상은 정도가 다른 다양한 요인들을 원인으로 한다는 것이다. 둘째는 무한한 전치 가능성으로 정신적 모든 것이, 행위나 꿈 등의 다른 모든 것으로 연결될 수 있다는 것이다. 셋째는 무한한 표상으로, 모든 상징에 대한 모든 해석을 가능하다고 열어두는 것이다. 페더, 박성우 역 2018, 314-320.

적 대목이 일대일대응으로 환원되는 한 가지 ‘진짜’ 의미가 아니라는 것이다. 최근의 음악학의 경향이 그러하듯이, 정신분석학에서도 여러 가지 해석의 가능성은 열려있고, 이 가능성을 인정함으로써 해석자가 해석을 선택하여 풀어낼 수 있다. 이는 두 번째 이유로도 연결된다. 두 번째는 무한한 전치(displacement) 가능성으로 정신 기능의 모든 측면은 다른 모든 측면과 연결될 수 있다는 것이다. 즉, 슈베르트가 생활에서 받았을 정신적인 인상, 경험은 슈베르트가 표현해 내는 모든 것과 연결될 수 있다. 이것은 나아가 《악흥의 순간 op.94, no.6》 뿐만 아니라, 1822년 이후 슈베르트의 다른 음악에서도 이러한 무의식이 발견될 수 있다는 것을 의미한다. 페더는 수잔 맥클러리(Susan McClary, 1946~)의 경우를 언급한다. 맥클러리는 슈베르트의 《미완성 교향곡》을 그의 성생활과 연결해서 해석했다.<sup>16)</sup> 세 번째는 무한한 표상으로 청자와 해석자는 어떠한 표상으로도 슈베르트의 작품을 읽어낼 수 있다는 것이다. 즉, 어떠한 해석 방법도 청자에게 열려있는 것이며, 페더 역시 콘의 표현을 빌려와 이를 잠재력이라 칭하는데, 이것이 예술의 특징이자 조건이며, 콘이 자신의 글을 통해 다양한 해석의 지평을 늘리려고 했던 의도와 결을 같이한다.

페더는 작품과 해석이 일대일대응으로 이루어지지 않는다고 생각하는 만큼, *진짜 해석*이라는 것은 존재하지 않고, 어떠한 해석이라도 담론에서 지속해서 논의되는 한, 음악학의 영역 안에 있다고 생각한다. 그는 *잘못된 해석*은 존재하지 않으며, 주관적으로 보일 수 있는 해석 또한 가치 있고, 정당하다 보았다.

### III. 해석학 담론의 실제 - 21세기 바흐 해석

위의 해석학에 대한 지난 담론을 살펴보면, 해석자가 가할 수 있는 해석의 범위는 20세기보다 더 넓고, 도전적임을 알 수 있다. 특히나 페더의 글에서, 우리는 음의 진행을 통해 슈베르트가 느꼈을 불안을 추측해내는 다소 거칠어 보이는 해석 또한 더는 망설이지 말아야 할 것처럼 보인다.

16) 페더, 박성우 역 2018, 317-318.

해석자가 음악이 주는 의미를 들었다면, 전통과 권위로 그 해석자의 직관을 지워버릴 필요가 없다는 것이다. 그러나 이러한 태도로 바로크, 특히나 바흐를 들여다보려고 시도하면, 우리는 또다시 망설임을 마주하게 된다.

바흐 서거 250주기였던, 2000년에 마살은 바흐를 어떻게 해석할 것인가에 대해 고찰하였다. 이 “바흐 해석”에 대한 그의 고민은 이때가 처음이 아니었는데, 1976년에도 “진보주의자 바흐”라는 글로 바흐의 기존 이미지인 전통적인 바로크 대위양식의 대가, 루터파 교회의 독실한 신자를 벗겨내고, 전환하기를 주장하여 바흐 학계를 뒤흔들었기 때문이다. 다시 말해, 그는 24년이 흐르고도 비슷한 주장을 다시 반복하여야 했는데, 그의 글 서론에서 그 이유에 대해 적었다.

새로운 정보들이 쌓이고 정리되는 동안, 바흐의 생애와 작품들을 종합적으로 재해석하는 작업은 미뤄져 왔다. 실제로 바흐를 연구하는 학자들이 이러한 도전을 기피해왔으며, 그 사실 또한 우리는 알고 있다. 물론, 새로운 악보나 문서를 발견하고 정리하는 일이 쉬운 것은 아니다. 그러나 객관적 자료가 주는 확실성은 우리에게 매력적인 보장이었고, 축적된 지식의 더미 역시 우리에게 안심을 주었다.<sup>17)</sup>

마살이 1976년에 주장한 새로운 바흐상은 분명 바흐 생애 연구에 대한 전환점이 되었으나, 그 이전부터 해온 바흐의 원전연구, 새로 발견한 악보, 기존의 악보를 다시 정리하여 출판하는 작업은 그 전환점을 다시금 지연하게 만든 것이다. 물론, 이러한 실증적인 1차 문헌을 축적하는 작업을 통해 새로운 바흐상 재고에 가능성을 줄 수 있었으나, 마살의 시선에서 바흐 학계가 집중한 것은 1차 문헌에 대한 정리와 확실한 해석만을 반복하는 신음악학 이전의 모습이였다. 마살은 이러한 보장된 해석이 아닌 보다 도전적인, 어쩌면 비약으로 보일지도 모르는 해석들이 바흐 연구 안에서도 이루어지기를 바랐다. 그러나, 앞서 살펴본 해석학과 같은 방법론으로 “바흐 해석”을 진행하려면 몇 가지 문제가 있었다. 바로 슈베르트와는 다르게 바흐는 사적 기록이 거의 없다는 점이다. 마살 역시 바흐의 생애를 추적하는 일이 소극적으로 진행된 이유가 학계의 태도뿐만이 아

---

17) Marshall 2000, 498.

닌, 바흐가 살았던 환경과 자료의 태생적인 한계에서 발생한다고 설명한다.

요한 제바스티안 바흐의 생애는 악명 높고, 좌절스러운 정도로 평범했다. 그는 지방의 작은 마을에 사는 한 가정의 가장으로 평생을 살았다. 해외에 간 적도 없었다. 기본적인 사적 생활은 음악적 소양을 배양하고 완성하는데 헌신 되었으며, 작곡가는 이를 신성한 소명의 활동과 작업이라 여겼다. 그의 손이 닿는 생활 반경 안에는 당대의 지적이고, 문화적이고, 사회적인 엘리트들이 거의 없었다.

이 문제를 더 복잡하게 만드는 것은, 바흐의 사적인 삶에 대한 정보가 세익스피어 정도를 제외하고는, 그 어떤 최고의 예술가와 비교해도 부족하다는 것이다. 그의 삶에 남아있는 문서는 바흐가 스스로가 작성했든, 타인이 작성했든, 거의 대부분이 공적 자료들이다. 청구서, 영수증, 추천서, 고용주나 당국에 대한 진정서이다. 일기장도 없고, 회고록도 없다. 바흐가 자신의 자식들이나 첫 번째 아내인 마리아 바르바라, 또는 두 번째 아내인 안나 막달레나에게 쓴 단 한 장의 편지도 남아 있지 않으며, 우리는 이것들이 애초에 별로 존재하지 않았다고 생각할 수도 있다.<sup>18)</sup>

이러한 배경들을 보면, 바흐가 왜 정통 루터파 교회의 독실한 신자로 해석되었는지 유추해볼 수 있다. 비록, 신앙적인 바흐 이미지에 가장 큰 역할을 한 것은 바흐의 첫 전기 작성자였던 요한 니콜라우스 포르켈(Johann Nikolaus Forkel 1749-1818)이었지만,<sup>19)</sup> 남아있는 모든 자료가 공적인 자료이며, 작품 수의 큰 비중을 교회음악이 차지하고 있다면, 신앙에 헌신하는 작곡가의 모습을 그리는 것은 그리 어렵지 않기 때문이다.

그러나 마살을 포함하여, 크리스토프 볼프(Christoph Wolff) 등의 해외의 학자들은 물론, 김진아, 이가영 등 국내의 학자들도 바흐의 작품들과 작품의 연대기들을 면밀히 살펴보면 이 전통과는 다른 새로운 모습을 발견할 수 있다고 주장한다. 마살의 경우, 이미 다른 여러 작곡가에 대한 정신분석학이 이루어지고 있음을 인지했고, 바흐 연구도 사료가 부족하더라도 이러한 연구를 지속해나가야 함을 이야기한다. 즉, 바흐가 작품에 대한 기록을 남기지 않았더라도, 무의식적으로 작품에 그 흔적을 남겼을 바흐의 성격을 추론해나갈 수 있다는 것이다. 그렇다면 이에 대해 페더가

18) Marshall 2000, 499-500.

19) 이가영 2015. 4.

큰을 지칭했듯이, 우리는 바흐 연구의 “야생 정신분석”이 가능한지 질문을 던져볼 수 있다.

마살의 경우를 살펴보면, 그는 1705년 바흐가 스무 살 무렵, 오르가니스트로 일하던 그가 교회의 바순연주자와 다투며 한 욕설 “빌어먹을 바순연주자”에 주목한다.<sup>20)</sup> 또한, 바흐는 이 교회의 직무에 그다지 큰 열정을 보이지 않았으며, 직무 태만, 직무 유기의 모습을 보여준다. 이는 바흐 성격의 근저에 호전적이며, 질서 위반적인 측면이 존재함을 보여준다.

하지만 한편으론, 한 사람의 스무 살도 채 되지 않은 시기의 행동으로 중년의 시기, 그리고 노년에 다다른 65세까지의 시기를 추측하는 것이 합당한지 의구심이 든다. 과연 젊은 시절 몇 가지의 일화만으로 작곡가의 성격을 추측한다는 것이 지나친 논리의 비약이라는 시선을 피할 수 있을까. 페더가 이야기했던 매독을 앓기 시작한 슈베르트의 무의식적 불안이 작품에 드러나는, 그러한 해석의 가능성이 마살이 설명하는 바흐의 경우에도 적용 가능하다고 아직 쉽지 확신할 수 없는 것이다.

그러나 흥미롭게도, 이 “야생 정신분석가” 마살의 주장은 앞서 이야기한, 2000년대 이후 “바흐 해석”에 새로운 결과를 가져왔다. 이전과 다른 호전적이고, 도전적인, 그리고 세속적인 작품들에 열성을 기울이는 바흐의 성격을 상기하며 작품을 분석해나가니, 학계는 이전에는 보이지 않았던, 또는 보지 못했던 작품들의 새로운 측면들을 발견한 것이다. “이종적 의미”인 바흐의 성격이 “동종적 의미”인 바흐의 작품 해석에 영향을 주어, 새로운 해석과 소리를 들려주기 시작했다는 것이다.

먼저, 바흐의 세속 칸타타와 오라토리오를 주목하는 볼프와 이가영의 최근 문헌에서 이러한 경향을 살펴볼 수 있다.<sup>21)</sup> 세속 칸타타와 오라토리오는 그 세속적인 특징 때문에, 이전의 신앙적인 바흐 이미지와 맞지 않아, 그들 속에 가려져 조명받지 못했던 작품들이다. 특히 바흐는 이 작

20) 이 표현의 원어는 “Ziffelfaggotist”로, 영어로는 “a prick of a basson player”라 마살은 적었다. 이 전까지는 분명 더 순화된 표현을 사용해왔는데, 마살은 이러한 번역어 역시 바흐를 신성시하는 기존의 담론에서 왔다고 여겼다. 국내 번역어로는 “얼간이 바순연주자”가 통용되고 있으나, 필자는 영어 원문의 도전적인 의도가 부족하다고 여겨 이러한 표현으로 번역하였다. Marshall 2000, 500-501; 이가영 2015, 20.

21) 이가영 2015, 113-114.

품들에서 “패러디”<sup>22)</sup>기법을 사용하는데, 이는 이전 세대의 바흐 연구자들에게 작품에 대한 단순한 재활용이라 여겨져, 이 작품들을 더욱 주변으로 만들어왔다.<sup>23)</sup> 그러나 이가영은 이 작품들의 가사가 새로운 용도에 맞추어 변경되었다는 점과 작품을 묶는 선택의 과정에도 작곡가의 분명한 의도가 들어가 있다는 점을 주목하며, 새롭게 해석할 방향성을 제기하였다. 또한, 이 세속음악의 “패러디”이거나 원본일 교회음악도 이 상관관계 속에 놓이게 되면서, 새로운 해석의 지평이 열리게 된다.

이는 정혜윤이 설명한 “이종적 의미”와 “동종적 의미”의 상호작용이 이루어진 것이라 볼 수 있다. 마샬의 과감한 정신분석학적 해석이, 또 다른 해석자들에게 침투하여, 이전의 작품들을 다시 접하였을 때, “이종적 의미”와 “동종적 의미”가 혼재될 수 있게 작용한 것이다. 이 혼재는 이전까지 단순히 재활용이라고 여겨졌던 작품들에서 도전적인 바흐의 모습을 들리게 만들어 주었고, 이가영의 경우, 33개의 세속 칸타타가 다른 곳에 활용될지라도 “세속”적인 모습이 유지됨을 인지하게 된 것이다.<sup>24)</sup>

또한, 콘의 전제인 “이종적 의미는 오직 동종적 의미로만 설명될 수 있다”를 엄격한 자세로 바라본 트라이틀러의 시각 역시, 마샬의 시도의 결과로 나타난다. 이는 기존에 연구되었던 바흐의 교회음악에 대한 재고에서 이러한 사실을 발견할 수 있는데, 특히 《B단조 미사 *Mass in B minor*》의 연구에서 두드러지게 드러난다. 이 《B단조 미사》는 “미사”라는 교회의 특수한 목적을 가진 작품임에도 불구하고, 그 당시 합창단과 관현악단의 규모로는 재현되는 것은 거의 불가능에 가까웠기에, 또, 실제로도 바흐가 사망한 후, 100년이 넘는 시간 동안 전곡이 연주될 수 없었기에, 수많은 바흐 학자들의 연구에 오르내린 작품이었다.<sup>25)</sup> 김진아의 2005년 글인 “바흐는 누구인가”에서 이 미사곡에 대한 새로운 해석을 언급한다. 그는 이 미사곡 안의 크레도가 오래된 전통적인 작품을 가져와 [동종적 의미] 활용하는 것이, 이전까지는 전통적인 미사 작법을 답습하

22) “패러디”는 자신의 작품을 다른 작품에 다시 사용하거나 등장시킨다는 의미로, 그 작품 자체를 의미하기도 한다. 이가영 2020, 82.

23) 이가영 2015, 106.

24) 이가영 2015, 111.

25) [https://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Sebastian\\_Bach](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach) (2020.11.02.)

며, 자신의 신앙성을 극대화하는 바흐로 해석되어 왔으나, 이제는 이전 시대의 관습을 “예술적으로” 활용하는 바흐의 도전적인 측면을 읽어낼 수 있다고[이종적 의미] 주창한다.<sup>26)</sup> 나아가, 그 거대한 규모 역시 “예술적인” 목적, 즉 종교적으로 봉사하는 모습이 아닌 “세속적인” 작곡가의 측면을 보여주고 있다고 해석할 수 있다. 이는 오롯이 《B단조 미사》의 작품 형식과 규모를 통해 유추해 낸 바흐의 면모이다.

종합하면, 이전의 권위 있는 담론들에 대항하여 과감한 정신분석학적 “가능성”을 제시하는 것이 실제적이고 실증적인 음악의 의미를 찾아내는 탁월한 방법이 될 수 있음을 뜻한다. 우리는 마샬의 해석이 *진짜 해석*이었는지 영원히 규정할 수 없겠지만, 이러한 해석학의 방법론을 통해, 기존 작곡가의 이미지를 재고하고, 새로운 측면을 찾아내고, 발견해 낼 수 있는 가능성들을 꾸준히 얻을 수 있을 것이다.

#### IV. 나가면서

큰과 그 동시대의 학자들을 통해 도입되기 시작한 해석학은, 초기에는 실증적이지 않은 연구로 여겨지면서, 사실과 분석에 초점을 맞추는 기존 학자들의 공격과 비판을 받았다. 그러나 페더와 같이 해석학이 가진 다양한 해석의 지평이라는 특징을 긍정하며, 작품을 바라보는 다양성을 넓히는 것이 음악학과 학계에 가치 있는 효과를 가져올 수 있다는, 해석학을 지지하는 시각 역시 존재하였다. 또한 시간이 흘러, 이러한 양측의 입장을 모두 견지하는 것이, 두 시각의 상호작용을 끌어낼 수 있다는 주장도 등장하였다.

본문에서는 이러한 담론의 실체가 21세기 바흐 연구에서 분명하게 드러남을 살펴보았다. 마샬의 과감하고 도전적인 새로운 바흐 해석은 바흐 학계의 새로운 바람을 일으켰다. 이 순풍은 소외당하고, 주변이라고 칭해져 오던 바흐의 세속 작품을 재조명하는 것으로 이어졌다. 또한, 이전의 단편적인 시각으로만, 또는 작곡가의 전통과 신앙심을 더욱 굳건히 하는

---

26) 김진아 2005, 180-185.



방향으로만 분석되었던 작품들에 재해석할 잠재력 역시 끌어냈다. 무한한 해석의 가능성을 열어두는 해석학적 시각을 견지한다면, 우리는 앞으로도 계속하여 새로운 바흐, 새로운 작곡가들을 만날 수 있을 것이다.

## 참고문헌

- 권승택(2005), 「모차르트 음악에 나타나는 관용적 표현 양식: 현악사중주 K. 387의 토픽 분석」, 『낭만음악』, 68, 67-88.
- 김진아(2005), 「바흐는 누구인가?」, 『서양음악학』, 8/2, 165-190.
- 나주리(2009), 「바흐의 〈브란덴부르크협주곡〉, 그 회고와 혁신 - 제5번 협주곡(BWV 1050)을 중심으로」, 『음악논단』, 23, 21-45.
- 이가영(2015), 「조셉 커만, 그리고 바흐연구」, 『서양음악학』, 18/1, 57-80.
- \_\_\_\_\_ (2015), 「1733년, 그리고 바흐의 일상: 《1733년 미사》와 바흐의 세속칸타타」, 『서양음악학』, 18/3, 105-128.
- \_\_\_\_\_ (2016), 「바흐의 이미지(들), 문제제기를 위하여」, 『서양음악학』, 19/2, 11-36.
- \_\_\_\_\_ (2017), 「바흐, 진보주의자: 바흐의 (새로운) 이미지에 관한 재고와 성찰」, 『이화음악논집』, 21/4, 1-33.
- \_\_\_\_\_ (2018), 「바흐와 보편에 관한 짧은 논의」, 『서양음악학』, 21/2, 43-67.
- \_\_\_\_\_ (2020), 「바흐와 오라토리오: 최근 논의들을 중심으로」, 『음악논단』, 44, 79-103.
- 정혜윤(2009), 「청자의 상상함과 음악적 이해: 형식주의적 분석과 해석학적 분석의 경계를 넘어서」, 『서양음악학』, 12/1, 79-108.
- 콘, 에드워드 T.(2013), 『클래식의 격렬한 이해』, 김정진 역, 서울: 엘피.
- 트라이틀러, 레오(2018), 「해석학, 성서해석학, 혹은 무엇?」, 신예슬 역, 오희숙, 이해진 (편), 『그래도 우리는 말해야 하지 않는가』, 서울: 음악세계, 356-379.
- 페더, 스투어트(2018), 「악속의 음: 음악과 응용정신분석의 방법」, 박성우 역, 오희숙, 이해진 (편), 『그래도 우리는 말해야 하지 않는가』, 서울: 음악세계, 303-322.

Clak, Suzannah(2011), *Analyzing Schubert*. Cambridge: Cambridge University

Press.

Cone, Edward T.(1974), *The Composer's Voice*, California: University of California Press.

\_\_\_\_\_ (1982), "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics", *19th-Century Music*, 5/3, 233-241.

Marshall, Robert L.(1976), "Bach the Progressive: Observations on His Later Works", *The Musical Quarterly*, 62/3, 313-357.

\_\_\_\_\_ (2000), "Toward a Twenty-First-Century Bach Biography", *The Musical Quarterly*, 84/3, 497-525.

Wikipedia, "Johann Sebastian Bach", [https://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Sebastian\\_Bach](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach) (2020. 11. 02).

이의정

서울특별시 성동구 하왕십리동 1002 왕십리KCC스위첸 103-504

E-mail: uij0719@naver.com

논문접수일: 2020년 11월 29일

심사완료일: 2020년 12월 12일

개제확정일: 2020년 12월 18일

# 피오나 탄(Fiona Tan)의 ‘다른 어떤 곳(elsewhere)’과 가능세계의 무대화: 《인벤토리 *Inventory*》를 중심으로

최정은

한국외국어대학교 특임교수

Choi, Jeongeun(2020), Fiona Tan's *Elsewhere* and Staging of the Possible Worlds: On *Inventory*, *Baroque Studies*, 3.

This research suggests a fact that the contemporary artist and film director Fiona Tan's works are a staging archive and also a presentation of 'Baroque fold' that makes intertextual multiple reading possible.

For the theoretical approach to this theme, I depend on philosopher Lee Jeong-woo's 'Immanent Theory of Possible Worlds'. It corresponds with Tan's works and the theory itself overcomes Leibniz's tendency of determinism through the empiricism perspective of Deleuze.

Tan considers Time like a kind of matter. She deals with temporal momentums as concrete material archives and spacializes this temporality. Consequently, the filmic features show Deleuzian 'plies' which fold and unfold the multiplicity of the possible worlds.

The realistic possibility of a possible world can implicate a totally different world of others. In this regard, I especially have tried to researching how one of her main motives 'elsewhere' was realized in 《*Inventory*》, a film of Sir John Soane's Museum, and also in other films and mixed installations.

By looking into the collections and architectonic interiors of Sir John Soane Museum, 《*Inventory*》 transferred and reconstructed this architectonic experience into a filmic architectural experience.

Also, this work corresponds with Jorge Louis Borges's literary works such as *The Circular Ruins* and *The Garden of Forking Paths*. These works have traits of using archives and historical architecture, also via Tan's peculiar camera works, make spectators to speculate the specificity of the media.

The 'plies' and variable sites complicated in the film are continuously folded and unfolded while spectators are being led into thinking 'unrepresentable' as well as 'absent elements' in the film.

In that perspective, her film has a power to imagine another future by way of complicating the fragmented pieces from collapsed world. All of discontinuous temporal-spacial pieces are once again recreated into a continuous unity.

Tan's filmic architecture reconstructs a memory space as a filmic architecture, and therefore reminds spectator's own memory, and finally makes us to speculate modernity's inevitable catastrophe and the future of ourselves.

Her work unfolds the unfulfilled potential possibilities into possible fictional worlds. In other words, it is an unfolding of literal 'elsewhere', that is the accomplished Utopian worlds which might be totally different from the known worlds, and/or the (im)compossible multiple worlds.

**Key Words:** Borges / archive / ruin / gaze / postmodern / multiplicity / possible world / temporality

**최정은(2020), 「피오나 탄의 '다른 어떤 곳(elsewhere)'과 가능세계의 무대화: <인벤토리>를 중심으로, 『바르크연구』, 3.**

본 연구는 현대미술가이자 영화제작자인 피오나 탄의 작업이 아카이브의 무대화이자 상호텍스트적인 다층적 독해를 가능케 하는 바로크적 주름을 제시한다는 것을 제안한다. 이같은 목적에 조응하는 이론적 측면에서의 독해를 위해 라이프니츠의 결정론적 한계를 들뢰즈적 관점으로 극복한 내재적 가능세계론에 의지했다. 탄은 시간을 마치 물질처럼 생각한다. 그는 시간적 계기들을 구체적 물질 아카이브들로 다루며 시간을 공간화한다. 결과적으로 그 영화적 면모들은 들뢰즈적 '주름들', 가능세계들을 접고 펴는 다층성으로서 제시된다. 가능세계의 현실적 가능성 그것은 전적으로 다른 타자의 세계를 함축할 수 있다. 연구자는 그의 일관된 모티프 중 하나인 '다른 어떤 곳' 이 그의 작업 안에 어떻게 구현되고 있는지 존 소인 경의 뮤지엄을 촬영한 <인벤토리>를 통해 살펴보았다. 존 소인 경 뮤지엄의 콜렉션과 건축적 실재를 면밀히 살펴봄을 통해, <인벤토리>는 그 공간의 건축적 경험을 영화적 건축의 경험으로 변환한다. 또한 이 작업은 그 시간을 다루는 면모에 있어 호르헤 루이스 보르헤스의 문학, 「원형의 폐허」 및 「끝없이 두 갈래로 갈라지는 길들의 정원」과 조응한다. 이 작업은 아카이브와 역사적 건축을 활용한다는 특징이 있고, 또한 탄의 독특한 사진적 촬영 방식을 통해 관람자로 하여금 매체 특정성을 성찰케 한다. 영화 속에 함축된 다양한 장소들 그리고 주름들은 연속적으로 접히고 펼쳐지며, 관람자들은 '표상불가능한 것' 그리고 영화 속에 부재하는 요소들을 사유하게끔 이끌린다. 사진 아카이브와 결합된 탄의 영상적 설치들은 가능한 (불)공가능성의 형태로 알려진 내러티브와 다른 가능세계를 상상하게 하는 힘을 지닌다. 그것은 친숙한 알려진 세계의 다른 면모로서 문자 그대로 '다른 어떤 곳'을 정립한다. 연속 안에 불연속을 포함하는 세계를 상상하게끔 하는 힘을 지닌다. 그러한 견지에서 그의 영화들은 다른 미래를 상상케하는 힘을 지니는데, 붕괴된 세계로부터 파편화된 조각들을 지속 속에 복합함으로써이다. 모든 불연속적 시공간적 조각들은 다시 한 번 연속적 실체로 재창조된다. 탄의 영화적 건축은 기억 공간을 영화적 건축으로서 재구축하며, 그리하여 관람자 자신의 기억을 소환하고, 최종적으로 모더니티의 불가피한 파국과 우리들 자신의 미래에 대해 성찰하

게 한다. 그의 작업은 과거 속에 완전히 실현되지 않았던 잠재된 가능성들을 가능한 픽션적 세계들의 모습으로 펼쳐보인다. 그것은 문자그대로 '다른 어떤 곳'- 알려진 세계와는 전적으로 다를 수 있는 유토피아적인 다른 세계의 구현, (불)공가 능한 다층적 가능세계들의 펼침이기도 하다.

**주제어:** 보르헤스 / 아카이브 / 폐허 / 응시 / 포스트모던 / 다층성 / 시간 / 가능세계

“그러나 바로크는 기나긴 위기의 계기이며, 여기에서 평범한 위안은 이제 별 소용이 없다. 변호사가 세계를 재구축해야 할 정도로 세계의 붕괴가 발생한다. 정확하게 같은 세계를, 그러나 다른 광경 위에, 그리고 세계를 정당화할 수 있는 새로운 원리들에 관계시키면서 재구축해야만 한다.(질 들뢰즈의 『주름, 라이프니츠와 바로크』 중에서, 127)”.

“뉴튼이나 쇼펜하우어와는 달리 당신의 선조께서는 절대적인 시간을, 등질적인 시간을 믿지 않으셨습니다. 선생은 무한한 종류의 시간을, 바뀌 말해서 분산하고 수렴하고 평행하는 사건들이 어지럽게 얽혀 증가하는 그물망이라고 믿었습니다. 서로 가까워지기도 하고, 나누어지기도 하고, 단절되기도 하며, 때로는 오랜 세월을 두고 서로 무관하기도 한 그러한 시간망은 ‘모든’ 가능성을 담고 있습니다. 그 대부분의 시간들에서 우리는 존재하지 않으며, 다른 시간들에 있어서 나는 존재하고 당신은 존재하지 않으며, 또 다른 시간들에 있어서 우리는 둘다 존재합니다. 지금 이 시간에, 저에게 바람직스런 우연이 닥친 이 시간에, 당신은 우리 집에 오셨지만 다른 시간에, 당신이 정원을 지나갔을 때 당신은 죽어 있는 저를 발견했습니다. 그리고 다른 시간에서 저는 지금과 똑같은 말을 하고 있지만 그러한 저는 하나의 실수, 즉 하나의 환영입니다.(호르헤 루이스 보르헤스, 「두 갈래 오솔길이 있는 정원(끝없이 갈라지는 두갈래 길들이 있는 정원)」, 『픽션들』(1944)<sup>1)</sup>)

## I. 머리말

피오나 탄(Fiona Tan, 1966- ) 작업의 차분히 정돈된 면모는 마치 17세기 네덜란드 회화들이 그러하듯, 화려하고 웅장하며 과장된 수사가 특징인 ‘바로크’와는 거리가 멀어 보인다. 그러나 그가 17세기 초상화의 기법을

---

1) 모든 문학이 그렇듯 보르헤스 텍스트에도 번역의 문제가 있다. 역서들마다 뉘앙스가 다르다. 이 소설에서 진술서의 두 페이지가 사라졌다고 기술되듯 내가 소장한 보르헤스 역서들 중 가장 최근에 나온 책이 사라졌기 때문에 박병규 번역의 『허구들』(1992)을 인용해보았다.

영상의 어법으로 그대로 번안하고 있다는 점에서 17세기 네덜란드를 가장 직접적으로 환기시키는 동시대 작가중 하나라는 점은 분명한 사실이며, 그 외에도 동인도 회사의 식민지 아카이브 사용이라거나, 겹겹이 접힌 다층적 세계를 표상한다는 점에서 예기치 못하게 바로크와 불가분의 관계에 놓이는 작가라는 것도 명백하다. 탄은 중국계 아버지와 오스트레일리아 어머니 하에 인도네시아에서 태어났고, 인도네시아와 오스트레일리아에서 자랐고 18세부터 네덜란드에서 수학한 후 세계 곳곳을 누비며 국제적으로 활동하고 있는 작가이다. 그는 동시대 미술사 및 인문학이 당면한 문제에 관해 두루 생각하게 만드는 작업을 한다. 아카이브와 영상을 고루 사용해 작업하며, 영상의 내레이션으로 트래블로그, 서한, 문학을 인용한 대화 형식을 채택한다. 그는 과묵으로 치달은 모더니티의 역사 안에 쓰여지지 않은 것, 가시적인 것 안에 드러나지 않는 것과 말해지지 않는 것을 다루며, '지금 이곳'의 현재와 균열되어 공존가능한 '다른 어딘가(elsewhere)'라는 장소를 상징하고 전개한다.

그의 작업은 초기작에 속하는 포스트식민주의적 《앞을 직면하며 *Looking Forward*》(1998)와 《디소리엔트 *Disorient*》(2009)에서 이탈리아 칼비노(Italo Calvino)의 『보이지 않는 도시들 *Invisible Cities*』(1978)에 나오는 쿠빌라이 칸(Kublai Kahn)과 마르코 폴로(Marco Polo)의 대화를 주요 모티프로 삼았던 만큼, 작업의 모티프로 빈번히 문학을 인용한다. 또 다른 작업 《인벤토리 *Inventory*》는 보르헤스의 「원형의 폐허 *Las Ruinas Circulares*」와 「끝없이 갈라지는 두 갈래 길들이 있는 정원 *El jardín de senderos que se bifurcan*」, 다른 작업들에서 미구엘 데 세르반테스(Miguel de Servantes Saavedra, 1547-1616)의 『돈키호테 *Don Quixote*』(1605), 쥘 베른(Jules Verne, 1828-1905)의 『해저 2만리』와 허먼 멜빌(Herman Melville, 1819-1891)의 『모비딕』을 주제화하고 있다. 서한, 일기, 대화적 형식으로 많은 영상을 직조했고, 매 전시마다 카탈록을 아티스트 북 형태로 출판하여 적극적으로 문학과 텍스트를 상호텍스트적으로 재매개하고 있다. 그는 그 탈중심적 탈구축적 면모에 있어 포스트모던한 시네크리튀르적 작가라 할 수 있다.

초기부터 그의 관심사는 자기자신의 정체성에 관한 질문과 함께 '거울들의 거울', '아카이브의 아카이브'와 같은 메타구조에 관한 성찰이기도

했다. 아카이브와 함께 설치하거나, 아카이브 그자체를 제시하는 그의 영화는 폐허의 편린들이 상연하는 부재하는 사건들의 현재적 무대화이다. 유토피아적 '다른 어떤 곳(elsewhere)'은 그가 부단히 천착하고 있는 주제중 하나인데, 이 논문에서는 그가 '다른 어떤 곳'을 다루는 방식을 들뢰즈가 생각했던 라이프니츠의 바로크적 '주름', (불)공가능한 세계들의 다층성(multiplicity)을 시간의 공간화라는 관점에서 접근해보고자 한다. II장에서는 《인벤토리》와 존 소언 경 뮤지엄을 다루었고, III장에서는 탄의 작업을 이론적 견지에서, 라캉의 시각이론과 주체의 위상학이 들뢰즈를 경유한 라이프니츠의 주름 및 모나드 논의와 비교가능한 지점, 이정우의 내재적 가능세계론과의 접목 지점 그리고 탄이 시간을 다루는 방식을 살펴보았다.

## II. 폐허의 편린으로 이뤄진 영화적 건축

### 1. 피오나 탄의 《인벤토리 *Inventories*》

피오나 탄의 《인벤토리》(2012)는 인상깊은 작업이다. 고전고대 조각이 가득 담긴 19세기 신고전주의 건축물의 면면을 보여주는 여섯 개의 스크린을 동시상영하는 이 작업은 사실상 아담한 규모의 자택 전체가 그대로 건축 파편들의 수집실인 런던의 존 소언 경(Sir John Soane, 1753-1837) 뮤지엄을 면밀히 촬영한 것이다. 건물에 가득한 층층이 쌓인 고대 건축물의 조각들은 미술관의 큰 벽면에 상영될 때 마치 해부학 표본처럼 크게 클로즈 업 되어, 촉지적인 생생한 느낌으로 다가온다. 그러나 여섯 개의 스크린은 각각 따로 촬영된 것으로서 동시에 상영되나 그자체 각 화면 간에 상관이 있거나 어떤 일관성있는 서사를 제공하는 것은 아니며 완전히 해석되지 않는 그 모호함이 더욱 마음을 끌어당긴다(도 1).

카메라가 뮤지엄 구석구석을 훑듯이 지나가며 관람자는 카메라를 따라 각각 다른 시공간으로부터 온 건축 파편들의 콜렉션으로 이루어진 건물을 실제 체험하는 느낌을 갖게 되는데 건축을 다루는 동시에 그야말로 영화의 건축적 체험이라 할만하다. 탄의 그러한 촬영 방식은 인류학자의

기술방식인 ‘치밀한 묘사’에 가깝다. ‘인벤토리’라는 제목은 ‘발견하다(to find)’라는 뜻의 어원 ‘인베레(invere)’에서 왔으며, 서구의 미적 창안(인벤션invention)’과 밀접한 관계에 있는 용어이다. 고유명사로는 ‘목록(list)’이라는 뜻으로, 특히 르네상스, 바로크 등 서양 근세 당시의 ‘재산 유증목록’을 지칭하는 문어(文語)적 용어이기도 하다.

존 소언 경 뮤지엄은 런던 정경대 근처 링컨 스트리트 인필즈에 위치한 저택으로 왕립아카데미의 건축과 교수였던 소언 경의 컬렉션으로 가득 차 있는 인상적인 장소이다. 현대의 거대한 뮤지엄에 익숙한 눈으로 본다면 그것은 작다면 작은 컬렉션이지만, 그러나 관람자는 피오나 탄이 촬영한 방식을 통해, 그 아담한 기념비적 건축물로부터 당시 영국 지식인의 지적 세계의 한 단면을 체험할 수 있다. 관람자는 탄의 영상 속에서 차분한 지속 속에 파편들의 연쇄로서 이루어진 건축물을 보게 되며 그것은 또한 영화 그자체의 본질을 숙고하게 한다. 분절들의 이음, 조각상과 주두(capital), 부속 장식물 같은 고전고대 건축 파편들의 시각적 체험은 마치 매끄럽게 이음매없이 몽타주된 영화처럼 불연속적 연쇄를 이룬다. 폐허 편린들로부터의 새로운 구축, 여섯 개 스크린의 동시적 상영은 포스트시네마적 시도, 지속이 느껴지게끔 솔기없이 직조된 영화를 외화면 영역 그 바깥으로 연장하는 시공간의 매끄러운 절합이다. 건물 자체를 영상을 통해 마치 정교하게 직조된 텍스트처럼 느껴지게 만드는 방식은 영화의 직조를 태피스트리 짜기에 비유했던 감독 장 르노와르(Jean Renoire, 1894-1979)와 ‘카메라 스틸로(camera stylo)’로 쓰기에 비유했던 이론가 아스트뤽(Alexandre Astruc, 1923-2016)를 떠오르게 한다.

## 2. 존 소언 경(Sir John Soane)의 컬렉션과 뮤지엄

피오나 탄 작업의 맥락화를 위해서는 존 소언 경 뮤지엄 자체에 관해 언급할 필요가 있다. 존 소언 경(Sir. John Soane, 1753-1837; 소언(Soan)이라는 본래 이름에 왕실로부터 기사 작위를 받으면서 ‘e’자가 덧붙는다)은 당시 귀족들의 교육의 완성을 위해 필수 항목이었던 유럽 특히 이탈리아 현지를 답사하는 ‘그랜드 투어(Grand Tour)’와 고고학적 발굴의 활황에 힘입어 시장에 쏟아져 나온 고전고대(antiquity)의 건축 파편들을 한껏 모아



들었다. 그는 고전주의 양식으로 수많은 당대 영국 귀족들의 장원 주 건물(매너manor)과 잉글랜드 은행을 설계한 왕립 아카데미 건축과 교수로서 자신의 명성과 지위, 결혼으로부터 상속한 부(富)를 가장 '적절한(adequate)' 방식 즉 젊은 시절의 이탈리아 여행 특히 1797년 로마의 그랜드 투어에서 얻은 지식을 19세기 런던을 대표하는 건축양식인 절충적 신고전주의로 구현하는 데 몰두했다.

당시 소언 경을 비롯한 영국의 건축가들은 형식적으로 엄격하고도 우아한 신고전주의 양식을 통해 인류의 품성을 진일보시킬 수 있다는 낙관적 전망을 지녔다. 그들 대부분이 콜렉터였는데, 자신의 디자인을 뒷받침할 건축 드로잉과 모델이 필요했기 때문이다. 수집가로서 유명한 건축가로 로버트와 제임스 애덤 형제들(Robert and James Adam Brothers, 1732-1794), 스승이었던 헨리 홀랜드(Henry Holland, 1745-1806)가 있고 두 경우 모두 드로잉 콜렉션과 엔틱 편린을 수집했다. 대부분의 건축가들은 자신의 디자인을 뒷받침해줄 드로잉 콜렉션을 갖고 있었다. 존 내쉬(John Nash, 1752-1835) 또한 리젠트 스트리트 타운하우스에 21m길이의 갤러리가 있는 저택을 세우고 풍부한 도금과 아라베스크 무늬로 장식했다. 그 또한 소언처럼 콜렉션에 고대 건축의 플라스터 모델을 포함시켰다.<sup>2)</sup> 런던 중심가 인필즈 소언 저택은 그가 수집한 건축 파편들로 빼곡이 채워졌다. 다른 건축가들의 콜렉션들까지 구매했 정도로 건축적 자료와 모델 수집에 열성적이었던 소언은 그 저택 안 특별히 마련한 방에서 건축과 학생들에게 강의했다. 그러나 건축가가 되길 절실히 바랐던 두 아들은 그의 뜻을 따르지 않았고 아버지의 수집열에 반기를 들어 소송을 불사하기도 했다. 또한 많은 제자들을 배출했지만 그의 스타일을 직접 계승한 제자는 없다. 그는 1792년에 시작한, 자신의 콜렉션을 정돈하고 재배치하는 작업을 임종 때인 1837년까지 지속했는데, 그 건물은 생전인 1833년부터 국가에 헌납되어 공공에 개방된 상태였고 2000년대 이후 수차례에 걸친 복원으로 당대의 전시 상태 그대로 유지되고 있다.<sup>3)</sup>

---

2) Tim Knox and Derry Moore, 2008, *Sir John Soane's Museum* London, London: Merrell, 14-15.

3) 존 소언 뮤지엄에 관한 기본적인 정보는 현재는 일차적으로 웹사이트로부터 얻을 수 있다. 방대한 건축 드로잉을 포함한 그가 수집했던 유물의 목록도 대

존 소언 경 뮤지엄은 무작위해 보이면서도 수집된 모든 것이 더할 나위 없이 적재적소에 배치된, 마치 복잡한 미로와 같은 느낌을 주는 건물이다. 컬렉션은 유리장 안에 들어있는 것이 아니라 실제 그가 살던 저택 안에, 손 닿는 거리에 맨눈으로 보도록 제시되었고 그야말로 저택의 곳곳을 가득 메웠기에 한 눈에 들어오지 않으며 위 아래층 지하까지 복잡한 통로를 거닐며 관람하게 된다. 19세기 영국의 대표적인 건축물들을 설계한 건축가이자 당시 상당한 지위에 있던 인물의 타운하우스의 구조 그 자체와 함께 체험하게 되는, 과잉의 느낌마저 주는 수집된 세세한 건축 파편들은 강렬한 인상을 남긴다. 현재의 방문자에게 소언 뮤지엄의 공간 경험은 매혹적인 마법과 악몽이 하나로 뒤섞인듯한 느낌으로, 먼 고전고대와 역사 이전의 시간들이 불연속의 연속으로 한데 모아져 있다. 책이 빼곡이 꽂힌 셰익스피어 리세스(Shakespeare Recess)를 통해 위층 첫 번째 플로어부터 관람케 되며, 홀 전체를 굽어보는 아폴로, 잉글랜드 은행을 보호하는 님프, 수많은 영국과 유럽의 유명 인물들의 흉상을 복제한 플라스터 조각과 엔타블러춰 장식 등 세세한 고전고대의 건축 편린들을 만나게 된다(도 2). 그 중심에 위치하는 것은 미로같은 건물을 따라가다 보면 하단 중심부에서 만나게 되는 이집트 고왕조의 세트 I세(Setti I, B.C.1358- B.C.1279)의 석판이다. 세트 I세는 제19왕조 2대 파라오였고 그 전후가 람세스 I, II세이다.

저택 구석구석, 비단 조각상이나 구조뿐 아니라 부엌 주방의 청화백자나 그릇, 의자, 가구, 카펫, 소품들까지 모든 것이 내력을 지닌 애정깊은 보물들인, 바로크적 주름들, 끝없이 무한한 텍스트라 할 수 있는 소언 컬렉션의 영감의 직접적 기반이 된 것은 조반니 바티스타 피라네시(Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778)의 동판화 연작이다. 18세기 건축가이자 판화가로서 ‘환상건축’을 예칭으로 구현한 피라네시는 소언에게 큰 영향을 미쳤다. 그 외에도 벨레트리 주교 스테파노 보르지아(Stefano Borgia, 1731-1804) 등을 만났으며 사적 컬렉션들을 방문하여 쿠리오지티들을 직접 볼 수 있었고, 나폴리에서는 부유한 콜렉터였던 브리스톨의 4대 백작 데리 주교 프레데릭 아우구스투스 에르베(Frederick Augustus Hervey, 1730-1803)의 안내를 받을 수 있었다.

---

부분 확인할 수 있다.

이처럼 소언은 젊은 시절 그랜드 투어 당시 나폴리와 폼페이에서 큰 영감을 얻었고, 후일 그의 건물의 색채 계획중 일부 특히 다이닝 룸을 겸한 서재를 폼페이안 레드로 설정하기도 한다. 그러나 실내장식 자체는 로마의 빌라 네그로니(Villa Negroni)를 모방했으며 안젤로 캄파넬라(Angello Campanella)의 동판화 사본들이 인접한 <브렉퍼스트 룸 Breakfast Room>에 걸려 있다. 폼페이안 레드와 마호가니 가구로 장식된 소언 경의 주 서재에는 일찍이 세상을 떠난 미시즈 소언(Elizabeth Soane; Eliza)의 검은 베일을 걸친 초상화가 <밤 Night>이라는 제목으로 걸려 있으며, 다른 편에는 조슈아 레이놀즈(Joshua Reynolds) 경의 유명한 엠마 해밀턴(Emma Hamilton) 초상화가 <판도라: 사랑과 미 Pandora: Love and Beauty> 라는 제목 하에 있고 그 아래 포도주를 섞는 그릇인 커다란 은제 와인 크라터(Apulian krater)가 유리 상자 안에 놓여 있다(도 15). 조각된 패넬 안의 천정화는 소언 경이 1834년 헨리 하워드(Henry Howard, 1769-1847)에게 특별히 주문한 것이고, 한 옆으로는 자개상감을 한 오리엔탈 로즈우드로 제작된 많은 중국풍(쉬느와즈리chinoiserie) 의자들이 늘어서 있어서 소언의 활발했던, 당대 런던 사교계와 지식인을 아우르는 교제 반경을 짐작케 한다. 이 방에 걸린 토마스 로렌스(Thomas Lawrence) 경이 그린 소언 경의 초상화는 그가 75세 때의 것이다(도 3). 이 저택의 방의 가장 작은 소품들까지 모두 내역을 지닌 수집품들이며 그것은 각각 그것들이 온 시공간의 맥락과 이야기를 담고 있다.

환상건축은 '카프리치오(capriccio)'라 불리는 독특한 스타일을 내재한다. 당시 영국의 건축 경향은 윌리엄 켄프(William Edmund Kemp, 1880-1896)나 크리스토퍼 렌(Christopher Wren, 1632-1723)을 비롯한 많은 건축가들의 차이가 있으면서도 유사한 건축 경향이 보여주듯 정제된 조지언 스타일의 절충적 신고전주의 특히 안토니오 팔라디오(Antinio Palladio, 1508-1580)의 건축에 경도되어 있었다. 소언은 왕립 건축 아카데미에서 수학했으나 보다 직접적인 건축적 스승은 그가 한때 그 사무실에서 일했고 그 인연으로 아내 엘리자베스(엘리자 Eliza)를 만나게 되었던 조지 댄스 II세(George Dance II)와 헨리 홀랜드(Henry Holland)이며 또한 이탈리아 여행에서 만났던 피라네시라 할 수 있다.

탄의 영상이 강조하고 있는 자택인 존 소언 경 뮤지엄은 그러나 피라네

시의 불안감을 주는 독특한 스타일이 구현되어 있다. 존 소언 경 뮤지엄은 영국의 절충적 신고전주의에서 보다 일반화되었던, 또한 그자신의 장원이었던 피츠헹어 매너(Pitzhanger Manor)와 잉글랜드 은행에 구현하기도 했던 그리스적 사원을 연상시키는 전면 파사드에 기둥 열주들이 늘어선 그리스적 균형과 정제보다는 로마 건축의 공학적, 기술적 측면의 제시 및 바로크적 불안과 공포의 승화에 가깝다. 피라네시의 <감옥 *Le Carceri d'Invenzione*>(1745-1761) 연작은 사드적 악몽의 미술적 상응물이다(도 4).<sup>4)</sup> 피라네시의 보다 초기의 동판화를 보면, 건축드로잉 전문화가었던 조셉 마이클 갠디(Joseph Michael Gandy)가 소언이 제작한 작품 모델 백 점 이상을 한 데 모아 묘사한 것과 유사한 모습들을 발견할 수 있다(도 5). 예컨대 피라네시의 <아피아 가도와 아르덴티나 가도의 고대 교차로에서 *Ancient Intersection of the Via Appia and Via Ardentina...*>(1756)은 고대로부터의 상징적 두 길이 교차하는 가로(가로)를 묘사하고 있고, 또한 <티블리, 하드리아누스 빌라의 캐노푸스 신의 폐허 *Ruins of the Temple of the God Canopus at Hadrian's Villa, Tivoli*>(1748-78)에서는 환상적인 그로토처럼 보이는 반쪽난 돔이 있는 건물 앞에서 장엄한 폐허를 마주하고서 원주민을 만나는 듯한 여행자의 모습이 보인다(도 6, 7). 그러나 피라네시는 제레미 벤담(Jeremy Bentham, 1748-1832)의 <판옵티콘>(1791)과 연계되는 <감옥> 연작으로 가장 유명하며 분명 <감옥>은 사드 후작의 『규방철학』과 같은 문학적 회고록, 18세기 계몽 이성의 이면에 존재하던 악몽의 건축적 상응물이다. 현대철학자들에게 모던화의 근대 이성, 칸트의 배면이 사드라는 것은 주지의 사실에 가깝다.

소언 콜렉션은 그 촉지성으로 인해 다감한 느낌을 준다. 그러나 한편 피라네시의 동판화의 의미를 실제 체험하는 듯 스산한 느낌이 들기도 하는 것은 건물 구조의 체험에 기인한 관람자의 동선뿐 아니라 수집물이 사실상 모두 폐허로부터 나온 것이기 때문이며, 저택의 하단 중심부에 놓인 귀한

4) 칸트의 배면이 사드라는 것은 유명한 라캉의 테제이다. 라캉의 헤겔 철학을 원용한 주인-노예의 도식에서 노예는 스스로를 주인에게 향유 대상으로서 제 공함으로서만 향유를 누린다. 자기자신을 노예화하는 이 도착적 매커니즘은 들뢰즈와 라카니안 모두에게 자기착취를 비롯한 사디즘-마조히즘 관계에 대해 깊이 성찰하게 했다. Peter D. Matthews, 2020, *Lacan the Charlatan*, Switzerland: Palgrave & Macmillan, 149.

소장품인 이집트 세티 I세의 관과, 스텔레(Stelle) 석상을 비롯, 곳곳에 애도상이 놓여 애도가 표현되어 있기 때문이기도 하다. 이 관이 들어올 때 그가 지불한 거액에 대해 런던 사회에 일으킨 센세이션은 「일러스트레이티드 런던 뉴스 *Illustrated London News*」(1864년, 6월 25일)에 실린 갠디(Michael Joseph Gandy)의 수채화로 묘사되었다(도 8).

소언 경 컬렉션의 첫인상은 압도적이며 아름답지만 또한 그 안에는 뭔가 끝날 수 없는 애도, 멜랑콜리가 내재해 있다. 그저 수집한 것일 수도 있었으나 직접적인 애도의 이유는 아마도 1813년 미시즈 소언의 이른 죽음으로 짐작된다. 소언은 스코틀랜드 여왕 메리 튜더(Mary Tudor, 1542-1587)의 상아와 거북 껍질로 장식된 상자가 놓인 아내의 침실을 20년 넘게 그대로 남겨두었는데, 결국 1834년에 그 방은 교육을 위해 자신의 작업을 위시한 역사적 건축물 미니어처들을 진열하는 <모델 룸 *Model Room*>으로 바뀌었다(도 9). 어쨌든 가장 따뜻한 온기가 깃들어야 할 가정, 자택이 컬렉션의 열정으로 인해 그리고 그 컬렉션을 가능하게 한 아내의 이른 죽음으로 인해 그자체 죽음의 장소이기도 한, 과잉의 인상을 주는 뮤지엄이 되버린 것은 아이러니한 사실이다.

이 뮤지엄 공간에 독특한 분위기를 더하는 것은 마치 온실과 같은, 유리 천정으로 인해 은은하게 가장 깊은 곳까지 분위기 있는 음영을 드리우며 낙하하는 이 저택의 열은 자연 채광이다. 빛은 천정 채광창의 노란 스테인드 글라스를 통해 조각상들을 열고 신선한 옐로우부터 진하고 노란 금빛으로 물들이며 은은히 내려오며 이 저택의 테마 색중 하나인 대단히 선명한 서재의 진노랑빛과 상응한다. 다른 테마 색상으로 앞서 언급했던 서재와 연결통로, 계단참 등에 사용된 폼페이안 레드가 있는데 그보다는 전반적으로 옐로우(patent yellow)가 보다 주 색조이다. 젊은 시절의 이탈리아 여행으로부터 그리고 이상에 가득했던 건축 공부와 연구, 초기의 행복한 결혼으로부터 온 색채가 아닐까 싶다. 진노랑은 특히 소언의 스승이었던 건축가 조지 댄스의 건축 드로잉이 담긴 함이 있는 방과 미시즈 소언이 약기를 연주하던 링컨즈 인필드가 내려다보이는 큰 창이 있는 밝은 방 <납죽드로잉 룸>에 쓰였다(도 10). 부분적인 노란 채색 유리 천정으로부터 내려오는 자연 채광은 빛이 부족한 런던의 환경을 최대한 보완한 것으로서, 수많은 인공조명들 및 환상적 느낌을 극대화하는 백여개의 크고 작은 거울

과 어우러져 부드럽고도 깊은 음영을 드리우며, 그 깊은 음영은 조각상과 건축 파편들에 장엄하고 진지한 설득력을 부여한다. 자연 채광을 극대화하는 온실같은 투명한 천정 형태는 빛이 귀한 영국에서 빛의 혜택을 힘껏 누리려는 아이디어의 산물로 여겨지며 실제로 저택의 소소한 공간에까지도 빛이 닿고 있다.

사실상 이 저택은 수집된 건축의 편린을 통해 이집트, 고전고대, 중세, 소언 경 당대 등 다양한 시공간을 품고 있다고도 할 수 있는데, 고대 조각상들로 가득한 속에 고딕과 고전고대를 결합한, 그림을 걸기 쉽도록 패널 문으로 벽을 만든 <픽처 룸 Picture Room>같은 방은 베니스 풍광을 그린 카날레토(Canaletto; Giovanni Antonio Canal, 1697-1768)의 베두타(Veduta)나 호가스(William Hogarth, 1697-1764)의 장르화 등 당대 화가의 작업과 당대 영국 취향을 반영하여 담채의 수채화로 그려진 갠디(Joseph Michael Gandy, 1771-1843)의 건축화로 가득 차 있어, 이 공간들이 서로 다른 시공간의 편린들로 이뤄졌음을 체감케 한다(도 11, 12). 소언이 실제 살고 공부하고 가르치던 곳, 유리장 안이 아닌 손닿는 거리에 놓아둔 조각품의 배열은 일견 무질서해 보이나 그자체 완벽하게 느껴진다. 소언 경 컬렉션들 중 건축가였던 벌링턴 백작(Richard Boyle, 3th earl of Burlington, 1694-1753)이 소유했던 아폴로 벨베데레, 팔라조 파르네제의 플로라, 1797년 베로나의 코시아(Cossia) 작으로 알려진 28세의 젊은 나폴레옹 보나파르트 초상화, 에페수스의 다이아나는 쉽게 알아볼 수 있다.

그러나 19세기에 지어진 건물이지만 소언 저택은 포스트모던 문예, 특히 호르헤 루이스 보르헤스(Jorge Luis Borges, 1899-1986)의 소설 두 편과 긴밀히 상응한다. 「원형의 폐허들」과 「끝없이 두 갈래로 갈라지는 길들이 있는 정원」(1941)이 바로 그것이다. 두 소설 모두 시간의 문학적 형상화, 포스트모던적인 글쓰기의 공간화이다. 포스트모던 글쓰기에서 텍스트는 공간화할뿐 아니라 쓰는 행위는 공간적 실천의 경향을 띤다.<sup>5)</sup> 「끝없이 두 갈래로 갈라지는 길들이 있는 정원 *El jardín de senderos que se*

5) Peta Mitchell, 2008, *Cartographic Strategies of Postmodernity: The Figure of the Map in Contemporary Theory and Fiction*, New York & London: Routledge, 14, 24, 140. 미첼의 시각에서 블랑쇼, 들뢰즈, 칼비노, 보르헤스의 공간적 쓰기는 모두 상통한다. 탄의 작업은 그러한 포스트모던 사유의 시각적 전개라 할 만 하다.

*bifurcan*]에는 현실태적 '시계 시간'과 들뢰즈적 의미에서 부단히 분기하는 '미로적 시간' 두 가지가 그려지며,<sup>6)</sup> 소설 내 각인된 사신적 장면들은 사신의 이질적 계열을 이루는 두 종류의 시간이 미분적으로 근접해 교차하거나, 점점에 이를 정도로 만나게 되는 변곡점에 위치한다(도 13). 이질적 두 계열의 근사 내지 교차, 목록들의 목록과 같은 초체계를 암시하며 게임을 전개하듯 상호텍스트적으로 여러 방향으로 읽을 수 있다.

잘 알려져 있듯 「끝없이 두 갈래로 갈라지는 길들이 있는 정원」은 장르적으로 탐정소설 혹은 그 하위 분야의 스파이 소설에 속하는데, 시간과 텍스트의 미로가 중요한 역할을 하는 이 소설은 소연 저택을 거니는 체험이 주는 텍스트 내적 요소들이 상호작용하는 열린 텍스트적 성격, 많은 것의 편린이 말해주는 폐허의 잔여 상태, 곳곳에 숨어 있는 공포와 애가적 분위기, 피라네시 건축이 주는 것과 같은 치명적 열정을 고전 이성으로 제어하고 있는 듯한 다소 불안한 느낌에 조용한다.

보르헤스의 소설이 뮤지엄과 일대일로 상응한다고 할 수는 없겠지만, 그러나 어떤 방향으로든 열린 읽기를 가능케 하는 상호텍스트적 성격, 시간을 주제화하는 미로와 같은 구조 그리고 멜랑콜리한 동시에 수수께끼 같은 느낌을 주는 죽음을 표시하는 그 신비한 분위기에는 분명 조용하는 면이 있다. 이를테면 토르소나 묘비석뿐 아니라 살롯 왕비가 찬탄했다고 하는, 눈길을 사로잡는 토마스 뱅크(Thomas Bank)의 영원히 잠들어 있는 듯한 <페넬로페 부츠비 *Penelope Boothby*>를 묘사한 조각상을 비롯

---

6) 배지완, 2011, 「역사의 미로와 개인의 운명: 보르헤스의 끝없이 두 갈래로 갈라지는 길들이 있는 정원을 중심으로」, 『세계문학비교연구』 37, 461.; 김재희, 2006, 「보르헤스 작품에 나타난 시간의 철학적 의미: 동시적 공존과 반복」, 『철학연구』 74, 45-46. 이 소설은 '본의아니게' 독일군 스파이로 일했던 유춘이라는 영문학 전공의 중국학자가 독일군의 공습 목표가 될 영국 도시의 위치를 알리고자 도시와 동명의 앨버트를 살해한 후 매든이라는 아일랜드 출신 영국 대위에게 체포되는 과정을 유춘의 후손이 쫓는 내용을 그린 탐정소설로서 유춘의 소설 속 소설과 두 페이지가 빠진 진술서를 에워싸고 2부의 구조를 이루며 두 종류의 시간이 교차한다. 두 시간중 하나는 유춘의 앨버트 살해가 일어나는 '시계 시간'이며 다른 하나는 소설 속 소설인 유춘의 선조 취팽의 작품에서 구현되고 있는 '미로의 시간'이다. 미로의 시간은 무한히 증식하는 텍스트가 된다. 매든은 텍스트 안에서만 존재하는 인물로 묘사된다. 전기순은 유춘이 플롯 속에서 세가지 시간제도를 경험한다고 설명한다. 전기순, 2014, 「보르헤스의 탐정들」, 『외국문학연구』 53, 377-379.

한 수많은 잠을 묘사한 조각들이 그러하다.

이 뮤지엄은 분명 보르헤스 텍스트의 모호한 기호학적 사건을 환기시킨다. 전시(戰時)중 독일군에게 폭격할 도시의 위치를 알리기 위한 살인 사건 즉 죽음을 예위싸고 과거와 현재가 얽히며 피비우스적(혹은 클라인병, 그 전체를 가시화할 수 없는 크로스 캡과 같은, 내외부가 꼬이거나 휘어지며 교차하는) 구조로 이중적으로 전개된다는 측면 그리고 보르헤스의 소설 도중 언급되는 집합론적이거나 가능세계론적 대화들, 가능한 모든 일이 일어날 수 있다는 것의 상정에서, 과거와 현재 대상들의 두 계열들이 공명하는 가운데 부단히 분기하며 그 의미가 부단히 재구축되는 들뢰즈적 시간 철학, 그리고 『주름: 라이프니츠와 바로크』와 조용하는 면은 그대로 존 소언의 뮤지엄에도 해당된다 할 수 있다.

이같은 공간을 영상화한 탄의 《인벤토리》는 실제 우리의 신체로 체감 가능한 물리적 공간의 구현인 이 저작과 문학, 영화의 재매개 관계를 갖는 가운데 해석의 층위를 다층화한다. 또한 불연속적 파편들을 관람하며 건축적 공간을 체험하는 관람자에게 먼 과거의 시간을 현재 안에 재맥락화하면서 리애니메이션한다. 여섯 대의 각각 다른 카메라로 촬영, 미술관의 큰 벽면 전체를 이용, 다른 크기의 여섯 개 스크린에 동시에 상영하나 일관된 서사를 제공하는 것은 아니며 다만 병치시키는 이러한 방식은 현대미술의 관심사중 하나인 현재의 다층화, 비장소적(non-sites) ‘평행세계(parallel world)’의 추구하고 상통하며, 하나의 사건 아래 내부적 불연속을 다룬 내재적 가능세계론을 구현해낸 측면이 있다고 여겨진다.

피오나 탄은 연관된 작업들 모두에서 결코 가시적일 수 없고, 존재 증명을 하기도 어려운 시간을 물질적 계기로서 체험하게끔 형상화하고 있다. 《인벤토리》도 소언 경 뮤지엄 그 자체도 마치 문자 그대로 보르헤스의 소설 「끝없이 두 갈래로 갈라지는 길들이 있는 정원」과도 같은 시간의 미로처럼 느껴지며, 아카이브란 사실상 끝이 없으며 부재하는 원본을 표상불능한 실재로서 출몰시키고, 지연시킨다는 점에서 일생의 노력을 기울여 꿈꾸고 만들어낸 모든 것을 불사르게 되는 「원형의 폐허들」 또한 암시된다. 시간 속에서만 경험되는 실제 건축을 영화적 건축으로서 구현하고 있는 탄 작업의 면모들은 보르헤스 문학과 마찬가지로 무한히 분기하며 재구성되며, 과거 속에 충분히 경험되지 않았던 사건의 면모들이 회귀해오는 가운



데 차이로서 반복되는 들뢰즈의 시간론에 조응한다.

내재적 가능세계론은 우리가 살아가는 세계가 유일하다고 보며 그 속에서는 하나의 사건 아래 여러 시공간들이 특이성을 이룬다. 들뢰즈가 읽은 라이프니츠 혹은 이정우에게 있어, 창없고 부피없는 영혼이자 오로지 하나의 '관점(a point of view)'을 지닌 모나드는 들뢰즈의 『차이와 반복』에서 묘사되고 있듯 주체이자 연속체인 특이성이다. 특이성은 다른 특이성에 이르기까지 계열들을 전개하는데, 불연속이 나타나는 지점은 한 세계의 연속성, 계열들의 네트워크이 소진되고 사라지는 지점이다. 불연속이 나타나고 특이성이 출현하는 시대는 무한한 가능세계들 '사이'이다. 그렇다면 피라네시의 에칭 그리고 존 소언 경 뮤지엄은 무한한 가능세계들 '사이'의 단절되고 끊어진 공간을 건축적 연속 '내부로부터(from within)' 보여주는 셈이다. 특이성들은 수렴될 때 휘어지거나 꺾이며 불연속의 지점에서 계열들은 끊어지고 단절되며 발산된다.<sup>7)</sup> 그 모든 변화를 포괄하고 종합하는 것은 작가적 시선, 탄의 시선이다.

### III. 가능세계와 '다른 어떤 곳(elsewhere)'

피오나 탄이 빈번히 언급하는 주제인 '다른 어떤 곳(elsewhere)'이라는 공간적 테마는 또한 그가 시간을 다루는 방식이기도 하다. 그는 그것을 도큐멘터리적 픽션의 형태, 사진적 존재론 및 영화적 픽션적 현실로서 구현하며, 그 결과 관람자로 하여금 사진과 영상, 현재 부재하는 사건 이후 아카이브 형태로서만 제시되는 파국, 궁극적으로 매체와 시간 그자체를 사유하게 한다. 시간을 공간화하는 그의 모티프들은 가능세계를 함축하는 주름, '다층성(multiplicity)'이라는 개념으로 수렴될 수 있으며, 빈번히 '아카이브의 아카이브' '목록들의 목록'과 같은 포스트모던적 열린 초(超)체계, 탈구조적 내러티브를 통해 문학을 재매개한다. 이 장에서는 《인벤토리》를 아카이브의 무대화로써 보고 그 공간의 특성을 라캉의 시각 이론과 위상학적 주체론과 연결시켜 보았다. 라캉의 주체가 위상학적이라는

7) 이정우, 2017, 「내재적 가능세계론을 향해」, 『철학연구』 제118집, 61-62.

것은 들뢰즈의 『주름: 라이프니츠와 바로크』(1980)에 개진되어 있는 ‘주름’의 개념이라든지 『차이와 반복』(1968)에 개진되어 있는 특이성 개념, 혹은 그 미분적 변곡의 위상학과 중첩되거나 상응하는 면이 있다고 보았다. 시간이라는 차원까지 더해질 때 그것은 사실상 표상불가능한 실재에 속하게 된다. 그 위상학은 다만 그 절단면을 일견할 수 있는 복합적 구조를 지니는 것이며 탄의 시간성을 다루는 면모들 속에서 마치 응시처럼 관람자의 시선을 사로잡는 암시적 형태로 드러난다. 아카이브는 그러한 표상불가능한 실재를 환상적 응시처럼 출몰시킨다. 탄 작업은 관람자 시선을 사로잡지만, 그러나 상업영화와는 달리, 작가적 시선으로 매체와 관람자 자체를 성찰하도록 한다.

탄의 작업은 그 자체 다른 모나드인 타인의 세계를 이해해보려는, 주의 깊게 바라보는 다른 모나드의 시선을 제시하며, 라캉 이론으로는 이 두가지가 중첩되는 영역에 시각장이 형성된다. 이정우의 내재적 가능세계론은 타자의 문제에 접근하는 방식, 모순과 배리(背離)를 초래하지 않는, 라이프니츠 예정조화설의 초월적이고 결정론적인 방식이 아닌, 들뢰즈적 경험주의를 경유, 타인의 세계를 잠재태와 우발적 미래(contingent future)로서 받아들이는 것을 가능케 하는 사유와 존재의 방식을 예시한다. 탄 작업의 복합적인 상호텍스트적 의미의 층위들이라거나 존 소언 경 뮤지엄과 콜렉션 안에 모든 편린들에 복합되어 있는 수많은 시간대들, 층위들, 맥락들은 가히 바로크적인 무한한 주름의 면모를 예시한다.

## 1. 아카이브의 영화적 무대화

### 1) 기억의 극장과 영화적 건축

《인벤토리》는 영상이지만 그 자체 프로젝션 설치라는 전시 형태로 구현된 아카이브의 무대화이기도 하다. 전시 내지 무대화(display and staging) 즉 상연은 라캉의 관점에서는 사실상 그 자체가 가상인 자아가 그 자신의 정체성을 나르시시즘적, 거울적으로 상연하는 행위 혹은 어떤 부재 대상에 대한, 상실된 욕망 대상의 대체물들(substitutes)의 집적으로

서 아카이브의 무대화(그리고 그것의 영상 형태로의 이중화)라는 가설을 세워볼 수 있다. 아카이브는 일련의 환유적 대리물들의 모음이라 할 수 있고, 거기엔 콜렉션의 추동 원인, 항시 결코 구체화할 수 없는 부재하거나 상실된 무엇이 있다. 콜렉션의 원인, 부재 대상이라거나 작업의 비가시적 축으로서, 특히 보르헤스의 「끝없이 갈라지는 길들이 있는 정원」과 연관하여 가설적으로 우선 생각해볼 수 있는 것은 젊은 날부터 소언 경 일생의 숙원이었던 폐허가 되버린 고대 로마를 런던에 재구현하고자 했던 기획이다. 그 상상적 기획은 1820년 왕립 갤러리에서 전시되었던, 소언의 구상과 주문으로 갠디가 그린 환상도시 건축화에 잘 나타나 있다(도 12).

보르헤스의 소설은 그 자체 비가시적인 내러티브의 두 축을 중심으로 현동적 시간과 작품에 구현된 픽션적 미로적 시간이 잠재되어 있다. 《인벤토리》는 마치 보르헤스 소설처럼 독자가 작품을 진지하게 읽는 순간에만 문학의 공간 내에서 현상하는 시간의 두 계열을 감각가능하게 한다. 이 작업은 클라인 병 혹은 이삼차원으로 그 전모를 시각화할 수 없으며 부분적 절단면만을 시각화할 수 있는 크로스 캡과 같은 내외부가 접히거나 휘어지는 구조인 위상학적 공간을 정동적으로 느끼게 한다. 그것은 본래적으로 사후적으로만 의미를 획득하게 되어 있는 시간의 구조를 암시하는 보르헤스 소설와 존 소언 경 뮤지엄의 상호텍스트적 상관성이기도 하다.

관람자의 상상을 고무시키며 미스터리한 느낌을 강도높게 만드는 것은 무엇보다 앞장에서 언급하였듯 그것은 소언 자신으로 하여금 런던 건축계의 실력자였던 댄스가(家)와 와이어트가와도 연계된, 사랑과 함께 부(富)를 가져온 행복한 결혼을 했던 엘리자, (비록 보르헤스의 소설에 묘사된 살인 사건은 아니지만) 젊은 시절 그랜드 투어로부터 얻었던 상실된 고대 이상도시를 런던에 실제로 재구축해볼 수 있게 한 막대한 상속 유산을 남긴 미시즈 소언의 이른 죽음에 기인한다(도 14). 서재의 조슈아 레이놀즈 경의 엠마 해밀턴 그림도 그녀의 당대 인기로 기인하여 통속적 상상력을 복돋지만 어디까지나 관람자의 상상으로 남는다(도 15).

아카이브적 영상이란 본래 부재하는 상실 대상에 대한 욕망의 전시, 아카이브의 무대화이기도 하다. 그와 같은 아카이브의 무대화에 있어, 탄은 상당한 역사적 건물의 실내를 즐겨 작품의 장소로서 채택한다. 역사적 건물과 결부된 공간들은 그의 작업에 오로지 사실로 이루어진 허구, 도큐멘

터리적 픽션의 형태를 갖게 한다. 유서깊은 건축물은 등장인물이 겪는 이야기의 묘사적 배경으로 기능하면서, 등장인물의 내면 정동을 외부로 투사하여 그대로 반영하는 역할, 시간의 공간화이면서, 내외부가 위상학적으로 한데 현시되는 공간의 역할을 한다.

한편 촬영된 대상들을 통해 지각하는 지각 주체의 신체적 운동성을 감각하게 하며 주시의 지속을 통해 지각의 기억들이 시간 속에 종합되는 것은 탄 자신이 의식적으로 언급하였듯 줄리오 카밀로(Giulio Delminio Camillo, ca.1480-1544)의 ‘기억의 극장’의 작동 논리와도 같다(도 16). 아이러니하게도 기억의 극장과 제레미 벤담(Jeremy Bentham, 1748-1832)의 관습티콘은 형태적으로 유사하다. 예이츠(Francis A. Yates)의 연구가 보였듯 카밀로는 극장 형태의 장소들에 기억해야 할 것들의 이름을 배치하여 공간화된 기억술을 활용했다. 영화란 내러티브적 사건을 전개해나가는 가운데 시간성을 계기적으로 감각하게 하는 기억의 건축 형태를 취하고 있고, 이때 촬영된 장소는 탄의 경우 특이성이 수렴되며 접히는 시대, 시간의 공간화 양상, 이삼차원으로 완전히 표상할 수 없는 주체의 내외부가 은유나 환유의 성격을 지니고서 위상학적 바로크적 주름 속에 절합되는 임계적 경계의 성격을 띠게 된다.

그것은 라캉의 시각이론과 내재적 가능세계론과의 접목 지점이기도 하다. 들뢰즈는 그 특유의 얼굴성(faciality) 개념을 가능세계의 표현으로 놓고 있는데, 그러한 관점에 의하면 라오콘 조각상이나 절단된 토르소들은 고통스럽고 무서운 일이 일어난 가능세계를 표현하고 있는 것이다.<sup>8)</sup>

탄의 작업은 건축물의 외부를 보여주지 않고 내부만을 체험케 한다. 《인벤토리》에서 그것은 피라네시 동판화에서처럼 보이지 않는, 실내를 체험하고 있는 인물의 내적, 정동적 상황을 그대로 환경으로 반영하는 투사체(projectile) 역할을 한다고 여겨진다. 때문에 영화적 디제시스 시간 속

8) 라이프니츠의 가능세계론은 결국 결정론적이라는 것은 박제철이 연구하였다. 이정우의 내재적 가능세계론은 그 초월론적 형이상학적 경향을 경험론적으로 보완하려는 시도이다. 내재적 가능세계론의 기본 질문은 라이프니츠의 미래 우발성에 관한 질문과 그 출발점이 같다. 라캉 혹은 지젝이 말했듯 모든 것이 ‘강제된 선택’인듯한 세계에서 우연 혹은 미래가 어떻게 가능한지 타자적 세계를 고려해보는 측면에서 나왔고 탄의 작업은 그런 면모들을 더할 나위 없이 잘 드러내 보인다고 여겨진다.

에서 공간의 펼쳐짐은 탄의 저자적 시선, 그 자체 창 없는 모나드의 계기적 전개이자 표현으로서 생각해볼 수 있다. 그 모나드는 존 소언이라는 다른 모나드의 시선과 세계를 그의 입장에서 근본적으로 이해해 보려는 감정이입적인 '관점적(a point of view)' 모나드이기도 하다. 라이프니츠에게 접들은 각각 모나드인 주체를 담을 수 있는 변곡이며 주체는 무엇보다 시점, 관점이기 때문이다.<sup>9)</sup>

한편 기억의 극장, 기억의 건축으로서 영상의 전개를 경유하여, 라캉적 의미에서 주체의 위상학적 공간과 상징계 진입 이후 비의지적 반복에 의해 비로소 표상 속에 출몰하게 되며 욕망의 잔여를 침전시키는 무의식과 실제의 산출을 생각해볼 수 있다. 그것은 그의 작업에 인류학적 특성을 부여하는 두가지 시선을 아우른다. 감독으로서 탄의 시선 그리고 촬영된 피사체의, 타자적 세계 내부로부터의 시선이며, 비록 그의 다수 작업이 문학에 기대고 있지만 명확히 말로 표현할 수 없는 정동적 반경에 속한 것이기 때문에 오로지 이미지로 구현될 수 밖에 없는 것이기도 하다. 초기작에서 실제 시간을 환기하는 방식으로 침착하게 촬영된 공간은 내부와 외부가 함께 접히는, 위상학적 의미에서 주체가 등록되는 장소인 변곡점을 환기한다(도 13).

탄의 작업에서 영화로 구현된 현실태는 과거에 한때 구현되었던 세계의 이면을 은연중에 드러내보이기도 한다. 그리하여 그것은 내재적 가능세계론, 즉 하나의 순수 사건 하에 '지금-여기'와 전적으로 다른 타자의 세계가 가능태로부터 영화적 현실로 드러나는 측면을 설명해주는 면이 있다. 탄의 작업에서 그것은 라캉적 관점에서 자아의 가상성 내지 주체의 자리, 즉 욕망이 지나간 위상학적 공간 속, 물리적 장소가 아닌, 욕망의 대상(오브제 a)을 에워싼 그 주위 가상적 원환운동의 흔적인 루프를 베어낸 컷의 자리(간극 béance)를 표상 속에 함축하는 역할을 한다. 그것은 관람자의 감정이 이입되는 간접경험의 자리이다. 오로지 어느 누구의 것도 아닌 시선, 카메라가 걸고 있는 듯 보인다. 비가시적인 등장인물의 가상적 자아가 경험하는 가능한 다층적 시공간들은 그대로 탄이 항상 말하

---

9) Daniel W. Smith, 2010. "Genesis and Difference: Deleuze, Maimon and Post-Kantian Reading of Leibniz", in *Deleuze and The Fold: A Critical Reader*, New York: Palgrave & Mcmillan, 142-143.

곤 했던 ‘다른 어떤 곳’, 가능세계들의 현동적 구현이 아닐까. 탄의 영상들은 현실태 안에 아카이브적 무대화를 통해 타자 세계 경험으로서의 가능세계를 창출해낸다. 이것은 허구의 허구에 관한 천명이자 잠재되어 있던 것의 영화적, 픽션적 현실로서의 구현이다.

## 2) 응시의 매혹과 주체의 구성

틀뢰즈는 가상적 잠재성(virtuality) 그 이상으로 현실태(actuality) 안의 되기-생성(becoming), 가능 세계를 중시했다. 틀뢰즈에게 주체는 개인이라기 보다는 지각적 종합이다. 내재적 가능세계론에서 타자의 얼굴과 세계는 바라보는 주체가 직접 체험할 수 없지만 현시되는 가능세계의 표현이다. 예컨대 탄이 《인벤토리》에서 부각시키고 있는 절반만 남은 얼굴과 사지가 절단된 조각상의 신체는 무서운 일이 일어난 가능세계를 표현하는 것일 수 있다. 혹은 애도상들과 그에 동반되는 명문으로 새겨진 애가(優歌, elegy)들은 탄식이 그치지 않는 멜랑콜리한 얼어붙은 세계를 함축한다. 탄의 작업에 있어 건축적 장소의 모티프 및 문학과와의 결합은 타자적 요소를 그자신 안에 함축하는 라캉적 주체의 위상학적 구조 및 외밀성(extimacy), 실재와 무의식의 산출 측면에서도 설명 가능하다.

타자의 세계들은 대상을 경유하는 과정에서 스스로를 성찰하는 자기 관계적인 형식으로 그의 아카이브에 투사되어 나타나며, 그것은 무엇보다 그의 작업이 관람자의 시선을 매혹하고 응시를 되돌리는 방식에서 드러난다. 그가 영상으로 묘사하는 장소들은 주체의 내면이 외부로 투사된 결과라 여겨진다. 이와 같은 투사는 가장 깊숙한 내부에 있는 감정이 외부로 투사된 형태로 외밀함으로 구현되어, 분석가적인 주시하는 시선에게 표상하는 주체의 무의식적 진실을 드러낸다. 때문에 탄의 많은 작업들은 아카이브를 경유한, 라캉적 의미에서의 자아의 거울단계적 무대화, 주체의 구조 내지 위상학, 그리고 카메라 사용에 나타난 응시 측면에서 보다 면밀히 접근가능하다. 그리고 그러한 과정에 관심을 갖게 되는 이유는 그것이 카메라나 아카이브와 같은 매체를 경유하여 친숙한 대상들을 새롭게 보게 하고, 시선과 바라본다는 것의 본질 그 자체에 대해 성찰하게 해 주기 때문이다.

라캉은 자아와 주체를 구분하며 그 형성에 있어 응시(gaze)와 시각이론은 중요한 역할을 한다. 시선을 포획하는 장치로서의 그림과 응시에 관해 라캉은 『세미나』 XI, VII, XI권에서 이론을 전개하며, 이러한 라캉의 이론은 시각장 밖으로 제거되어 있고 표상불가능하며 반복되는 실재를 촬영 시간의 지속 안에 출몰시키거나 함축하는 영화적 건축 혹은 건축적 영화의 설명에 접목되어왔다. 세계를 조망하려는 기하학적 시각 내에서 해독불능한 얼룩의 출현은 주체에게 필연적 죽음을 환기시키는 공백과의 만남이기도 하다. 기하학적 조망을 제공하는 원뿔의 정점, 시각장에서 만족스러운 위치를 차지하기 위해 주체는 자기자신을 하나의 소실점으로, 투명한 시선으로 무화시킨다. 그러나 라이프니츠 또한 다른 방식으로 언급하였듯, 그 자체 특이성이자 변곡인 하나의 시선의 점으로 환원된 모나드, 영혼인 주체, 이제 기하학적 시관장의 구조를 유리한 지점에서 포착하는 주체인 그는 자기자신의 신체를 연고자 타자의 응시를 욕망하게 된다. 그리하여 존재는 ‘말하는 존재자(le parlêtre)’가 되며 타자의 욕망, 공백을 떠맡아 타자의 욕망을 욕망하거나 그와 겨루는 존재가 된다. 『세미나 VII』에서 바로크 건축은 “공백 주위에 구축된 무엇”으로서 설명된다.

대상으로서 보여짐, 타자의 시선에 대한 욕망인 응시는 거울단계를 통해 자아를 성립시키는 가장 큰 기제이다. 베르트랑 오질비가 언급하였듯 상상계는 상상적 세계가 아니며 상징계는 문화가 아니다. 부분적으로만 자신을 경험하던 주체가 최초로 온전한 자기자신을 발견하여 거울상 이마고(imago)에 환호하는 순간은 근본적 분리와 소외의 순간이기도 하다. 이제 그는 가상적 거울상과 두 번의 근본적 분리를 통해, 달리 말하자면 타자로서 경험되는 상상적 자아로부터 분리하여 주이상스인 어머니의 욕망을 아버지의 이름으로 덮으며 문자로서 받아들이는 과정을 거치며 상징계로 진입하게 될 것이다. 이때 필연적으로 상실케 되는 무엇을 주체는 아카이브 내지 가상적 건축에 비견될 수 있는 재구축의 과정을 통해 다시금 회복하고자 하나 그것은 반복되는 실패의 과정에 다름아니다. 욕망은 대상 a의 주위를 에둘러 회전하며, 대상 a가 있다고 가정된 공백 주위에 잔여물이 쌓이거나 침전된다. 혹은 그 과정을 통해 무의식적 실재가 산출된다. 실재화될 수 없으며 주의 깊은 분석가의 정신에만 포착가능한 무의식적 주체는 이제 아카이브 가운데 지연과 함께 출몰하게 된다.<sup>10)</sup>

그 자체 가상인 자아의 성립과 주체가 욕망하게 되는 과정, 무의식과 지연되는 실재의 성립, 시각과 시각장의 성립에 관한 라캉의 이론들은 이처럼 욕망과 욕망의 대상인 대상 a, 바라보는 관람자 자신을 그림의 일부로 포획하는 응시(gaze) 개념에 의존하지 않고서는 설명될 수 없다. 라캉은 『세미나』VII과 XI에서 응시와 주체의 상징계 진입 후 산출되는 욕망의 대상 a와 주체의 관계를 설명하기 위해 여러 예를 거론하고 있는데, 그중 무대와 관련된 것은 비센짜(Vicenza)에 위치한 팔라디오(Andrea Palladio, 1508-1580)의 <테아트로 데 올림피코(Theatro de Olimpico)>이다(도 17). 이 극장의 무대는 반원형 객석에 비해 매우 넓고 길어 총 7개의 배경막을 가동할 수 있게 설계되었고, 때문에 그 깊이는 마치 관람자로 하여금 연극이 실제로 자신이 위치한 현실에서 일어나는 듯 느껴지게 하며, 특히 원근법적 퍼스펙티브를 무대 내부에 구현하여, 무대 깊숙한 곳으로부터의 조명은 마치 관람자 자신이 보여지는 듯한 느낌을 준다고 한다. 응시는 그 쪽에서 바라보는 듯 하나 실은 바라보지 않기에 ‘눈먼’ 것이며, 그 산포 양상은 원한다 하여 의지적으로 포착할 수 없는 달아나는 것이기도 하다. 갖가지 사물 편에 사망에 흠어져 있어 항상 부재 대상을 환기하며 관람자를 매혹한다. 어느 한 지점을 정확히 포착하거나 붙들 수 없는 것이며 다만 출몰하는 것으로서 완전히 현현하지 않는 것이기도 하다.

## 2. ‘다른 어디엔가(elsewhere)’의 시간성

피오나 탄이 시간을 다루는 방식에는 여러 측면이 있다. 우선 그는 시간을 마치 실체가 있는 물질처럼 다루고자 했다. 사스키아 보스(Saskia Vos)와의 대답에서, 탄은 “시간은 더불어 형태짓고, 끌질하는 도구이자 전개되고, 왜곡되고 형성하는 물질적 재료이다.”라고 언급한다. 즉 그에게 시간은 “도구이자 물질”이라는 것이다. 또한 샹탈 아케르만(Chantal

---

10) 후기 라캉에서 논의되는 주체의 무의식 내지 무의식적 주체는 초기 박사논문에서 논했던 주체와는 그 성격이 다르며 더 이상 사회적 개인이 아니다. 주체는 하나의 표면 혹은 접힌 주름이다. 그것은 일련의 자기 포기과 한계 속에 내재하는 제한된 세계의 주체 존재이다. 베르트랑 오질비, 2002(프랑스어 초판 1987), 『라캉, 주체 개념의 형성』, 김석 옮김, 동문선, 129.



Akerman 1950-2015, 벨기에 영화감독) 영화들의 시간성에 관해 말하며, 탄은 보르헤스와 칼비노의 논조로 말한다. “시실리안 이야기꾼은 말하기를: ‘시간은 이야기 안에 어떤 시간도 접하지 않는다’”. 이 문장은, 탄이 자신의 영상을 말해진 말, 문학적 내러티브 영역에 놓고자 했음을 함의한다. 그는 시간과 시간이 대화를 나눈다고 여겼다.<sup>11)</sup>

다른 한편 탄이 시간을 다루는 방식은 본래 사진과 사진가의 특성인 기계적 비인간적 시각, 대상에 대한 외과의적 차분한 관찰에 조용하는 실제 시간적인 특성이 있었다. 시간에 관한 탄의 사유의 변화는 상탈 아케르만과 나눈 서한에서 직접적으로 표현되었다. 아케르만에게 보낸 서한에서 탄은 “당신의 영화들에서 시간은 영원히 지속합니다. 당신의 끝없는 장면들은 시간에 대한 내 개념을 바꿔놓았어요; 나는 ‘실제 시간(real time)’이라는 내 관념을 포기해야만 했습니다.”라고 언급한다. 언어와 이미지 사이의 복합적 관계들의 조명에 있어, 그는 그러한 복합의 관계들이 카메라를 제어하는 감독의 시선을 경유함으로써, 모나드에 비견될 수 있는 타자의 세계를 다른 모나드의 펼침, 하나의 ‘관점’으로 포착함으로써 지속의 시간성을 가시화시킨다.

이처럼 탄의 시간 묘사는 그 자신이 언급하였듯 실제 시간에 관한 관심과 함께 매체의 특성 탐구와 불가분 결부되어 있으며, 앞장의 예들로부터 살펴보았듯 실제뿐 아닌 가능한 세계를 묘사하는 가운데 영화의 건축적 공간과 결부되는 방식으로 전개되어 왔다. 그것은 그의 묘사적 영상이 그렇듯 어느 정도 모순적 해(解)의 역설적 특성을 지닌다. 탄은 어떠한 시간을 그리고 있는가? 비록 그가 빈번히 시간을 언급하며 탐구 주제로 삼고 있지만 이것은 매우 어려운 질문이다. 그는 작업의 최초 국면에서 마치 카메라 같은 작은 상자에 갇힌 자화상을 제작하기도 하고, 이집트 미이라로 남겨진, 생을 살아보지 못한 채 죽은, 그러나 사진 속에 영원히 존재하는 상상

---

11) Christophe Gallois, 2016, “On Fiona Tan’s Visual Letters”, *Fiona Tan: Geography of Time*(exh.cat.), Frankfurt am Main: MMK Museum für Moderne Kunst, 43. 이것은 보르헤스의 소설과 유사한 면모이기도 하다. 「끝없이 갈라지는 두갈래 길들이 있는 정원」에는 앞의 두 페이지가 빠져 있는 것으로 설정되어 있고, 시간을 결코 언급되지 않는 단어이며, 독일군에게 폭격할 도시의 위치를 알리기 위해 앨버트를 죽인 ‘나’를 체포하려 오는 매든 대위는 소설 속에만 존재하는 인물일 뿐이라고 설명된다.

한 아기의 모습을 촬영하기도 했다. 《린네의 꽃시계 *Linneus's Flower*》는 시간의 속성 그자체를 직접적으로 표현한 작업으로 평가된다.

네덜란드 인도네시아 동인도회사 아카이브를 사용한 초기의 포스트식민 주의적 작업 시기에 그는 영상이 사진으로 얼어붙거나 리애니메이트되어 풀려나는 ‘사진적 순간’을 정확히 포착했다.<sup>12)</sup> 아이들을 포함, 카메라 앞에 일렬로 서는 동남아 식민지 주민들을 촬영한 《앞을 직면하며》(1999)는 사진적 ‘얼어붙는 순간(freezing frame)’의 결정적 순간의 비결정성, 실제의 방향성이 막 정해지는 찰나의 빙점(혹은 융점)을 다루어낸, 사진과 영화라는 매체의 성격을 공히 확연히 보여주는 실례이다. 아케르만과의 대화에 표현되었듯 그는 마치 17세기 네덜란드 화가들이 그러하듯, 혹은 타시타 딘(Tacita Dean), 샤론 록하르트(Sharon Lockhart) 등이 하였듯 실제 시간을 주시의 지속 시간을 통해 다루려 했다. 다른 한 편 그가 천착한 시간의 모습은 아카이브로 기록된 폐허를 사유하고 수집해가며 주시하는 데서 현상학적 물적 대상으로서 무엇인가가 생성되는, 선형적 인과성이 전도된 역설적 시간이기도 하다.

매체 그 자체를 사유하게 하는 사진의 영상적 사용뿐 아니라 원인과 결과를 전도시키는 효과를 만드는 이같은 시간 묘사는 그를 로버트 스미슨(Robert Smithson),<sup>13)</sup> 크리스 마커(Chris Marker), 데이빗 클레르바우트(David Claerbaut)의 계보에 위치시킨다. 그러나 마치 필름을 되돌려 감아 재생 버튼을 누르듯, 잔해만 남은 폐허로부터 온전한 모습을 복원해가는 것은 본래 영화의 고유성인 극장적 체험의 픽션적 본질에 속한다.<sup>14)</sup> 그것

12) ‘결정적 순간(decisive moment)’으로서 ‘사진적 순간’은 본래 앙리-카르티에 브레송(Henri-Cartier Bresson) 사진의 묘사에 사용되는 표현이다. 셔터 타임이 길기 때문에 사진적 순간을 정확히 포착하려면 대상과 함께 생성해야만 가능하다. 즉 셔터를 누르는 순간에는 아직 존재하지 않는, 곧 도래할 미래를 선택, 포착할 필요가 있는 것이다. 어떤 모습이 될지 모르는 상태의 결정에는 관찰자의 무의식에 해당하는 비의도적 의도, 미필적 고의와도 같은 우연으로서 무의지적 개입, ‘사진적 작인’이 작용해야만 한다.

13) Amelia Barikin and Chris McAuliffe, 2018, “Robert Smithson: Time Crystals: Time Beyond Entropy”, *Robert Smithson: Time Crystals*(exh.cat.), Brisbane: The University of Queensland Art Museum, 12-13.

14) 픽션에 관한 관점은 현재진행형이다. 이 문제는 일찍이 랑시에르(Jacques Lancière)가 다루었고, 한국에서도 최근 다각도로 검토되었다. 그중 하나는 미

은 영화라는 매체의 형식이 현실 안에 다른 프레임으로서 삽입되어야만 가능하다. 즉 본질적으로 픽션인 영화적 현실의 구현인 것이다.

개인 삶에서 현실태 안에서 시간은 돌이킬 수 없는, 역진불가능한 선형적 엔트로피적 시간으로서 체험되지만, 우리가 발 딛고 살아가는 포스트모던 이후의 현실적 실재 시간은 선형적이지 않다. 들뢰즈적 의미에서 순수 차이로서 사건의 시간은 시차적으로 경험된다. 마치 보르헤스의 소설, 「끝 없이 갈라지는 두갈래 길들이 있는 정원」에서처럼 부단히 분기하며 매순간 차이가 있는 반복으로서 다시 씌어지며 이때 씌어지지 않기를 그치지 않는 라캉적 의미의 실재가 출현하는 것이다.

애초에 시간은 그에게 마치 폐허에서 수집된 파편들처럼 체험되지 않았을까. 그리고 그것은 무작위해 보이면서도 잘 정리된 소언 경의 뮤지엄에서처럼 물적 편린들의 아카이브를 구축하게끔 했다. 탄의 작업에서 시선의 시간, 주시의 시간이기도 한 지속적 시간은 아카이브된 물적 편린들을 통해 계기적으로 제시된다. 시간은 사진 아카이브, 영화 푸티지, 도큐멘터리적 픽션으로서 영상적 건축으로 물질의 느낌을 주도록 구축되는데, 마치 건축물의 통과 체험처럼 그 전체를 그 밖으로부터 조망할 수 없으며 오로지 그 실내, 내부, 이 방 저 방을 주름들의 접힘과 펼침처럼 무한히 헤메이는 가능세계적 비장소, 그 밖을 전체적으로 조망할 수 없고 항상 우리가 그 안에 내재해 있는 하나의 건축적 구조물처럼 이어진다.

어떤 의미에서 그는 본성상 추상적일 수 밖에 없고 실체화시킬 수도 없는 시간성 그 자체를 건축물의 체험에 빗대어 관점적으로 내러티브화한다고도 할 수 있는데, 여섯 개의 동시적 영상이 한꺼번에 제시되지만 마치 여섯명이 함께 걷는 것처럼 다른 시점들은 축지적이며 매혹적이면서도 마치 피라네시의 <감옥>처럼 불안한 정동을 주며, 내부가 부서진 듯한 그자체 절단면인 불연속만을 보여주듯 어떻게 생각해 보아도 일관된 서사를 제공하지 않는다.

《인벤토리》가 존 소언 경 뮤지엄 자체의 체험의 맥락과 함께 매혹과

---

우라 도시히코의 저서의 번역이다. 미우라 도시히코, 『허구세계의 존재론: 분석 철학, 픽션에 대해 묻고 답하다』, 박철은 역, 그린비, 2013(일어 1995), 영화 전문지 『오펜로』4호가 카운터-픽션을 특집으로 다루기도 했고, 시네마테크 서울아트시네마는 2020년 11월 관련 택취를 기획하기도 했다.

불안이라는 상반되고도 모순적인 느낌을 주 정서로 제공하지만, 탄이 구축한 영상들은 대체로 ‘어디에도 없다’는 뜻의 비-장소로서의 유토피아, 혹은 옛 철학자 샤를르 르누비에(Charles Renubier)가 언급했던 다른 시공 ‘우크로니아(Uchronia)’의 구현으로서 설명된다. 그것을 들뢰즈적 특이성의 수렴과 발산으로서, 공가능하거나 불(不)공가능한 가능세계들의 펼침으로 볼 수 있다. 실제로 탄은 이렇게 언급했던 적이 있다. “영화와 기억들 둘다 당신을 다른 장소, 다른 시간으로 데려간다. 이 경험은 마치 이중 프로젝션과도 같다. 두 장소에 동시에 존재하는 존재의 전적으로 다른 시간, 가능한 다른 어떤 곳.”<sup>15)</sup>

라이프니츠 가능세계론의 신학적, 결정론적 결함을 들뢰즈의 경험론적 측면에서 보완한 이정우의 내재적 가능세계론의 관점으로부터 탄의 작업에 접근해 볼 때, 그가 그려내는 시간의 공간화인 ‘다른 어떤 곳’들의 다층적 존재 양상은 보다 명확히 다가온다. 이정우는 데이빗 르위스(David Lewis)를 위시한 기존의 가능세계론자들의 초월론적, 형이상학적 한계를 비판하고 가능세계를 내재적, 경험론적으로 해석해야 할 필요가 있음을 언급했다.<sup>16)</sup> 즉 가능세계를 완전히 이질적이며 상이한 세계라기 보다는 바로 우리가 경험할 수 있는 유일한 세계에서 성립하는 순수 사건<sup>17)</sup> 하에 성립하는 다양한 상상적 세계로서 보는 것이다.

들뢰즈의 사건 개념에는 존재의 일의성, 생의 의미를 궁극적으로 결정짓는 유일한 하나의 사건, 순수 차이로서 필연적으로 반복되는 사건이라는 전제가 깔려 있다. 그것은 그 상흔의 자리로 우리가 태어나는 외상이며, 또한 ‘되기-생성’이 가능한 자리이기도 하다. 또한 우리는 어떤 사건 내지 사태의 전체를 일어나는 당시에는 그 자체 온전히 경험하지 못하며 그 의미 또한 알지 못한다. 들뢰즈에 따르면 경험에는 항상 경험 당시에는 의식 반경에 들어오지 않는 나머지가 남게 되며 그것은 베르그손적

15) Christopher Gallois, 앞의 글, 42.

16) 이정우, 2017, 「내재적 가능세계론을 향해」, 『철학연구』 제118집, 53-77.

17) 정의, 환대, 용서 또는 도래할 민주주의 같은 순수사건의 역설적 본성은 실제 사회 내에서는 경험될 수 없으며 오로지 사회적 응기 속에서, 오래된 질서의 잔여와 새로운 것의 최초의 결실로서 나타난다. Paul Patton, 2010, “The Event of Colonization”, *Deleuzian Concepts: Philosophy, Colonization, Politics*, CA: Stanford University Press, 104.

즉자적(in itself) 순수과거의 형태로 거대한 과거 안에 침잠해 있기도 하고 혹은 내게 연거푸 되돌아와 차이로서 반복하게 한다. 표상불능한 사건에 대한 접근선을 그리며 매 순간순간 현재와 함께 과거는 부단히 재구축된다. 과거에 충분히 경험되지 못했던 사건의 나머지는 마치 필름에 찍혔지만 현상되지 않은 사진과도 같다. 그것은 후일 어떤 필요적절한 순간 현상되어, 존 소언 경 뮤지엄이 보르헤스나 들뢰즈를 혹은 피오나 탄을 위해 구축된 것은 아니듯, 그러나 후일 일어난 사건들은 탄의 작업이 그러하듯 이전의 의미까지도 바꾸는 다른 의미를 생성해내는 계기가 될 수도 있다.

비단 폐허 편린의 수집이나 중요한 가족 성원의 죽음이 아니라해도, 인간은 '말하는 존재'로 태어나며, 상징계에 등록되는 가운데 그자신 모를 무엇인가를 필연적으로 상실하게 된다. 우리는 무엇인지 그자신 모르는 그것을 부단히 반복하며, 모으고 즉 아카이브하고, 상연하고, 재구축해 나간다. 그러한 가운데 마치 응시처럼 완전히 특정할 수 없는, 정확한 표면의 어떤 지점에 현현되는 것은 아닌 표상을 회피하는 실재가 점차 형성된다. 부재 대상에 관한, 아카이브로 반복되거나 재구축되는 기억의 건축의 의미는 그러한 실재의 산출이 아닐까 싶다.

우리가 경험할 수 있는 오로지 하나인 유한한 세계 안에서, 이때 차이로서 반복되는 동일한 순수 사건 아래, 마치 조명이 비출 때 어둠 속에 그곳만 서서히 드러나듯 현 상황에 절대적으로 결박된 내게 표출되며 드러나는 한 세계에 대해, 내재적 가능세계론의 입장에서는 내가 경험하는 잠시 현동화된 세계 외에 잠재적으로 그림자 속에 남는 나머지 세계, 타자의 세계는 가능세계가 된다. 우리는 이에 관련해 '이접적 종합(disjunctive synthesis)'을 생각할 필요가 있다. 이정우를 포함 많은 들뢰즈 연구자들이 언급하고 있듯 들뢰즈가 생각하는 이접은 배제적 이접이 아닌 포괄적 이접이다. 포괄적 이접은 하나의 술어의 선택으로 인해 다른 결말이 전적으로 부정되지 않으며, '그리고..또는..'과 같은 접속사들로 부단히 연결되며 긍정될 수 있는, 상이한 결말이 가능한 세계들을 긍정하는 것이다.<sup>18)</sup> 요컨대 소언의 뮤지엄이나 그것을 촬영한 탄의 영상, 피라네시

---

18) 이정우, 앞의 논문, 53-77.

의 환상건축 <감옥>과도 같이 그것은 수많은 가능세계들을 함축한 가능한 (불不)공간가능성의 불연속으로 이뤄진 ‘사이(in-between)’ 세계에 주목하는 것이다.

그 개별적 ‘다른 어떤 곳’들 각각의 가능세계는 그 안에서 무한한 타자의 세계를 이루며 불연속이지만 ‘세계’ 전체와 사건을 조망하는 전지적 시각에서 보면 연속이며 이를 시간 속 관찰자, 견자(見者)의 견지에서 종합하여 타자를 긍정할 수 있다. 들뢰즈가 생각하는 ‘이접적 연결’은 마치 『천의 고원 *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrenie*』(1980)에서 제시되고 있는 벌과 란(蘭)의 이접의 경우와도 같다. 그자체 다층성인 주체는 가능하나 불공간가능, 주름져 접힌 여러 가능세계와 이접적으로 관계맺을 수 있다.<sup>19)</sup> 즉 타자를 배제하거나 내치지 않으며 ‘내부로부터 (from within)’ 그의 진리를 헤아려 이접적 종합으로서 새로운 형태의 관계를 맺을 수 있는 것이다. 미래의 예취로서 앞당겨진 그 가능성은 이미 알려진 세계에서는 드러나지 않고 숨겨진 잠재태일 것이지만 그 자체로서는 현동화된 현실일 것이며 탄의 영화적 건축의 구현에서처럼 영화적 현실의 경우로서 목격가능할 것이다.

과학철학자 미셸 세르(Michel Serre)가 『헤르메스 *Hermes*』에서 언급하였듯 사물은 시계다. 즉 낚아 가고, 썩어 가며, 사멸한다. 모든 것을 폐허로 만들어버리는 시간의 엔트로피 과정에 비견될 수 있는 그 역진불능한, 돌이킬 수 없는 성격에 관해 곽영빈은 백남준의 작업을 통해 언급한 바 있다.<sup>20)</sup> 그러나 다른 한 편 영화의 고유한 역량, 관람자 자신의 기억과 함께 모두가 다른 것을 보게 하는 스크린의 균열은 벤야민의 ‘지금 시

19) 2020년 10월 29일에 열렸던 《정/동/사/물: 토끼방향 오브젝트》 국제심포지엄 2부(이승현 기획). 이정우의 내재적 가능세계론은 그날 발표된 고쿠분 고이치로의 ‘중동태의 사유’뿐 아니라 현실태(actuality)의 가능성을 ‘생성-되기 (becoming)’로서 보다 긍정적으로 사유한 들뢰즈 해석과 맞닿는 지점이라 여겨진다. 이정우, 「지도리에 서서 사유하기」, 《정/동/사/물: 토끼방향 오브젝트》 아트플랫폼 아시아 국제심포지엄 2부 자료집(이승현 기획), 29.

20) 곽영빈, 2020 여름, 《백남준 전시 연구》 렉취중 로버트 스미슨(Robert Smithson) 작업을 언급하며, 백남준아트센터; Stephane Melville, 2017, “Thing of the Past”, in *Robert Smithson: Time Chrysta*(exh.cat.), Brisbane & Melbourne: The University of Queensland Art Museum and Monash University Museum of Art, 18-20, 60, 78.

간(Jetztzeit)'을 소환한다. 위기의 순간에 변증법적 이미지의 섬광은 회상을 물화된 형태로 구현함으로써 구원의 가능성을 제시하는 것이다. 그 '지금 시간'을 탄은 '지금 이곳'과, 그가 영화적 실재로 구현하고 있는 '다른 어디인가'로 균열되어 있는 것으로서 내보인다. 그는 동시대 다른 작업들과도 구별되게, 마치 풍경이나 인물조차 정물화로 조형하듯 고요한 가운데 조용한 흔들림을 보여준다. 그는 사물을 바라보는 시선 그 자체를 내보이고 사진과 영화 매체 그 자체에 관해 발언하며 관람자의 응시를 되돌린다.

스틸 사진의 사용 및 대화체, 다양한 아카이브, 응시의 기법적 사용과 함께 탄 작업에 구현된 시간성은 다층적으로 주름져 접혀 있는 수많은 타자적 가능세계들의 병립을 암시한다. 모든 장면을 투사할 때 빈 화면만이 나타나듯 끝없이 분기하는 시간은 이미 파국이 일어났음에도 반복되는 루프, 「원형의 폐허」처럼 다가올 수 밖에 없다. 그리하여 《인벤토리》는 씌어진 역사, 알려진 과거 속에 드러날 수 없었던 것, 충분히 경험되지 않았기에 부단히 회귀해오는 것들을 그 폐허로부터의 편린들의 영화적 재구축으로, 가능세계들의 모습으로 형상화한다. 그리하여 그 자체로서는 체험불가능한 시간의 시간성을 영화적 건축과 물질적 계기들을 통해 상기시키며, 체험시키는 것이다.

#### IV. 맺음말

이제까지 피오나 탄이 일관되게 추구했던 주제중 하나로서 '지금 이곳'의 균열을 지시하는 '다른 어떤 곳'의 의미를 시간의 공간화 그리고 들뢰즈가 읽은 라이프니츠의 바로크적 주름, 라이프니츠 철학 본래의 결정론적 성격을 경험론적 성격으로 극복한 내재적 가능세계론 견지에서 조명해 보았다. 고전고대의 잔해는 시공간의 물질적 편린이다. 존 소언 경의 뮤지엄에 수집된 건축적 편린들은 폐허의 잔여로부터 재구축된 것으로서 《인벤토리》는 그 역사적 뮤지엄을 다시 시간적 지속 속에 영화적 건축으로 재구축하였다. 그는 이처럼 내부와 외부가 접히는 건축적 장소를 제시하며 바로크적 주름의 가능세계들의 면면을 펼쳐보인다. 탄이 '다른 어

면 곳', 유토피아적 장소의 모습으로 형상화한 변곡 지점들은 들뢰즈의 라이프니즈 독해, 바로크적 주름의 접히고 펼쳐지는 모습들을 보여주며, 그것은 하나의 관점으로서의 모나드, 혹은 라캉의 위상학적 주체 개념과 상응한다. 역사적 건축과 결부된 그의 작업들은 관람자의 응시를 포획하는 아카이브적 무대화이자 가능세계들의 상연이다.

## 참고문헌

- 김재희(2006), 「보르헤스 작품에 나타난 시간의 철학적 의미: 동시적 공존과 반복」, 『철학연구』 74, 철학연구회, 45-46.
- 김정락(2005), 「유바라와 피라네지의 건축도: 환상적 건축 또는 건축환상 (Architecture Phantasy)」, 『미술사학보』 25, 미술사학연구회, 375-400.
- 도시히코, 미우라(2013; 일본어초판 1995), 『허구세계의 존재론: 분석철학, '픽션'에 대해 묻고 답하다』, 박철은 역, 서울: 그린비
- 들뢰즈, 질(2004; 프랑스어판 1988), 『주름: 라이프니즈와 바로크』, 이찬웅 역, 서울: 문학과 지성사.
- 박제철(2009), 「라이프니즈 철학의 결정론적 성격: 가능세계와 개체의 통세계적 동일성」, 『철학』 제98집, 81-107.
- 배지완(2011), 「역사의 미로와 개인의 운명: 보르헤스의 끝없이 두 갈래로 갈라지는 길들이 있는 정원을 중심으로」, 『세계문학비교연구』 제37집, 455-470
- 보르헤스, 호르헤 루이스(1983; 1941), 「픽션들 *Ficciones*」, 『죽지않는 인간』 외, 김창환 역, 서울: 중앙일보사.
- \_\_\_\_\_ (1992), 『허구들』, 박병규 역, 서울: 녹진, 101-116.
- \_\_\_\_\_ (1994), 『픽션들』(보르헤스 전집 2), 황병하 역, 서울: 민음사.
- 오질비, 베르트랑(2002; 프랑스어 초판 1987), 『라캉, 주체 개념의 형성』, 김석 옮김, 동문선.
- 이유섭(2020), 『프로이트 · 라캉의 정신분석 사랑하기』, 서울: 박영스토리.
- 이정우(2017), 「내재적 가능세계론을 향해」, 『철학연구』 제118집, 53-77.
- \_\_\_\_\_ (2020), 「지도리에 서서 사유하기」, 《정/동/사/물: 토끼방향 오브젝트》 아트플랫폼 아시아 국제심포지엄 2부 자료집(이승현 기획), 26-37.
- 정찬철(2015), 「포스트-시네마로의 전환」, 『영화연구』 64, 2015. 06, 135-175.



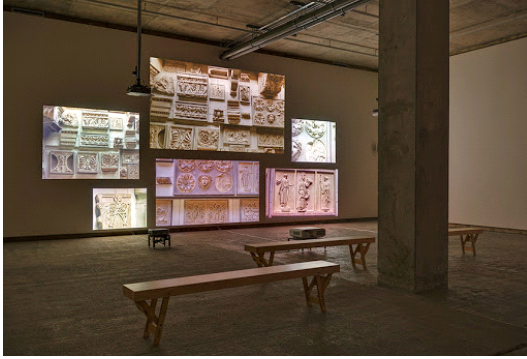
- 최효식(2017), 「라캉의 시지가 예술이론에 의한 영화의 롱 테이크 기법과 건축 공간의 연속성 비교」, 『한국실내디자인학회 논문집』제26호 권125호, 81-96.
- Aguirre, Peio(2012), “News from Elsewhere”, *Fiona Tan: Point of Departure*(exh.cat.), trans. Carlos Aguiriano et als., Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporaneo & Donostia: VEGAP, 89-92.
- Aloa, Emmanuel(2020), “Spaced Time, On Time Axis Manipulation”, in *Time Machine: Cinematic Temporalities*, Antonio Somachi et Als. ed., Parma: Skira.
- Alpen, Ernst van.(2014), *Staging Archive*, London: Reaktion Books, 41-52.
- Barikin, Amelia and Chris McAuliffe(2018), “Robert Smithson: Time Crystals: Time Beyond Entropy”, *Robert Smithson: Time Crystals*(exh.cat.), Brisbane: The University of Queensland Art Museum, 5-29.
- Chiesa, Lorenzo(2017), “Exalted Obscenity and the Lawyer of God: Lacan, Deleuze and the Baroque”, in *Lacan and Deleuze: A Disjunctive Synthesis*, ed. Boštjan and Andreja Zevnik, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Copjec, Joan(1989), “The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan”, *October* Summer, Vol. 49, 53-71.
- Elsaesser, Thomas(2009), “Fiona Tan: Place After Place”, *Fiona Tan, disorient*(exh.cat.), 53th Venice Biennale, Dutch Pavillion la Biennale di Venezia, 20-33.
- Engberg, Juliana(2010), “Infinite Crossroad”, in *Fiona Tan: Coming Home*(exh.cat.), ed. Fiona Egan, Paddington NSW: Sherman Contemporary Art Foundation, 74-79.
- Falguières, Patricia(2018), “Photogenics of Memory”, in Fiona Tan, *Fiona Tan-L'Archive des Ombres/ Shadow Archive I*, Wallonie-Bruxelles: MAC'S, Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, 87-91.
- Gorschlüter, Peter(2015), “Through the Looking-Glass”, in *Fiona Tan: Geography of Time*(exh.cat.), ed. Sabrina van der Ley et als., Frankfurt am Main: MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main et 3 museums and London, Koenig Book, 55-80.

- Hornby, Louise(2010), “Stillness and the Anticcinematic in the Work of Fiona Tan”, *Grey Room*, No. 41, 48–71.
- Knox Tim and Derry Moore(2008), *Sir John Soane’s Museum, London*, London: Merrell.
- Mattews, Peter D.,(2020), *Lacan the Charlatan*, Switzerland: Palgrave & Macmillan.
- McGowan, Todd(2003), “Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vissitudes”, *Cinema Journal*, 42, No.3, Spring.
- Melville, Stephene(2017), “Thing of the Past”, in *Robert Smithson: Time Crystal* (exh.cat.), Brisbane & Melbourne: The University of Queensland Art Museum and Monash University Museum of Art, 18–20, 60, 78.
- Mitchell, Peta(2008), *Cartographic Strategies of Postmodernity: The Figure of the Map in Contemporary Theory and Fiction*, New York & London: Routledge.
- Patton, Paul(2010), “The Event of Colonization”, *Deleuzian Concepts: Philosophy, Colonization, Politics*, CA: Stanford University Press, 100–117.
- Rebecchi, Marie(2020), “Time–Lapse Machine Plants, Crystals and Clouds: The Kaleidoscope of Time”, in *Time Machine: Cinematic Temporalities*, ed. Antonio Somachi et Als., Parma: Skira, 204–205.
- Rub, Timothy(2013), “Inventory. A Meditation on Collecting”, in *Fiona Tan: Inventory*(exh.cat.), ed. Carolina Italiano, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 15–16.
- Sherman, Gene(2010), “Introduction”, *Fiona Tan: Coming Home*(exh.cat.), ed. Fiona Egan, Paddington NSW: Sherman Contemporary Art Foundation, 14–18.
- Smith, Daniel W.,(2010), “Genesis and Difference: Deleuze, Maimon and Post–Kantian Reading of Leibniz, in *Deleuze and The Fold: A Critical Reader*, New York: Palgrave & Mcmillan, 132–154.
- Tan, Fiona(2019), “Shadow Archive”, *Fiona Tan–L’Archive des Ombres/Shadow Archive I*, Wallonie–Bruxelles: MAC’S, Musée des Arts Contemporains au Grand–Hornu, 27–35.
- Trombetta, Monia(2013), “The Fiona Tan Exhibition: A Piranesian Journey at

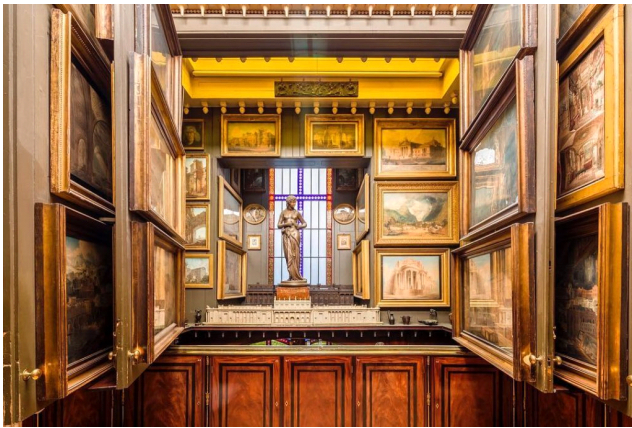
the MAXXI”, in *Fiona Tan: Inventory*(exh.cat.). ed. Carolina Italiano, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 17–20.

Žižek, Slavoj(2014: 1991), “The Truth Arises from Misrecognition.”, *Lacan and the Subject of Language*, ed. Ellie Ragland–Sullivan and Mark Bracher, New York and London: Routledge.

## 인벤토리 도판목록



도 1. 피오나 탄, <인벤토리>, 2012-2013, 6채널 비디오, 비디오 설치, 수퍼 8, 16, 35 mm 필름, 자하 하디드가 건축한 로마의 21세기 국립미술관(MAXXI)과 필라델피아 미술관에서 최초 전시. 사진 출처: 프리스 스트리트(Frith Street) 갤러리, 2020의 전시.



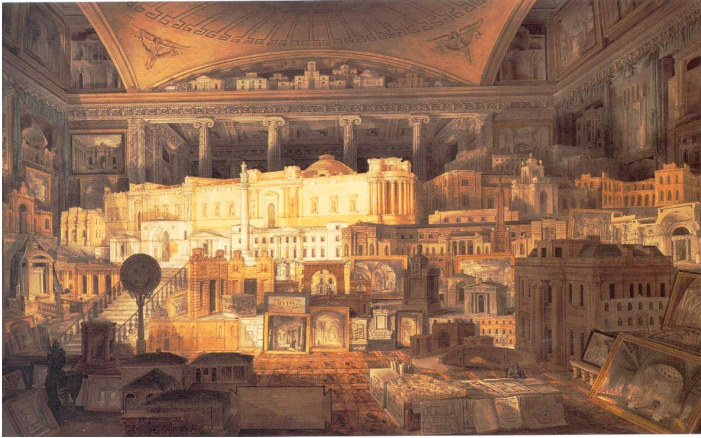
도 2. <픽처 룸>에서 바라본 리처드 웨스트마크트 경의 <잉글랜드 은행을 보호하는 님프>, 님프 조각상의 원본은 파괴됨. 원본에 의한 플라스터 조각, 영국은행의 남측이 전면이다.



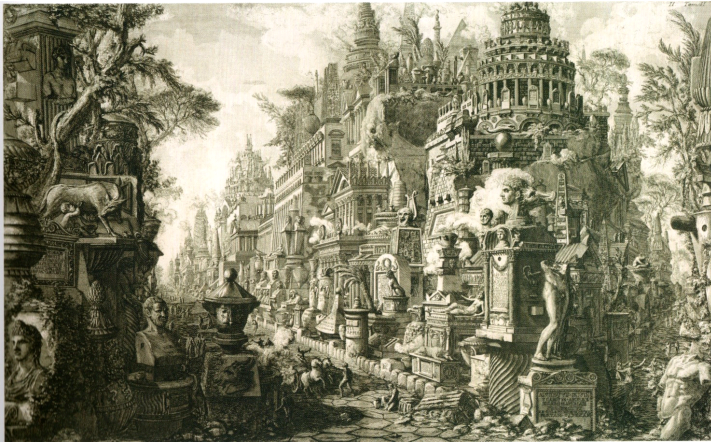
도 3. 토마스 로렌스 경, <존 소언 경(75세 때의 초상화)>, 1829, 캔버스에 유화, 1390 × 1105mm, © 존 소언 경 뮤지엄



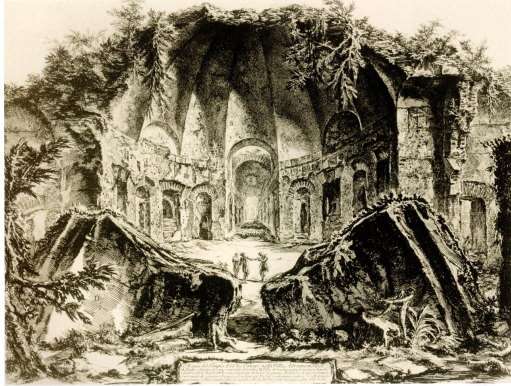
도 4. 죠반니 바티스타 피라네시, <감옥> 연작 중 VII, 1745-1761.  
에칭, 545 × 415 mm, 다양한 컬렉션들에 소장



도 5. 조셉 마이클 갠디, <존 소언 경의 작업 모델들 모음(1780, 1815, 1818)>, 연필 및 펜 드로잉과 수채화, 725 × 1293mm, © 존 소언 경 뮤지엄



도 6. 피라네시, <아피아 가도와 아르덴티나 가도의 고대 교차로에서..>, 1756, 에칭, 395 × 580mm, 『라 안티키타 로마네』(1756) 제2권의 두 번째 표제화.



도 7. 피라네시, <티볼리, 하드리아누스 빌라의 캐포스 신의 폐허>, 1748-78, 445 × 580mm, 『베두타 디 로마』 © 존 소언 경 뮤지엄



도 8. 조셉 마이클 갠디, <소언 경의 이집트 고왕조(B.C 14세기) 세티 I세의 석관 구입에 관한 삽화, 『일러스트레이티드 런던 뉴스』(1864년 6월 25일), 존 소언 경 뮤지엄 지하에 전시.



도 9. <모델 룸>, 미시즈 소언의 침실이었으나 사후 20여년이 지난 1834년부터 소언 경의 고대 건축물 모델을 전시하게 됨.



도 10. 미시즈 소언이 음악을 연주하며 손님을 맞던 <남쪽 드로잉 룸(모닝 룸)>, 윌리엄 오웬이 그린 젊은 시절의 소언 초상화가 걸려 있으며, 저택의 퍼스트 플로어 남쪽 방. 파넬트 옐로우와 본래 가구로 1986-87년 복원 © 존 소언 경 뮤지엄



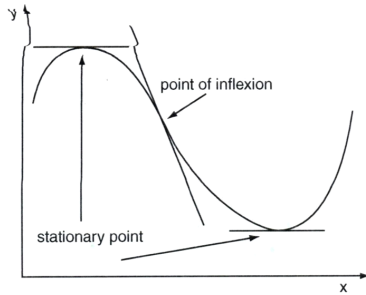


도 11-a. 소언 뮤지엄 <픽처 룸>의 카날레토 베두타 풍경화. 11-b. 안토니오 카날레토, <리바 델리 사보니 경관>, 베니스, 1736, 캔버스에 유화. 소언은 이 작품을 1807년 구입했다.



도 12. 조셉 마이클 갠디, <환상적인 건축적 비전(소언 경의 런던 구상)>, 1820년 로열 아카데미 갤러리에서 전시, 735 × 1305mm, © 존 소언 경 뮤지엄

Simon Duffy



The singular points of a curve.

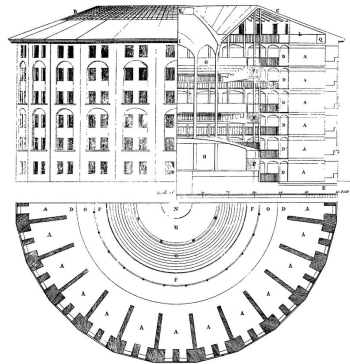
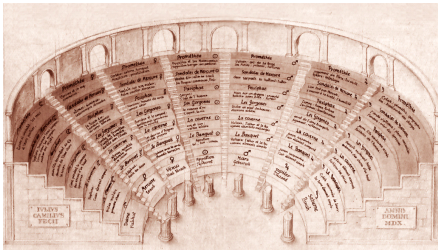
도 13. 라이프니츠의 특이성이 수렴하는 변곡지점 도해, 출처: 사이먼 뒤피의 논문으로부터. Simon Duffy, "Leibniz, Mathematics and the Monad", in *Deleuze and The Fold: A Critical Reader*, 2010, 101.



도 14. 미시즈 소언의 결혼 당시. 엘리자베스 스미스(엘리자) 초상화(1784, 미니어처, 상아 위에 수채화, 41 × 40mm)와 어린 시절 두 아들 존과 조지의 모습. 수채화, 230 × 180mm, 약 1800년 경, © 존 소언 경 뮤지엄.



도 15. 서재 겸 다이닝 룸에 걸린 조슈아 레이놀즈 경의 엠마 해밀턴이 연기한 <판도라: 사랑과 미>, 1723-1792, © 존 소언 경 뮤지엄



도 16 a. 줄리오 D. 카밀로(ca. 1480-1544)의 <기억의 극장> b. 제레미 벤담의 판옵티콘, 윌리엄 레블레이 그림, 1791, 그림 출처 위키피디아.



도 17. 안드레아 팔라디오의 비첸차 테아트로 올림피코 극장의 모습들, 1580-1585.

## 인벤토리 도판목록

- 도 1. 피오나 탄, <인벤토리>, 2012-2013, 6채널 비디오, 수퍼 8, 16, 35 mm 필름, 비디오 설치, 자하 하디드가 건축한 로마의 21세기 국립미술관 (MAXXI)과 필라델피아 미술관에서 최초 전시. 사진 출처: 프리스 스트리트(Frith Street) 갤러리, 2020의 전시.
- 도 2. <픽처 룸>에서 바라본 리처드 웨스트마크트 경의 <잉글랜드 은행을 보호하는 님프>, 님프 조각상의 원본은 파괴됨. 원본에 의한 플라스틱 조각, 영국은행의 남측이 전면이다.
- 도 3. 토마스 로렌스 경, <존 소언 경(75세 때의 초상화)>, 1829, 캔버스에 유화, 1390× 1105mm, © 존 소언 경 뮤지엄
- 도 4. 죠반니 바티스타 피라네시, <감옥> 연작 중, 1745-1761.

- 도 5. 조셉 마이클 갠디, <존 소언 경의 작업 모델들 모음(1780, 1815, 1818)>, 연필 및 펜 드로잉과 수채화, 725 × 1293mm, © 존 소언 경 뮤지엄
- 도 6. 피라네시, <아피아 가도와 아르덴티나 가도의 고대 교차로에서..>, 1756, 에칭, 395 × 580mm, 『라 안티키타 로마네』 (1756) 제2권의 두 번째 표제화.
- 도 7. 피라네시, <티볼리, 하드리아누스 빌라의 캐노푸스 신의 폐허>, 1748-78, 445 × 580mm, 『베두타 디 로마』 © 존 소언 경 뮤지엄
- 도 8. 조셉 마이클 갠디, <소언 경의 이집트 고왕조(B.C 14세기) 세트 I세의 석관 구입에 관한 삽화, 『일러스트레이티드 런던 뉴스』 (1864년 6월 25일), 존 소언 경 뮤지엄 지하에 전시
- 도 9. <모델 룸>, 미시즈 소언의 침실이었으나 사후 20여년이 지난 1834년부터 소언 경의 고대 건축물 모델을 전시하게 됨.
- 도 10. 미시즈 소언이 음악을 연주하며 손님을 맞던 <남쪽 드로잉 룸>, 윌리엄 오웬이 그린 젊은 시절의 소언 초상화가 걸려 있으며, 저택의 퍼스트 플로어 남쪽 방. 파텐트 옐로우와 본래 가구로 1986-87년 복원 © 존 소언 경 뮤지엄
- 도 11-a. 소언 뮤지엄 <픽처 룸>의 카날레토 베두타 풍경화. 11-b. 안토니오 카날레토, <리바 델리 샤보니 경관>, 베니스, 1736, 캔버스에 유화. 소언은 이 작품을 1807년 구입했다.
- 도 12. 조셉 마이클 갠디, <환상적인 건축적 비전(소언 경의 런던 구상)>, 1820년 로열 아카데미 갤러리에서 전시, 735 × 1305mm, © 존 소언 경 뮤지엄
- 도 13. 라이프니츠의 특이성이 수렴하는 변곡지점 도해, 출처: 사이먼 뒤피의 논문으로부터. Simon Duffy, "Leibniz, Mathematics and the Monad", in *Deleuze and The Fold: A Critical Reader*, 2010, 101.
- 도 14. 미시즈 소언의 결혼 당시. 엘리자베스 스미스(엘리자) 초상화(1784, 미니 어처, 상아 위에 수채화, 41 × 40mm)와 어린 시절 두 아들 존과 조지의 모습. 수채화, 230 × 180mm, 약 1800년 경, © 존 소언 경 뮤지엄.
- 도 15. 서재 겸 다이닝 룸에 걸린 조슈아 레이놀즈 경의 엠마 해밀턴이 연기한 <판도라: 사랑과 미>, 1723-1792, © 존 소언 경 뮤지엄
- 도 16. 줄리오 D. 카밀로의 <기억의 극장>과 제레미 벤담의 판옵티콘, 윌리엄 레블레이 그림, 1791, 그림 출처 위키미디어.
- 도 17. 안드레아 팔라디오의 비센짜 테아트로 올림피코 극장의 모습들(a, b, c), 1580-1585.

최정은

한국외국어대학교 융합연계전공 디지털인문한국학과

tener88@gmail.com

논문접수일: 2020년 12월 09일

심사완료일: 2020년 12월 19일

개제확정일: 2020년 12월 20일

# 멜랑콜리의 현대적인 의미: 르네상스와 바로크 시대에 수용된 멜랑콜리의 긍정적인 가치를 중심으로\*

김정환

노스캐롤라이나 대학교 박사과정

Kim, Jeonghwan(2020), "The Contemporary Meaning of Melancholy: Based on the Virtue of Melancholy from Renaissance to Baroque," *Baroque Studies*, 3.

This paper poses the virtue of melancholy and its contemporary meaning, getting away from its negative meaning, which is considered as 'depression' these days, by studying the duality of melancholy and analyzing how melancholy was described from Renaissance to Baroque. For this reason, this article investigates philosophical and medical discourses from Ancient to Renaissance, related to the factors and characteristics of melancholy. Based on this research, it examines how the virtue of melancholy was illustrated in figurative works of Renaissance and Baroque. Eventually, this study suggests its connection to the contemporary era, by offering examples of various disciplines, such as religion, play, and plastic arts, and then, observes the contemporary meaning of the virtue of melancholy.

**Key Words:** Duality of Melancholy / Virtue of Melancholy / Contemporary Meaning of Melancholy

김정환(2020), 「멜랑콜리의 현대적인 의미: 르네상스와 바로크 시대에 수용된 멜랑콜리의 긍정적인 가치를 중심으로」, 『바로크연구』, 3.

---

\* 본 논문은 필자가 한국바로크학회 2019 동계 학술대회에서 발표한 『멜랑콜리의 긍정적인 가치와 바로크적 수용』을 기반으로 하여, 동 학술대회 참가자들이 의견을 제시한 부분들을 수정하고, 보완한 연구논문이다. 특히, 본 논문의 「II. 멜랑콜리의 이중성과 긍정적인 가치」는 기 언급된 발표문의 「2. 멜랑콜리의 이중성」 및 「3. 지적인 섬광으로서의 멜랑콜리와 바로크적 수용」에 기반을 두고, 필자가 서문학 석사학위논문 *El resplendor profético de la melancolía barroca en Cien años de soledad*(『백년의 고독』에서 나타나는 바로크적 멜랑콜리의 예언자적인 섬광)에서 "CAPÍTULO II. LA MELANCOLÍA BARROCA"(「제 2장. 바로크적 멜랑콜리」)를 참조하였다. 바로크적 멜랑콜리에 대한 더 자세한 설명은 해당 학위논문을 참고하기 바람.

본 연구는 멜랑콜리의 이중성에 대한 논의를 살펴보고, 멜랑콜리가 르네상스 시대로부터 바로크 시대에 이르기까지 어떻게 묘사되었는지를 분석하여, 현대에서 ‘우울감’으로 받아들여지는 부정적인 의미를 지닌 멜랑콜리에서 벗어나 멜랑콜리의 긍정적인 의미를 탐구한다. 이를 위해 고대로부터 르네상스 시대에까지 진행되었던 멜랑콜리의 원인, 특징에 관한 철학적, 의학적 담론을 연구하고, 이를 바탕으로, 멜랑콜리의 긍정적인 가치가 어떻게 표현되었는지를 르네상스, 바로크 시대의 회화를 통해서 살펴본다. 궁극적으로 바로크 시대에 이르기까지 받아들여진 멜랑콜리의 긍정적인 가치에 관한 연구를 바탕으로 이것이 어떠한 방식으로 현대에 연결되어있는지에 대해 종교, 극, 회화 등의 다양한 분야에 걸친 예시를 통해 설명한 후, 멜랑콜리의 긍정적인 가치가 현대에 어떠한 의미를 지니는지 연구한다.

**주제어:** 멜랑콜리의 이중성 / 멜랑콜리의 긍정적인 가치 / 멜랑콜리의 현대적인 의미

## I. 서론

현대에 와서 멜랑콜리는 거의 우울증과 유사한 의미로 사용되고 있다. 이는 정신분석학의 발달 이후 두드러지게 나타나는 현상이다. 그러나 멜랑콜리와 관련된 과거의 논의를 살펴본다면, 멜랑콜리는 단순히 우울하고, 절망적이고, 결국 자살로까지 이어지게 만드는 부정적인 존재이기만 했던 것이 아니고, 아주 작지만 살아 숨 쉬고 있는 희망의 빛을 지닌 것으로 이해되었다는 점을 알 수 있다<sup>1)</sup>.

안개가 자욱하게 낀 공간에 홀로 서 있다고 상상해보자. 당신은 주변에 무엇이 있는지 하나도 볼 수가 없다. 우리는 두 가지 선택지를 고를 수 있을 것이다. 앞이 보이지 않는 안개 속에 잠식되어 안개가 걷힐 때까지 기다릴 수도 있고, 안개 저편에 희미하게 보이는 빛 한 줄기에 희망을 걸고 그 방향으로 계속 나아갈 수도 있다. 우리가 쉽게 상상해볼 수 있는 안개 속의 선택지는 적어도 19세기 이전까지 명맥을 유지해오던 생리학 기반의 멜랑콜리에 대한 사유 속에서 그 모습을 드러내고 있다. 과거에

---

1) 제니퍼 라덴(Jennifer Radden)은 “19세기 말 이전에 멜랑콜리에 관해 기술하고 있는 대부분의 텍스트들은 현재에 와서 서로 다르고 양립할 수 없는 특징이라고 생각되는 멜랑콜리가 함께 존재한다고 보여주는 듯하다(2000, 4; 필자역)”고 말하면서 19세기 이전까지만 하더라도 멜랑콜리가 이중적이고 모순적인 의미를 지니고 있었다는 점을 지적한다.



멜랑콜리는 차갑고 건조한 성질을 지닌 체액이자 기질로써 평가되었는데, 만약 뜨거운 열기가 생성되거나 열기를 받을 수 있는 행위를 하지 않는다면 어둠 속에 사로잡혀 결국에 미쳐 버린다고 인식되었다. 멜랑콜리의 안개는 차가운 겨울날 입안에서 따뜻하고 습기를 머금은 입김이 나오는 모습을 상상해보면 쉽게 이해할 수 있다<sup>2)</sup>.

정신분석학이 발전하기 이전 19세기까지만 하더라도 멜랑콜리에 대한 인식은 정신병으로서의 모습과 천재가 되기 위한 길목이라는 두 가지로 존재하고 있었다. 그러나 과학의 발달과 더불어, 이러한 인식의 기반이 되었던 과거의 생리학이 과학적 기반이 부족하다는 점으로 인해 부정당 하면서, 현대에 이르러 멜랑콜리의 긍정성에 대한 인식은 소외되고 있는 모습을 발견할 수 있다. 하지만 본 연구를 통해 제시될 많은 예시를 통해서 알 수 있듯이, 멜랑콜리가 의미하는 지적인 섬광으로서의 모습은 현대에도 많은 예술 분야를 이해하는 데에 도움을 주고, 전적으로 우울함에 찌들어있는 모습으로서의 세상에 대한 인식을 벗어나서 희망을 발견할 수 있는 사고의 전환을 가져올 수 있다.

따라서 본 연구에서는 멜랑콜리의 긍정적인 가치, 천재들이 보이는 증후로서의 가능성에 대한 이론적인 기반들을 고대부터 르네상스 시대까지 살펴보고, 실제 사례들을 통해서 지적 섬광으로서의 멜랑콜리가 바로크에

2) 갈렌(Galen)은 “위에 염증이 생기면 그 부분의 피가 더 진해지고 검은 담즙성을 띠기 때문에 검담과 같고 연기와 유사한 증발 혹은 어떤 무거운 증기가 위에서 눈으로 올라가는 것과 같은 이유로 검은 담즙성 증발이 마치 검담 같은 물질 혹은 연기가 자욱한 증기처럼 뇌로 올라가면서 [인간의] 정신에 멜랑콜리한 증상을 만들어낼 때, 얼굴이 빨개지는 증상이 나타난다. [...] 아주 극소수의 원래부터 대담하거나 특별히 교육받은 사람을 제외하고, 외부의 어두움이 거의 모든 사람을 무서움에 떨게 하듯이, 검은 체액[검은 담즙]의 색이 지닌 어두움이 생각의 공간[뇌]에 그림자를 드리울 때, 두려움을 유발한다(Galen, Ibid., 67-68; 필자 역)”고 검은 담즙에서 비롯된 연기가 머리에서 야기하는 증후에 관해 설명하고 있다. 라틴은 “햇볕에 탄(adust)’ 혹은 불에 탄 멜랑콜리의 개념이 —이 멜랑콜리는 우울증과 관련된 장기들을 따뜻하게 해서 생겨난다고 생각되었으며, 우울증과 관련된 장기들은 연기와 같은 증기를 구름으로 만들어서 뇌와 뇌의 기능을 어렵게 만든다고 생각되었다.— 정상적인 상태와 다른 이상함을 표현하기 위해 때때로 사용되었다(Ibid., 5; 필자 역)”고 설명한다. 다시 말해서, 과거에는 열기를 받은 차갑고 건조한 검은 담즙이 증발하면서 머릿속을 뒤덮는 검고 진한 안개를 만들어낸다고 생각한 것으로 보인다.

서 어떻게 수용되었으며, 이러한 멜랑콜리의 바로크적 수용이 현대사회, 특히 예술 분야에서 가지는 의의에 대해 논의하려고 한다.

## II. 멜랑콜리의 이중성과 긍정적인 가치

### 1. 생리학에서 나타나는 멜랑콜리의 이중성

1989년 라이문도 클리반스키, 어빈 파노프스키 그리고 프리츠 사흘(Raymundo Klibansky, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl, 2016)<sup>3)</sup>은 그들의 저서 『토성과 멜랑콜리 *Saturno y melancolía*』에서 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer)의 <멜렌콜리아 I Melencolia I>을 분석하기 위해 중세 이전 시기부터 르네상스에 이르기까지 멜랑콜리와 관련된 논의가 어떻게 이루어져 왔는지 매우 자세하게 설명하고 있다(도 1).

클리반스키 외 2명에 따르면, 인간의 몸이 네 가지 종류의 체액으로 구성되어 있다는 완벽한 형태의 체액론은 기원전 400년 이전에 엠페도클레스(Empédocles)에 의해 임상적인 형태로서 존재가 확인되었던 체액들에 기반을 두고 완성되었다(2016, 33-4). 이는 피타고라스학파가 생각한 가장 완벽한 숫자로서의 4와 세상을 이루는 물질들이 인간 또한 구성한다는 생각에 영향을 받았다. 혈액은 공기와 동일한 속성을 지녔기에 뜨겁고 습하며, 하늘, 봄, 청년기와 연관되고, 노란 담즙은 불과 동일한 속성을 지녔기에 뜨겁고 건조하며, 태양, 여름, 장년기와 연관되며, 검은 담즙은 흙과 동일한 속성을 지녀 차갑고 건조하며, 땅, 가을, 노년기와 관련이 있고, 점액은 차갑고 습한 물과 동일한 속성을 지니고, 바다, 겨울, 유년기와 관련이 있는 것으로 여겨졌다<sup>4)</sup>.

체액론에서 혈액은 질병을 유발하는 것으로 인식되었지만,

3) 이후 이들의 저서를 인용하는 경우, ‘클리반스키 외 2명’ 또는 ‘Klibansky, et al.’로 표기하였다.

4) 클리반스키 외 2명의 저서(2016, 35)에 나와 있는 표를 기준으로 그들이 추가적으로 설명하지만 표에는 포함시키지 않은 내용을 종합하였으며, 김동규의 저서(2012, 269)의 표를 참조하였다.

혈액이 다른 체액들과 다르게 부산물로서 존재하는 것이 아니고 육체에 필요한 요소라는 인식으로 인해서 [...] 가장 좋은 역할을 하는 체액으로 생각되었으며, 의학 텍스트들이 ‘혈색이 도는 상태(*complexio sanguinea*)’를 ‘조율이 잘 된 상태(*complexio temperata*)’로 자주 대체하여 표현하였다(Klibansky, et al., 2016, 37; 필자 역).

혈액에 대척점으로 존재한 것은 멜랑콜리의 체액인 검은 담즙으로, 이에 대한 인식은 부정적이었고, “멜랑콜리’로 불린 질병은 주로 공포, 염세 그리고 절망에서부터 시작하여 가장 두려운 형태의 광기로 나아가는 정신적인 혼란의 증후를 특징으로(Klibansky, et al., 2016, 38; 필자 역)”한다고 생각되었다.

중세 이전에 있었던 가장 획기적인 전환점으로서 약간의 영향력을 미쳤지만, 중세 말, 르네상스에 이르기까지 큰 사유적 전환까지는 이루어내지 못했던 아리스토텔레스의 『문제 XXX, 1 *Problema XXX, 1*』은 최초로 멜랑콜리의 긍정적인 가치에 대한 논의를 시작한 작품이다. 플라톤까지만 하더라도 멜랑콜리는 “의지와 이성을 약화하는(Klibansky, et al., 2016, 40; 필자 역)” 부정적인 질병으로 생각되었다. 그러나 아리스토텔레스는 “왜 과거의 영웅들은 모두 멜랑콜리했는가?”라는 질문<sup>5)</sup>으로 논의를 시작하며, 멜랑콜리가 가지고 있는 긍정적인 가치에 관해 탐구한다. 멜랑콜리는 틀에서 벗어난 영웅적인 인물들에게서 발견되는 것으로 와인은 그 효과를 일시적이고 매우 순간적으로 보여주지만, 멜랑콜리는 매우 만성적이고 특질적인 모습을 보여준다. 아리스토텔레스에 의하면 이는 와인이 육체에 야기하는 열기 때문이다(2016, 85). 와인에 적당히 취한 사람들과 같이, 멜랑콜리한 사람들의 경우, 몸 안에 남아있는 열기가 적당한 중간

---

5) 아리스토텔레스(Aristotle)의 『문제 XXX, 1』은 “어떠한 이유에 의해서 철학이나 정치, 시학 또는 예술의 분야에서 남들과는 다른 출중함을 보인 모든 자들이 명백하게도 멜랑콜리한 모습을 보이게 되고, 심지어 몇몇은—영웅을 주제로 한 이야기들, 그 중에서도 헤라클레스에 관한 이야기들에서 보여주듯이—검은 담즙에 의해서 유발되는 질병들에 사로잡히는가?(2016, 79; 필자 역)”라는 질문으로 자신의 멜랑콜리에 관한 논의를 시작하고 있다. 해당하는 문장의 한글 번역은 아리스토텔레스의 『문제 XXX, 1 *Problema XXX, 1*』을 일부 발췌하여 영문 번역한 제니퍼 라텐(Jennifer Laten, 2000, 57)과 스페인어로 전문 번역한 클리반스키 외 2명(Op. cit., 42), 크리스티나 세르나(Cristina Serna, 2016, 79)를 참조하였다.

지점까지 끌어오른다면, 그들은 멜랑콜리하지만 더 지적이고, 덜 이상한 모습을 보여주게 되고, ‘문화, 예술, 정치’ 등의 분야들에서 다른 이들보다 더욱 두각을 나타낸다(Aristotle, 2016, 93). 그러나 “멜랑콜리한 인간은 검은 담즙의 불안정성으로 인해 매우 민감하고 미묘한 상태에 있는 불안정한 모습을 보이며(Aristotle, 2016, 103; 필자 역)”, 완전한 우울에 사로잡혀 절망에 빠져들어 미칠 수도 있다. 재키 피조드(Jackie Pigeaud)는 아리스토텔레스가 와인이 인간을 더욱 지적으로 만든다고 사유한 근간에 대해 플라톤의 영향을 받은 것이라고 한다(2016, 16-18)<sup>6)</sup>. 체액론은 기원후 2세기에서 늦어도 3세기 사이에 기질론으로 변화하였으며, 기질론에서 이야기하는 네 가지 기질들은 각각의 체액과 연관되어 생각되었다: Sanguineus는 혈액과, Cholericus는 노란 담즙과, Melancholicus는 검은 담즙과, Phlegmaticus는 점액과 연결되었다(Klibansky, et al., 2016, 78-9).

## 2. 토성(Saturn)과의 관계에서 나타나는 멜랑콜리의 이중성

멜랑콜리의 긍정적인 가치에 대한 논의는 점성술과 연계되면서 더욱 활발하게 이루어졌다. 아랍의 아부 마자르(Abū Ma‘šār)는 9세기에 검은 담즙은 어두운 검은색이며, 토성 또한 어둡고 검기에 검은 담즙과 비유적으로 연결되어있다고 하였으며, 노란 담즙(붉은 담즙)은 화성에, 목성은 피에, 그리고 달은 점액에 비유적으로 연결되어있다고 하였다(Klibansky, et al., 2016, 139). 클리반스키 외 2명에 따르면, 스페인어로 Saturno(영어로 Saturn)이라고 불리는 로마의 수확의 신인 사투르누스를 의미하는 행성의 이름은 바빌로니아의 사람들이 자신들의 신의 이름(니니브 Ninib)을 붙여서 이 행성을 부르던 것에서 유래하였다(2016, 147)<sup>7)</sup>. 그리스인

6) 플라톤은 『법률』에서 와인이 ‘무공포증 aphobia’를 만들어내어, 와인을 마신 사람들은 스스로에 대한 엄청난 확신을 갖게 되고 두려움을 느끼지 않게 된다고 말한다(Pigeaud, 2016, 16).

7) 바빌로니아인들은 자신들이 관찰할 수 있었던 행성들에 본인들의 신의 이름을 붙여서 지칭했다. “[...] 토성 Saturno은 잘 알려지지 않았지만 때때로 밤에 태양을 대표하는 것으로 알려져서 마르두크가 있음에도 불구하고 다섯 행성들 중 ‘가장 힘이 센 것’으로 생각되는 기이한 신인 니니브 Ninib로 표현되었다

들은 니니브를 크로노스라고 불렀고<sup>8)</sup>, 그리스의 크로노스 신은 로마의 사투르누스와 대응되는 신이다. 긍정적인 의미만 지니던 풍요의 신인 사투르누스의 의미에 이중적인 의미를 지니는 것으로 자주 모습을 드러내는 그리스 신 크로노스의 의미가 더해지며, 긍정적인 의미가 더 크게 인식되었다가 사투르누스라고 불리는 토성의 특징들로 인해서 이중성이 더 두드러지기 시작했다(Klibansky, et al., 2016, 146). 토성은 태양에서 가장 멀리 있는 것으로 알려졌고, 그렇기에 당시에 알려져 있던 7개의 행성 중 가장 차갑고, 건조한 행성으로 인식되었다. 땅의 차가운 속성, 멜랑콜리의 차갑고 건조한 특성과 연결되면서 토성은 멜랑콜리의 행성으로 알려지게 되었다(Klibansky, et al., 2016, 149). ‘땅의 행성’이라는 의미를 지닌 한국어 ‘토성’에서도 이러한 연결고리를 발견할 수 있다. 토성과 멜랑콜리의 접점은 크로노스-사투르누스가 자신의 아이들을 잡아먹으려고 했다는 신화와 더불어 멜랑콜리에 젖어든 자들을 ‘사투르누스의 아이들’로 생각되게 했다.

신플라톤주의자들은 천상의 존재들을 형이상학적인 상징들로써 전체 Todo의 다양한 단계별 구조를 보여주는 것으로 생각하였고, 우주론적 원리와 같이 하나의 전체 Todo-Uno에서 방사되어 물질세계로 도달하고, 이후에 물질세계에서 다시 하나의 전체로 승천하는 것들이라고 생각하였다(Klibansky, et al., 2016, 161). 이러한 사상은 사투르누스와 관련된 그들의 사유에도 영향을 미친 것으로 보인다. 신플라톤주의자들은 신화와 과학적 사실에 기반을 두고 사유하며 사투르누스가 한때 가장 정점에 있었지만, 이후에 주피터에 의해 모든 힘을 잃고 쫓겨난다는 신화를 통해서 토성의 가장 멀리 떨어진 위치와 가장 높은 하늘에 있을 수밖에 없는 점에 관해 설명하였다(Klibansky, et al., 2016, 161-2). 이는 토성의 이중적인 특성에 대한 이해를 도우며 이와 관련된 기질인 멜랑콜리에 대한 부정적인 평가가 긍정적인 평가와 공존하는 데에 도움을 주었다. 토성은

---

(Klibansky, et al., Ibid., 147; 필자 역)”.

8) 그리스 인들은 네부를 헤르메스 Hermes로, 이슈타르를 아프로디테 Afrodita로, 네르갈을 아레스 Ares로 마르두크를 제우스 Zeus로 치환하여 생각하였고, 니니브는 잔인하고 가장 나이가 많은 크로노스 Kronos로 생각되어야 했다 (Klibansky, et al., Ibid.).

다른 행성들의 아버지이지만 멀리 쫓겨난 것으로 인식되고, 이는 영혼의 여행과 동일하게 인식되었다(Klibansky, et al., 2016, 166-7)<sup>9)</sup>. 이 속에서 우리는 사투르누스가 초기에는 최고의 힘을 가졌다가 쫓겨나 추락하는 모습을 발견할 수 있으며, 지상으로 내려온 하늘의 지식을 가진 자라는 생각의 근원을 발견할 수 있다.

중세에 이르러서 토성에 대한 긍정적인 평가는 종교적인 신성에 대한 논의와 함께 논란이 되었다. 하지만 늦어도 10세기 정도에는 사투르누스의 아이들이라는 개념이 유럽으로 돌아와서 그 영향 아래에서 태어난 사람들에게 대한 신체적인 특징 묘사 등 과거에 있었던 생각들이 다시금 모습을 드러냈으며, 12세기에 아랍의 서적들이 방대하게 번역되어 서양에 보급되면서 행성이 인간의 운명에 미치는 영향에 관한 생각은 되살아날 수 있었다(Klibansky, et al., 2016, 184). 클리반스키 외 2명은 12세기를 지나면서 점성술에 대한 믿음은 계속되었고 자연에 관한 스콜라 철학자들의 생각에 점점 투영되었다고 말한다(2016, 191). 토성에 대한 점성술, 천체물리학, 신화, 신학적인 접근들은 서로 충돌하면서도 아랍의 영향을 계속 받은 유럽에서 토성의 이중적인 모습으로 남게 되었고, 이는 앞서 살펴본 멜랑콜리라는 토성과 동일한 속성을 지닌 기질과 연계되면서 멜랑콜리한 인간의 이중적인 가치로 자리를 잡게 되었다.

### 3. 르네상스 시대에 표현된 멜랑콜리의 긍정적인 가치

르네상스 시대의 ‘자유로운 인간’은 점성술을 이겨내거나 점성술에 굴복하는 것 중에서 골라야 하는 상황에 있었다(Klibansky, et al., 2016, 243). ‘인간의 자유의지 libre albedrio’를 가장 중요한 가치로서 생각하였던 르네상스 시대의 인문주의자들에게 가장 유용하게 다가왔던 것은 신 플라톤주의자들의 토성에 대한 인식이었다. 토성에 완전히 잠식되지 않은 애매한 상태에서 —앞서 생각해보았던 안개 속에서의 선택과 같이— 인간은 천재가 될 수도, 미쳐 절망에 빠질 수도 있다. 이 선택의 분기점에서 그들은 멜랑콜리의 긍정적인 가치를 받아들인다.

9) 클리반스키 외 2명은 이러한 생각의 근원이 영지주의로부터 기원하는 종교적 인 사상체계에 있는 것으로 보인다고 한다(Ibid., 165).

르네상스 시대의 인문주의자이자 멜랑콜리한 인물이었던 마르실리오 피시노(Marsilio Ficino)는 멜랑콜리에 대해서 이렇게 설명하고 있다:

그것 [검은 담즙]은 매우 오랫동안 격렬하게 타오르기에, 거대한 빛과 격렬하고 오래 가는 움직임이 나타난다. 이것이 바로 헤라클리투스(Heraclitus)가 '건조한 빛, 가장 지혜로운 영혼'이라고 말했을 때 의미하고자 했던 것이다(2000, 92-93; 필자 역 및 필자의 강조).

피시노의 말은 르네상스 시대에 멜랑콜리가 가지고 있었던 이중적인 속성에 대해서 잘 드러낸다. 아리스토텔레스의 의견과 같이 적당한 정도의 열기가 가미된다면, 멜랑콜리한 인간은 지적인 섬광을 보여주게 된다는 것이다. 멜랑콜리는 단지 우울함의 상징으로 자신에 대한 거부 속에 침잠해가는 것이 아니라 인간에게 지상에 대한 깨달음을 얻을 수 있도록 해주는 기질적인 상태로 존재하고 삭막한 세상에 한 줄기 빛을 드리운다.

마찬가지로 인문주의자였던 뒤러는 『멜렌콜리아 I』을 그리며, 아리스토텔레스와 피시노의 사상, 신플라톤주의자들의 사상을 잘 드러내고 있다. 그의 생각에 잠긴 멜랑콜리한 천사는 사투르누스의 날개 달린 모습<sup>10)</sup>, 마치 이카루스와 같은 모습으로 나타나 있다<sup>11)</sup>. 이는 사투르누스-크로노스가 시간의 신으로 생각되었다는 점에서 천사의 머리 위에 있는 모래시계의 모습에서도 드러난다. 이 천사는 멜랑콜리의 화신으로 나타나는데, 이는 그의 그늘진 얼굴, 고개를 기운 모습, 불을 피고 있는 모습, 주먹을 쥔 손을 통해서 알 수 있다<sup>12)</sup>. 또한, 옆에서 잠을 자는 개의 모습

10) 신화적인 크로노스-사투르누스는 고대에 보물의 보호자, 화폐 주조를 시작한 사람이자 황금의 시대의 주인으로 통치자, 왕으로 생각되었고, 이로 인해 사투르누스를 표현하는 다양한 그림들에서 열쇠와 주머니를 빼놓지 않았다(Klibansky, et al., Op. cit., 280). 또한, 사투르누스의 날개 달린 모습은 그리스의 시간의 신인 카이로스와 연관하여 설명할 수 있다(Klibansky, et al., Op. cit., 213).

11) 신플라톤주의자들의 영지주의적인 발상과 연관을 지어서 생각했을 때 하늘에서 추방당한 사투르누스가 하늘로 날아 올라갈 수 있는 날개를 달고 앉아있는 모습은 하늘 저 높이까지 날아오르려다 태양에 날개를 붙인 밀랍이 녹아 추락하여 죽은 이카로스의 날기 전 모습을 보여주는 듯하다. 또한 르네상스 시기에 사투르누스가 용이 끄는 마차를 타고 하늘을 날아다니는 이미지들(Klibansky, et al., Ibid., 239, 253, 254)로 나타났다는 점은 파에톤에 관한 신화를 상기시킨다.

은 천사와 멜랑콜리의 관계를 보여준다<sup>12)</sup>. 멜랑콜리의 천사는 두 눈을 부릅뜨고, 당시에 발명되고 있었던 주변의 기하학적인 물건들에 관심을 두지 않은 채, 저 멀리 어딘가를 응시하고 있다. 하늘에는 박쥐 한 마리<sup>14)</sup>가 ‘멜렌콜리아 I’이라는 문신을 새긴 채 날고 있고, 바다 위로 태양이 빛나고 있다. 클리반스키 외 2명은 이 태양이 멜랑콜리와 많이 연결 지어졌던 황혼<sup>15)</sup>을 의미한다고 말한다(2016, 309).

그러나 뒤러가 명암대비만이 드러나게 새겼다는 점에 주목한다면, ‘황혼’이 아닌 ‘새벽’과 연관성을 발견하면서, 뒤러가 표현하려고 했던 멜랑콜리의 긍정적인 가치를 더욱 잘 분석할 수 있다. 멜랑콜리는 전통적으로 밤을 지새우며 골몰하고, 잠을 자지 못하는 모습으로 묘사되었다. 다시 말해서, 뒤러의 멜랑콜리의 천사는 불을 피고 생각에 잠긴 채 새벽녘의 해가 뜰 무렵까지도 시간이 흘러가는 줄 모르고 생각에 잠겨있는 것이라고 할 수 있다. 아직 잠을 자는 개와 멜랑콜리의 천사 어깨 위에서 잠들어 있는 아기 천사의 모습은 이러한 상황을 보여주고 있다. 하루의 해가 뜨기 전 밤을 통틀어서 아주 잠깐의 어떠한 것도 볼 수 없는 깜깜한 순간이 찾아오고, 이 순간이 지나면, 세상은 색을 찾으며, 활기를 띠기 시작

12) 기울어진 머리는 고통, 피로함 또는 창조적인 생각을 의미한다(Klibansky, et al., *Ibid.*, 281). 손으로 받치고 있는 머리는 사투르누스를 표현할 때 많이 사용되었고, 멜랑콜리한 사람을 표현할 때도 사용되었다(*Ibid.*, 282). 주먹을 쥐 손은 항상 멜랑콜리 기질의 탐욕을 나타내는 것으로 생각되었다(*Ibid.*, 283). 그들이 저서 어두운 색으로 보이는 얼굴은 주먹을 쥐 손 보다 훨씬 더 많이 멜랑콜리를 상징하는 것으로 사용되었다(*Ibid.*, 284).

13) 개는 주로 학식이 깊은 자들의 모습을 표현하는 데에 사용되었는데, 뒤러는 <멜렌콜리아 I>을 그리기 2년 전에 그림 하나를 완성하면서 개는 다른 동물들보다 더 똑똑하고 합리적이지만 매우 진지한 본성을 가지고 있고, 광기의 희생물이 될 수 있다고 표현했다고 한다(Klibansky, et al., *Ibid.*, 311).

14) 박쥐는 멜랑콜리를 상징하는 동물로 인용이 된 바 있으며, 르네상스의 인문주의자들에게 밤샘 혹은 밤에 하는 공부의 예시로 사용되었다고 한다(Klibansky, et al., *Ibid.*, 311-2).

15) 김동규는 “멜랑콜리는 도래하는 어둠 직전에 형성되는 불안감이다. 다가오는 파국을 예감하며 현재가 아니라 미래를 사는 사람의 정조다. 이런 이유로 옛날 사람들은 멜랑콜리의 기질을 황혼 또는 가을과 연결 지었다. [...] 멜랑콜리가 도래하는 어둠을 예감하며 불안해하는 정조라면, 그것은 밤이 되기 전의 황혼 또는 겨울이 오기 전의 가을에 해당한다고 보았던 것이다(*Op. cit.*, 268)”라고 설명한다.



한다. 멜랑콜리의 천사는 극도로 어두컴컴한 시간을 버티고, 생각을 전개하며, 다른 사고의 길을 열고 있는 것은 아닐까? 멀리 알 수 없는 곳을 바라보던 그의 눈은 바다 위에서 빛나는 태양의 빛을 머금고 있는 듯하다.

천사의 머리 위에 있는 숫자판 또한 이러한 해석을 지지하고 있다. 이는 주피터를 의미하는 마술 숫자판이다<sup>16)</sup>. 여기서 우리는 뒤러가 명백히 사투르누스를 상징하는 물건들을 가진 천사를 주피터를 상징하는 숫자판과 동시에 배치하면서 둘을 연결 짓고 있다는 것을 알 수 있다. 특히 르네상스 시대에 살았던 앙리 코르넬리우스 아그리파 오브 네테세임(Henry Cornelius Agrippa of Nettesheim)의 『비전 철학에 관한 세 가지 책 *Three Books of Occult Philosophy*』에서 볼 수 있는 주피터의 표는 뒤러의 <멜랑콜리아 I>과 동일하지만 위아래가 뒤집힌 모습의 숫자 배열을 보인다(1995, 322). 뒤러는 주피터를 상징하는 비전 숫자판을 뒤집어서 배치하여 사투르누스와 연결하면서 본래 주피터의 위치를 차지하고 있었던 사투르누스가 주피터에게 쫓겨나면서 타르타로스로 떨어졌지만, 천상의, 영혼적인 지혜를 가지고 있다는 것을 비유적으로 표현하는 것으로 보인다. 즉, 멜랑콜리의 천사는 사투르누스이자 추락한 주피터이며, 결과적으로 그의 고뇌가 어떠한 목적지에 도달할지 추론해볼 수 있다.

라이프니츠(Gottfried Wilhelm Leibniz)는 정신이 우리가 인식한 것을 인지하기 위해서는, 우리가 인식한 사소한 것들의 엄청난 수에 집중을 못하거나 인식한 다른 위대한 것들에 의해 지워지지 않아야 한다고, 다시 말해 작은 인식들이 가려지지 않아야 한다고 말한다(2016, 190). 우리는 인식을 통해서 개념을 처음으로 만들어내는데, 각각의 것들은 너무나도 다양한 모습을 지닐 수 있기에, 그것에 현혹되지 않고 사유를 할 수 있는 순간 실체에 대해 인지할 수 있다는—실질적인 사고를 할 수 있다는—것이다. 이를 실천하듯, 뒤러의 천사는 주변의 사소한 사물들의 수에 관심을 두지 않고, 더욱이 당시의 위대한 발명들에 관심을 두지 않고 뜬 눈으로 생각에 골몰히 잠겨있다. 그의 멜랑콜리한 사고 행위는 이 모든 요

16) 이 점에 대해서 클리반스키 외 2명도 언급하고 있지만, 그 숫자판이 뒤집혀 있다는 점은 인지하지 못하고 해석하여 살짝 부정적인 방향으로 받아들이고 있다(Klibansky, et al., Op. cit., 313-5).

소들로 인해서 지적인 섬광으로서 천사에게 깨달음을 주게 될 것이다.

이러한 해석은 클리반스키 외 2명의 <멜랑콜리아 I>에 대한 독특한 분석을 통해서도 볼 수 있다. 그들은 뒤러가 ‘I’이라는 숫자를 부여하여, 마치 시리즈로서 이후의 단계가 있는 듯한 제목을 붙인 이유에 관해 연구하며, 신플라톤주의자이었던 피시노의 멜랑콜리에 대한 사상을 그 근간으로 삼는다. 피시노는 상상적 멜랑콜리(melancholia imaginativa), 이성적 멜랑콜리(melancholia rationalis), 그리고 정신적 멜랑콜리(melancholia mentalis)로 멜랑콜리에 3단계가 있다고 생각하였다(Klibansky, et al., 2016, 335). 이러한 생각은 아그리파 오브 네테세임에게서도 찾아볼 수 있다(Klibansky, et al., 2016, 335-44). 클리반스키 외 2명이 표로 정리한 아그리파 오브 네테세임의 생각은 다음과 같다: 하급의 정신들은 상상에 위치하며, 건축 회화 등 기술적인 예술을 창조할 수 있으며, 자연현상을 예지할 수 있고, 중급의 정신들은 이성에 위치하며 자연과학, 정치 등과 같은 자연과 인간에 관련된 지식을 창조할 수 있으며, 정치 사건들을 예지할 수 있고, 상급의 정신들은 마음에 위치하며 신성한 비밀에 대한 지식을 만들 수 있고, 종교현상을 예지할 수 있다<sup>17)</sup>.

이 중 뒤러의 멜랑콜리의 천사는 사유적 멜랑콜리의 첫 번째 단계를 의미하는 것으로 이후의 단계로 나아가기 위한 하나의 디딤돌이다. 그의 무관심은 기술적인 예술에 대한 앎과 지식이 충분한 단계에 도달하여 더는 어떠한 호기심도 가지지 않는다는 것을 보여준다. 따라서 기존의 부정적인 측면의 멜랑콜리와 연결 지어졌던 ‘황혼’은 해가 저물어 감을 의미하기에 뒤러의 천사와 어울리지 않게 되고, 오히려 여명의 태양이 그가 사유하고 있는 시간을, 그리고 더 나아가갈 희망을 보여주게 된다. 뒤러의 천사는 고요함 속에서 외부에 현혹되지 않고 뚜렷한 눈초리로 자신의 사유를 유지해 나가는 멜랑콜리의 모습을 드러내고 있다.

#### 4. 바로크 시대에 표현된 멜랑콜리의 긍정적인 가치

바로크는 주로 비어있는 공간에 대한 두려움 horror vacui으로 인한 공

---

17) 클리반스키 외 2명(Ibid., 343)이 제시하는 표를 바탕으로 번역하고 수정하였다.

간 메우기, 가면 쓰기라는 틀 속에서 설명된다. 렘브란트(Rembrandt)의 <벨사살 왕의 연회 Belshazzar's Feast>에 새겨진 하늘에서 내려온 빛나는 손의 글씨는 인간의 부족함과 그에 대한 두려움의 감정을 매우 잘 표현한다(도 2). 바빌로니아의 왕으로서 큰 전쟁에 승리하고 이 세상을 모두 자신의 것으로 생각했던 벨사살 왕은 자신의 연회를 벌이다가 벽에 나타난 빛나는 손이 적은 자신의 왕국이 겪을 분열과 본인의 죽음을 선고하는 글귀<sup>18)</sup>를 보게 된다(García Sánches, 2015, 37-38). 깜짝 놀란 표정을 지으며 금빛 글귀를 바라보는 벨사살 왕의 모습은 세상에서 나타나는 인간의 왜소한 모습을 표현하며, 이는 바로크적 벨랑콜리의 근원으로서 모습을 드러낸다. 이에 대한 인식은 바로크에 대한 재평가가 일어난 이후에도 계속되고 있는 바로크에 대한 보편적인 인식이다.

그러나 바로크 시대는 단순히 두려움에 가득 차, 이를 벗어나기 위해 몸을 숨기고 치장하던 시대가 아니다. 바로크 정신은 르네상스의 이상적

---

18) 런던 국립 박물관의 그림 설명에 의하면, “작은 왕관 아래에 터번을 쓰고 있는 남성은 바빌론의 왕 벨사살(Balshazzar)이다. 그의 이야기는 구약성서(다니엘서 5:1-5, 25-8)에 수록되어 있다. 벨사살의 아버지 네부차드네자르(Nebuchadnezzar)는 예루살렘에 있는 교회에서 갇힌 신성한 그릇들을 훔쳐왔다. [...] 연회 도중에 천둥소리가 들리더니, 신비로운 희색빛 구름 속에서 손 하나가 나타났다. 그 손은 벽에 히브리어로 ‘Mene, mene tekel upharsim’이라는 글자를 쓰고 사라졌다. 벨사살 왕은 바빌론에서 가장 지혜로운 자들에게 해석을 하도록 하였으나, 어느 누구도 이 말을 이해하지 못했다. 그래서 유대인 예언자였던 다니엘이 불려왔다. 그는 왕에게 말의 의미는 명확하게 드러나고 피해갈 수 없을 것이라고 말했다. 그 히브리어는 ‘너의 무게를 재어보았더니 부족하더라.’라는 의미를 지니고 있었고, 몇 시간 뒤, 벨사살 왕은 사망하였다(“Description”; 필자 역)”. 그림 속에서 벨사살 왕은 글씨를 보고 놀란 모습을 보이고 있다. 갑작스런 신의 손의 출현으로 인한 것이라고 볼 수 있는데, 그가 이 말을 해석하고 조금이 지나서 죽음에 이르렀다는 점은 자신의 인간으로서의 한계를 알아차리지 못한 채 신에게 다가가려고 했던 인간이 겪는 벨랑콜리함이 드러내고 있다. 바로크 시대 이전 르네상스 시대에는 인간의 자유의지에 기반을 가진 사고들이 행해졌고, 중세의 신에 의해서 움직이던 것에서 벗어나 모든 것이 인간의 손 안에서 명확하게 드러나는 것으로 느껴졌다. 그러나 계속되는 주변의 변화는 이를 부정하면서 다가왔고, 인간은 자신의 한계를 느끼며, 벨랑콜리함 속으로 침잠해 간다. ‘왕의 무게를 재어보았더니 부족하더라.’라는 표현은 이러한 의미에서 바로크의 음울한 정신을 잘 묘사해주고 있다. 최고의 권력을 누리고 있는 듯했던 왕조차도 신 혹은 초월적인 존재에게는 미치지 못할 따름이다.

인 면모만을 추구하던 것에서 성장하여 멜랑콜리한 고요함, 삶의 애환을 마주하는 깊은 밤의 고요함을 만끽하며, 새벽빛이 밝아 오기를 기다리고, 실제 자신을 둘러싼 세상을 인식하며 탐구하는 시대정신이다. 이런 관점에서 바로크는 두려움과 계속된 고뇌 속에서도 빛을 잃지 않는 멜랑콜리의 지적인 섬광을 포괄하는 정신으로 나타난다. 벤야민이 독일 비애극에 대한 논의를 진행하며 말한 이상과 현실 사이의 괴리감 속에서 우울함을 느끼면서도 사회의 숨겨진 이면을 발견하게 되는 모습(2009, 207-13)은 이를 잘 보여준다.

라이프니츠가 피력하는 바로크 시대의 세계는 모두가 각각의 특성을 가지고, 서로 영향을 주고받지 않은 채 내부의 논리를 통해 변화하는 단순 실체<sup>19)</sup>로 구성된 세계이다<sup>20)</sup>. 여기서 복합체는 단순히 단순 실체들의 집합에 불과하다(Leibniz, 2012, 105). 그는 각각의 모나드에서 발견될 수 있는 내부적인 변화에 대해 인식<sup>21)</sup>하는 것을 통해서 각각의 단순 실체(모나드) 속에 있는 다양성을 경험할 수 있다고 한다(2012, 109). “지식이란 우리가 두 가지 개념 사이에서 그것들의 동질성과 적합성 혹은 이질성과 비적합성을 인식하는 것(Leibniz, 2016, 475; 필자 역)”이기에, 무엇이 존재하는가에 대한 정의는 “비교와 연관성(Leibniz, 2016, 479; 필자 역)”을 파악하는 것으로 알아낼 수 있다. 비교는 서로의 특징과 다름을 인식하는 것이고, 연관성은 둘 사이에 어떠한 관계가 성립하는지를 인식하는 것이다(Leibniz, 2016, 479). 따라서 진리는 여러 개념의 특징과 관계를 인식하고 인지함으로써 얻어지는 것이고, 말로 표현되는 것이며, 각각의 주체(모나드)의 서로 다른 표현(변화 양상) 속에서 다양하게 나타나게 된다(Leibniz, 2016, 527-8).

레오 카브라네스-그란트(Leo Cabranes-Grant)는 라이프니츠의 모나

19) 단순 실체에 대해서 라이프니츠는 “부분이 나뉘져 있지 않다고(2012, 105; 필자 역)” 정의한다.

20) 모나드 혹은 단순 실체의 특징에 대해서는 훌리안 벨라르데 롬브라냐(Julián Velarde Lombraña)가 잘 정리해놓고 있다(Velarde Lombraña, 2012, 47-8).

21) 라이프니츠는 인식(percepción)과 지각(知覺, apercpción), 자각(con(s)cienza)를 구분하여서 설명하고 있다. 인식은 모나드의 변화 속에서 변화하는 부분과 변화하지 않는 부분을 —이를 라이프니츠는 변화하는 것의 세분화(Ibid., 107-8)로 표현한다.— 의도적이지 않게 알아차리는 것이다(Ibid., 108).

## 드론을 설명하면서

세상은 공간 속에 공존하는 광대한 배열의 점들로서 나타난다. 신은 당연히 모든 것을 동시에 보고 우주를 하나의 집합체로서 이해하며 모든 관점들을 하나의 절대적인 것으로 합쳐서 본다. 신의 시각으로 볼 때 모든 것은 빛나는 다양한 전체로 조화를 이루게 된다(2010, 474; 필자 역).

라고 표현한다. 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 라이프니츠와 바로크에 관해 설명하면서

[...] 원근법은 상대주의가 된다. 그러나 그것은 우리가 당연하게 생각하는 상대주의가 아니다. 대상에 따라 나타나는 다양한 진실이 아니고, 대상에서 나타나는 다양함의 진실이다. 이것이 바로 바로크적인 시각이다(1993, 20; 필자 역).

라고 표현하고 있다. 라이프니츠의 말과 그에 대한 해석을 통해서 우리가 알 수 있는 것은 라이프니츠가 하나의 완전체 속에 숨어있는 다양한 모습을 알아차리는 것을 모나드를 통해 설명하고 있다는 것이다. 이러한 시도가 음울함이 가득 차 있던 시기로 알려진 바로크에 나타났던 생각이라는 점은 바로크 속에서도 단순히 피하려고 하는 것이 아닌 무너진 진리에 대한 대체재를 찾으려는 노력이 있었다는 것을 알 수 있다. 이는 바로크 시대의 멜랑콜리함 속에서도 사유를 통해 진리를 찾으려고 하는 열망을 잘 보여준다.

니체(Friedrich Nietzsche)가 『비극의 탄생 *El nacimiento de la tragedia*』에서 이야기하는 디오니소스적인 세계는 아름답기만 하지 않다. 오히려 이상하게 뒤뜰린 모습을 보여준다. 그리고 이는 밝은 것으로 제시되었던 세상의 다양한 이면으로 나타난다. 여기서 니체는

[...] —윤리(특히 가톨릭에서의 무조건적인 윤리) 앞에서 삶은 언제나 반드시 이성이 결여되어 있다. 왜냐하면 삶은 근본적으로 비윤리적이기 [비이상적이기] 때문이다.— 경멸과 무한한 ‘거부 no’의 아래에 억눌려 있는 삶은, 마침내, 스스로 가치가 없는 것, 탐할 가치가 없는 것처럼 느껴져야만 한다(2016, 41; 필자 역).

라고 주장한다. 우리의 주변을 감싸고 있는 아폴론 적인 아름다움은 현실에서는 불가능하고, 그 이면에 숨은 그림자의 모습이 우리의 진정한 삶이라는 점이다. 이상과 실체 사이의 괴리감 속에서 세상에 대한 사유를 계속하는 바로크 시대 멜랑콜리한 인물들은 결국 겉으로 보이지 않는 세상의 모습을 바라보고 깨달음을 얻게 된다.

바로크 시대에 있었던 성인들의 모습을 담은 성화들은 멜랑콜리의 이중성 속에서 드러나는 긍정적인 가치를 잘 보여주고 있다. 카라바지오(Caravaggio)의 <의심하는 성 도마 Der ungläubige Thomas>는 예수가 부활한 이후 이를 믿지 못하고 그리스도의 상처를 만지며 확인하는 도마의 모습을 그리고 있다(도 3). 손가락을 넣어 만지고 있는 도마의 모습은 고뇌에 차 있는 듯 보이고, 이를 보는 다른 인물들의 모습도 심각한 표정으로 세심하게 관찰하는 것으로 보인다. 더욱이 맨 뒤의 이마가 보이는 인물은 와인에 취한 듯 빨간 코를 보이며, 그 앞의 인물은 어두운 안색을 보인다. 이는 믿을 수 없는 상황에서 고뇌를 거듭하며 진실을 발견하려고 하는 멜랑콜리와 연관이 되어있는 모습으로 나타난다.

더 나아가서 바로크 성인화에서 표현되는 사색에 잠긴 성인들의 모습은 이탈리아 화가 도메니코 페티(Domenico Fetti)가 <멜랑콜리 La Mélancolie>라는 제목으로 묘사한 사색에 잠긴 여인의 모습과 동일하게 나타나며(Kim, 2020, 54), 르네상스 시대 뒤러의 <멜렌콜리아 I>에서 이어져 오는 멜랑콜리의 알레고리들을 통해서 바로크 시대에 멜랑콜리가 어떻게 표현되었는지를 보여준다(도 4)<sup>22)</sup>. 카라바지오의 <성 프란치스코의 기도 San Francesco in meditazione>라는 제목을 가진 두 개의 작품들과 <아시시의 성 프란치스코의 환희 Saint Francis of Assisi in Ecstasy> 등은 고뇌에 차서 해골을 보고 사유하며, 죽음과 마주하여 멜랑콜리 함에 젖어 들어가면서도 어디선가 해골을 비춰오는 한 줄기 빛에 의존하여 이를 사유하고 있는 성인들의 모습을 보여주고, 이 기도 혹은 명상이 끝난 이후 환희를 느끼는 성 프란치스코의 모습을 보여준다. 뒤러의 천사와 비교해볼 때, 그는 멜랑콜리한 섬광을 지닌 사투르누스의 또 다른 화신으로서 모습을 드러낸다(순차적으로 도 5, 도 6, 도 7).

22) 발터 벤야민은 바로크 시대에 알레고리가 권위자들의 설명이나 보편적인 사람들에 의해서 믿어지고 행해지던 것들에서 유래한다고 설명한다(2012, 218).

카라바지오는 성 프란치스코 이외에도 다른 성인들의 모습을 그리며, 이들의 멜랑콜리한 고뇌 속에서 나타나는 빛 혹은 진리를 보여주고 있다. 성 매튜는 책을 읽으며 고뇌하다가 천사를 비추는 빛을 보며 깨달음을 얻게 되고, 성 제롬은 성 프란치스코와 유사한 모습으로 해골을 옆에 두고 사유하고 있다. 그의 모습에서 멜랑콜리함이 묻어나오며 그는 어둠 속에서도 빛을 맞으며 생각하는 것을 멈추지 않는다.

프란시스코 리발타(Francisco Ribalta)와 프란시스코 데 수르바란(Francisco de Zurbarán)의 성인들도 카라바지오의 성인들에게서 나타나는 모습과 같이 멜랑콜리한 고뇌 속에서, 빛과 죽음 속에서, 깨달음을 얻으려고 노력하는 모습을 보여준다. 특히 리발타는 <성 프란치스코의 환희: 음악의 천사의 환영을 보다 The Ecstasy of Saint Francis: The Vision of the Musical Angel>를 통해서 멜랑콜리함 속의 깨달음을 잘 보여주고 있다(도 8). 수도원의 허름한 공용 침실에서 성 프란치스코는 류트를 연주하는 천사의 환영을 본다. 천사는 빛과 함께 나타나며 구름 위에 떠 있다. 성 프란치스코의 옆에서 촛불에 의지하며 책을 읽던 수사의 등 뒤에는 해골이 성 프란치스코를 응시하고 있다. 멜랑콜리의 차갑고 건조한 기운을 완화하기 위해서 따뜻하고 습한 기운이 필요하다고 생각되었으며, 이는 4대 원소 중 공기와 연관되면서, 멜랑콜리 치료에 악기를 연주하는 처방을 시행했던 과거의 의사들 혹은 생리학자들을 생각해본다면<sup>23)</sup>, 리발타의 바로크 회화에서 죽음과 악기를 연주하는 천사가 동시에 나타나며, 이것이 성인의 환희로 연결되는 것은 결코 우연이 아니다. 이 조합은 멜랑콜리의 지적인 섬광을 뚜렷하게 보여주고 있다. 수르바란의 <성 프란치스코의 기도 Saint Francis in Meditation>는 카라바지오의 프란시스코와 유사하게 나타나고 있다(도 9). 그는 하늘을 올려다보며 무엇인가를 외고 있다. 그의 오른손에는 멜랑콜리의 특징으로 거론되는 ‘검은색’ 해골이 있고, 왼 팔꿈치 쪽에는 두꺼운 책이 있다. 그를 비추는 빛

23) 진 스타로빈스키(Jean Starobinski)는 사무엘서에 나오는 나쁜 정신에 쫓였던 사울이 다비드의 하프 연주에 치료된 일화 등을 설명하면서 음악이 멜랑콜리 치료법으로 인식되었던 근간에 대해 분석하고 있다(Op. cit., 93-103). 피시노는 음악의 효과에 대해 물질적인 설명을 하며 멜랑콜리의 치료법으로 제시한다(Starobinski, Ibid., 96-7). 클리반스키 외 2명 또한 사울과 다비드의 일화를 언급하며 음악에 대한 논의를 전달한다(Op. cit., 68-9; 99).

은 그가 멜랑콜리의 불안정한 상태에 있음을 보여준다. 하늘을 올려다보는 두 눈에는 약간의 광기가 비치고 있다.

이와 더불어 히포크라테스가 소개하는 데모크리투스와의 일화<sup>24)</sup>에서 등장하는 멜랑콜리의 긍정적인 모습은 바로크 시대의 많은 작품에서 드러나고 있었다. 데모크리투스는 철학자로서 시도 때도 없이 웃어대어, 마을 사람들이 미쳤다고 생각했기에 당시에 명의로 이름을 날리고 있던 히포크라테스에게 그의 치료를 요청하였다. 히포크라테스는 왕진을 와서 데모크리투스와 이야기를 나눈 뒤 그는 멜랑콜리를 앓고 있지만, 이는 부정적인 질병으로서가 아니라 지적인 깨달음으로서 작용하는 멜랑콜리라는 점을 알게 되고, 실제로 아픈 사람들은 그 마을 사람들이며, 데모크리투스의 말을 경청해야 한다고 말한다. 데모크리투스는 사람들이 자신의 모순된 모습을 모르고 행동할 때 웃었던 것이고, 동물을 해체하면서 생리학에서 이야기하는 4가지 체액의 존재를 확인하기 위하여 연구하던 것이었다. 이러한 풍자적인 데모크리투스의 웃음에 대해서 진 스타로빈스키(Jean Starobinski)는 셰익스피어의 『좋을 대로 하시던지 *As you like it*』의 등장인물 자크 Jaques를 언급하며 멜랑콜리한 인물을 통해 드러나는 사회의 일면을 지적하고 있다(2016, 178). 더 나아가서 바로크 시대에 멜랑콜리한 인물이 나타나 광기를 넘나들며 ‘세상은 하나의 연극’이라는 것을 보여주고 이 속에서 발견할 수 있는 가치를 암시하는 모습은 많은 작품에서 찾아볼 수 있는 장면이다<sup>25)</sup>. 스페인 칼데론 델 라 바르카의 『인생은 꿈입니다. *La vida es sueño*』, 세르반테스의 『유리학사 *El licenciado vidriera*』 등에서도 나타나는 감정과 등장인물들의 모습에서도 잘 찾아볼 수 있다.

이처럼 ‘비어있는 공간에 대한 두려움 *horror vacui*’으로 대표되는 바로크적 감정에서 드러나는 세상에 대한 환멸과 회의는 세상의 이면을 발견하게 되는 기반으로 작용한다. 한국어에서 환멸로 번역되는 스페인어

24) 스타로빈스키는 데모크리투스와 히포크라테스의 일화를 매우 자세하게 설명하면서, 데모크리투스의 웃음이 의미하는 바를 분석하고 있다(Ibid., 131-2).

25) 바로크 시대가 16세기 중반부터 시작한다면, 뒤러의 삽화에서 알 수 있듯이 이미 16세기 초부터 이러한 경향이 보이기 시작했다. 이는 에라스무스의 『우신 예찬』에서도 드러난다.



desengaño는 ‘속이다’의 의미를 지닌 engañar라는 동사의 명사형이며 ‘속임수’를 의미하는 engaño와 부정어 des-의 조합이다. 이로써 desengaño는 환멸을 느끼며 세상에서 멀어져 새로움을 발견하는 모습을 지닌 멜랑콜리의 두려움 속의 빛을 비유하는 말로 ‘더는 속지 않는다’를 의미하게 된다. 세상과 자신에 대한 인지를 검비한 멜랑콜리는 사투르누스의 영향력 속에 갇히지 않고 새로운 길을 개척해 나갈 원동력을 얻게 된다. 이는 바로크 시대에 지적인 섬광으로서의 멜랑콜리가 받아들여지는 모습을 보여준다.

한국어에서 사용하는 ‘환멸’의 한자 표기법도 스페인어에서 나타나는 속뜻을 전달한다. desengaño를 의미하는 환멸은 ‘헛보일 환’, ‘멸할 멸’ 자를 사용하여 ‘幻滅’로 표기한다. 네이버 사전에 의하면, 이는 “이상(理想)이나 공상(空想)이 현실(現實)로 나타난 것 같다가, 곧 사라져 버림”을 의미한다(“幻滅(환멸)”). 그러나 한자 그대로의 의미를 분석한다면, 헛 보인 것을 없앤다는 의미로 세상에서 겉으로 보이는 우리를 미혹하는 것들을 없애, 진정한 모습을 바라본다는 의미로 해석할 수 있다. 더욱이, 불교에서 환멸이라는 단어가 ‘돌아올 환’, ‘멸할 멸’ 자를 사용하여, “還滅”로 표기하며, “수행을 쌓아서 번뇌를 끊고 깨달음의 세계에 들”을 의미한다는 것을 고려한다면(“還滅(환멸)”), 우리가 평상시 인지하지는 못하였지만, 바로크 시대의 세상에 대한 환멸의 감정이 멜랑콜리의 긍정적인 가치로서 자리를 잡고 있다는 것을 더욱 확실하게 알 수 있다.

### III. 멜랑콜리의 긍정적인 가치와 현대

로아 파킨슨 사모라(Lois Parkinson Zamora)는 라틴아메리카에서 바로크 시대의 반종교개혁으로부터 지금까지 이어지는 예수상에 대한 의식을 소개한다(2006, 39). <피를 흘리는 그리스도 Cristo sangrante>라는 이름을 지닌 옆구리에 빨간 물감이 묻어있는 그리스도의 상은 “그것을 만지는 사람들에게 영혼의 보관소이다(Zamora, 2006, 39; 필자 역)”. 십자가에 매달린 예수 그리스도의 형상은 눈을 뜨고 있다. 그 아래에서 그를 올려다보며 기도를 하는 사람들은 그의 고통을 공유하기 위해 노력한다<sup>26)</sup>.

그러나 그의 눈은 그들을 바라보고 있지 않고, 삶과 죽음의 경계에 있다. 이 시선의 엇갈림 속에서 인간은 예기치 못한 깨달음을 통해 세상에 대해 인식하고, 환희를 겪는다. 예수의 삶과 죽음의 경계에서 고통을 받으면서도 자신의 희망을 버리지 않은 매우 미묘한 멜랑콜리의 상태는 바로크 시대 가톨릭 교인들에게 전파되고 그들은 의식에 참여함으로써 예수의 희망을 공유하고 있었다. 자크 라캉(Jaques Lacan)은 『세미나 XX』에서 여성의 주이상스에 대해 논의하며 「바로크」에 대한 언급을 한다. 여성은 “남근을 넘어서 주이상스(1998, 74; 필자 역)”를 느낄 수 있다. 이 주이상스는 “보충적인” 것이며 “완벽하게 만들어주는” 것은 아니다(1998, 73; 필자 역). 여성들은 이것을 경험할 수는 있지만, 완벽히 설명할 수는 없고, 자신에게 “왔을 comes” 때에만 알 수 있다(1998, 74; 필자 역). 이에 대해 정재식은

바로크적 주체는 대상을 소유하고 표상화 하려는 주체의 시선과 주체 자신이 제어할 수 없는 선물처럼 주어지는 응시와의 비대칭적 교차 지점에서 발생한다. 시선과 응시의 불일치, 바로 그러한 간극에서 바로크적 예술 주체나 관객은 기존 자아의 죽음 속에서 새로운 주체로 탄생한다(2019, 91).

고 설명하며, 이를 라캉이 <성 테레사의 환희>에서 발견한다고 말한다. 라캉은 「바로크에 대하여」에서 진리에 대한 주이상스를 여성들의 주이상스와 동일하게 바라보고 있다(1998, 115). 인간은 완벽하게 신이 될 수 없으며, 신학적인 주이상스는 만족을 시켜줄 수는 있지만 언제나 100%가 될 수 없다. 이는 불완전함 속에서의 삶의 추구라는 멜랑콜리적인 지적 탐구에 대한 비유로서 바라볼 수 있다. 사모라의 예시는 라캉이 말한 여

---

26) 사모라는 로욜라(Ignacio de Loyola)가 『영신수련』에서 예수의 고난을 상사의 눈으로 보는 것에 대해 말하고 있는 구절을 제시하면서 존 루퍼트 마틴(John Rupert Martin)이 유럽의 바로크 예술을 연구하면서 후안 마르티네스 몬타네스(Juan Martínez Montañés)의 <자비로운 그리스도 Christ of Clemency>가 반종교개혁의 미학을 잘 보여주고 있다고 분석한 부분을 언급한다(2006, 34). 그녀는 “그 조각의 얼굴은 숙여져 있어서 숭배자는 무릎을 꿇은 채로 그리스도의 눈이 떠져 있어서 자신을 바라보고 있는지 울려다 볼 것이다(Ibid., 35; 필자 역)”라고 표현하며, 예수의 모습을 상상하면서 그의 고난을 간접적으로 경험하는 상황에 대해 묘사한다.

성적 주이상스와 같이 자신의 부족함을 도무지 채울 수 없는 불완전한 인간이 그 괴리감 속에서 새로운 환희를 경험하는 것을 표현하고 있다.

라이문도 안드라테(Raymundo Andrade)의 그림 <원숭이 왕 El rey mono>은 현대의 멜랑콜리를 재해석하여 표현하는 그림 중의 하나이다(도 10). 지구본 위에서 공허하게 한쪽을 바라보고 있는 원숭이는 왕관을 쓰고 마술봉과 주머니를 들고 있다. 그가 있는 곳은 황량한 벌판이다. 그의 뒤에는 해골 하나가 말라비틀어진 나무와 함께 있다. 이 모습은 인간에 대한 풍자를 겸하면서도 고뇌에 빠진 모습을 그리고 있다. 그러나 그의 뒤로 보이는 산에서 서서히 해가 떠오르고 있는 듯이 보인다. 다시 말해서 이 왕관을 쓴 원숭이는 황량한 공간에서 세상의 위에 앉아 사색에 잠겨있는 멜랑콜리의 모습을 보여주고 있으며, 밤을 지새운 사색 끝에 떠오르려고 하는 태양은 그의 사색의 종착점이자 새로운 출발점을 보여준다. 여기서 우리는 뒤러의 멜랑콜리의 천사의 흔적을 느낄 수 있다.

한국에서 상연된 바 있는 《레드》<sup>27)</sup>는 현대 예술에서도 숨 쉬고 있는 희망으로서의 멜랑콜리를 보여주고 있다. 연극에서 미국의 현대 화가 로스코는 앙리 마티스(Henry Matisse)의 <레드 스튜디오 The Red Studio>라는 회화를 보고 자신이 느낀 감정에 관해 이야기한다(도 11). 그는 <레드 스튜디오>에 감명을 받아 매일 그 그림을 보러 미술관을 드나들면서 어느 날 하나의 작은 점으로 보이던 서랍 위의 검은 무늬들이 점점 커지고 있다는 느낌을 받았으며, 결국에 가서는 주변의 빨간색은 하나도 보이지 않고, 검은색으로 가득 찬 스튜디오의 모습이 눈에 들어왔다고 표현한다. 로스코는 이후로 두려움에 차서 더는 그 그림을 보러 가지 못했고, 검은색과 빨간색만이 존재하는 그림을 그리기 시작한다. 그의 그림 속에서 빨간색은 검은색에 포위되어 삼켜지면서도 악착같이 자신의 위치를 뽐내며 살아남고 있다. 여기서 우리는 멜랑콜리의 검은 담즙에서 서서히 삼켜지면서도 예술 활동을 계속하며, 실낱같은 빨간 빛을 잡으려고 하는 로스코의 모습을 볼 수 있다. 그의 작품은 절망적이고 멜랑콜리하지만, 그 속에서 발버둥을 치고 있는 그의 모습, 현대인의 모습을 묘사해내고 있다.

27) 돈마웨어하우스 프로덕션, 예술의 전당 자유소극장, 2019. 01.06.~2019. 02.10. 상연.

## IV. 결론

과거의 사람들이 멜랑콜리의 기원을 아담의 추락에서 찾았다면, 바로크와 현대에서도 발견되는 멜랑콜리의 근원은 인간 이성에 대한 불신으로 계속되고 있다. 이에 대해 조민현은

바로크가 르네상스의 급격한 확산에 대한 회의감을 드러내며, 겉으로 드러난 현상 뒤에 자리 잡은 또 다른 현실을 사유했다면, 18세기 이후 퍼진 계몽적 이성에 대한 회의감은 아방가르드 문학과 예술로 발현되었다(2019, 81).

고 각 시대에 나타난 회의감을 설명하고 있다. 르네상스에서는 조화와 인간에 대한 믿음이 강화되었고, 계몽주의에서도 인간의 변화 가능성에 대한 믿음이 팽배했었다는 것을 고려한다면, 이 두 시기 이후에 나타난 회의감은 그에 대한 멜랑콜리한 시선으로 모습을 드러내고 있다. 니체의 말처럼 인간의 삶은 이론에서 그리는 화려하고 아름다운 모습이 아닌 디오니소스의 술 취한 미치광이로서 나타나기 때문이다. 이러한 상황 속에 놓인 인간에게는 두 가지 선택지가 주어진다. 주저앉아 슬픔에 잠길지, 아니면 계속해서 자신이 믿는 길을 찾아서 걸어갈지.

스타로빈스키는 멜랑콜리의 체액으로서의 정체성은 18세기를 지나 19세기에 이르면서 멜랑콜리에 대한 사유가 생리학이 아닌 ‘신경계’에 대한 연구로 변해가며 사라지기 시작했지만, 기질로서의 멜랑콜리는 지적인 섬광이자 절망으로서 남아있었다고 말한다(2016, 66). 이와 관련하여 소렌 키에르케고르(Søren Kierkegaard)는 “나는 두 얼굴을 가진 야누스이다. 한쪽의 얼굴은 웃고 있고, 다른 쪽의 얼굴은 울고 있다(Starobinski, 2016, 337; Kierkegaard, 1959, 47; 필자 역)”고 표현하는가 하면, 임마누엘 칸트(Immanuel Kant)는 『아름다움과 숭고에 대한 고찰 *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*』에서 숭고함을 멜랑콜리적인 기질 속에서 발견할 수 있는 가치로 표현하며(2003, 62-5), 멜랑콜리의 이중성과 긍정적인 가치에 관해 설명한다<sup>28)</sup>. 이 모

28) 이 부분은 스타로빈스키(Op. cit., 136-7), 클리반스키 외 2명(Op. cit., 134-5)이 모두 언급하고 있는 부분이다.

습이 거의 완전히 사라지기 시작한 것은 과학이 발달하며, 김동규가 언급 하듯이 “사실 현대 의학의 관점에서 보면, 검은 담즙은 존재하지 않지 (2012, 264; 필자 역)” 때문이다. 그러나 이 두 철학자가 현대 철학에 미친 영향을 고려한다면, 멜랑콜리의 긍정적인 가치에 대해 완전히 무시하는 것은 큰 과오가 될 것이다.

모더니즘 시기에서 지금까지 이어져 오는 ‘거인의 어깨 위에 있는 난쟁이’라는 개념<sup>29)</sup>은 현대인이 아무것도 이루지 못하고 단지 과거의 사람들이 이루어낸 일에 대한 것들 속에서 자신의 우월성을 느끼고 있다는 멜랑콜리한 시선을 보여주고 있다. 거인의 어깨 위에서 난쟁이들은 멀리 볼 수 있지만, 그것은 자신의 힘이 아닌 거인의 도움으로 인한 것이다. 마테이 칼리네스큐(Matei Calinescu)는 이에 대해

새로운 시대의 인간은 더 진보하지만 그들의 선조들보다 기여를 더 하지는 못한다. 그들은 축적되는 지식에 의해 절대적으로 따지면 더 많이 알지만, 상대적으로 보았을 때, 그들의 지식에 대한 기여는 너무나도 작아서 피그미 족들과 비교 가능할 정도이다(1987, 16; 필자 역).

라고 평가한다. 우리가 더 깊은 지식을 쌓기 위해 기여하는 바는 너무나도 약소하며, 우리의 지적인 활동은 큰 의미가 없는 것으로 보인다. 그러나 인간은 이 멜랑콜리 함에 무너지지 않고 계속해서 —어떠한 방식으로든— 지식을 쌓아왔다. 현대인이 아무것도 새로운 것을 만들어내지 못하는 난쟁이라면, 과거의 현자들 또한 그 당시에는 아무것도 새롭지 않았던 난쟁이들이다. 단지 시대가 지나고 알레고리적 의미의 축적이라는 영혼을 부여받은 독일 비애극처럼 당시에 의미가 없는 것으로 보였던 모든 것이 쌓여서 현재의 위대함(거인)을 만들어낸 것이다. 다시 말해서, 진정한 의미의 거인은 난쟁이들에 의해서 유지되며 만들어지는 하나의 골렘 —각각의 부속들이 난쟁이들에 의해서 움직이는— 과 같은 존재이다. 거인의 어깨 위에 있는 멜랑콜리한 난쟁이들은 특유의 사유적 특성 속에서 고뇌를 계속하고, 자칫하면 골렘이 보지 못하고 지나칠 수 있는 것들을 —하

---

29) 마테이 칼리네스큐는 바로크 시대 이후의 진보에 대한 개념을 “거인의 어깨 위에 서서 거인보다 더 멀리 볼 수 있는 난쟁이 [...] (15; 필자 역)”라는 격언으로 제시하고 있다.

창게 보이는 것들일지라도— 찾아내고, 밝혀내서, 동이 떠오르는 햇빛을 맞이하며 거인(혹은 골렘)이 나아갈 방향을 알려주는 지적인 섬광의 소지자로 변모한다.

로헤르 바르트라(Roger Bartra)는 “멜랑콜리는 자신의 검은 후광 안으로 파편들을 모으고, 사투르누스적인 빛으로 그 모든 것들을 비추며, 하나의 단일체와 같은 모습을 하도록 만든다(2017, 8; 필자 역)”고 설명한다. 이런 의미에서 현대와 같이 다변화된(파편화된) 세계에서 멜랑콜리는 새로운 의미를 갖게 될 것이다. 이처럼 다변화된 세상 속에서 자신을 잃지 않고, 주체적인 인간, 자유의지 libre albedrio를 만끽하는 인간으로 우뚝 서기 위해서는 멜랑콜리의 긍정적인 가치에 대한 재탐구가 필요할 것이다. 멜랑콜리의 사유적인 전통을 회복하면서 우리는 너무나도 절망적으로 보이는 자신의 이상과 괴리감이 심한 현실에서 하나의 희망을 발견하고, 숨겨진 이면을 볼 수 있게 된다. 니체의 디오니소스는 언제나 와인에 취해 적당한 멜랑콜리함을 유지하면서 세상의 이면을 비추고 화려함속이하는 모습에서 인간을 계몽시킨다. 그리고 카니발적인 축제를 통해서 울분을 토해내고, 다시금 희망을 찾을 수 있도록 도와준다.

## 도판 목록

- (도 1) 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer), <멜렌콜리아 I Melencolia I>, 1514, 동판에 새김, 24 x 18.5 cm, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관.
- (도 2) 렘브란트(Rembrandt), <벨셔스 왕의 연회 Belshazzar's Feast>, c. 1636-8, 캔버스에 유화, 167.6 x 209.2 cm, 런던 국립미술관.
- (도 3) 카라바지오(Caravaggio), <의심하는 성 도마 Der ungläubige Thomas>, c. 1601, 캔버스에 유화, 107 x 146 cm, 포츠담 상수시 박물관.
- (도 4) 도메니코 페티(Domenico Fetti), <멜랑콜리 La Mélancolie>, c. 1618-23, 캔버스에 유화, 171 x 128 cm, 파리 루브르 박물관.
- (도 5) 카라바지오(Caravaggio), <성 프란치스코의 기도 San Francesco in meditazione>, c. 1606-7, 캔버스에 유화, 130 x 90 cm, 크레모나 알라 폰소네 시민 박물관.
- (도 6) 카라바지오(Caravaggio), <성 프란치스코의 기도 San Francesco in

- meditazione>, c. 1606-7, 캔버스에 유화, 123 x 92.5 cm, 로마 국립 고대미술관.
- (도 7) 카라바지오(Caravaggio), <아시시의 성 프란치스코의 환희 Saint Francis of Assisi in Ecstasy>, c. 1595-6, 캔버스에 유화, 94 x 130 cm, 하트포드 위즈워스 아테니움 미술관.
- (도 8) 프란시스코 리발타(Francisco Ribalta), <성 프란치스코의 환희: 음악의 천사의 환영을 보다 The Ecstasy of Saint Francis: The Vision of the Musical Angel>, c. 1620-1625, 캔버스에 유화, 108.4 x 158.6 cm, 하트포드 위즈워스 아테니움 미술관.
- (도 9) 프란시스코 데 수르바란(Francisco de Zurbarán), <성 프란치스코의 기도 Saint Francis in Meditation>, 1639, 캔버스에 유화, 162 x 137 cm, 런던 국립미술관.
- (도 10) 라이문도 안드라데(Raymundo Andrade), <원숭이 왕 El rey mono>, 2018, 캔버스에 유화, 86.4 x 96.5 cm, 과달라하라 카르멘 구 수도원 전시회(2018. 11-2019 초).
- (도 11) 앙리 마티스(Henri Matisse), <레드 스튜디오 The Red Studio>, 1911, 캔버스에 유화, 181 x 219.1 cm, 뉴욕 현대미술관.

## 참고문헌

- 김동규(2012), 『멜랑콜리 미학』, 과주: (주)문학동네.
- 발터 벤야민(2009), 『독일 비애극의 원천』, 최성만, 김유동 옮김, 과주: (주)도서출판 한길사.
- 정재식(2019), 「라캉의 ‘Coming’의 바로크와 사유의 변곡점」, 『비평과 이론』 24(1), 77-107.
- 조민현(2019), 『스페인 아방가르드와 바로크적 전통』, 서울: 고려대학교 출판문화원.
- “幻滅(환멸)”, 네이버 한자사전, [hanja.dict.naver.com/word?q=%E5%B9%BB%E6%BB%85&cp\\_code=0&sound\\_id=0](http://hanja.dict.naver.com/word?q=%E5%B9%BB%E6%BB%85&cp_code=0&sound_id=0), 2020. 11.29. 검색.
- “還滅(환멸)”, 네이버 한자사전, [hanja.dict.naver.com/word?q=%E9%82%84%E6%BB%85&cp\\_code=0&sound\\_id=0](http://hanja.dict.naver.com/word?q=%E9%82%84%E6%BB%85&cp_code=0&sound_id=0), 2020. 11.29. 검색.
- Agrippa of Nettesheim, Henry Cornelius(1995), *Three Books of Occult Philosophy*, Donald Tyson(ed. and ann.), James Freake(tr.), St. Paul:

- Llewellyn Publications.
- Aristotle(2000), “From Aristotle(or a follower of Aristotle), ‘Problems Connected with Thought, Intelligence, and Wisdom,’ in *Problems*(ca. 2nd century B.C.E.),” *The Nature of Melancholy*, Jennifer Radden(ed.), New York: Oxford University Press, 57–60.
- \_\_\_\_\_ (2016), *El hombre de genio y la melancolía: Problema XXX*, Jackie Pigeud(pról. and notes), Cristina Serna(tr.), Barcelona: Acantilado.
- Bartra, Roger(2017), *La melancolía moderna*, Ciudad de México: F.C.E.
- Benjamin, Walter(2012), *Origen del Trauerspiel alemán*, Carola Pivetta(tr.), Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Cabranes–Grant, Leo(2010), “The Fold of Difference: Performing Baroque and Neobaroque Mexican Identities,” *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, Lois Parkinson Zamora and Monika Kaup(eds.), Durham: Duke University Press, 467–84.
- Calinescu, Matei(1987), *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press.
- Deleuze, Gilles(1993), *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Tom Conley(tr.), Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- “Description,” *Belshazzar’s Feast*, by Rembrandt, London: The National Gallery, c. 1636–8, [www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-belshazzars-feast](http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-belshazzars-feast), Accessed 27 Nov. 2020.
- Ficino, Marsilio(2000), “From Marsilio Ficino, *Three Books of Life*(1482).” *The Nature of Melancholy*, Jennifer Radden(ed.), New York: Oxford University Press, 88–93.
- Galen(2000), “From Galen, ‘Function of Diseases of Brain and Spinal Cord,’ in *Diseases of the Black Bile*, from *On the Affected Parts*(ca. 165 C.E.),” *The Nature of Melancholy*, Jennifer Radden(ed.), New York: Oxford University Press, 63–68.
- García Sánchez, Laura(2015), *Rembrandt*, Madrid: Susaeta Ediciones.
- Kant, Immanuel(2003), *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, John T. Goldthwait(tr.), Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.
- Kierkegaard, Søren(1959), *The Journals of Søren Kierkegaard*, Alexander Dru(ed. and tr.), London: Oxford University Press.



- Kim, Jeonghwan(2020), *El resplandor profético de la melancolía barroca en Cien años de soledad*, Tesis de maestría, Universidad de Corea.
- Klibansky, Raymond, et al.(2016), *Saturno y la melancolía*, María Luisa Balseiro(tr.), Madrid: Alianza Editorial.
- Lacan, Jacques(1998), *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge*, Jacques-Alain Miller(ed.), Bruce Fink(tr.), New York: W. W. Norton & Company.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm(2001), *Compendio de la controversia de la teodicea*, Rogelio Rovira(tr.), Madrid: Ediciones Encuentro.
- \_\_\_\_\_ (2012), *Monadología: Principios de filosofía*, Julián Velarde Lombraña(ed. y tr.), Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_ (2016), *Nuevos ensayos sobre el entendimiento*, Juan R. Goberna Falque(ed. y tr.), Madrid: Ediciones Akal.
- Nietzsche, Friedrich(2016), *El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo*, Andrés Sánchez Pascual(tr.), Madrid: Alianza Editorial.
- Pigeaud, Jackie(2016), Prólogo, *El hombre de genio y la melancolía*: Problema XXX, por Aristotle, Cristina Serna(tr.), Barcelona: Acontilado, 9-76.
- Radden, Jennifer(2000), Introduction, *The Nature of Melancholy*, Jennifer Radden(ed.), New York: Oxford University Press, 3-51.
- Starobinski, Jean(2016), *La tinta de la melancolía*, Alejandro Merlín(tr.), Ciudad de México: F.C.E.
- Velarde Lombraña, Julián(2012), Introducción, *Monadología: Principios de filosofía*, by Leibniz, Julián Velarde Lombraña(ed. y tr.), Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 13-81.
- Zamora, Lois Parkinson(2006), *The Inordinate Eye*, Chicago: The University of Chicago Press.

김정환

1105 Highway 54 Byp, Kings Wood Apt. 8Y, Chapel Hill, NC 27516,  
U.S.A.

E-mail: mishal3737@gmail.com

논문접수일: 2020년 11월 29일

심사완료일: 2020년 12월 11일

개제확정일: 2020년 12월 15일

## 환상문학의 장르적 특성:\*

### 국내 환상문학 연구동향 분석 및 바로크, 신환상성, 마술적 사실주의와의 비교를 중심으로\*\*

전용갑

(한국외국어대학교 교수)

Jeon, Yong Gab(2020), “Characteristics of Genre in the Fantastic Literature : Focusing on Analysis of Research Trends in the Fantastic Literature in Korea and Comparison between ‘the Fantastic’ with Baroque, Neo-Fantastic and Magical Realism”, *Baroque Studies*, 3.

This study attempts to define ‘the fantastic’ —principal aesthetic concept of the Fantastic Literature genre— under the basic premise that this literature is regarded as a “modern literary genre” born with Occidental Romanticism. Thus, in this research, the following two contents will be in depth analyzed.

As a first point, the conclusions that I presented in 2008 on the research of the Fantastic Literature in domestic academic circles will be reviewed. As this is a process of “review”, additional comments shall be included and developed.

As a second one, the epistemological characteristics of ‘the fantastic’ will be examined in comparison with the ‘Baroque’. In addition, the boundaries between the Fantastic Literature and genres alike —such as ‘the

---

\* 본 논문은 한국외국어대학교 학술연구지원비에 의해 수행된 것임.

\*\* 이 논문은 2011년 봄철 세계문학비교학회-계명대학교 인문과학연구소 공동학술대회에서 발표한 논문(「환상문학과 인접장르의 경계-환상문학과 마술적 사실주의를 중심으로」)을 수정, 보완한 것임.

· 2011년 학술대회 발표논문의 요지 일부는 - 당시 논문의 본문에서 밝혔듯 - 필자의 2008년 논문(「환상성 개념의 사회적·역사적 조건 연구」, 『세계문학비교연구』 24집, 2008.9.30.)에 근거하고 있음.

· 필자는 2011년 학술대회 논문 발표 후, 장르의 비교대상을 ‘아메리카의 경이로운 현실(lo real maravilloso americano)’로 확대, 심화시켜 이를 「신환상성, 마술적 사실주의, 아메리카의 경이로운 현실: 장르비교를 위한 이론적 고찰」 (『중남미연구』, 제33권 1호, 2014)을 통해 발표한 바 있음.

· 본 논문은 2008, 2011, 2014년 논문의 연속선상에서 추가적인 해석을 담고 있음을 밝힘.

Neo-Fantastic' and the 'Magical Realism'— shall be reconsidered.

The Fantastic Literature seems to be difficult to define due to the ambiguity of the term 'fantasy', which is included in the name of the genre itself. In this sense, if all supernatural phenomena are regarded as 'fantasy', the attempt to define the genre becomes meaningless. Therefore, first of all, it is necessary to separate 'the fantastic' as a core concept of this literature from 'the fantasy', concept of other supernatural literature such as myths and fairy tales.

Thus, 'the fantastic' is an aesthetic effect resulting from the epistemological conflict between supernatural beliefs and modern rationalism, and its origin is in modern Occidental Romanticism. In this sense, the confusion that occurs when two concepts ('the fantasy' and 'the fantastic') are not separated will be examined through the case of the domestic criticism.

However, it is important to keep in mind that attempts to structure the rules of the Fantastic Literature genre by overly formalizing the concept of 'the fantastic' —like Todorov's theory— will be useless. This is due to the fact that excessive conceptual definition itself would make difficult an exact application of concepts to the texts.

On the other hand, in addition to 'the fantastic', the supernatural stories that are related to 'the reality' exist also in other genres such as the Neo-Fantastic, the Magical Realism, and —although not mentioned in this study— the 'Marvelous Real in America'. Likewise, it can be stated that the 'Baroque' also has an epistemological similarity with the Fantastic Literature due to the fact that this genre is considered as a reaction to the 'modernity'.

Thus, the existence of such a variety of genres and aesthetic trends shows that humans' perspectives on the world are complex and diverse.

**Key words: fantastic literature / the fantastic / baroque / the neofantastic / magical realism**

전용갑(2020), 「환상문학의 장르적 특성 - 국내 환상문학 연구동향 분석 및 바로크, 신환상성, 마술적 사실주의와의 비교를 중심으로」, 『바로크연구』, 3.

본고는 환상문학을 서구 낭만주의를 배경으로 태동한 '근대적 문학 장르'로 본다는 기본 전제하에 이 문학의 미학적 핵심인 '환상성' 개념을 정의하려 한다. 본 논문에서는 다음과 같은 두 가지 내용을 다룰 것이다.

첫째, 지난 2008년 국내 비평계의 환상문학 연구에 대해 필자가 제시했던 견해를 되돌아볼 것이다. '복기(復棋)'의 과정이니만큼 작품의 추가적인 해설이 포함되어 있다.

둘째, 환상성의 인식론적 특성을 바로크와의 비교 하에 살펴볼 것이다. 또한 신 환상성, 마술적 사실주의와 같은 유사장르와 환상성의 경계를 재고찰하고자 한다.

환상문학은 ‘환상’이라는 용어의 모호함으로 인해 정의가 쉽지 않아 보인다. 모든 비실재적, 비존재적 개념을 ‘환상’으로 본다면 장르를 정의하려는 시도 자체가 무의미해진다. 때문에 우선은 이 문학의 핵심적인 개념으로 ‘환상성’을 별도로 추출할 필요가 있어 보인다. ‘환상성’은 근대 이성과의 인식론적 충돌을 전제로 야기 되는 미학적 효과로, 그 기원을 근대의 서구 낭만주의에 두고 있다. 환상성과 환상을 분리하지 않을 때에 벌어지는 연쇄적인 혼란에 대해서는 국내 비평계 일각의 사례를 통해 살펴보겠다.

그러나 토도로프의 이론에서 보았듯 ‘환상성’의 개념을 절대화하여 장르의 규칙들을 구조화하려는 시도도 공허하기는 마찬가지이다. 지나친 개념적 정의는 실제 작품에 대한 적용을 어렵게 만들기 때문이다. 어떠한 형식이든지 환상성과 유사하게 현실과 연관성을 맺고 있는 초자연적 담론들은 신환상성, 마술적 사실주의, 그리고 - 본 논문에서는 다루지 않았지만 - 아메리카의 경이로운 현실 등 다양한 이름으로 존재한다. 또한 본고에서 문제제기 차원에 그친 ‘바로크’ 역시 ‘근대성’을 축으로 환상문학과 적지 않은 공통분모를 지니고 있다. 이러한 다양한 장르와 경향의 존재는 현실을 바라보는 인간의 관점이 단순하지 않으며 매우 다양하다는 사실을 보여준다.

**주제어:** 환상문학 / 환상성 / 바로크 / 신환상성 / 마술적 사실주의

## I. 서론

특정한 미학이나 문학 장르의 개념을 절대적인 것으로 간주할 필요는 없다. 객관적 입증에 가능한 자연과학과는 달리 인간의 삶과 존재의 문제, 세계관을 탐구하는 인문학에서의 개념화에는 대개 주관적, 경험적 요소들이 수반된다. 특히 미적 현상에 대한 근원적, 배경적 본질을 제시하려는 예술적 개념화는 대개 ‘추상화(抽象化)’의 절차를 거치기 마련이므로 관점에 따라 이견이 존재할 수밖에 없다. 타 학문분야보다 인문학, 특히 예술에서의 논쟁이 유독 많은 것도 이 때문이다.

환상문학(literatura fantástica)의 정의도 그 중 하나라 할 수 있다. ‘환상’이라는 용어 자체의 음역이 워낙 광대하므로 이 문학이 함의하는 장르적 특징을 어느 하나의 단일한 주파수에 맞추어 설명하기란 사실상 불가능에 가깝다. 예컨대, 모든 문학은 ‘허구’이며, 모든 ‘허구’는 어차피 ‘비

(非)실재'이므로 환상의 범주에 포함되는 것 아니겠냐는 무용론에 가까운 규정에서부터, 물리적으로 '비(非)존재'하는 모든 초자연적 현상의 이야기들을 동일한 하나의 바구니에 담으려하는 다소 허망한 시도들, 그리고 환상성(lo fantástico)의 개념을 '경이성(lo maravilloso)', '괴기성(lo extraño)'과의 비교는 물론 그 자체로도 또 '환상적 괴기(fantástico-extraño)'와 '환상적 경이(fantástico maravilloso)로 세분하여 사실상 해당하는 작품을 별반 없게 만들어 놓은 토도로프 식의 강박적인 시도에 이르기까지 이 문학을 정의하는 목소리는 다양함을 넘어 산만하기조차 하다.

하지만 환상문학의 개념이 정립 불가능한 것은 아니다. 특정인에 대한 신원파악 절차와 마찬가지로, 우선 이 문학의 출생지와 출생 시기를 파악한다면 - 문학사적 계보 내에서 다른 초자연적 이야기들과 변별되는 - 장르의 특성을 감지해 낼 수 있다. 따라서 환상문학 논의의 첫 번째 작업은 이 문학의 호적을 들여다보는 일이다. 그리고 '장르'로서의 환상문학을 - 신화, 민담, 요정이야기 등 다른 초자연적 서사들과는 달리 - 근대 이성 중심주의에 대한 반발로 태동한 '서구 낭만주의의 산물'임을 인정해야 한다. 이 기본전제에 동의한다면 '환상'이라는 용어는 - 그 모호하고 광대했던 음역에서 벗어나 - 특정한 사회역사적, 인식론적 주파수에 고정되게 된다.

본고는 환상문학을 서구 낭만주의를 배경으로 태동한 '근대적 문학 장르'로 본다는 기본 전제하에 이 문학의 미학적 핵심인 '환상성' 개념을 정의하려 한다. 이는 필자에게 새롭지 않은 익숙한 시도이다. 필자는 지난 10여 년간 다양한 방식으로 '환상성'의 장르적 특징을 언급해왔다. 환상성과 외연이 너무 흡사하여 일반 독자는 물론 전문가들 사이에서도 왕왕 혼동을 일으켜온 신환상성(lo neofantástico), 마술적 사실주의(realismo mágico), 아메리카의 경이로운 현실(lo real maravilloso americano) 등 유사장르와의 변별을 시도하였고, 추리소설(novela policiaca)과 과학소설(ciencia-ficción)처럼 서사적 구조가 비슷하거나 일부 이론가들이 동일한 범주로 취급해 왔던 인접장르들과의 비교를 통해 환상성에 내포된 고유의 유전자를 추출하려 시도했다. 텍스트적 사례들로는 필자의 전공영역인 스페인어권 문학은 물론 유럽문학, 그리고 때로는 다소 무모함을 무릅

쓰고 전문성을 넘어서는 한국문학작품들까지 거론해가며 환상성 개념의 적용과 다양한 변주(變奏) 현상을 살펴보고자 하였다.

본 논문 역시 ‘환상성은 무엇인가?’를 묻는 기존 작업의 연장선에서 크게 벗어나지 않는다. 다만 답변의 방식에 차이가 있을 뿐이다. 그러나 ‘차이’는 종종 ‘새로움’을 만들어낸다. 필자의 글을 통해 환상성의 본질에 대한 새로운 문제의식이 환기되기를 바란다. 본 논문에서는 다음과 같은 두 가지 내용을 다룰 것이다.

첫째. 지난 2008년 국내 비평계의 환상문학 연구에 대해 필자가 제시했던 견해를 되돌아볼 것이다. ‘복기(復棋)’의 과정이니만큼 작금의 추가적인 해설이 포함되어 있다.

둘째. 환상성의 인식론적 특성을 바로크, 신환상성, 마술적 사실주의와 같은 유사 경향·장르와 비교하여 재고찰하고자 한다. 신환상성과 마술적 사실주의는 필자가 기존에 다루었던 주제이나 본 논문을 통해 일부 추가적인 해설 및 입장을 표명했다.

본 논문은 지난 2011년 한 학술대회에서 행한 필자의 발표문을 중심으로 논지를 재구성했음을 밝힌다. 먼지 묻은 글을 다시 끄집어낸 이유는 10년 전 필자가 던졌던 “환상성이란 무엇인가?”라는 질문이 여전히 답변이 완료되지 않은 현재 진행형의 화두이기 때문이다.

## II. 국내 환상성 논의의 몇 가지 문제점

특정 문학경향으로서의 환상문학을 논의하고자 한다면 우선 어디까지를 이 문학의 범주로 볼 것인가 하는 ‘장르의 경계’를 설정해야 한다. 환상문학에는 초자연적 사건이나 현상이 반드시 전제되어야 하지만, 그렇다고 초자연적 소재를 다룬 모든 ‘비사실주의적’ 이야기를 환상문학으로 간주할 수는 없기 때문이다. 주지하다시피, 초자연적인 서사는 동서양의 신화나 전설, 민담은 물론 근대의 고딕소설과 낭만주의 문학 그리고 20세기의 카프카와 보르헤스에 이어 현대의 『반지의 제왕』이나 『해리포터』, 그리고 무협지와 판타지 소설에 이르기까지 동서고금에 두루 편재하는 문학 고유의 허구적 속성이다. 때문에 이 모든 종류의 이야기들을 환상문학

으로 분류한다는 것은 모든 영장류를 하나의 종(種)으로 간주하는 것과 다를 바가 없다. 인류 진화의 계보 속에서 호모 사피엔스의 유전적 특징을 변별해내는 것처럼, 특정 장르로서의 환상문학을 정의하고자 한다면 다른 초자연적 이야기들과 구분되는 이 문학 고유의 미학적 기준을 추출해야 할 필요가 있다. 이 문제(장르의 경계문제)는 개별적인 자료(작품)들에 근거한 귀납법적 방법 보다는 일반적 가설 하에 그 원칙들을 작품에 대입해보는 연역법적 방식이 더 유용하다. 즉, 환상문학의 태동시기와 장소가 - '이성중심주의'에 대한 인식론적 반동의 기운이 역력했던 - 서구의 근대 낭만주의(18세기 후반~19세기 초, 중반)라는 점을 전제할 때 경계의 문제는 비교적 자연스럽게 해결된다. 신화와 전설, 민담과 요정이 이야기처럼 - 이성을 문제 삼지 않았던 - 선대의 계보에 속하는 옛 장르들은 자연스럽게 배제되기 때문이다. 그러나 국내의 경우, 환상문학 담론이 본격적으로 거론된 지 거의 30년이 지났음에도 불구하고<sup>1)</sup> 아직까지 이 연역적 가설에 대한 합의가 완전히 이루어지지 않는 듯하다. 장르의 출생 배경을 확인하지 않았기에 아직까지 이 문학의 범주는 물론 미학적, 인식론적인 개념으로서 '환상성(lo fantástico)'을 둘러싼 의문과 논쟁들이 그치지 않고 있다. 필자는 즐고 「환상성 개념의 사회적·역사적 조건 연구 - 한국과 중남미 문학의 사례 비교」<sup>2)</sup>에서 국내 환상문학 논의의 문제점을 대략 세 가지 정도로 요약한 바 있는데, 지면의 낭비를 무릅쓰고 다시 한 번 이를 거론하고자 한다.

우선 국내 일각에서는 '환상성'이 주로 "서구 학자들이 (근대 이후의) 서양문학을 대상으로 논의한 것이기 때문에" 동양이나 제 3세계적 맥락에서는 보편성을 지니기 힘들다고 주장한 다.<sup>3)</sup> 이러한 언급은 "왜 우리는

1) 장석주에 의하면 국내에서 환상성에 대해 최초의 본격적인 문제제기를 한 이는 중남미문학 연구자였던 황병하였다. 황병하는 자신의 글 「환상문학에 대한 이야기적 접근: 심상대, 이제하의 소설에서」(1992)에서 환상성(lo fantástico)을 경이성(lo maravilloso)과 괴기성(lo insólito)사이의 장르로 파악한 토도로프(Tzvetan Todorov)의 이론을 소개하고 이 개념을 토대로 심상대의 『목호를 아는가』와 이제하의 『초식』에 포함된 여러 단편들을 분석했다. - 장석주, 『20세기 한국문학의 탐험: 1989-2000』, 437.

2) 『세계문학비교연구』 24집, 2008.9.30, 329-360

3) 다음과 같은 주장을 한 예로 들 수 있다.



빼고 말하느냐?”는 감정적인 표현적 뉘앙스로 인해 - 서양문학 전공자의 입장에서 - 다소 불편함이 느껴진다. 표현뿐만 아니라 논리적으로도 설득력이 적어 보인다. 동양문학과 제3세계 문학을 논의의 대상에서 제외했다는 점이 장르의 보편성을 부정할 수 있는 결정적인 근거가 될 수는 없기 때문이다. 동일한 맥락이라면 고전주의와 바로크 등 다른 미학적 패러다임들도 ‘서구학자들이 서양문화만을 대상으로 논의한 것이기 때문에’ 보편성이 결여되었다는 기계적인 논리로 귀결될 수 있을 것이다. 문화권마다 각기 다른 이름과 형상의 신(神)을 모셨지만 그 기저에는 ‘종교적 심성’이라는 보편적 기제가 존재했듯, 예술적 표현은 상이했을지라도 그 기저에는 알타미라 동굴벽화에서부터 비롯된 인간의 ‘미학적 본성’이 공통분모를 이루었을 것이다. 예컨대, 필자의 짧은 지식으로는 조선의 백자에는 절제와 단아함을 추구하는 서양의 고전주의적 미학이, 고려의 청자에는 과장과 화려함을 추구하는 바로크적 요소가 배어있다.

환상문학 장르 정의의 ‘보편성’을 문제 삼는 상기 주장은 ‘사례’의 편향성에 있다기보다는 내면적 개념에 대한 이해부족에 있다. 즉, 환상문학을 오로지 ‘초자연적인 요소의 현존’이라는 외형적 프레임을 가둠으로써 발생한 오해일 가능성이 높다. 다시 말하면 초자연적 현상과 연루된 두 개의 상이한 개념 즉, 환상(fantasia)과 환상성(lo fantástico)의 차이를 고려하지 않은 데서 비롯된 것으로 보인다. 일반적으로 ‘환상’이 현실세계의 자연적 논리와 무관하게 전개되는 초자연적 현상을 의미하는데 반해 - 토도로프를 비롯한 거의 모든 ‘서구학자’들이 이구동성으로 언급하듯 - ‘환상성’은 자연법칙과의 인식론적 충돌에서 야기되는 정서적, 인식론적 효과를 수반한다. 따라서 환상성의 개념은 - 예컨대 - 초자연적 현상이 동양의 구미호나 서양의 흡혈귀냐에 따라 달라지는 ‘소재적 차원’의 문제

---

그런데 이러한 환상문학에 대한 정의는 주로 서구 학자들이 서양문학을 대상으로 논의한 것이기 때문에, 한국을 비롯한 동아시아 문학이나 제 3세계 작품 및 그 이론들이 배제되어 있음을 발견할 수 있다. 환상문학 연구사에서 주로 근대 이후의 환상성 논의에만 집중하고 있는 것은 이러한 연구사적 경향에 기인한다. 그러나 이처럼 환상문학의 범주를 서구 근대문학으로 제한하면, 우리 문학을 포함한 동아시아 서사 문학 작품들이 보여주는 풍부한 환상성의 요소를 설명할 수 있는 서술의 자리마저 놓치게 된다. 최기숙(2003), 『환상』, 연세대학교 출판부, 3.

가 아니다. 이는 신의 이름과 외형에 따라 어느 일방만을 ‘종교’로 정의하려는 독선적인 시도와도 같다. 종교에도 그 역할과 의미에 따라 어느 것은 미신이고 또 어느 것은 정통신앙으로 간주되듯, 환상문학에서 중요한 것은 초자연적 소재의 현존 자체가 아니라 그 내면의 기능에 있다. 서양의 요정이야기처럼 동양(한국)의 선녀와 산신령이야기들은 대개 이성적 세계관과 무관한 ‘환상’에 해당하며, 「장화홍련전」이나 「아랑설화」와 같은 원귀담의 경우 현실세계의 이성적 맥락에서 독자의 정서적, 인식론적 반응(공포, 의구심)을 자아낸다는 점에서 ‘환상성’의 개념에 보다 근접한다고 볼 수 있다.<sup>4)</sup> 근대문학경향으로서의 환상문학이 낭만주의시대에 태동한 것은 우연이 아니며 환상성은 “근대의 이성적 세계관이 수립되지 않았더라면 탄생할 수 없었을 것”(Caillois, 11)이라는 카이와의 말은 ‘환상성’이 기존의 ‘환상’과는 전혀 별개의 것임을 웅변해준다. ‘만일’ 환상문학 담론이 주로 근대 이후의 서양문학작품만을 사례로 들고 있다면 이는 이 장르가 ‘환상’이 아닌 근대 이후의 개념인 ‘환상성’에 기초하고 있기 때문이다. 서구이론가들이 서구의 작품만을 예시한 것은 ‘고의적 의도’가 아닌, 동양문학과 제3세계 문학에 대한 ‘접근성의 한계’였을 것이므로 크게 문제될 것이 없어 보인다.

한편, 환상문학이 주로 ‘서구학자들에 의해 제기되었기에’ 보편성이 결여되었다는 주장도 쉽게 동의하기 어렵다. 그리고 이는 오해에 가깝다. 비록 대부분의 환상문학 담론이 서구기원이며 자신들의 문학적 전통을 분석의 자양분으로 삼기는 했으나 환상문학의 미학적 핵심인 ‘환상성’ 성립에 관한 견해에 있어서는 대부분 개별 문화권 고유의 사회-역사적인 맥락을 중시했기 때문이다. 예를 들어 아나 마리아 바레네체아(Ana María Barrenechea)는 환상성의 기본적인 전제는 ‘정상적인 것(lo normal)’과 ‘비정상적인 것(lo anormal)’의 대립에 기초하지만, 무엇을 정

4) 물론 한국적 괴담의 경우 대부분 원귀의 한이 해소되는 ‘해피엔딩’의 결말구조를 보인다는 점에서 서구 환상문학이 일반적으로 보이는 ‘불행한 결말’과는 큰 차이가 있다. 후자의 경우, 대부분 ‘평범한 자연세계에 (갑자기) 불가해한 초자연적 현상이 개입함으로써’ 이야기의 흐름이 ‘코스모스’에서 ‘카오스’로 전개되는 일종의 문법화 된 서사구조를 보인다. 때문에 ‘불행한 결말’은 근대 이성의 절대성을 문제 삼는 환상문학 장르의 근원적 세계관의 반영으로 볼 수 있다.

상적 혹은 비정상적인 것으로 판단하는가에 대한 각 사회의 믿음은 결코 동질적인 것이 아니라고 말한다.(Barrenechea 1972, 393). 레나또 프라다 오로페사(Renato Prada Oropeza)의 비유를 들자면 “아랍인에게 사실적인 것이 그대로 유럽인에게 사실적이 될 수는 없는 것”(Prada Oropeza, 60)인데, 따라서 바레네체아는 “환상문학 장르의 형성에 어떤 지역의 사회문화적 조건을 고려하는 것은 필수적인 일”(Barrenechea 1979, 13)이라고 주장한다. 즉, ‘서구이론가’들은 비록 직접적으로 동양문학과 제3세계문학의 ‘샘플’을 다루지는 않았지만, 비서구권문학에도 ‘환상성’의 개념이 존재함을 인정했던 것이다. 이는 ‘서구 학자들’ 사이에서 매우 일반적인 견해이다. 환상성은 시대에 따라 변화하기 마련인 ‘사실적인 것(lo real)’과 ‘비사실적인 것(lo irreal)’에 대한 사회문화적인 범주와 이해의 방식을 이용해서 발생한다고 주장하는 이레네 베시에르(Bessière, 85)나 환상성이란 “각 시대의 사회, 문화적 자산에 따라 변화하는 역사적 형식”이라고 말하는 이름투르드 쾨닉(König, 20), 그리고 “모든 시대는 자체의 문화적 결정성에 따라 고유의 환상문학과 경이문학을 지녀왔던 것”이라는 안토니오 리스코(Risco, 15) 등의 발언은 모두 ‘서구학자들’이 제시하는 ‘이구동성’의 사례들이다. 따라서 ‘서구학자들’이 자신들의 작품만을 대상으로 삼았기에 환상문학 정의에는 보편성이 결여되었다는 국수주의적 입장보다는, 동아시아와 제3세계 고유의 사회, 문화적 맥락에서 ‘환상’과 ‘환상성’의 기준을 고찰하는 것이 이 문학 개념에 대한 혼동을 피하는 길이 될 것이다.

이처럼 근대적 이성에 대한 낭만주의적 반동이라는 환상문학의 출생배경을 고려하지 않는다면 논의는 초입부터 혼란에 직면하게 될 가능성이 크다. 즉, 근대적 미학개념인 ‘환상성’을 ‘이성’의 증력과는 무관한 초자연적 현상을 일컫는 ‘환상’과 분리해야만 한다. 이 두 개념을 구분하지 않을 때, 다음의 언급에서 보는 바와 같이 환상문학을 경이문학이나 마술적 사실주의 등 다른 ‘비사실주의적’ 문학담론들과 혼동하는 연쇄적 부작용이 일어나게 된다.

이미 20세기 고전의 반열에 오른 카프카와 마르셀 프루스트의 작품,  
 마르케스의 『백년 간의 고독』, 『죽장의 가을』, 카를로스 푸엔테스의 『

아우라』, 마루야마 겐지의 『물의 가족』과 같은 소설에서 환상적 요소들은 리얼리즘만으로는 끝내 포착할 수 없는 저 도저한 삶의 불가해성을 드러내기 위한 장치다. 과연 한국문학에서 기존 리얼리즘의 한계를 극복하려는 본격적인 시도로 환상성이 도입된 적이 있을까. 아직 우리 의식의 밑바닥에는 중남미 작가들이 일궈낸 환상적 리얼리즘은 높이 쳐주면서도 막상 한국 소설의 환상성을 논의하면 황당무계하게 생각하는 편견과 무지가 숨어있는 것이 아닐까.(장석주, 436)

위 인용의 결론부 - “중남미 작가들이 일궈낸 환상적 리얼리즘은 높이 쳐주면서도 막상 한국 소설의 환상성을 논의하면 황당무계하게 생각하는 편견과 무지” - 는 본 논문의 논의대상이 아니다. 다만 장르적 관점에서 카프카와 가르시아 마르케스를 모두 ‘환상적 리얼리즘’으로 보는 견해만을 언급하고자 한다. 두 작가를 동일선상에서 보는 상기 입장도 ‘초자연적 코드’만을 장르 분류의 기준으로 삼았을 뿐, 그 안에 내장된 사회역사적 함의와 인식론적 차이를 고려하지 않은데서 나온 것으로 보인다. 필자는 「변신」과 『백년의 고독』의 차이를 다시 한 번 영장류 - 호모 에렉투스 와 호모 사피엔스 - 의 계보에 비유하고자 한다. 전자(호모 에렉투스, 카프카)가 후자(호모 사피엔스, 가르시아 마르케스)의 장르적 조상은 될 수 있으나 종(장르)을 특징짓는 유전자는 다르다는 점에서다. 하루아침에 벌레로 변한 카프카 작품의 주인공 그레고르 잠자는 가르시아 마르케스의 작품에서 “엉덩이뼈에 솔처럼 털이 부성부성하고 나사처럼 둘둘 말린 물렁뼈 (돼지)꼬리를 달고 태어난”(가르시아 마르케스, 39) 부엔디아 가문의 한 아들과 이후 ‘마콘도(macondo)’ 마을에서 벌어지는 수많은 초자연적 사건들을 연상시키지만 그 ‘변신’의 함의는 같은 것이라 할 수 없다. 전자(前者)에서는 ‘초자연적 현상의 자연적 수용’을 통해 이 세상의 부조리함과 비정상성을 암시하려는 ‘신환상성’의 ‘인식론적 메타포’가, 후자(後者)에서는 라틴아메리카의 현실을 초자연적(신화적, 마술적) 요소를 통해 변형시킴으로써 이 대륙의 구조적, 총체적 모순을 더욱 심오하게 보여주려는 마술적 사실주의의 ‘사회, 역사적 메타포’가 두드러지기 때문이다. (전용갑 2014, 75-79)

국내 환상문학 논의의 마지막 문제는 바로 이와 같은 장르의 ‘계보학적 분류’의 혼동에서 비롯된다. 장르의 유전자가 무분별하게 섞여있기에 환상성 내부에 존재하는 다양한 공시적, 통시적 층위들이 다소 모호하거나

자의적 기준으로 구분되고 있다. 예컨대 최기숙은 과거부터 현재에 이르기까지 환상의 ‘계보학’적 측면을 논하면서 “서양에서의 고딕, 추리, SF, 경이와 괴기의 장르들, 중국의 지괴, 전기, 신마, 한국에서의 신선담과 이인전, 전기, 몽유록, 영웅소설, 판타지 소설”(최기숙, 35) 등 거의 모든 초자연적 소재의 문학을 거론한 후 이를 ‘인식론적’, ‘존재론적’, ‘심리학적’ 지형으로 구분하고 있으나 이와 같은 방식은 특정한 형식과 주제의 통일성을 요하는 하나의 문학경향이나 장르를 분류하는 방식이라고 보기에는 너무 광범위하다. 한편 『환상문학소설첩 - 근대편』과 『환상문학소설첩 - 동시대편』의 선집 발간을 맡은 방민호의 경우, 통시적·사회문화적 관점에서 각각의 특성을 찾고자 한 점에서는 의미가 있으나 그 분류 기준이 환상성의 미학과는 거리가 있다. 즉 그는 근대와 동시대의 환상문학을 몇 가지 주제별(정론지향적이며 저항적인 메시지를 담은 환상 유형/현실적 압력으로부터 ‘탈주’로서의 환상 유형/ 지식인과 예술가의 정신적 강박증이 낳은 환상 유형/ 낭만적인 도피의 형식으로 존재하는 환상 유형)로 나누어 고찰하고 있는데, 이러한 방식이 자연/초자연적 질서의 인식론적 대립을 통해 차별화되는 환상성과 직접적인 관계가 있는 것이라고 보기는 어렵다. 다시 말해 그가 ‘~한 유형의 환상’이라고 일컫는 초자연적 요소들은 주체의식을 드러내기 위한 일종의 매개체 역할을 하고 있지만 그러한 분류에 의해 ‘환상성’ 자체가 근대/ 현대적 특성으로 차별화되는 것인지는 확실치 않다.

### III. 환상성의 인식론적 성격과 바로크와의 비교

환상문학 초기의 이론가들은 대개 이 장르의 가장 큰 특징을 ‘공포’ - 러브크래프트(H.P. Lovecraft)의 표현을 빌자면 ‘알 수 없는 것에 대한 공포(miedo a lo desconocido)’ - 와 같은 정서적 반응으로 이해했다. 즉, 현실세계에서 이성과 자연법칙으로는 이해 불가한 - ‘설명되지 않는(lo inexplicable)’ - 초자연적 사건 앞에 작중인물(주인공)이나 독자가 직면할 때 발생하는 두려움이 장르의 본질이라는 것이다. 이러한 견해에 따르면 환상문학은 일종의 ‘심리소설’로 간주될 수 있으며, 장르의 기준도

거의 전적으로 독자의 반응에 달리게 된다. 보기에 따라선 세계관의 반영이나 시대적 패러다임의 표출과 같은 보다 묵중한 미학적 무게감 보다는 - '지적 유희'로 여겨졌던 추리소설과 비슷하게 - '정서적 유희'의 하위 대중문학장르로 인식될 수 있다.

그러나 환상문학은 20세기 중반 이후 인간이 세계를 바라보는 '철학적', '인식론적' 장르로 품격을 높이게 된다. 환상성의 인식론적 특성에 주목한 대표적인 이론가로는 토도로프를 들 수 있다. 그는 널리 알려진 『환상문학서설 *Introducción a la literatura fantástica*』(1970)에서 이 문학의 핵심개념이 '공포(miedo)'에 있다는 기존의 견해를 부정하고, 환상성의 첫 번째 조건으로 자연적 법칙과 초자연적 법칙 사이에서 야기되는 '독자의 망설임(vacilación del lector)'을 꼽았다. 토도로프는 초자연적 현상이 자연법칙과 무관하게 시종일관 지속되는 경우를 '경이성'으로, 그리고 초자연적인 요소가 궁극적으로 자연법칙에 의해 규명되어지는 경우를 '괴기성'으로 규정하고 그 중간 경계에 환상성을 위치시켰다. 즉, 현실과 비현실, 자연과 초자연, 이성과 비이성의 어느 한 영역에 좌우되지 않는 인식론적 판단의 '미결정' 상태를 장르의 핵심적인 코드로 본 것이다. 반면 토도로프는 '공포'의 요소는 대개의 경우 환상문학에 편재하지만 장르 성립의 필수적인 조건은 아니라고 보았다. 그의 이론은 도식적이며 실제 텍스트적 사례에서 '순수한 의미의 환상성'을 찾아보기 쉽지 않다는 비판을 받기는 했으나 이처럼 환상성의 '인식론적인 특성'을 강조하고 다른 비사실주의적 성향의 담론들과 구조적인 경계를 명확히 했다는 장점이 있다.

토도로프의 방식을 계승한 이론들은 최근까지도 찾아볼 수 있다. 그 중 한 명인 다빗 로아스(David Roas)의 장르정의도 기본적으로는 인식론적 코드에 기초한 것이다. 로아스는 초자연적 현상을 다룬 모든 담론을 경이문학, 환상문학, 마술적 사실주의, 기독교적(종교적) 경이문학(lo maravilloso cristiano)의 네 부류로 구분한다. 로아스가 말하는 환상문학과 경이문학은 토도로프의 분류와 크게 다르지 않다. 즉 환상문학은 독자가 거주하는 현실세계에 초자연적 현상이 개입하여 발생하는 이성/비이성, 자연/초자연적 질서 사이의 인식론적 충돌을 다루며 물리적인 인과법칙을 믿어왔던 독자들에게는 정서적인 반응(reacción emocional)을 유발

한다. 반면 경이문학은 초자연적인 사건이 현실세계 법칙을 벗어나 발생함으로써 자연/초자연의 상반된 질서가 조화롭게 공존하며, 독자들은 이해할 수 없는 현상에 대해 지적인 반응(reacción intelectual)을 나타낸다. 로아스 분류의 독특성은 ‘마술적 사실주의’를 별도로 언급하고 있다는 점인데, 이는 그가 스페인어권 이론가인 점과 무관치 않다. 토도로프가 경이성과 괴기성의 중간 경계에 환상성을 점지한 데 비해, 로아스는 환상성과 경이성 사이에 마술적 사실주의를 위치시킨다. 즉, 마술적 사실주의는 초자연적인 사건이 독자의 세계와 같은 현실공간에서 발생한다는 점에서는 전자(前者)와 유사하지만, 자연/ 초자연, 이성/ 비이성의 상반된 질서가 마찰을 빚지 않고 조화를 이룬다는 점에서는 후자(後者)의 특성을 공유한다는 것이다. 마지막으로 기독교적(종교적) 경이문학은 현실세계에서 일어나는 모든 초자연적인 현상이나 사건이 궁극적으로 신의 의지로 귀결되는 것을 말한다.(Roas, 10-14)

필자는 로아스의 분류에 공감하면서도 일부 문제를 지적하고자 한다. 환상문학과 경이문학, 기독교적 경이문학은 크게 보아 모두 인간이 세상을 바라보는 철학적, 인식론적 세계관과 연루되어 있다. 이중 경이문학과 기독교적 경이문학은 모두 초자연적 질서를 문제 삼지 않는데, 인식론적 관점에서 두 개의 문학을 별도의 장르로 구분할 필요성은 없어 보인다. 또한, 마술적 사실주의는 세상과 사물에 대한 ‘철학적’ 해석이라기보다는 구체적 현실에 대한 ‘사회역사적’ 상징으로 보아야 할 것이다. 즉, 마술적 사실주의의 초자연적 요소는 인식론적 질료라기보다 일종의 상징적 기법에 가깝다는 점을 반드시 부연해야 할 것이다.<sup>5)</sup>

마술적 사실주의는 라틴아메리카의 현실을 신화적, 마술적 요소를 통해 ‘변형’시킴으로써 이 대륙의 구조적, 총체적 모순을 더욱 심오하게 보여줄 수 있다고 생각한다. 마술적 사실주의가 “자연적인 것과 초자연적인 것의 무리 없는 공존, 동질화의 시학, 사실적인 것과 경이로운 것의 통합과 등가화, 자연적인 것을 탈자연화시키고 초자연적인 것을 자

5) 물론, ‘사실주의’도 기법을 넘어 세상을 바라보는 하나의 명확한 세계관으로 철학적 성격을 지닐 수 있다. 하지만 마술적 사실주의에서는 - 환상문학의 자연/ 초자연의 두 개념이 등가적임에 비해 - ‘초자연적(마술적)’ 요소가 ‘사실주의’와 대등한 가치를 형성하지 않는다. 명사에 대한 형용사의 부가적인 기능처럼, ‘마술적’이라는 형용사는 ‘사실주의’라는 명사를 수식하는 데에 그친다.

연화시키는 등” 구체적인 서사전략을 갖는다는 것은 마리나 갈베스의 말대로 이 문학이 “현실의 상징적 포착”을 지향하기 때문이다.(전용갑, 2014, 79)

한편, 인식론적 품격을 더한 환상문학은 이제 바로크와 같은 거대한 미학적 패러다임과도 어깨를 견주게 된다. 신정환(2011)<sup>6)</sup>은 바로크와 환상문학의 세계관을 비교하고 있는데, 그에 의하면 둘 모두 “17세기 시작된 근대성의 산물인 동시에 그것에 대한 반응이라는 점에서 비교연구의 가치가 있다.”(신정환, 52) 즉, 바로크와 환상문학은 공히 “근대성이 초래한 세계의 불확실성과 모호성을 전제”(신정환, 53-54)로 하고 있기 때문이다.

16~17세기의 근대 철학과 과학의 발전은 새로운 방식으로 세계를 보도록 만들었다. 새로운 방식이란 보이는 세계와 보이지 않는 세계, 즉 현상(appearance)과 실재(reality)를 구별하는 것이었다. [...] 바로크 시대에 들어와 현상과 실재의 화해는 막을 내린다. [...] 르네상스 시대에는 말과 사물이 일치하는 유사성(resemblance)이 지배했으나 1660~1800년 사이의 고전주의 시대에 들어와서는 표상(representation)의 시대가 시작된다. 진실은 더 이상 물리적 감각에 의존하지 않고 새로운 철학은 모든 것을 의심에 부치게 된다. 개인의 감각에 대한 이러한 불신은 바로 바로크적 상상력의 출발점이 된다. 바로크의 팽창은 근대 과학의 세계관과 일치한다. [...] 근대과학의 전문화는 동시에 부분화를 의미하고 이는 세계의 총체적 인식을 가로막는 역설을 낳은 것이다. [...] 환상문학, 구체적으로 환상소설 역시 근대가 낳은 문학 장르이다. [...] 환상성이란 이성에 종속된 세계에 초자연적인 요소가 분출하는 데서 발생하는데 이성적 세계와 비이성적 세계의 구분 자체가 근대 이후에 성립되는 것이며, 엄격한 의미의 환상문학은 근대성이 본격적으로 자리 잡는 18세기에 본격적으로 시작되어 그것이 맹위를 떨치는 19세기에 융성하여 20세기초까지 지속되기 때문이다. 이와 관련해 박스(Louis Vax)는 영성(spirits)에 대한 불신의 시대에 살고 있음에도 불구하고 그것을 여전히 두려워하는 지점에서 환상문학이 가능하다고 말한다. [...] 결론적으로 환상문학은 이성이 지배하는 실증적 사회의 불안정한 의식을 반영한 것에 지나지 않는다고 말할 수 있는 것이다.(신정환, 52-53)

6) 신정환, 「바로크와 환상문학: 의심의 시대와 의심의 문학」, 『세계의 환상문학』 (2011년 봄철 세계문학비교학회-계명대학교 인문학연구소 공동학술대회 발표 논문집)



근대 과학기술의 발달과 이성중심주의에 대한 반동으로 바로크와 환상문학의 세계관적 공통점을 정초한 상기 견해는 어찌 보면 상식에 가깝다. 근대 환상문학은 ‘낭만주의의 자식’이기 때문이다. 이성주의의 절대성을 상대화하고 무의식과 상상력 등 ‘시적 지식’의 필요성을 주장하는 환상문학은 “근대성/반근대성의 모순적인 혼재 상태”(신정환, 55)인 바로크와 유사한 미학적 혈액형을 보유하고 있다. 즉, 둘 모두 근대성이라는 구심력에 대응하는 원심력을 동력으로 태동했다.

때문에 신정환이 두 경향을 비교할 수 있는 연결고리가 근대성에 대한 ‘의심(doubt)’이라고 말하는 것도 타당한 지적이다.<sup>7)</sup> 하지만 그는 바로크적 의심은 ‘존재론적’인데 반해 환상문학의 의심은 ‘인식론적’이라고 말한다. 그리고 이러한 주장은 “낭만주의적 일탈에서 행위의 축이 주체에 있다면, 바로크에서 그 축은 객체에 부과된다.”(신정환, 54)는 옥따비오 빠스(Octavio Paz)의 언급에 근거한다. 신정환에 의하면 환상문학의 “인식론적 의심의 본질은 독자의 인식의 확실성 여부”(신정환, 54)에 달려 있다. 하지만 이러한 견해는 환상문학의 장르적 본질이 여전히 ‘공포’와 같은 독자 반응에 좌우된다는 점을 시사한다. 즉, 환상문학을 여전히 독자의 취향에 종속된 하위 대중문학장르로 여기는 것이다. 그러나 하이메 알라스라키(Jaime Alazraki)의 지적대로 “만일 환상성이 성립되기 위해 공포의 감정이 독자를 엄습해야만 한다면 [...] 한 작품의 장르는 독자의 냉철함에 달려있다는 결론을 내려야만 할 것이다.”(Alazraki 2001, 271) 환상문학이 제기하는 인식론적 의문의 수원(水源)은 개별 독자의 주관이라기보다는 인간의 집단무의식이라고 할 수 있다.

한편, 신정환은 바로크는 “문학뿐만 아니라 미술, 건축, 음악 등 전 예술장르에 걸쳐 17세기에 유럽에서 유행했던 미학임에 비해 환상문학은 18세기에 비롯되어 20세기 초반까지 성행했던 일개 하위 장르에 불과하다.”(신정환, 52)고도 언급한다. 그러나 환상문학 장르를 규정하는 핵심개념인 ‘환상성’은 비단 문학뿐만 아니라 현대의 주류 예술인 영화와 드라마 등에 광범위하게 적용되고 있다는 점에서 17세기 당시 바로크가 관할했던 미학의 영역에 크게 뒤지지 않는다고 볼 수 있다. 결론적으로 신정

7) 반면 근대성에 대한 신뢰는 (고전적) 추리소설과 같은 장르에 의해 대변된다.

환의 연구는 다음과 같은 후속 작업의 필요성을 남기고 있다. 즉, 환상문학의 ‘인식론적 의심’이 독자 반응에 한정되는지 아니면 보다 보편적인 인식론으로 확장될 수 있는지, 그리고 ‘존재론적 의심’과는 어떠한 연관성을 지니는지를 살펴보아야 할 것이다. 또한 이성주의의 한계를 지적하면서도 ‘사실주의보다 더 사실적인 기법’을 ‘구조적으로’ 요구하는 환상문학과 - 예컨대 스페인 바로크 문학의 대표적인 문학형식인 ‘가지주의(conceptismo)’와 ‘과식주의(culteranismo)’ 등 - 바로크 기법과의 비교도 추후 언급되어야 할 것이다.

#### IV. 신환상성과 미술적 사실주의를 통해 본 환상성

지금까지 살펴보았듯 대다수 이론가들은 환상성이 근대 이성중심주의에 대한 낭만주의적 반동의 소산이라는 점에 대체적으로 의견을 같이한다. 근대 이성에 대한 인식론적 회의를 드러내야하기 때문에 환상문학에서는 역설적으로 ‘현실성(realidad)’이 매우 중요한 요소로 대두된다. 때문에 적지 않은 환상문학 작품들은 독자와 작가가 일체화되는 1인칭으로 서술되며 평범한 등장인물, 일상적인 시, 공간을 설정하고 있다. ‘초자연적 현상’의 개입이 필수적이지만 그 배경은 철저히 ‘자연적’이어야 하는 것이다. 또한 환상문학의 독자들은 작가의 말을 의심하지 않는 ‘모범독자(lector-modelo)’가 되어야 한다. 독자가 작가의 서술을 신뢰하지 않는다면 작품에 묘사되는 초자연적 현상은 ‘알레고리’가 되거나 ‘경이성’으로 좌초하게 된다. 이 모든 구조적 요인들은 환상문학이 지향하는 ‘인식론적 목적’을 달성하기 위한 필요성에 의한 것이다. 즉, 환상문학은 ‘트로이의 목마’처럼 이성중심주의를 전복하기 위해 최대한 깊숙이 적진의 심장부로 진입한다. 일종의 위장술이니만큼 “사실주의 문학보다 더 사실주의적”일 필요가 있다.

환상문학의 답론은 서술된 스토리가 이성의 관점에서 보았을 때 이상하고 설명할 수 없는 사건들을 제시하고 있기 때문에 사실주의 문학보다 더 믿음직스럽고 그럴듯하게 보여야한다. 독자들의 신뢰와 믿음을 유도하기 위해서 작가는 생생한 실제 스토리로서의 이야기, 그리고 독

자와 동일시 될 수 있는 뼈와 살을 가진 인물에 의해 서술되는 이야기를 제시하면서 허구세계를 창조하는 그의 작업을 숨기는 전략에 의지한다.(Herrero Cecilia, 145)

이는 이른바 환상문학의 ‘현실성의 효과(efecto de realidad)’라 불린다. 평온하고 일상적인 공간에 어느 날 갑자기 이해할 수 없는 불가사의한 일이 발생할 때 그 세계에 대한 믿음은 더욱 동요하고 흔들릴 수밖에 없기 때문에 이러한 효과는 단순한 표현기법에 머물지 않고 환상문학의 인식론적 취지를 달성하기 위한 필수적인 구성요소로 간주된다.

환상성은 지속적으로 현실성에 내접(內接)되어 있으나 동시에 그 현실성에 대한 반란으로서 제시된다. 뫼비우스는 단순한 문체적인 수단이 아니라 환상문학 장르의 요구사항이며 이야기의 만족할만한 전개를 위한 구조적인 필요성이다.(Roas, 25)

그러나 이와 같은 견해를 적용하면 환상문학의 범주를 주로 사실주의적인 성향의 작품들로 한정할 수밖에 없다. 즉, 카프카는 물론 우리가 일반적으로 20세기의 대표적인 ‘환상문학’ 작가들로 알고 있는 보르헤스와 홀리오 꼬르따사르 등의 경우는 환상문학 장르에 포함시키기 어려워진다. 실제로, 메리 어달 조단(Mary Erdal Jordan)과 같은 비평가의 경우 ‘현실성의 효과’에 기초한 토도로프식의 환상성 개념은 사실상 19세기의 환상문학 작품들에만 적용할 수 있을 뿐이라고 말한다.(Erdal Jordan, 137)

때문에 19세기적 환상문학과는 다른 ‘20세기적 환상성’, 혹은 신환상성(lo-neofantástico)이라 불리는 새로운 경향이 논쟁의 대상으로 부상한다. 신환상성의 경우 ‘현실성의 효과’는 구조적인 필요성이라기보다 오히려 배제되어야만 하는 요소이다. 실제로 신환상성을 환상문학의 범주에 넣어야 하느냐에 대해서는 이론(異論)이 존재한다. 예를 들어 토도로프는 카프카와 프로이트 이후 환상문학은 수명을 다한 ‘지나간 장르’로 파악한다. 카프카에서는 그레고르 잠자의 변신이라는 초자연적인 사건이 자연적인 질서와 전혀 인식론적인 충돌을 빚지 않게 되면서 기존의 환상문학 문법이 파괴되었기 때문이며, 프로이트의 경우 - 『기괴한 것 *Das Unheimlich*』에서 분석한 호프만의 「모래인간」의 사례처럼 - 무의식의 영

역에 잠재되어 있었던 초자연적 공포의 원인이 논리적으로 규명되었다고 보기 때문이다. 토도로프식 기준에 따르면 카프카는 물론 보르헤스와 꼬르따사르 등은 우리가 지금까지 논의한 환상문학의 범주에서 배제된다.

로저 까이와(Roger Caillois)와 루이 박스 또한 카프카의 「변신」을 환상문학의 범주에서 제외시키고 있다. 박스는 이 작품에서 주인공이 자신의 변신 이유를 설명하려고 하지 않으며 가족들 또한 그 벌레가 진짜 그레고르인지, 그리고 이 이상한 사건이 과연 ‘일어날 수 있는 일인지’에 대한 의문을 전혀 제기하고 있지 않기 때문에 환상문학이 될 수 없다고 말한다. 박스에 의하면 이 작품은 압박감과 같은 정신적 경험을 다룬 일종의 정신분석학적 소설의 범주에 해당된다.(Alazraki 1983, 25)

그럼에도 불구하고 일부 이론가들은 카프카의 「변신」이나 꼬르따사르 류(類)의 문학을 환상문학의 진화된 형태로 여긴다. 대표적으로 하이메 알라스라키를 꼽을 수 있다. 알라스라키에 의하면 신환상성의 원조는 카프카의 「변신」이다. 그는 카프카의 이 작품이 “환상문학의 새로운 형식을 보여주는 전형적인 사례”(Alazraki 1983, 25)라고 언급한다. 알라스라키는 카프카 작품의 새로운 특징들을 분석한 후 이와 같은 성향의 작품들을 ‘신환상성’으로 명명하고 이를 바탕으로 홀리오 꼬르따사르의 작품들을 분석한다. 알라스라키에 의하면, 신환상성에서는 기존의 환상성에서 보여지는 ‘초자연적인 현상에 대한 설명의 노력’과 ‘초자연적인 현상의 의미’, 그리고 ‘공포의 요소’ 등 세 가지가 결여되어 있다.(Roas, 36)

신환상성에서 초자연적인 현상에 대해 의문이나 설명의 노력이 없는 이유는 ‘현실’을 대하는 관념의 변화에서 기인한다. 즉 전통적인 환상문학에서는 이성적 세계관의 한계를 드러내기 위해 ‘외부로부터’ 초자연적인 요소를 끌어들이었지만 신환상성에서는 더 이상 이 세계가 이성과 논리로 해명될 수 없다는 점을 보이기 위해 외부로부터 초자연적인 존재를 개입시킬 필요조차 없다는 것이다. 다시 말해 전통적인 환상에서는 자연/초자연, 이성/비이성, 실제/비실재의 이분법적 구분이 유효했지만, 신환상성에 이르러서는 더 이상 이러한 구분조차도 의미가 없다고 할 수 있다. 샤프트르의 말대로 “환상적인 것에 이르기 위해 더 이상 초자연적인 요소가 필요하지 않으며 또한 (그것을 끌어온다 해도) 충분치 않게 된다”(Sartre, 92) 상황에 이르게 된 것이다. 예를 들어 600만 명의 유대인

이 아우슈비츠에서 학살당하고 한 발의 원자폭탄에 수십만의 사람들이 살상당하는 시대에 인간이 벌레로 변한 것이 무엇이 대수냐는 문제의식이 깔려있다. 어느 것이 더 현실세계에서 ‘믿을 수 없는 일인지’를 신환상성문학은 묻고 있는 것이다.

일반적으로 자연적인 현상에서 초자연적인 현상으로 이행하는 전통적인 환상문학과는 달리 신환상은 「변신」이나 홀리오 코르파사르의 「파리의 아가씨에게 보내는 편지」에서 보듯 반대로 초자연적인 현상에서 출발, 자연적인 현상으로 흐른다. 또한 하이메 알라스라키의 지적처럼 신환상에서는 초자연적인 현상을 설명하려는 욕구가 보이지 않으며 불가해한 현상에서 느끼는 ‘주저함’이나 ‘공포’와 같은 감정도 외연화하지 않는다. 이는 전통적인 환상문학에서 낭만주의자들이 세계를 이성적으로 설명하기 힘들다고 생각했던 반면 신환상의 포스트모더니스트들은 세계는 순수한 비현실이라고 느낀 데서 연유한다. 다시 말해 우리는 불확실한 세계에서 살고 있으며 현실에 대해 아는 것은 애초부터 불가능한데 어떻게 현실을 전복하는 것이 가능한냐는 입장에서 비롯된 것이다. 이와 같이 신환상은 자연세계에서 초자연적 요소의 부각을 통해서가 아니라 자연화된 초자연적 요소를 통해 현실의 비정상성을 나타내고자 하는 것이다. (전용갑 2006, 251-252)

한편, 다빗 로아스는 신환상성이 기본적으로는 환상성과 큰 차이가 없다고 주장한다. 그에 의하면 우리의 실제적 경험은 사람이 벌레로 변하거나(카프카의 「변신」), 혹은 살아있는 토끼를 토해내는 일(코르파사르의 「파리의 아가씨에게 보내는 편지 Carta a una señorita en París」)은 있을 수 없는 일이라는 것을 매우 잘 알고 있다. 따라서 그에 의하면 우리는 -비록 그것이 허위일지라도- 공유되는 동일한 현실개념을 지니는데, 결국 최종적인 순간에 가서는 정상적인 것/비정상적인 것의 이분법적 구도에 기초할 수밖에 없다는 것이다. 그는 알라스라키와 달리 신환상성에도 ‘공포’의 요소가 존재한다고 주장한다. 즉, 현실세계가 비정상이라는 사실을 보이기 위하여 더 이상 외부로부터의 초자연적인 존재의 개입마저도 필요 없게 되었다는, 현실 세계 자체가 그 만큼 비정상적이라는 신환상성의 메시지는 독자들에게 전통적인 환상문학 못지않은 ‘공포’를 불러일으킨다는 것이다.(Roas, 37) 로아스는 전통적인 환상성이나 신환상성 모두 현실에 대한 불안감, 세상이 정상적으로 기능하지 않고 있다는 인식론적 공통점, 공포의 요소를 지닌다는 점에서 차이의 폭을 크게 보고 있

지 않다.

그러나 필자의 의견으로는 - 장르적 관점에서 - 환상성과 신환상성을 ‘환상문학’이라는 ‘하나의 바구니’에 담는 것은 문제가 있어 보인다. 환상성을 특징짓는 가장 결정적인 서사 구성요소인 ‘현실성의 효과’가 후자에서는 전적으로 부재하기 때문이다. 환상성의 서사구성요소들로 신환상성문학을 분석하는 것은 - 마치 같은 구기종목이라는 이유로 - 야구의 룰을 축구에 적용하는 것과 같은 부조화를 낳는다. ‘초자연적인 요소’를 통해 ‘세상의 비정상성’을 드러낸다는 측면에서는 두 문학이 공통적인 인식론적 세계관을 보이는 것이 사실이다. 그러나 환상성의 세계관은 ‘모범독자’가 작가의 말을 즉자적으로, 문자적으로 신뢰하며 성립되는 반면, 신환상성에서는 불가피하게 ‘메타포’에 대한 독자의 2차적인 해석노력이 수반될 수밖에 없다. 필자의견으로는 신환상성을 경이문학과 환상문학의 중간 경계에 위치하는 것이 적절하다고 판단된다. 자연/초자연의 질서가 마찰을 일으키지 않고 조화롭게 공존한다는 측면에서 경이문학의 특성을 보이고 있으며, 초자연적 요소를 통해 현실세계의 비정상성을 암시한다는 점에서는 환상문학의 특징을 지니고 있기 때문이다.<sup>8)</sup>

보르헤스의 경우에는 환상성은 물론 카프카나 꼬르파사르류의 신환상성의 범주에도 포함시키기 힘들다. 「틀린, 우크바르, 오르비스 테르티우스 Tlön, Uqbar, Orbis Tertius」, 「바벨의 도서관 La Biblioteca de Babel」, 「알레프 El Aleph」, 「원형의 폐허 Las ruinas circulares」등에 나타난 그의 문학세계는 현실과 비현실의 혼재는 물론 상호텍스트, 탈장르화 등 소위 포스트모더니즘의 거의 모든 미학적 요소가 담겨있다. ‘비사실주의적 요소’를 통해 이성중심의 근대성에 의문을 제기한다는 점에서는 환상문학의 기본적 특성을 지니고 있으나 몽환적이고 철학적인 서술기법은 신환상성의 그것과는 또 다른 면모를 보인다. 보르헤스를 환상문학으로 분류한다면 그에게는 ‘형이상학적 환상(lo fantástico metafísico)’이라는 별도의 장르적 카테고리를 할애해야 할 것이다.

한편, 마술적 사실주의 역시 현실세계에 초자연적인 현상이 발생하지만

8) 따라서 로아스는 환상문학, 경이문학, 마술적 사실주의, 기독교적(종교적) 경이문학의 분류대신 환상문학, 경이문학, 마술적 사실주의, 신환상문학으로 장르를 구분하는 것이 더 타당했을 것이다.

그 초자연성은 자연성과 마찰이나 충돌을 빚지 않는다는 점에서 외관상 신환상성과 매우 유사해 보인다. 카프카의 「변신」에서 그레고르 잠자가 벌레로 변하거나 홀리오 꼬르따사르의 「파리의 아가씨에게 보내는 편지」에서 주인공 화자가 살아있는 토끼를 토해내는 장면은 가르시아 마르케스의 『백년의 고독』에서 돼지꼬리 달린 아이가 태어나는 것과 마찬가지로 현실의 물리적 세계에서는 있을 수 없는 일이다. 그럼에도 불구하고 카프카와 꼬르따사르는 ‘신환상성’으로 여겨지지만 가르시아 마르케스의 작품은 흔히 ‘마술적 사실주의’의 대표작으로 꼽힌다.<sup>9)</sup>

하지만 둘 사이의 근본적인 차이는 ‘메타포’의 성격에 있다. 즉, 꼬르따사르에서는 초자연적 요소가 이 세상이 정상적으로 기능하지 않는다는 점을 암시하는 ‘인식론적 문제의식’에 핵심이 있다면, 마술적 사실주의는 ‘사실주의’라는 말이 암시하듯 어디까지나 역사-사회적인 함의가 중심이 되고 있다는 것이다. 초자연적 요소를 통해 총체적인 사회-역사성을 추구하는 것이 마술적 사실주의라면 신환상은 전통적인 환상문학과 마찬가지로 세상을 보는 인식론적 문제의식이 중심이라고 할 수 있을 것이다. 또한 ‘총체성’을 추구하는 전자(마술적 사실주의)에는 낙관적인 역사 의식이, 세상의 비정상성을 암시하는 후자(신환상성)에는 인식론적인 비극적 세계관이 담겨 있다는 점도 무시할 수 없는 큰 차이일 것이다.

## V. 나가며

“환상성이란 무엇인가?”는 초자연적 현상에 대한 질문이 아니다. 우리 자신에게 던지는 물음이다. 즉, “우리는 세계를 어떻게 인식해야 하는가?”를 묻고 있다. 바로 이 점에서 환상문학의 진짜 주인공은 초자연적 존재들이 아닌 바로 우리 인간들이며 ‘현실세계’와 불가분의 연관성을 지닐 수밖에 없다. 현실인식의 문제점을 묻지 않는 초자연적 현상은 이 장르의 범주에 발조차 들여놓을 수 없는 것이다. 이와 같은 인식론적 본질은 이

---

9) 마술적 사실주의를 환상문학처럼 하나의 문학경향이나 장르로 고려할 수 있는냐는 논쟁이 있어 직접적인 비교가 어려운 부분도 있으나, 여기에서 이 문제는 거론하지 않기로 한다.

문학 장르가 단순한 ‘공포의 유희’가 아닌 심오한 철학적 담론임을 시사한다.

국내 비평계 일각의 논의를 통해 보았듯, 환상문학을 둘러싼 혼란은 대개 “환상성이란 무엇인가”라는 이 질문의 초점을 우리 자신이 아닌 외부의 초자연적 현상에 고정함으로써 발생한다. 그 결과 목적지를 잘못 입력한 GPS처럼 논의는 방향을 잃고 배회할 수밖에 없다.

하지만 토도로프의 예에서 보았듯, 환상성의 개념을 지나치게 도식화하는 것도 문제가 될 수 있다. 장르의 규칙을 엄격하게 정형화하는 것은 실제 현실과 유리된 또 다른 의미의 ‘환상’이 될 수 있다. 세상은 생각만큼 단순하지 않으며 매우 다양한 방식과 각도에서 해석될 수 있음은 신환상성이나 마술적 사실주의 그리고 - 본 연구에서는 다루지 않았으나 - 아메리카의 경이로운 현실 등과 같은 다른 유사장르의 존재를 통해서 알 수 있다. 한편, 본고에서 소개와 문제제기 차원에 그친 ‘바로크’ 역시 ‘근대성’을 축으로 환상문학과 적지 않은 공통분모를 지니고 있으나 그 철학적 성격과 장르의 형식 등 보다 세부적인 비교에 대해서는 추가적인 연구의 필요성이 있다.

“어떻게 세계를 인식해야 할 것인가?”를 묻고 있기에 환상문학은 결코 토도로프가 말하듯 ‘지나간 장르’가 될 수 없다. 세상에 대한 질문은 인간이 존재하는 한 끊임없이 이어질 것이기 때문이다. 어쩌면 환상문학은 진화를 거듭하며 문학사에서 가장 수명이 긴 장르로 남게 될지도 모른다.

## 참고문헌

- 가브리엘 가르시아 마르케스, 조구호 옮김(2009), 『백년의 고독 1』, 민음사.  
 방민호(2004), 「발흥하는 환상과 한국소설의 새로운 가능성-우리시대의 환상소설들」, 『환상소설첩-동시대편』, 향연, 296-316.  
 신정환(2011), 「바로크와 환상문학: 의심의 시대와 의심의 문학」, 『세계의 환상문학』, 2011년 봄철 세계문학비교학회-계명대학교 인문과학연구소 공동학술대회 발표논문집, 52-55.  
 장석주(2000), 『20세기 한국문학의 탐험: 1989-2000』, 시공사.



- 전용갑(2006), 「모방에서 창조로: 중남미 환상문학의 어제와 오늘」, 계간 『리토피아』 21호(2006 봄), 248-267.
- \_\_\_\_\_(2008), 「환상성 개념의 사회적·역사적 조건 연구 - 한국과 중남미문학의 사례 비교」, 『세계문학비교연구』24집, 2008. 9, 329-360.
- \_\_\_\_\_(2011), 「환상문학과 인접장르의 경계 - 환상문학과 마술적 사실주의를 중심으로」, 『세계의 환상문학』, 2011년 봄철 세계문학비교학회-계명대학교 인문과학연구소 공동학술대회 발표논문집, 39-45.
- (2014), 「신환상성, 마술적 사실주의, 아메리카의 경이로운 현실: 장르비교를 위한 고찰」, 『중남미연구』, 33권 1호, 2014.2, 한국외국어대학교 중남미연구소, 59-86.
- 최기숙(2003), 『환상』, 연세대학교 출판부.
- Alazraki, Jaime(1983), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos.
- \_\_\_\_\_(2001), “¿Qué es lo neofantástico”, Roas, David(Ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 265-282.
- Barrenechea, Ana María(1972). “Ensayo de una Tipología de la Literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*. Núm. 80. Julio-Septiembre de 1972. 391-403.
- \_\_\_\_\_(1979), “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana: Memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 1979, 11-19.
- Bessière, Irenè(2001), “El relato fantástico forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas(Ed.), *Teorías de lo fantástico*, 83-104.
- Caillois, Roger(1970), *Imágenes, imágenes...(Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Edhasa,.
- Herrero Cecilia, Juan(2000), *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Univ.Castilla-La Mancha.
- Erdal Jordan(1998), Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag,
- König, Irmtrud(1984), *La formación de la narrativa fantástica*

- hispanoamericana en la época moderna, Frankfurt Am Main-Bern-New York, Verlag Peter Lang.
- Prada Oropeza, Renato(1999), *Literatura y realidad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Risco, Antón(1982), *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.
- Sartre, Jean-Paul(1965), “<Aminadab> o de lo fantástico considerado como un lenguaje”, *El hombre y las cosas*(1943), Buenos Aires, 91-106.
- Todorov, Tzvetan(1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Roas, David(2001), “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas(ed.), *Teoría de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros. 7-44.
- Vax, Louis(1971), *Arte y Literatura fantástica*, Buenos Aires, Eudesa.

전용갑

경기도 용인시 처인구 모현읍 외대로 81

한국외국어대학교 글로벌캠퍼스 스페인어통번역학과

E-mail: bioycasares@hanmail.net

논문접수일: 2020년 12월 21일

심사완료일: 2020년 12월 26일

개제확정일: 2020년 12월 27일

# 한국바로크학회 정관

2011년 4월 9일 제정

## 제1장 총칙

### 제1조 (명칭 및 본부)

1. 본회는 한국바로크학회라 칭하며, 영어 명칭은 The Korean Association of Baroque Studies로 한다.
2. 본 학회 본부는 회장의 재직 기관에 둔다.

### 제2조 (목적)

한국바로크학회는 문학, 역사, 철학, 미술, 음악, 건축, 영화 등 제 인문학과 수학, 물리학 등 자연과학의 제 분야를 가로지르며 바로크 미학을 심도 있게 연구하고 주체적으로 수용함으로써 그것의 현재적 의미를 천착하고 궁극적으로는 21세기의 미학적 지평을 확대하는데 기여하고자 한다. 이를 위하여 학회는 회원들의 연구 및 학술 활동을 장려하고, 국내외 관련 연구자 및 기관과의 유대와 교류를 강화하는 것을 그 목적으로 한다.

### 제3조 (사업)

본 회의 목적을 달성키 위하여 다음과 같은 사업을 펼친다. 본 사업의 기획과 집행은 이사회의 소관으로 한다.

1. 학술 활동
  - 가. 정기학술발표회를 매년 6월과 11월에 개최하며, 필요하면 이 사회의 의결에 따라 변경할 수 있다.
  - 나. 바로크 문학, 문화 및 예술과 관련한 워크숍 또는 세미나를 개최한다.
  - 다. 바로크 문학, 문화 및 예술과 관련한 문화행사와 강연회를 개최 또는 후원한다.
2. 출판 및 정보 관련 사업
  - 가. 학회 학술지 '바로크연구(The Baroque Studies)'를 발행하여 배포한다.

- 나. 학회 소식지를 정기적으로 간행하고 배포한다.
- 다. 연구발표회나 강연회 등 학술 교류에 따른 자료를 간행하고 배포한다.
- 3. 국제교류를 위한 사업
  - 가. 국제 행사를 유치, 지원한다.
  - 나. 기타 국가에서 시행하는 사업에 협력한다.
  - 다. 한국의 학술 및 문화 정보의 해외 보급에 앞장선다.
- 4. 기타 본 회의 목적에 부합되는 사업

## 제2장 회원

### 제4조 (회원의 종류)

- 1. 본 학회의 회원은 개인회원과 기관회원의 두 종류로 구분한다.
  - 가. 개인회원은 정회원, 준회원, 그리고 특별회원으로 구분된다.
  - 나. 평생회비를 납부한 회원은 평생회원이 된다.
- 2. 정회원이란 본 회의 취지에 찬동하는 사람 또는 기관으로서, 본 학회 소정의 입회원서를 제출하여 이사회의 승인을 얻은 경우를 말한다.
- 3. 준회원이란 본 회의 취지에 찬동하는 학사 및 석사과정의 학생으로서, 본 학회 소정의 입회원서를 제출하여 이사회의 승인을 얻은 경우를 말한다.
- 4. 특별회원이란 연구, 교육, 문화교류 면에서 뚜렷한 업적을 세운 사람이나, 본 회의에 재정적으로 기여한 사람 혹은 기관을 말한다.

### 제5조 (회원 가입)

본 회의 가입 절차는 다음과 같다.

- 1. 정회원과 준회원의 가입은 본인의 입회원서 제출 후, 이사회의 소정의 승인 절차를 거쳐 이루어진다.
- 2. 특별회원은 본 회의 이사 3인 이상 또는 정회원 10인 이상의 연명 추천을 받아 입회 원서를 제출한 후, 이사회의 소정의 승인 절차를 거쳐 회장이 선임한다.

### 제6조 (회원의 권리와 의무)

회원의 권리와 의무는 다음과 같다.

1. 본회 회원은 본회가 주최 또는 주관하는 총회, 학술발표회, 심포지엄, 각종 문화행사 등에 참가하여 발표와 토론을 할 수 있다.
2. 모든 회원은 본 학회의 학술지에 투고·게재하고, 본 학회의 학술지와 기타 간행물들을 배포 받을 수 있다.
3. 정회원은 총회에서 학회사업에 대한 의견권을 가지며, 임원에 대한 선거권과 피선거권을 갖는다.

### 제7조 (회원 자격 제한 및 회복)

회원 자격의 제한 및 회복 요건은 다음과 같다.

1. 연회비 미납 회원은 회비 미납 당해 연도에 한해 본 정관에 정한 제반 권리를 행사하지 못한다.
2. 특별한 사유 없이 연속 3회 이상 회비를 납부하지 않은 경우에는 회원 자격이 취소된다.
3. 회원으로서의 품위를 잃거나 본회의 명예에 해를 끼친 경우, 이사회 결정에 따라 제명 처분할 수 있다.
4. 제2항에 의해 자격이 취소된 경우는 연체회비 납부와 동시에, 제3항에 의해 제명된 경우는 이사회의 사면 결정과 회장의 승인을 거쳐서 회원으로서의 자격이 회복된다.

## 제3장 총회 및 이사회

### 제8조 (총회의 소집)

1. 총회는 정기 총회와 임시 총회로 나눈다. 정기총회는 매년 11월에 소집하고, 임시 총회는 회장이나 회장 직무 대리, 재적 이사가 필요한 때에 소집할 수 있다.
2. 총회의 의장은 회장 또는 회장 직무대리가 맡는다.
3. 회장은 회의 안건을 명기하여 총회 개최 10일 전까지 각 회원에게 통지하여야 한다. 다만 긴급하다고 인정되는 정당한 사유가 있을 때에는 예외로 한다.
4. 회장은 다음 각 항에 해당하는 소집 요구가 있을 때에는 그 소집 요구일로부터 7일 이내에 이 사실을 각 회원에 통지하여 총회를 소집하여야 한다.
  - 가. 재적 이사 과반수가 총회의 목적을 제시하고 소집을 요구할 때

나. 감사가 직무 수행 중 발견한 중대한 잘못을 시정하기 위하여 소집을 요구할 때

다. 회원 과반수 이상이 총회의 목적을 제시하고 소집을 요구할 때

5. 총회 소집권자가 궐위되었거나 또는 기타의 사유로 총회 소집이 불가능할 때는 재적 이사 2/3 이상 또는 정회원 2/3 이상의 찬성으로 소집될 수 있다.
6. 전 항에 의한 총회는 출석한 이사 가운데 최 연장자의 사회로 그 의장을 선출한다.

**제9조 (총회 의결 정족수)**

1. 총회는 출석 회원으로 개최한다.
2. 총회의 의결은 출석회원 과반수의 찬성으로 의결한다. 다만 가부동수인 경우에는 의장이 결정한다.
3. 총회에 출석하지 못하는 회원은 그 의결권을 의장 또는 다른 회원에게 위임할 수 있다. 다만 위임장을 위임받은 다른 회원은 그 위임장을 의장에게 제출하여야 한다.

**제10조 (총회의 기능)**

총회는 다음의 사항을 의결한다.

1. 정관의 제정 및 개정
2. 회장 및 감사의 선출
3. 예산 및 결산의 심의와 승인
4. 이사회에 업무 보고 접수 및 사업 계획 승인
5. 기타 관례에 따라 총회에 속하는 사항

**제11조 (이사회 소집)**

1. 이사회는 회장 또는 회장 직무 대리가 소집하며 그 의장이 된다.
2. 이사회를 소집하고자 할 때는 적어도 회의 개최 10일 이전에 그 안건과 목적을 명시하여 각 이사에게 통지하여야 한다. 다만 긴급하다고 인정되는 정당한 사유가 있을 때에는 예외로 한다.
3. 이사회는 전 항의 통지 사항에 한하여 의결할 수 있다. 다만 출석 이사 3분의 2 이상의 찬성이 있을 때에는 미리 통지 되지 못한 사항도 부의하여 의결할 수 있다.
4. 회장은 경미한 내용의 부의 사항에 대하여는 서면 회의로 이사회

의 결의를 대신할 수 있다.

#### 제12조 (이사회 소집의 특례)

1. 회장은 다음 각 항에 따라 소집을 요구하면 10일 이내에 이사회를 소집하여야 한다.
  - 가. 재적이사 과반수가 회의의 목적을 명시하여 소집을 요구할 때
  - 나. 감사가 직무수행의 필요에 따라 소집을 요구할 때
2. 이사회 소집권자에게 권위되었거나 또는 기타의 사유로 이사회 소집이 불가능할 때는 재적이사 3분의 2 이상의 찬성으로 소집할 수 있다.
3. 전 항에 의한 이사회는 출석 이사 가운데 최연장자의 사회로 그 의장을 선출한다.

#### 제13조 (이사회 의결 정족수)

1. 이사회는 각각 재적 이사 과반수의 출석으로 개최한다.
2. 이사회 의결은 회칙에 규정된 바를 제외하고는 각각 출석 인원 과반수로 의결한다. 다만 가부 동수인 경우에는 의장이 결정한다.
3. 편집위원회 및 그 밖의 위원회의 위원은 이사회에 출석하여 의견을 진술할 수 있다.

#### 제14조 (이사회 기능)

이사회는 과반수의 출석으로 개최하며, 출석위원 과반수의 찬성으로 의결한다. 이사회 심의, 의결 사항은 다음과 같다.

1. 회계 연도의 사업 계획
2. 총회에 부의할 예산 및 결산
3. 회원에 대한 징계와 포상
4. 총회에서 위임받은 사항
5. 학회의 장기 발전 계획 및 회계 연도의 사업 계획 수립
6. 예산 편성 및 결산서 작성 등 예산에 관한 심의와 의결
7. 학회 정관과 편집위원회 규정 등 제반 규정에 대한 심의와 의결
8. 편집위원장 추천에 관한 사항
9. 정회원 및 준회원의 가입에 관한 사항
10. 특별회원의 승인에 관한 사항
11. 그 밖의 학회 활동과 관련된 중요한 사항

## 제4장 임원

### 제16조 (임원의 종류와 정원)

1. 본 학회의 임원은 회장 1인과 부회장 2인, 편집위원장 1인, 감사 1인 및 총무이사·재정이사·학술이사·출판이사·홍보이사 등의 이사로 구성된다.
2. 본 학회에는 10명 이내의 이사를 둔다.

### 제17조 (임원의 선임)

1. 회장은 재적 회원의 추천으로 총회에서 선출하되, 출석회원 과반수의 찬성 또는 득표로 선출한다. 이 경우 투표 방식은 거수 또는 무기명으로 한다.
2. 임기가 만료된 회장은 자동으로 본 회의 고문이 된다.
3. 부회장 2인은 회장이 선임한다.
4. 편집위원장은 이사회에서 추천하여 회장이 임명한다.
5. 회장은 자문위원 등 별도의 위원을 선임할 수 있다.
6. 감사는 재적 회원의 추천으로 총회에서 선출한다.

### 제18조 (임원의 직무)

1. 회장은 본 학회의 제반 업무를 총괄하며, 다음과 같은 권한을 갖는다.
  - 가. 대내외적으로 본 회를 대표하며, 학회 업무를 통괄한다.
  - 나. 총회를 소집하고 그 의장이 된다.
  - 다. 이사회를 소집하고 그 의장이 된다.
  - 라. 이사회 및 각종 위원회를 구성·운영하고, 필요한 경우 임시 부서를 조직, 운영할 수 있다.
  - 마. 기타 관례에 따라 회장의 고유 권한과 업무에 속하는 사항을 처리한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하고 회장의 유고 시에 그 직무를 대행한다. 부회장 2인 중 1인은 편집, 출판 및 기타 학회 평가와 관련된 업무를 맡고, 나머지 1인은 학술대회 개최 및 기타 학회 운영에 관한 업무를 맡는다.
3. 이사는 이사회에 출석하여 학회의 주요 업무에 관한 사항을 의결한다.
4. 본 회의 이사는 10명 내외로 구성되며, 각 이사는 아래에 정하는



바 각 소관 업무와 총회 및 이사회에서 위임된 학회 업무를 처리한다.

가. 총무이사는 학회의 제반 업무의 집행을 조정하고 통괄한다.

나. 재정이사는 학회의 재정 및 회계를 관리한다.

다. 학술이사는 국내외의 학술 및 교육 정책 기관 등에 대한 대외 협력 업무를 담당하고, 학회가 개최하는 학술대회를 계획하고 진행한다.

라. 출판이사는 학회의 출판에 관한 제반 업무를 처리한다.

마. 홍보이사는 학회의 소식지를 편집 및 제작하여 배포하고, 학회의 홈페이지 관리 등 홍보와 관련된 제반 업무를 담당한다.

### 제19조 (임원의 임기)

1. 모든 임원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
2. 결원으로 인하여 이사회에서 보선된 임원의 임기는 전임자의 잔여 기간으로 한다.
3. 회장의 유고 시에는 수석부회장이, 수석부회장의 유고 시에는 차석 부회장과 총무의 순서로 그 직무를 대행한다.

### 제20조 (감사의 직무)

감사는 다음의 직무를 수행한다.

1. 학회의 재정 및 회계 관리의 감사
2. 이사회 및 편집위원회의 운영과 그 업무에 관한 사항의 감사
3. 감사 결과 불비한 사항에 대한 시정 요구
4. 회계 연도 말의 결산 보고서에 대한 확인(승인) 및 회계 감사 보고

## 제5장 편집위원회

### 제21조 (편집위원회의 설치)

본 학회는 편집위원회를 설치하며, 의장은 편집위원회장이 맡는다.

### 제22조 (구성 및 임기)

1. 편집위원장은 연구 업적이 탁월하고 학회 활동에 적극적인 회원으로서 이사회의 추천을 받아 회장이 임명하며, 그 임기는 2년으로 한다.
2. 편집위원은 각 전공별로 연구실적이 우수하고 학회활동에 적극적

- 인 회원으로서, 편집위원장의 추천으로 회장이 임명하며, 그 임기는 2년으로 한다.
3. 편집위원회의 업무를 원활히 하기 위하여 출판이사 중 1인을 편집간사로 선임하며, 그 임기는 2년으로 한다.
  4. 편집위원장의 유고 시에는 편집위원 중에서 회장이 지명하는 위원이 그 직무를 대행한다.
  5. 본 학회의 편집위원으로서 본 학회의 회원뿐만 아니라 국내외 유관 학회나 해외의 유관 학교 또는 학회에 소속한 유명 학자들을 위촉할 수 있다.

### 제23조 (편집위원회의 기능)

편집위원회는 다음 사항을 심의하며 이사회의 의결을 거쳐 시행한다. 단 학회 학술지 논문의 투고, 심사 및 게재와 관련한 사항은 비밀로 진행하는 것을 원칙으로 하며, 따라서 그와 관련한 사항은 이사회에 보고하지 않고 처리한다.

1. 학회 학술지에 게재할 목적으로 투고된 논문의 투고 요건 검토
2. 학회 학술지에 게재할 목적으로 투고된 논문의 심사 진행 및 게재 결정
3. 학회 학술지의 편집과 출판에 관한 제반 사항
4. 학회의 학술 관련 간행물의 기획 및 출판에 관한 제반 사항
5. 국내외 학자들의 투고 관련 교류 및 정책 심의
6. 편집위원회 규정, 논문투고 요령 및 논문작성 요령 등 학술지 또는 기타 간행물의 편집 및 출판에 관한 규정의 제정 및 개정
7. 기타 편집위원회 고유의 업무

### 제24조 (편집위원회 관련 규정)

편집위원회와 투고 요령에 관한 세칙은 별도의 규정으로 정한다.

## 제6장 재정 및 회계

### 제25조 (재원)

본 학회의 재정은 다음의 재원으로 충당한다.

1. 입회비  
모든 회원의 입회비는 1만원으로 한다.

2. 회원의 정기 회비

- 가. 정회원의 정기 회비는 연 3만원으로 한다.
- 나. 준회원의 정기 회비는 연 1만원으로 한다.
- 다. 기관회원(정회원)의 정기 회비는 연 10만원으로 한다.

3. 평생 회비

모든 회원의 경우 평생 회비 30만원을 납부하면 평생회원이 되며, 이 경우 정기 연회비의 납부 의무는 면제된다.

4. 특별 회비

- 가. 특별 회비란 일반 회원의 비정기적 특별 회비와 특별 회원의 가입 회비를 말한다.
- 나. 특별 회비의 규모는 이사회에서 따로 정한다.

5. 찬조금 및 기부금

- 6. 외부 기관에서 지원하는 연구 조성비와 보조금 등
- 7. 그 밖의 수익금

**제26조 (회비의 결정 및 입금)**

입회비, 연회비 및 기타 회비와 관련한 모든 사항은 이사회에서 의결하며, 각 회비의 입금은 소정의 학회 계좌로 하도록 한다.

**제27조 (회계 연도)**

본 학회의 회계 연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

**제28조 (세입 세출 예산)**

본 학회의 세입세출 예산은 매 회계 연도 개시 이전에 이사회가 편성, 의결하여 총회의 승인을 받는다.

**제29조 (재정 결산보고)**

각 회계 연도별 재정 결산보고는 재정이사가 매 11월의 정기 총회에서 행하며, 필히 감사의 확인 및 회계 감사 보고를 거쳐야 한다.

**부 칙**

**제1조 (시행 세칙)** 본 정관을 시행하기 위한 필요한 제 규칙은 이사회에서 정한다.

**제2조** 본 정관에 규정되지 않은 사항은 일반 관례에 따른다.

**제3조 (시행 일자)** 본 정관은 2011년 4월 9일에 제정되어 그 효력을 발생한다.

## 한국바로크학회 편집위원회 규정

2018년 3월 12일 제정

### 제1장 총칙

- 제 1 조 본 위원회는 한국바로크학회 편집위원회라 칭한다.  
제 2 조 본 위원회는 한국바로크학회 회칙 제 21조에 의거하여 학회 내에 둔다.

### 제2장 구성

- 제 3 조 편집위원회는 편집위원장 1인과 편집위원장이 위촉하는 위원들로 구성한다. 문학, 역사, 철학, 미술, 음악, 건축, 영화 등 제 인문학과 건축학, 수학, 물리학 등 자연과학 분야를 대표하는 위원들로 구성한다.  
제 4 조 편집위원장은 상임이사회의 추천과 인준을 받아 회장이 임명한다. 그 임기는 학회 임원의 임기와 같다.  
제 5 조 편집위원은 편집위원장이 학술 연구 실적이 우수한 학회 회원 중에서 추천하며 회장이 상임이사회의 인준을 받아 임명한다. 임기는 원칙적으로 학회 임원의 임기와 같으나, 업무의 연속성을 고려하여 일부 연임할 수 있다.  
제 6 조 편집위원회의 국제성을 제고하고 학제 간 학술교류를 증진하기 위해, 해외 저명 학자나 유관 학회의 전문가를 제5조와 동일한 절차에 의해 편집위원에 임명할 수 있다.  
제 7 조 편집위원장은 편집간사를 임명하며, 편집간사는 투고안내, 투고신청서 및 논문의 접수 등 실무를 담당한다.

### 제3장 활동

- 제 8 조 편집위원회는 학회 학술지 『바로크연구』의 체제와 발간, 횡수, 분량 등을 결정하고 논문의 투고, 심사 및 게재에 관한 기준과 규정을 정한다.  
제 9 조 편집위원회는 학회 학술지 투고 논문의 심사위원을 선정하여 심사를 의뢰하고, 그 심사 결과를 토대로 게재여부를 정한다.

- 제10조 학회가 학회 학술지 이외에 학술 서적 등의 간행물을 발행하는 경우에는 편집위원회 산하에 간행위원회를 둔다.
- 제11조 간행위원은 편집위원장이 편집위원 중에서 일정 수를 추천하며 상임이사회의 인준을 받아 회장이 임명한다. 간행위원장은 편집위원장이 겸한다.
- 제12조 논문의 투고, 심사 및 게재와 관련한 사항을 제외한 편집위원회의 제안 및 의결 사항은 상임이사회의 의결을 거쳐 발효된다.

#### 제4장 회의

- 제13조 편집위원회는 학회 학술지 투고 논문의 심사 및 게재와 관련된 제반 사항의 심의를 위해 학술지 발행 시기에 맞춰 정기적으로 소집한다. 단, 학회가 기타 학술 관련 출판물을 발행할 경우에는 간행위원회를 필요에 따라 수시로 소집한다.
- 제14조 편집위원회는 편집위원장의 소집과 편집위원 과반수의 출석으로 이루어지며, 출석 위원 과반수의 찬성으로 의결한다.

#### 제5장 논문심사 및 게재

- 제15조 편집위원회는 투고 논문이 도착하는 즉시 논문에 투고 일자를 명기하고 필자에게 접수를 확인해 준다. 단, 학회의 논문투고요령 및 논문작성양식에 따라 작성되지 않은 논문은 접수하지 않고 반송한다.
- 제16조 학술지 투고 논문의 심사위원 선정 및 심사 과정은 비공개로 진행한다.
- 제17조 편집위원회는 각 투고 논문에 대해 3인의 심사위원을 위촉하는 것을 원칙으로 한다. 단, 편집위원이 논문을 제출한 경우에는 특별한 사정이 없는 한 해당 호의 심사위원으로 선정될 수 없다.
- 제18조 심사위원은 학술 활동이 우수한 해당 분야의 회원 중에서 위촉하되, 공정한 심사를 위해 동일 소속 학교에 따른 상피제(相避制)를 적용하는 것을 원칙으로 한다.
- 제19조 편집위원회는 접수된 논문에 대해 심사의뢰서를 작성해, 심사대상 논문(심사용 논문), 심사서 양식 등과 함께 해당 심사위원에게 전자우편으로 발송하며, 해당 심사위원은 심사결과를 지정된 기일 내에 편집위원장에게 전자우편으로 회신한다. 이 과정에서 심사의 공정성 유

지를 위해 투고자 이름과 소속 및 논문에 대한 기타 정보가 알려지지 않도록 한다.

제20조 심사위원은 심사서 양식에 명시된 6개 평가항목에 따라 의뢰받은 논문을 평가하되, 심사서 양식에는 총평과 아울러 판정의 근거와 수정 제안사항을 구체적으로 기술하도록 한다. 평가항목은 다음과 같다.

- ① 주제의 창의성(20점)
- ② 내용의 적절성(20점)
- ③ 전개의 논리성(20점)
- ④ 형식의 적절성(20점)
- ⑤ 활용도와 기대효과(10점)
- ⑥ 배경지식의 정도(10점)

단, 논문작성양식 규정에 부합하지 않는 논문은 사전에 논문양식 검토위원단에서 별도로 심의하여 접수보류나 반송을 결정하므로, 논문작성양식의 부합성에 관한 항목은 제외한다.

제21조 심사위원은 위의 위 평가항목에 따라 점수를 평가하고 심사위원 3인의 평균 점수가 90점 이상일 경우 “게재가능” 판정을, 80점 이상 90점 미만일 경우 “수정 후 게재” 판정을, 70점 이상 80점 미만일 경우 “수정 후 재심” 판정을, 70점 미만일 경우 “게재불가” 판정을 준다.

제22조 편집위원장은 심사 결과를 가지고 1주일 이내에 편집위원회를 소집하여 심사결과를 알린다. 심사결과의 판정에 관한 규정은 다음과 같다.

- ① 게재가능 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 90점 이상인 경우
- ② 수정 후 게재 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 80점 이상 90점 미만인 경우
- ③ 수정 후 재심 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 70점 이상 80점 미만인 경우
- ④ 게재불가 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 70점 미만인 경우

제23조 편집위원장은 회의 결과에 따라 투고자에게 원고의 수정 및 가필을 제안할 수 있으며, 최종판정 결과와 평균 점수를 서면으로 통보한다. “게재가능” 판정을 받은 논문의 투고자는 심사서의 수정 제안사항을 반영하여 기한 내에 최종본을 제출하면 조건 없이 게재하며, “수정 후 게재” 판정을 받은 논문의 투고자는 심사서의 수정제안 사항에 의거

하여 논문을 수정하고 기한 내에 최종본을 제출한다. “수정 후 재심” 판정을 받은 논문 투고자는 전면 수정 후 다음 호에 투고하여 재심사를 받을 수 있다. “수정 후 재심” 판정을 2회에 걸쳐 받은 경우 그 논문은 “게재불가”로 처리된다. “게재불가” 판정을 받은 논문은 추후 투고할 수 없다.

## 제6장 학술지 발행 및 논문의 관리

제24조 학술지는 1년에 1회 발행하며, 발행일은 12월 31일로 한다.

제25조 ‘게재가’로 결정되거나 게재된 후에라도 타 학술지에 게재된 적이 있는 논문이거나 무단 도용한 논문이라는 사실이 밝혀질 경우에는 편집위원회의 의결에 따라 게재를 취소하고 향후 2년간 논문 제출을 제한한다.

제26조 게재예정 증명서는 편집위원회가 게재를 확정된 논문에 한해 발급한다.

제27조 투고된 논문은 게재 여부와 상관없이 반환하지 않으며, 게재논문에 대한 저작권은 저자와 학회가 공동으로 갖는다. 따라서 게재논문 전체 혹은 부분을 재수록할 경우에는 사전에 저자와 학회의 동의를 얻어야 한다.

## 부칙

제1조 편집위원회가 제출한 편집위원회 규정 개정안은 상임이사회 심의를 거치며 재적 상임이사 과반수이상의 찬성으로 의결된다.



## 『바로크연구』 논문 투고 요령

### 1. 논문제출

- 1) 본 학술지는 매년 1회(12월 31일)에 발간한다.
- 2) 원고모집은 매호 발행일 45일 전에 마감하는 것을 원칙으로 한다.
- 3) 본지의 게재대상은 바로크와 관련된 제 분야의 논문으로, 본지 이외의 간행물(온라인 포함)에 게재하였거나 게재할 계획이 없는 논문이어야 한다.
- 4) 동일 필자가 한 호에 한 편 이상의 논문을 초과하여 게재할 수 없다.
- 5) 논문 투고 시 반드시 학회 홈페이지에서 소정 양식의 투고신청서를 다운받아 작성한 다음 논문원고와 함께 편집위원회의 이메일로 투고한다. 학회의 이메일주소는 [baroquestudies@daum.net](mailto:baroquestudies@daum.net) 이다.
- 6) 본지에 수록된 논문의 저작권은 한국바로크학회에 있다. 저자의 투고행위는 이를 인정한 것으로 보며 제출된 원고는 반환하지 않는다. 본지에 게재된 논문은 연구소 내·외부의 전자데이터베이스에 실어 공개할 수 있다.

### 2. 논문작성 양식

- 1) 논문은 “한글 2002” 이상으로 작성하며, 예외적인 경우에 마이크로 소프트웨어로 작성하는 것을 허용한다. 논문 본문 사용언어는 한글과 영어로 제한한다. 초록은 영문과 국문 두 가지 언어로 두 개를 작성한다.
- 2) 논문의 분량은 원고지 기준 100매 이상 150매 이내로 하되, 논문 내에 삽입될 그림이나 도표 등은 투고자와 협의하여 조정할 수 있다.
- 3) 지정용지의 규격은 다음과 같이 한글 2002 기준을 따른다.

용지 종류	용지 여백			용지 방향
A5(신국판) 폭 : 148mm 길이 : 225 mm	위쪽	15mm	변경	좁게
	아래쪽	15mm	변경	
	왼쪽	20mm	변경	
	오른쪽	20mm	변경	
	머리말	10mm	변경	
	꼬리말	10mm	변경	
	제본	0mm		

4) 글자모양 및 문단모양

구분		글꼴	크기	정렬 방식	여백	첫줄	줄간격	장평	자간
제 목	논문제목	신명조 진하계	14pt	중앙	-	-	160%	95%	-5
	장제목	신명조 진하계	12pt	양쪽					
	절제목	중고딕	11pt	양쪽					
	세부제목	중고딕	11pt						
	참고문헌	신명조 진하계	12pt	중앙					
	논문초록	신명조 진하계	9pt	양쪽			130%		
본 문	본문	신명조	10pt	양쪽	-	들여쓰기 10pt	160%		
	인용문		9pt		양쪽 20pt	-	130%		
	각주		8pt		-	내어쓰기 10pt	130%		
	참고문헌		9pt		-	내어쓰기 30pt	160%		
	논문초록		9pt		-	들여쓰기 10pt	130%		

(1) 제목

- ① 논문제목 : 글꼴 신명조, 진하계, 크기 14pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬
- ② 장제목 : 글꼴 신명조, 진하계, 크기 12pt, 장평 95%, 자간 -5, 왼쪽정렬
- ③ 절제목 : 글꼴 중고딕, 크기 11pt, 장평 95%, 자간 -5, 왼쪽정렬
- ④ 세부제목 : 글꼴 중고딕, 크기 10pt, 장평 95%, 자간 -5, 왼쪽정렬
- ⑤ 참고문헌 : 글꼴 신명조, 진하계, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬
- ⑥ 논문초록 : 글꼴 신명조, 진하계, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬
- ⑦ 투고자 인적사항 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬

## (2) 논문초록

- ① 글자모양 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양 : 줄간격 130%, (문단 첫째 줄) 들여쓰기 10pt
- ③ 주제어(Key Word) : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 9pt, 줄간격 130%,  
내어쓰기(영문 55pt, 국문 32pt)

## (3) 본문

- ① 글자모양 : 글꼴 신명조, 크기 10pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양 : 줄간격 160%, (문단 첫째 줄) 들여쓰기 10pt

## (4) 인용문

- ① 글자모양 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양: 줄간격 160%, (문단 첫째 줄) 들여쓰기 10pt, 왼쪽여백 20pt, 오른쪽여백 20pt
- ③ 인용문과 인용출처 사이에 한 칸을 띄어 쓰고, 인용출처 뒤에 마침표를 찍는다.

(예) “또한 기차도 ~ 휩싸였다(보르헤스 1993, 279)”.

- ④ 3줄이 넘는 긴 인용문의 경우 위와 아래로 본문과 한 줄을 뺀다.  
인용문과 본문 사이, 인용문과 인용문 사이의 줄간격은 본문과 같게 한다.

## (5) 본문주 및 각주

- ① 글자모양: 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양: 줄간격 130%
- ③ 논문에서 서지사항을 밝힐 때는 저자명, 출판 연도 및 쪽수만으로 간략하게 표기하는 본문주를 사용해도 되고, 각주를 사용해도 된다.  
단 일관성을 유지하도록 한다.
- ④ 본문주나 각주에서 서지사항은 모두 저자명, 출판 연도, 쪽수를 표기하되, 이때 p.나 pp. 없이 페이지를 나타내는 숫자만을 표기한다.  
둘 이상의 서지사항을 표기할 때는 “ ; ”로 나눈다.

(예) 본문주 및 각주의 기본양식 : (Rizzi 1997, 127-128) 혹은 (송상기 2015, 23; 김선욱 2017, 45)

## (6) 참고문헌

- ① 글자모양: 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5

- ② 문단모양: 줄간격 160%, 내어쓰기 30pt
- (7) 저자명과 연구 참여 구분 및 소속
  - ① 저자명: 글꼴 신명조, 보통, 크기 10pt, 줄간격 160%, 장평 95%, 자간 -5, 오른쪽 정렬
  - ② 연구 참여 구분/소속 : 글꼴 신명조, 보통, 크기 10pt, 줄간격 160%, 장평 95%, 자간 -5, 오른쪽 정렬

5) 번호 및 부호

(1) 번호

- ① 장제목 번호 : I., II., III., ... (글자모양은 위의 “(1) 제목” 참조)
- ② 절제목 번호 : 1., 2., 3., ... (글자모양은 위의 “(1) 제목” 참조)
- ③ 세부제목 번호 : 1), 2), 3), ... (글자모양은 위의 “(1) 제목” 참조)

(2) 부호

- ① 본문 중 인용 부분 : 겹따옴표 “...”
- ② 인용 속의 인용 : 홑따옴표 ‘...’
- ③ 단행본 제목 : 겹낫표 『...』 (문자표 - 반각 기호 사용)
- ④ 논문, 시 등의 제목 : 홑낫표 「...」 (문자표 - 반각 기호 사용)
- ⑤ 인용 시 필자의 중략 : 대괄호 [...]
- ⑥ 일간지, 잡지, 영화, 연극, 음악 등의 제목 : 겹격쇠 <...> 를 사용하고, 작품 안의 소제목은 홑따옴표 ‘...’를 사용한다.

(예) 《군향도》, 《겨울나그네 *Winterreise*》 중에서 ‘우편마차 Die Post’

- ⑦ 표와 그림의 제목을 표기할 때, 홑격쇠 <...>를 사용하고, 표의 제목은 표 위에, 그림의 제목은 그림 아래 표기한다.

(예) <표 1>, <그림 2>

- 6) 한글과 원어를 병기할 경우, 원어는 괄호로 묶는다. 한번 쓴 원어를 반복해서 쓸 필요는 없다. 또한 저서, 단행본, 논문 등의 제목일 경우에는 참고문헌의 기입 방식을 기본 형태로 따르되 괄호로 묶지 않는다.

(예) 카르마(Karma), 『햄릿 *Hamlet*』

- 7) 논문초록은 반드시 영문초록과 국문초록을 각각 순서대로 작성해야 하며, 초록의 제목으로 **저자명(연도), 제목, 본 학술지 명칭**을 차례로 명기하고 초록 본문이 시작되게 한다. 초록의 분량은 가급적 1쪽을 넘지 않게 하며,

반드시 논문의 제목과 본문 사이의 위치에 작성한다.

- 8) 주제어(Key Words)는 영문초록 다음에 논문의 핵심어를 작은 범주에서 큰 범주로 영어로 작성하고, 국문초록 다음에는 한글로 작성한다. 외국어 주제어의 경우 첫글자는 대문자로 쓴다. 그리고 주제어는 초록 본문과 한 줄 띄어 작성한다.

(예) Key Words: Luis Martin Santos / Experimental Novel / Spanish Literature

주제어: 루이스 마르틴 산토스 / 실험 소설 / 스페인 문학

- 9) 논문제목 아래에 저자명을 명기하고 한줄 아래 소속기관명과 직책을 함께 명기한다.

(예) 홍길동

○○대학교 교수

- 10) 공동 연구 논문이면, 제1저자, 교신저자, 공동저자의 순으로 괄호 안에 역할과 소속기관명과 직책을 명기한다. 그리고 각각의 저자는 줄을 바꾸어 명기한다.

(예) 홍길동(제1저자, ○○대학교 교수)

일지배(교신저자, ○○대학교 교수)

연흥부(공동저자, ○○대학교 교수)

- 11) 미술 관련 논문에서 본문에서 도판이나 도판 목록

(1) 해당 도판이 언급되는 문장 끝에 도판 번호를 붙여준다.

(예) 양식적으로 매우 유사하다(도 9).

(2) 도판목록은 “(도판번호), 작가명, <작품명>, 제작년도, 매체, 작품크기(세로 x 가로)cm, 소장처” 순으로 작성한다. 원어명일 경우 “한글(원어)” 원칙을 준수한다. 동일 작가의 도판이 제시되는 경우 외국 작가는 성만 한글로 작성한다.

(예) (도 1) 자크-루이 다비드(Jacques-Louis David), <호라티우스가의 맹세 The Oath of the Horatii>, 1785, 캔버스에 유채, 330 x 425 cm, 루브르 박물관

(도 2) 다비드, <마라의 죽음 The Death of Marat>, 1793, 캔버스에 유채, 165 x 128 cm, 벨기에 왕립미술관

(도 3) 김홍도, <군선도>, 1776, 종이에 담채, 132.8 x 575.8 cm, 호암미술관

## 12) 참고문헌

- (1) 단행본은 가나다, ABC순으로 배열하며 동일저자의 여러 저작이 포함될 경우 오래된 연대순으로 배열한다. 국내문헌을 먼저 배열하며 **저자(연도), 도서명, 역자명 역, 출판사 소재지: 출판사** 순으로 작성한다. 도서명은 한국어 단행본(학술지 포함) 『』(반각기호)로, 외국어 단행본(학술지 포함)은 이탤릭체를 사용한다. 도서명과 부제를 병기할 경우 쌍점(:)으로 나누어 작성한다. 구체적인 표기 방식은 다음과 같다.

(예) 신정환(2006), 『세르반테스 아포리즘』, 서울: 오늘의 책.

세르반테스, 미겔 데(2014), 『돈키호테』, 안영옥 역, 과주: 열린책들.

Fischer, Susan L.(2008), *Reading Performance*, Woodbridge: Tamesis.

- (2) 학술지 게재 논문은 **저자(연도), 논문명, 학술지명, 권(호), 페이지** 순으로 작성하며, 한글 논문의 경우는 「」로 표시하고, 외국어 논문은 “ ”로 표시한다.

(예) 송상기(2005), 「중남미에서 나타나는 근대성의 대안으로서의 바로크적 에토스 연구」, 『스페인어문학』, 36, 447-463

Torrego, Ester(1984), “On Inversion in Spanish and Some of Its Effects”, *Linguistic Inquiry*, 15, 88-109.

- (3) 단행본에 삽입된 논문의 표기는 **저자(연도), 논문명, 편저자명(편/ed(s)), 단행본 제목, 출판사 소재지: 출판사, 페이지** 순으로 작성한다.

(예) 선우건(2003), 「교육과 정책: 사적추이와 개혁정책을 중심으로」, 김우택(편), 『라틴아메리카의 역사와 문화』, 서울: 소화, 713-767.

Pedro, Barea(1999), “Guernika y El Cuernica en el teatro”, Jose Romera Castillo y Grancisco Gutierrez Carbajo(eds.), *Teatro Historico*, Barcelona: Visor, 583-594.

- (4) 학위논문은 **저자(연도), 학위 논문명, 박사(석사)학위 논문, 대학교명** 순으로 작성한다.

(예) 최정은(2018), 『콜라주, 그 탈구된 시간의 반복과 다층성: 로버트 라우센버그, 프레드 토마셀리, 크리스티안 마클레이의 아카이브적 중층텍스트』, 박사학위논문, 홍익대학교.

Shin, Taeshig(2005), *Sintaxis diacrónica y sintáctica de la colocación en los pronombres clíticos de objeto en el Español Medieval*, Tesis doctoral, UAM.

- (5) 악보의 경우, 작곡가(연도), 곡명, 편저자명(편/ed(s).), 출판사 소재지: 출판사 순으로 작성한다.

Verdi, Giuseppe(1982), *Rigoletto: Melodrama in Three Acts by Francesco Maria Piave, Martin Chusid(ed.), in The Works of Giuseppe Verdi, series 1, Operas*, Chigcago: University of Chicago Press.

- (6) 음반의 경우, 작곡가(연도), 곡명, 연주자 순으로 작성한다.

Bach, Johann Sebastian, The Brandenburg Concertos, Paillard Chamber Orchestra, RCA CRL2-5801.

- (7) 인터넷 자료는 저자(연도), 기사명, 인터넷주소, 검색날짜(년, 월, 일) 순으로 명기한다.

(예) Rama, Claudio(2007), “La transformación de las industrias culturales en industrias educativas con la digitalización”, <http://www.virtualeduca.org/idve/3/articulo.htm> (2010.08.23).

- 12) 투고자의 인적사항은 다음과 같은 형식으로 참고문헌의 하단에 작성한다.

(예) 홍길동

서울시 성북구 xxx xxxx (주소를 쓴다)

E-mail:

## 한국바로크학회 연구윤리 규정

2018년 5월 15일 제정

### 제1장 총칙

#### 제1조(목적)

본 규정은 한국바로크학회 회원의 올바른 연구윤리 확립과 학회의 건전한 연구풍토 조성에 그 목적이 있다.

#### 제2조(적용대상)

본 학회에서 발행하는 정기학술지 『바로크연구』에 두고, 게재되는 논문과 정기학술대회를 포함한 학회 주관의 모든 학술행사, 연구 사업에 참여하는 회원 및 연구자에 적용한다.

### 제2장 연구부정행위의 범위

#### 제3조(연구부정행위의 범위)

본 학회에서 규정하는 연구부정행위의 범위는 다음과 같다.

- 1) 학문적 독창성 침해 - 타인의 연구업적(아이디어, 연구내용 및 결과)을 무단으로 도용하거나 표절 혹은 첨삭하여 위변조하는 경우이며, 타인의 연구 결과를 출처와 함께 인용하거나 참조하지 않고 연속해서 여섯 단어 이상을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것은 표절에 해당
- 2) 학문적 객관성 침해 - 연구에 직·간접적으로 인용 및 사용되는 각종 문헌의 출처 및 데이터를 의도적으로 가공, 변조함으로써 학문적 객관성을 침해하는 경우
- 3) 부당한 저자표시 - 연구에 기여하지 않은 연구자에게 저자자격을 부여하거나, 정당한 이유 없이 연구에 참여한 공동연구자에게 저자자격을 부여하지 않는 행위
- 4) 동일 저자의 학술지 중복투고 - 동일 연구자가 타 학술지에 게재된 적이 있는 논문을 본 학회의 학술지에 중복 투고하는 행위
- 5) 연구비의 횡령 및 부당한 사용 - 회원 및 연구자가 연구비 지원금을 받은 연구 과제를 본 학회를 통해 수행하면서 지원금을



연구목적 및 취지에 부합하지 않게 집행할 경우

- 6) 기타 연구부정행위에 대한 제보가 있을 시, 본 학회의 편집위원회 편집회의에서 해당 제보에 타당성이 있다고 판단되는 경우

### 제3장 편집위원회의 윤리 규정

#### 제4조(심사위원 선정)

편집위원회는 심사위원 선정에 있어서 논문의 분야와 일치하는 분야의 심사위원을 위촉한다.

#### 제5조(저자공개금지)

편집위원회는 심사위원에게 논문저자의 성명, 소속, 지위 등은 밝히지 않는 것을 원칙으로 한다.

#### 제6조(심사위원 익명성)

편집위원회는 논문저자에게 투고한 논문을 심사한 심사위원의 익명성을 보장해야 한다.

### 제4장 심사위원의 윤리 규정

#### 제7조(공정한 심사)

심심사의원은 심사 논문을 기간 내에 성실하게 평가하여 그 결과를 편집위원회에 통보해야 하며, 만일 논문을 평가할 수 없는 경우 신속하게 편집위원회에 알려야 한다. 학술지 게재를 위해 투고된 논문을 투고 규정에 근거한 객관적 기준에 따라 공정하게 심사한다.

#### 제8조(심사과정 비밀유지)

심사위원은 논문 심사과정을 불법적으로 공개하거나 부정하게 이용하지 않는다. 심사논문에 대한 비밀을 지켜야 하며, 논문에 대한 사항을 타인과 논의해서도 안 된다.

#### 제9조(심사표현)

심사위원은 논문 저자의 인격을 존중하여 가급적 정중하고 부드러운 표현을 사용하고 저자에 대한 비하나 모욕의 표현은 삼간다.

#### 제10조(인용금지)

심사한 논문이 학술지에 게재되기 전에 저자의 동의 없이 논문의

내용을 인용하는 것을 금한다.

## 제5장 연구윤리위원회의 구성 및 심의, 징계절차

### 제11조(연구윤리위원회의 구성)

- 1) 연구윤리위원회는 편집위원회가 겸임하며 편집위원장이 연구윤리위원회장을 겸임한다. 단 편집위원회 위원이 부정행위 의혹의 당사자일 경우, 학회장이 임명하는 상임이사들로 구성된 별도의 임시위원회가 연구윤리위원회의 역할을 담당할 수 있다.
- 2) 심의 안건에 따라 본 학회의 회원이 아니더라도 외부의 해당 분야 전문가를 연구윤리위원회 위원으로 위촉할 수 있다.

### 제12조(연구부정행위의 심사 및 소명)

- 1) 연구부정행위가 제기될 경우 연구윤리위원회는 가급적 빠른 시일에 최초 위원회를 소집하여야 하며, 특히 '연구비의 횡령 및 부당한 사용'에 관한 사안일 경우 증거 인멸을 막기 위해 부정행위의 발견이나 제보일로부터 1주일 이내에 최초 위원회를 소집하여야 한다.
- 2) 위원회는 제기된 부정행위의 내용에 대해 심의하고 객관적 증거확보에 주력한다.
- 3) 연구부정행위의 당사자는 서면이나 윤리위원회에 출석하여 소명의 기회를 얻을 수 있다.
- 4) 해당 사안에 대한 연구윤리위원회의 모든 활동 및 증거, 소명자료, 참석자 현황은 기록으로 남긴다.

### 제13조(조사결과보고 및 후속조치)

- 1) 조사결과 연구부정행위가 없었던 것으로 판명될 경우, 연구윤리위원회는 해당 연구자의 명예회복을 위한 모든 조치를 취한다.
- 2) 연구부정행위가 판명될 시에는 사안의 경중에 따라 해당연구자의 논문게재취소, 일정 기간 동안의 회원자격정지, 영구제명 등의 징계에 처할 수 있다. 단 징계는 회장을 위원장으로 하는 상임이사회 의결에 따른다.

**제14조(시행일)**

본 규정은 회원들에게 공지기간을 거쳐 2018년 5월 15일부로 시행한다.

## ◆ 한국바로크학회 임원진

- 명예회장           신정환 (한국외대)
- 고   문           권송택 (한양대)
- 회   장           송상기 (고려대)
- 부 회 장         이영림 (수원대), 이가영 (성신여대)
- 총무이사         손수연 (홍익대), 김선이 (한국외대)
- 편집이사         김선옥 (고려대)
- 학술이사         김용현 (고려대), 박영옥 (숙명여대)
- 섭외이사         한명식 (대구한의대), 김기봉 (경기대)
- 출판이사         최병진 (한국외대), 최은경 (서울대)
- 정보이사         박상원 (한국외대), 최정은 (한국외대)
- 재무이사         황순도 (한양대)
- 감   사           이계웅 (한국할리데이비슨)

## ◆ 한국바로크학회 편집위원회

- 편집위원장 김선옥 (고려대 교양교육원, 문학)
- 편집위원 김진아 (독일 훔볼트대, 음악)  
최병진 (한국외대 이탈리아어과, 미술 및 박물관학)  
한명식 (대구한의대, 건축학과, 건축학)  
박영옥 (숙명여대 교양학부, 철학)  
김기봉 (경기대 사학과, 서양사)  
김세건 (강원대 인류학과, 인류학)

## 바로크연구

인 쇄 : 2020년 12월 28일

발 행 : 2020년 12월 31일

발행처 : 한국바로크학회

발행인 : 송상기

주 소 : 02841 서울특별시 성북구 안암로 145

고려대학교 문과대학 231호 한국바로크학회 편집위원회

전화번호 : 02-3290-2156

전자우편 : kabs@hanmail.net, baroquestudies@daum.net

홈페이지 : www.baroquestudies.com

인 쇄 처 : 한국바로크학회

# The Baroque Studies

Vol. 3, December, 2020

## Articles

Lee, Eui-jeong

The Hermeneutic Bach Studies in the Twenty-First- Century: Unlimited Range of Musical Hermeneutics

Choi, Jeongeun

Fiona Tan's *Elsewhere* and Staging of the Possible Worlds: On *Inventory*

Kim, Jeonghwan

The Contemporary Meaning of Melancholy: Based on the Virtue of Melancholy from Renaissance to Baroque

Jeon, Yong Gab

Characteristics of Genre in the Fantastic Literature : Focusing on Analysis of Research Trends in the Fantastic Literature in Korea and Comparison between 'the Fantastic' with Baroque, Neo-Fantastic and Magical Realism

한국바로크학회

The Korean Association of Baroque Studies

<http://www.barquestudies.com>

