

# 문학 정신

1992 · 11

LITERATURE  
ART  
PHILOSOPHY

## 특집/연속기획 '문학과 대중' 3

### 미디어와 문학 작품의 만남

- 김성재 · 문학과 미디어
- 조환규 · 과학문명과 현대소설
- 최종렬 · 광고와 시적 대응의 세가지 양상
- 하태환 · 미디어에 의한 시물라시옹과 소설에 미치는 영향
- 하응백 · 90년대식 소설의 두가지 양상
- 이진우 · 문학매체의 이동현상

종편전재/홀리오 포르파사르 · Bird - 찰리 파커의 삶 ·

### 말 · 삶 · 글 35 홍성원

시와 산문/윤성근 · 이승하 · 장경린 · 성석제 ·  
함민복 · 허순위 · 함성호

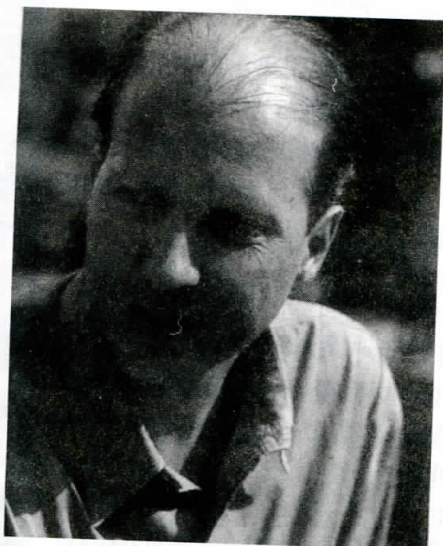
내 작품의 풍경/신경숙  
네가티브/장 필립 두생과의 화담

해외문학의 화제/'92노벨문학상 수상작가 데렉 월코트의 시



9 771227 009008 11

ISSN 1227-2027



## 욕조 속의 삶, 혹은 미니멀리스트의 놀이

—프랑스 후기 누보로망 작가, 장 필립 뚜생

좌담 / 이재룡(파리 7대학 한국어과 강사), 함정임(소설가)  
일시 / 1992년 10월 2일 오전 11시 30분  
장소 / 프랑스 문화원 도서실 및 경복궁 경회루  
정리 / 함정임

**함정임** : 장 필립 뚜생 씨, 이재룡 선생님 안녕하세요. 우선 뚜생 씨의 서울 방문을 환영합니다. 도착하자마자 아직 여독이 풀리지 않았을텐데 이 자리에 나와 주셔서 무척 고맙고 반갑습니다.

**장 필립 뚜생/이재룡** : 반갑습니다.

**함** : 아시아 지역은 처음 오셨습니까?

**뚜생** : 그렇습니다. 이번의 서울 방문은 제게 매우 뜻밖의 여행입니다. 한국의 독자들을 다른 어느 나라의 독자보다 먼저 만나볼 수 있게 되어 기쁘게 생각합니다. 일본에는 가능하면 내년에 여행할 생각입니다. 최근 저의 영화 『氏 Monsieur』가 동경에서 상영되었지요.

**함** : 한국의 일반 독자들에게는 장 필립 뚜생이라는 이름이 다소 생경하게 들리리라고 생각합니다. 그러나 동시대의 세계 문학에 관심이 있는 독자라면 이미 '90년부터 프랑스 신세대 소설가들의 경향과 함께 여러 지면을 통해 소개된 장 필립 뚜생이라는 이름이 그리 낯설지만은 않을 것입니다. 그리고 지난 해에는 데뷔작 『욕조 La salle de bains』와 『氏 Monsieur』가 이재룡 선생님께서 번역 소개해 주셔서 문학인들 사이에 신선한 반응을 일으킨 것으로 알고 있습니다. '84년 『욕조』로 데뷔해서 지금까지 소설 네 권을 발표하셨지요. 저는 오늘 이 자리를 통해서 당신의 문학적 주제 등등을 무거운 토론으로보다는 물 흐르듯이 자연스럽게, 당신의 작품을 중심으로 프랑스 현대소설과 영화에 대한 움직임을 이야기하는 만남의 자리로 의미를 두고 싶습니다. 그러면 가장 최근 작품인 『망설임 Reti-cence』으로부터 이야기를 시작해 보지요. 이재룡 선생님께



서 이 작품에 대해서 간단히 말씀해 주시겠습니까?

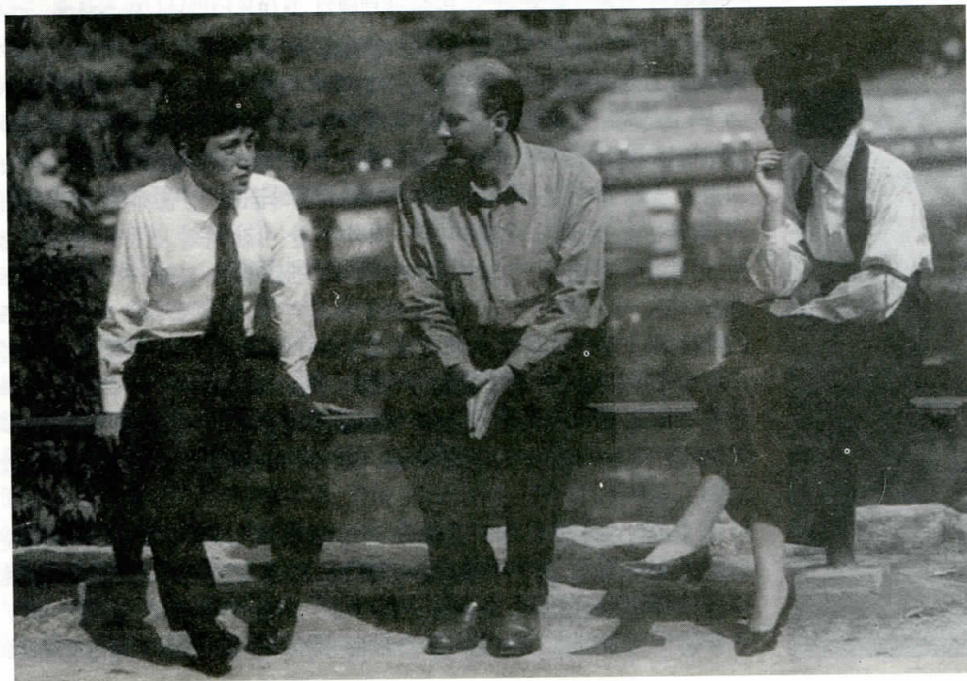
**이** : 『망설임』은 줄거리가 거의 없습니다. 거기에는 한 명의 아기가 나오는데 한 남자가 그 아기를 유모차에 끌고 어떤 집으로 가는 이야기지요. 그런데 그 남자는 아기를 끌고 다니며 호텔에도 가고 우유도 먹고 잠도 재우면서 돌봅니다. 그러나 그 남자가 정작 가고 있는 그 집에는 들어가지는 않고 다만 안으로 들어갈까 말까 하면서 소설이 끝납니다. 8개월 된 아기였는데 지금은 어떻게 되었는지 궁금합니다.

**뚜생** : 그 아이는 지금 3살입니다. 저는 『망설임』의 마지막 부분에 〈아이가 그때 걷기 시작했다〉로 끝맺고 싶었는데 오랫동안 고심을 했는데도 불구하고 그것을 살리지 못했습니다. 주제와 관련해서 이 아이의 이미지 때문에 주저했었습니다.

**함** : 처음부터 주제를 정해 놓고 쓰지 않았나요?

**뚜생** : 아닙니다. 우연히 쓰다가 그 생각이 떠올랐지요. 그것은 제가 주로 쓰는 기법인데 처음 글을 쓸 때 주제를 정하지 않기 때문에 이미지가 생기면 그때그때 써넣곤 합니다. 처음부터 전체적인 구성을 만들고 쓰지는 않습니다. 그러니까 이미지가 저에게는 매우 중요하지요. 주제는 쓰는 과정에 만들어집니다.

**이** : 그러나 독자 입장에서 당신의 소설을 읽다보면 매우 구조적이고 철저하게 계산된 듯한 생각이 듭니다. 예를 들면 데뷔작인 『육조』는 특이하게 각 문장마다 번호가 붙여져 있어서 제1장은 (1)번부터 (40)번까지 그리고 제2장은 (1)번부터 (80)번까지 그리고 제3장은 (1)번부터 (50)번까지 매겨져 있습니다. 그것으로 보아 이 작품은 미리 치밀하게 계산하고 계획해서 작품의 구조를 가지고 쓰지 않았나 하는 생각을 하게 됩니다. 또 제 1장에는 언급된 내용이 제 3장에 다시 반복되면서 처음과 끝



좌담장면.  
왼쪽부터 이재룡,  
뚜생, 함정임.

이 맞닿음으로써 순환구조를 보여주고 있는데요. 제목은 언제 정해지나요?

**두생** : 물론 나중에 붙입니다.

**함** : 언제나 그런가요?

**두생** : 아닙니다. 『육조』와 『사진기 L'appareilphoto』는 나중에 그리고 『망설임』은 중간에 그리고 『氏』는 처음에 붙였습니다.

**함** : 『사진기』와 『망설임』 두 작품은 아직 한국에 번역 소개가 되지 않았는데 독자들의 이해를 돕기 위해 잠시 내용을 말씀해주는 것이 좋겠군요.

**이** : 『망설임』은 앞서 언급했기 때문에 『사진기』를 이야기하도록 하죠. 이 작품 역시 내용은 매우 간단합니다. 어떤 남자가 운전 배우려고 매일 운전 연습장에 갑니다. 거기서 한 여자를 만나 영국에 다녀오는데, 돌아오는 배 안에서 우연히 옆에 떨어진 사진기를 줍게 되지요. 그 사진기로 사진을 찍고 돌아와 인화를 해보니 아무것도 찍혀 있지 않았다는 게 전부입니다.

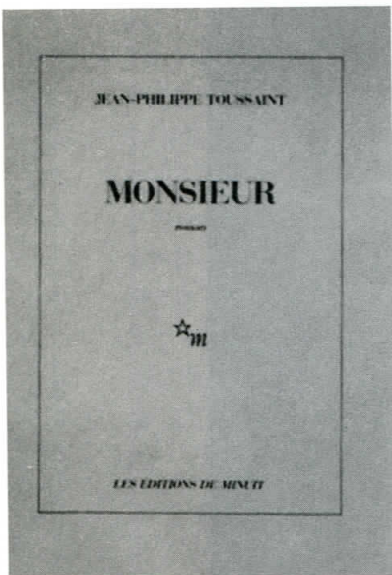
**함** : 역시 『육조』나 『氏』와 마찬가지로 일상의 참을 수 없는 타성 혹은 부조리를 유머로서 우스꽝스럽게 회화화하는 우연성의 일화가 작품의 기본 토대를 이루고 있다고 봐야겠군요.

**이** : 그렇습니다. 네 편의 작품을 통해 흥미로운 점은 또한 소설의 배경을 이루는 장소가 주로 호텔이라는 점입니다. 그것도 큰 호텔이 아닌 익명의 좀 어정쩡한 호텔이 자주 나오는데 그곳의 공간적인 특이성을 의도한 것입니까? 그리고 서울에 오셔도 역시 호텔에 묵고 계신데요. 혹시 호텔에 들면서 친근감과 함께 소설화하고 싶은 욕망이 일지는 않았습니까?

**두생** : 사실 『육조』의 인물은 호텔에서 보내는 시간이 많습니다. 그리고 저는 매번 호텔에서 일어나는 일들을 아주 좋아합니다. 어제 그렇지 않아도 그와 관련하여 호텔에 도착하면서 유심히 보았는데 아쉽게도 제가 묵고 있는 호텔 코리아나는 대형호텔이라 숙박철차를 밟으면서 앉아 기다리는 장소가 아닐 뿐더러 접수대 구석에 한 시간 정도 앉아서 오가는 사람을 구경할 만한 의자가 놓여져 있지 않더군요. 정면에 두 곳의 식당이 있었는데 잘 보지 못했습니다. 기꺼이 한 시간 동안 신문을 보면서 호텔 안팎에서 무슨 일이 일어나는지 바라보면서 앉아 있을 수 있을지 모르겠습니다. 제 생활에서 또 제 소설에서 즐겨 다루는 호텔은 대부분 규모가 작지요. 일단 호텔에 들어서면 접수대가 있고 그 맞은편에 홀이 있습니다. 구석에 앉아서 사람들을 구경하는 데는 안성맞춤이죠. 신문을 뒤적이며 프론트에서 사인을 하는 사람들을 바라봅니다. 안으로, 밖으로, 나가고 들어오는 그들을 구경하면서도 저 자신은 익명성을 보장받을 수 있지요.

**이** : 그러니까 호텔 접수대의 그 자리는 『망설임』에서 보이듯이 행동은 좀체로 하지 않고 삶에 직접적으로 뛰어드는 것이 아니라 그 삶을 구경할 수 있는 가장 좋은 장소가 되는군요.

**두생** : 물론이죠. 동시에 호텔이라는 환경이 주는 그 익명성으로부터



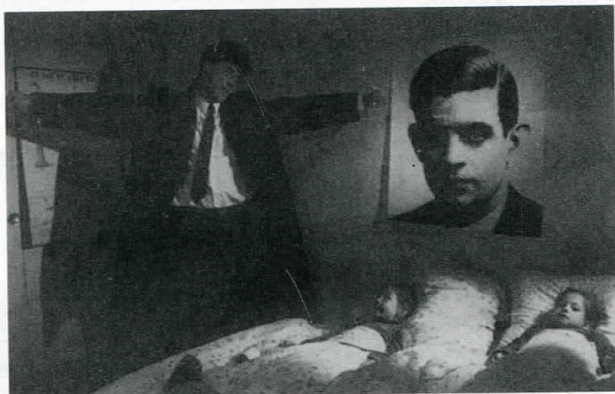




자신은 보호받게 되는 것입니다. 완전한 구경꾼으로서 말이지요.

**이** : 저는 지금 당신과 당신의 작품 속의 인물들을 동일시해서 논의를 해온 셈인데 그것에 대해서 작가 자신은 어떻게 생각하십니까?

**두생** : 같기도 하고 다르기도 합니다. 네 작품 중 세 편은 1인칭 소설입니다. 그들 인물들 간에도 서로 비슷비슷하지만 다릅니다. 우선 『육조』의 〈나〉는 매우 공격적이면서 동시에 자기 방어적이고 그에 비하여 『氏』는 공격성은 많이 사라지고 삶의 태도가 유연하며 조금 뒤로 물러나 있으면서 순응적이죠. 외형적으로 그런 인물은 결코 존재하지 않을 것 같지요. 『사진기』에서의 인물은 때로 순응하면서 때로 거부하는 성격입니다. 『육조』와 『氏』의 중간적인 인물이라고 말할 수 있습니다. 그런 맥락에서 그 인물들과 저와도 역시 거리가 있다고 봐야겠지요.



영화 『氏 Monsieur』의 장면.

### 철학적 배경 — 미니멀리스트의 근거

**이** : 당신의 소설에 나오는 인물들을 보면 관찰자적이면서 매우 심각하게 보입니다. 『육조』의 중간에 보면 파스칼의 『광세』 중의 일부를 인용한 것이 나옵니다. 이 세상에서 중요한 것은 아무것도 없다. 그것은 사람은 결국 죽는다는 것인데 그 문제를 해결하지 않고는 아무것도 중요하지 않다는 내용입니다. 파스칼적인 주제, 그러니까 죽음의 문제를 다루고 있는데요. 우연하게도 사르트르는 그 부분을 인용해 카뮈의 〈이방인 해설〉을 하고 있습니다. 그리고 또한 현재 비평가이자 소설가인 프랑스와 누리시에라는 사람이 당신의 『사진기』의 인물을 평하는 자리에서, 제가 볼 때는 다른 작품들도 모두 적용된다고 생각하는데, 〈구토 안 하는 구토

의 주인공이다)라고 말하고 있습니다. 실제로 사르트르의 『구토』의 인물 로캥탱처럼 욕지기를 느끼고 토하지는 않지만 『구토』의 인물과 유사하게 보는 것이지요. 당신이 『욕조』에 파스칼을 인용한 것과 사르트르가 『이방인』을 해설한 것과 프랑스와 누리시예가 로캥탱과 튀르소를 환기시키며 당신의 인물들을 비평한 것이 매우 흥미롭습니다. 위의 인용과 해설과 비평의 고리를 어떤 맥락으로 이해할 수 있을까요.

**뚜생** ; 유사한 주제를 다루었다는 것은 확실합니다. 그러니까 제가 〈실존적〉 문제를 다룬 것은 분명한데 사르트르나 카뮈처럼 〈실존주의적〉인 것은 아닙니다. 실존주의라는 프랑스의 거창한 주제와는 직접적으로 거리가 있습니다. 『구토』는 철학적 사실이 많은데 저의 작품은 그렇지 않습니다. 오히려 문체면에서 볼 때 『이방인』에 가깝다고 볼 수 있겠지요. 『이방인』의 문체는 사실이 없고 간결하니까요. 그러나 근본적으로 다른 것은 사르트르나 카뮈는 이미 철학적인 사고를 가지고 그들의 견해를 소설로써 규명해 보이려는 분명한 철학적인 의지가 보인다는 것이지요.

**함** ; 〈의지〉라는 말과 당신의 인물들과는 전혀 어울리지 않는데요. (일동 웃음)

**뚜생** ; 그리고 다른 점은 사르트르나 카뮈의 인물들에 비해 제가 그리는 인물들은 유머가 더 있다고 봅니다. 세상을 바라보는 입장도 저의 인물들은 정면으로 바라보는 것이 아니라 한 걸음 뒤로 물러나 있지요. 그렇다고 해서 제가 철학적 문제를 다루지 않은 것은 아닙니다.

**이** ; 그 철학적 문제와 연관지어서 볼 때 당신은 이전의 작가들의 방식과는 다루는 태도가 다른 것 같습니다. 그것은 다시 말해 철학적 문제를 물리적으로 다루고 있는 것이 그것입니다. 물리학, 그것도 현대 물리학, 그러니까 양자물리학과 미세물리학적 흔적을 작품 속에서 많이 읽을 수 있습니다. 물리학에 대해서 잘 알고 계십니까?

**뚜생** ; 관심이 있어서 많이 보았습니다. 특히 미세물리학, 그러니까 무한히 작은 것과 무한히 큰 것에 대해서 흥미를 가지고 있습니다. 천체물리학에도 관심이 있어서 예전에는 집에 커다란 천체망원경을 설치해 놓고 하늘을 관찰하며 살기도 했습니다.

**이** ; 『욕조』에서보다는 『氏』에 미세물리학에 대해 많이 언급하고 있습니다. 거기에는 코펜하겐 학설 등이 나오는데 번역하는 입장에서 현대 물리학에 대한 빈약한 지식으로는 정확한 전달이 어렵더군요. 그것을 위해서 물리학에 관한 책을 몇 권 따로 읽기도 했는데 잘 알 수가 없더군요. 그것에 대해서 좀더 말씀해 주시겠습니까?

# MONSIEUR



Un film de  
Jean-Philippe TOUSSAINT



**두생** : 미세물리학은, 그러니까 시간과 거리, 운동 등을 따지는 학문인데 전자라고 해도 계산대로 그것이 어디로 움직이는지 전혀 알 수 없습니다. 제 작품 속에 인물들은 정처없이 싸돌아다니고 끊임없이 움직입니다. 여행이라기보다 빈번한 자리 이동이라고 해야겠지요. 그러나 막상 그는 어디로 가는지 목적과 목적지를 알 수 없습니다. 그런 맥락에서 이해하면 될 것 같군요.

**이** : 많은 평자들이 당신에 대해서 미니멀리스트라고 부르고 있습니다. 그러한 명명에 동의합니까?

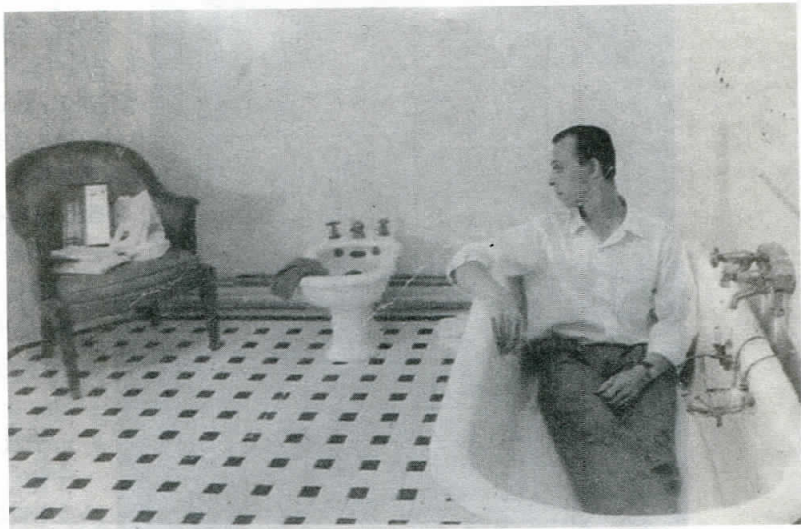
**두생** : 아주 적합하다고 생각지는 않지만 또 한편으로는 맞는 말이기도 합니다. 편집자들은 언제나 그런 식으로 분류하지요. 미니멀리즘이라는 것은 최소한의 도구를 사용해서 가장 많은 효과를 얻는 것, 그림으로 보자면 가장 간단한 표현으로 가장 큰 감동을 목적으로 한다는 설명이 가능합니다.

**이** : 그러니까 미니멀리즘이란 미술경향이지 문학개념은 아니지요. 문체나 형태가 매우 간단한 것이 거기에 적용된다고 볼 수 있겠군요.

**두생** : 그렇습니다.

**함** : 거기에는 또다른 해석이 가능하다고 봅니다. 그러니까 당신의 작업이 〈신-미니멀리즘〉으로 불리는 데에는 누보로망의 연장선상에서 보아야 하지요. 그것은 전통적인 소설 기법에 대한 전면적인 거부로써 극단적인 형태실험으로 누보로망으로부터 멀어져간 독자들을 아주 알파한 분량으로, 그리고 매우 짙막한 구성의 시퀀스들로 다시 소설 속으로 끌어당기고 있다고 생각합니다. 그것은 〈짙막한 걸작〉들이라고 부르는 당신의 네 작품을 보면 확연해

영화 『욕조』의 장면.





잡니다. 『육조』나 『氏』 그리고 『사진기』 등은 한결같이 120~130매 안팎의 대단히 짧은 분량입니다. 그리고 마지막의 『망설임』도 160쪽밖에 되지 않는 자그마한 책이지요. 그것은 번역해 보면 250~350매 정도입니다. 우리의 소설로 보자면 중편에 해당되지요. 그리고 각 문장마다 토막이 나 있기 때문에 실제적으로는 훨씬 더 분량이 감소됩니다. 물론 대화체를 문장 안에 흡수하고 있고 또 그것으로 인해 속도감이나 긴장력은 유지되지요. 그러니까 누보로망 이후의 작가들—최근에 좋은 반응을 얻고 있는 안니 에르노에서부터 미뉴 사 계열의 신진 그러니까 장 에쉬노즈, 마리 르도네, 파트릭 드비유, 프랑소와 봉 등 25세에서 40세 사이의

작가들—을 보면 알파한 분량의 소설들이 많이 발견됩니다. 미니멀리즘과 연관해서 문체·문장의 문체와 함께 소설의 길이와 호흡에 대해서 작가가 의도하고 있는 것이 무엇인지 알고 싶습니다.

**두생** : 그것은 우연히 그렇게 썩어졌다고 말할 수밖에 없군요. 그것은 그만큼의 분량을 제가 선호한다는 의미가 되겠지요. 『육조』에서 처음 그렇게 쓴 것이 습관이 붙은 것도 있습니다. 그리고 작품 자체의 물리적 기간이 짧기도 하구요. 그러니까 아까도 말씀드렸지만 작은 분량으로 많은 효과를 얻는 데에 의도가 있다고 볼 수 있겠습니다.

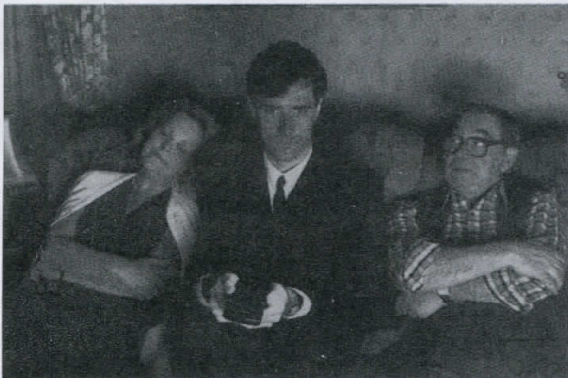
**이** : 당신의 소설들을 읽으면 禪적인 분위기를 많이 느끼게 됩니다. 혹시 동양사상이나 禪에 대해 공부한 적이 없나 궁금해집니다.

**두생** : 그와 같은 지적은 많이 들었습니다. 처음 일본에서 『육조』가 번역되었을 때 禪書라고 들 하더군요. 그러나 禪에 대해 의식적으로 쓴 것은 아닙니다.

**함** : 익히 아는 바와 같이 베케트나 모리스 블랑쇼, 롤랑 바르트의 저작들을 보면 無에 대한 동양적인 세계관이 두드러지게 나타나지 않습니까? 특히 80년대 후반부터 프랑스 문학에서 개인주의의 회귀와 더불어 동양정신에 부쩍 많은 관심이 쏟아지고 있다고 지적되고 있는데요.

**이** : 그렇지요. 이것은 조금 다른 이야기가 되겠는데요. 문학인의 현실 참여, 그러니까 지성들의 정치적 발언은 매우 강력한 영향력을 행사해 온 것으로 알려져 있습니다. 현재의 경향을 알고 싶군요. 소설을 쓰기 전에 대학에서 정치학을 전공하기도 했는데 정치에 대해 얼마 만큼 관심을 가지고 계신지요.

**두생** : 한마디로 정치에 대해서 관심이 없습니





다. 그것은 저뿐만이 아니라 현재 프랑스 문단이나 지식인계열의 경향이라고 보아야겠지요. 얼마 전에 텔레비전에서 프랑스 작가 5명과 루마니아 작가 5명이 토론을 벌였습니다. 루마니아 사태가 벌어지고 있던 때였는데 반응은 매우 냉담했습니다. 지식인이 책임의식을 가지고 발언하던 시대는 이제 끝난 것이지요.

## 영화 —로브그리에, 뒤라스 그리고 뚜생

**이** : 소설가로서 영화를 직접 각색 감독도 하셨는데요. 이번엔 소설과 영화에 대한 논의로 넘어가도록 하겠습니다. 우선 소설을 쓸 때 상상력의 문제를 짚어보지요. 소설을 쓸 때 영화적인 의도를 미리 염두에 두고 작업을 하시는지 아니면 소설이 끝난 후 완전히 별도로 작업을 하시는지 알고 싶습니다.

**뚜생** : 저는 네 작품을 쓰면서 단 한 번도 영화를 염두에 두고 작품을 쓰지는 않았습니다. 그러나 네 작품 중 세 작품이 영화화되었습니다.

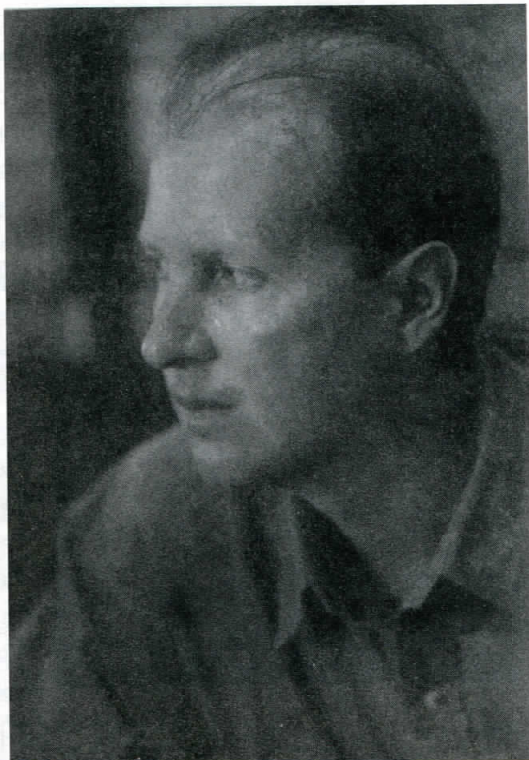
**함** : 영화적 글쓰기, 그러니까 소설을 영화적인 기법으로 쓰는 작가들이 있지 않습니까? 영화적 상상력과 소설적 상상력은 다르다고 생각하는데요.

**뚜생** : 근본적으로 다릅니다. 저의 경우는 소설을 쓸 때는 소설기법으로, 영화를 만들 때는 영화기법으로 만듭니다. 저는 영화기법으로 소설을 쓰지는 않습니다.

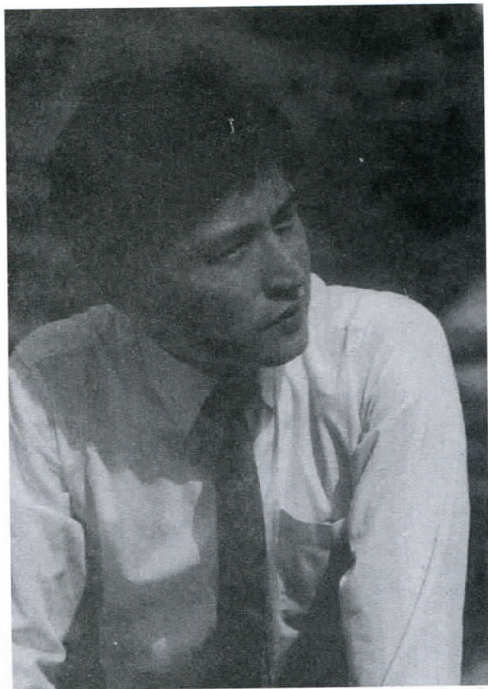
**이** : 그러면 완전히 각색을 따로 하신다는 말씀입니까?

**뚜생** : 경우에 따라서는 그렇습니다. 저는 처음부터 영화를 생각하지 않았습니다. 영화 『옥조』의 예를 들면, 소설 『옥조』가 프랑스에서 발간됨과 동시에 매우 큰 성공을 거두었습니다. 그때 다섯 명의 감독들이 저를 찾아왔습니다. 그 중에 존 르보프라는 미국인 감독을 선택했는데 제가 시나리오를 쓰는 조건으로 영화를 만들었습니다. 두번째 영화 『氏』부터는 제가 직접 각색과 감독을 하고 제작은 제 동생인 안느 도미니끄 뚜생이 맡았습니다. 『사진기』도 마찬가지이고, 그 작업에 만족하고 있습니다. 영화에 대한 관심은 대학 때부터 많았는데 『옥조』를 영화화하면서 실제적인 경험을 얻게 되어 적극적으로 뛰어들었습니다. 처음 질문에 돌아가 다시 한번 강조하자면 저에게는 소설과 영화는 완전히 다른 작업이라는 것을 말씀드리고 싶습니다.

**함** : 『옥조』와 『氏』는 모두 흑백 영화입니다. 현란한 색감과 속도에 중독된 비디오—컬러 세대에게는 참으로 견디기 힘든 매체일 수도 있습니다. 그 와중에도 최근 몇몇 신진 감독들에 의해 흑백의 세계는 다시 부각되고 있기는 합니다. 『섹스 거짓말 그리고 비디오테이프』라는 영화로 우리에게 잘 알려진 스티븐 소더버그 감독의 『카프카』나 라르스 폰 트리에



장 필립 뚜생



이재룡

감독의 『유로파』의 경우 흑백 속에 컬러를 삽입 혹은 교차 시킴으로써 강렬한 시각적 돌출 효과를 연출하기도 합니다. 『육조』와 『氏』를 보면 일종의 회고취미라기보다는 흑백 영화의 장점 중의 하나인 왜소해지고 부품화된 주인공의 우울한 정조가 후기 자본주의의 소란한 부조리 속에 회화화되어 있더군요. 여백의 효과라고 할까요, 침묵의 지속이라고 할까요, 주변적인 것을 깡그리 지우고 하나의 동작과 하나의 대상을 최대한 부각시켜 집중적으로 보여주죠. 무성 영화적인 우스꽝스러움이 신선한 매력을 발휘하기도 합니다. 그러나 소음 없는 공간을 극도로 두려워하는 현대의 젊은 대중들을 끌어들이기는 힘들 것이라는 점을 미리 감수하고 시작했다고 생각합니다. 한편으로 돈많은 제작자나 유능한 감독에게는 흑백 영화에 대한 유희과 집착이 없지 않으리라는 짐작도 합니다. 로브그리예나 뒤라스의 경우도 같은 맥락이라고 봅니다. 작가로서 또 감독으로서 처음부터 흑백 영화를 만드셨는데 흑백에 대한 남다른 고집이랄까 그것이 주는 매력이 있습니까? 당신이 영향을 받은 영화인이 있습니까? 당신의 세번째 소설인 『사진기』도 역시 흑백 영화입니까?

**두생** : 아닙니다. 그 작품은 컬러로 만들어지고 있습니다. 제목도 〈세 빌리아의 여인〉으로 바꾸었습니다. 흑백 영화에 대해선 특별한 애착이 있습니다. 무엇보다 흑백이 주는 느낌이 좋습니다. 흑백 영화의 느낌이라는 것은 매우 독재적인 특성으로도 보일 수 있지만 이미지의 선명도, 강렬성 등이 『육조』나 『氏』의 인물들, 그러니까 시치미 때면서 조롱하고 냉소하는 성격을 가장 잘 드러낼 수 있다고 생각했지요. 앵글로 색슨계 영화, 그러니까 채플린의 영화를 가장 좋아합니다. 흑백 영화의 유머는 삶의 아니러니, 그러니까 희비극이 담겨 있다고 생각합니다. 거기에는 당신의 지적처럼 컬러로서는 도저히 표현할 수 없는 현대인의 우울이 있습니다. 물론 흥행면에서 제작자가 우려한 점이 없지는 않았습니니다.

**이** : 프랑스에서는 소설을 쓰면서 영화도 만드는 작가들이 있습니다. 앞서 언급한 대로 알랭 로브그리예와 마르그리트 뒤라스가 있지요. 당신도 역시 그들과 유사하다고 봅니다. 다른 점이 있다면 무엇일까요.

**두생** : 많은 차이가 있습니다. 첫번째 다른 점은 그들은 처음부터 영화를 만들기 위한 오리지널 시나리오를 썼지 소설을 쓴 다음 각색하지는 않았습니니다. 두번째 다른 점은 로브르리예나 뒤라스 같은 경우 영화를 만들 때 확실히 소설가로서 영화에 참여하지만 저는 영화를 만들 때는 완전히 영화인으로 일한다는 것이지요. 저의 경우 그 두 가지 구별이 분명하게 지켜지기를 바라는 편입니다.

### 후기 누보로망 — 운동 없는 움직임

**이** : 로브그리예와 뒤라스 이야기가 나온 김에 솔직하게 당신의 소설



에 대한 위상을 점검해보고 싶은 충동이 없지 않습니다. 이런 질문은 사실상 매우 애매하고 또 무의미한 것일 수도 있습니다. 그러나 당신이 새로운 계열의 소설만을 고집하는 것으로 유명한 미뉴 사에서 계속 책을 내고 있기 때문에 프랑스 문학의 전통과 로브그리에나 뷔토르의 누보로망 혹은 이후 조르주 페렉의 울리포 등과의 연관성에 대해서 궁금하게 생각합니다.

**두생** : 물론 가능합니다. 흔히들 로브그리에로부터 출발했다는 이야기를 많이 합니다. 현재 미뉴 사를 중심으로 한 저나 장 에쉬노즈나 파트릭 드비유 같은 작가들은 하나의 그룹 속에 위치하고 있다고 볼 수 있겠지요. 50~60년대 로브그리에 등은 누보로망이라는 에꼴을 형성해서 그 이론과 문학관을 제시하고 분명히 그 특징을 구별지었는데 현재 우리들 중에 그와 같이 그룹을 지어 학파를 만들거나 한 목소리로 주장하려는 사람은 한 사람도 없습니다. 각자 자기의 소설을 쓸 뿐입니다.

**함** : 그러니까 소위 동인의 개념은 완전히 사라지고 그야말로 개별화, 개성화의 길을 간다는 말씀이군요. 미니멀리스트로서요.

**두생** : 그렇습니다. 최근 장 에쉬노즈의 어떤 인터뷰 기사를 읽었는데, 내용 중에 미니멀리즘을 어떻게 생각하느냐는 것이 있었습니다. 대답은 미니멀리즘이 무엇을 의미하는지 잘 모르겠다는 것이었습니다. 아울러 사람들은 저나 파트릭 드비유나 에릭 슈비야르에 대해서 어떻게 생각하느냐고 질문을 하곤 하는데 요지는 한마디로 특징지어 말하기가 매우 곤란하다는 것이지요. 다만 우리는 서로의 작품을 흥미롭게 읽었다고 대답하는 것 이외에는 어떠한 평가를 내리지 않습니다. 같은 미뉴 사 출신이고 또 얼마간의 유사성을 가지고 있기는 하지만 글쓰기의 개성이 매우 다르기 때문입니다.

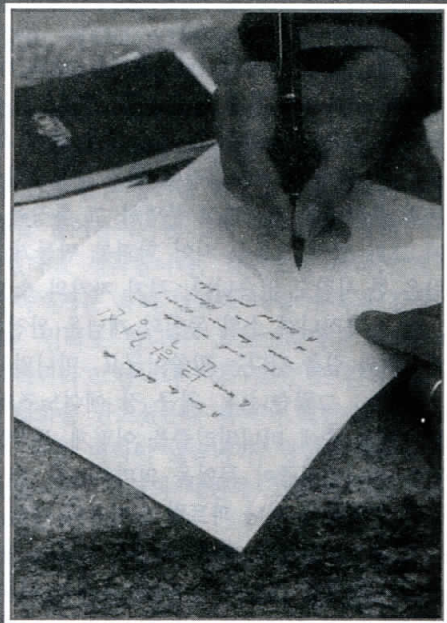
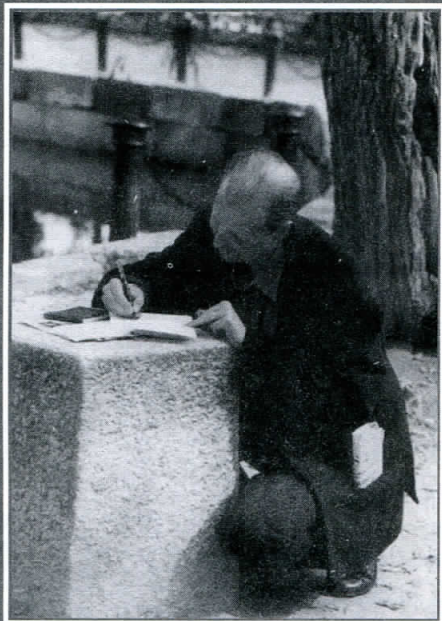
**함** : 당신이 미뉴 사와 어떻게 인연을 맺게 되었는지 알고 싶습니다.

**두생** : 저는 알제리에 있을 때 『옥조』를 써서 우편으로 미뉴 사에 보냈습니다. 로브그리에 씨가 읽어주기를 바랬지요. 미뉴 사에는 저와 같은 응모자가 1년에 2천 명이 넘는다고 합니다.

**함** : 까다롭기로 유명한 출판사에 그렇게 많은 원고가 모인다는 게 믿어지지 않습니다. 심야 출판사야말로 베케트의 소설 『몰로이 Molloy』를 계기로 실험소설의 전통을 세우게 되면서 규모는 작지만 베케트, 끌로드 시몽, 뒤라스 그리고 최근의 장 루오까지 프랑스 문학에서 공쿠르상이나 노벨상 수상자들을 가장 많이 배출한 누보로망의 산실로서 보자면 당연한 영향력이겠지요. 그러나 어느 작가의 말대로 이 시대에도 문학을 하는 사람이 있습니까? 라는 질문 아닌 반문이 새삼스럽게 떠오르는군요. 그러면 당신은 구체적으로 글을 쓰기 시작한 것이 언제입니까?

함정임





**뚜생** : 대학을 나와 알제리에 가 있던 시기입니다.

**함** : 당신은 벨기에 브뤼셀에서 태어나서 현재는 파리에 살면서 프랑스어로 말하고, 쓰고 있습니다. 일찍이 베케트나 이오네스코 같은 작가는 파리의 이방인으로서 프랑스 문학을 넘어서 세계 문학에 지대한 영향을 미쳤다고 봅니다. 그들이 문학사에 혁신적인 업적을 남긴 것 중의 하나는, 시대적인 여러 요인들도 간과할 수 없지만, <이방인 의식>이 크게 작용했으리라 생각합니다. 물론 당신은 그들처럼 프랑스어가 이국어는 아니기 때문에 언어의 혹은 일상의 낯설게하기가 극단적으로 나타나지는 않지만 당신의 작품에서 그런 일면을 보는 것은 어렵지 않습니다. 그 점에 대해서 당신은 어떻게 생각하십니까?

**뚜생** : 매우 흥미로운 지적입니다. 그러나 저는 벨기에에서 태어났지만 처음부터 프랑스어로 말해왔고 또 10살 때부터 파리에서 살았기 때문에 베케트와 같은 특별한 언어적인 차이를 체험하지 않았습니니다. 물론 많은 작가들이 파리로 모여들었고 프랑스어로 말하기 시작하면서 낯설음에 대한 풍부한 인식을 갖게 되었죠. 그러나 저는 거의 프랑스인이라고 말할 수 있습니다. 제가 세상을 읽는 것 역시 그러한 시각으로 보아야 합니다.

**이** : 그러면 당신의 국적은 어디입니까.

**뚜생** : 벨기에입니다.

**함** : 작품에 나오는 인물들을 보면 『육조』의 카브로빈스키라든지 코발스



카잔스키, 장·마리, 혹은 『氏』의 칼츠, 폰스 로마노프 등 프랑스어가 아닌 발음하기에 매우 낯선 외국어 이름들을 가지고 있습니다. 물론 당신은 20년 가까이 파리에 정착해서 살고 계시지만 『육조』의 제 3부 파리에서도 나오듯이 외국에 체류중이라는 사실이 언뜻 환기되곤 합니다. 독자는 거기서, 과연 여기가 외국이 아닌 곳은 어디인가를 묻게 됩니다. 그렇기 때문에 그것은 결코 사소한 절차에서 오는 불협화음만은 아닐텐데요.

**뚜생** : 제가 그 이름들을 선택한 이유는 유머감각을 살리기 위한 것이었습니다. 대부분 동구권 이름들인데 독특한 청각적 울림이 신선하게 느껴지더군요.

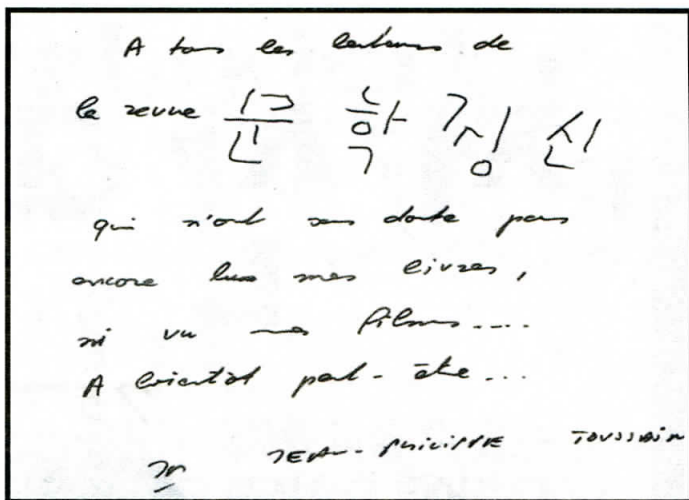
**함** : 『육조』는 처음 읽자마자 두번째 작품을 찾아보게끔 만드는 아주 재미 있는 소설입니다. 그러나 두번째 『氏』에서부터는 거의 변화가 없습니다. 그 점이 어쩌면 당신의 소설 등에 갖는 불안일 수도 있는데 앞으로 전과는 다른 방식으로 소설을 쓸 계획은 없습니까?

**뚜생** : 그 점에 대해서는 생각해 보지 않았습니다. 현재 만들고 있는 영화를 끝내 놓고 차분히 고민할 겁니다. 『망설임』에서는 앞의 세 작품과 비교해서 방식에 있어 큰 변화가 있다고 봐야겠지요. 그러나 불안과 고뇌를 다루는 주제에 있어서만은 변화시킬 생각을 가지고 있지 않습니다.

**함** : 평균 2년에 한 권 정도 소설을 발표하고 계신데 결코 다작을 하는 편은 아니지요. 따로 직장을 갖지 않고 소설 쓰기만으로 생활이 가능한지 궁금합니다.

**뚜생** : 저는 소설 한 권을 내면 그 다음 1년 동안은 영화작업에 정진합니다. 『육조』와 『사진기』는 좋은 작품평뿐만 아니라 흥행에도 성공했습니다. 그러나 보통은 소설과 영화일을 번갈아 하며 생활을 유지하지요. 그리고 정부에서 주는 장려금을 받아 2년 동안 스페인의 마드리드에 체류하기도 했습니다. 파리로 돌아가면 영화를 마무리짓는 대로 연말 경에 독일의 베를린으로 떠날 것입니다.

**함** : 청명한 가을 하늘 아래 고궁에 앉아 이야기를 나누다보니 시간이 많이 흘렀습니다. 서울에 일주일 머무르면서 다양한 계획을 가지고 계신 것으로 알고 있습니다. 이 기회에 더 많은 독자들과 만나시기를 바라며 당신의 세번째 영화를 서울에서 볼 수 있기를 기다립니다. 이재룡 선생님은 장 필립 뚜생 씨의 소설을 한국의 독자들에게 소개하신 장본인이신데 아쉽게도 내일 파리로 떠나셔서 그곳 7대학 한국어과에서 1년 동안 강의 하신다고 들었습니다. 지금까지 남다른 애정과 성실함으로 프랑스 현대 소설을 소개해주셨는데, 파리 체류기간 동안 또다른 성과가 있으리라고 기대합니다. 바쁘신 일정에도 좋은 시간 내주신 두 분께 감사드립니다. ■



나의 소설이나 영화도 아직 보지 못한 『문학정신』의 모든 독자 여러분께 곧 만나기를 바라며……

—장 필립 뚜생.