

# 문화, 회상 그리고 문학:

## 문화학과 문예학의 학제적 연관성에 관한 모색\*

최 문 규  
(연세대학교)

### 1. 문화와 인문학

현재 및 미래 사회에는 문화가 중심이 될 것이라는 수사적 언어가 유행어처럼 나돌고 있으며 약간은 충동적인 분위기 하에 인문학도 “문화학적 패러다임” 전환을 취해야 하지 않을까 하는 변신의 움직임이 감지되고 있다. 마치 거대한 소용돌이처럼 일고 있는 문화에 대한 새로운 인식에 직면하여 그 누구도 그러한 정황을 피해갈 수 없는 듯이 보인다. 그런데 흥미로운 점은 문화 개념이 학문적 차이, 오해 더 나아가 불신까지도 유발하는 흥미로운 “기표”로 작용하고 있다는 것이다. 문화라는 주제로 몇몇이 만나서 이야기를 나누는 장면을 상상해 보자. 그 모임에 참석한 “갑”은 문화라는 개념 하에 자본주의 이데올로기가 어떻게 우리의 일상 문화 속에 침투해 있는가에 초점을 맞추면서 소위 “좌파적 문화 읽기”를 시도할 수 있다는 의지를 밝힌다. 주로 정치사회학적 사유를 중심으로 삼는 “갑”의 문화 읽기의 방법으로는 탈식민주의적, 정신분석학적 방법을 들 수 있다. 그런데 “갑”의 생각을 옆에서 듣고 있던 “을”은 문화라는 개념을 완전히 다르게 파악하고 있다. 그는 미래 사회의 추동력은 다름 아닌 정보와 매체이고, 이 때 문화란 다름 아닌 정보와 매체에 의해 생산되는 새로운 현상을 가리키며 그러한 문화 현상을 적극 분석해야 한다고 주장한다. 어떻게 보면 “을”은 곧 정보화 및 매체 사회를 옹호하는 이데올로기를 의식적으로 수용하고 있거나 혹은 자신도 모르게 그 이데올로기를 무의식적으로 내면화하고 있는지도 모른다. 이데올로기적 구분의 타당성이 아직은 불투명하지만, 성급한 판단을 내리자면 “갑”과 “을”의 시각은 문화에 대한 좌우파적 시각으로 분류될 수 있다. 그런데 문화에 대

---

[주요어] 문화, 문학, 집단적 회상, 기억, 의사소통적 회상, 문화적 회상, 망각, 지나간 것

\* 본 논문은 2001년 연세대학교 교내연구비에 의해 지원되었음.

한 시각이 “갑”과 “을”의 시각으로만 국한되는 것은 결코 아니다. 이들과 함께 있는 “병”은 양쪽의 시각을 도저히 이해할 수 없다는 표정을 지으면서 자신의 문화 개념은 그와 같은 시대적인 개념이 아니라 근본적인 삶의 역동적인 힘이라고 강조하고 나선다. “병”이 염두에 두고 있는 문화 개념은 매우 폭넓은 의미로 사용되고 있음을 짐작할 수 있다. 이 밖에도 이 지구상에는 수많은 지역과 나라가 공존하고 있기 때문에 문화에 대한 모색은 그 다양한 지역과 나라의 삶의 모습을 비교 분석하는 방향으로 나가야 한다고 피력하는 “정”도 있다. 이처럼 각기 다른 생각을 하고 있는 “갑”, “을”, “병”, “정”은 문화라는 주제 하에 동석하고 있지만 그들 모두는 그 만남을 통해 합의점을 찾기보다는 약간의 오해와 불만, 더 나아가서 불편한 심정으로 자리를 떠나고 만다. 그 결정적인 이유는 문화라는 개념 자체의 다의성 때문이라기보다는 서로 다른 배경과 인식 때문이다.

이처럼 문화에 대한 학문적 소통이 매우 복잡하고 다채롭게 전개될 수 있는 상황에서 유행에 단순히 편승하려는 의도에서가 아니라 문화를 학문의 진지한 분석 대상으로 삼으려는 의도에서 인문학이 문화학적 방향을 모색하려 한다면,<sup>1)</sup> 무엇보다도 인문학이 문화 개념을 어떻게 이해해야 할 것인지 그리고 어떠한 길을 나름대로 모색해야 하는가 라는 질문을 던져야 한다. 이러한 질문에 함축되어 있는 중요한 측면은 그러한 문화학적 전환이 곧 인문학을 실용주의적 차원으로 탈색시키는 계기로 작용할 수는 없다는 것이다. 요컨대, 인문학이 문화를 대상으로 삼을 경우 그 작업은 “글읽기”와 “비판적 사유”라는 인문학의 독특한 특성 내에서 진행되어야만 한다는 말이다. 여기서 언급될 문화와 회상의 관계는 그러한 방향에 대한 예시로 작용할 수 있다.

## 2. 문화와 회상

그렇다면 사유의 출발점인 문화라는 개념은 어떻게 정의될 수 있을까? 문화에 대한 정의는 본래 다양하다. 우선 에른스트 카시러의 정의처럼, 문화란 공동체적으로

1) 독일의 경우 다음과 같은 대표적인 참고 문헌이 정신과학으로서의 전통적인 독문학과 문화학 간의 연결 고리를 모색하고 있다: *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, hrsg. v. H. Böhme u.a., Hamburg 2000; *Literatur und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. H. Böhme und K. R. Scherpe, Hamburg 1996.

생활하는 인간이 인위적으로 생산해 낸 의미 있는 그물망으로 간주될 수 있다. 혹은 후이징가의 사유처럼, 문화란 “자유로운 유희”로 정의될 수도 있다. 문화 개념을 정의하려는 다양한 시도 가운데 가장 의미 있는 시도는 20세기 초의 문화사회학자인 게오르크 짐멜(G. Simmel)에게서 찾을 수 있다. 「문화의 개념과 문화의 비극」이라는 글에서 짐멜은 문화 개념을 흐르는 것(유동적인 것, 움직이는 것)과 완결된 것(닫힌 것, 정지된 것)의 변증법적 통일성으로 규정한 바 있는데, 그에 의하면 문화란 한편으로 특정한 형태로 규정될 수 없을 정도로 끊임없이 변천하는 특성을 지니며 다른 한편으로 문화란 매 시기마다 특정한 형태의 문화적 생산물로 나타난다는 것이다. 전자의 특성을 문화의 “역동적 상태”라고 할 수 있다면 후자는 문화의 “정지된 상태”라고 할 수 있다. 이는 우리가 일반적으로 ‘면면히 흘러 내려오는 한 민족의 문화’를 언급하면서도 동시에 각 시대와 관련된 특정 문화(예컨대 한글 세대 문화, 청바지 세대 문화, 인터넷 세대 문화 등)를 언급하는 언어적 현상에서 쉽게 찾을 수 있다. 짐멜이 언급한 흐름과 정지의 변증법적 통일성을 지닌 문화는 다음과 같은 예로도 쉽게 설명된다. 예컨대 계곡에 흐르는 물과 그 흐르는 물 속에 놓여 있는 수 많은 작은 암석의 비유를 통해 문화의 흐름과 정지의 변증법적 통일성이 언급될 수 있다. 이 때 작은 암석은 매 시기마다 생산된 문화적 생산물에 대한 비유이며, 그 생산물은 비록 정지된 형태를 띠지만 넓은 의미로 흐르는 물 속에 놓여 있다. 그 암석은 다른 아닌 유행 현상, 건축물, 미술품, 문학작품 같은 문화적 생산물이며, 이 때 흥미로운 점은 그 작은 암석이 때로는 흐르는 물의 속도를 가속화시킬 수도 있거나 때로는 물의 속도와 방향을 바꾸어 놓을 수도 있다는 것이다. 물의 속도가 가속화되거나 그 속도와 방향이 바뀐다는 측면은 나중에 언급하게 될 문화의 강화, 변형, 왜곡 등을 말한다.

언어학적, 문예학적 개념으로 말하자면 문화는 요컨대 통시적 특성과 공시적 특성을 지닌다. 넓은 의미로 흐르는 물과도 같은 특성이 문화의 통시적 특성을 말한다면, 그 안에 놓여 있는 정지된 암석으로 표현되는 문화적 생산물은 곧 문화의 공시적 특성을 함축하고 있다. 이렇게 정의된 문화 개념에 정확하게 부합하는 개념이 바로 “회상”(Mnemosyne/Anamnesis/Memory/Gedächtnis)이다.<sup>2)</sup> 인간은 자신이 겪고 있는 현

2) 회상에 관한 문화학적 연구에서는 기억(Erinnerung)과 회상(Gedächtnis)이 다음과 같이 구분되고 있다. 즉 개인적인 차원에서 특정한 내용을 다시 불러내는 현재화하는 행위가 기억이라면, 그러한 개인적 기억을 포함하여 더욱 넓은 차원에서 지나간 것을 현재화하는 문화적 행위를 회상이라고 한다. 개체와 전체, 특수와 보편이라는 전통적인 철학적 용어로 이해하자

재적 삶의 모습과 경험을 문화적 매체(전통적으로는 글쓰기)에 저장한 후 시간이 흐른 후 스스로에 의해서 혹은 타자에 의해서 다시 돌이켜보는 행위를 반복한다. 글쓰기 행위든지 혹은 거대한 기념비의 건립 행위든지 간에 문화적 매체에 의해 돌이켜보는 행위가 수없이 행해지고 동시에 축적될 경우, 그 회상 행위는 곧 “문화 형성”이라고 지칭될 수 있다. 회상이란 좁은 의미에서 지나간 특정 사건을 기억하는 행위로 구체화되지만, 넓은 의미에서 수많은 작은 기억들로 엮어진 거대한 흐름을 형성한다(이 점은 나중에 알라이다 아스만의 연구 결과를 통해 부연되겠지만, 바로 기능회상과 저장회상이라는 용어로 명명될 수 있다). 이러한 점을 고려해 볼 때, 문화와 회상은 동어반복의 관계를 형성하고 있다. 사실 지나간 과거를 끊임없이 돌이켜 보는 인간의 회상 능력 없이는 인간의 문화 자체가 불가능하다는 점을 어렵듯이 알 수 있으며, 이를 통해 두 개념의 상호 연관성이 적절하게 설명될 수 있다.

기억/회상의 특징을 구체적으로 살펴보자. 현재를 살아가는 개인이 자신의 지나간 사건을 기억의 대상으로 삼거나 혹은 타자가 경험했던 지나간 것을 현재의 다른 타자가 기억해 내든지 간에, 넓은 의미에서 회상은 “지나간 것의 현재화”라는 특징을 지닌다. “지나간 것의 현재화”라는 회상의 특징은 로마 시대의 정치가이자 웅변가인 키케로(Cicero, 107-43 B.C.)의 저서 『웅변가에 관하여』에 나오는 시모니데스(Simonides)의 일화에서 찾을 수 있다. 회상으로서의 문화 연구에서 자주 인용되는 그 일화의 내용은 다음과 같다. 시인이자 화가인 시모니데스는 어느 날 부유하고 저명한 주인의 초대로 만찬에 참석하게 된다. 그 주인은 자신을 찬양하는 시를 짓도록 부탁하지만 시모니데스는 이를 거절하고 신을 찬양하는 시를 지음으로써 그 주인의 심기를 건드린다. 이 때 시모니데스는 자신을 찾는 이들(이들은 자신을 찬양해 준 시모니데스를 보호해주기 위해 변장을 하고 나타난 신들인데)이 만찬장 앞에 와 있다는 전갈을 받고서 잠시 밖으로 나가게 된다. 그러나 시모니데스가 밖으로 나간 사이 연회장의 건물 전체가 갑자기 붕괴되며(물론 이것은 신들이 그 주인에게 벌을 내린 사건인데), 그 결과 만찬에 참석한 이들은 본래의 모습을 알아볼 수 없을 정도로 참혹하게 죽고 만다. 시신의 “정체성”을 알아내기 어려운 상황에서 유일한 생존자인 시모니데스는 만찬 중에 누가 어디에 앉아 있었는지를 떠올리고는 죽은 이들의 위치를

---

면, 기억은 개체적이고 특수한 행위이고 회상은 잠재력 있고 보편적인 차원에서 지나간 것을 이해하는 행위를 말한다. 따라서 회상으로서의 문화를 언급할 때 그것은 기억이 회상에 포함되는 시각을 뜻한다.

그림으로 그려냄으로써 시인의 정체성을 확인해 준다.

시모니테스의 일화는 기억술과 관련해서 매우 중요한 의미를 지닐 뿐만 아니라 회상으로서의 문화학을 전개하는 데 있어서도 시사하는 바가 크다. 문화학과 관련하여 그 일화는 우선 기억/회상이란 “지나간 것의 현재화”에 특징을 두고 있음을 말해 주고 있으며, 특히 기억을 통해 죽은 이들(지나간 사건)의 정체성을 찾게 된다는 대목이 문화학적으로 중요한 의미를 지닌다. 또한 사람들이 앉아 있던 위치를 떠올려—이는 상상력과의 유사성을 지니며—그것을 그려낸다는 점은 곧 회상의 구성 요소인 형상(Bild)과 공간(loci)의 중요성을 말해 준다. 그리고 시모니테스가 시인이자 화가라는 측면은 지나간 사건을 회상하는 데 있어서 예술가의 역할이 중요함을 말해 주고 있다. 아울러 위 일화가 회상과 “형상”의 밀접한 관계를 말해주고 있다면, 이와 관련하여 회상과 “글”이 어떻게 자리매김될 수 있는지에 대한 학문적 모색도 제시되고 있다. 즉 글이란 과연 형상에 대립하는 것인가 아니면 언어에 의해 전개되는 글도 형상을 포함하고 있는 것은 아닐까 하는 점이 그것이다.

### 3. 회상으로서의 문화학

문화학과 문예학의 접목에서 연구되는 회상이란 결코 개인적인 산물로 머무는 것이 아니라 사회적 조건에 의해 규정된다. 이를 위해 전통적인 문화학에서는 사회적 조건을 “사회적 테두리”(cadres sociaux)라는 개념으로 사용한 바 있으며 그러한 사회적 테두리 내에서의 회상을 “집단적 회상”이라고 명명한 바 있다. 그러나 집단적 회상이라는 개념은 지나치게 사회학적, 심리학적으로 정향되어 있기에 문화를 인문학적으로 읽어내기에는 불충분한 범주로 인식되고 있으며, 이를 극복하기 위해 90년대부터 최근까지의 독일 인문학에서는 회상 개념을 다시 검토하고 있다. 특히 회상 개념을 문화학의 기본 개념으로 설정하는 가운데 얀 아스만(Jan Assmann)과 알라이다 아스만(Aleida Assmann)은 그 개념을 더욱 세분화하여 새롭게 정립하고 있다.

우선 얀 아스만은 외적 영역과 관련하여 회상을 네 가지로 분류하고 있다. 첫 번째로는 인간의 모방 행위에 의한 회상으로서 이를 “모방적 회상”이라고 부른다. 두 번째로는 “사물의 회상”인데, 이는 주변의 일상 사물이 불러일으키는 회상을 말한다.<sup>3)</sup>

3) “사물의 회상”에 대한 예는 프란츠 카프카의 『변신』에서 발견된다. 벌레로 변한 잠자의 누이동생과 어머니는 소설의 중반부에서 잠자의 방에 놓여 있는 가구들을 치워버리기 위해 잠자의 방

사물은 현재 시간뿐만 아니라 과거의 시간성을 갖고 있으며 그러한 사물을 대하면서 인간은 자기 자신, 자신의 과거, 타자의 과거를 기억한다. 세 번째로는 언어적 의사소통에 의한 회상으로서 이를 “의사소통적 회상”이라고 부른다. 의식과 회상은 개인 혼자서는 불가능하며 언제나 다른 이들과의 의사소통 과정에 참여함으로써만 가능하기 때문이다. 마지막으로 의미의 전수 과정에 의한 회상이 있으며 이를 “문화적 회상”이라고 부른다. 위에서 언급된 세 가지 회상 형태는 시간이 흐르면 모두 문화적 회상으로 전환되기 마련인데, 이 때 그 회상은 텍스트, 상징, 이콘, 재현물, 무덤, 성전, 우상 같은 형태들로 표현된다(J. Assmann, S. 20 f.).

이러한 구분 가운데 신선하게 수용되고 있는 것은 의사소통적 회상과 문화적 회상이라는 개념 구분이다. 이것은 사회학이나 전통적인 문화학에서 사용된 바 있는 개인적 회상과 집단적 회상 같은 개념을 대체하는 개념으로서 설득력 있는 새로운 의미망을 형성하고 있다. 의사소통적 회상이란 주로 구두로 전개되며 “살아 있는 과거와 관계된 기억”을 말한다. 이것은 대체로 세대간의 회상으로 이루어지는데, 여기서

	의사소통적 회상	문화적 회상
내용	개인의 자서전 테두리 내에서 다루어지는 역사 경험	신화적 근원사, 완전한 과거 속의 사건
형태	상호행위와 일상 생활을 통해 발생되며 비공식적이며 형식을 갖추지 못한 자연적 상태	특정 목적을 위해 만들어지며 고도의 형식을 지님. 격식을 갖춘 의사소통이나 축제 같은 형태를 띠
매개물	유기체적 회상, 경험, 듣고 말하기를 통해 전달되는 생생한 기억	확고한 객관화. 전통적인 상징적 코드화/언어, 그림, 춤 등으로 연출됨
시간구조	현재와 함께 이동하는 3-4세대의 시간지평으로서 80-100년	신화적 근원 시간의 완전한 과거
운반자	기억 공동체 내의 비전문적인 시대적 증인	전문적인 전통 전달자들

으로 들어간다. 그것은 잠자가 자유롭게 기어다닐 수 있는 공간을 마련해 주기 위해서라고 누이동생은 말하지만, 사실 옷장과 책상이 잠자에게는 매우 중요한 사물이다. 그것은 바로 자신이 사용했던 사물을 통해서 잠자는 벌레로서가 아니라 아들로써, 오빠로서의 자신의 과거, 자신의 정체성을 간직할 수 있기 때문이다. 따라서 어머니와 누이동생이 가구와 책상을 치우려는 행위는 아들과 오빠에 대한 회상, 곧 잠자의 정체성을 지워버리는 행위이기도 하다. 이처럼 새로운 각도에서 접근할 경우 이 소설의 주제는 회상과 망각 사이의 갈등이라고 할 수 있다.

세대란 주로 3-4 세대로 구성되는 세대를 말한다. 역사학자들에 의해 확인된 결과에 의하면, 대략 80년 정도의 범위 내에서 우리는 살아 있는 과거에 대한 의사소통적 회상을 나누지만 80년이 지나면 소위 “부유하는 틈새”가 형성됨으로써 살아 있는 과거는 더 이상 의사소통적 회상으로 작용하지 않고 그 대신 교과서, 기념물, 예술작품 등 다양한 형태를 통해 문화적 회상으로 넘어간다는 것이다(J. Assmann, S. 49). 의사소통적 회상과 문화적 회상의 차이점은 위와 같이 제시되고 있다(S. 56).

이러한 두 가지 회상 형태 중 아스만이 문화학의 새로운 주제로 삼고 있는 것은 문화적 회상이며 그 대표적인 매체로서 “글”을 주시하고 있다. 그런데 문화적 회상의 매체인 글과 관련해서는 다양한 주제가 수반되는데, 가령 “전통”(Tradition)과 “표준”(Kanon)에 관한 질문을 들 수 있다. 아스만에 의하면, “전통”이란 정체성을 지켜나가는 것을 목적으로 삼고 있기 때문에 “대안의 배제”라는 특징을 지닌다면 “표준”은 “선택된 것을 지키려는 울타리” 같은 특징을 띤다(J. Assmann, S. 120 f.). 따라서 문화적 회상의 매체인 글과 관련하여 다음과 같은 질문이 제기된다. 즉 어떤 유형의 텍스트가 민족적, 정치적 정체성의 보존에 기여했으며 동시에 어떤 텍스트가 “선택된 것을 지키려는 울타리” 역할과 기능을 수행하는가? 특정 문화권의 표준적 텍스트가 다른 문화권에서도 강요될 때 그것은 제국주의적 힘의 상징 내지는 “식민지화”의 수단으로 작용하게 된다. 전통이나 표준을 둘러싸고 자연스럽게 제기되는 또 다른 문화학적 주제는 “교양”, “검열”, “이탈”, “복귀” 같은 것이다. 예컨대 어떤 텍스트가 전통과 표준의 테두리 내에서 어떠한 교양 담론을 위한 필독서로 규정되어 왔는지를 검토해 볼 수 있으며, 이 때 교양은 어떤 의미를 지니며 동시에 그것이 어떠한 문화형성의 정당성과 이데올로기로 기능하는지도 질문해 볼 수 있다. 여기서 선택된 텍스트와 배제된 텍스트의 차이와 대립은 다시금 문화들 간의 차이, 대립, 충돌로 확장되기도 한다.

“글”이란 지년간 사실을 투명하게 보여줄 뿐만 아니라 “비밀”도 갖고 있으며, 이런 점에서 비밀도 문화학의 중요한 주제가 된다. 아스만 부부가 편집한 세 권의 책에서는 일종의 “비밀의 고고학”이 핵심 주제로 다루어진 바 있는데, 여기서 비밀은 사랑, 죽음, 영혼, 시간 같은 초시대적인 “본질적인 비밀”, 무엇인가를 의식적으로 은폐하고 덮어두려는 “전략적 비밀”, 그리고 호기심의 시선 속에서 만들어지는 “구성적 비밀”로 구분되고 있다. 문화학적 접근은 이러한 세 가지 유형이 어떻게 글에서 작동하는지를 밝히는 것이다.<sup>4)</sup>

알라이다 아스만은 기억의 방식과 기능에 초점을 맞추고 있다는 점에서 안 아스만의 시각과 차이를 보이고 있다. 그녀에 의하면, 기억은 기술(ars)로서의 기억과 힘(vis)으로서의 기억으로 나뉠 수 있다고 한다. 전자는 서구에서 오랜 전통을 갖고 있는 기억술(Mnemotechnik)에서의 기억을 말하며, 이러한 기억 방식은 특히 수사학 영역에서 찾을 수 있다. 이 경우 특정 역사적 경험은 기계적인 방식에 의해 간직되었다가 아무런 변화 없이 다시 그대로 불러올 수 있는데, 이와 같은 저장하기와 불러오기 형태의 기억은 가능한 경험의 왜곡을 배제한다. 이와 달리 힘으로서의 기억이란 문화적 기억을 뜻한다. 이 때 기억은 “과정”, 즉 그 어떤 기계적인 방식에 종속되지 않는 그 자체의 힘을 지니며 일종의 내면화하기(er-innem)라는 의미에서의 기억을 뜻한다. 기술로서의 기억과 힘으로서의 기억을 구분해 주는 또 다른 중요한 요소는 “시간”과 “망각”이다. 기술로서의 기억에서는 시간과 망각이 배제되는 반면에, 힘으로서의 기억에서는 항상 시간과 망각의 요소가 작동함으로써 전이, 변형, 왜곡, 뒤바뀐 평가가 발생한다(*Erinnerungsräume*, S. 27-32).

문화학에서는 당연히 기술로서의 기억보다는 힘으로서의 기억이 핵심 주제가 된다. 아스만은 힘 혹은 내면화하기로서의 기억에는 다시금 두 가지 회상 형태가 작동한다고 본다. 그 하나는 “구체적인 당파성의 관점을 지닌 살아 있는 구성원에게 속하는 것”으로서의 회상이라면 다른 하나는 “모든 이에게 속하면서 동시에 그 누구에게도 속하지 않는 것”으로서의 회상이다. 물론 이러한 구분은 안 아스만이 시도했던 의사소통적 회상과 문화적 회상이라는 구분이나 혹은 종래 사용되었던 구체적이고 주관적인 “회상”과 추상적이고 객관적인 “역사”라는 구분과 어느 정도 공통점을 갖고 있는 듯이 보인다. 그러나 알라이다 아스만은 종래의 주관적 회상과 객관적 역사라는 개념 대신에 새로운 개념을 제안하고 있는데, 요컨대 “구체적인 당파성의 관점을 지닌 살아 있는 구성원에게 속하는 것”으로서의 회상에 대해서는 “기능회상”(Funktionsgedächtnis)을, 그리고 “모든 이에게 속하면서 동시에 그 누구에게도 속하지 않는 것”으로서의 회상에 대해서는 “저장회상”(Speichergedächtnis)이라는 개념을 사용하고 있다.

문화학의 새로운 기본 개념인 “기능회상”과 “저장회상”은 어떻게 정의되는 것일까? 기능회상의 중요한 특징은 특정 그룹과의 관계, 선택성, 가치 결합, 미래에의 정

4) A. und J. Assmann(Hg.), *Schleier und Schwelle* 참조할 것.



향이 작동하고 있다는 점이다. 가령 특정 그룹이나 행위 주체들은 자신들의 현재적 관점에서 특정한 회상 문화를 생산해내는데, 국가나 민족의 정체성을 둘러싼 회상 문화가 그 대표적인 예이다. 특정 그룹이 국가와 민족의 정체성을 자신의 현재적 관점에서 만들어 나갈 때 기능회상은 “합법화”를 위해 작동하며, 이러한 합법화를 부당하게 파악하는 다른 그룹은 그것의 “탈합법화”를 시도하게 된다. 또한 다른 국가와 민족과 비교할 때 기능회상은 “차별화”로 작동하는데, 예컨대 상징적 표현에 의한 회상이 “차별화”의 양식에 속한다. 이와 같은 합법화, 탈합법화, 차별화라는 세 가지 요소가 기능회상의 핵심 특징인 셈이다(*Erinnerungsräume*, S. 138 f.).

기능회상이 현재와 구체적인 관계를 지닌 회상으로서 우리가 흔히 사용하는 특정 그룹의 이데올로기적 회상으로 간주될 수 있다면, 저장회상이란 기능회상에 대한 회상, 즉 제 2질서의 회상이다. 현재와의 관계가 없는 “비동형적인 덩어리”로 존재하는 저장회상의 중요한 역할은 이데올로기로 작용하는 기능회상을 다른 관점에서 비판적으로 재해석할 수 있는 가능성을 열어주는 데 있다. 저장회상은 회상의 구체적인 정체성을 갖지 않으며 기능회상을 폭넓게 혹은 다르게 해석할 수 있게 하는 거대한 “기록 보관소”(Archiv)처럼 작용하는 것이다. 기능회상이 폐쇄적인 상태에서 작동한다면, 저장회상은 다른 가능성, 대안, 모순, 상대화, 비판적 이의 제기 등이 가능한 열린 상태를 유지한다(*Erinnerungsräume*, S. 140 f.). 저장회상이 완전히 배제되고 오로지 특정 기능회상만이 작동할 경우 그 사회는 변화가 존재하지 않는 사회라고 볼 수 있는데, 예컨대 파시즘 시대나 스탈린주의적 사회는 오로지 기능회상만이 절대화된 근본주의적 문화 형태를 띤다. 이러한 이분법적 구분을 시도하고 있음에도 불구하고 알라이다 아스만은 글읽기로서의 문화분석에서는 궁극적으로 기능회상과 저장회상이 상보적 관계를 유지해야 한다고 강조하고 있다. “저장회상과 단절된 기능회상은 환상으로 쇠퇴하며, 기능회상과 단절된 저장회상은 의미 없는 정보 덩어리로 쇠퇴하고 만다. 저장회상이 기능회상을 검증해주고 뒷받침해주고 수정해 줄 수 있다면, 기능회상은 저장회상의 방향을 정해주며 동기를 부여해 준다. 양자는 함께 하며 기능적으로 분화되는 문화에 속해 있다”(S. 142).

#### 4. 회상과 문학

현재를 살아가는 우리는 구체적인 경험에 대해 의사소통적 회상을 나눌 뿐만 아니

라 주로 문화적 매체를 통해 지나간 사건에 대한 회상을 갖기 마련이다. 이 때 “문화적 회상”의 핵심 매체는 다름 아닌 글/텍스트/언어 예술작품이다. 요컨대 글/텍스트/언어 예술작품은 자신의 삶과 시대에 대한 사유, 지각, 흔적을 남겨 놓은 “문화적 회상”이며 인문학은 그와 같은 문화적 회상을 다루는 영역이다.

인문학이 다루어야 할 글과 회상의 관계는 사실 문화 담론의 주제만은 결코 아니며 역사적으로 거슬러 올라가면 철학적인 문제로 나타난다. 글과 회상의 관계를 보여주는 대표적인 시각은 플라톤의 『파이드로스』에 나오는 그 유명한 일화에서 찾을 수 있는데, 여기에서 글과 회상의 관계는 전혀 긍정적이지만은 않았다. 소크라테스가 전하고 있는 그 신화의 내용은 다음과 같다. 발명의 신인 테우트는 자신이 만든 상형문자를 타무스 왕에게 제시하면서 지나간 경험이나 현재의 생각을 글을 통해 기록함으로써 지나간 과거에 대한 기억이 오랫동안 간직될 것이라고 건의한다. 그러나 이를 본 타무스 왕은 글에 대해 매우 부정적인 반응을 내보인다. “그 발명물은 기억을 외면케 할 것이며 학습자의 영혼에 망각을 불러일으킬지도 모릅니다. 왜냐하면 학습자들은 자기 스스로 직접 내면적으로 기억하기보다는 글자에 의존한 나머지 그 낯선 기호들을 통해 단지 외면적으로만 기억할 수 있기 때문입니다. 그러니까 당신은 기억의 수단을 발명한 것이 아니라 기억의 버팀목만을 발명한 셈이며, 그렇기에 지혜와 관련해서도 당신은 제자들에게 진리 자체보다는 가상만을 심어주게 될지도 모릅니다”(S. 55). 이와 같은 이집트 신화를 언급하면서 플라톤이 중시하고 있는 측면은 내면적인 기억, 영혼, 진리 등이며, 그 개념들은—데리다가 부정할 바 있는—현존의 목소리, 로고스, 이성 등을 지칭한다. 플라톤의 시각에 의하면, 글은 그러한 직접적이고도 내면적인 기억에 매우 위협적이다. 글은 외면적인 기억과 가상만을, 결국에는 망각만을 부추기는 위험한 수단으로 간주되고 있는 것이다. 그러나 외면적 기억과 내면적 기억 같은 이분법적 사유로 플라톤은 글의 위험한 측면을 파악하고 있지만 그의 시각을 완전히 전도시킬 경우 글의 특성이 새롭게 정립될 수 있다. 즉 “본래적인 것”으로서의 “내면적 기억, 영혼, 진리”로부터 글이 멀어질 수 있음을 말해 주고 있지만, 다른 한편으로 망각될 위험에 처해 있는 지나간 것과 그 의미를 담아내는 글의 특성이 부정되는 것은 결코 아니다. 여기서 중요한 점은, 글이 야기할 수도 있는 피상적이고도 외면적 기억을 무엇보다도 새로운 “글읽기”의 작업을 통해 다시금 내면적 기억으로 나아가는 가능성을 찾는 일이다. 사실 글에서는 “흔적과 쓰레기”, “기억과 망각”이 공존하는 것이지 그 양자는 더 이상 대립적이지 않다.<sup>5)</sup> 특히 플

라톤이 우려했던 글의 “가상” 특성은 곧 글에 의한 역사적 사건의 전수 과정 중에서 나타날 수 있는 문화화 혹은 수사적 심미화 같은 특성을 일컬을 수 있는데, 현대적인 언어로 말하자면 변질과 변형의 특성이라고 할 수 있다. 그런데 이러한 문학적, 수사적 심미화는 지나간 것을 망각시키는 것이 아니라 지나간 것을 새롭게 현재화할 수 있는 길을 제공하며, 그런 차원에서 글의 역할, 글의 의미, 수사학과 그 의미의 변형 등에 대한 질문은 곧 회상으로서의 글에 의한 문화를 이해하는 데 있어서 매우 중요한 연구의 초석을 제공한다.

『파이드로스』에서 제시된 일화는 넓은 의미에서 “글”이 회상에 끼칠 수 있는 악영향에 관한 것이지만, 사실 글과 회상, 특히 언어 예술작품이라 할 수 있는 문학과 회상의 관계는 플라톤과는 완전히 다른 차원에서 긍정적으로 파악될 수 있다. 예컨대, 회상으로서의 문화가 문학 텍스트와 얼마나 밀접한 관계를 맺고 있는가는 고대 그리스 신화에서 쉽게 찾아 낼 수 있다. 그리스 신화에서는 우라노스와 가이아 사이에서 출생한 기억의 여신이 다름 아닌 므네모쥐네(Mnemosyne)로 명명되며, 모네모쥐네는 제우스 신과 결합하여 학문과 예술을 관장하는 아홉 명의 뮤즈를 낳았다고 전해진다.<sup>6)</sup> 이는 예술의 모태는 바로 기억/회상임을 말해 주고 있다. 이 므네모쥐네에 대한 뛰어난 묘사는 다시금 18세기 독일 작가인 칼 필립 모리츠(K. Ph. Moritz)의 글에서 발견된다. “상상력의 아름다운 형성은 고대의 신성함에 속한다. 그것은 상상력의 아름다운 형성이 곧 하늘과 대지의 딸이기 때문이다. 그녀의 아름다운 이름은 생각하는 행위와 돌이켜 보는 행위를 나타내며 . . . 거인족들 가운데 처녀였던 그녀는 마침내 제우스와 결혼하여 뮤즈들을 낳았으며, 이 뮤즈들은 어머니가 하나로 간직했던 지식의 보물을 서로 나누어 가졌다”(S. 53). 상상력, 사유, 회상, 지식을 관장하는 여신으로 그려진 므네모쥐네가 학문과 예술의 모태임을 다시 한 번 강조해 주고 있는 셈이다. 회상과 글의 관계는 프리드리히 훔볼트에게서도 발견되는데 그는 다음과 같은 구절로 「회상」이라는 제목의 시를 끝맺고 있다. “바다는 기억을 빼앗고 또 준다./ 사랑도 부지런히 눈길을 부여잡는다./ 그러나 머무는 것은 시인들이 짓는다”(S. 390). 기억을 빼앗고 주는 “바다”가 인간의 역사적 삶과 세계의 역동적인 전체 흐름이라면, 시인은 그러한 역사의 흐름 가운데 소멸되지 않는 “머무는 것”을 만들어 낸다. 그

5) A. Assmann, “Texte, Spuren, Abfall” 참조할 것.

6) 9명의 여신: Calliope(서사시), Clio(역사), Erato(서정시), Euterpe(음악), Melpomene(비극), Polyhymnia(종교음악), Terpsichore(무용), Thalia(희극), Urania(천문).

“머무는 것”이란 다름 아닌 회상으로서의 예술작품, 즉 문학 텍스트이다. 이러한 점은 서두에 언급하였던 흐름과 정지의 변증법으로 문화를 파악했던 짐멜의 사유와도 일맥상통한다고 볼 수 있다.

문학과 회상의 밀접한 관계에 대한 답론은 독일의 경우 18세기에 가장 활발했다. 물론 이 당시의 답론을 추적해보면 흥미로운 점을 읽어낼 수 있는데, 그것은 “회상”이라는 개념보다는 개인적인 차원의 “기억”을 더욱 중시하였다는 것이다. 아마도 그것은 문학 작품의 창조력을 “개인”에서 찾았던 당시의 철학적, 문학적 경향 때문이라고 추측된다. 예컨대 독일 작가인 장 파울(Jean Paul)은 『미학 입문』에서 회상(Gedächtnis)을 폄하시키고 기억(Erinnerung)을 강조하고 나선다. 회상이란 동물에게도 부여된 능력으로서 주로 뇌라는 육체적 기관에 의존하며 “창조하는 능력이라기보다는 수용하는 능력”이라는 것이다. 장 파울은 회상을 두 가지로 구분하는데, 그 하나는 실상회상(Sachgedächtnis)이며 다른 하나는 이름과 말의 회상(Namen-, Wortgedächtnis)이다(S. 848 f.). 회상이 수동적이고 기계적인 특성을 지닌다면 기억이란 “주어진 많은 기억의 생각들에서 그 다음의 생각을 자유롭게 일깨우고 생각해내는 창조하는 힘”(S. 849)으로 정의되고 있다. 기억에 부여된 “창조하는 힘”은 동물에게 주어질 수 없는 인간 정신의 고유한 능력이라는 것이다. 또한 회상이 사물들을 단순히 병존시킨다면, 기억은 “인과적 혹은 다른 류의 연관성에 의한 생산 활동”을 전개할 수 있다고 한다. 요컨대, 회상이 주로 공간적 기억(memoria localis)을 통해서 과거의 것을 유추해 낸다면, 기억의 특징은 “유사성”을 엮어내는 힘이다(S. 852). 결국 회상이 하나의 일차원적이고 직선적 시간의 차원에서 과거를 현재로 기계적으로 불러들이는 행위라면(물론 이를 현대적인 언어로 표현하자면 “정보적 기억”이라고도 지칭할 수 있는데), 기억은 다차원적 시간과 공간에서 과거와 현재, 현재와 미래의 관계를 창조적으로 엮어내는 행위라고 할 수 있다. 그리고 기억에 의한 대표적인 생산물은 다름 아닌 예술작품이며, 특히 문학과 기억의 공통점으로서 장 파울은 “상상력”을 들고 있다. “상상력이란 형성하는 힘 혹은 환상의 산문이다. 상상력은 강화된 밝은 색깔의 기억에 다름 아니다”(S. 47). “밝은 색깔의 기억”으로서의 상상력을 통해 지나간 삶이 다시금 현재화되며 이를 통해 “전체”가 형성된다는 것이다. “이미 삶에서 상상력은 그 우주적인 힘을 행사한다. 상상력은 저 멀리 놓여 있는 과거에 빛을 던지며 빛나는 색깔의 무지개와 평화의 무지개로 과거를 감싸 안는다. 상상력은 사랑의 여신이며 젊음의 여신이다. . . . 이런 연유에서 저 멀리 놓여 있는 기억된 삶은 하

늘에 닿아 있는 대지처럼 빛나게 된다. 즉 상상력은 부분들을 완결된 청렴한 전체로 나아가도록 한다”(S. 48 f.).

회상과 문학의 밀접한 관계는 다시금 헤겔에게서도 발견된다. 그는 신화적 회상으로서의 문학, 오늘날의 용어로 말하자면 “신화문학”(Mythopoesie)의 차원에서 그 양자의 관계를 다음과 같이 언급하고 있다. “회상이란 그리스 신들이 교살된 채 매달려 있는 교수대이다. 처형된 이들의 전시장을 내보여 주고, 위트의 바람으로 그들을 사방으로 내몰거나 서로 우스꽝스럽게 만들고 이런 저런 그룹과 일그러진 모습으로 바람을 불어넣는 것이 종종 문학(Poesie)라고 일컬어진다. 회상은 무덤, 즉 죽은 것을 간직하는 그릇이다. 죽은 것은 그 회상 안에서 죽은 것으로 보존된다”(Hegel, S. 432).<sup>7)</sup> 구체적으로 언급하지는 않았지만 헤겔은 회상이 단지 지나간 것에 대한 표상 혹은 그것과의 유희만을 담고 있다고 보았기에 회상에 부정적인 듯한 모습을 취하고 있다. 특히 “회상 안에서 지나간 것은 지난 것으로 보존된다”라는 점을 강조함으로써 헤겔은 지나간 것을 떠올리는 회상이 현재의 맥락에서 새로운 의미를 획득할 수 있는 가능성을 유보하는 듯이 보인다.

그러나 회상으로서의 문학이 헤겔이 파악한 것처럼 현재적 의미를 결여하는 것은 결코 아니다. 비록 회상으로서의 문학이 “과거적인 것”, “지나간 것”의 보존과 연결됨으로써 일종의 과거로의 회귀-예컨대 랑케 식의 역사주의를 들 수 있는데-로 보일 수 있지만, 다른 차원에서 회상으로서의 문학은 의식적이고 창조적인 힘을 바탕으로 기억된 것에 현재적인 의미를 부여하는 새로운 지평을 열 수 있다. 특히 18세기 이후 문학적 글쓰기에 회상 특성이 부여되는 까닭은 동시대의 사회학적 담론을 고찰해 봄으로써 조명해 볼 수 있다. 18세기 이후 사회는 진보와 발전 같은 낙관주의적 이념에 의해 주도되었고 유토피아적 미래를 향해 오로지 앞만을 향해 걸어가는 단선적 발전론의 상황에서 수많은 사회적 현상은 너무나 쉽게 망각의 늪에 내맡겨지게 되었다. 회상은 그러한 발전론에 제동을 거는 문학적 행위로서 구체화되기 시작하는

7) 후에 헤겔은 『철학적 학문의 백과사전』에서 관조(Anschauung), 표상(Vorstellung), 기억(Erinnerung), 상상력(Einbildungskraft), 회상(Gedächtnis)를 상세하게 구분하고 있다. 넓은 의미에서 관조와 표상이 서로 구분되며, 표상에는 세 가지 단계가 있다. 표상의 첫 단계는 기억이며, 두 번째 단계는 상상력이고, 마지막 단계는 회상이라고 분류되고 있다. 기억, 상상력, 회상의 관계는 지나간 것에 대한 표상이 주관화에서 점차 객관화되는 단계로 해석된다. 헤겔의 개념 분석에 대한 상세한 논의는 다른 글에서 다루어 볼 계획이다.

데, 낭만주의 이후 회상이 문학적 글쓰기의 정점에 도달하는 사례로는 그것을 서사적 구조의 기본 형식으로서 삼은 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』를 들 수 있다. 또한 무의식적, 무의도적 기억(mémoire involontaire)을 내세운 프루스트를 넘어서 발터 벤야민은 프루스트와는 달리 의식적, 의도적 기억을 강조하기도 한다. 예컨대 『베를린의 유년시절』에서 벤야민은 자신의 어린 시절에 대한 형상을 “의식적인 기억”의 공간으로 끌어들이으로써 동시대의 현재를 비판하는 서술 방식을 취한다. 특이한 점은 벤야민의 글쓰기도 시모니데스의 일화에서 제시된 “공간과 형상”이라는 두 가지 기본 특성을 자신의 기억 행위에 부여하고 있다는 것이다. 그런데 문학적 글쓰기에 기억의 방식을 도입하는 가운데 벤야민은 기억에 파편성과 갑작스러움이라는 새로운 형식을 부여함으로써 기억의 새로운 측면을 제시하고 있다. “삶의 진실한 척도는 기억이다. 뒤를 조망하면서 기억은 번개처럼 삶을 스쳐 지나간다. 책의 몇 페이지를 뒤에서부터 재빨리 넘기듯 기억이란 어느 마을에 도착한 기사가 출발을 결심했던 그 이전 장소로 다시 돌아가는 가려는 것과도 같다. 고대인들처럼 삶이 글로 변화되었던 이들의 경우, 그들은 글을 뒤에서부터 읽으려할지도 모른다. 그렇게 그들은 서로 만날 수 있으며—현재로부터의 도피에서도—그들은 그렇게 삶을 이해할 수 있다”(Gesammelte Schriften, S. 529 f.). 삶과 글은 기억에 그 뿌리를 두고 있으며, 특히 과거에 대한 기억은 단지 현재로부터의 도피가 아니라 현재를 비판적으로 각성하고 새롭게 구성하려는 사유와 밀접한 관계를 맺고 있는 것이다. 이런 맥락에서 벤야민은 “지나간 것을 역사적으로 표현해 낸다는 것은 ‘과거에 어떠했는가’를 인식하는 것이 아니다. 그것은 위기의 순간에 빛을 발하는 기억을 자기 것으로 삼는 행위를 말한다”라고 강조하고 있다(Illuminationen, S. 253).

## 5. 문학적 회상으로서의 글읽기: 파울 첼란의 죽음의 푸가

### 죽음의 푸가

새벽의 검은 우유 우리는 저녁마다 그것을 마신다  
우리는 정오마다 아침마다 그것을 마신다 우리는 밤마다 그것을 마신다  
우리는 마시고 또 마신다  
우리는 공중에 무덤을 판다 그곳에선 좀지 않게 누울 수 있다  
한 남자가 집 안에 살고 있다 그는 뱀과 함께 논다 그는 편지를 쓴다

날이 어두워지면 그는 독일로 편지를 쓴다 그대 금빛  
 머릿결 마르가레테여  
 그는 이렇게 편지를 쓰고 집 앞으로 나선다 별들이 반짝인다  
 그는 휘파람을 불어 자신의 사냥개들을 불러모은다  
 그는 자신의 유태인들에게 휘파람을 불며 불러낸다 땅에 무덤을 파게 한다  
 그는 우리에게 명령한다 자 무도곡을 연주하라

새벽의 검은 우유 우리는 밤마다 너를 마신다  
 우리는 아침마다 정오마다 너를 마신다 우리는 저녁마다 너를 마신다  
 우리는 마시고 또 마신다  
 한 남자가 집 안에 살고 있다 그는 뱀과 함께 논다 그는  
 편지를 쓴다  
 날이 어두워지면 그는 독일로 편지를 쓴다 그대 금빛  
 머릿결 마르가레테  
 그대 잿빛 머릿결 슬라미트 우리는 공중에 무덤을 판다 그곳에선 좁지 않게 누울 수 있다

그는 외친다 너희들 한 무리는 더 깊이 땅 속을 파라 너희들 다른 무리는 노래를 부르며  
 연주하라  
 그는 허리춤의 권총을 잡고 그것을 흔들어 댄다 그의 눈은  
 푸르다  
 너희들 한 무리들은 더 깊이 삽질을 해라 너희들 다른 무리들은 계속 무도곡을  
 연주하라

새벽의 검은 우유 우리는 밤마다 너를 마신다  
 우리는 정오마다 아침마다 너를 마신다 우리는 저녁마다 너를 마신다  
 우리는 마시며 또 마신다  
 한 남자가 집 안에 살고 있다 그대 금빛 머릿결 마르가레테여  
 그대 잿빛 머릿결 슬라미트 그는 뱀과 함께 논다

그는 외친다 죽음을 더욱 달콤하게 연주하라 죽음은 독일에서 온 마이스터  
 그는 외친다 더욱 음울하게 바이올린을 켜라 그러면 너희들은 연기되어  
 공중으로 오를 것이다  
 그러면 너희들은 구름 속에 무덤을 갖게 되며 그곳에선 좁지 않게 누울 수 있다

새벽의 검은 우유 우리는 밤마다 너를 마신다  
 우리는 정오마다 너를 마신다 죽음은 독일에서 온  
 마이스터

우리는 저녁마다 아침마다 너를 마신다 우리는 마시고 또 마신다  
 죽음은 독일에서 온 마이스터 그의 눈은 푸르다  
 그는 납총탄으로 너를 맞춘다 그는 너를 정확하게 맞춘다  
 한 남자가 집 안에 살고 있다 그대 금빛 머릿결 마르가레테  
 그는 사냥개를 우리들에게 몰아온다 그는 우리들에게 공중의 무덤 하나를 선사한다  
 그는 뱀과 함께 놀며 꿈을 꾸다 죽음은 독일에서 온 마이스터  
 그대 금빛 머릿결 마르가레테  
 그대 잿빛 머릿결 술라미트

이제 문학적 회상으로서의 글읽기에 대한 예로서 파울 첼란(1920-1970)의 「죽음의 푸가」를 살펴보기로 하자.<sup>8)</sup> 이 시는 첼란이 1945년에 쓰고 1948년에 출간한 초기 시에 속한다. 나치에 의한 유대인 대학살(Holocaust)을 기억하면서 쓰여진 이 시는 아우슈비츠의 문학적 형상화를 비판하였던 아도르노와 관련하여 더욱 유명해졌다. 대학살의 사건은 너무나 비인간적이었기에 언어로 표현할 수 없다는 의미로 아도르노는 “아우슈비츠 이후 서정시를 쓰는 것은 불가능하다”라고 밝힌 바 있는데, 그러한 아도르노에게 조심스럽게 이의를 제기하듯 첼란은 다음과 같이 간접적으로 언급한 바 있다. “아우슈비츠 이후 시가 존재하지 않는다면, 여기서 ‘시’에 대한 생각으로서 무엇이 전제되고 있는 것일까? 그것은 가설적으로, 사변적으로 아우슈비츠를 피꼬리의 관점이나 지빠귀의 관점으로 바라보거나 보고하려는 자만심이 아닐까”(Lesarten, S. 55). 첼란 역시 “가설”이나 “사변”을 통해 아우슈비츠의 참혹한 상황을 시에서 재현하려는 작업에 대해 경고를 가하고 있지만, 그렇다고 해서 그 지나간 사건에 대한 기억을 시에 담아내는 행위를 포기할 수는 없다고 간접적으로 답변한 것이다. 중요한 점은 피꼬리나 지빠귀의 관점에서 시를 쓰는 것이 아니라 그 참혹한 사건을 현재화하는 문학적인 시를 쓰는 일이다. 이 때 시는 시인의 개인적 기억을 통해서 생산되지만 넓은 의미에서 문학적 회상의 증표로 작용한다.

「죽음의 푸가」는 매우 단순한 시처럼 읽혀진다. 그럼에도 불구하고 이 단순한 듯한 시는 매우 충격적이다. 그 충격성은 무엇보다도 시의 형식에서 찾을 수 있다. “푸가”라는 언어는 본래 “도망치다, 도피하다”라는 뜻을 갖고 있지만, 다른 한편 푸가는 음악 형식으로서 반복적인 양식과 대위법적 양식을 특징으로 한다. 이러한 음악 형식

8) P. Celan, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. B. Allemann und S. Reichert, Frankfurt a.M. 1983, Bd. 1, S. 41 f.



이 시에 도입되고 있다는 점은 반복과 대위가 지나간 것을 현재화하는 기억의 행위에서 작동하는 문학적 변형의 중요한 측면의 하나임을 말해 주고 있다. 또 다른 형식적 측면으로는 심표와 마침표 같은 구두법의 생략을 들 수 있다. 그러나 구두법이 부재함에도 불구하고 모든 문장은 자연스럽게 흐르는 듯한 느낌을 자아낸다.

이 시의 충격은 “새벽의 검은 우유”로 시작하는 어휘의 새로운 변형에 있다. 매연마다 반복하는 그 모순어법(Oxymoron)은 어떤 의미를 지니는 것일까? 「죽음의 푸가」 이전에 켈란은 “검은 눈송이”라는 시의 제목으로 어머니의 죽음을 기억해 내는 시를 쓴 적이 있다. “검은 눈송이”라는 표현 역시 서로 상반된 색깔의 이미지를 결합하는 모순어법으로 이해되지만, 문학적 전통에서 “눈송이”는 순결의 이미지뿐만 아니라 죽음의 이미지로 이미 자주 사용된 바 있으며 따라서 “검은 눈송이”는 그 죽음의 이미지를 더욱 강화시킨 어법이라고 할 수 있다. “검은 눈송이”가 문학적 전통 속에서 파악되는 시적 어법이라면, “검은 우유”의 문학적 강도는 “검은 눈송이”라는 시적 표현과 비교해 볼 때 더욱 파격적이고 충격적이며 새롭게 다가온다. “검은 우유”에서 검은 색이 어둠과 죽음의 의미를 띠는다면, 하얀 색의 우유는 생명을 뜻한다. 신성하고 순결한 생명의 의미를 지닌 “우유”에 일반적인 상식적 표상에서 벗어난 “검은 색”의 이미지가 부여되고 있으며, 그러한 순결한 생명의 죽음을 뜻하는 검은 우유를 아침, 정오, 저녁, 밤에 마신다는 것은 대학살의 죽음이 일상에서 반복됨을 뜻한다. 다시 말하면, “새벽의 검은 우유”(독가스)를 마시는 주체인 “우리”가 수시로 학살되고 있음을 말해 준다. 1연에서 “우리”는 “새벽의 검은 우유”를 “그것”이라는 3인칭 대명사로 받아들이고 있지만 2연부터는 “너”라는 2인칭 대명사로 받아들이고 있는데, 이러한 “그것”에서 “너”라는 친근감을 지닌 표현의 전이를 통해 죽음의 전율은 더욱 아이러니컬하게 표출되고 있는 것이다.

시의 전체 배경으로는 유대인 집단 수용소 같은 공간의 형상화를 연상시킨다. 대위법적 구조가 푸가의 형식적 특징이라고 할 때 그 내용상으로도 철저히 대위를 이루고 있다. 우선 주체의 차원에서 “그”와 “우리”는 가해자와 피해자, 즉 수용소를 지키는 이와 그 안에 수용되어 죽음을 맞이하는 이들로 서로 대조적이다. 더욱 구체적으로 표현하면, “자신의 유대인들에게 휘파람을 불며 땅에 무덤을 파도록 삽질을 시킨다”라는 구절이나 고향으로 편지를 쓰는 “그”는 수용소를 감시하는 독일 장교를 연상시키며, “우리”는 수용소에 갇혀 자신들의 무덤을 파는 유대인을 직접 가리킨다. “그는 집에 거주한다”라는 표현은 정치적, 철학적 의미를 갖는데, 즉 내밀한 거주 공

간을 뜻하는 “집”은 바로 고향, 조국을 뜻하기도 한다. “그”는 고향과 조국뿐만 아니라 “자신의 유대인들”이라는 소유격을 통해 알 수 있듯이 유대인을 자신의 소유물로 파악하고 있다. 이러한 “그”와 대조적으로 “우리”에게는 그 어떤 소유물이 없다. “우리”는 단지 “그”의 명령에 따라 땅에 삼질만을 하며, 그럼으로써 “우리”는 현세가 아닌 이세에서만 자유로운 공간을 갖는 아이러니컬한 운명을 지닌다.

“그”와 “우리”는 행위의 측면에서도 서로 대조적이다. “그”는 “편지”를 쓰는 정신적인 행동과 타자에게 명령하고 개에게 휘파람을 부는 등 매우 능동적이고 공격적인 행동을 취하고 있지만, “우리”는 단지 “검은 우유”를 마시고 삼질하는 제한된 수동적인 행동을 할뿐이다. 구약성서를 통해 알 수 있듯이 “뱀”과 유희를 하는 “그”는 곧 사악함을 대변하는 자로 해석된다. 그의 연인 마르가레테의 머리카락이 “황금빛”이고 그의 눈이 “파란 색”이라고 언급되고 있는 것도 가해자인 독일인의 특징과 관련된다. “황금 색”이 영광과 아름다움을 뜻한다면, “갯빛”은 죽은 이들이 남긴 “재”를 상기시켜 주는데, 머리카락의 대조적인 색깔은 곧 산 자와 죽은 자의 대립으로 연결된다. 또한 마지막 연에 권총으로 자신의 유대인들을 “정확하게 맞힌다”고 언급된 것도 “정확성”으로 알려져 있는 독일인을 말해 주고 있다. 그런데 “그”는 수용소를 지키는 수용소 장교를 가리킬 뿐만 아니라 더 나아가 “독일” 자체를 대변하고 있음을 알 수 있다. 예컨대 “마르가레테”라는 여인의 이름은 괴테의 파우스트 1부의 여주인공인 마르가레테(=그레트헨)를 연상시키며, 또한 이 시의 핵심 구절인 “죽음은 독일에서 온 마이스터”라는 표현에서 “마이스터”라는 시어는 괴테(『빌헬름 마이스터』)와 바그너(『뉘른베르크의 마이스터』)로 대변되는 독일을 가리킨다. 결국 집단 수용소에서의 유대인 대학살이라는 독일이 저질렀던 범죄가 이 시의 전체 주제임을 쉽게 알 수 있다.

가장 충격적인 내용으로는 수용소의 한 무리로 하여금 땅을 파게 하고 다른 무리로 하여금 음악을 연주하도록 명령을 가하는 행위, 이러한 참담한 장면은 실제로 뒤늦게 밝혀진 역사적인 사실을 통해 입증된다. 예컨대 르보브 집단 수용소나 혹은 아우슈비츠 집단 수용소에서는 그러한 일이 있었다고 하는데 1991년 독일 신문에 실린 알마 로제의 증언은 그 점을 뒷받침해 주고 있다. 아우슈비츠 수용소에서 소녀 합창단에 소속되어 바이올린을 연주했던 그녀에 의하면, “수용소 사령관인 크람머는 우리가 슈만의 ‘꿈’을 연주할 때 울먹거리곤 했다. 크람머는 2만 4천명을 가스로 질식시킨 장본인이었다. 그는 자신의 일에 지칠 때면 우리에게로 와서 음악을 들곤 했다. 사람들을 총으로 쏘서 죽이고 가스로 질식시키면서 예민했던 나치의 정말이지 이해

되지 않는 측면이었다.” 이러한 증언은 일종의 역사적 사실에 대한 의사소통적 회상이다. 그런데 역사적 사실에 대한 의사소통적 회상과 문학적 회상으로서의 시적 텍스트를 서로 비교해 보면, 시적 텍스트가 역사적 사실을 더욱 강도 높고 예리하게 그려내고 있다. 가령 독일에 있는 연인에게 편지를 쓰고 난 후 “그”는 별이 빛나고 있는 집 앞으로 나온다. 안에서 밖으로 나오는 과정, 즉 편지를 쓰는 행위와 별이 빛나고 있는 저녁의 대비는 평온함과 아늑함에서 “차가움과 위협으로의 전환”(Stiehler, S. 28)이라고 해석될 수도 있지만, 사실 안과 밖, 편지와 별은 전환을 나타내기보다는 행위의 연속성을 갖고 있다. 그것은 연인에 대한 사랑의 감정은 곧 고향과 조국에 대한 사랑을 암시하며, 따라서 밖으로 나온 “그”가 타인에 대한 살해 같은 공격성을 띠는 것은 고향과 조국에 대한 맹목적인 사랑에서 나온 폭력적인 행위로 연결되기 때문이다. 특히 “우리”로 하여금 자신들의 무덤을 파도록 명령하고는 “그”가 다른 무리로 하여금 바이올린을 연주하게끔 명령하는 행위는 사람을 살해하는 행위와 예술적 쾌락의 결합을 뜻하는데, 이것은 곧 죽음에 대한 새디즘적 잔인성을 비판하고 있는 것이다. 그렇기에 “그”는 “죽음을 달콤하게 연주하라”(5연)고 외치고 있다.

「죽음의 푸가」는 나치가 저지른 유대인 학살에 대한 첼란 개인의 기억에서 생산된 문학적 텍스트이다. 그러나 1945년에 쓰여진 이 문학적 텍스트는 단순한 “의사소통적 회상”(얀 아스만)이나 특정 집단인의 죽음을 전달하는 “기능회상”(알라이다 아스만)이 아니라 일종의 문학적 회상이며 넓은 맥락에서 재해석될 수 있는 저장회상의 시공간 속에 놓여 있다. 다시 말하면, 개인적 기억에서 쓰여진 텍스트가 문화적 회상의 특질을 획득한다는 것이다. 그것은 가해자와 피해자로 구분되는 역사는 특정한 역사적 시간에만 국한되는 것이 아니라 여기 지금에도 항구적으로 반복될 수 있다는 것, 즉 과거, 현재, 미래로 이어지는 보편적인 시공간에서 진동할 수 있음을 말해 준다. 이 점은 첼란 텍스트에 이미 내재해 있다. 가령 “새벽의 검은 우유”라는 모순어법에서 “새벽”이라는 독일어 명사 “Frühe”는 일상적인 객관적 시간인 “새벽”에만 고정되는 것이 아니라 “태고”, “먼 옛날”이라는 의미를 지닌다. 따라서 “새벽의 검은 우유”는 나치가 저지른 집단 수용소에서의 유대인 “죽음”뿐만 아니라 과거의 시간으로도 확장되는데, 즉 이미 태고부터 겪어 오던 유대인 박해와 죽음을 뜻할 수 있다. 이러한 시간의 확장은 물질을 구성하는 네 가지 원소에 죽음이 연결되는 측면을 통해서 강화된다. 시에서 “우유”는 “달”을 뜻하며 “땅”은 곧 “흙”을 가리키며 공중은 “대기”를 말하며 “연기”는 곧 “불”을 가리킨다. 이러한 네 가지 원소는 물질을 구성하는

원소이지만 「죽음의 푸가」에서는 죽음과 연결되어 있으며, 이는 죽음의 역사가 보편적으로 확장되고 반복될 수 있음을 암시하고 있다.<sup>9)</sup> 또한 “푸가”라는 반복 형식도 지나간 범죄의 일회성보다는 학살이라는 범죄가 과거뿐만 아니라 앞으로 여전히 재생산될 수도 있는 반복 가능성을 암시한다고 볼 수 있다. “심미적 문체”<sup>10)</sup>에 속하는 반복 형식은 전율을 무화시키는 것이 아니라 오히려 그것의 반복 가능성을 암시하고 있다.

사실 「죽음의 푸가」는 유태인에 대한 전대미문의 학살이라는 차원에서 이해되었고, 그런 점에서 과거의 참혹한 범죄를 비판적으로 반성하는 계기를 주었다. 그런데 시의 수용 과정을 살펴보면, 「죽음의 푸가」는 독일 민족과 유태 민족간의 “화해 정신”을 지나치게 강조하는 식으로 수용되었고 특히 정치적, 교육적 차원에서 화해를 위해 도구화되는 경향을 띠게 되었다. 그러나 화해 정신은 시 밖에서 주어질 수 있는 가능성일 뿐 시 안에서는 그러한 화해의 정신이 애매하게 제시되고 있다. 그것은 “그대 금발의 마르가레테”, “그대 잿빛의 솔라미트”라는 시의 마지막 두 행이 서로 연결되지 않은 채 각기 한 줄로 쓰여져 있다는 점에서 읽을 수 있다. 그것은 가해자와 피해자가 영원히 화해될 수 없는 평행의 길을 갈 수밖에 없는 운명을 말해 주는 것은 아닐까? 또한 비애의 목소리일 수도 있고 아니면 울부짖음일 수도 있는 그 마지막 두 행은 결코 과거의 시공간에만 제한될 수 없으며 열린 시공간 속에서 움직이고 있는 것이다.

모두에서 언급된 짐멜의 문화 정의와 관련하여 말하자면, 문화적 회상으로서의 「죽음의 푸가」는 독일 문화의 거대한 흐름 속에 함몰되어 있는 작은 조각들이 아니라 그 흐름을 비틀 수 있는 작은 암석과도 같다. 「죽음의 푸가」 같은 회상으로서의 문학 텍스트를 지나간 사건의 온전한 보존물이나 재현물로 파악하지 않고 과거의 것을 새롭게 구성한 문화적 산물로 규정할 때, 그 구성 과정에는, 특히 아스만 부부가 강조하고 있듯이, 전이, 변형, 왜곡, 뒤바뀐 평가가 뒤따르기 마련이다. 교과서 같은 문화적 회상의 매체를 통해 지나간 사건이 변형되고 왜곡될 수 있음을 우리는 최근의

9) 쉘란의 「좁은 길로 나아감」에서 반복되는 “재”(Asche)라는 시어가 아우슈비츠의 희생자만을 가리키는 것이 아니라 학살과 죽음의 반복성을 암시한다고 데리다는 분석한 바 있다 (Derrida, S. 99).

10) 아도르노는 예술작품의 “심미적 문체 양식”이 과거에 행해진 전율스런 사건을 무화시키고 그 결과 피해자들이 입었던 부당함에 해를 끼치는 것이 아닌지 조심스럽게 진단한 바 있다.

사건(가령 일본의 교과서 왜곡 사건)에서 알 수 있다. 문학적 글쓰기에도 마찬가지로 변형과 전이가 작동되기 마련이다. 그러나 문화적 회상으로서의 문학 텍스트에서 작동하는 창조적 변형은, 첼란의 경우, 왜곡을 피하는 것이 아니며 또한 지나간 것을 단순히 현재화하는 차원에만 머물지도 않는다. 문학 텍스트는 사실의 재현을 뛰어넘어 새로운 잉여적 가치와 의미를 생산할 수 있는데, 요컨대 형상적 객체로서 “기억된 것”이 현재화되는 과정에 작동하는 창조적 변형은 과거와 현재에 대한 비판적 인식을 더욱 강화시켜 주고 있다.

## 6. 맺는 말

70년-80년대가 “언어학적 전환”으로 불린다면, 90년대 중반 이후 현재까지는 “문화학적 전환”으로 명명될 수 있을 정도로 문화학의 영향력이 확산되고 있다. 여기서 문화학이란 종래의 지역학이나 사회 연구처럼 인문학을 실용주의적으로 탐색시키려는 것이 아니라 오히려 텍스트 읽기를 더욱 강조하는 인문학적 특성을 띠고 있는데, 그 핵심 테제는 “텍스트로서의 문화 읽기 혹은 문화로서의 텍스트 읽기”이다. 즉 문화학은 사회현상을 분석하는 것이 아니라 철저히 텍스트 읽기를 통해 사회적, 문화적 의미를 도출해내고자 하며, 이런 점에서 문화학은 매우 인문학적이다. 흥미로운 점은 텍스트 읽기의 문화학적 방법론으로는 심리학적, 해석학적, 역사적, 해체론적, 포스트모더니즘적 방법이 서로 혼용되어 사용되고 있다는 것이다. 그것은 다층적인 문화로서의 텍스트 분석에는 하나의 방법만이 적용될 수 없기 때문이기도 하다.

서구의 경우 인문학, 문화학, 문예학이 기억을 학제적 비교 연구의 주제로 설정하게 된 데에는 시대적 변화와 맞물려 있는 몇 가지 외적 요인이 작용하고 있는데, 그 요인은 사실 우리가 처한 상황과도 밀접한 관련을 맺고 있다. 그 외적 요인으로 다음과 같은 세 가지 점을 들 수 있다. 첫째, 엄청난 저장 능력, 즉 소위 “인공적 기억” 능력을 갖춘 새로운 전자 매체의 등장으로서 이러한 매체에 의한 기억이 점차 인간에 의한 기억을 대체하고 있는 시점에 도달한 것이다. 문화의 핵심 매체인 “텍스트/글”이 근본적으로 지나간 사건을 현재화한다는 의미에서 기억의 특성을 지닌다면, 글에 의한 기억과 전자 매체에 의한 기억의 공통점과 차이점이 어떻게 설정되어야 하는가는 매우 중요한 의미를 지닌다. 두 번째로는 무엇인가 지나갔다는 의식, 그렇기 때문에 그 지나간 것이 기억의 새로운 대상으로 부각되어야 한다는 것이다. 철학적인 차

원에서 보면 그 “지나간 것”은 다름 아닌 “근대 문화”인데, 즉 “근대 문화”는 이제 더 이상 살아 있는 의사소통적 회상이 아니라 문화적 회상으로 파악되어야 한다는 것이다. 이는 다분히 포스트모더니즘의 영향이기도 하다. 근대가 시간적으로 비교적 넓은 의미에서 파악될 수 있다면, 인류사의 “사악하고 추악한 사건”이 그 근대의 정점에 위치한다. 그것은 2차 세계 대전이라는 유럽 자체의 특수한 상황을 가리킨다. 현재 시점은 인류사의 가장 참혹하고도 야만적인 파시즘 범죄를 직접적으로 경험했던 증인들이 점차 역사 속으로 사라지는 시기이며 이제 그 범죄에 대한 기억이 앞으로 어떻게 간직되어야 하는가라는 매우 중요한 문화적 시각이 제기되는 것이다. 이러한 정황은 우리에게도 마찬가지다. 현재의 시점은 일제가 저지른 만행을 직접 경험했고 그러한 과거에 대한 의사소통적 회상을 주고받았던 이들이 점차 사라지는 시점이다. 요컨대, 의사소통적 회상이 문화적 회상의 장(Feld)으로 넘어가는 시점이 대두된 것이다. 그렇기 때문에 그 “지나간 것”을 어떻게 형상화하고 그에 대한 기억을 어떻게 간직해야 하는지, 그리고 문학적 텍스트가 시대 역사적, 사회적 맥락과 연결된 “문화적 회상” 차원에서 어떻게 수용되고 해석되어야 하는지에 대한 치열한 탐색이 우리에게도 요구되고 있다.

## 인용문헌

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume*, München 1999.

\_\_\_\_\_, “Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnis,” in: *Literatur und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe, Hamburg 1996. S. 96-111.

Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1997.

Assmann, Aleida / Assmann, Jan(Hg.), *Schleier und Schwelle*, in: *Archäologie der literarischen Kommunikation*, Bd. 3, München 1999. S. 7-11.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1977.

\_\_\_\_\_, *Illuminationen*, Frankfurt a.M. 1977.

Böhme, Hartmut / Scherpe, Klaus R.(Hg.), *Literatur und Kulturwissenschaften*, Hamburg 1996.

Böhme, Hartmut u.a.(Hg.), *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*,

Hamburg 2000.

Celan, Paul, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. B. Allemann und S. Reichert, Frankfurt a.M. 1983.

Derrida, Jacques, *Schibboleth*, München 1986.

Gellhaus, Axel / Lohr, A.(Hg.), *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln u.a. 1996.

Hegel, G.W.F., *Frihe Schriften*, in: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1971.

Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. I, hrsg. v. G. Mieth, München 1970.

(윌털린. 『궁핍한 시대의 노래』. 장영태 역주. 혜원출판사, 1990)

Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. N. Miller, Bd. I/5, München 1980.

Moritz, Karl Philipp, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*, Berlin u.a. 1967.

Platon, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. W. F. Otto / E. Grassi / G. Plamböck, Bd. 4, Hamburg 1986.

Stiehler, Heinrich, “Die Zeit der Todesfuge,” in: *Akzente*, 19. Jg.(1972), S. 11-40.

[Abstract]

**Culture, Memory, and Literature:  
In Search of an Interdisciplinary Relationship  
Between Cultural and Literary Studies**

Moon-gyoo Choi  
(Yonsei University)

In the past few years, a trend has emerged emphasizing the interdisciplinary relationship between cultural and literary studies, and “memory” has been suggested as the central theme in this trend. According to Aleida and Jan Assmann, “memory” as collective memory (not individual recollection) has various functions and forms, of which communicative memory and cultural memory occupy opposite poles of a central axis. Whereas communicative memory relates to the living past shared among contemporaries, cultural memory relates to “recollected history” rather than factual

history. Cultural memory finds transmission through symbolic media such as myths, festivities, and literary works. Literary works preserve critical and living memories as opposed to forgotten memories. In other words, literature should be better read as “criticism and memory” than “imitation and preservation.” Works of literature are characterized by a turning away from repetition toward representation—the process of “making present” of what is past.