

# 올레샤의 「질투」에 나타난 서술자와 시점의 문제\*

石 玲 仲\*\*

## I

올레샤(Ju. Olesha)의 소설 「질투」(Zavist')(1927)는 구세대와 신세대의 갈등을 주제적 근간으로 한다는 점에서 전형적인 20년대 산문군에 속한다고 말할 수 있다. 러시아의 27년대는 사회주의 건설의 유토피아적 이상과 노스탈자가 공존하는 패러독스와 혼돈과 모순의 시대였다. 전시 공산주의의 여파를 무마하고 경제를 소생시키기 위해 도입된 신경제정책 (NEP)으로 인해 정치·경제·문화 등 사회 전반에 걸쳐 통제가 완화된 새로운 심리적 분위기가 조성되었으며 그 속에서 재건의 희망은 과거에 대한 향수와 어지럽게 교차했다. 무수한 정치 집단과 단체가 언쟁의 소리를 높였고 문화의 영역에서도 1917년의 정치혁명 이전에 배태된 예술혁명의 지지자들이 소비에트형 신예술 창조를 위해 프로 예술의 지지자들과 경합을 벌였다. 작가들은 이러한 역사적 과도기를 소설 속에 형상화시킴에 있어 종종 사라져가는, 그리고 사라져야만 하는 혁명적 러시아의 가치체계와 새로 정립되고 있는 소비에트식 가치체계 사이의 첨예한 대립을 주제적 토대로 삼았고 갑작스러운 사회 대변동의 소용돌이 속에서 이질적인 세계와 직면하게 되는 지식인들의 갈팡질팡하는 모습을 다각도에서 조명하였다. 이러한 가치관 대립의 양상을 페딘(K. Fedin), 레오노프(L. Leonov), 글라드코프(F.Gladkov)를 비롯한 무수한 작가들에 의해 탐구되어 「질투」가 씌어진 1927년 중에는 이미 스트루베(G. Strove)의 말대로 “남아빠진 주제”가 되어 있었다.<sup>1)</sup> 한편, 대립적 주제를 포함하는 소설들에서 당연히 제기될 수 있는 문제, 즉 작가가 등장인물중의 누구에게, 혹은 어떤 가치에 동조하는가의 문제는 빈번히 작가의 진정한 의도와는 무관한 정치적 해석을 유발시켰다. 「질투」의 경우만 해도, 그것이 발표되자마자 불러일으킨 극찬이 1931년 경에는 비평가 전원일치의 혹평으로 대체된 것은 전적으로 정치적 해석의 결과였다. 그들은 뛰어난 교와 문체의 독창성에도 불구하고 「질투」에서 작가가 동조하는 세계는 주인 까발레로프가 속한 구세계이며 그것은 궁극적인 사회주의적 의미에서의 해석을 좌절시키는 근본적으로 유아론적이며 이기적인 세계라는 사실에 소설의 의미 전체를 한정시켰던 것이다.<sup>2)</sup> 스탈린의 사후에 올레샤에 대한 보다 우호적인 재평가가 이루어졌을 때도 이와 비슷한, 그러나 이번에는 해석의 초점

\* 이 논문은 서울대학교 소련·동구연구소 대우연구비와 지원을 받은 연구임.

\*\* 고려대학교 노어노문학과 교수

1) Gleb Struve, *Russian Literature Under Lenin and Stalin 1917~1953* (Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1971), p.106.

2) Elizabeth Beaujour, *The invisible Land: A Study on the Artistic Imagination of Iurii Olesha*(New York: Columbia Univ. Press, 1970), pp. 6-7.

이 정반대 방향으로 조정된 원리가 적용되었다. 즉, 「질투」는 산업화의 주제를 예술적으로 굴절시킨 작품중의 하나로서 “구세계에 대한 신세계의 우월성 문제를 나름대로 해결한, 그리고 미래는 소비에트 러시아에 속해 있다는 결론에 도달한 한 지식인에 관한 소설”로 정의되었다.<sup>3)</sup> 저자의 의도 또한 혁명적 현실과 과거의 잔재인 개인주의의 충돌을 통해 “소시민 근성에 젖은 구습의 정체를 가차없는 풍자적 필치로 폭로하는 것”이었다고 인정되었다.<sup>4)</sup>

「질투」가 갖는 의미의 총체성을 한 두가지의 이데올로기적 쟁점으로 환원시키는 이러한 해석에서 간과되고 있는 점은 무엇보다도 실질적인 의사전달 행위와 의사전달 행위로서의 서술 텍스트간의 상위 및 상관관계일 것이다. 가스빠로프(B. Gasparov)도 지적했다시피, 실질적인 의사전달의 유형화와 그것을 문학적 과정으로 수용하는 문체는 서술 텍스트 자체의 의사전달적 구조의 심화된 복잡성과 결부된다.<sup>5)</sup> 사실, 「질투」가 한편의 서술 텍스트로서 전달하는 메시지는 특정 모티프나 쟁점, 혹은 그것에 관한 작가의 의사표명을 오로지 복잡한 서술적 전달구조의 극히 표면적인 일부로서만 수용할 뿐이다. 본 연구의 목적은 가치관의 충돌과 같은, 당시로서는 “낡아 빠진” 모티프와 결부된 서술구조를, 특히 서술자와 시점을 중심으로 분석함으로써 「질투」의 보다 근원적인 메시지를 고찰하는데 있다. 시점과 서술자를 분석의 주안점으로 하는 것은 두 가지 이유에서 타당하다고 말할 수 있다. 첫째, 슈탄젤(F. Stanzel)이 지적한 바와 같이 다른 문학예술과 서술체를 구분짓는 장르적 특성이며 어떤 서술작품의 저자가 주제를 구체화시키는데 있어서 중요한 출발점이 되는 것이 바로 “중개성”(mediacy)인데<sup>6)</sup> 서술자와 시점이야말로 서술체의 중개성 부여를 결정하는 가장 직접적 결정인자들이기 때문이다. 두 번째 이유는 「질투」의 텍스트 자체에서 자명하게 드러난다. 즉, 텍스트의 서술구조가 보여주는 가장 두드러진 특징이 서술자의 인칭변화와 다양한 시점의 교차이므로 그 두 가지에 대한 분석은 텍스트의 의미추적에 필수적이라는 뜻이다. 그러면 「질투」의 분석에 들어가기 전에 우선 그밖의 다른 단편들에서 제기되는 올레샤의 소설세계 일반을 검토해 보기로 하자.

## II

올레샤의 소설세계는 놀랄 만큼 제한적이다. 그것은 거의 언제나 한가지 문제, 즉 예술이란 무엇인가의 문제를 축으로 선회한다. 뵈론스키 (V. Polonskij)를 시발점으로 하여 이후의 비평가들이 되풀이 지적해 왔듯이 올레샤에 있어서 예술의 문제는 형식주의자들의 “낯설게 하기”(Ostranenie)이론과 불가분의 관계를 맺다.<sup>7)</sup> 즉, 예술의 본질은 낯익고 일상적인 현상을 개인

3) V. Percov, *Poéty i prozaiki veilikix let*(Moskva: Izdatel'stvo "Xudožestvennaja Literatura", 1969), *Ju. Oleša. Izbrannoe*(Pullman: Russian Language Specialties,1973), pp.7-25에 올레샤편만 발췌 수록됨.

4) B. Galanov, "Mir Jurija Oleši" in *Izbrannoe*, p.30.

5) Boris Gasparov, "The Narrative Text as an Act of Communication," *New Literary History*, Vol. 9, No. 2, 1978, p. 261.

6) F.K. Stanzel, 「소설의 이론」, 김정신 옮김 (서울 : 문학과 비평사, 1990), p.19.

적인 지각을 통해 예술가 고유의 언어기호로 재구성하는 것이라 정의되며 그렇기 때문에 지각과 지각을 통한 세계와 언어의 새로운 체험은 그의 예술관의 골격을 이루게 된다. 그 일련의 등장인물을 통해 지각이야말로 모든 예술체계의 중심이며 항구적 요소라는 점, 그리고 세계의 정상적인 구조가 지각의 주체에 의해 해체되고 변형될 때 예술이 태동된다는 점을 주장하는데<sup>8)</sup> 이러한 작가적 의도 속에서 창조된 그의 주인공들은 예외없이 독특한 지각능력으로 인해 물리적인 리얼리티로부터 소외를 경험한다. 그들의 눈에 비친 세계는 본래의 법칙과 질서에서 벗어나 돌이킬 수 없이 무너지고 일그러지며 바로 이러한 이질적인 세계의 시각적 체험이야말로 그들이 실질적인 글쓰기와 상관없이 어떤 방식으로든 예술가, 혹은 시인과 동일시될 수 있음을 단적으로 시사한다. 한편, 주인공과 시인의 등가로 말미암아 올레샤의 소설은 인물과 모티프에 있어 매우 선명하게 도식화될 수 있는 양극적 대립을 포함하게 된다. 요컨대, 시인 대 비(非)시인으로 요약되는 주인공과 주변적 인물간의 대위법적 관계로부터 소외 대 순응, 비생산 대 생산, 비노동 대 노동 등의 몇 가지 변조된 대립의 쌍들이 과생되는데 각 쌍에서 전자에 속하는 인물과 후자에 속하는 인물의 관계는 실제 리얼리티 속에서의 인물관계를 뒤집어서 반영한다고 말할 수 있다. 다시 말해서, 사회주의 건설과 생산과 노동에 적극적으로 참여하는 인물이 20년대의 역사적 리얼리티의 주인공이라면 올레샤의 소설적 리얼리티 속에서는 생산과 노동으로부터 영원히 이탈하여 보주르(Beaujour)의 표현대로 “항구한 휴가”<sup>9)</sup>를 즐기거나 이미지의 “무절제한 주연”<sup>10)</sup>에 탐닉하는 소외된 인간이 주인공인 것이다. 한마디로, 이러한 인물들이 그리는 올레샤의 소설세계는 지각과 언어의 낯설게 하기를 씨줄과 날줄로 하여 짜여진 현란한 무늬의 태피스트리에 비유될 수 있을 것이다. 1928년에 발표된 단편 「버찌씨」(Višnevaja kostočka)를 예로 들어보자. 몽상가를 자처하는 페자는 사랑하는 여인 나따샤를 현실적인 인물 보리스에게 빼앗기고 보답 없는 사랑에 대한 하나의 보상행위로써 버찌씨를 심은 뒤 수년 후 그 자리에 서 있을 아름다운 벗나무를 상상한다. 그에게 있어 벗나무는 이루어지지 못한 사랑의 결실이며 또한 끝없는 생산과 건설을 요구하는 “신세계”에 몽상가가 현 정할 수 있는 유일한 “생산품”이다 : “몽상가는 자손을 남겨서는 안됩니다. 신세계가 몽상가의 자식을 필요로 할 리 있겠어요? 몽상가로 하여금 신세계를 위해 나무를 생산하도록 해야 합니다.”(156)<sup>11)</sup> 낭만주의 이래로 하나의문학적 규약이 되어온 몽상과 예술의 상관성에 미루어 볼 때 해당 문맥에서 벗나무가 예술혼의 상징임을 추측하기란 어렵지 않다. 그러나 「버찌씨」는 기능사회에서의 예술의 효용이나 현실적인 실패를 상쇄하는 창작행위에 관한 문제뿐 아니라 예술적 비전의 본질에 관한 보다 근원적인 문제를 제기한다.<sup>12)</sup>

소비에트형 “잉여인간”인 페자를 시민의 위치로 격상시켜주는 것은 무엇보다도 보리스나 아벨 같은 실무적 인간들이 결여한 독특한 지각능력이다. 그는 현상과 사물을 인식함에 있어 의도적으

7) V. Polonskij, “Očerki sovremennoj literatury(Preodolenie‘Zavisti’),” *Novyi mir*, No. 5, 1929, p.191.

Beaujour, p.22를 보라.

8) Beaujour, p. 11.

9) *Ibid.*, pp. 36-37

10) *Ibid.*, pp. 39

11) 「질투」를 제외한 올레샤의 모든 작품의 인용은 *Izbrannoe*에 근거한다. 인용문 뒤의 괄호안에 찍여진 숫자는 면수를 가리키며 이하 모든 원문 인용에 사용된 방점은 필자의 것이다.

12) Beaujour, p.22

로 사실적인 정보를 배제해주는 기이한 시점을 선택하며 그의 눈에는 육안으로 감지할 수 없는 “제 3의 세계”가 보인다. 그는 “보이지 않는 나라”(nevidimaja strana)의 여행자이며 의인화된 “주의력”(vnimanie)과 “상상력”(voobrazhenie)은 그의 고독한 여행의 동반자이다 :

보이지 않는 나라..... 이는 주의력과 상상력의 나라이다. 여행자는 외롭지 않다! 두명의 누이가 양옆에서 그의 손을 잡고 함께 가니까. 한 명의 이름은 “주의력”이고 다른 한 명의 이름은 “상상력”이다. 하지만 이게 대체 무슨 뜻인가? 나는 모든 사람을 무시한 채, 질서와 사회를 무시한 채, 내자신의 감각을 지배하는 유령 같은 법칙을 제외하면 그 어떤 법칙에도 종속되지 않는 세계를 창조했다는 뜻인가? 이는 결국 무엇을 의미하는가? 물론 현재 우리에게서 두개의 세계가 있다. 소위 신세계와 구세계라는 것 말이다. 그렇다면 이것은 도대체 어떤 세계인가? 제3의 세계인가?(151-152)

페자가 체험하는 시지각의 변화는 「사랑」(Ljubov')(1929)의 슈발로프에게서도 발견된다. 슈발로프는 지극히 건강한 유물론자이며 마르크시스트였으나 랠라를 사랑하게 되는 순간부터 그의 감각계에 중대한 전변이 일어난다. 페자처럼 “존재하지 않는 것들”(to, čego net)을 보기 시작하고 기존의 현상을 전혀 다른 각도에서 재 관찰하기 시작하며 자신의 삶에서 발생하는 모든 변화들을 전적으로 시각적 차원에서, 시각적 언어로 기술한다 :

무엇인가 나를 조정하기 시작한다. 내 주의력의 영역은 오염되고 있다. 도대체 누가 나를 조정하는가? 나는 존재하지 않은 것들을 보기 시작한다.(164)

무엇인가 괴상한 일이 일어나고 있어. 나는 이미지로 사고하기 시작했다. 내겐 법칙의 존재가 사라졌어. 5년 후에 이곳엔 살구나무가 자랄 것이야. 전적으로 가능한 일이지. 과학과 전적으로 부합하는 일이지. 그러나 나는 모든 자연법칙에 거역하여 그 나무를 5년이나 앞서 보았어.(166)

우리가 만난 이래로 낸 눈에 무엇인가 일이 생겼어. 내겐 푸른색 배가 보이고 광대 벚꽃은 흡사 무당벌레처럼 보여.(170)

나는 완전히 건강한 인간입니다. 유물론자죠. 그런데 갑자기 내 눈에 죄스럽고 비과학적인 사물의 변형이 일어나기 시작하고 있어요....내게 당신의 흉체를 주시고 대신 내 사랑을 가져가시오.(171)

이렇게 사랑에 빠진 슈발로프의 눈앞에서 전개되는 사물의 변형은 자연스럽게 이미지의 생성으로 연장되며 사물의 변형을 이미지로 언어화하는 시인으로 변신한다. 닐슨(N, Nilsson)은 올레샤의 인물들을 어린아이, 사랑하는 사람, 시인의 세 가지 위상에서 고찰하면서 삼자 모두 정상인과 다른 지각을 보유한다는 점에서 하나의 범주에 결속된다고 밝힌바 있는데<sup>13)</sup> 페자와 군로프가 사랑의 힘에 의해 예술가의 시지각을 획득하는 대표적 인물이라면 자전적 단편 「세상에서」(V mire)(1937)의 주인공 “나”는 시인의 입장에서 시각체험의 예술적 의의를 보다 직접적으로 확인해 준다 .

나는 더욱 집요하게 식물을 주시한다. 갑자기 내 두뇌에서 전변이 일어난다. 가상의 망원경의

13) Nils Åke Nilsson, “Through the Wrong End of Binoculars: An Introduction to Jurij Oleša”, in *Major Soviet Writers: Essays in Criticism*, Ed. E. J. Brown(London: Oxford Univ. Press, 1973), p.262.

이음쇠가 초점을 찾아 바싹 조여진다. 드디어 초점을 찾았다. 식물은 현미경 아래의 표본처럼 내 앞에 선명하게 놓여있다. 그것은 어마어마하게 확대되었다. 나의 시력은 현미경의 위력을 얻었고 나는 거인국에 도달한 걸리버로 변신한다……시가 현상이란 바로 이런 것이다. 그것을 창출하기란 어렵지 않다. 어떤 관찰자라도 할 수가 있다. 그것은 눈의 특성과 무관하다. 객관적 조건, 즉 공간, 사물, 시점의 결합이 충족되기만 하면 된다……우리는 세상을 새롭게 보아야 한다. 미술사진을 연구하는 것은 작가에게 대단히 유익한 일이다. (194-195)

이들 세 편의 이야기에서 제시되는 “새롭게 보기”의 양상은 1928년의 「리움빠」(Liompa)에서 보편적, 철학적 차원을 획득하게 된다.<sup>14)</sup> 「리움빠」는 세명의 각기 다른 인물을 통해 세계를 인식하는 세 가지 방식과 이미지의 문제를 제기한다. 우선, 소년 알렉산드르는 사물을 있는 그대로, “과학적으로” 인식한다. 그의 눈에 비친 세계는 질서와 합리성 그 자체이며 그는 그 세계의 법칙에 따라 행동한다. 반면에 그보다 훨씬 어린 무명의 소년에게 세계는 그 전체가 하나의 신비이다. 이제 막 사물을 인식하기 시작한 그에게는 사물이 존재하는 시간의 차이를 식별할 수 있는 능력이 없으며 오로지 보주르의 표현대로 “축복 받은 언어 이전(prelanguage) 상태의 원시적 지각”이 있을 뿐이므로<sup>15)</sup> 그는 “모든 것이 새롭고, 모든 것에 아직 이름이 부여되지 않은 세계, 환상적인 발견과 변형으로 가득 찬 세계를 방황하는 인물”<sup>16)</sup>, 즉 시인에 비견될 수 있다. 소년의 반대편에는 임종을 앞둔 노인 뵘노마료프의 철저하게 유아론적인 세계가 펼쳐진다. 그에게 있어 모든 현상은 자아의 연장에 지나지 않으며 그렇기 때문에 그는 자신이 죽는 순간 세계 또한 사라질 것이라고 믿는다. 그의 의식 속에서 죽음의 과정과 물건들이 실종되는 과정은 동일시된다 :

병자의 주위에는 얼마 안되는 물건만이 남아 있었다. 약, 숟가락, 전등, 벽지가 고작이었다. 나머지 물건들은 사라졌다……날마다 물건들의 수는 줄어들었다……사실, 그의 병과 사물의 실종은 아무 관계도 없었다. 그것들은 그가 나이를 먹음에 따라 그로부터 멀어져 간 것뿐이다. 그러나 그와 항상 함께 했던 물건들마저 그의 걸을 떠나기 시작함을 알아차렸을 때는 정말로 고통스러웠다. 하루만에 거리와 직장과 우체국과 말들이 그를 버렸다. 그리고 사물은 따로 그의 걸에서 미친 듯한 속도로 사라졌다. 이미 복도가 그의 손아귀를 빠져나갔다. 그리고 그의 방에서는 외부와 방열쇠와 신발의 의미가 죽어갔다. 그는 죽음이 그를 찾아오는 도중에 물건들을 파괴한다는 사실을 알아차렸다. 죽음은 그 모든 엄청난 양의 물건들 가운데 단지 얼마 안되는 물건만을 그에게 남겨놓았다. (160)

그는 자신이 정해진 형태와 무게와 색깔의 물건들이 실체 대신 추상적인 이름만을 남겨놓은 세계에서 삶의 마지막 시간을 보내면서 한가지 생각에 골몰하는데 그것은 부엌에서 달그락거리는 생쥐에게 어찌면 사람들이 모르는 자기만의 이름이 있을지도 모른다는 생각이다. 그는 혼수상태에서 자신이 생쥐에게 이름을 부여하는 순간이 곧 죽음의 순간임을 의식하지만 생각을 계속하여 마침내 “무시하고 무의미한 고유의 이름”, “리움빠”를 내뱉고 숨이 끊어진다. 여기서 뵘노마료프가 제기하는 문제는 세계의 지각에서 한 걸음 더 나아가 지각의 표현으로서의 이미지 생성의

14) R. Szulkin, “Modes of Perception in Jurij Olesha’s ‘Liompa’” in *Studies Presented to Professor Roman Jakobson by His Students* (Columbus: Slavica, 1968), pp.309-312.

15) Beaujour, p.29.

16) Nilsson, p.269.

문제와 결부된다. 생쥐에 대한 뵤노마료프의 명명과 관련하여 보주르는 이렇게 말한다 : “우리가 사물을 그것과 무관한 다른 이름으로 부를 때 세계와 우리의 단절은 최종화되며 이는 곧 죽음, 혹은 시를 의미한다.”<sup>17)</sup> 다시 말해서, 사물은 그것을 지각하고 명명하는 사람이 영원히 부할 때, 혹은 세계와 영원히 단절될 때 이미지가 된다는 사실을 뵤노마료프는 생쥐의 이름 부르기를 통해 말하는 것이다. 사실, 올레샤는 「창작일기」(Ne dnja bez stročki)에서 자신의 시적 재능은 “사물을 다른 이름으로 부르는 것”(271)에 속한다고 진술함으로써 명명과 명명주체, 그리고 공간 속에 존재하는 이름 없는 사물간의 관계가 예술창작의 본질적인 구성요소임을 강조한 바 있다. 그에 있어 지각은 미학적 필연성이나 사물의 이미지화의 논리적 근거에 그치는 것이 아니다. 그것도 결국 지각의 주체가 언어 자체의 모든 가능성과 맺는 새로운 관계의 시원이며 동시에 그 관계를 활성화시키는 내적 동인인 것이다.

### III

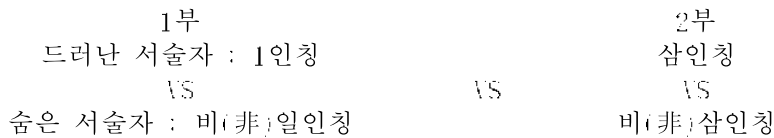
여지껏 살펴보았듯이 올레샤의 주인공들은 「버찌씨」의 몽상가에서 「리움빠」의 이름 없는 소년에 이르기까지 모두 낯선 지각과 낯선 표현으로 특징지어지며 그들의 전기는 물론이거니와 성격묘사, 인물간의 심리적 갈등, 사건, 일체의 “슈제트”(sjužet)적 요소는 그것을 전경화시키기 위해 극도로 압축되거나 생략된다. 따라서 그의 텍스트는 해석의 한 차원에서 볼 때 단편소설의 형식을 빈 예술론으로, 인물들은 지각주체로서의 예술가에 대한 계열체적 대체물로 각각 간주될 수 있을 것이다. 이 점에 있어 「질투」 역시 예외는 아니다. 그러나 단편소설의 경우 작가가 세계와 맺는 새로운 관계에 개재하는 것이 지각과 언어에 국한되는 반면에 「질투」에서는 서술행위 자체, 글쓰기 자체의 낯설게 하기가 첨가된다. 일찌기 슈클롭스끼(V. Šklovskij)가 스텐(L. Sterne)의 「트리스트람 샌디」(Tristram Shandy)를 분석하면서 지적했듯이 서술형태의 규범을 비일상화 시키는 장치는 중개성이며 새로운 방법으로 주어진 중개성은 서술체의 의미론적 복잡성을 높여줄 수 있다는 것이 사실이다.<sup>18)</sup> 「질투」에서 중개성의 비일상화는 무엇보다도 인격화된 중개성, 즉 서술자의 자기증식에서 출발한다.<sup>19)</sup> 서술자증식의 가장 직접적이고 표면적인 표시는 물론 텍스트의 1부와 2부가 각기 다른 서술자에 의해 이야기되고 있다는 점이었지만 더욱 중

17) Beaujour, p.29

18) Victor Šklovskij, *O Teorii Prozy*(Moskva: Izdatel'stvo “Federacija”, 1927), pp.177-204.

19) 소설의 역학에서 중개자로서의 서술자가 수행하는 일반적 기능은 비노그라도프의 다음과 같은 진술에 요약되어 있다 : “...Často sjužetnaja dinamika novelly okazyvaetsja prelomlennoj v Celom ili svoix otdel'nix čestjax skvoz' prizmusoznanija i stilističeskogo oformlenija posrednika-rasskažeika(Medium). Togda xudožestvennyj mir avtora predstavljajetsja ne kak ob'ektivno vosproizvedennyj v slove, a kak svoeobrazno otažennyj v plotkosti sub'ektivnogo vosprijatija rasskazčika ili daže kak preobražennyj v rjade strannyx zerkal'nyx otaženij” V. Vinogradov, “Problema skaza v stilistike” in *Poétika*(München: Wilhelm Fink Verlag, 1970), p.24를 보라.

요한 것은 각각의 서술자 사이에서 끊임없이 발생하는 대립과 충돌과 상호보완이다. 「질투」는 구세대와 신세대의 가치관의 갈등을 중심 모티프로 포함하는데 그 모티프의 실현과정에서 성립되는 인물유형간의 대립은 서술자의 기능여부를 또 다른 대립인자로 수반하게 된다. 즉, 구세대의 가치관을 상징하는 까발레로프와 이반 바비체프, 그리고 신세대를 대변하는 안드레이 바비체프와 블로자 마까로프의 대립은 전자가 서술자의 기능을 수행하는 반면에 후자는 서술대상 인물의 위치를 고수한다는 사실에 의해 서술자 대 비서술자의 대립으로 연장된다는 뜻이다. 이렇게 연장된 인물의 대립구조는 사실 「질투」에서 제시되는 세계가 시간적 선후를 토대로 하는 신세계와 구세계가 아니라 시간의 수직축상에 공존하는, 작가적 서술자에 의한 서술세계와 인물-서술자에 의한 제 2차 서술세계임을 시사한다고 말할 수 있다. 서술세계의 이러한 이원화는 다른 한편으로 서술자들간의 대립 및 그에 상응하는 시점의 유동성으로 인해 한층 복잡한 양상을 띠게 된다. 예컨대 까발레로프가 수행하는 제 1부의 서술은 일인칭 서술이지만 일인칭 서술자는 은닉된 익명의 삼인칭 서술자와 보이지 않는 충돌을 거듭하고 반면에 서술인칭이 삼인칭으로 전변하는 제 2부에서는 삼인칭 서술자의 서술궤도를 일인칭 서술자와 그 분신이 그림자처럼 뒤따른다. 서술인칭의 이러한 구도를 도식화하면 다음과 같다.



한편, 인칭과 더불어 서술상황을 구성하는 인자인 시점 또한 「질투」의 비일상적인 중개성 부여에 가담한다. 여기서 시점이란 종래의 영미 비평적 시점 유형학에서와는 달리 서술자와 관계하면서도 분명히 구분되어 고찰되어야 하는 개념임을 밝힐 필요가 있다.<sup>20)</sup> 즉, 시점이란 누가 말하는가와 독립적으로 텍스트의 해당부분이 어떤 각도에서 서술되는가의 문제와 결부된 개념이란 뜻인데 이는 전통 서술학에 반대하는 프랑스 구조주의자들의 접근법에 의해 설명될 수 있을 것이다. 예를 들어, 쥘레트(G. Genette)는 누가 보는가와 누가 말하는가의 문제간에 반드시 경계선이 그어져야 한다고 주장하면서 서술자의 유형과는 구별되는 시점을 “초점화”(focalization)라 정의한 뒤 서술의 방향과 시각의 수 등을 기준으로 하여 제로 초점화, 내부 초점화, 외부 초점화의 세가지 유형을 제시한다.<sup>21)</sup> 그의 이러한 시점분류는 체험되는 사건의 주관적/객관적 인식, 인식의 정도와 깊이, 시각의 단일성/다수성, 고정성/가변성, 진위, 가치판단 등을 기준으로 하는 토도로프(Tz. Todorov)의 분류법과 맥을 같이 한다.<sup>22)</sup> 그러나 쥘레트나 토도로프의 접근법은 사실

20) Lubbock, *The Craft of Fiction*(New York: The Viking Press, 1957) ;Brooks and Robert Pen Warren, *Understanding Fiction*(New York:1943) 등을 보라.  
 21) Gerard Genette, *Narrative Discourse*, Trans. J. E. Lewin(Ithaca: Cornell Univ. Press, 1980), pp.185-189.  
 22) Tzvetan Todorov, *Introduction to Poetics*, Trans. R., Howard(Minneapolis Univ. of Minnesota Press, 1981), pp.34-37.

우스뻘스끼(B. Uspenskij)의 시점 유형학을 시발점으로 한다고 볼 수 있는데 시점을 담화의 기능적 단위로 파악하는 우스뻘스끼에 있어서 인칭의 종류나 전지성의 정도를 비롯하여 서술자를 규정하는 일체의 인자는 시점의 유형분류에 개입하지 않기 때문이다.<sup>23)</sup> 그는 모든 등장인물을 서술자와 동등한 하나의 화자로 취급하므로 인물도 화자 시점의 보유자로 부상하게 되며 따라서 문제가 되는 것은 소설 전체의 시점이 아니라 이데올로기, 어법, 심리, 시공 등의 다양한 수준에서 시점의 주체로서의 “화자의 말”과 시점대상으로서의 “타자의 말”이 어떻게 충돌하고 일치하는가, 혹은 각 시점간의 불일치, 전이가 어느 수준에서 발생하는가 등이다.<sup>24)</sup>

이러한 의미의 시점을 염두에 두고서 「질투」의 시점을 고찰해 볼 때 그것은 크게 외부와 내부로 나뉘어지는데 당초의 여러 수준에서 각 시점이 교차하는 방식은 텍스트의 드러난 서술자와 충돌하는 은닉된 서술자의 존재를 가늠할 수 있는 근거를 제공해 준다. 그러면 이제 이점을 좀더 구체적으로 살펴보자.

## 1. 일인칭 서술자와 시점

「질투」의 제 1부는 전형적인 일인칭 서술(icherzählung)로서 서술자 까발레로프는 서술적 우주 내에 포함되는, 그것도 핵심을 차지하는 것은 주인공이다. 따라서 심리수준을 비롯한 여러 수준에서 내부시점과 외부시점의 교차나 공존, 한 시점에서 다른 시점으로의 전이 등은 서술자와 서술시점간의 예측되는 조응을 과시한다. 다시 말해서 그는 다른 인물들(그의 서술대상)과 동등하게 서술체에 참가하므로 그들의 존재를 규정 지어주는 정보의 제한에서 벗어날 수 없으며 그렇기 때문에 한 인물의 심리 서술에서 그 인물의 내부시점을 취한다는 것은 불가능하다. 우스뻘스끼가 지적했듯이 한 인물을 심리수준의 내부시점에서 기술하기 위해서 필요한 서술자는 그 인물 자신, 즉 서술자로서의 “나”이거나 외적관찰자에게는 허용되지 않는 내적 과정(사상, 감정, 정서, 지각)을 노출시켜줄 수 있는 전지적 관찰자여야 한다.<sup>25)</sup> 이 경우 사용되는 동사, 즉 “감각 동사”(verbs sentiendi)(생각하다, 느끼다, 알다, 알아채다)는 해당 문맥에서 취해지는 시점이 내부시점임을 말해주는 표지이다.<sup>26)</sup> 그러나 까발레로프는 자신의 후견인이자 식품생산연합의 감독인 안드레이 바비체프를 서술함에 있어 종종 후자의 내부시점을 취하며 이런 때의 그의 서술은 보

23) Boris Uspensky, *A Poetics of Composition*, Trans. V. Zavarin and S. Wittig(Berkeley; Univ. of California Press, 1973).

24) 타자의 말과 화자의 말의 관계라는 측면에서 볼 때 우스뻘스끼의 유형학은 바흐젠·볼로쉬노프 계열의 담화이론을 바탕으로 한다. 바흐젠이 하나의 담화속에서 타자의 말과 화자의 말이 공존하는 양상을 양자의 충돌여부, 타자의 말의 종속성 여부, 그리고 의도의 양방향성 여부 등을 토대로 분석한다면 볼로쉬노프는 양자의 관계를 전언의 형태, 즉 화법의 여러 변형이란 각도에서 동시에 고찰한다. 이들의 논지는 그 전개에 있어 문체론과 구문론을 각각 지향하므로 구성에 관한 이론인 우스뻘스끼의 그것과 방향을 조금씩 달리하지 만 결국 소설의 당과가 필연적으로 내포하는 말과 말의 관계를 주요 논제로 한다는 점에서 세사람의 연구는 밀접하게 상호관련 된다.

25) Uspensky, p.83.

26) Uspensky, p.75.



이지 않는 어떤 삼인칭 서술자에 의해 대행된다는 느낌을 유발한다 :

그는 몸무게가 100킬로쯤 나간다. 얼마 전에 어디선가 층계를 내려 가던 중 그는 자신의 가슴이 발걸음의 박자에 맞추어 요동친다는 사실을 깨달았다. 그리하여 그는 자신의 체조에 일련의 새로운 동작을 첨가하기로 결심했다. (199)<sup>27)</sup>

그는 대화의 필요성을 느끼지만 내게 진지한 대화의 능력이 없다고 치부하고 있다. 그는 인간이란 휴식을 취할 때 잠담을 한다는 걸 알고 있다. 그는 보편적인 인간의 습성을 존중하기로 마음 먹는다……그는 내가 바보라고 생각한다. (208)

이밖에도 까발레로프는 거리의 모습을 묘사함에 있어 행인들의 내부시점을 사용한다 :

거리의 하구에 나타난 사람들은 흐름에 반대로 걸어갔다. 그들은 그림자의 움직임을 보았고 눈앞이 캄캄해짐을 느꼈다. 그림자는 그들이 딛고 있는 땅을 쓸어버린 것 같았고 그들은 회전하고 있는 구형체 위를 걷는 기분이었다. (251)

이들 예문에서 사용된 모든 감각동사들은 “확실히”, “분명히”, “마치”, “~인 듯했다” 등등의 “소원의 단어”(words of estrangement)와 함께 섞여질 때만이 정당화될 수 있다 내부로부터의 기술을 외부로부터의 기술로 이전시키기 위해서는 반드시 소원의 단어가 병용되어야 하기 때문이다. <sup>28)</sup>따라서 소원의 단어없이 섞여진 감각동사들은 주어진 문맥에서 서술자와 시점간의 가장 명백한 상위를 입증해 준다.

서술자와 그에게 허용되는 시점간의 상위현상은 공간 수준에서도 발견된다. X와 Y라는 두 인물이 있을 경우, X가 등장인물 중의 하나인 한 그에게는 전지성이 없으므로 자신의 시야밖에서 Y가 어떤 행위를 했는가를 서술할 수 없다. 그러므로 X가 자신의 시점에서 Y의 행위를 서술하려면 반드시 X와 Y는 동일한 공간에 속해야만 한다는 전제조건이 충족되어야 한다. 그러나 까발레로프는 자신의 시공적 좌표계를 이탈하여 자유자재로 다른 시간과 다른 공간에서 벌어지는 사건을 기술함으로써 일인칭 서술자의 위치를 삼인칭 서술자의 위치와 자의적으로 교환한다 :

오전 17시에 그는 판지 공장에서부터 도착했다. 8명의 인물이 그를 기다리고 있었다. 그가 접견한 인물은 다음과 같다:……4시 20분에 그는 ‘국민경제 최고 소비에트’에서 열리는 회의에 참가하기 위해 떠났다. (275-276)

나는 창고의 샤피로에게 소시지를 가지고 갔고 그 사이에 바비체프는 사망팔방으로 전화질을 했다.……그는 떠났다. 자동차의 유리 창으로 그의 웃는 얼굴이 불그죽죽한 냄비처럼 흔들리는 것이 보였다. (225)

27) 「질투」의 인용은 「우리들/질투」, 석영중 역, 『소련·동구 현대문학 전집』 제 5인(서울: 중앙일보사, 1790)을 따른다. 인용문 뒤의 괄호안에 섞여진 숫자는 면수를 가리킨다.

28) “소원의 단어”에 관한 보다 자세한 설명은 Uspensky, p.85를 참조하라 : “These modal expressions function as special ‘operators’ to translate the description of internal state into an objective description. In other words, they make possible the transposition of the description from ‘within’ to one from ‘without’. The use of operators is a device which justifies the application of vera sentiendi to a character who has been consistently described from an external(‘estranged’) point of views. We may call these operators ‘words of estrangement’.”

이렇게 까발레로프의 서술에 숨어있는 익명의 삼인칭 서술자의 목소리는 까발레로프를 부쓰(W. Booth)의 용어를 빌어 “신빙성 없는 서술자”로 만들어 주기에 충분할 것이다.<sup>29)</sup> 여기서 중요한 점은 대부분의 경우 서술자가 갖는 전지성은 권위나 신뢰성과 직결되는 반면 「질투」에서는 일인칭 서술자가 갖는 부분적 전지성이야말로 그의 서술에서 신빙성을 제거해주는 요인이며 동시에 보이지 않는 삼인칭 서술자의 잠정적 존재를 시사하는 증거라는 사실이다.

까발레로프가 신빙성 없는 서술자라는 사실은 이데올로기 수준으로도 연장되어 그가 내리는 가치판단과 작가적 판단간의 괴리를 형성한다. 서사체내의 이데올로기적 평가는 서술자로서의 까발레로프의 단일한 시점에서 행해지지만 각 수준에서 그가 보여주는 신빙성 결여는 그가 바비체프 및 바비체프가 상징하는 신세계에 던지는 신랄하고 악의에 찬 비판이 곧 작가의 이데올로기적 평가의 대응물이라는 일체의 추론을 무산시킨다. 요컨대 그는 작가 시점의 중개자로서의 서술자도 아니고 이데올로기적 평가의 주체로서의 주인공도 아닌 셈이다.

서술적 우주내에서 그가 접하는 모호한 입장은 위에서 말한 부분적인 전지성뿐 아니라 인물로서의 그의 가장 중요한 성격이라 할 수 있는 자의식에서 비롯된다. 자의식은 구성적 특징인 전지성과 더불어 믿을 수 없는 서술자, 믿을 수 없는 주인공의 입지를 형성하는 의미론적 특성이라 할 수 있다. 자의식은 까발레로프의 말 곳곳에 깊이 침투해 들어가 특수한 어조를 과생시키는데 자의식과 자의식으로 인한 주인공의 “굴절된 말”이란 관점에서 볼 때 그는 도스토옙스끼가 창조한 일련의 인물, 특히 지하생활자의 형상에 대단히 가깝게 다가간다.<sup>30)</sup> 바흐첸이 적절히 지적했듯이 자의식은 지하생활자의 이미지 구축에 “예술적 지배소”로 관여하며 자신과 세계에 대한 지하생활자의 말은 자의식으로 인해 처음부터 내부적 논쟁의 성격을 띠게 된다.<sup>31)</sup> 지하생활자가 자신의 「수기」에서 병적으로 강하게 의식하고 있는 것은 타인의 반응과 타인의 눈에 비친 자신의 모습이며 그렇기 때문에 일인칭의 고백임에도 불구하고 그의 말은 일체의 “독백적으로 확고한 말이나 미분해된 말”, 혹은 “지시대상만을 충족시키는 말”을 배격하고 대신 예상되는 타인의 응답과 “긴장된 내부적 논쟁”을 벌인다.<sup>32)</sup> 예상되는 타인의 말엔 대한 지하생활자의 민감한 식은 까발레로프의 경우에도 서술의 방향을 조정하는 요인중의 하나로 나타난다. 자신을 독자에게 처음 소개하는 대목에서부터 그의 말에는 타인의 말이 굴절되어 있다 :

어느 인민위원이 연설도중에 그를 상찬한 적이 있다. “안드레이 바비체프는 국가의 훌륭한 인물들 중의 하나입니다” 그는, 즉 안드레이 레프르비치 바비체프는 식품생산 연합의 간부입니다. 그는 위대한 소시지 제조인이며 요리사인 것이다. 그리고 나, 니콜라이 까발레로프는 그의 어릿광대이다.(202)

여기서 “어릿광대”란 물론 까발레로프가 수용하는 바의 자신의 모습이 아니라, 타인의 눈에 비친, 혹은 타인이 그렇게 생각할 것이라고 그가 추측하는 바의 모습이다. 스스로가 타인에게 우스

29) Wayne Booth, *Rhetoric of Fiction* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1962) pp.15-19.

30) 까발레로프와 지하생활자의 유사성은 그동안 빈번히 지적되어온 사실이다. William E. Harkins, "The Theme of Sterility in Olesha's *Envy*," in *Major Soviet Writers*, p.286, 431을 보라

31) M. Baxtin, *Problemy Pétiki Dostoievskogo* (Moskva: Sovetskaja Rossija, 1979) .pp.58-62.

32) Baxtin, p.265, 267.

팡스럽게 보일 것이라는 추측은 끊임없이 그를 따라 다니며 그의 말에 영향력을 행사한다. 한 예로, 그는 술집에서 장광설을 쏟으며 다른 사람의 눈에 자신이 “우스팡스럽게, 무슨 털복숭이 과일처럼”(209) 보였을 거라고 지레 짐작하며 안드레이의 일상적인 행동에서 자신에 대한 조롱을 읽는다 :

한 인간이 저녁때 집에서 일을 하고 있다. 한 인간이 연필로 귀를 후리며 종잇장을 노려보고 있다 특별한 것은 아무 것도 없다. 그러나 그의 모든 행동은 이렇게 말하는 듯 하다. 너, 까발레로프, 너는 속물이야. 물론 그가 큰 소리로 그렇게 말한다는 얘기는 아니다. 그리고 그 비슷한 생각조차도 하지 않을 것임에 틀림없다. 그러나 그것은 말 없이도 이해될 수 있다. 누군가 제삼자가 내게 그와 같은 말을 해준다. (206)

“너는 속물이야, 까발레로프. 너는 아무 것도 이해하지 못한다” 그가 이런 말을 하지는 않지만 그것은 말없이도 명백하다. (207)

까발레로프는 이렇게 안드레이의 일상적인 행위나 침묵을 자신에 대한 경멸로 해석할 뿐 아니라 간혹 불특정의 인물이 자신을 향해 멸시의 말을 던진다고 상상하기까지 한다 : “그리고 누군가가 내게 이렇게 말한 것 같았다. 자네는 요리가 다된 인간이야. 끝난 인간이라구. 더 이상 아무 것도 없을 거야. 아들을 낳게.”(218) 같은 맥락에서 늙은 과부 뿌로코뽀비치의 추파는 까발레로프에게 타인의 눈에 비친 스스로의 모욕적인 모습을 확인해 주는 언어로 변형된다 :

과부 뿌로코뽀비치……그녀는 내 치욕받은 남성의 상징이다. 그녀의 태도는 이렇게 말하는 듯 하다. 제발, 나는 준비가 돼 있어요. 밤에 방문을 잘못 찾아 들어오세요. 나는 일부러 문을 잠그지 않겠어요. 당신은 환영받을 거예요. 삽시다. 즐겁시다. 보기 드문 사랑에 관한 꿈일랑 버리세요. 모든 것이 흘러가 버렸어요. 당신 자신도 어떻게 변했는지 보세요. 군살이 붙고 따지는 짧아졌지요. 도대체 당신에게 아직도 뭐가 더 필요한가요? 그 여자? 손이 섬세한 여자? 상상 속의 여자? 계란형 얼굴의 여자? 잊어 버리세요. 당신도 이미 애 아버지 나이예요. 자 어서, 네? (219)

까발레로프가 고통스럽게 상상하는 바의 소위 “타인의 말”은 다음의 경우처럼 미래로 투사되어 박물관에 안치된 자신의 밀랍인형을 바라보는 관람객을 통해 전달된다 :

그리고 그걸 본 사람은 누구나 ‘아!’라고 말할 것이다. 그리고 무슨 이야기, 어쩌면 전설을 기억할 것이다. “아, 저게 바로 유명한 시대에 살았던 인물이야. 모든 인간을 증오하고 시기했으며, 허풍떨고 공상에 잠겼고 위대한 계획의 꿈을 꾸었던, 그리고 많은 일을 하려 했으나 아무 일도 못한 채 혐오스럽고 끔찍한 범죄로 일생을 마친 그자야…….”(220-221)

이렇게 타인의 말을 추측하는 까발레로프의 태도에는 두개의 의식이 교차한다고 말할 수 있다. 즉 스스로에 대한 가차없는 판단과 그것을 인정하고 싶은 마음이 그것이다. 그는 자신이 초라하고 헨섬하지 않으며 게으를 뿐 아니라 현실적인 성공을 거두기에는 이미 너무 나이가 들어 있음을 인정하지만 타인들도 자신을 그렇게 생각할 것이라는 데에 분개한다 그리하여 타인의 말과 논쟁을 벌인다:

물론 나의 역할이란 미미하다. 심부름꾼의 역할이다. 그래서 어쨌단 말인가? 나는 그를 존경하

는가? 나는 그를 두려워하는가? 아니다. 나는 내가 그 못지 않은 인간이라고 생각한다. 나는 그걸 증명해 보이겠다. (207)

타인의 반응을 염두에 둔 이런 식의 논쟁적 담화는 바비체프에게 보내는 편지에서 특히 강력하게 표출된다. 바흐찐이 도스토옙스끼의 서간체 소설 「가난한 사람들」을 논하면서 지적했듯이 서간체 형식에는 타인의 말이 투영되기가 비하다 : “편지란 원래 수신자의 입장에 민감하다, 그것은 대화의 응답과 마찬가지로 특정인을 향해 있으며 그 사람이 취할 수 있는 반응이나 대답을 염두에 둔다.”<sup>33)</sup> 까발레로프의 편지도 상대방, 즉 바비체프의 반응에 대한 침예한 자기 방어적 의식으로 점철되어 있으며 그렇기 때문에 그것은 독백적 담화임에도 불구하고 예상되는 타인의 말과 지그재그로 교차한다 :

그러나 그것이 나는 이 시대의 못난 자식이고 당신은 훌륭한 자식이라는 얘길까요? 아무것도 아니고 당신은 위대한 인물이라는 얘길까요? ……당신 눈에는 내가 무엇으로 보였습니까? 파멸 해가고 있는 룬펜 프톨레타리아? 당신은 나를 도와주기로 결심했습니까? 감사합니다. 그러나 나는 강합니다:……(239)

내가 단지 이미지로만 생각할 수 있다고는 생각하지 마십시오. 나는 철저히 현실적인 생각도 할 수 있습니다:……우선 내 방식으로 이야기하겠습니다:……그래요, 우선은 내식대로 말하게 해주십시오. (241)

여기서 까발레로프는 지하생활자나 「가난한 사람들」의 마까르 제부슈킨과 흡사하게 예측되는 상대방의 반박에 응수하고 변명하므로 그의 말 한마디 한마디에는 상대방의 말의 잔영이 배어 있다.<sup>34)</sup> 한편, 까발레로프의 말은 바비체프의 말과 논쟁을 벌일 뿐 아니라 은근히 그것을 흉내내기도 하는데 이는 바비체프에 대한 까발레로프의 중오심 이면에 자리한 질투와 선망의 심리를 반영한다. 바비체프식 말의 흉내내기는 무엇보다도 어법수준상의 시점을 고찰함으로써 지적될 수 있다. 우스뻘스끼는 어법수준상의 시점을 논하면서 주로 특정 어휘 선택과 사용에 초점을 맞추지만<sup>35)</sup> 까발레로프의 시점과 바비체프의 시점간 존재하는 일방향적 모방의 관계는 어휘보다는 문장부호, 특히 괄호의 사용에서 가장 분명하게 드러난다.<sup>36)</sup> 그러나 이러한 타인과의 논쟁 혹은 타인의 말의 흉내는 어디까지나 일인칭 서술의 독백적 발화라는 맥락에서 까발레로프의 서술을 특징짓는 현상일 뿐이며 까발레로프가 등장인물중의 하나로서 다른 인물과의 대화에 참여할 경우에는 그와 반대의 현상이 나타난다. 즉, 그는 정작 말을 해야하는 상황에서는 침묵하거나 아니면 하고자 하는 말과는 다른 말을 하므로 정상적인 대화적 관계는 거의 언제나 결렬된다. “나는 하마터면 이렇게 말할 뻔했다”(208), “이것이 내가 그에게 대답했어야만 하는 말이다”(208) “지금 내가 무슨 말을 하고 있는 걸까?”(213)-1부에서 종종 발견되는 이러한 표현들은 모두 까발레로프가 대화적 관계에서 이탈하여 고립되어 있음을 입증해 주는 단서로서 그의 소외와 비굴함과 왜

33) Baxtin, p.238

34) 바흐찐이 pp.243-244에서 인용한 「가난한 사람들」과 비교해 보라.

35) Uspensky, pp.17-56을 참조하라.

36) 까발레로프는 바비체프의 문장에 사용되는 괄호가 그의 “치사하고 의심 많고 창고관리 할망구처럼 세심한 성격”(275)을 말해준다고 비난하면서도 한편으로는 자신의 말을 비기능적인 괄호로 장식 함으로써 잠재 의식 속에 감추어진 선망을 노출시킨다.

꼭된 성격을 강조하는 기능을 한다.

그렇다면 서술자로서의 권위나 신빙성도 없고 인물로서의 긍정적 성격도 갖추지 못한 까발레로프의 존재가치는 무엇인가. 으레 주인공은 - 그가 서술자이건 아니건 - 이데올로기적으로 작가가 동조하는 시점의 매개자이겠지만 구세계의 대변인인 까발레로프는 신세계에 속한 안드레이 못지 않게 작가 시점의 대상으로 변형된다. 그러나 작가가 이데올로기 수준에서 까발레로프를 하나의 대상으로 전환시키는 것은 의도적이라 할 수 있다. 그가 동조하는 것은 서술자로서의 까발레로프가 아니라 까발레로프가 보여주는 독특한 지각과 표현이기 때문이다. 요컨대 까발레로프의 모든 부정적, 반주인공적 성향들은 기술층위에서의 독특한 어법에 의해 상쇄된다.

「질투」의 텍스트는 서술구조에 있어 뚜렷하게 성층화되는 경향을 나타낸다. 까발레로프가 인물로 참가하며 동시에 그의 시점에서 전개되는 서술층위와 이야기, 사건, 인물관계 등과 무관하게 파행적으로 이어지는 진술층위가 그것이다. 까발레로프의 서술이 신빙성을 결여한다면 기술층위에서의 그의 독백적화는 새롭고 신선한 표현력으로 충만되어 있으며 따라서 그는 페자나 슈발로프 등의 “시민” 계보에 속하는 또 하나의 인물로 간주될 수 있다. 독특한 메타퍼로 충만된 까발레로프의 언어는 우선 그의 유일한 “오락”인 관찰에서 출발한다 :

나는 관찰하는 것을 오락으로 삼아 왔다. 당신들은 소금이 칼날로부터 떨어져 나는 것에 주의할 기술을 본 적이 있는가? ……코 안경이 마치 자전거처럼 양미간에 걸쳐 있는 것은 어떤가? 그리고 인간은 작은 문장들, 사방에 흩어진 개미떼 같은 문들로 둘러싸여 있다는 사실에 주목해 본 적이 있는가? 포크에, 숟가락에, 접시코 안경의 테에, 단추에, 연필에 문장들이 새겨져 있다는 사실을 아무도 깨닫지 못다. 그러나 그들은 생존을 위한 투쟁을 하고 있다……(202)

그의 눈을 통해 보이는 세계는 일상의 질서에서 벗어나 나름대로의 생존·유지하며 그 속에서는 종종 주체와 객체의 입장이 전도된다. 그리하여 “물건들은 그를 좋아하지 않으며”(200) “담요에 싸인 고기 파이들은 강아지처럼 꿈틀거리고”(217) “해 그림자는 토끼처럼 뛰어다닌다.”(244) 그가 걸어갈 때 발의 셋길은 그로 인해 통증을 느끼며(221) 평범한 모스끄바 근교의 종소리도 그의 청각을 통해 가사와 멜러디가 붙은 노래로, 그리고 더 나아가 낭만적 몽상으로 전환된다.(245) 그는 쌍안경의 안경 렌즈를 통해서 보듯이 세상을 바라본다 :

나는 쌍안경의 원경 렌즈를 통해 보이는 풍경은 더욱 빛나고 선명하고 더욱 입체적이라는 사실을 발견했다. 색채와 윤곽이 더 정확해 보인다. 일상적인 사물이 일상인 채로 갑자기 우스울 정도로 작고 낮설어지는 것이다. 그것은 관찰자에게 어린시절의 표상을 불러일으킨다. 꿈을 꾸는 것과 같다. 쌍안경의 원경 렌즈를 통해 보는 인간은 행복한 미소를 짓기 시작한다. (254)

그의 세계는 광학과 기하학과 자연의 법칙이 파괴된 채 존재하는 거울속 세계이며 그는 흠어지고 변형되고 새로운 법칙성을 획득하는 현상을 뒤통수를 통해 바라본다 :

나는 거리에 세워진 거울들을 매우 좋아한다. 그것들은 길을 가로 막으며 부상한다. 길은 평범하고 조용하다. 일상적인 도시의 길이다. 그것은 아무런 기적도 환영도 약속해 주지 않는다. 그리하여 아무런 기대없이 길을 걸어간다. 그런데 갑자기 눈을 들어 보니 순간적으로 세계와 우주의

법칙에 믿을 수 없는 변화가 일어났음을 알게된다. 광학과 기하학의 법칙은 파괴되었다. 당신의 노정과 움직임, 그리고 가고자 하는 곳으로 가려는 의도 등의 자연성도 파괴되었다. 당신은 갑자기 뒤통수로 사물을 보고 있다고 생각하기 시작한다. (255)

그는 사물의 움직임과 변화와 그것들 나름대로의 생명을 포착하며 그에게 있어 세계는 일상성 너머의 신비를 볼 수 있는 사람에게만 스스로의 의미를 드러낸다. 그리고 그 때문에 세계의 신비를 표현하는 언어는 당연히 메타퍼의 향연을 초래하며 향연의 주역인 까발레로프야말로 시인이며 주인공이며 또한 예술의 본질규명을 고집하는 작가의 대변인인 것이다. 이런 의미에서 「질투」의 제1부는 예술적 탐구를 산문화시킨, 서술자의 단선율적 발화로 정결된 서정시라 말할 수 있을 것이다.<sup>37)</sup> 간단히 말해서, 올레샤는 까발레로프와 서술에 삼인칭서술자의 목소리를 나란히 부여함과 동시에 기술 층위에서는 그에게 예술에 관한 진술을 전담시킴으로써 자신이 동조하는 것은 이데올로기 수준에서의 까발레로프의 서술 내용이 아니라 서술방식이라는 사실을 암암리에 시사하는 것이다.

## 2. 일인칭 서술자의 분신

서술자가 일인칭에서 삼인칭으로 전변되는 2부의 시술구조는 1부의 거울 이미지라 해도 좋을 만큼 1부와 대칭적이다. 2부의 삼인칭 서술자는 까발레로프의 일인칭 서술과 그의 분신인 이반 바비체프의 일인칭 서술 모두를 수반하므로 삼인칭과 비(非)삼인칭 서술자의 대립 및 보완관계가 성립된다. 안드레이의 형인 이반은 주제 및 구성의 차원에서 이미 까발레로프의 분신적 위치를 점한다. 이반과 까발레로프는 모두 구시대의 가치관을 지지하며 새로운 소비에트형 인간인 안드레이와 그의 피보호인 블로자에 대한 공동의 증오심으로 결속될 뿐 아니라 외모에 있어서도 대단히 유사하다. 까발레로프가 “통통하고 우스꽝스러운” 인물이라면 이반은 그보다 “조금 더 작고, 조금 더 뚱뚱하고” 조금 더 우스꽝스럽게 보일 뿐 다른 차이점은 존재하지 않는다. 거리의 대형 거울 앞에서 이루어진 그들의 최초의 만남은 이반이 거울에 비친 까발레로프의 제 2의 모습임을 시사하는 상징적인 사건인 것이다. 이란은 현실적인 맥락에서 까발레로프가 제시하는 무기력한 인물형의 과장되고 확대된 이미지이며 현재로 되돌려 투사된 미래의 까발레로프의 자아이다. 이반이 미래의 까발레로프임은 그들의 걷는 모습에서 드러나기 시작한다:

그들은 거울에서 물러났다. 그들, 두명의 코미디언은 이미 함께 걷고 있었다. 조금 작고 조금 더 뚱뚱한 한쪽이 다른 한쪽보다 한 발자국 앞서 걸었다. 그것은 이반 바비체프의 독특한 습관이었다. 동반자와 이야기를 나눔에 있어 그는 끊임없이 뒤를 돌아보아야했다. (276)

여기서 “한 발자국 앞서 걷기”나 “뒤를 돌아보기”가 시간적인 의미로, 즉 인생노정에서의 선행과 과거의 반추를 의미하는 메타퍼로 해석되어야 함은 부연할 필요가 없을 것이다. 문학작품에서

---

37) 이는 바흐젠이 「지하생활자」의 1부를 가리켜 “서정시”라 부른 결과 같은 맥락에서 이해될 수 있을 것이다. Baxtin, p.269를 보라.

분신이란 대개 도스토옙스끼의 “분신”들처럼 인물의 심리적 분열을 암시해 주는 현상이지만 이반은 까발레로프의 분열된 자아라기보다 예상되는, 미래의 자아의 분신이라 할 수 있다. 이점에 있어 올레샤의 분신들은 자아의 고통스러운 분열이 아닌 일종의 정신적 생식을 내포한다는 보주르의 지적은 매우 타당하게 들린다.<sup>38)</sup> 그밖에도 이반이 까발레로프의 분신임은 그들의 운명이 결국 까발레로프가 경멸하는 과부 아네츠카를 공유하는 것으로 귀착한다는 사실에서 재차 확인된다.

이렇게 서술체내에서 까발레로프의 분신으로 등장하는 이반은 서술의 영역에서도 까발레로프와 평행한 서술자의 입장을 취한다. 까발레로프가 「질투」라고 하는 소설 텍스트의 일인칭 서술자인 것과 마찬가지로 그는 텍스트에 삽입된 몇 개의 마이크로 텍스트에서 일인칭 서술자의 기능을 수행한다. 2부는 이반이 “친구들”, 혹은 군중이라고만 알려진 익명의 청자와 까발레로프라고 하는 특정청자를 향해 행하는 일련의 담화로 구성된다. 담화의 내용은 취중연설과 설교, 회문에 가까운 4행시에서 “동화”(skazka)에 이르기까지 다양하며 그 중의 일부는 “이야기”를 포함하는 독립적인 서술체를 형성할 경우 이반이 서술을 전담할때도 있지만 삼인칭 서술자가 부분적으로 혹은 전적으로 서술을 대행하기도 한다. 이반이 소위 “친구들”에게 들려주는 이야기는 모두 세편으로 그것들은 어린 시절의 에피소드 형식을 취한다. 열두살 때 누구든 원하는 꿈을 꾸게 할 수 있는 기구를 발명한 이야기, 얼굴에 난 사마귀에서 곱이 피게 만드는 약을 발명한 이야기 등이 그것이다. 이중에서 이반이 직접 일인칭 서술자로서 이야기를 유도해가는 것은 세번째 에피소드 뿐이며 나머지는 삼인칭 서술자에 의해 간접적으로 독자에게 전달된다. 그러나 이반이 그 이야기들을 자신의 내부시점에서 일군의 청자를 향해 서술했다는 사실만큼은 확고부동한데 이는 삼인칭 서술자의 다음과 같은 진술에서 확인될 수 있다 : “친구들은 이반 바비체프의 즉흥적인 이야기를 재미있어하며 들었다…………이반 바비체프는 비누거품에 관한 자신의 소설을 그런 식으로 끝마쳤다.”(262) 이반이 까발레로프에게 들려주는 동화의 경우도 이와 비슷하다. 그는 이야기를 시작하기에 앞서 까발레로프에게 “당신에게 동화를 들려드리겠어요. 들어보세요”(293)라고 말함으로써 그 동화의 서술자가 자신임을 암시하지만 실제로 동화는 “두 형제가 만난 이야기”(skazka o vstreče dvux bva'ev)라는 소재명과 함께 이반의 발화로부터 분리되어 삼인칭 서술자에 의해 서술된다. 그러나 삼인칭 서술자는 이번에도 역시 이야기의 맺음 분야에서 “이야기꾼은 말을 멈추었다…………”(307)라는 말로써 분리된 텍스트의 “이야기꾼”(rasskazčik), 즉 서술자가 이반이었음을 독자에게 상기시킨다.

서술자로서의 이반과 까발레로프의 공통점은 무엇보다도 어법의 수준에서 발견된다. 까발레로프의 말이 독특한 메타퍼로 포화되었던 것과 마찬가지로 이반의 말도 메타퍼의 만발을 특징으로 한다. 사마귀 치료제에 관한 그의 “소설”을 예로 들어보자 :

그녀는 꽃무늬가 요란한 얼룩덜룩한 옷을 입고 있었으므로 시골집 거실에 있을 법한 의자뒹개처럼 보였지요. 온몸 울과 케이스와 주름장식으로 덮여 있었고 틀어 올린 머리는 달팽이처럼 보였지요. (263)

38) Beaujour, p.132.

여기 사용된 이반의 비유는 세계에 대한 새로운 지각의 결과이며 이점에서 그것은 까발레로프의 말의 메아리처럼 들린다. 그밖에도 이반은 술집에서 난동을 부릴 죄목으로 기소되어 취조관의 심문을 받을 때 “나는 유려하게 말하는 걸 좋아합니다”(273)라고 선언함으로써 자신과 까발레로프의 시점이 어법수준에서 상호용해됨을 증명해 준다.<sup>39)</sup> 이와 같이 어법 수준에서 표출되는 양자의 시점간의 부분적인 일치나 용해는 양자가 분실관계에 있음을 확인시켜주는 요인이지만 이반이 단순히 까발레로프의 거울 이미지에 국한되는 것은 아니다. 이반이 미래의, 즉 시간적으로 선행하는 까발레로프를 상징함은 이미 말한 바 있거니와 예술론의 영역에서도 그는 까발레로프보다 “한 발자국 앞서 걷는” 인물로 등장한다. 1부에 제시되는 까발레로프가 특수한 인식과 지각의 주체이며 그렇기 때문에 잠정적인 “시인”으로 간주될 수 있다면 2부의 이반은 그 잠재력을 표면화 시킨다. 다시 말해서, 이반은 실질적인 창작행위의 주체로, 즉 한사람의 저자로 등장하는 것이다. 이반과 까발레로프는 모두 일인칭 서술자이지만 까발레로프의 일인칭 서술이 심리수준에서 그의 내부시점을 드러내 주기 위한 장치인 것과 달리 이반의 일인칭 서술을 통해서는 그의 내부시점이 노출되지 않는다. 요컨대 중요한 것은 그가 어떻게 인식하고 무엇을 생각하느냐가 아니라 그가 무슨 말을 했느냐의 문제인 것이다. 그는 끊임없이 말하고 끊임없이 이야기를 지어내며 그의 모든 말은 언제나 과장과 터무니없는 망상과 상상으로 가득찬 허구, 즉 “소설”로 변형된다. 까발레로프의 침묵은 이반의 장광설로 보충되며 그의 특수한 지각은 이반의 특수한 상상력과 더불어 예술가의 곧 필요조건을 충족시키게 된다. 따라서 이반이 글쓰기의 주체로 부상하는 바로 그 지점에서 그들의 분신관계는 완결된다고 말할 수 있다.

그러나 이반은 까발레로프의 분신이긴 하지만 질투에서 개진되는 예술에 관한 진술을 강조하는 기능과는 무관하다. 그의 장광설에는 까발레로프의 어법이 굴절되어 있지만 그의 시점은 까발레로프의 시점과 달리 삼인칭 서술자의 시점에 고립되어 있으며 그것과 적대적으로 대치하기 때문이다. 환언하면, 그의 말은 유력하고 그의 “소설”들은 기상천외한 사건을 포함하지만 작가시점의 중개자인 삼인칭 서술자가 빈번히 그의 말을 회의하고 부정적 논평을 가한다는 뜻이다. 예를 들어 비누거품에 관한 이반의 이야기를 전달하는 서술자는 다음 같이 그것의 허구성을 지적한다 :

(사실에 의하면 이반 바비체프가 열두살 짜리 학생이었을 무렵에는 기구에 의한 비행이 아직 널리 알려지지 않았었다. 따라서 그 당시에 기구비행이 그러한 지방도시 상공에서 행해진다고는 보기 어렵다. 그러나 그것이 지어낸 이야기라한들 무슨 상관인가! 허구란 이성의 연인 아닌가.)(262)

이와 유사한 삼인칭 서술자의 논평은 다음의 예문에서 보다 직접적인 성격을 띠게 된다 :

39) 이반과 까발레로프의 말은 비유라는 한점에 수렴할 뿐 아니라 동일한 표현, 동일한 지각방식에 완전하게 중첩되기도 한다. 예를 들어, 1부와 2부에서 양자는 안드레이를 “우상”이라는 동일한 이름으로 부르며, 안드레이의 얼굴 대신 두개의 렌즈를 지각하는 양자의 방식 또한 동일하다.



그가 정말로 기사인 적이 있었을까? 그가 모조리 꾸며낸 얘기가 아닐까? 그와 기사에 알맞는 성격, 기계와, 금속과 청사진과 친숙함 등을 어떻게 연관지어 생각할 수 있을까! 그는 배우나 파계한 승려쪽에 훨씬 가까웠다. 그 자신도 청중이 자신을 믿지 않는다는 걸 알고 있었다. (267)

이렇게 작가시점의 논평적 구속을 받는 이반의 시점은 이데올로기 수준에서 작가가 동조하는 시점이 아님은 물론이거니와 예술에 관한 진술에서조차 작가의 동조를 획득하지 못하는데 이러한 사실로부터 그는 까발레로프의 패러디임이 밝혀지게 된다. 그는 까발레로프의 부정적인 측면이 확대된 인물이며 그의 모든 말은 까발레로프의 은유법에 대한 과장과 희화로 요약될 수 있는 것이다. 더우기 그에게 까발레로프의 심리적 특징인 자의식이 철저하게 결여되어 있음은 그가 까발레로프의 “허수아비”라는 사실을 더욱 공고히 해 준다. 물론 그의 어투는 타인의 반응을 염두에 두고 거기에 반응하듯 할 때도 있으며 이 경우 그의 말에서는 까발레로프의 어조가 대단히 선명하게 느껴지기도 한다 :

당신들은 무엇을 원합니까? 뭐라고요? 사라지고 싶다고요? 부서지는 파도의 흰 거품처럼 소멸해 버리고 싶다고요? 아닙니다. 나의 친구들이여, 당신들은 그런 식으로 사라질 필요가 없습니다! 아닙니다. 나에게로 오십시오- 내가 당신들을 가르쳐 주겠습니다. (265)

그러나 여기서 타인의 발언에 대한 예측은 화자의 자의식에서 비롯된 것이 아니라 수사학적 제스처에 불과할 뿐이다. 이반의 수사학적인 제스처는 사실 그의 모든 존재의의는 내면세계나 사고가 아닌 “말하기”에 근거한다는 점을 좀 더 분명히 해주며 이러한 맥락에서 볼 때 그는 까발레로프의 패러디에 그치지 않고 19세가 러시아 소설이 창조한 소위 무력한 지식인 유형의 인물에 대한 패러디로 간주될 수 있다.<sup>40)</sup> 까발레로프는 스스로를 안드레이의 어릿광대라 부른바 있지만 이반은 이제 시대의 어릿광대로서 까발레로프를 포함하는 모든 연설가 타입의 인물에 대한 패러디로 확대되는 것이다.

한편, 이반은 구시대 인물뿐 아니라 안드레이, 볼로자 등의 신시대 인물에 패러디로 인식될 수도 있다. 「질투」에서 신시대의 가치관을 상징하는 것은 기계이며 기계예찬은 신시대에 속한 인물의 전형적인 특징으로 나타난다. 편지를 예로 들어보자 :

나는 인간 기계예요.....나는 기계로 변신했어요.....나는 기계가 되고 싶어요. 나는 기계를 부러워하게 되었어요. 그래요, 정말 그래요! 어째서 나는 기계만 못할까요?.....아시겠어요, 안드레이 삐뜨로피치, 나도 그렇게 되고 싶단 말이에요, 불필요한 건 전혀하지 않는 기계처럼요.....나는 기계가 되겠어요. (249-250)

40) 이반의 계보는 바흐찐의 다음과 같은 설명에서 추적될 수 있다 : “The nineteenth century noted, it is true, created an important novel · type in which the here is a man who only talks, who is unable to act and is condemned to naked words: to dreams, to ineffectual preaching, to school teaching, to fruitless meditation and so forth. Of such a sort, for example, is the Russian novel type in which an intellectual ideologue is tested (the simplest model is Rudin)”. M. Baxtin, “Discourse in the Novel,” in *The Dialogic imagination*, Trans. C. Emerson and M. Holquist (Austin: Univ. of Texas Press, 1983), p.334를 보라.

기계 예찬과 더불어 신시대를 성적 지우는 요소로 등장하는 것은 발명의 필요성인데 이는 효용가치가 높은 제품의 발명이 사회주의 건설에 절실하게 요구되는 것과 직결되는 문제이다. 그러나 스스로를 “신세기의 에디슨”으로 부르는 볼로자의 기계예찬과 발명에의 욕구는 이반의 “발명” 모티프에 의해 패러디화 된다. 이반은 20세기의 에디슨 못지 않은 “꼬마 발명가”로서 유년시절에 이미 꿈을 만드는 기계를 비롯한 일련의 장치를 고안해내며 그의 발명은 기계중의 모든 걸 할 수 있는 환상과 신비의 기계 “오필리아”에서 절정에 이른다. 그러나 문제는 이반의 그 모든 발명이 사회주의 건설이 요구하는 류의 발명과는 거리가 먼, 상상력의 무형적 결과라는 데에 있다. 신세대가 필요로 하는 발명품이 인류의 복지를 위한 것인 반면에 이반이 스스로 발명했다고 떠벌리는 신기한 약과 기계는 인류의 복지와 무관하거나와 실제로 존재하지조차 않는 문학적 허구이다. 이반은 “미래인들의 신인 기계를 비웃기 위해” 상상속의 만능기계를 “사랑과 절망으로 미쳐버린 소녀의 이름”, “가장 인간적이고 가장 감동적인 이름”인 “오필리아”라 명명함으로써 볼로자와 안드레이를 중심으로 구현되는 신세대의 기능주의적 가치관을 패러디화하는 것이다. 올레샤는 이렇게 주인공을 친구 양세대의 이중적 패러디로 설정함으로써 주제의 차원에서 제 이데올로기적 대립에 대한 자신의 최종적 판단을 보류한다. 독자는 다만 대상화된 주인공이 아닌, 그의 분신의 대상화를 통해 구시대의 이데올로기를 대표하는 인물과 신세대를 대표하는 인물 모두가 당시의 현실이란 맥락에서는 똑같은 정도로 우스꽝스러운 패러디라는 사실, 그리고 바로 그 점에서 「질투」는 당시에 유행하던 문학적 모티프 자체에 대한 패러디로 해석될 수 있다는 사실을 등을 짐작할 수 있을 뿐이다.

### 3. 삼인칭 서술자와 시점

올레샤가 「질투」의 2부에서 까발레로프를 삼인칭 서술자로 대체한 이유는 여러가지로 추측될 수 있는 문제이다.<sup>41)</sup> 그러나 서술구조라는 측면에서 본다면 서술자의 인칭 변화와 직결되는 것은 앞에서 언급한 이데올로기적 판단의 분류임이 분명해진다. 슈탄젤도 지적했듯이 일인칭 서술자와 삼인칭 서술자는 다같이 허구적 화자-인물이기 때문에 결과적으로 매우 결정적인 한 지점에서 유사하다는 인식은 비평가들로 하여금 일인칭 및 삼인칭 서술자의 다른 점을 극소화시키게끔 해주었다.<sup>42)</sup> 뒤에서 다시 언급하겠지만, 「질투」의 경우에도 삼인칭 서술자와 일인칭 서술자는 진술층위의 “결정적인 한 지점”에서 교차하므로 양자의 관계는 대립적이라기 보다 상호 유사적인 것이 사실이다. 그러나 이데올로기적 차원에서의 객관성과 균형의 유지라는 측면에서 볼 때 삼인칭 서술자는 까발레로프와 엄연히 구분되는 바 이는 서술인칭에 관한 포르스트로이터(K. Forstreuter)의 고전적 견해, 즉 일인칭과는 달리 삼인칭에서는 각 가치판단과 해설이 작가에게서 나오는 것이므로 객관적 유효성을 요구할 수 있다는 견해가 어떤 경우에는 여전히 타당할 수 있

41) 한 예로, 하킨스는 삼인칭 서술자와 작가를 동일시하여 인물로서의 까발레로프가 독자의 동조를 얻기에 부적절하므로 서술체의 중간부분부터 작가가 직접 서술체를 유도할 수 밖에 없었을 거라고 추측한다. Martins, p.282, 286을 보라.

42) Stanzel, p.128.

음을 입증해 준다.<sup>43)</sup>

삼인칭 서술자의 일차적 기능은 전체적인 서술에 객관성을 제공하고 1부에서 까발레로프가 보여준 서술자로서의 신빙성 결여를 보충하는 데 있다.<sup>44)</sup> 그의 이러한 기능은 무엇보다도 2부의 곳곳에서 발견되는 논평에 의해 실현되는데 논평의 대상은 까발레로프를 비롯한 등장인물 전부를 할 수 있다. 까발레로프의 가치편향적 시점에서 해석되었던 모든 인물들의 정체성이 이제 삼인칭 화자의 객관적 논평을 통해 재해석되는 것이다. 까발레로프의 스승이자 구원자인 이반이 2부에서 어떻게 삼인칭 서술자의 회의와 부정을 거쳐 패러디화되는가는 이미 밝힌 바 있지만 삼인칭 서술자의 논평은 이반에 그치지 않고 까발레로프 자신을 비롯한 모든 인물에게 고루고루 돌아간다. 그는 전지성의 유리한 고지에 서 있으므로 1부의 서술자와는 달리 신빙성을 조금도 손상당하지 않으면서 정당하게 인물들을 심리수준의 내부시점에서 기술할 수 있다. 1부에서는 모든 인물이 자신의 내부시점이 아닌 까발레로프 한사람의 내부 시점에서 서술되며 까발레로프가 자의적으로 다른 인물의 내부시점을 채택할 경우 오히려 서술자로서의 그의 신빙성은 더욱 약화된다는 사실은 앞에서 밝혔다. 삼인칭 서술자는 이렇게 믿을 수 없는 서술자에 의해 왜곡된 인물들을 정당하게 평가하고 편향된 서술에 균형감을 더해줌과 작가적 시점이 이데올로기적 중립성을 공고히 하기 위해 등장한다. 그가 서술의 균형을 회복을 위해 우선 실행하는 것은 안드레이의 내부시점을 취하는 일이다. 그는 안드레이의 심리로 침투해 들어가 공평하게 그가 의식하는 바를 독자에게 제공하며 이제 안드레이는 까발레로프의 의식에 투영되었던 바의 메마른 소시지 제조업자에서 사고와 의식의 능력이 있는 자성적 인물로 다시 제시된다 : “그리하여 안드레이 바비체프의 독백이 시작되었다. 그는 잠시 일손을 멈추고 잠든 볼로자를 바라보며 생각에 잠겼다.”(284) 볼로자 또한 삼인칭 서술자에 의해 감정이 없는 인간기계가 아닌 긍정적 인물로 변신하는데 특히 서술자가 축구경기장 묘사에서 독일팀의 센터포드 게츠케를 “이기적 속물”(309)로 단정하는 지점에서 그의 변신은 완결된다. 즉, 이기적인 속물인 게츠케와 달리 볼로자는 훌륭한 스포츠맨이라는 해석이 서술자의 논평으로부터 유도되는 것이다.

한편, 삼인칭 서술자는 까발레로프를 기술할 경우에도 그의 심리를 헤치고 들어가 자의식으로 굴절되지 않은 그의 진정한 모습, 그의 내부에서 일어나는 각성 등을 전달한다. 이 때에 삼인칭 서술자는 종종 자신의 서술 맥락과 까발레로프의 내적 발화가 하나로 융해될 정도로, 즉 “타자의 말”과 “화자의 말”의 경계가 흐려질 정도로 그의 내부로 파고들어가는데 서술자의 말이 논평적 성격을 유지한 채 인물의 말과 융해되는 현상은 까발레로프의 각성을 다루는 마지막 장들에서 일관성 있게 발견된다 :

그는 자신의 추악한 상태를 철저하게 깨달았다..... 그의 출현으로 놀란 고양이가 쓰레기통 속에서 튀어 나왔다. 그것이 지나간 자리에 쓰레기가 흩어졌다. 저주로 곁곁이 둘러싸인 이 돼지

43) Stanzel, p.127에서 재인용

44) 이점에 관해 Stanzel, p.224를 참조하라; “모든 일인칭 서술자는 명백히 편견을 갖고 있고 따라서 서술자로서는 다소는 신뢰할만 하지 않다고 말할 수 있을 것이다. 작가적 서술자의 진실도 역시 그가 하나의 인격화된 서술자로 나타나는 한, 의심에서 완전히 자유롭지 못한 것이 사실이다. 그러나 대체로 독자가 그 회의가 적절하다는 명확한 지적을 받아들이지 않는 한 그는 신빙성을 주장할 수 있다.”

우리 같은 곳에서 시적인 무엇인가가 존재할 수 있을까? 그는 머리를 쳐들고 팔을 내민 채 거기  
에 서 있었다. 그 순간 그는 이제 때가 되었다는 걸 느꼈다.(320)

여기서 까발레로프의 내적 사고는 형식적으로 서술자의 목소리를 통해 전해지지만 단순히 까  
발레로프를 지칭하는 “그”를 “나”로 대체함으로써 직접화법을 유도해 낼 수 있다. 이렇게 하여  
형성되는 것은 곧 “서술된 독백”이란 특수한 유형의 서술로서 이 경우에는 우스펜스키의 지적대  
로 저자(서술자)의 시점과 인물의 시점이 구분할 수 없을 정도로 합치한다.<sup>45)</sup> 서술된 독백은 주  
인공의 사고와 사색을 반영하며 이 때에 저자가 초점을 맞추는 곳은 그것들의 형태가 아니라 본  
질이다.<sup>46)</sup> 따라서 서술자가 어법수준에서 취하는 내부시점의 극단적인 예, 즉 서술자의 말과 인  
물의 말의 차별이 극소화되는 예가 바로 서술된 독백이라 할 수 있을 것이다.<sup>47)</sup> 주어진 문맥에서  
까발레로프의 각성과 결부되어 사용된 서술된 독백은 서술자가 그 각성에 동조한다는 인상을 줌  
으로써 결과적으로 1부에서 제시되었던 까발레로프의 심리나 생각이 재고되어야만 함을 다시 한  
번 확인해 준다.

삼인칭 서술자는 여지껏 논의한 것처럼 저자의 평가시점에 균형과 객관성을 부여하는데 일차  
적 기능이 있지만 진술 층위에서의 그의 존재의의는 이반과 마찬가지로 까발레로프의 분신이라  
는 데서 발견된다. 까발레로프의 신선한 지각과 독특하게 은유적인 표현들이 그의 말속에 용해되  
어 있으므로 예술의 영역에서 그는 까발레로프와 동일한 평면에 능이게 되며 까발레로프는 서술  
자 시점의 논평적 구속에서 벗어날 수 있게 된다. 사실, 감각과 문체에 있어 2부에서의 서술자  
진술과 1부에서의 서술자 진술간의 경계는 불확실해지는 경우가 종종 있다. 일몰을 묘사하는 삼  
인칭 서술자의 말을 들어보자 :

상점문을 닫을 시각이었다. 푸른 조끼를 입고 탐과 턱에 분칠을 한 집시가 깨끗한 청동 대야를  
어깨에 짊어지고서 운반하고 있었다. 하루 해는 집시의 어깨 위에서 멀어져가고 있었다. 대야의  
둥근 테두리는 눈이 부시도록 찬란했다. 대야는 가볍게 흔들렸고 하루 해는 대야의 테두리 속  
에서 방향을 바꿨다……대야는 일몰처럼 사라졌다. 하루 해가 진 것이다. (276)

삼인칭 서술자와 까발레로프가 공유하는 지각과 인식의 독특함은 전자가 후자의 내부 시점을  
러하는 대목에서 더욱 부각된다. 이 경우에 까발레로프의 “그”와 삼인칭 서술자의 “나”는 마치  
동일인처럼 하나로 결합되며 양자의 인식의 차이는 완전히 지워진다. 한 예로, 아네즈까의 침대  
에서 까발레로프가 체험하는 어린아이의 지각 세계는 삼인칭 서술자의 “까발레로프는 생각했다”  
라는 진술과 함께 시작되지만 여기서 주인공의 내부시점을 지칭하는 동사 “생각했다”의 주체는  
삼인칭 서술자로 치환되어도 아무런 문제가 없을 것이다 :

까발레로프는 생각했다.  
“내가 만일 어린아이 라면……저토록 특이한 물건을 보고 영 감을 얻어 어린애답게 얼마나  
많은 시적이고 동화적인 이야기를 지을 수 있을까 ! ……내가 어렸더라면 나는……거리와 차

45) Uspensky, p.42.

46) Uspensky, p.43.

47) Uspensky, p.52.

원과 시간과 무게와 중력을 무시하고서 용수철 매트리스의 톨과 침대의 판대기 사이에 난 작은 통로 속에서 기어다니며 이제 계랑킴만하게 보이는 기둥들의 뒤로 숨었을 것이다……”(288-289)

서술의 균형을 유지하고 진술 층위에서는 까발레로프의 분신적 역할을 수행하는 삼인칭 서술자는 올레샤의 의도를 실현시키는데 반드시 필요한 존재이다. 이데올로기 수준에서 신세대와 구세대 어느 쪽에도 동조를 거부하고 오히려 예술 문제의 침묵하고 집요한 탐구를 통해 창작의 본질을 규명하려는 작가의 태도는 이 삼인칭 서술자의 등장으로 명백하게 드러나기 때문이다. 이러한 맥락에서 「질투」의 삼인칭 서술자는 작가의 대변인으로 간주되어도 무리가 없을 것이다. 까발레로프 또한 작가의 대변인으로 간주될 수 있지만 양자의 목소리가 일치하는 영역은 오로지 예술적 인식과 표현의 영역에 국한된다. 그가 대표하는 구세대의 이데올로기와 가치관은 저자의 의도와 무관하기 때문이다. 올레샤는 “Reč’ na pervom vsesojuznom s’ezde sovetskix pisatelej”에서 자신과 까발레로프의 공통점이 사물의 낯선 인식에 국한됨을 진술한 바 있다 : “네, 까발레로프는 나의 눈으로 세계를 보았습니다. 까발레로프의 색깔, 조명효과, 이미지, 비유, 메타퍼, 그리고 결론은 나에게 속한 것이었습니다. 그리고 그것들은 일찌기 내가 본 가장 신선하고 가장 현란한 색채였습니다.”(234) 이렇게 볼 때 「질투」에 등장하는 두명의 서술자는 결국 예술의 문제를 탐구하는 저자 시점의 보유자이며 서술 인칭의 이원화에도 불구하고 텍스트는 단일한 시점, 즉 저자적 시점에 의해 통일된다고 결론을 내릴 수 있을 것이다.

#### IV

이상에서 살펴본 바와 같이 「질투」의 중개성은 세명의 서술자와 시점의 가변성으로 인해 특수한 성격을 띠게 된다. 복잡한 중개성의 이면에 놓인 작가의 의도는 우선 이데올로기 수준에서 일체의 가치평가를 거부하고 대신 문학의 문제를 신선한 지각과 표현으로 집결시키는 것이라 정의될 수 있다. 올레샤는 「질투」를 불멸의 작품으로 만들어 줄 요소는 그 안에 포함된 모든 메타퍼라 생각 했지만<sup>48)</sup> 신선한 표현 자체가 「질투」를 다른 소설과 구분지어 주는 변별적 요소일 수 없으며 특히 형식주의 이론이 광범위하게 확산된 이후 씌여진 소설에서 주장되는 지각의 독창성이 어떤 혁신적인 의의나 지속적 가치를 갖는다고 보기는 어렵다. 「질투」의 보다 궁극적인 의의는 오히려 서술행위의 변혁을 통해 문학과 세계를 새롭게 보고자 한 작가의 의도에서 발견될 수 있을 것이 올레샤는 스스로에게 문학을 아는 자가 아닌 문학을 말하는 자의 역할을 부여함으로써 자신의 존재영역을 문화의 사회적 가능성으로부터 발화행위의 가능성으로 이전시켰다. 그가 「질투」에서 시도한 것은 결국 글쓰기의 모험이며 그 모험의 공간은 바르트(R. Barthe)가 말한 “언어의 유토피아”, 즉 문학 그 자체인 것이다.<sup>49)</sup>

48) Beaujour, p.32.

# The Problem of the Narrator and the Point of View in Ju. Oľeša's *Zavist'*

by Yongjoong Seog

The present study is intended to focus on the multiplication of the narrator and the interrelations of the various points of view in Ju. Oľeša's "*Zavist'*." The first part of "*Zavist'*" is a typical *ich Erzählung* and the narrator Kavalerovis at the same time one of the characters within the novel's narrative universe. Since he is not an omniscient narrator and belongs to the world of other characters, he is not permitted to penetrate the consciousness of the latter. In other words, he is unable to describe a given persona from the internal point of view on the psychological plane. However, Kavalerovis often assumes the persona's internal point of view and creates the impression that his narration is carried out by some invisible omniscient narrator. This kind of nonconcurrence between the narrator and the point of view is also found on the spatio-temporal plane of the novel. That is, Kavalerovis steps over the boundary between the first person narrator and the omniscient third person narrator by freely describing the events happening in the spatio-temporal world where he is not present.

The third person narrator's voice concealed in Kavalerovis's narration makes the latter an "unreliable narrator" and thus destroys any assumption that Kavalerovis may be the carrier of the authorial point of view on the ideological plane. The unreliable position he assumes as a narrator of the given narrative is, however, offset by his unique perception and language on the level of statement. Kavalerovis sees and expresses the world in such a way that every-thing is altered, transformed, and decomposed through his idiosyncratic perception. He looks the surrounding world from a vantage point which permits the destruction of the optical, geometrical, and natural laws and chooses a special language of metaphor to verbalize his own vision. Only in this respect does he become a true mediator of the author whose main concern is always directed toward the artistic vision and the way of its expression.

In the second part of the novel, *ich Erzähler* is replaced by the third person narrator. Being omniscient, the third person narrator describes the personae including Kavalerovis from their internal point of view without losing reliability. Through the third person narrator's commentary the personae and the events are reevaluated and the ideological neutrality of the

---

49) Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, Trans. A. Lavers and C. Smith (New York: Hill & Wang, 1968), p. 88

authorial position is reinforced. However, on the plane of phraseology, the third person narrator functions as Kavalero's double. The perception and the language sui generis Kavalero's are refracted in his narration and consequently the boundary line between the two gets blurred.

The shift from one narrator to another and the nonconcurrence between the narrator and the point of view make the structure of "Zavist'" enormously complicated. The function and significance of this complicated narrative structure can be summarized in two respects. First, what Oleša intends in this novel is not to evaluate any ideological view but to investigate the nature of the artistic vision. Second, Oleša extends the unique vision of the artist to the act of narrating itself. That is, he tries to view the world and literature from a new angle by de-conventionalizing the norms of narration.