

‘절대’와 ‘환영’ 사이

— ‘예술가소설’로 읽는 서영은의 『그녀의 여자』*

오 자 은**

요약

성공한 중년 여성 화가가 젊은 여성과 사랑에 빠지고 집착 끝에 자살한다는 내용의 『그녀의 여자』는 그동안 서영은이 그려 왔던 반도덕적 인물의 성향이 가장 집약적으로 나타나는 소설이다. 이 글에서는 주인공 현석화가 ‘예술가’라는 것을 고려했을 때 그 위반의 의미가 더 구체적으로 드러난다는 전제 하에 이 소설을 예술가소설로 독해했다. 『그녀의 여자』는 남성 예술가가 오랫동안 독점해 온 자리에 중년 여성을 자리하게 함으로써 기존의 예술가소설과 다른 독특한 지점을 만든다. 이러한 분석을 위해 2장에서는 완벽한 관계라고 믿었던 남편이 자살한 뒤 그간의 삶과 예술의 진실성에 대해서 의심하게 되는 현석화의 위기를 다루었다. 현석화는 타성과 무상함을 극복하기 위한 완벽한 가치를 찾는데 이는 소설 속에서 ‘절대’라는 말로 표현된다. 3장에서는 그 ‘절대’를 이룰 수 있는 대상으로서 현석화가 아들의 연인인 소연과 겪는 사랑의 의미와 그 사랑이 예술적 행위로 유비되고 있음을 살폈다. 이는 어린 여성을 영감의 대상인 뮤즈로 삼아왔던 전통적인 남성 예술가의 자리에 현석화가 자신의 예술적 자아를 넣어 본 것이라 할 수 있다. 4장에서는 ‘절대’의 완성으로서의 죽음과 그 아이러니를 살폈다. 현석화는 서로의 감정이 퇴색되기 전, 가장 아름답고 순수한 절정의 순간에 목숨을 끊는다. 이는 예술가로서 현석화가 그동안 도달하지 못했던 다음에 대한 자기실현이기도 하다. 그러나 ‘절대’가 실현된 순간, 즉 예술가로서 동경하던 가치를 실현한 순간 인간으로서의 예술가 자신이 파괴되는 아이러니가 발생한다. 이러한 의미에서 현석화라는 인물형은 예술가의 본능, 예술과 삶의 딜레마를 그린 토마스 만의 소설 『베니스에서의 죽음』의 주인공 아센바하를 상기시키지만, 욕망

* 본 연구는 2023년도 덕성여자대학교 교내연구비 지원으로 이루어졌음.

** 덕성여자대학교 차미리사교양대학 조교수

과 절대적 추구라는 면에서 아센바하보다 훨씬 급진적인 태도를 취하며, 가공할 여성적 욕망의 신화적 형상 페드라의 재해석이 되기도 한다. 서영은은 예술가소설의 주인공으로 여성을 내세우고 예술가의 문제와 결부되어 있는 오랜 딜레마, 생활과 예술의 대립이라는 구도에서 '비타협적 절대'의 입장을 끝까지 밀고 나아감으로써 예술가소설의 장르를 갱신할 뿐만 아니라 가부장적 지배 속에서 부정적으로 채색되어온 여성의 욕망의 의미를 전도시킨다.

주제어: 서영은, 그녀의 여자, 예술가소설, 베니스에서의 죽음, 동성애

목차

1. 서론
2. '중년 여성 예술가'의 위기와 불운의 자리
3. (초)성적 동성애의 의미와 '절대'의 실험
4. '절대'의 완성과 그 아이러니
5. 결론- '예술가소설'의 완성과 남은 자의 '성장소설'

1. 서론

서영은 소설의 가장 큰 특징이 사회적 통념에 도전하는 인물들의 형상화나 사회적 제도, 또는 관습에 대한 문제 제기라는 점은 기존의 연구자들이 모두 지적하는 바이다. 이는 보편적인 사회 윤리에 반하는 고유한 개인적인 윤리나 일반적인 현실과 개인적 이상의 괴리에서 기인하는 “반도덕”¹⁾으로 설명되거나, 결혼이나 가부장제에 얽매이지 않는 ‘제도 밖의 생’을 선구적으로 보여준다는 측면에서 “위반”²⁾으로 의미화된 바 있다. 최초의 습작품인 「교(橋)」에서 이미 사회의 전형성과 충돌하는 개인을 문제

1) 조윤아, 「서영은 중단편소설 연구-반도덕적 행동 인물을 중심으로」, 『현대문학의연구』 32호, 한국문학연구학회, 2007, 507면.

2) 김미현, 「위반의 타자성」, 『현대소설연구』 17호, 한국현대소설학회, 2002, 55면.

화한 이후, 이러한 문제의식은 「술래야 술래야」에서 제도에 반하는 인물들의 낙태나 가출, 「살과 뼈의 축제」에서 유부남과 금전과 섹스를 매개로 한 관계를 유지하는 여성 등으로 구체화된다. 마찬가지로 이상문학상 수상작이자 서영은의 가장 대표적인 소설이라 할 수 있는 「먼 그대」에서도 폭력적인 유부남과 혼외자까지 둔 불륜관계의 여성이 등장한다. 흥미로운 것은 「먼 그대」에서 알 수 있듯이 불륜을 소재로 사용하는 서영은의 작가적 태도는 다소 독특한데, 사회 통념에 반하는 ‘금기’로서의 불륜이 자신을 더 큰 어려움 속에 빠뜨리고 ‘극기’하게끔 하는 동력으로 작용한다는 데서 그러하다. 단지 불륜을 핵심 소재로 삼음으로써 가부장제의 부조리를 폭로하거나 여성 해방을 주장하는 식의 일반적인 태도와는 거리를 두는 것이다. 따라서 서영은 소설에 등장하는 다양한 금기와 그것을 위반하는 주인공들의 행동은 작가가 소설적으로 구성된 세계의 내적 원리 속에서 작동하는 일종의 상징으로서 적극적으로 독해할 필요가 있다.

이러한 서영은의 작품 중에서 가장 강력한 금기를 다룬 소설, 그 금기의 강도에 비례하여 위반의 충격 역시 가장 큰 소설이 바로 『그녀의 여자』라는 데에는 이견이 없을 듯하다.³⁾ 성공한 중년 여성 화가가 아들뻘의 젊은 여성과 사랑에 빠지고 사랑에 대한 집착 끝에 자살하는 과정을 그려 “금기의 끝으로 상정된 동성애”⁴⁾를 소재로 한 “충격적이고 일탈적”⁵⁾ 작품이라는 평가를 받은 이 소설은 이전까지 서영은이 그려 왔던 반도덕적, 반통념적 인물의 성향이 가장 집약적으로 나타나 있기에 특히 주목을 요한다. 도덕, 인습과의 충돌이 극단적인 양상을 띠는 만큼 그동안의 작품들에서 보여준 금기 위반의 상징성도 더욱 극명하게 드러나기 때문이다.

3) 『그녀의 여자』는 97년말부터 98년말까지 「시간의 얼굴」이라는 제목으로 『문학사상』에서 연재되었다가 문학사상에서 2000년에 단행본으로 발간되었다. 이 글에서는 단행본을 대상으로 독해하였다.

4) 김미현, 앞의 글, 64면.

5) 위의 글, 같은 면.

몇 편의 선행 연구에서도 이 작품의 독특한 위치를 인정하면서 분석이 진행되었는데, 우선 소설 속 ‘동성애’에 어떤 의미를 부여하느냐에 따라 연구의 방향성이 갈라진다고 할 수 있다.

한편에서는 동성애에서도 게이보다 레즈비언이 더 금기시되는 것을 고려하여 “여성에게 금기된 욕망을 공식화”⁶⁾하는 소설로 설명하는가 하면, 다른 한 편에서는 소설에서 중요한 것이 대상에 대한 사랑이 아니라 그 사랑을 통해 여성 자신의 자아를 확장하는 방식이며, 동성애는 나르시시즘적 자기 투사로 이해되어야 한다⁷⁾고 주장하기도 한다. 또는 주인공인 현석화의 성애는 그녀 자신으로부터 나온 것이 아니라 남편이 그녀에게 주었던 향락을 따라하는 것, 즉 성적 전이 속에서 남편을 모방하는 행위⁸⁾라는 분석도 제기된 바 있다. 이처럼 기존 연구는 소설 플롯의 기본 동력인 동성애의 모티브를 핵심에 두고 작품을 분석하면서도 동성애 자체를 소설의 주제로 보기보다는 어떤 다른 것에 대한 기호 또는 상징적 장치로 해석하려는 경향을 보이는데, 이는 이 작품 속에서 동성애가 결과적으로 두 여성의 성적 결합이 아닌, 성과 무관한 인간 대 인간의 교섭으로서 ‘탈성화’된다는 사실과 무관하지 않다. 이 때문에 성이 성 자체로 다루어지지 않는 ‘탈성화’에 대한 비판이 제기되기도 하지만,⁹⁾ 다른 한편으로 그것은 작품 자체의 흠결이라기보다 작가의 의도에 따른 것인 만큼, 왜 여기서 동성애가 탈성화된 형태로 나타날 수밖에 없는지 고민해볼 필요가 있다.

이러한 점을 고려했을 때 이 글에서는 기존 연구의 성과를 받아들이면서도 그동안의 연구가 주의 깊게 다루지 않은 한 가지 문제, 바로 현석화

6) 위의 글, 17면.

7) 임은희, 「서영은 소설에 나타난 ‘사랑’과 여성 주제」, 『한중인문학연구』 34권, 한중인문학회, 2011, 33면.

8) 정미숙, 「향락의 전이와 경계: 서영은의 『그녀의 여자』론」, 『현대문학이론연구』 23호, 현대문학이론학회, 2004, 392면.

9) 김미현, 앞의 글, 68면.

가 ‘예술가’라는 점을 심층적으로 살펴보려고 한다. 이 작품의 배경에는 여러 예술가소설의 모티프들이 깔려 있는데, 이중에서 가장 확연한 연관성을 드러내는 것은 바로 예술가소설의 고전인 토마스 만의 「베니스에서의 죽음」이다. 여기서 주인공인 구스타프 아센바하는 성공한 중년의 남성 작가로서 휴양지 베니스에서 발견한 미소년 타치오에 대한 열렬한 사랑에 빠지고, 그 열정을 주체하지 못한 나머지 소년을 조금 더 보기 위해 역병이 도는 베니스를 떠나지 못하여 자살에 가까운 죽음을 맞게 된다. 이러한 파국적 서사의 열개는 성공한 중년 화가가 나이가 한참 어린 동성에게 건잡을 수 없는 열정을 느끼고 집착하다가 자살에 이르는 『그녀의 여자』의 줄거리와 매우 유사하다.¹⁰⁾

아센바하가 타치오에게 느끼는 이해할 수 없는 열정은 거칠게 말하면 예술가의 내면에 놓인 죽음충동, ‘생활인’의 반대편에 놓인 예술가로서 필연적으로 갖게 되는 파괴적 열정에의 탐닉으로 종종 해석되어 온 바 있으며, 이러한 해석은 『그녀의 여자』에도 적용 가능한 것으로 보인다. 가정과 생활의 요구에 순응하는 유부녀 로테와 그녀를 향한 금지된 열정을 이기지 못해 점점 무너져가다 자살로 생을 마감하는 예술적 청년의 사랑 이야기 『젊은 베르테르의 슬픔』은 또 어떤가? 예술가 현석화가 열정을 쏟아붓는 상대 여성인 방소연이 생활인으로서 자신의 세계를 끝내 포기하지 못하고 그것이 연인의 관계를 좌초시킨다는 점에서 『그녀의 여자』는 로테의 소설과도 닮은꼴을 이룬다. 이러한 연관성은 『그녀의 여자』가 예술가소설의 전통에서 있으며 그 장르 특유의 구도 ‘예술가의 건잡을 수 없는 열정과 그로 인한 삶과의 갈등 또는 자기 파괴’를 일정 정도 내면화하고 있다는 것을 보여준다.

또한 뉴욕 메트로폴리탄 뮤지엄의 미술 작품을 소재로 전개되는 이름

10) 이 소설의 단행본 해설을 쓴 김정란은 이 소설이 『베니스에서의 죽음』의 소설적 장치와 닮아있다고 간단히 지적한 바 있는데, 이에 대해 서영은이 작가 후기에서 김정란의 해설에 대해 고마움을 표한 것으로 보아 서영은도 이를 인정한 것으로 여겨진다.

다음에 대한 담론, 그 속에 살짝 변형되어 삽입된 릴케의 『두이노의 비가』의 한 구절(“신적인 아름다움을 우리를 경멸하지”¹¹⁾), 토마스 만의 『파우스트 박사』의 ‘악마’를 연상시키는 ‘야수’와의 대화, 주인공들이 관람하고 감상하는 술한 예술작품들(〈바베트의 만찬〉, 〈울리시즈의 시선〉, 〈페드라〉, 〈오블로모프의 생애〉, 〈노스텔지어〉)와 같은 예술 영화, 레스피기의 〈로마의 소나무〉와 같은 고전 음악 등은 전체적으로 이 소설의 예술적 분위기를 고조시킬 뿐만 아니라, 이 작품에서 예술과 아름다움의 문제가 핵심적 주제임을 드러낸다.

예술과 생활이 분열되어 있는 상황에서 예술가가 주변의 생활에 동화되지 않기 위해 자신만의 고유한 의식을 일깨울 때에만 예술가소설이 만들어진다는 마르쿠제의 논의¹²⁾와 예술가소설이란 ‘예술가의 눈에 비친 훼손된 세계 속에서 자신의 고유한 형식을 만들어내려는 분투를 형성하려는 과정’¹³⁾이며 태생적으로 자신을 둘러싼 현실과 대립하며 “세상과 화합하지 못하는 또는 화합하지 않으려하는 고독하고 오만한 예술가의 자의식”¹⁴⁾이 밑바탕이 되는 소설이라는 장르적 정의들을 받아들인다면, 결국 예술가소설은 ‘예술가의 욕망이 사회적 윤리와 금기를 넘어서는 지점에서 가능해진다는 것’¹⁵⁾ 그리하여 ‘보통사람과 선천적으로 구분되는 예술가의 “다름”의 운명’¹⁶⁾을 그 핵심 내용으로 한다는 것을 알 수 있다. 이러한

11) 서영은, 『그녀의 여자』, 문학사상사, 2000, 205면. 이후 본문 내 인용은 괄호 안 면수로 표기함.

12) 헤르베르트 마르쿠제, 김문환 편·역, 「독일예술가소설의 의의」, 『마르쿠제 미학사상』, 문예출판사, 1989, 11면.

13) 이강은, 이형숙, 「예술가 소설의 개념과 접근방법: 문학과 인간의 해체를 넘어서」, 『러시아어문학연구논집』 8권, 한국러시아어문학회, 2000, 70면.

14) 황경, 「한국 예술가소설의 맥락-예술과 현실의 길항 관계를 중심으로-」, 『우리어문연구』 39권, 우리어문학회, 2011, 493면.

15) 위의 글, 505면.

16) 홍길표, 「현대의 예술가상에 관한 소고-토마스 만의 초기 단편소설 〈토니오크뢰거〉, 〈트리스탄〉, 〈베니스에서의 죽음〉을 중심으로」, 『독일문학』 100집, 한국독어독문학회, 2006, 56면.

맥락에서 현석화의 내면에서 들려오는 ‘야수’의 속삭임, “이것이 네 운명 이야. 내가 지닌 극단은 세상적인 것과 결코 화해할 수 없는 것이야.”(241면)라는 말은 곧 예술가의 운명을 가리키는 것으로 이해될 수 있으며, 따라서 현석화가 감행하는 극단적 위반의 의미도 이러한 ‘예술가’의 존재 조건과 관련 지을 때 더 구체적으로 드러날 수 있다. 이 글은 이러한 문제 의식을 바탕으로 ‘예술가소설’로서 『그녀의 여자』를 독해하는 것을 목표로 한다.

이러한 관점은 크게 두 가지 면에서 『그녀의 여자』의 새로운 이해의 길을 열어줄 수 있을 것이다. 첫째는 예술가 주인공인 현석화가 ‘중년 여성’이라는 점이다. 이 소설과 유사한 줄거리와 모티프를 가진 『베니스에서의 죽음』이나 『젊은 베르테르의 슬픔』, 『파우스트 박사』는 모두 ‘남성’을 주인공으로 하고 있으며, 이청준, 최인훈 등을 떠올려보아도 알 수 있듯이 예술가(작가)의 실존적 문제를 다룬 한국 소설도 대부분 남성이 주인공으로 등장한다. 남성 예술가가 젊은 여성 뮤즈를 통해 활력과 예술적 영감을 얻는다는 클리셰 역시 전통적으로 예술적 창조자의 지위를 남성이 차지해온 현실을 반영한다. 그러나 『그녀의 여자』의 경우 남성 예술가가 오랫동안 독점해 온 바로 그 자리에 여성, 그것도 사회 통념상 ‘성적 매력’이 하강했다고 여겨지는 중년 여성을 배치함으로써 예술가소설의 장르적 전통에 정면으로 도전하며 여기에서 기존 예술가소설과 다른 독특한 지점들이 발생한다. 이는 특히 『베니스에서의 죽음』과 비교했을 때 잘 드러나는데 현석화라는 인물은 아센바하처럼 내면에 숨겨진 열정을 좇다 파국을 맞는 고전적인 예술가 인물형에 속하면서도 그 파국적 운명의 전개 양상과 의미는 사뭇 다르게 나타난다. 이와 관련하여 특히 이 글의 4장에서는 아센바하와의 비교를 통해 현석화라는 인물의 독특한 의미를 더 자세히 분석할 것이다.

또한 이 소설이 갖는 구성상의 특이점, 현석화와 소연의 시점이 교차되며 이야기가 진행되는 독특한 구조 역시 이 작품을 예술과 생활의 분열에

서 기원하는 ‘예술가소설’로 읽을 때 그 의미가 명확히 드러난다. 이 소설은 중심 서사를 주도적으로 이끌어가는 인물이 현석화인 까닭에 독자는 주로 그 입장에서 소설을 읽기 마련이고, 따라서 소연의 시점에서 소연 자신을 주인공으로 전개되는 서사는 중심적 사건 진행을 좀더 입체적으로 조명하는 보조적 기능만을 하는 것처럼 보이기 쉽다. 그러나 현석화의 위치를 예술가로 설정하고 본다면 그와 대립하는 생활인의 자리에서 예술가와 그 세계를 향해 시선을 던지는 소연의 서사의 존재 의미가 보다 선명하게 드러난다. 이 글의 결론부에서는 『그녀의 여자』를 예술가 현석화와와의 강렬한 만남을 겪은 소연의 성장소설로 읽을 수 있는 가능성에 대해 언급할 것이다.

2. ‘중년 여성 예술가’의 위기와 불온의 자리

현석화는 “호당 그림값이 A급에 속하는 여류화가”(23면)로 묘사되는 성공한 중년 여성 화가이다. 남편이 먼저 죽은 뒤 아들 지훈과 딸이 방배동 저택에 살면서 따로 아틀리에를 두고 그림 작업을 하는 여유롭고도 안정된 생활을 누린다. 그녀 스스로도 “자신의 나이, 위치, 해야 할 일들, 맺어 온 관계들이 모두 제자리에 잘 정돈되어 있는”(82면) 상태라는 것을 알고 있으며 이러한 그녀의 외양은 세속적으로는 “남들이 모두 알아주는 화가, 알뜰하고 숙된 미모가 아닌 중년의 깊이 있는 용모, 여자든 남자든 흠모할 만한 재능과 명예와 우아한 품격과 경륜이 쌓아 올린 위엄과 부를 가진 여성”(63면)으로 표현된다. 반면 이러한 외양에 비해 그녀의 내면은 소설 처음부터 “아무런 느낌도 의욕도 없”(11면)은 공허한 것으로 묘사된다. 여기에서 그녀가 다소 이중적인 삶 속에 놓여 있었다는 것에 주목할 필요가 있는데, 겉으로 보기에 성공한 중년 예술가이지만 동시에 믿었던 남편으로부터 철저히 배신당했다고 생각하는 여성이라는 점에서 그러하다.

그녀는 이 년 전 남편이 죽은 뒤 큰 고통을 겪어왔다고 서술된다. 오랜 세월 완벽하게 사랑해왔다고 믿었던 남편의 자살은 자신이 사실 남편을 다 알지 못했다는 것, 둘의 관계가 불완전했다는 것을 인정하지 않을 수 없게 만들었기 때문이다. 게다가 소설이 진행될수록 현석화와 남편의 관계는 단지 사랑이라고만 말할 수 없는 기이하게 폭력적인 관계였음이 드러난다. 현석화는 오랜 시간 나이가 훨씬 많은 남자의 숨겨진 여자로 불륜관계 속에 있었으며 심지어 인공유산으로 인해 불임까지 되었다. 나중에 남자의 부인이 죽고 나서 겨우 결혼을 한 뒤에도 남편이 된 남자는 그녀가 “투항하는 포로”(76면)처럼 매달리는 것을 즐겼고, 의치증 증세도 날로 심해져 일상적으로 폭력을 행사했다. 피투성이가 될 정도로 현석화를 때린 후에 성관계를 갖고 ‘불쌍하다’며 그녀에게 동정을 보내는 남편의 행태는 변태적이기까지 하다.

그러던 그의 역정이 어느 때부터인가는 의치증 증세로 바뀌었고, 그러면서부터는 때리고 맞는 일이 잦아졌다. 그런데 때리고 맞는 와중에 두 사람은 서로의 몸을 부둥켜안고 뒹굴었고, 마침내는 그것이 정사로 이어졌다. 사정을 할 때마다 남편은 탄식하듯 중얼거렸다.

“아이고, 불쌍한 것.”¹⁷⁾

나이 든 남편의 극심한 의치증과 반복되는 폭력 속에서도 현석화가 남편을 따랐던 것은 서로가 서로에게 “상대의 전부”(102면)이자 “그 사람이 아니면 안 되는 어떤 것을 서로에게 확인시켜”(102면) 주는 존재라는 확신이 있었기 때문이다. 그러한 존재에 대한 확신은 “한평생 서로 깊이 사랑하며 살았다고 믿어 왔는데”(31면)라는 굳은 믿음으로 이어진다.

“내 남편하고 나하고는 나이 차이가 좀 많았는데, 우리에게 성은 상대

17) 서영은, 앞의 책, 76면.

의 전부를 삼키는 열락이기도 했지만, 그 사람이 아니면 안 되는 어떤 것을 서로에게 확인시켜 주기도 했지.”

“그 어떤 것이란 뭐예요?”

“정신적 힘 같은 것, 적수로서의 힘 말이야.”

“그러니까, 지금 제게 쏟아져 들어온 슬픔은 사랑을 잃은 슬픔이기보다 적수를 잃은 슬픔인가요?”

“모든 사랑 속엔 항상 거름의 긴장이 내재되어 있지 않을까?”¹⁸⁾

폭력으로 치닫는 남편의 가부장적 지배욕에의 굴종은 육체적 욕망의 완전한 충족과 자신만이 남편을 꿰뚫어보고 끝까지 이해할 수 있다는 자신감으로 상쇄된다. 의처증으로 아내를 괴롭히고 휘두르는 것이 남편의 물리적인 실체라면, 현석화는 그러한 고통을 견뎌내는 가운데 그 경험을 오히려 자신만의 어떤 절대적인 가치로 전이시킨다. 남편을 통해 “정신적 힘”(118면)을 키웠으며 자신에게 고통을 가할 수 있는 남편을 상대로 “거름의 긴장”(119면) 느끼면서 살아 있음을 확인했다는 현석화의 고백은 이러한 측면에서 이해할 수 있을 것이다. 현석화에게 남편과의 사랑은 “상대의 전부를 삼키는 열락”이자 “그 사람이 아니면 안 되는 어떤 것을 확인”(118면)해주는 행위이기도 했다. 상당한 사회적 지위와 인지도를 가진 중견 여성 화가가 가정에서는 나이 많은 남편에게 복종하는 젊은 여성의 역할을 계속해왔다는 것은 일견 모순적인 것처럼 보이지만, 두 사람이 서로에게 사랑을 통한 완전한 결합과 충족감을 줄 수 있는 유일무이한 존재라는 현석화의 절대적 믿음은 이를 어느 정도 납득할 수 있게 해준다. 그러나 이유를 알 수 없는 남편의 갑작스러운 자살은 그러한 절대적인 믿음이 허상이었다는 사실, 남편의 지배욕과 통제욕 속에서 “투항하는 포로”(76면)를 연기하는 굴종을 감내할 수 있게 만들었던 그 믿음, 완벽한 결합에 대한 믿음이 착각에 불과했다는 것을 깨닫게 해준다.

18) 위의 책, 118면.

“... 남편과 나의 인연은 아주 질기고 끈적한 것이었지. 우리의 인연은 서로가 머리와 꼬리를 물고 물려 있는 형국이었어. 우리의 입 안은 상대가 흘린 피로 가득 차 있었지. 그런데...” (중략)

“그런데, 그러한 그가 나에게 마음을 다 주지 않았던거야.”¹⁹⁾

남편의 자살 이후 2년간 현석화는 공허와 무상함, 타성에 젖은 생활을 이어가는 것으로 묘사된다. 남편으로 상징되는 “정신적 힘”(118면)과 “거름의 긴장”(119면)을 잃어버린 그녀는 “습관의 충실한 종복인 몸”(11면)과 “텅 빈 속마음”(15면)만 가진 채 일상에 매몰된다. 자신을 확인하게 해준 유일무이한 열정의 대상과 완전한 합일에서의 충족감이 사라지면서 동시에 현석화는 자신이 그동안 해온 예술에 대해서도 의심하기 시작한다. 절대적이고 완벽한 관계라고 믿었던 남편과의 삶이 ‘진실’이 아니라 착각에 지나지 않았음을 깨닫게 되자 자신의 예술과 삶 전체의 진실성에 대해서까지 확신을 잃게 된 것이다. 그녀는 자신의 예술 역시 “기만이나 위선, 타협, 거짓”(18면)이 섞인 상태라는 것을 드러내며 시니컬한 태도를 취한다.

“전시회가 재미없다고 하신 것도 그런 맥락입니까?”

“뿐만 아니라, 자기 작품을 할 때에도 기만이나 위선, 타협, 거짓이 얼마든지 섞여들 수 있지요. 내가 내년에 전시회를 한다면, 사람들이 가지고 있는 내 작품들을 모두 거두어들여 걸어 놓고, 내 마음의 충구로 한 방 한 방 총을 쏘아서 남는 작품이 몇 개나 되는지 확인하고 싶군요.”²⁰⁾

이 대목은 남편의 (사고사로 위장된) 자살에 관해 자신이 알고 있는 것은 그저 남편의 ‘팩트’(31면)에 불과하며, 정말 알고 싶은 것은 남편의 ‘진실’이라는 현석화의 외침과 상통한다.²¹⁾ 더 이상 자신의 예술에 대해 확

19) 위의 책, 102면.

20) 위의 책, 18면.

21) 현석화는 남편의 사건 담당 변호사의 아내이자 자신의 오랜 친구에게 남편의 진실을 결코

신이 없어진 현정화는 타성에 젖은 예술계에 대해서도 미련이 없어진 듯, 진실이 아닌 것과 적당히 타협하는 삶에서 벗어날 수 있는 계기만을 기다리며 살아갈 뿐이다.

“현 여사도 그 즈음에 전시회를 하신다고 들었습니다만.”

“아, 재미없는 얘기로군요.”

(중략) 얼마 전까지만 해도, 부인은 어떤 예술단체 후원회의 발기인으로, 자신의 사교적 인맥을 모두 동원하는 성의를 보였다. 정 사장도 그 중의 한 사람으로서, 그녀는 그에게 후원회를 위한 모금을 부탁할 참이었다. 하지만 이제 그 일은 그녀의 관심 밖으로 지나가 버리고 말았다. 남편의 친지들에 대한 사교적 배려, 후원회, 또는 영화예술상, 그 모든 것이 다 무어란 말인가.

그녀의 내면 가득 갑작스럽고도 절박하게 차오른 생에 대한 명쾌한 확신, 그것은 날아가 꽃힐 과녁을 찾아야 했다. 죽음에 이르도록 깊이 꽃힐... 22)

소연을 만난 것이 마치 운명적인 사랑인 것처럼 보이지만 사실 현석화는 소연이라는 존재를 알기 전부터 이미 동력을 잃고 공허해진 삶과 생활 속에서 자신의 내면을 다시 절박하게 만들어 줄 어떤 대상을 찾고 있었다. 자신이 그러한 대상을 찾고 있다는 것을 안 순간, 이미 현석화는 자신의 일상이 “생활의 일부분이었음에도 마치 더 이상 그 자리로 되돌아갈 수 없는 허물”(13면)처럼 보이고... “다른 세계로부터의” “부름”(13면)을 받았다고 느끼는 것이다.

알지 못했던 자신의 비참함에 대해 털어놓는다. “넌 이미 진실을 알고 있다면서?” “내가 알고 있는 것은 팩트(fact)일 뿐이야. 왜, 무엇 때문이냐구? 그 양반이 삶을 놓고 죽음 속으로 걸어 들어간 것이. 정말 미칠 일 아니냐? 한평생 서로 깊이 사랑하며 살았다고 믿어 왔는데,”(위의 책, 31면)

22) 위의 책, 17면.

현석화는 남편의 자살이 가져온 위기를 타개하기 위해 더 이상 타협이 없는 삶을 꿈꾸게 된다. 진실이라고 믿어왔던 것이 거짓이 되는 환멸 없이, 사실상 뿐인데도 진실이라도 믿어버리는 기만 없이, 자신의 가장 완전한 본질 속에서의 타자와의 완벽한 결합을 시도하는 것만이 이러한 무상함을 극복하게 해줄 것이라고 생각한다. 사랑과 열정의 결의를 다지고 이를 제약하는 모든 생활의 요구를 거부하는 것이 남편의 죽음이 가져온 위기에 대한 대응의 실마리가 되는 것이다. 현석화가 “삶이란, 중요한 것을 가지기 위해서 덜 중요한 것을 참는 게 아닐까요.”라는 누군가의 말에 “덜 중요한 것을 관통할 수만 있다면 참을 필요가 있겠어요?”(18면)라고 대꾸할 때, 이는 이런 비타협적이고 급진적인 태도를 간결하게 요약한다. 현석화는 다음과 같이 덧붙인다. “삶이 나를 통해 스스로를 보여주는 것이겠죠. 기묘처럼 무자비하게.”(18면) 소설이 쓰일 당시 문화계의 품위 있는 중년 여성에게서 쉽게 기대하기 어려웠을 이러한 극단적 발언은 현석화의 위기 타개가 사회적 통념에 비추어 지극히 불온하고 불편한 양상으로 전개될 것임을 예고한다.

3. (초)성적 동성애의 의미와 ‘절대’의 실험

소설 속에서 현석화가 남편이 자살하기 전까지 그를 따랐던 것은 “사랑의 절대”(126면)를 믿었기 때문이라고 서술된다. 그것은 사람들이 일반적으로 가능하다고 생각하는 것의 경계를 초월하는 사랑의 경지이지만, 현석화는 결국 남편에게서 그러한 절대적 사랑을 얻는 데 실패했다는 사실 때문에 심각한 좌절감에 빠진다.

“그게 네 병이다. 사람이 사람에게 어떻게 그 이상 더 마음을 줄 수 있겠니? 다른 부부들은 너네 부부의 십분의 일도 못 되는 마음을 주고받으

면서도 그러려니 하고 살아가는데.”

“그건 사랑의 절대를 믿지 않기 때문이야. 난 남편에게서 그걸 얻지 못했어. 실패한 거야.”

“네가 찾는 그런 절대를 사람이 사람에게 줄 성질의 것이 아닌 것 같다. 그러니 진실을 직시해.”²³⁾

자신이 믿었던 절대, 자신을 지배하고 폭력을 휘둘러도 변하지 않았던 ‘사랑의 절대’를 근본적으로 훼손한 남편의 자살에 대해 현석화는 어떻게 대응하는가? 그러한 실패를 극복하려는 사람이 보일 수 있는 가장 알기 쉬운 반응은 사랑의 절대를 보장해줄 새로운 남편을 찾는 것일 터이다. 그러나 현석화는 오히려 절대적 사랑을 주지 못한 남편의 실패를 만회하려는 듯이, 스스로 남편의 자리에 서는 것으로 새로운 사랑의 모험을 시작한다. 소설 초반에 현석화가 남편으로 변하여 남편의 전처와 성관계를 하는 상상 속에서 “내 몸의 어떤 부분이 영원한 남성으로 전환”(34면)되었다고 고백하는 것은 아주 긴 시간 두 여자를 아내와 연인으로서 독점하고 지배하던 남편의 자리에 자신이 대신 가보고자 하는 무의식이 이미 오래 전부터 존재하고 있었음을 보여준다. 그리고 이러한 자리바꿈의 욕망은 남편의 죽음 이후 나이 어린 여자 소연을 애인으로 삼음으로써 실현된다. 현석화는 소연을 상대로 하여 절대적 실험을 시작한다. 그것은 “인생의 마지막 도박”이다. 첫 번째 도박이 사랑의 절대를 실현해줄 남자를 만나는데 있었다면, 두 번째 도박은 한 여성에게 사랑의 절대를 실현해줄 수 있는가에 그 성패가 달려 있다.²⁴⁾

23) 위의 책, 126면.

24) 김은하는 현석화가 연하의 여성과 연애하는 전형적인 남성적 주체로서의 행태를 보인다는 점을 지적한다. “둘의 사랑은 생물학적 성별이 동일한데도 불구하고 이성애를 닮아 있다. (중략) 사회적으로 성공한 화가인 현 여사는 경제적으로 취약한 상태인 소연에게 무능한 오빠나 아버지를 대신해 경제적 후원을 아끼지 않기 때문이다. 또한 이성애적 구애의 상징인 꽃상자나 선물을 바치는 식으로 그녀를 숭배할 뿐만 아니라 핸드폰을 사주고 사사건건 감시하며,

이때 현석화는 소연이 갖고 있는 개인적인 매력, 고유성이나 특성 때문에 소연과 사랑에 빠진 것이 아니라 '소연'이라는 인물로 외화된 어떤 존재를 선택한 것처럼 서술된다.²⁵⁾ 현석화는 이미 소연을 만나기 전부터 알 수 없는 설렘으로 휘청거렸으며 이들의 여자친구인 소연을 그저 스쳐지나가듯 본 것만으로도 "번제의 희생물을 찾아낸 것일까?"(27면) 라고 느낀다. 소연이 어떤 구체적 개인이 아니라 현석화가 찾는 무언가를 대표하는 존재라는 점은 "그녀는 그녀가 아니었다. 그녀는 현 여사가 인생에서 다시 돌이킬 수 없는 모든 것"(62면)이라는 서술에서도 잘 드러난다.

야수: 그러려면 더 맹목적이 되어야해. 그녀는 너에게서 절대성을 끌어내 줄 뿐이지, 그녀 자신이 완벽하고 절대적인 존재는 아니야²⁶⁾

여기에서 필연적으로 이런 질문이 발생할 수밖에 없다. 왜 소연이었을까? '절대'를 시험해 볼 대상을 기다리고 있었던 현석화의 내면은 왜 그 대상으로서 소연을 낙점한 것일까? 중년의 여성 예술가인 현석화에게 '절대'를 가장 '절대'답게 만들어줄 수 있는 것은 어떤 존재일까. 사랑의 절대성을 가장 극적으로 증명할 수 있는 것은 바로 금기가 가장 강력하게 작동하여 사랑 자체가 존재에 대한 위협이 되는 경우이다. 동성인데다 의붓 아들 지훈의 여자친구인 소연은 그러한 조건을 완벽하게 갖추고 있다.²⁷⁾

금기가 자신의 집 앞에 방을 얻어줌으로써 그녀가 자신의 시선 바깥으로 도망가지 못하도록 통제한다.”(김은하, 「순교자 여성과 모호한 젠더」, 『작가세계』 가을호, 2004, 112면) 여기서 특히 감시하고 통제하는 현석화는 의처증을 품고 폭력을 행사하는 남편을 떠오르게 한다.

25) 소연이 소연 자체로서 그럴만한 매력이 있는 대상이 아니라는 것은 현석화도 인지하고 있다. “사실 가까이 마주앉아 있는 소연은 현 여사가 어떤 대가를 치르더라도 얻고자 하는 그 대상이라기엔, 다소 철없고 연약하고 범속해 보였다.”(서영은, 앞의 책, 67면.)

26) 위의 책, 115면.

27) 특히 소연이 지훈의 여자친구라는 말에서 현석화는 아래의 서술과 같이 '금기'가 불러일으키는 야릇한 흥분을 느낀다. “하지만 소연의 남자친구, 약혼자, 연인이 될 수 있는 수많은 청년들이 있다 해도, 지훈이 소연의 남자친구(아니면 연인?)란 사실 속에는 금기가 불러일으키는

현석화가 이후 소연과 자신이 사랑하는 관계임을 털어놓음으로써 지훈에게 돌이킬 수 없는 상처를 입히는 데서도 알 수 있듯이, 현석화와 소연의 사랑은 본인들뿐만 아니라 주변 사람들에게까지 치명적인 타격을 입힌다. 현석화는 이 모든 것에도 불구하고, 혹은 이 모든 것 때문에, 소연을 향해 저돌적으로 달려가고 소연을 장악하려 하고 그녀와의 완전한 합일을 갈망한다. 이미 소연을 만나기 전부터 그 어떤 것도 참지 않고 “덜 중요한 것을 관통”하겠다고 공언한 현석화는 바로 사회가 정한 통념적, 인습적인 것과 가장 격렬하게 부딪히는 자리, 자기 자신의 가장 고유한 욕망과 세상의 현실적 요구가 가장 거세게 충돌하는 지점을 찾아 절대적 실험 장소로 삼은 것이다.

그렇다면 소연과의 동성에 관계 속에서 이루어지는 ‘절대’에 대한 실험은 물론 일반적인 연애 관계에서의 과도한 집착이나 육체적 탐닉 정도로 해석될 수는 없을 것이다. 작품 곳곳에서 현석화와 소연의 사랑을 묘사하는 표현들, 이를테면 “균형을 저버리고 이미 가파르게 기울어져 있어, 나비가 꿀을 탐하듯 그렇게, 치명적 추락이 주는 현기증”(35면), “죽음으로 몰아가고픈 충동”(180면), “죽음에 이르는 병”(120면) 같은 표현들은 이미 이것이 “사람이 사람에게 줄”(126면) 사랑의 한계를 초과하여 절대를 향한 존재를 건 열망이나 데카당스한 자기 파괴적 욕망 혹은 죽음 충동에 가깝다는 것을 암시한다. 이처럼 현석화가 남편의 자리로 이동하여 절대적 사랑의 주체로서 자기 전 존재를 걸고 자기를 증명하고자 한다면 이는 대체 어떤 의미를 지니는 것일까?²⁸⁾

야릇한 충동이 있었다.”(위의 책, 71면)

28) 현석화 스스로도 소연과의 성적 관계가 관능적 쾌락을 주지 못할뿐더러 그러한 쾌락은 이미 남편을 통해 다 느꼈다고 말하거나 “육체를 넘어선 차원의 합일은 성과 무관한 것”(위의 책, 333면)이라고 주장하면서 이 사랑의 육체적 의미를 깎아내린다. 그렇다고 이처럼 자신의 동성애를 탈성화시키는 현석화의 생각이 ‘내가 사랑한 사람이 어찌다보니 동성일 뿐’이라는 식의 논리에 기반한 것도 아니다. 물론 1990년대 후반이라는 시대적 배경을 고려할 때 작가 서영은이 동성애에 대한 온전한 이해 없이 그저 감상적으로 둘의 관계를 묘사했을 수도 있겠

여기에서 소연에 대한 현석화의 사랑이 가지는 심층적 의미를 규명하기 위해서는 특히 소연과 현석화, 두 사람의 관계에 대한 묘사와 그 비유적 충위를 상세히 분석할 필요가 있다. 현석화는 소연을 처음 만나러 가는 날 얼굴 화장을 하는데, 그것은 한번도 온전히 그려진 적 없는 자신의 심연의 얼굴을 드러내는 예술적 창조의 행위로 비유된다.

부인은 이제까지 한 번도 밖으로 끌어내어 본 적이 없는 자기 심연의 얼굴을, 그림을 그릴 때와 같은 촉수로 더듬어, 사람들이 현석화라고 알고 있는 그 얼굴 위에 새로이 그려 넣을 참이었다. 그것은 형상이라기보다 격렬한 소용돌이를 이루고 있는 의식과 기억 저 너머의 원초적 존재감, 여성도 남성도 아닌, 선도 악도 절망도 희망도 사랑도 상처도 순간도 영원도 아닌, 그러나 동시에 그 모든 것일 수 있는...²⁹⁾

현석화가 처음 소연을 만났을 때 떠올리는 것이 바로 예술적 향유와 죽음의 유혹을 결합한 신화적 형상 '사이렌'이라는 점도 의미심장하다. 동시에 그 '사이렌'의 목소리는 조각가가 최고의 미적 형상으로 빚어낼 수 있는 "가장 좋은 양질의 진흙"(70면)으로 묘사되기도 한다.

소연이 자리를 비우고 난 뒤, 현 여사는 컷가에 맴도는 그녀 목소리의 여운 속으로 한없이 빨려들어갔다. '네'라는 말이 지닌 긍정적인 뜻과 함

나, 그럼에도 불구하고 현석화가 분명 소연과 육체적 관계를 계속 맺으면서도 그녀와의 관계에선 남편과 느꼈던 것보다 훨씬 빈약한 쾌락만이 있을 뿐이며 그러한 쾌락은 중요한 것이 아니라고 말하는 그녀의 주장은 다소 모순적으로 느껴진다. 그러나 서론에서도 밝힌 것처럼 이 글에서 동성애의 탈성화 내지 탈육체화와 관련하여 더욱 주목하고자 하는 것은 동성애에 대한 작가의 몰이해보다는 (초)성적 동성애를 통해 작가가 무엇을 표현하고자 했는가의 문제다. 여기에서 '(초)성적 동성애'는 분명 육체적, '성적' 관계를 기반으로 한 동성애를 나누고 있음에도 그러한 육체성을 '초월'하고 있다고 생각하는 현석화의 내면을 설명하기 위한 표현으로 쓰였다.

29) 위의 책, 19면.

게, 싱싱하고 부드럽고 여물고 단아한 그 목소리의 음질은, 마치 조각가가 그것을 만지면 만질수록 미치도록 빠져들게 되는 가장 좋은 양질의 진흙처럼 느껴졌다. 아니면 수많은 용사들의 귀를 흘려, 그 목숨을 에게 해에 바치게 한 마법의 소리인 사이렌을 연상시키기도 했다.³⁰⁾

이러한 연상과 그 속에 함축된 예술적 함의는 “소연의 저 사이렌 같은 다소곳한 ‘네’ 소리”, “방황하는 혼들에게 미혹당하는 기쁨을 주며, 한없이 깊은 곳으로 데려가는 소리, 마법처럼 모든 것이 가능해지는 곳, 존재와 존재가 완전히 하나로 포개어질 수 있는 곳”(74면)과 같은 낭만주의적 표현들을 통해 더욱 강화되고, 이제 현석화와 소연의 만남은 “목숨을 바치게 한 마법의 소리”(70면)를 내는 사이렌과 사이렌의 노래에 홀려 목숨을 바치는 용사의 이야기, 즉 아도르노의 어법을 빌린다면 자기보존의 욕망마저 초월하는 예술의 본질에 대한 이야기로 해석할 수 있게 된다. 물론 현석화는 단순히 수동적으로 사이렌의 마력에 매혹되어 끌려가는 것이 아니라 스스로 사이렌의 노래에 홀릴 준비를 하고 소연을 사이렌으로서 불러들였다고 보는 것이 더 옳을 것이다.

절대의 실험이 예술적 층위에서 읽힐 수 있다는 것은 특히 문화부 기자인 소연이 관람한 〈바베트의 만찬〉의 줄거리가 작품 초반부터 무려 5 페이지에 걸쳐 상세하게 소개된다는 데에서도 강하게 암시된다. 그 내용은 이러하다. 세상을 떠난 목사 아버지의 뒤를 이어 봉사하며 사는 두 딸 마르티나와 필리파의 집에 프랑스 내전 중에 가족을 잃은 바베트란 여자가 피신하러 온다. 그녀는 오랜 시간 헌신적으로 두 딸을 도와 봉사했지만 사실 그녀는 원래 파리의 최고급 레스토랑의 수석 요리사였고 가난한 시골 마을에서는 그러한 정통 요리를 해볼 수 없음에 늘 고독해했다. 자신의 본질을 실현하지 못한 채 오직 배를 곶게 하지 않기 위한 음식만을 만드는 평범한 가정부로 살 수밖에 없었던 것이다. 그러던 중 우연히 산

30) 위의 책, 70면.

복권이 당첨되자 바베트는 가진 모든 재산을 다 털어 최고의 만찬을 마련하고 빈털터리가 되지만 기적 같은 행복을 누린 것으로 영화는 끝이 난다. 시골 노인들이 한 번도 맛보지 못한, 예술로 승화시킨 프랑스 만찬을 차려냄으로써 자신은 다시 빈털터리가 되었으나 그것은 그녀에게 극도의 황홀과 기쁨을 주는 일이었다. “요리는 그녀에게 혼신을 다하게 하는 예술”(42면)이었기 때문이다. 예술로서 요리를 했던 최고의 수석 요리사 바베트, 전쟁으로 인해 생존을 위한 평범한 밥상만을 차려내야 하는 일상 속에서 무기력과 공허함을 느끼던 그녀가 재산을 다 털어 차린 마지막 만찬은 예술을 위해 자기가 가진 모든 것을 버릴 수 있는 예술가의 욕망을 보여준다. 그 욕망이 소연에 대한 현석화의 욕망을 암시하는 것임은 쉽게 알 수 있다.

나를 봐, 나를 보란 말이야. 이것은 그냥 평범한 저녁식사 자리가 아니야. 여기에 있기 위해 나는 자존심에게 무릎을 꿇었고, 내 아들의 천진함을 여지없이 짓밟았어. 살아 있기 위해서, 숨을 쉬기 위해서, 너에게 다가가기 위해 나는 악마에게 오른팔을 떼어 주었어. 균형감각, 자제력, 인내심을 악마의 손에 바쳤어. 살아 있기 위해서. 숨을 쉬기 위해서.³¹⁾

현석화가 악마에게 자신의 인생을 저당 잡히고 그 대가로 얻어낸 것은 무엇인가? 여기에 대한 답을 단지 ‘소연’이라고 말하기 전에 먼저 예술의 창조를 위해 악마에게 자신을 팔게 된 작곡가의 이야기인 토마스 만의 예술가소설 『파우스트 박사』를 떠올릴 수 있을 것이다.³²⁾ 악마의 손에 자기를 제물로 바친 현석화와 아드리안 레버퀸 사이의 이러한 유사성을 염두에 둔다면, 소연을 통한 ‘절대’의 실험은 곧 현석화가 예술가로서 자신이

31) 위의 책, 88면.

32) 『그녀의 여자』에서 현석화를 더 충동으로 모는 ‘야수’와의 대화는 토마스 만의 『파우스트 박사』에서 레버퀸이 ‘악마’와 대화하는 장면과 상당히 유사하며, 원하는 것을 얻기 위해 악마에게 자신의 중요한 것을 바쳤다는 모티프 역시 동일하다.

추구하는 어떤 경지를 향해 나아가는 것임을 유추할 수 있다. 아들 지훈은 현석화를 “어떤 부류의 특별한 인간이 지닌 순수의 소실점”(275면) 그 자체이자 “어떤 것을 삼켜도 그 갈망을 끝 수가 없는 끝모를 굶주림”(275면)을 가진 존재로 묘사하는데, 이런 현석화의 모습은 전통적인 예술가소설에서 보통 사람들과는 확연히 다른 존재-즉 “이마 위의 표지”³³⁾를 달고 있다고 표현되는 타고난 예술가의 전형으로 보이게끔 한다.

이러한 해석을 뒷받침하듯이 둘의 사랑 행위는 예술적 행위와 환유적이고 은유적인 방식으로 연결된다. 둘은 언제나 현석화의 작업실, 아틀리에 안에서 사랑을 나눈다. 그리고 둘의 정사, 애인을 어루만지는 현석화의 동작을 소연은 다음과 같이 묘사한다.

옆드린 채 얼굴을 파묻고 있노라니 손이 내 어깨를 잡았다. 그 손은 물감을 듬뿍 묻힌 붓이 빈 캔버스를 어루듯, 내 어깨와 목덜미, 등을 지나 아래로 미끄러졌다. 그녀의 손이 내 안의 보물을 지키는 뱀을 유혹하는 음악처럼 내 몸을 쓰다듬었다. 나는 마치 귀신에게 입을 빌려주는 무너처럼 그녀의 손길에다 나를 맡겼다. 내 몸이 그녀의 손에서 그녀의 말을 읽어내기 시작했다. 예술가로서의 그녀는 나를 단숨에 정복하고 굴복시키는 왕과 같았다.³⁴⁾

또한 현석화는 줄리아 크리스테바의 〈사랑의 역사〉를 펼쳐놓고 읽으며 소연을 누드모델로 하여 “지금까지 화가들이 한 번도 끌어내 보지 못한 그 무엇”(96면)을 끌어낼 수 있을 것이라 생각한다.

너의 벗은 몸은 묘한 충동을 일으킨다.

33) 예술가소설의 전형이라고 할 수 있는 토마스 만의 『토니오 크뢰거』에서 예술가는 보통 사람이 아니라 낯설고 다른 범주에 속하는 존재이며, 따라서 평범한 사람들 중에서 그 특별함에 눈에 띌 수밖에 없기에 “이마 위의 반점”을 갖고 있는 자로 표현된다. 홍길표, 앞의 글, 50면.

34) 서영은, 앞의 책, 163면.

어떤?

지금까지 화가들이 누드에서 한 번도 끌어내 보지 못한 그 무엇을 끄어낼 수 있을 것 같아..”

모델이 되어드릴까요?³⁵⁾

”옷을 도로 입을까 봐요.“

그녀가 안경 너머로 나를 책망하듯 쳐다보았다.

(중략)

그녀가 느닷없이 나에게 물었다.

”몸에 대해 생각나는 것이 있으면 뭐든지 말해 봐.“

엄격한 스승 같은 눈빛으로 그녀가 명령했다. 어리광을 피울 틈이 없었다.³⁶⁾

위의 대목은 특히 시사적인데, 창조적 주체로서의 남성 예술가와 자신의 예술에 영감을 주는 뮤즈로서의 어린 여성 사이의 전통적이고 전형적인 구도가 현석화와 소연 사이에서 나타나고 있기 때문이다. 나이 많은 남자의 지배 속에서 굴종을 감내하는 애인이자 아내의 역할을 하던 현석화가 남편의 죽음 이후 소연을 만나 스스로 남편의 위치로 자리바꿈하는 것은³⁷⁾ 이 장에서 분석한 예술적 의미론의 층위에서 볼 때는 예술적 창조의 과정에서 대상적이고 매개적인 자리에 있던 여성이 예술적 창조의 주체로 등극하는, 그리하여 전통적인 예술가소설이나 예술가상의 구도가 전복되는 것에 대한 상징적 기표로 읽어볼 수 있을 것이다.³⁸⁾

35) 위의 책, 96면.

36) 위의 책, 160면.

37) 현석화는 소연을 만난 뒤 때로 남편의 감각에 빙의되는 듯한 경험을 한다. 예를 들면 “남편이 닦치는 대로 던지고 부수고 두드려대던 때의 그 착란에 가까운 분노가 자신의 몸을 통해 되살아”(위의 책, 77면)나기도 한다.

38) 물론 서영은은 그러면서도 동시에 현석화라는 여성예술가를 어떤 초성적인 존재로 그림으로써 탈성화된 보편적 주체로 만들려는 태도를 보인다고 읽을 수도 있으며 이를 이 소설의 한

4. ‘절대’의 완성과 그 아이러니

소연은 점점 현석화의 엄청난 열정에 질려 그녀에게서 벗어나고 싶다는 생각을 한다. 애초부터 소연은 독특하고 강렬한 인상의 현석화에게 끌리긴 했지만 어렵게 얻은 기자라는 자신의 직업, 집안의 생계를 책임져야 한다는 가장의 책임감, ‘정상적’으로 보이는 안정적 삶을 살고 싶다는 “생활인”(336면)으로서의 욕망을 버리지 못한다. “결혼, 임신, 안정된 생활, 그런 것을 아주 놓아 버리기엔 내 나이가 아직 너무 젊지 않은가”(162면)라는 말에서도 드러나듯이 생활인으로서의 갈등은 끊임없이 소연을 따라다닌다. 뜨겁고 강렬한 충동으로 다가오는 현석화에게 불가항력적으로 끌리면서도 이 유혹에 투항하는 것이 자신의 생활과 삶을 뿌리채 흔들어 놓을 위험이 있다는 것도 분명히 인지하고 있다. 이는 동성애적 관계에 대한 소연과 현석화의 상반된 태도에서도 드러나는데, 현석화는 ‘어린 동성이자 지훈의 여자친구’인 소연이 금기의 대상이라는 점에서 흥분을 느끼지만 소연은 “동성이란 안전한 우산이 우리를 가려주고 있”(243면)다고 생각한다. 흥미로운 것은 현석화가 자신을 밀어내고 결혼을 하여 가정을 꾸리고 아이를 낳는 평범한 삶을 살고 싶어 하는 소연을 보고 오히려 더욱 집착하면서 더 큰 희열을 느낀다는 점이다.

가슴에서 피가 펄펄 쏟는 것 같았다. 피를 펄펄 쏟음으로써 사랑에게 온전히 자신을 파먹힌다는 희열에 몸을 떨면서 현 여사는 다시 소연의 전화번호를 눌렀다. 바로 이 순간의 자기를, 그것도 지금 당장, 고스란히 소연에게 보여 주고 싶었다. 나의 이 고통이 너를 사랑하는 내 마음의 징표이다. 앞으로 나는 지금보다 더 아름답고 순수할 자신이 없다. 이 고통이 나를 죽음에 이르게 한다 해도 후회하지 않을거다.³⁹⁾

게로 볼 수도 있지만 이 글에서는 그보다는 ‘보편을 뛰어넘는 보편 너머’로 가려는 시도로 읽으려 한다.

자신을 밀어내면 밀어낼수록 소연을 더 사랑하고 그로 인해 고통스러워하면서도 그렇게 고통을 느끼는 자기 자신을 두고 “나는 지금보다 더 아름답고 순수할 자신이 없다”(262면)라고 생각하며 회열에 휩싸이는 현석화의 모습은 그녀가 이 사랑을 통해 최종적으로 도달하고자 하는 지점, ‘절대’의 지점이 어디인지를 짐작하게 해준다. 이를 스스로가 아름다움의 화신 혹은 예술 그 자체가 된다는 환영에서 오는 회열로 해석해도 무리는 아닐 것이다. “아름다움”과 “순수”라는 가치가 현석화에게 어떤 의미를 지니는지는 에로스와 프시케의 사랑을 그린 〈폭풍〉이라는 그림에 관한 대화에서도 잘 드러난다. 현석화는 자신이 뉴욕 메트로폴리탄 박물관에서 본 이 작품이 구현하고 있는 “신적인 아름다움”(205면)을 이야기한다. 그 “완벽한 아름다움”(205면) 앞에서 자신은 몇 년 간 붓을 잡을 수 없을 정도였으며 그러한 아름다움은 더 이상 누구도 그려낼 수 없다는 사실에 절망했었다는 것이다.

뉴욕 메트로폴리탄 뮤지엄에서 발걸음을 멈추고 오래 지켜본 그림이 있었어. 그림의 제목은 〈폭풍〉이었는데, 에로스와 프시케가 주인공이었지. 아름다운 두 연인은 그들의 사랑을 시기하고 방해하려는 제신들의 심술을 피해 쫓기는 중이었다.. (중략) 그 그림은 연인들이 찾아가고 있는 피신처가 오솔길의 저 끝에 있다고 암시하는 것이 아니라, 지금 이때 이 순간, 두 사람이 나누는 사랑 속에 있다고 말해 주는 것 같았어. 내 가슴 속엔 아직도 그 그림 때문에 남긴 상처가 있어. 신적인 아름다움은 우리를 경멸하지.⁴⁰⁾

39) 서영은, 앞의 책, 262면.

40) 위의 책, 205면. 여기서 “신적인 아름다움은 우리를 경멸하지”라는 현석화의 말은 릴케의 『두 이노의 비가』 중 제1비가에 나오는 구절에서 가져온 것이다. “아름다움을 우리가 그처럼 찬탄하는 것도 그것이 우리를 과멸시키는 일 따위는 멸시하는 까닭이다. 모든 천사는 두렵다.” 라이너 마리아 릴케, 손재준 역, 『두이노의 비가』, 열린책들, 2014, 399면. 릴케는 ‘제1비가’에서 인간이 아름다움을 숭배하는 것은 그 아름다움이 우리를 멸시하기 때문이라고 말하며, 영원한 초월적 존재인 천사에 대해 인간은 천사를 연모하면서도 계속 가시적인 세계에만 집착

화가로서 내가 입은 상처는, 두 인물의 육체성으로 묘사된 완벽한 아름다움이었어. 신들로부터 훔쳐낸 그런 아름다움은 그 화가가 그토록 완벽하게 사실주의적 기법을 구사할 수 있었기 때문이지. 그후 나는 몇 년 동안 붓을 잡을 수 없었어. 누가 보더라도 상처를 입을 만큼의 아름다움을 사실 기법으로 그려낼 수 없다면 붓을 잡지 말아야 한다고 생각했지. 후세 화가들은 아름다움을 보는 관점을 바꾸어 봤을 뿐, 18세기 화가들이 도달한 경지의 사실 기법으로 표현해낸 것과 같은 아름다움은 더 이상 그려낼 수 없었어.⁴¹⁾

‘인간’ 예술가인 현석화가 결코 그려낼 수 없었던 “두 인물의 육체성으로 묘사된 완벽한 아름다움”(205면)- “신적인 아름다움”(205면)에 대한 동경과 거기에 도달하지 못하는 절망감을 겹쳐 놓고 읽을 때 그녀가 소연과의 관계에서 “앞으로 나는 지금보다 더 아름답고 순수할 자신이 없다. 이 고통이 나를 죽음에 이르게 한다 해도 후회하지 않을거다.”(262면)라고 독백하며 황홀감을 느끼는 이유를 알 수 있게 된다. 이후 현석화와 소연이 밀월여행을 떠난 자신들을 “폭풍 속으로 달려온 에로스 와 프시케”(206면)에 비유할 때 그 이유는 좀 더 명확해진다. 모든 예술이 꿈꾸는 가장 궁극적인 가치인 “아름다움”이란 신의 것이며 인간이 구현하기엔 너무 멀리 있는 것이다. 인간을 경멸하는 신적인 아름다움에 다다르기 위해서 예

하고 있다고 이야기한다. (김자성, 「릴케의 두이노의 비가에 나타난 천사의 본질」, 『해세연구』 9권, 한국해세학회, 2003, 3-4면) 천사의 아름다움은 인간이 수용한다는 것은 불가능한 일이며, 천사의 아름다움은 인간으로서 감당할 수 없는, 인간 세계와는 다른 차원에 존재하는 아름다움이다. 따라서 천사는 어쩌면 인간의 목숨을 빼앗을 수도 있을 만큼 치명적인 존재이고, 그러한 천사의 아름다움과 접하는 순간, 인간은 두려움에 빠질 수밖에 없다는 것이다. (위의 글, 5면) 유한한 인간의 몸으로는 얻을 수 없는 것을 갈망하는 인간의 고통에 대한 릴케의 구절은 이 소설 속에서 현석화가 ‘절대’를 이루려고 하는 절박한 시도를 비유하는 역할을 한다. 신적인 아름다움을 갈망하는 인간의 목숨마저 빼앗을 수 있는 치명적인 존재인 천사와 그럼에도 불구하고 그 아름다움을 갈구하는 인간의 구도 역시 현석화의 자살과 겹쳐진다. 결국 현석화는 그 아름다움을 이루는 순간 스스로 목숨을 버린다.

41) 서영은, 앞의 책, 205면.

술가들은 자기 자신을 죽음으로 몰아넣기도 하고 파괴적인 열정에 자신을 빠뜨리기도 한다. 그것은 “사람이 사람에게 줄 수 없는” “사랑의 절대”(126면)다.

“이미 멈췄어요. 지금 선생님을 사로잡고 있는 것은 제가 아니라, 선생님 자신 속에 있는 어떤 환영이에요. 환영에 눈이 가려 선생님은 제 진심을 못 보고 계신 거예요.”⁴²⁾

소연은 현석화가 단지 ‘환영’에 빠졌을 뿐이라며 연인 관계를 청산하기를 원한다. 현석화의 사랑은 진정한 절대가 아니라 가짜에의 현혹에 불과하다는 것이다. 현석화는 점차 사랑이 식어가는 가운데 생활인으로서의 일상을 찾아가려는 소연을 보면서 자살로 생을 마감한다. 그러나 이 자살은 환멸의 절망이 아니라 ‘절대’의 완성으로서의 자살이다. 현석화는 자신이 꿈꾸었던 ‘절대’를 실현하기 위해서 스스로 목숨을 끊은 것이다. 소연 뿐 아니라 현석화도 -그녀가 친구와의 대화에서 이미 “나도 이젠 지쳤어”라고 말하는 데서도 드러나듯이- 시간이 지나면 모든 것이 익숙해지고 아무리 강렬한 감정이라도 인간의 유한한 육체 속에서는 퇴색되거나 사그라들 수밖에 없다는 것을 알고 있다. 그러므로 가장 아름답고 순수한 순간, 그 열정에 스스로 목숨을 끊을 때에만 ‘절대’가 결코 ‘환영’이 되지 않고 ‘절대’로서 완성될 수 있다.⁴³⁾

그녀에게 나는 절대라는 환영이었어. 환영이 스러지기 전에 그녀는 육체를 버림으로써, 자신에게서 끌어낸 절대를 저 세상으로 이어 놓았어.

42) 위의 책, 326면.

43) “내가 사로잡혀 있는 것이 환영이라고? 그러나 나는 나를 풍차처럼 미친 듯이 돌려주는 너라는 환영을 사랑한다. 그 사랑에서 깨어나고 싶지 않아. 거짓투성이, 의미 없는 삶으로 돌아가고 싶지 않아. 이 미친 질주 자체가 삶이 감추고 있는 저 메스꺼운 공허에 대한 통렬한 도전이다.” 위의 책, 329면.

잠겨 있는 화실 문 앞에 점점이 핏방울이 떨어져 있었다.⁴⁴⁾

현석화는 절정의 순간에 목숨을 끊음으로써 스스로 아름다움과 순수함 그 자체가 된다. 그렇게 하여 그녀가 이루고자 한 ‘절대’는 예술가의 삶과 존재 자체가 미적인 작품으로 완성되는 방식으로 실현된다. 그 대가는 혹독하다. 그녀가 꿈꾸던 이상, 절대적 사랑, 혹은 절대적이고 신적인 아름다움으로서의 예술적 가치가 완전히 실현되는 순간 예술가 자신은 파괴되어야 하기 때문이다. 실재하는 예술가 현석화, 인간의 육체를 가진 예술가 현석화, “호당 그림값이 A급에 속하는 여류화가”(23면) 현석화는 완전하게 파괴되었으며, 거기에 바로 이 ‘절대’의 아이러니가 존재한다. 자살은 모든 비본질적인 것을 기요틴처럼 무자비하게 관통하겠다는 현석화의 의지가 몰고 온 마지막 귀결이다.⁴⁵⁾ 그런 의미에서 마지막에 자신의 집에 걸린 자신의 그림 - 무려 500호짜리 대작을 현석화가 스스로 파괴하는 장면은 이러한 ‘절대’의 아이러니를 상징적인 차원에서 재현한다. 신적인 아름다움의 실현은 불철저한 지상의 예술을 파괴할 것을 요구한다.

절간이라고 하지만 사실은 방배동집 거실이었다. 어찌 된 셈인지 벽에 걸린 500호짜리 그림을 향해 화병을 집어던지고 닥치는 대로 물건을 부수는 건 현 여사 자기였고, 지훈이 이를 말리려고 애쓰고 있었다.⁴⁶⁾

44) 위의 책, 341면.

45) 이미 파괴의 조짐은 소연을 만나는 동안 차츰차츰 뚜렷해지고 있었다. 현석화는 소연의 경제적 어려움을 해결해주기 위해 평소라면 절대 하지 않았을 그림 세일즈를 하거나 그동안 지켜온 짐작은 화가로서의 체면은 접어둔 채 자신의 그림을 맡겨놓고 고리의 빛을 얻는다. 미술계 인사들과의 약속 역시 소연과의 만남 때문에 번번이 어기거나 해서 신임을 잃는다. “약속 시간을 또다시 변경하자고 하면 이번에는야말로 관장은 화를 내고 말지도 모른다. 도대체 내가 어찌자고 이러는 것일까. ..(중략) 일이 틀어지면 은행에 집이라도 저당 잡힐 수밖에 없지. 관장은 체면과 예의를 지켰지만, 목소리가 냉랭했다. 현 여사는 더 이상 그에게 신경 쓸 겨를이 없었다. 소연이 화실에 도착하기 전에 먼저 가서 음식을 차려 놓으려면 시간이 빠듯했다.” 위의 책, 170면.

여기에는 또 하나의 아이러니가 있다. 그것은 남편의 자살로 훼손된 절대가 현석화의 자살로 완성된다는 데 있다. 남편의 자살이 자신의 속내를 숨기고 사고를 위장하여 떠나버림으로써 사랑의 절대를 향한 현석화의 열망을 배반한 사건이었다면, 현석화에게 자살은 삶을 그 최고의 순간에 완성한다는, 더 나아가 자신이 이룩한 그러한 절대를 증명하고 선포한다는 적극적 의미를 지닌다. 이 지점에서 다소 길지만 「베니스에서의 죽음」의 아센바하와 현석화의 마지막을 겹쳐 읽어볼 필요가 있겠다. 전술했듯이 『그녀의 여자』와 뚜렷한 공통점을 보이는 「베니스에서의 죽음」의 아센바하의 죽음과 현석화의 죽음을 비교해본다면, 후자가 상징하는 독특한 소설적 의미가 더 잘 드러날 것이기 때문이다. 시민들에게 존경받는 소설가 아센바하는 베니스로 휴양을 갔다가 미소년 타치오에게 알 수 없는 열정을 느끼고 전염병이 돌고 있다는 것을 알면서도 타치오를 따라다니느라 결국 병에 걸려 숨을 거둔다. 후반부 에피소드에서 아센바하는 타치오에 대한 열정이 절정에 이르러 “무절제한 축제”(517면)의 꿈 ‘피리와 북 소리가 울리며 사람들이 윤무를 추는 제식의 꿈’을 꾸는데, 이는 현석화가 마지막에 ‘푸른색과 흰색의 깃발이 춤추며 꽃혀 필력이고 피어로가 자신을 유혹하는 비현실적인 장례식 꿈’을 꾸는 장면과 유사하다. 현석화의 꿈은 아센바하의 꿈을 환기하며, 『그녀의 여자』와 「베니스에서의 죽음」 사이의 대응 관계를 더욱 강화한다.

두 소설의 세목 사이의 유사성은 여기서 그치지 않는다. “정말이지 그 아이는 형용할 수 없을만큼 아름다웠다. 아센바하는 이미 여러 번 그랬듯이 고통을 느끼면서, 말이란 감각적인 아름다움을 찬미할 수만 있을 뿐 재현할 수 없다는 것을 통감했다.”⁴⁷⁾와 같은 서술은 아름다움을 재현할 수 없는 ‘인간 예술가’로서의 한계에 대한 인식을 드러내며 신적 아름다

46) 위의 책, 328면.

47) 토마스 만, 박동자 역, 「베니스에서의 죽음」, 『토니오 크뢰거·트리스탄·베니스에서의 죽음』, 안삼환 외 역, 민음사, 2022, 491면.

움 앞에서 절망을 느끼는 현석화를 떠오르게 하고, “사랑에 빠진 아센바하는 혹시 타치오가 떠나버릴 수도 있다는 사실 이외에는 아무것도 걱정하지 않았기 때문이었다. 만일 그런 일이 일어난다면 자기가 더 이상 살아갈 수 없을거라는 사실을 인식하고도 그는 별로 놀라지도 않았다.”⁴⁸⁾라는 구절은 목숨을 걸고서 소연을 사랑한다는 현석화의 절규와도 같게 읽힌다. 이렇게 본다면 현석화의 죽음과 아센바하의 죽음은 아름다움을 좇다가 자기 자신을 상실한 예술가의 비극이라는 측면에서 거의 동일선상에 있는 것처럼 보인다.

그러나 두 주인공 사이에 상당한 차이가 있다는 것도 부정할 수 없다. 토마스 만의 소설에서는 아센바하의 죽음, 사실은 자살에 가까운 이 죽음이 무엇보다 ‘파멸의 과정’ 혹은 ‘전략의 과정’으로서 부각된다. 물론 여기에는 예술가가 빠져드는 관능에의 탐닉과 열정이 전적으로 부정적으로 묘사된다고 할 수는 없지만, 어쨌든 이 작품은 전체적으로 예술가가 이성과 성찰성을 잃어버리고 비이성적인 열정에 탐닉했을 때 벌어지는 결과를 경고하는 데 강조점을 두고 있는 것으로 보인다.⁴⁹⁾ 게다가 소설이 이야기하는 예술가의 광기와 열정에는 어딘가 분명하지 않은 데가 있다. 그 비이성적 열정의 대상인 타치오에 대한 아센바하의 동성애적 사랑은 미완성으로 끝난다.⁵⁰⁾ 아센바하는 타치오를 몰래 따라다니고 그에게 집착하지만 타치오와 말 한번 나뉘보지 못하고 어떤 실제적인 교류도 하지 못한다. 애초에 타치오는 아센바하라는 남성의 존재 자체를 모르며, 당연히

48) 위의 책, 496면.

49) “아센바하가 고쳐하는 극기의 예술가에서 열광한 자로 변모해가는 과정은 정신과 인식의 세계에서 비이성과 신화의 세계로 빠져드는 과정을 의미한다.” 홍길표, 앞의 논문, 61면.

50) 장성현에 따르면 『베니스에서의 죽음』에 나타난 동성애는 미완성에 그친다. “이 작품의 곳곳에는 많은 동성애적 암시가 숨어있는 반면, 정작 공공연히 소재로 다루어진 아센바하의 타치오에 대한 동성애적 감정은 미완성에 그친다. 토마스 만은 그가 실제 삶에서 자신에게 동성애적 욕망 충족을 허용하지 않았던 것처럼, 자신의 가상의 자아인 아센바하에게도 현실적 욕망 충족의 기회를 주지 않는다.” 장성현, 『『베니스에서의 죽음』에 나타난 토마스 만의 동성애의 은폐와 폭로의 역학』, 『독일문학』 70권 1호, 한국독어독문학회, 1999, 135면.

그가 자신을 따라다니다가 죽음을 맞이했다는 것은 더더욱 알 리가 없다. 아센바히는 타치오를 따라다니는 그림자, 유령에 불과했던 것이다. 역으로 아센바히에게 타치오라는 인물은 이름조차 불분명한 존재다. ‘타치오’라는 이름은 아센바히가 곁에서 엿들은 폴란드 어 발음을 통해 상상적으로 지어낸 이름일 뿐이고, 그 소년의 진짜 이름이 타치오인지는 끝까지 알 수 없다. 타치오는 처음부터 끝까지 ‘환영’이었다.

그렇기에 아센바히는 타치오에 대한 열망으로 결국 죽음까지 이르렀지만 그 죽음은 열정이 끝까지 불살라진 결과로 나타난 것이 아니라 소심하게 속으로 억제된 가운데 일어난 것이라는 점에서 사실 다소 허망한 것이며, 그 ‘허망함’은 토마스 만이 어느 정도 의도한 것이라고 할 수 있다. 열정이라는 것의 ‘부질없음’, 비이성적 열정의 허무함. 그러나 동시에 이것은 모두 아센바히의 마음 속에서만 일어난 일, 즉 타치오와는 어떤 접촉도 없이 그저 아센바히 혼자서 꾸는 꿈이자 ‘환영’에 불과하기에 아센바히의 ‘명예’는 그대로 유지된다. 오로지 아센바히의 내면에서 진행되는 열정과 파국의 드라마는 외부 세계에는 전혀 알려지지 않고, 그래서 아센바히가 어이없는 죽음을 맞이하고 나서도 그를 향한 시민들의 존경은 그대로 지켜지고, 아센바히의 장례도 그에 걸맞은 장중함 속에서 치러진다.⁵¹⁾ 이런 의미에서 아센바히의 죽음은 비이성적 열정의 결과이면서, 동시에 그 열정의 파괴적인 효과를 조용히 덮어버리는 역할을 한다. 죽음을 통해 아센바히는 존경받는 시민적 작가로서의 위치를 회복한다. 그런데 이렇게 조용한 죽음 속에서 아센바히의 사회적 명예가 지켜질 수 있었던 것은 그 자신이 관능에 대한 예술가적 욕망에 빠져드는 가운데도 이에 대한 부정적인 사회적 시선을 의식하여 그 누구에게도 자신의 열정을 털어놓지 않

51) 타치오에 대한 열정은 아센바히의 내면에서만 일어나는 사건에 불과하며, 따라서 세계는 그의 타락을 알 수 없다. 뿐만 아니라 “그리고 그 날이 지나기 전에, 세계는 그의 죽음의 소식을 듣고 충격을 받았으며 경이감에 사로 잡혔다”라는 작품의 마지막 문장은 아센바히의 추락할 뻔 했던 위엄을 다시 완벽하게 원상복구 해준다.” 위의 논문, 같은 편.

고 철저히 자기 내면의 일로 숨긴 덕택이었다.

그러나 현석화는 예술가소설이 다뤄온 오랜 딜레마, 도덕과 감성 혹은 생활과 예술의 대립 구도에서 이보다 훨씬 더 비타협적이고 급진적인 태도를 취한다. 현석화의 욕망은 아센바하의 그것에 비해 훨씬 더 외향적이며 때와 장소를 가리지 않고 거침없이 자기를 드러낸다. 현석화의 자살은 사고를 위장한 남편의 자살도, 불운한 전염병으로 치장된 아센바하의 조용한 죽음도 아니다. 현석화의 자살은 위에서 말한 것처럼 소연을 향한 자기 증명과 공개적 선언에 가깝다. 자살 후 그녀의 작업실에 선 앰블런스, 그것을 본 사람들의 수군거림, “화가라지요?” “왜 그랬대요?”(340면) 사람들의 가십으로 전락한 그녀의 죽음. 이 모든 상황에서 현석화가 세속적 현실 세계의 사람들 사이에서 누리던 위엄은 복구되지 않으며, 작가 서영은 또한 그러한 복구에는 관심이 없어 보인다. 소연은 스스로를 ‘환영’일 뿐이라고 말하지만 타치오와 달리 자신이 현석화의 의지와 결단 속에서 ‘절대’의 자리에 가 있다는 것을 분명히 의식한다. 현석화는 스스로 변명의 여지나 빠져나갈 구멍이 없도록 자신을 ‘어쩔 수 없이 현혹된 자’가 아니라 상대에게 두려움을 일으킬 정도로 거침없이 ‘현혹하는 자’로 정체화한다. 뜻하지 않게 강렬한 열정에 이끌려 수동적으로 죽음의 늪에 빠져드는 듯한 아센바하와는 달리, 현석화는 소연을 비롯하여 주변 사람들을 두렵게 하는 강렬한 욕망의 힘으로 죽음을 향해, 혹은 절대적 순수와 신적인 아름다움을 향해 돌진한다. 서영은은 현석화라는 여성을 통해 남성 중심적 예술가소설 전통의 전복을 꾀할 뿐만 아니라, 현석화를 아센바하보다 훨씬 더 급진적인 의미에서 예술가적 인물로 형상화한다. 그런데 여기에는 또 다른 의미의 전복이 숨어 있다.

그 전복의 의미는 작품 마지막에 비중 있게 등장하는 영화인 〈페드라〉에 있다. 이 영화의 인용은 단지 금지된 사랑으로 인한 파국을 보여주는 장치 그 이상의 의미를 담고 있다. 〈페드라〉는 소연이 심포지엄에서 관람하는 영화로 소설 속에 그 줄거리가 자세히 설명되어 있을뿐더러 마지막

만남에서 소연이 관계 정리를 요구하면서 자신은 〈페드라〉의 주인공들처럼 사랑할 수 없기 때문이라고 말할 만큼 비중 있게 다뤄진다. 그리스 신박왕 타노스의 젊은 부인인 페드라는 의붓아들 알렉시스와 사랑에 빠지고 그 사랑에 정직하고자 이를 타노스에게 고백하고 자살한다. 알렉시스 역시 아버지의 매질에도 페드라를 사랑한다고 말하며 차를 몰다가 죽음을 선택한다. 작품 첫 장부터 한 페이지 분량으로 페르세포네 신화를 인용할 정도로 신화를 작품에 적극적으로 활용한 작가의 태도를 고려해보면 영화 〈페드라〉가 파이드라 신화를 각색한 것이라는 점도 그냥 지나칠 수는 없을 것이다.

파이드라 신화에서 파이드라는 남편 테세우스의 아들인 히폴리투스를 사랑하지만 히폴리투스는 의붓어머니인 파이드라에게 전혀 관심이 없으며 오히려 그녀의 부도덕함을 질타한다. 앙심을 품은 파이드라는 남편 테세우스에게 히폴리투스가 자신을 겁탈하려 했다고 거짓으로 고발한 뒤 자살하고, 히폴리투스는 분노한 테세우스가 보낸 마차에 치어 즉사한다. ‘비도덕적인 애욕’으로 인해 모든 것을 파멸에 이르게 한 파이드라의 그릇된 정념은 이로써 완전히 처벌받지만 〈페드라〉에서는 금지된 사랑과 죽음이라는 모티프만 공유한 채 나머지 모든 의미는 전복된다. 파이드라는 여성의 욕망에 대한 모든 부정적 관념이 집결하여 만들어진 신화적 인물이지만, 영화는 원래의 신화 속 여성의 욕망에 대한 부정적 뉘앙스를 전복한다. 페드라는 자신의 원형인 파이드라처럼 애욕의 충동을 조절하지 못해 파멸에 이른 것이 아니라, 스스로 정직한 파멸을 선택함으로써 자신의 진정한 욕망을 신념으로 지킨 것으로 형상화된다. 현석화가 완성한 ‘절대’의 의미가 여기에 겹쳐지는 것은 우연이 아닐 것이다. 그런 의미에서 현석화라는 여성 예술가의 형상은 여성의 욕망의 부정성을 체현하는 신화 페드라에 대한 반대상이자 안티테제로도 읽을 수 있을 것이다.

5. 결론- ‘예술가소설’의 완성과 남은 자의 ‘성장소설’

이 소설을 실제적으로 이끄는 인물은 현석화이지만 소설의 마지막 장의 주인공은 소연이다. 각 장의 초점화자가 현석화와 소연으로 번갈아가면서 진행되는 이 소설의 마지막 장 〈남은 자들의 봄날은〉에서 소연은 어느 정도 시간이 지난 후에 현석화에 대해 회상을 한다. 마지막 장이 소연의 회상으로 끝나기 때문에 자살한 현석화를 소연이 회상하는 방식과 그 내용이 결국 이 소설에서 현석화를 의미화하는 방식이기도 할 것이다. “환영이 스러지기 전에 그녀는 육체를 버림으로써, 자신에게서 끌어낸 절대대를 저세상으로 이어 놓았”(341면)다는 소연의 독백은 이 소설이 말하고자 하는 ‘절대’의 의미를 최종적으로 완성한다. 그리고 소연은 그러한 절대대를 상징하는 현석화를 추억하며, 그녀의 방배동 집을 찾아가 그녀의 부재를 느낀다.

그러나 그것은 감미로운 고통이 섞인 추억이자 회상일 뿐, 소연이 현석화와 함께하지 못한 것을 후회하는 것은 아니다. 현석화와 이별을 하고 소연이 그녀와의 만남에 대해 스스로 정리하는 문장 “이렇게 해서 나는 인생의 황금빛 모퉁이를 또 한 번 돌아 생활인으로 온 것인가”(336면)는 바로 그것을 보여준다. 소연은 문화부 기자로서 예술에 대한 선망과 동경을 간직하고 있으나 “목적과 습관에 침윤되어 기능적 인간으로 변모되고 있다는 불안감”(54면)이 스며들 때쯤 예술가 현석화를 만나 그녀와의 불안한 연애를 통해 격정과 열정, 예술가적 감수성을 대리 체험한다. “자기 파괴의 욕구도 본능의 다른 일면”(189면)이라면서 성실하고 안정된 생활인의 삶을 구가하는 신문사 국장을 비웃었던 것도 소연 스스로의 마음 속에 있는 예술적 성향을 드러낸 것일테다. “선생님하고 함께 있으면 사는 일이 새로워져요. 그리고 깊어져요. 고뇌와 고통까지도 포함해서.”(207면)라는 소연의 고백은 일면 진심이다.

그러나 현석화와 만나면서 휘몰아쳤던 열정이나 파괴적인 충동은 이내

가라앉고 소연은 안정된 가정과 직장을 유지할 수 있는 생활인으로서의 삶을 택한다. 소연의 이러한 선택, 생활인으로서의 경사는 예술가 현석화의 절대를 향한 집념이 갖는 엄청난 파괴적 속성을 보았기 때문이며, 그러한 감정의 소용돌이 속에 자신을 밀어넣는 일이 얼마나 위험한지를 알게 되었기 때문이다. 예술과 생활, 감정과 도덕, 자아와 사회라는 성장소설의 가장 전형적인 딜레마 속에서 소연은 생활인의 자리에 안착한다. 성장소설이란 젊은이를 혼란스럽게 하는 서로 구분되는 반대의 세계관을 화해시키기 위한 것이며,⁵²⁾ 고유한 개인성과 그 반대 경향인 현실적 정상성, 내면과 객관 사이의 갈등 대신 사회적 통합을 이루는 일이 바로 성장소설⁵³⁾의 요체임을 생각해볼 때 소연은 성공적으로 성장한 셈이다.

반대로 소연의 서사가 성장소설로 완성됨으로써 반대로 현석화는 그야말로 ‘예술가’ 그 자체가 된다. 동경하지만 가까이 해서는 안 되는 것, 극도로 순수하고 아름답지만 일상의 삶을 파괴시킬 수 있는 것, 그것이 예술이자 현석화이며, 소연은 남은 자로서 그 예술적 절대에 깊게 자신을 담그지 않은 채 그저 바라보고 추억하며 조화와 균형을 맞춘 생활인으로서의 삶을 살아갈 수 있게 된다. 소연의 성장소설이 완성되는 순간, 현석화의 예술가소설 역시 완전해진 것이다.

서영은은 삶의 이원화, 예술과 생활이라는 예술가소설의 기본 전제를 그리고 그 바탕을 이루는 낭만적 예술의 이념을 극한으로까지 밀어붙인다. 예술과 삶의 날카로운 대립, 삶에 대한 전면적 위반과 삶과 예술을 등치하는 태도- ‘절대’로서의 예술을 상대적인 것이 완벽하게 지배하는 이 세속적 세계에서 이를 초극할 수 있는 유일한 종교로 보는 태도가 바로 그것이다. 그러한 낭만적 예술의 이념이 이미 황혼에 이른 21세기의 벽두에. 그러나 이것은 묘하게도 시대착오적으로 느껴지지 않는데, 전통적인 예술가소설의 이념 속에서 오랫동안 암묵적으로 당연시되던 예술적 주체

52) 프랑코 모레티, 성은애 역, 『세상의 이치』, 문학동네, 2005, 19면.

53) 위의 책, 45면.

의 남성성, 신의 아름다움을 구현할 수 있는 창조성을 이어받은 남성 예술가에 관한 관념, 그리고 그 배후에 어른거리는 가부장적 지배의 그림자를 건어냄으로써 예술가소설의 장르를 갱신하고 있기 때문이다.

| 참고문헌 |

1. 기본자료

- 서영은, 『그녀의 여자』, 문학사상사, 2000.
토마스 만, 안삼환 외 역, 『토니오 크뢰거 · 트리스탄 · 베니스에서의 죽음』, 민음사, 2022.

2. 단행본

- 라이너 마리아 릴케, 손재준 역, 『두이노의 비가』, 열린책들, 2014.
프랑코 모레티, 성은애 역, 『세상의 이치』, 문학동네, 2005.
헤르베르트 마르쿠제, 김문환 편역, 『마르쿠제 미학사상』, 문예출판사, 1989.

3. 논문

- 김미현, 「위반의 타자성」, 『현대소설연구』 17호, 한국현대소설학회, 2002, 53-74면.
김은하, 「순교자 여성과 모호한 젠더」, 『작가세계』 가을호, 2004, 100-115면.
김자성, 「릴케의 『두이노의 비가』에 나타난 천사의 본질」, 『혜세연구』 9권, 한국혜세학회, 2003, 1-10면.
이강은, 이형숙, 「예술가 소설의 개념과 접근방법: 문학과 인간의 해체를 넘어서」, 『러시아어문학연구논집』 8권, 한국러시아문학회, 2000, 65-91면.
임은희, 「서영은 소설에 나타난 ‘사랑’과 여성 주체」, 『한중인문학연구』 34권, 한중인문학회, 2011, 103-125면.
장성현, 「『베니스에서의 죽음』에 나타난 토마스 만의 동성애의 은폐와 폭로의 역학」, 『독일문학』 70권 1호, 한국독어독문학회, 1999, 112-140면.
정미숙, 「향락의 전이와 경계: 서영은의 『그녀의 여자』론」, 『현대문학이론연구』 23호, 현대문학이론학회, 2004, 383-403면.
조윤아, 「서영은 중단편소설 연구-반도덕적 행동 인물을 중심으로」, 『현대문학의연구』 32호, 한국문학연구학회, 2007, 505-542면.
황경, 「한국 예술가소설의 맥락-예술과 현실의 길항 관계를 중심으로-」, 『우리어문연구』 39권, 우리어문학회, 2011, 491-513면.
홍길표, 「현대의 예술가상에 관한 소고-토마스 만의 초기 단편소설 〈토니오크뢰거〉, 〈트리스탄〉, 〈베니스에서의 죽음〉을 중심으로」, 『독일문학』 100집, 한국독어독문학회, 2006, 47-64면.

<Abstract>

Between the 'Absolute' and the 'Illusion'
– Reading Seo Young-eun's "<Her Woman>" as an 'Artist
Novel'

Oh, Ja-eun

"Her Woman" is a novel where Seo Young-eun's depiction of morally ambiguous characters is most intensely manifested. In this text, the assumption is made that the protagonist, Hyun Seok-hwa, being an 'artist,' highlights the significance of her transgressions, and the novel is analyzed as an artist novel under this premise. To facilitate this analysis, Chapter 2 delves into Hyun Seok-hwa's crisis of doubt regarding the truthfulness of her life and art after her husband, whom she believed had a perfect relationship with, commits suicide. Hyun Seok-hwa seeks the perfect value to overcome her otherness and innocence, a pursuit epitomized in the novel by the term 'absolute.' Chapter 3 explores the meaning of love between Hyun Seok-hwa and So-yeon, her son's lover, as a means to achieve this 'absolute,' and how that love becomes an artistic act. Chapter 4 examines the completion of the 'absolute' through death and its irony. The character of Hyun Seok-hwa demands attention, as she deviates from the archetype of the male artist in conventional artist novels, thereby acquiring a distinct significance. This is explored through a comparison with Ašenbaha from "Death in Venice," sharing the same motif, and a contrast with the myth of Phaedra.

Key words: Seo Young-eun, "Her Woman," Artist Novel, "Death in Venice," Homosexuality

투 고 일 : 2023년 8월 18일

심 사 일 : 2023년 9월 8일

계재확정일 : 2023년 9월 8일

수정마감일 : 2023년 9월 18일