

소리 청취 매체로서의 문자 예술: 신종원 소설집 『전자 시대의 아리아』를 중심으로*

강 다 은

(한양대학교 국어국문학과 박사과정)

1. 들어가며

2020년 한국일보 신춘문예에 당선되며 집필 활동을 시작한 소설가 신종원(1992-)은 등단작인 “전자 시대의 아리아”에서 장편 『습지 장례법』에 이르기까지, ‘소리’와 ‘음향’이라는 요소를 작품에 적극적으로 활용하면서 기존 문단에서 찾아볼 수 없었던 실험적 형식으로 주목을 받고 있다. 그는 신춘문예 당선 소감을 통해, 지금까지 문학계에 유의미한 족적을 남겨온 여러 문인들을 가리켜 “나를 앞서가는 성부들”이라 지칭하면서, 스스로를 이들의 “뒤를 따라가는 음향신호”이자 “이들을 모방하는 노래”, “비어 있는 콘서트홀에 홀연히 떠오르는 음성”이라 비유한다.¹⁾ 이처럼 음악과 소리, 음향과 같은 청각적 주제에 천착해 있는 신종원의 작품들에서는 음성, 음표, 템포, 노이즈, 오디오 채널, 미디어 컨트롤 기호 등 디지털과 아날로그를 넘나드는 여러 가지 청각 요소들이 문자예술인 소설에 다양한 방식으로 활용된다.

신인 작가인 신종원의 소설을 대상으로 한 학술 연구는 아직 진행되지 않은

* 본 논문은 2023년 4월 15일 한양대학교 음악연구소에서 개최한 학술대회 ‘소리와 청취의 정치학 IV’에서 “MZ세대의 문학, 소리 청취 매체로서의 문자 예술: 신종원 소설을 중심으로”라는 제목으로 진행된 발표를 발전시킨 것이다.

1) 신종원, “[2020 한국일보 신춘문예] 나는 다만 뒤를 따라가는 음향신호다,” 『한국일보』, 2020년 1월 1일, <https://www.hankookilbo.com/News/Read/201912241118713433> [2023년 8월 29일 접속].

상황이나, 관련 평론들은 꾸준히 발표되고 있다. 이를 시간 순서대로 살펴보면 다음과 같다. 먼저 김효숙은 2020년 신춘문에 당선 소설작 네 편의 공통점을 짚어낸 글에서 신종원의 등단작 “전자 시대의 아리아”를 “절단면에서 울리는 진실들”이라는 말로 형용한다. 즉 신종원이 “이름 없는 건물”에 “영혼과 목소리를 부여”하고 “국가-이성이 조작하고 남용한 음향 속으로 침투”함으로써 “이제는 침묵하는 것이 더 어려운 시대가 되었음을 알리”²⁾고 있다는 것이다. 그리고 같은 해 여름에 발표된 단편 “멜로디 웹 텍스트”에 대해 우찬제는 “신종원은 음악적인 것과 조형적인 것, 언어적인 것과 서사적인 것이 어떻게 스미고 짜이며 새로운 멜로디 텍스트를 구현할 수 있을 것인가에 관심을 집중하는 것처럼 보인다”면서, “그의 글쓰기는 음악과 함께 진행되는 것 같다”³⁾고 평한다. 또 김형중은 신종원의 첫 단행본 『전자 시대의 아리아』를 대상으로 한 평론에서 신종원을 “고의적인 예술지상주의자”라 칭하는데, 그가 “문장으로 된 ‘절대 예술’을 바로 지금 여기 우리 눈앞에 ‘현현’시키려고 시도하기 때문”⁴⁾이다. 김형중에 의하면 신종원이 감행하는 “그간 볼 수 없었던 실험”은 특히 “음악적 실험”으로, 이는 곧 “책의 교향곡화’ 실험”⁵⁾이다.

한편 그 다음 해 발표된 평론에서 이희우는 신종원의 두 단편집 『전자 시대의 아리아』와 『고스트 프리퀀시』를 함께 다루며 보다 집중적으로 ‘신종원론’을 펼쳐내 보인다. 그는 “다양한 구술사에 하나의 음악적 질서를 부여하려는 것(혹은 질서를 규명하려는 것)이 신종원 소설을 관통하는 특이한 의지로 보인다”⁶⁾고 말한다. 신종원의 소설이 “수많은 이질적 요소를 하나의 점으로 수렴시키고, 또 하나의 기원으로부터 극도의 다양성이 발산되도록 하는 미묘한 예

- 2) 김효숙, “[특집 II] 음악과 소리에 침전된 암호들 - 2020년 신춘문에 당선 소설,” 『실천문학』, 경기: 실천문학사, 2020년 봄호, 170-172.
- 3) 우찬제, “[이 계절의 소설 2020년 가을] 신종원 「멜로디 웹 텍스트」,” 『문학과사회』, 서울: 문학과지성사, 2020년 여름호, <https://moonji.com/monthlynovel/24597/> [2023년 8월 27일 접속].
- 4) 김형중, “젊은 아틀레타리아트 Artoletariat의 초상: 신종원, 『전자 시대의 아리아』(문학과지성사, 2021)/ 이민진, 『장식과 무게』(문학과지성사, 2021)/ 서이제, 『0%를 향하여』,” 『문학과 사회』, 서울: 문학과지성사, 2021년 겨울호, 275.
- 5) 김형중, “젊은 아틀레타리아트 Artoletariat의 초상,” 276.
- 6) 이희우, “신시사이저 은하계 - 신종원론,” 『문학과 사회』, 서울: 문학과지성사, 2022년 봄호, 126-127.

술 체제”로서 “텍스트와 음악의 조화를 가능하게” 한다는 의미에서 “바로크적”⁷⁾이라는 것이다. 또한 그는 ‘바로크적 알레고리’라는 발터 벤야민의 용어를 인용하면서, 가히 전체주의적으로 보일 만큼 정교하게 조직된 그의 소설들은 곧 ‘탈-알레고리’를 충동한다고 분석한다. 이에 따라 신종원의 소설을 통해 독자에게 부여되는 과제는 “알레고리를 형성하면서도 알레고리에서 탈출하는 것”⁸⁾이 된다. 마지막으로 김요섭은 가장 최근에 발표된 신종원의 장편소설 『습지 장례법』을 주로 다룬 비평을 통해 “소리로 가득 찬 신종원 소설의 세계 속에서 음악은 서로에게 닿을 수 있는 매개이자, 서로를 이해하기 위해 해석되어야 할 신호”라고 해석한다. 즉 “사건과 그 주체를 발견하기 위해”⁹⁾ 신종원은 세계에 서사를 부여하고, 이를 음악이라고 부른다는 것이다.

이들은 공통적으로 신종원의 작품 세계에서 ‘음악’ 혹은 ‘음향’이 차지하는 중요성을 짚어내며, ‘음악적 질서’에 따라 구현된 서사의 실험적 형식에 주목한다. 그리고 이를 통해 이러한 형식들이 각 작품, 혹은 신종원이라는 한 소설가의 작품세계 내에서 작동하는 방식과 형성하는 의미들에 관한 논의들이 계속 이어지고 있는 것으로 보인다. 그렇다면 ‘소설의 음악화’라고도 부를 수 있을 이러한 시도가 문학사적으로 갖는 의의는 무엇일까? 신종원이 문자 예술인 소설을 마치 귀로 들을 수 있는 것처럼 다루는 것은 단지 하나의 독특하고 신선한 형식적 시도에 불과할까? 문학평론가 이소는 『전자 시대의 아리아』에 수록된 해설에서 이 책을 “음악을 의식하며 아니, 정확히 말하면 ‘소설이 아닌 매체’를 의식하며 씌어진 소설들”¹⁰⁾이라 묘사하고 있다. 가사와 음성이 있는

7) 이희우, “신시사이저 은하계 - 신종원론,” 127-128.

8) 이희우, “신시사이저 은하계 - 신종원론,” 148.

9) 김요섭, “상실의 형식(2),” 『문장웹진』, 2023년 5월 4일, https://munjang.or.kr/board.es?mid=a20104000000&bid=0004&act=view&ord=B&list_no=94551&nPage=1&c_page= [2023년 8월 27일 접속].

10) “푸가, 아리아, 멜로디, 볼레로, 송가, 사보, 보이스, 코다…… 이러한 제목의 단어들만 암시하듯 신종원의 첫 소설집 『전자 시대의 아리아』는 음악을 의식하며 아니, 정확히 말하자면 ‘소설이 아닌 매체’를 의식하며 씌어진 소설들이다. 악보와도 같은 이 책을 읽고 가장 먼저 든 생각은 이것이 아리아가 아니라 기악곡이라는 것. 아리아의 성패를 가르는 것이 가수의 기교와 성량이라고 한다면, 이 소설들은 결코 가수의 기량을 감상할 수 있는 편안함을 선사해주지 않는다. 소설을 읽는 내내 내 머릿속에 떠오른 것은 작곡과 지휘를 겸하고 있는 단 한 사람과 그의 명령을 순종적으로 따르고 있는 독자인 나. 그러니 이 소설집을 다악장형식의 기악곡

‘아리아’에 비유된, 서사성이 두드러지는 일반적인 다른 소설들과 달리 신종원의 소설들은 ‘기악곡’과 같아서, 결코 “감상할 수 있는 편안함을 선사해주지 않는다”¹¹⁾는 것이다. 그렇다면 신종원의 소설들은 왜 그렇게 쓰여야 했는가? 소설이, 소설이 아닌 다른 매체를 의식한다는 것은 무엇인가?

‘소리를 듣는다’는 것은, 어떤 물체가 진동하면서 발생한 파동이 공기 등의 매질을 통해 사람의 귀에 전해지면, 귀를 비롯한 청각기관을 통해 뇌가 이것을 구별해내는 것을 말한다. 즉 ‘소리가 발생하는 것’과 사람이 이를 ‘듣는 것’, 즉 ‘청취하는 것’은 엄밀한 의미에서 서로 다르다. 따라서 예술을 향유하는 차원에 있어 소리 예술인 음악을 감상하는 경우뿐 아니라 문자 예술인 문학을 감상할 때도, 문학에 사용된 청각적 요소들을 통해 ‘청취 효과’가 얻어진다고 볼 수 있다.¹²⁾ 프랑스 구조주의 철학자 레비스트로스는 음악과 신화가 “결국 송신자의 메시지에서 의미를 발견하는 것은 수신자”¹³⁾라는 공통점을 갖는다고 짚는다. 그에 따르면 “작품의 실제적인 진원(중심)을 어디에서 찾을 수 있느냐고 묻는다면 그것은 알 수 없다.”¹⁴⁾ 즉 신화가 전달하고자 하는 이야기, 음악이 전달하고자 하는 감동은 그 출발점에서는 “잠재적인 대상물”, 또는 “의식적 근사치들”¹⁵⁾에 불과하며, 그것이 실제적인 생명력을 얻는 것은 수신자에게 도착한 이후라는 것이다. 이처럼 소리가 소리로서의 생명력을 획득하며 마침내 ‘청취’가 발생하는 것은 수용자가 그것을 받아들인 뒤, 즉 음향이 매체를 통과해 사람의 인식 층위에 접근한 다음이라는 점에 기반한다면, 소설, 즉 문자에서 파생한 음향적 요소가 읽기보다는 듣기에 가까운 형태의 효과를 독자에게 발휘하는 일이 가능하다고 말할 수 있다.

이에 따라 본 연구에서 초점을 두고 분석할 내용은 다음과 같다. 첫째, 기

이라고 부르는 편이 좋겠다. 대규모의 관현악 소리로 가득 차 있지만, 한 사람의 지휘에만 복종하는, 그런 압도적이고 중앙집권적인 교향곡.” 신종원, 『전자 시대의 아리아』 (서울: 문학과학지성사, 2021), 282-283.

11) 신종원, 『전자 시대의 아리아』, 282.

12) 이태진, 유재현, 백승권 외, 『흔히 보이는 생활 속 오디오 기술: 과학으로 알아보는 오디오 기술의 현재와 미래』 (서울: 전자신문사, 2011), 17, 30-31.

13) Claude Lévi-Strauss, 『신화학1: 날것과 익힌 것』(Mythologiques 1: Le Cru et le Cuit), 임봉길 역 (파주: 한길사, 2005), 119.

14) Lévi-Strauss, 『신화학1: 날것과 익힌 것』, 119.

15) Lévi-Strauss, 『신화학1: 날것과 익힌 것』, 119.

술의 발전과 함께 변화한 매체 환경 속에서 문자 예술인 문학은 소리와 음향¹⁶⁾을 어떤 방식으로 반영하고 활용하는가? 둘째, 문학에서 소리가 하나의 소재나 기법으로서 활용되는 것을 넘어, 문자 예술인 문학이 소리와 음향을 수용하고 향유하는 ‘매체’가 될 수 있는가? 근대는 ‘시각’이라는 감각에 중점을 둔 채 현대까지 이행해왔고, 텍스트를 ‘읽는다’는 감상 양식을 기본으로 하는 문학에서는 더더욱 그래왔다.¹⁷⁾ 그러나 프랑스 정신분석학자 자크 라캉에 의해 “나눌 수 없는 잔여물”¹⁸⁾이라 칭해지는 ‘목소리’는 기표 안에서 의미에 저항하는 것이다. 목소리란 문자화될 수 있는 것, 언표될 수 있는 것들의 틈을 비집고 나오는 불가해한 진실이다. 시대를 불문하고 새로운 세대는 언제나 ‘도

16) 본고에서 반복적으로 사용되는 용어인 ‘소리’와 ‘음향’, ‘듣다’와 ‘청취하다’의 의미는 모두 국립국어원 표준국어대사전에 등재되어 있는 뜻을 기본으로 하되, 상식적인 용례에 따라 그 의미 범위가 다소 확대되거나 축소될 수 있음을 밝힌다.

첫째, ‘소리’는 사람, 동물, 물건, 기계, 악기 등 종류를 불문하고 형태를 가진 어떤 것이 진동하면서 발생한 파동이, 공기 등의 매질을 통하여 사람의 귀에 인식되는 것을 말한다. 단, 물리세계에서 실제로 들려오지는 않지만 양심이나 사고에 근거해 인지할 수 있는 생각 등을 나타내는 ‘마음의 소리’와 같은 관용구들이 흔히 사용됨에 따라, 실제 물리적 형태를 갖고 있지 않은 음원(音源)으로부터 발생하는 소리를 포함하는 등 그 범위를 다소 넓게 정의하도록 한다.

둘째, ‘음향’은 사전적 정의에 따르면 ‘소리’의 뜻과 크게 다르지 않지만, 사전상의 용례와 일반적인 상식을 바탕으로 하여 본고에서는 자연물이 아닌 것에서 발생한 인공적인 소리를 가리키는 것으로 그 의미를 제한하도록 한다. 다만 물리학의 한 분야로서 소리를 연구하는 학문 분야를 가리키는 ‘음향학’을 염두에 두어, ‘음향학적 분석 대상의 최소 단위’로서 사용되는 예외적 경우들을 허용한다.

셋째, 소리를 ‘듣는다’는 동사는 단순히 감각 기관을 통해 이를 ‘알아차리는’ 것에 그치는 말인 반면, ‘청취한다’는 것은 그 대상이 ‘의견, 보고, 방송 따위’로 구체화되어 있다. 즉 특정한 내용을 담고 있는 소리를 감각 기관을 통해 알아차리고, 그것을 감상하거나 이해하는 행위까지를 포함하고 있는 개념인 것이다. 본고에서는 이와 같은 두 동사 사이의 차이를 염두에 두어, 소리를 ‘듣는 것’은 물리 세계에 속한 개념으로, ‘청취하는 것’은 인식의 차원에 속하는 개념으로 다루도록 한다.

17) “근대 사회에서 ‘시각’은 과학적 탐구와 합리적 이성을 가능하게 하는 주된 감각으로 특권적 지위를 갖는다. 역사적으로 다양하게 거론되어 온 ‘시각’은 주로 지식의 원천이 되는 ‘읽’과 관련된 것으로, ‘보이는 것’과 ‘진리’를 동일시하는 철학적 관점에서 ‘객관성’의 표본으로 인식되어 왔다. 18세기 중반까지 서양철학에서 ‘청각’은 ‘주관성’과 연관되어 ‘시각’보다 하위 개념으로 이해되었으며, ‘시각’은 객관적인 지식과 앎과 연관된 ‘고귀한 감각(edelster Sinn)’으로 간주되었다.” 이미나, “근대적 음향 공간 ‘다방’과 청취 경험 연구—1930년대 소설을 중심으로—”, 『영주어문』 53 (2023), 418.

18) 강희원, “침묵의 소리: 해리와 구디의 만남”, 『비평과 이론』 19/1 (2014), 5-6.

저히 이해할 수 없는 세대'의 위치를 점하지만, 이들에게 붙은 이름은 인간의 정체성을 대변하는 여러 기표 중 하나일 뿐이다. 매체의 발전과 다양화를 통해 새로워진 시대에 '읽기'가 '청취 양식'의 하나가 될 수 있다면, 우리는 표현할 수 있는 것, 이해할 수 있는 것을 넘어 '경계에 선' 예술과 '경계에 선' 인간의 불가해한 진실에 한 걸음 더 다가갈 수 있을 것이다. 따라서 본고에서는 이러한 맥락에 따라 신종원의 소설에 드러난 다양한 청각적 요소들의 표현 양상을 살펴본다. 이때 논의의 핵심은 수용자에게 소리 그 자체로서 도달하는 것을 목적하는 새로운 형식의 매체적 가능성으로, 이는 문자 예술을 통해 수용자가 발휘하게 되는 문학적 상상력¹⁹⁾의 하나, 내지는 단지 문학적 효과를 두드러지게 하기 위해 활용된 '청각적 심상(이미지)'과는 구분된다.

한편 신종원은 작품 활동을 시작한 지 4년차에 접어든, 현재 그 작품세계를 활발히 구축해나가고 있는 신진 소설가이다. 따라서 본 연구는 그의 소설 세계를 선블리 의미화하거나 문학사의 특정한 맥락에 위치 짓는 것을 목적으로 하고 있지 않음을 밝힌다. 그보다는 그의 소설에 나타나는 요소들의 참신성에 주목하고, 그것이 이끌어오는 예술적 가능성을 분석함으로써 현대의 문자 예술과 소리 예술에 관한 연구의 장을 넓히는 일에 기여하고자 하는 방향성을 갖는다.²⁰⁾ 또한 현재까지 발표된 그의 단행본 세 권 가운데 본고는 첫 번째 단편집인 『전자 시대의 아리아』에 수록된 단편들만을 대상 텍스트로 한정하고

19) “문학적 상상력이란 서사적 상상력과 시적 상상력으로 구성된다. 서사적 상상력은 대상의 역사나 이야기를 기억하고 상상하는 능력이며, 시적 상상력은 대상의 내면과 상태를 상상하고 공감하는 능력을 의미한다.” 정우신, “숫자에서 다시 사람으로, 문학적으로 상상하기,” 『대학원 신문』, 2018년 5월 29일, <http://gspress.caunon.net/news/articleView.html?idxno=21645> [2023년 8월 29일 접속].

20) 호르헤 루이스 보르헤스가 카프카를 예로 들어 서술한 내용을 이어받으며 소급성에 대해 논하는 지젝의 논지에 따르면, 예술작품이 그 작품이 쓰인 시대를 반영한 다기보다, 우리가 작품을 통해 소급적으로 그 시대를 읽어낼 수 있다고 보는 것이 옳다. 따라서 현대란 이미 이전부터 이곳에 와 있는 것이지만 현대에 쓰인 어떤 새로운 형식의 예술작품을 살펴보는 일을 통해서만 소급적으로 지각된다고 말할 수 있을 것이다. 이것이 본고에서 목적하는 ‘연구의 장을 넓히는 일’의 의미임을 밝힌다. “[...] 따라서 “그것이 정말 거기에, 원천에 있는가 아니면 단지 우리가 그것을 원천 속으로 읽어 들인 것뿐인가?”라는 딜레마에 대한 본래 변증법적 해결책은 이렇다. 즉 그것은 거기 있지만 우리는 그것을 오직 소급적으로만, 현재의 관점에서만 지각하고 진술할 수 있다.” Slavoj Žižek, 『헤겔 레스토랑』(*Less than Nothing*), 조형준 역 (서울: 새물결, 2013), 384-385.

있으며, 동일 주제하에 분석될 의의가 있는 다른 소설들을 이후에 이어질 연구과제로 남겨두는 바이다.

II. 미디어 컨트롤 기호의 사용을 통한 청취 효과

“전자 시대의 아리아”는 단행본 『전자 시대의 아리아』의 표제작이자 신종원의 등단작이다. 이 단편소설의 주인공은 어떤 인물도 아닌 하나의 ‘건물’이며, 작품 속에서 말하는 것은 끝내 정확한 출처를 알 수 없는 어떤 ‘목소리’이다. 소설은 “종로구 옥인동 구시가지 골목 한편에 세워진 화강암 기념비”²¹⁾에 관한 서술로 시작해, 이후 기념비 뒤편의 건물로 들어가는 ‘박지형’이라는 한 인물을 따라간다. 본문에는 다양한 음향적 요소가 등장하는데, 박지형에 관한 시청각적 묘사가 나타나는 부분과 해당 단락이 끝난 뒤 바로 이어지는 단락이 그 시작을 알리는 핵심적인 부분이다.

출입구 앞에서 그는 등을 보이고 서 있다. 호흡을 고르는 동안 구부정하게 흰 흥추가 잠깐씩 불거졌다가 다시 가라앉는다. 상의에 받쳐 입은 화이트셔츠는 과격한 운동과 열기로 인해 몸체보다 한두 사이즈쯤 들떠 있다. 그는 문고리 위에 손가락들을 올려본다. 미미한 크기의 전자기파가 그의 인체에 전해진다. 말단에서부터 점점 안쪽으로. 몸통과 목덜미를 지나 머리카락에 이르기까지. 파동의 진동수를 나타낼 수 있다면 7헤르츠쯤에 가까울 것. 이 초저주파의 떨림은 가쁜 호흡과 탈진 상태, 가슴뼈와 배 밑에서 덜컥거리는 장기 근육들을 차츰 진정시킨다. 배 속에서 들었던 태교 음악처럼. 그는 초조하게 쥐고 있던 직원증을 입구 근처에 가져다 붙인다. 락. 바코드 스캐너에 부착된 전자 인식기가 직원증 앞면을 읽는다. 형광 불빛 속에 드러난 그의 증명사진. 또는 함께 적힌 이름을 읽을 수도 있다. 박지형. 이윽고 문 뒤에서 잠금장치가 하나둘 풀리는 소리. 이내 그는 건물 안으로 홀연 사라져 버린다.

▶ 1908년 10월 21일 인왕산 기슭에 개소된 대규모 수용 시설. 시엔

21) 신종원, 『전자 시대의 아리아』, 39. 이후 쪽수만 표기, 모두 원문 강조.

노 가즈마^{天王數馬}에 의해 고안된 한국 최초의 근대식 감옥을 너는 잘 알고 있다. 그곳에서 녹음된 여덟 박스 용량의 레코드판이 달마다 네 앞으로 송달되어 왔기 때문이다. [...] 이제 젊은 조수가 상자에서 꺼낸 음반을 축음기에 올려놓는다. 크랭크와 태엽 부품이 맞물리며 돌아가는 소리. 까득. 까드드득. 재생되는 음악은 목청이 찢어지는 비명, 고통이 지나간 뒤의 신음, 다그치는 말투의 일본어, 그리고 **싫어, 싫어, 싫어!**이다. [...]

경성군사통신연구소^{京城軍事通信研究所}. 너의 이름. 대외적으로는, 경성라디오 기지국. 사실 그보다 자주 불린 이름은 **니쿠야**^{にくや}. 우리말로 옮기면 푸죽간, 고깃간이다. 연구소 서기들에 의하면 형무소에서 송달된 녹취록들은 종종 **살아 있다**고 표현되곤 했으므로. 그 음성이 녹음된 현장을 상상해볼 것. 취조실 한쪽에 놓인 무뚝뚝한 합금 기계. 앞으로 불쑥 튀어나온 안테나는 초창기 마이크로폰 모델이다. 고문 과정에서 뒤따르는 갖가지 비명과 애원, 울음소리 모두를 빠짐없이 귀담아듣기 위해 고안된 듯. 이 소리들이 음성신호로 감지되면, 입력받은 전류의 패턴이 레코드판 위로 기록되는 방식이다. 그러니까 축음기 바늘이 굽고 있는 음반은 사실 목소리 그 자체인 것이나 마찬가지. 이 끔찍한 음향 기록물을 실내악처럼 감상하는 연구자들. 이들은 음성 패턴을 비트값이 높은 연쇄곡선 그림으로 나타내는 데 몰두한다. 이외에도 음성의 크기가 음질을 떨어뜨리지는 않는지, 복잡한 음운 현상이 제대로 전해지는지, 인간 음성의 최소 음량과 최대 음량은 어디까지인지 같은 연구 주제들을 두루 점검해본다. 똑같은 음향신호인데 왜 어떤 소리를 만나면 두 배로 커지고, 어떤 소리를 만나면 두 배로 작아지는지 같은 수수께끼까지도. 육필 노트에는 음향이론 공식 몇 줄과 녹음 장치의 인증 성능이 데시벨 단위로 적혀 있다. 고통으로 일그러지고 일부가 손상된 조선말 욕설과 증언부연은 통신용 암호 후보로 채택되기도 한다. 가령, **집에 보내조**, 같은 식으로. **어마 보고 시퍼.** [■] (42-47)

인용문의 첫 번째 단락에서 박지형은 건물 출입구의 문손잡이에 손을 얹는데, 이때 “미미한 크기의 전자기파가 그의 인체에 전해진다”. 그리고 이렇게 손잡이에서 박지형의 육체로 전달되는 파동은 “진동수를 나타낼 수 있다면 7 헤르츠쯤” 되는 것으로 상세히 묘사된다. 이후 박지형의 직원증이 바코드 스캐너에 “딱” 하고 인식되는 소리에서 “문 뒤에서 잠금장치가 하나들 풀리는 소리”까지, 그가 건물 안으로 들어서는 과정이 모두 음향을 중심으로 서술된

다. 여기까지는 통상적인 소설에서 청각적 이미지가 표현되는 양상과 다르지 않다. 다만 시각적인 묘사에 집중되어 있던 앞부분에 비해 갑작스럽게 각종 소리에 집중하며 독자의 청각적 상상력을 호출하는 이 부분은, 이어지는 ‘녹음 파일 재생’ 단락의 효과를 배가하기 위한 도입부로 보는 것이 옳다. 화강암 기념비와 그 주위를 헤매는 외국인 관광객들, 야외 산책로의 모습과 소설의 주인공인 건축물의 외양까지 시각적 상상력을 활용해 서술을 따라오던 독자는 이 단락에서 순간적으로 ‘파동’이 침입하는 것을 느끼게 된다. 그렇게 마치 운동 전에 스트레칭을 하듯이 미세한 진동에서부터 도어락이 해제되는 소리까지를 머릿속으로 떠올리며 청각적 상상력을 깨우다 보면, 순간 맥락을 알 수 없는 미디어 컨트롤 기호, 재생 버튼(▶)이 등장한다.

여기서 이 기호는 그야말로 재생 ‘버튼’을 ‘누르는 것’처럼 작동하는데, 레비스트로스에 따르면 기호의 특징은 “하나가 다른 하나의 도움을 받아 표현된다”는 것이다. 기호는 마치 직접적으로 사물의 속성을 나타내는 차원에 도달하는 맛이나 향기, 소리와는 달리 간접적이고 비효율적인 특성을 갖는 것처럼 보인다. 하지만 기호를 통해 사물의 속성을 표현하거나 수용하려는 욕망은 오히려 맛을 보거나 향을 맡는 것과 같이 대상에 직접적으로 가닿고자 하는 욕망이다. 그러므로 우리는 기호 개념을 사용하여, 관념적인 것의 차원과 감각적인 것의 차원뿐만 아니라 이들의 2차적인 특성까지 진실을 찾는 작업에 참여시키고자 한다.²²⁾ 즉 ▶의 사용은 재생 버튼이 눌리고 녹음된 소리가 흘러나오는 상황을 묘사하는 것(감각적인 것의 차원), 또는 녹음된 내용을 의미적으로 나타내는 것(관념적인 것의 차원)을 넘어선다. ▶은 글자가 아니기 때문에 입을 수 없다. 다만 현상을 직접적으로 지시할 뿐이다. 독자는 사회적 합의와 자신의 경험을 바탕으로 해당 기호가 영상 또는 오디오 파일을 ‘재생’함을 의미한다는 것을 알고 있다. 적극적인 상상력을 발휘하는 독자라면 실제 녹음기 등의 기기에서 재생 버튼을 누를 때 날 법한 ‘달각’ 하는 소리를 떠올릴 수도 있다. 중요한 것은 해당 단락에서 ‘다음과 같은 녹음 내용이 건물 안에 울려 퍼진다’ 등과 같이 음성의 재생을 ‘묘사’하는 방식을 택하는 대신, 소리의 재생 그 자체를 상징할 뿐 특정한 발음으로 읽어낼 수 없는 기호를 사용함으로

22) Žižek, 『헤겔 레스토랑』, 113.

써 “스피커의 공명판을 떨게 하면서” “건물 내부”(47)에 소리가 울려 퍼지는 상황을 그대로 연출하고 있다는 것이다. 이처럼 여기서 발생하는 효과, 기호 ▶의 ‘2차적인 특성’은 다름 아닌 청취 효과이다. 즉 각종 미디어 기기의 사용이 보편화된 이후의 시대를 사는 독자의 인식 속에서라면, 이를 통해 ‘읽기’를 경유한 ‘듣기’가 연출된다고 볼 수 있다.

한편 녹음된 파일이 전하는 내용은 끔찍하다. 앞선 재생 버튼 덕분에 독자들은 해당 부분을 단순 서술(내레이션)이 아닌 한 사람의 음성으로서 읽게 된다. 이에 따라 일부 굵은 글씨로 표시된 글자들은 시각적으로 눈에 띄는 아님이라 청각적으로 변주된 소리로 인식된다. 가령 “경성군사통신연구소”, “니쿠야”, “살아 있다”와 같은 부분은 보다 큰 음량이나 강조된 억양 등으로, “싫어, 싫어, 싫어!”, “집에 보내조”, “어마 보고 시퍼”와 같은 부분은 해당 말소리의 실제 발화자의 목소리 또는 보다 실감나는 말투로 느끼게 되는 것이다. 이 또한 ‘소리와 관련한 표현’을 통해 생동감을 높이는 단순한 청각적 심상과는 다른 방식으로 야기된 청취 효과의 하나이다. 즉 일반적으로 텍스트에서 굵은 글씨를 사용하면 다른 글자들에 비해 도드라져 보이는 효과를 줄 수 있다. 단, 인용문에서는 해당 문장들이 ‘녹음된 음성’의 형태로 ‘재생’되는 중이기 때문에, 텍스트의 굵기가 독자들의 청각적 상상에 영향을 미쳐 이를 달리 듣게 하는 것이다. 그렇게 이 기묘한 음성의 재생은 기호 ■의 등장과 함께 멎는다.

미디어 컨트롤 기호를 활용한 또 다른 예는 단편 “옵티컬 볼레로”에서 찾아볼 수 있다. “옵티컬 볼레로”는 1997년에 생산된 캐논 디지털 캠코더 ‘옵츄라’(OPTURA)가 여러 주인의 손을 거치며 기록한 영상과 소리 들을 시간 순서대로 재생해 보이는 형식으로 진행된다.

[PLAY ▶]

00:00:01 Schatz, es läuft.

여보, 나온다.

00:00:04 Filmst du?

찍히고 있어?

00:00:05 Ja.

응.

00:00:07 Na, Sophie, laufen wir zu deiner Mutter.

자, 소피. 엄마한테 가자.

[...]

00:00:34 Mang.

망.

00:00:36 Sie läuft! Sie läuft! Sie läuft!

걷는다! 걷는다! 걷는다!

[...]

00:01:14 Plötzlich muss ich an meine Mama und meinen Papa denken.

갑자기 엄마 아빠 생각나네.

00:01:18 Komm, ich werde dich in den Arm nehmen.

이리와, 안아주게.

00:01:24 Wir werden immer zusammenbleiben.

우리 가족 헤어지지 말자.

00:01:30 Hör auf zu filmen. Du nimmst mein trauriges Gesicht auf.

그거 얼른 꺼. 우는 얼굴 나오잖아.

00:01:32 Okay.

그래.

[STOP ■] (112-116)

“전자 시대의 아리아”에서 **[▶]**를 활용했던 것과 매우 유사한 방식으로 재생 및 정지 기호가 사용되지만, 여기서는 기호들에 ‘PLAY’와 ‘STOP’이라는 텍스트가 병기되어 있다는 차이가 있다. 이는 녹음된 음성만이 재생되는 상황과 녹화된 영상이 소리와 함께 재생되는 상황이 서로 다르기 때문이다. 해당 부분에서 **[PLAY ▶]**와 **[STOP ■]**은 “전자 시대의 아리아”에서의 사례와 같이 버튼이 눌린 것을 의미할 수도 있지만, 영상이 재생 혹은 정지되면서 캠코더 화면에 해당 텍스트와 기호가 떠오른 것으로도 해석할 수 있다. 인용된 단락을 보면 좌측에는 재생 시간이 초 단위로 흘러가는 것이 표현되고 있고, 그 옆에는 해당 시점에 발화된 독일어 문장이 있으며, 그 아래로는 한국어 해석이 제시되어 있다. 이처럼 복합적으로 구성된 화면이 불러오는 것은 역시 인식적 층위에서의 소리 청취 효과이다.

서사와 음악의 공통점은 각각 고유한 방식으로 자신을 나타내기 위해 시간의 차원을 필요로 하는 동시에, 분절언어의 측면을 초월하는 또 다른 특성을 보인다는 것이다. 객관적인 층위에서 둘은 모두 ‘시간을 소비하는 도구’다. 음악을 듣는 행위, 소설을 읽는 행위 모두 물리적이고 불가역적인 시간을 소모하기 때문이다. 그러나 레비스트로스의 표현에 따르면 음악은 청취자가 음악을 들으면서 보낸 시간을 ‘공시적 총체’ 안으로 변환시킨 뒤 스스로 문을 닫는다. 즉 음악 작품의 청취는 지나가는 시간을 정지시키는 효과를 발휘한다. 마치 바람에 들려 올려진 식탁보가 바람을 잡아 가두는 것처럼, 음악이 주는 감동은 흘러가던 시간을 멈춘 시간으로 바꾼다. 음악을 청취한 결과로, 그리고 음악을 듣는 동안 우리는 가히 불멸의 경지로 들어가게 된다.²³⁾

이처럼 ‘소리를 듣는 것’은 곧 ‘시간이 흐르는 것’이다. 인용문 좌측에 나열된 숫자들은 그런 의미에서 소리가 재생되는 상황에 실제감을 더한다. 우리가 글을 읽을 때, 텍스트는 좌에서 우로 공간화되며, 그 공간화에 따라 시간이 소요되는 시간화 역시 함께 일어난다.²⁴⁾ 이처럼 말을 할 때, 영상을 볼 때, 소리를 들을 때 시간이 흐르는 것과 같이 텍스트를 읽을 때도 동일하게 시간이 흘러가며, 거기에는 한 글자에서 다음 글자로 이동하는 공간의 움직임까지 더해진다. 그리고 여기서는 동시에 이러한 시간과 공간의 흐름이 하나의 ‘공시적 총체’로 변환되는 일이 일어난다. 캠코더의 화면에 재생되는 녹화 파일은 한 아이가 첫 걸음마를 떼는 순간을 그 부모가 촬영한 것이다. 처음 녹화를 시작하는 순간부터 부모가 아이의 이름을 부르는 순간, 아이가 마침내 서툰 발음으로 ‘엄마’를 부르며 자리에서 일어나 걸음을 걷는 순간, 부모가 감동해 눈물을 보이고 서로를 안아주는 순간으로 시간은 계속해서 흘러간다. 그러나 분절된 언어를 통해 분절된 시간들로 표기된 이 일련의 장면들은 결국 ‘아이의 감동적인 첫 걸음마 장면’이라는 하나의 점으로 남는다. 이것이 레비스트로스가 말한 “바람에 들려 올려진 식탁보처럼”, “바람을 잡아 잡는” 음악의 효과이다. 인용된 부분은 이와 같이 소리에 반영된 시간적 속성을 텍스트로 표현함으로써 해당 장면의 음향적/영상적 효과를 배가하고 있다.

23) Žižek, 『헤겔 레스토랑』, 116.

24) Jacques Derrida, 『그라마톨로지』(*De la Grammatologie*), 김성도 역 (서울: 민음사, 1996), 130-144.

한편 대다수의 한국인 독자들에게는 낯설 것이 분명한 외국어 문장들을 그대로 사용하고 있다는 점 역시 해당 부분의 특징이다. 여기서 주목되는 것은 이 서술이 독일어를 구사하지 않는, 심지어는 여기에 쓰인 언어가 어떤 언어인지 모르는 독자에게마저 음향적 효과를 불러일으킨다는 점이다. 참고로 소설에서는 해당 언어가 독일어임을 어디에서도 명시하고 있지 않다. 독일어, 또는 외국어 청취와 관련한 경험의 정도에 따라 해당 부분은 큰 차이를 두고 다르게 읽히겠지만, 그럼에도 불구하고 여기서 ‘알아들을 수 없는 어떤 언어, 혹은 낯선 억양과 낯선 발음이 발화된다’는 청각적 상상력은 동일하게 일어난다.

동일한 시점에 하나의 문장이 두 개의 다른 언어로 병기되어 있는 화면에서, 독일어 문장과 그 아래의 한국어 문장을 읽는 경험의 효과는 서로 완전히 다르다. 해당 부분이 캡코더에 녹화된 영상이며 영상 속에서 실제로 발화되는 것은 외국어이고, 아래에 적힌 한국어는 한국인 독자의 편의를 위한 해석에 불과하다는 사실을 파악한 독자라면, 낯선 언어임에도 불구하고 독일어 문장을 ‘음성’으로서 인식하며 한국어로 해석된 문장에는 목소리를 부여하지 않게 된다. 일반적인 소설에서는 인물들이 한국어가 아닌 다른 언어로 대화하는 상황의 대사를 해당 언어로 표기하지 않는다. 결국 그 문장을 읽고 이해해야 하는 대상 독자가 한국인인 한에서는, 문장의 의미를 전달하는 것이 장면 서술의 목적이기 때문이다. 따라서 “옵티컬 볼레로”에서 외국어 대화가 등장하는 장면을 이와 같은 방식으로 서술한 것은 결과적으로 캡코더에서 흘러나오는 목소리들을 단지 수식하거나 강조하려는 것이 아닌, 소리 그 자체로서 전달하기 위한 것이라고 볼 수 있다.

III. 리듬과 악상기호의 사용, 지휘하는 서술

이 책에 실린 각 단편의 제목들은 모두 각각 ‘푸가, 아리아, 멜로디, 볼레로, 송가, 사보, 보이스, 코다’와 같은 단어들을 포함하고 있어, 마치 책 전체가 한편의 악보집인 것처럼 느껴진다(282-283). 그런데 그 중에서도 특히 더 악보의 방식을 그대로 차용해 ‘소설 읽기’를 ‘음악 듣기’와 같이 만드는 단편들이 있다. 첫 번째 예시는 “멜로디 웹 텍스트처”이다.

실제로 지난 몇 주간 네가 만든 집들은 모두 엄격한 조형 질서를 따르지 않았던가. 악보 종이를 가로지르는 다섯 개의 가로줄은. 그 위에 버찌 과실처럼 뻗힌 2박자 음표와 이따금 레가토. 이따금 슬러. 너의 집은 이른바 음악의 머리말, 살아 있는 주석, 입체 부록이 아니었던가. 지금은 공허한 저 천장을 가득 수놓았던 실크 견직물을 떠올려보라. 낱실에 이어 붙인 모든 씨실을. 화덕에 구운 모래알처럼 투명하게 빛났던 그물코 하나하나를. 바늘귀 모양의 그 모든 틈새들은 오로지 악상기호를 위해 비워진 슬롯이 아니었던가. 너는 얼마나 기뻐했던가. 세상에서 가장 아름다운 직물을 바로 지금, 너 자신이 빚어내고 있다는 성취감으로. [...] 온음표. 또는 아포스트로피를 상기시키는 몸집으로. 하느님. 너의 하느님이 시키는 대로. 처음에는 아다지오. 신중한 몸짓으로. 그런 다음, 여기서는 안단테. 여기서는 알레그로. 여기서는 프레스티시모. 말하자면, 아드 리비툼! 연주자 임의대로. 움직이지 않을 때는 영락없는 온음표 형상으로. 숨죽인 침묵. 아주 짧은 휴지기. 비어 있는 행간. 뭐라고 부르든지 아무튼. 이제 쉬어가.

하나.

둘.

셋.

넷.

그러나 결국은 모든 프레이즈가 종장을 향해 치닫는다. 지금 이 문자들이 종막을 향해 곤두박질치는 일과 같이. 연주적 관점에서. 크레센도! 하나의 마술적인 주문이 프레이즈를 일으키고 나면, 어김없이 디미누엔도가 바짝 쫓아온다. 사나운 개처럼. 굶주린 늑대처럼. 음악의 하느님. 바흐를 죽이려고. 그런 다음, 세계를 침묵 속으로 되돌려 보내려고. 음성과 음향의 무덤. 가장 처음의 무소음 상태 그대로. 그래서 모든 음악은 가장 강렬하고 눈부신 클라이맥스에 다다른 뒤에, 언제나 암흑으로 하강하는 궤도를 따른다. 그래서 음악은 아니다. 음악은 세상에서 가장 아름다운 직물이 될 수 없다. 아니야. 아니야. 이제 음악을 떠나기. (97-99)

“멜로디 웹 텍스처”의 주인공은 아파트 베란다에서 거미줄을 치는 거미이다. 이야기를 풀어나가는 화자는 이 거미를 ‘너’로 호명하면서 끈질기게 관찰을 이어간다. 대부분의 거미는 시각 기능이 좋지 않아, 대신 몸과 다리에 난 감각 모를 통해 거미줄을 타고 전해오는 진동을 감지하는 것으로 알려져 있다. 이에 따라 소설에서는 거미의 주변에서 발생하는 일들, 거미가 감각하는 세상이

파동을 통해 전해오는 한 곡 한 곡의 음악과 같이 묘사되고, 거미가 친 거미줄 자체가 음표와 악상기호들이 그려지는 오선지에 비유되기도 한다.

인용된 부분은 주로 클래식 악보에 사용되는 다양한 음악용어들을 통해 서술을 풍성하게 하고 있다. 여기서 발생하는 효과는 시각적 효과와 청각적 효과, 두 가지이다. 먼저 해당 부분이 묘사하고 있는 것은 오선지로서의 거미줄과 그 위에 찍힌 음표로서의 검은 거미이다. 거미가 이 위치에서 저 위치로 이동하는 것은 곧 오선지에 순서대로 음표를 그리는 것으로, 거미가 움직이는 속도에 따라 “안단테”, “알레그로”, “프레스티시모”와 같은 템포가 부여된다. 2장에서 살펴본 언어의 속성과 같이, 악보와 악보에 표기되는 부호들 역시 기표와 기의로 분리될 수 있는 기호이다. 따라서 악보로 비유된 거미줄과 거미에 대한 시각적 묘사는 동시에 오선지 위 음표와 쉼표 등이 지시하는 음악을 소환한다. 그것들이 지시하는 정확한 음정까지는 알 수 없다 해도, 리듬 또는 템포 역시 음악을 구성하는 중요한 요소임을 감안할 때 느리고 빠르게 그 속도가 조절되며 기보되어가는 악보의 형상은 읽는 이로 하여금 그 악보가 가리키는 무형의 음악을 듣게 한다.

그러나 “멜로디 웹 텍스처”는 이처럼 간접적인 방식으로 음향을 소환하는 데서 그치지 않는다. 거미가 “움직이지 않을 때”, 즉 음악이 연주되지 않는 시간은 바로 “쉬어가”는 마디이다. “쉬어가”라는 지시 이후 하나, 둘, 셋, 넷이라는 숫자가 등장하는데, 이 숫자들은 독자에 의해 임의의 속도로 읽히는 것을 피하려는 듯 각각이 줄 바꿈 된 채로 제시되어 있다. 한 화면 안에 의도된, 동일한 분량의 여백들은 각 단어 사이 동일한 양의 휴지(休止)를 지시함으로써 네 개의 숫자가 단순한 숫자가 아니라 ‘박자를 세는 것’으로 기능하도록 한다. 즉 수(數)와 공백의 표기라는 문자적 표현을 통해 실제 읽기의 템포/박자를 조절하는 음악적 효과를 거두고 있는 것이다.

한편 비슷한 사례가 되는 두 번째 단편 “비밀 사보 노트”는 이보다 더 적극적으로 악보의 형식을 차용한다.

첫머리를 어떻게 열면 좋을까? 당신만 괜찮으시다면, 지금 이 지면의 페이지 조판을 조금 손보는 건 어떨까? 쪽 번호와 문단 스타일, 자간, 행간, 들여쓰기 여백은 그대로 두고. 그냥 짧은 구절 한 토막을 이어질 문단

앞에 매달아두었으면 하는데. 이를테면,

molto rubato con spirito: 매우 자유로운 템포로, 씩씩함을 가지고
이제 이야기를 시작하도록 하자. (186)

“비밀 사보 노트”는 어떤 편지 한 통의 전문(全文)으로 시작하는 단편이다. ‘윤에스터’라는 인물이 ‘박정효 선생님’에게 쓴 편지가 끝나고 나면 곧바로 위의 인용문처럼 서술자가 직접 개입하면서 독자에게 말을 건다. 여기서 서술자의 역할은 마치 오케스트라의 지휘자와 같다. 서술자는 “이 지면의 페이지 조판을” 수정하겠다고 말한다. 독자가 텍스트를 읽고 있는 상황을 그 바깥에서 바라보는 듯한, 그야말로 메타적인 개입이다. 다만 서술자가 제안하는 것은 다름 아닌 읽기의 “템포”를 지정하는 것이다. 클래식 악보에서 빠르기를 나타낼 때 쓰이는 용어를 굵은 글씨로 제시하면서 이를 “이어질 문단 앞에 매달아두”고, 이를 통해 ‘페이지 조판을 바꾸겠다’고 하는 것은, 곧 앞으로의 서술을 일반적인 소설책의 지면에서가 아니라 ‘악보’에서와 같이 하겠다는 선언이다. 지면의 ‘악보화’가 선언된 이상 텍스트에 적용된 빠르기는 무시될 수 없고, 이 기호는 이후 서술되는 텍스트들의 속도를 마치 음표들의 그것처럼 조절한다. 이처럼 서사의 진행에 따라 **“dolcissimo: 아주 부드럽게”(190)**, **“poco a poco più crescendo: 조금씩 조금씩 점점 세계”(195)**, **“meno mosso: 좀 더 느리게”(197)** 등으로 템포가 조절되다, 소설의 후반부에 들어서면 다음과 같은 장면이 등장한다.

박정효는 차츰 편두통을 느낀다. 관자놀이 부근의 얇은 힘줄들과 피부 판막이 미세하게 들쭉인다. 노크에 알맞게 구부러진 손 모양을 하나 생각하기. 140메트로놈 템포에 어울리는 박자로. 툭. 툭. 툭. 툭. 약한 떨미 증상. 대형 트럭의 화물칸에 적재된 믹서 탱크처럼 머릿속의 말들이, 들고 있는 종이 윗면의 로마자 자모음들이, 다섯 가지 악상 표기법들이 하나둘 헤집어진다. 뒤집히고 도치된다. 뒤바뀌고 반복된다. 떨미. 이제 시작한다.

quasi staccato: 스타카토처럼

한바탕 소란. 목소리들. 점점 멀어짐. 두통. 메스꺼움 있음. 손힘이 느슨해지는 것을 느낌. 심장박동. 강한. 뱃고동 소리 같음. 빨라지는 중. 몹시.

체감할 수 있음? 백 퍼센트의 긍정. 이제 180메트로놈 템포를 향해 감. 어 지러움. 안경 벗음. 헛구역질. 뱀. 신맛 나는 침이 고임. 빠른 수금, 끄덕거림. 기계적인. 하애짐. 머릿속이. 알 수 없음. 그래. 할 수 없음. 너는. 능력 바깥의 일. 돌지 않음. 빌어먹을 머리가 좀처럼. 학자의 양심. 번역가의 싸움. 미주알고주알. 그만둬. 그따위. 쟁쟁! 모두. 이렇게 실패? 다시 한번 의? 무릎 꿇음? 능력 부족? 아니 그냥 게으름. 혼한? 핑계에 트레마tréma를 붙여? 발음하면 나이브naïve함? 아니? 오히려 말을 줄여? 차라리 아포스트로프apostrophe. 차라리 합죽이. 빨리. 더 빨리. 도망쳐? 어디로? 비겁자. 너는 또다시 선생을 실망시킨다. 쫓쫓. 이제 그만. 다 그만해라. 조용히 하란 말이다. 아니. 우리는 이것이 재미있다. 두통 다음은? 현기증 다음은? 이봐. 기록을 계속해. 두드리기? 두, 두, 두드리기? 마, 막, 부풀어 오르는? 폐, 뱀, 폐부 안에서? 수, 수, 숨을 고를 때? 기, 기, 기도가 막히는? 부, 뱀, 부종의 크기? 으, 응, 응급처치가 필요해? 수, 숨, 숨이 막혀서? 자, 자, 자리에서 벗어나? 누, 누, 눈앞이 뿌애짐? 그, 그, 그런데 아무도 모, 모, 못 알아채고? 저, 저, 전문가라는 양반들이? 우, 우, 우리를 너, 너, 너를 자, 잘 이, 이해, 모, 못 해? 그, 그, 그래서 어떻게 돼? 어떻게 되다니. 엄살은 그만 떨어라. (200-201)

스타카토는 악보상의 음들을 짧게 끊어서 연주하는 연주법이다. 편두통을 느끼는 인물은 관자놀이 부근이 짧게 쿵 쿵 쑤시는 듯한 통증을 받으며 멀미한다. 혼란스러운 머릿속을 들쑤시는 온갖 생각들은 단조롭고 평화로운 연속 음들처럼 나타나지 않는다. 짧게 치고 빠지는 스타카토 음들처럼 마침표와 물음표, 쉼표 들로 구분된 짤막한 명사형 어미들이 뒤죽박죽 이어진다. 여기서도 문자들은 마치 음표들인 양 다루어진다. 텍스트를 실제로 소리 내어 읽지 않는다고 해도 짧은 어구들과 잦은 구두점의 사용으로 독서의 리듬이 자연스럽게 조절되면서, “quasi staccato”가 적용된 악보의 음들이 연주되는 것과 같이 ‘텍스트가 연주되는’ 상황이 펼쳐지는 것이다. 그러나 ‘악보화된 텍스트’로서 “비밀 사보 노트”의 시도는 여기서 끝나지 않는다.

이제 잠깐 처음으로 되돌아가 보는 건 어떨까? 당신만 괜찮으시다면, 지금 이 지면의 페이지 조판을 조금 손봐도 좋을까? 쪽 번호와 문단 스타일, 자간, 행간, 들여쓰기 여백, 각주에 적힌 인용 양식은 그대로 두고, 편

지 하나를 소리 내어 읽어보고 돌아왔으면 하는데. 그냥 작은 악상기호 하나를 이어질 문단 앞에 매달아두어도 괜찮을까. 이를테면,

∥

이제 최고의 음악가를 위해 새로운 마디를 열 차례. (207-208)

소설의 마지막 부분에 이르면 초반부에서와 같은 말을 반복하며 다시금 서술자가 직접 독자 앞에 등장하고, 이번에는 도돌이표를 꺼내든다. 여기서의 도돌이표는 다른 어떤 비유나 묘사의 요소도 아닌 본래의 도돌이표 그 자체의 의미, ‘되풀이하라’는 의미이다. 그리고 악보에서는 도돌이표가 사용되면, 반복할 지점을 가리키는 특별한 표시가 없는 경우 악보의 맨 처음으로 돌아가 그곳에서부터 다시 연주를 되풀이하는 것이 원칙이다. 서술자는 “편지 하나를 소리 내어 읽어보고 돌아”올 것을 지시하고 있고, 독자가 도돌이표를 따라 소설의 맨 처음으로 돌아가면 그곳에는 운에스터가 박정효 선생에게 쓴 편지가 있다. 그리고 지시대로 처음부터 ‘연주-읽기’를 되풀이한 뒤 도돌이표가 자리한 곳으로 되돌아오면, “새로운 마디”가 시작된다. 이 새로운 마디는 앞선 서사의 중심이 되었던 문제의 책이 모습을 드러내는 ‘엔딩’에 해당하는 부분이다.

신종원의 서술방식에 대한 기존의 비평들에서는 ‘전체주의적’ 혹은 ‘중앙집권적’이라는 등의 표현을 통해 독자의 읽기를 직접적으로 컨트롤하려는 저자의 의지를 공통적으로 짚어내고 있다. 그러나 오케스트라 전체를 통솔하는 단 한 사람이 지휘자라고 할 때, 아이러니하게도 그의 지휘는 오케스트라 연주자들이 그 지휘를 수용하고 행하는 순간에만 성립한다. 이와 같이 이 작품에서의 서술이 실제로 효과를 발휘하려면, 독자는 활자들을 좌에서 우로, 위에서 아래로 읽어나가는 전통적인 방식의 읽기를 벗어난 새로운 독서를 시도해야만 한다. 이에 통솔하고 명령하는 듯한 서술은 오히려 참여와 반응을 이끌어내려는, 소통과 상호작용을 향한 적극적인 의지가 된다. 그리고 독자와 함께 완성되기를 꿈꾸는 이 ‘악보-소설’은 여지없이 다음과 같이 마무리된다.

당신만 괜찮으시다면, 지금 이 지면의 페이지 조판을 조금 손볼 수 있을까? 쪽 번호와 문단 스타일, 자간, 행간, 들여쓰기 여백, 각주에 적힌 인용

양식과 악상 기호를 나타내는 덩벙 문자들은 그대로 두고. 그냥 작은 속삭임 하나를 이어질 공백 앞에 달아두고 싶은데. 이를테면,

Fine. (212-213)

이처럼 “벨로디 웹 텍스처”와 “비밀 사보 노트”에서는 소설의 내용을 구성하는 글자들이 악보상의 음표들과 같이 다루어지면서 독자가 소설을 읽는 리듬과 템포, 순서 등을 조절한다. 여기서 시도되는 ‘텍스트의 소리화’ 또한 2장에서와 마찬가지로 단순히 음성상징어나 소리에 대한 묘사를 통해 청각적 이미지를 불러일으키는 것과는 다르다. 독자가 한 글자 한 글자 책을 읽어나갈 때 머릿속에서 발생하는 일종의 발화를, 그 자체로 소리로서 대하면서 실연(實演)하고 있기 때문이다. 특히 흥미로운 점은 텍스트들이 받는 이와 같은 효과를 텍스트들 스스로가 지시하고 있다는 사실이다. 즉 마치 사람이 노래를 부를 때 자신이 부르는 노랫소리를 동시에 스스로가 듣게 되는 것처럼, 신종원의 작품들에서 글자와 기호들은 독자의 읽기-듣기 행위를 통해 자기 자신에게 영향을 미치게 된다.

IV. 배경음악과 웹페이지의 활용, 실재의 침입: “저주받은 가보를 위한 송가집”과 “보이스 디펜스”의 사례

“저주받은 가보를 위한 송가집”의 주인공은 ‘엘가’라는 이름의 바이올린이다. 이 바이올린은 17세기 이탈리아에서 제작되어 오랜 세월 동안 다양한 국가와 여러 주인의 손을 거친 뒤 현재 한-러 수교 30주년 기념 전시의 전시 품목으로 서울역사박물관에 이르게 된 상태다. 엘가의 곁에는 박물관 자원봉사자인 노인 한 명이 있다. 좁고 어두운 전시실에 노인과 엘가만이 남겨지는 시간, 어쩔 일인지 노인에게는 그동안 엘가에게 축적된 기억들이, 각 시기마다 엘가가 연주했던 음악들과 함께 전해진다. 소설은 다음과 같은 방식으로 엘가의 음악과 기억을 재생한다.

노인은 피로한 눈을 손등으로 닦아내거나 시종 깜빡이다가 악기 옆 판에

조그맣게 조각된 동물 부조를 알아본다. 거대한 날개 골격 말단의 콩지깃과 작은 머리, 그리고 날렵하게 발달한 등 근육이 수평을 이루는 이 뱀금류 포식자는 정지 비행 중이다. 평지에서 그를 조준하고 있는 익명의 사격수에 의해 포착된 모습 그대로.

[브루흐, 「바이올린 협주곡」 1번, 작품 26] 1871년 봄, 조지아주 북부의 블루리지 산맥. 기억은 산지 아래에 조성된 석탄 광산을 보여준다. 십수 피트 높이의 인공 동굴 바깥으로 방수포를 덮은 막사들이 다닥다닥 붙어 있고, 한때 산의 아랫부분을 이루던 토양과 암석 파편들이 그 사이로 굴러다닌다. [...]

약탈자들은 광산 곳곳에서 굶어다 모은 재물들을 불쏘시개처럼 쌓아놓고 햇불을 던진다. 다만 이국적인 양식으로 제작된 목재 악기 하나만은 전 소될 위기에서 벗어나는데, 그것을 처음 발견한 체로키 전사의 호기심과 고집 때문이다. 그는 흡사 거대한 불기둥처럼 타고르는 모닥불 앞에 서서 손톱만으로 악기 줄을 튕겨본다. [...] 동시에 뱀금 한 마리가 타다 남은 하늘을 가로질러 나는데, 황도의 기울기와 정확히 일치하는 궤도이다. 체로키 전사는 벨트에 차고 있던 칼집에서 조각칼을 빼든다. 이때 새는 북대서양 해풍에 맞서 정지 비행 중인 모습이다. 그래서 이후로 150년 동안 어느 북반구 신화의 두 마리 늑대 성좌처럼 영원히 저물지 않는 자오선 궤적을 쫓아 쉬지 않고 날아가게 된 것이다. (149-155)

이 단편은 '송가집'이라는 제목의 표현이 가리키듯, 비극 혹은 전설, 심지어는 괴담으로까지 느껴지는 수백 년에 걸친 여러 이야기들의 끝에 끈질기게 살아남은 바이올린 엘가가 그동안 연주해 온 곡들을 한 곳에 모아놓은 형태의 소설이다. 엘가를 둘러싼 어떤 풍경이 호출될 때마다 그에 앞서 먼저 해당 장면을 위한 '배경음악'이 소환된다. 이는 마치 영화를 보는 것과 같은 효과를 불러일으키는데, 영화에서 어떤 장면이 시작되기 전에 먼저 그 시퀀스의 내용이나 분위기를 암시하는 배경음악이 바탕에 깔리는 듯한 모양새다. 앞선 다른 단편들에서 소리를 재생하는 효과를 위해 작품 속에 미디어 컨트롤 기호를 사용하거나, 소설 자체를 악보화 하는 등의 방식을 취한 것과 달리 이 소설에서 단순히 곡의 제목들을 명시하고 있는 것은 그야말로 이 소설 전체가 한 편의

‘곡집’, 즉 “악곡들을 일정한 목적에 따라 묶은 책”²⁵⁾이기 때문이다. 독특한 점은 각각의 악곡들의 청자가 특정한 한 명, 엘가의 기억을 “기입”(158)당한 노인으로 상정되어 있다는 것이다. 모종의 이유로 자신이 “존재하지도 않았던” 시절의 기억을 “두뇌 주름 사이에 기입”받은 노인의 귀에는 “좀처럼 찾아 들지 않는 이명”(155)과 같이, 엘가의 연주곡들이 “끊이지 않고 반복된다.” 기억은 늘 예고 없이 갑작스럽게 찾아드는 법이다. 때로는 그 연결고리를 명확히 설명하는 것조차 불가능한 어떤 사소하고도 일상적인 계기가 도화선이 되어, 마치 한순간에 시간 여행을 하듯 순간적으로 과거의 특정 사건에 사로잡히게 되는 것이 바로 ‘기억’이 작동하는 방식이다.

그리고 음악이야말로 이러한 ‘난데없는 틈입’의 원리를 충실히 구현해내는 수단이다.²⁶⁾ 라캉이 정의하는 실재란 상징화될 수 없는, 우리의 현실 너머에 있는 어떤 것이지만, 동시에 우리가 현실을 살아가기 위해 반드시 전제되어야만 하는 진실과도 같은 심연이다.²⁷⁾ ‘바이올린의 기억’이라니, 그리고 그것이 사람인 노인의 머릿속에 떠오른다니 이는 그야말로 소설적 허구이자 현실이 아닌 환상인 것처럼 보인다. 허나 이는 허구 또는 환상이기 때문에 상징화가 가능한 실제의 현실보다 덜 중요하거나 주변적인 것이 아니라, 현실이 붕괴될 때에도, 세기가 바뀌고, 사람이 명을 다해 죽고, 전쟁이 일어나고, 혁명으로

25) 『국립국어원 표준국어대사전』, “곡집,” https://stdict.korean.go.kr/search/searchView.do?word_no=393499&searchKeywordTo=3 [2023년 8월 29일 접속].

26) 지젝은 영화 《멜홀랜드 드라이브》(2001)의 한 장면을 예로 들어 라캉의 ‘실재’ 개념을 설명한다. 영화 속의 어느 공연장에서 한 여가수가 애절한 고음이 이어지는 노래를 부르다 갑작스럽게 무대에서 쓰러지는데, 가수가 쓰러지고 무대 밖으로 옮겨지는 동안에도 노래는 계속해서 이어진다. 이는 “신체적 지탱물이 무너진 후에도 계속해서 노래하는 목소리의 솟”으로, 지젝은 이를 “‘안개가 걷히고 우리가 온전한 현실로 돌아온다’는 뜻에서가 아니라” “내부로부터 환상이 현실에서의 정박을 잃고 신체 없는 “죽지-않은” 목소리의 순수한 유흥적 환영으로서 자율화된다는 의미에서” 환상이 무너지는 지점이라고 설명한다. 즉 여기서 우리는 “현실과 실재의 분리”를 목격할 수 있는데, 정확히는 “현실이 붕괴될 때에도 지속”되는 실재의 모습을 보게 된다는 것이다. Slavoj Žižek, 『신체 없는 기관: 들뢰즈와 결과들』 (*Organs without Bodies: Deleuze and Consequences*), 이성민·김지훈·박제철 공역 (서울: 도서출판 b, 2006), 318.

27) 박정자, “[박정자 칼럼] 한 스타 저술가의 터무니없는 오독 - 라캉의 실재,” 『펜앤드마이크』, 2018년 6월 14일, <https://www.pennmike.com/news/articleView.html?idxno=6731> [2023년 4월 14일 접속].

세상이 달라져도 여전히 제자리에 남아 있는 ‘실재’다. 엘가를 손에 잡았던 사람들은 모두 죽었지만 엘가는 여전히 “죽지-않은” 채로, “순수한 유령적 환영”과도 같은 자신의 “목소리”를 노인에게, 그리고 독자인 우리에게 들려준다.

현실이 붕괴될 때에도 지속되는 실재의 개념에서 중요한 것은, 인격체(주체)가 아니라 대상 그 자체가 발화해야 한다는 것이다. 그것은 이 대상이 상징화 이전의 순수한 주체이기 때문이다.²⁸⁾ 상징화될 수 없는, 그 그물망을 벗어나 돌출해 나오는 실재가, 경험의 세계 안에 주체화된 인격을 통해 발화될 수는 없다. 그리하여 엘가의 노래는 어떤 연주자의 손을 통해서가 아닌, 엘가 스스로에 의해 불리어야 한다. 이것이 바로 ‘기억’이라는 형태로 노인에게 엘가의 곡들이 투입하는 이유이다.

한편 “보이스 디펜스”의 주인공은 악마(바알즈붐)의 목소리이다. 본문에는 서술자 스스로의 의지로는 결코 멈출 수 없는 원인 불명의 이명이 음향 기기에서 오디오 파일이 재생되는 형식과 함께 제시되는데, 파리가 웅웅대는 소리와 흡사한 이 고통스러운 이명이 바로 악마의 속삭임이다. 이와 같은 독특한 구성 외에 이 소설에는 또 하나의 새로운 시도가 나타나는데, 바로 소설가가 직접 작곡한 음악을 소설에 삽입해 독자가 소설을 읽는 동안 실제로 그 음악을 함께 듣게 한 것이다.

주의: 열람 관리자가 입력한 하이퍼링크의 주소가 만료되었습니다. 작업을 계속하려면 이동할 대상 문서를 다시 지정하거나 [연결 문서 열기] 목록 상자에서 연결 안 함 단추를 누르십시오.

Note: https://soundcloud.com/user-457556184/voice-defense*

* 녹음기의 짐음부를 만지작거리는 소리* 내가 만들 음악의 부기 노트로서 내 목소리를 남긴다. 내 비참한 종말이 조금이나마 지연되기를 바라면서. 그런데 음악가들은 어째서 하나같이 작업 노트를 남기려고 애쓸까. 아니. 집중해라. 이유야 어쨌든지. 설명을 시작하자.

* 기계 장치를 조작하는 소리* 우리는 지금 고대이집트에 있다. 파종

28) 여기서 대상이란 “라캉이 『세미나 11』에서 충동의 대상으로 이론화하는 것”으로, “신체 전체와 통약불가능하며, 그로부터 돌출해 나오며, 신체적 전체 속으로의 통합에 저항하는, 성애화된(리비도 투여된) 신체의 일부”이다. Žižek, 『신체 없는 기관: 들뢰즈와 결과들』, 320-328.

을 기다리는 보리 줄기들이 허리 높이에서 흔들리는 중이다. 우리가 서 있는 곳. 0.005에이커 면적의 토지 위로 야트막한 햇살이 비치고, 그 외에는 암흑뿐인데, 당신은 간단히 밤을, 이상기후를 떠올릴 수도 있겠지만. 이 어둠은 시끄럽다. 마구 파닥거린다. 겁먹지 마라. 내가 메뚜기들을 불렀다. 당신이 재생 버튼을 누르자마자 양쪽 귀로 듣게 될 노이즈의 정체가 그것이다. 어마어마한 양의 사막 메뚜기들. [...]

첫번째 나팔 소리 이건 뭐야? 금세 목소리를 바꿨어. 그 악마가 다 큰 주파수로 옮겨 갔다고. 우연인가? 어떻게 하면 좋지? 어떻게 하긴. 소스를 더 가져와. 다음 음악을 만들어라. 그래, 음악이 계속 들리게 하라. *다급한 기계 조작 소리* [...] 그래, 저주파 발진기를 움직여라. 금고문을 따는 도둑놈을 떠올려봐. 이름을 그치게 할 방법을. 악마가 속삭일 수 없는 영역을 찾아. 지금! 싹, 조용히 해. 지금 돌리고 있잖아. *노브를 돌리는 소리* 여긴가? *노브를 돌리는 소리* 여기? *노브를 돌리는 소리* 여기? *노브를 돌리는 소리* 여기야? *노브를 돌리는 소리* 제발! *노브를 돌리는 소리* 찾았다! 이제 이 아름다운 음역대에 아르페지오 패턴을 입혀라! 사운드가 나를 숨겨줄 수 있도록. (234-236)



소설에는 스마트폰으로든, 컴퓨터로든 인터넷 연결만 되어 있다면 바로 음악을 재생할 수 있는 유효한 웹사이트의 주소가 적혀 있을 뿐 아니라, 스마트폰 카메라로 인식해 더욱 간단히 해당 페이지에 접속할 수 있는 큐알코드까지 미주로 함께 제시되어 있다. 독자가 책의 URL이나 큐알코드를 통해 사운드클라우드²⁹⁾에 접속하면 신중원이 작곡한 전자음악을 듣게 되는데, 이는 실로 문자 예술인 소설의 단독 범위를 넘어선 것이다. 일종의 배경음악으로서 소설 읽기를 특정 음악의 감상과 함께하게끔 한 시도는 이전에도 있었으나, “보이스 디펜스”가 다른 점은 소설 텍스트가 곧 이와 연결된 음악 《Voice Defense》이고, 음악 《Voice Defense》가 곧 소설 “보이스 디펜스”라는 점

29) 이용자들이 자유롭게 자신이 만든 음악을 업로드하고, 또 누구나 접속해서 그것을 들을 수 있게 되어 있는 온라인 음악 공유 서비스(웹사이트).

이다. 사운드클라우드 상의 《Voice Defense》는 17분 50초짜리 전자음악인데, 소설에 URL이 등장하는 순간부터 음악을 재생하기 시작하면 그 이후로 묘사되는 각종 소리들을 타이밍에 맞게 실제 소리로 들을 수가 있게 된다. 가령 음악의 첫 부분에는 “녹음기의 짐을부를 만지작거리는” 듯한 소리가 나오고, 일정 시간이 지나면 “기계 장치를 조작”하는 듯한 소리, “나팔 소리” 등이 순서에 맞게 들려오는 식이다. 해당 부분에서 이명, 즉 악마의 목소리로 고통 받는 주인공은 그 소리로부터 도망치기 위해 여러 다른 소리들을 재생한다. 그야말로 악마의 ‘보이스’에 대한 오디오 ‘디펜스’, 오디오 속에서 벌어지는 악마와 인간의 전쟁이 음악과 소설에서 펼쳐지는 것이다.

이와 같은 방식을 통해 작가는 마침내 소설과 음악, 읽기와 듣기의 합치를 이루어내고 있다. 이것은 마치 ‘텍스트를 듣’고 ‘소리를 읽’는 것과 같은 방식이라고 할 수 있다. 이들이 만약 단순히 읽기를 풍성하게 하기 위한 수단으로서 청각적 요소들의 사용이었다면, 작가가 소설에 묘사된 소리들을 하나의 완성된 곡으로 만들어 소설과 나란히 재생할 필요까지는 없었을 것이다. 그렇다면 왜 이토록 ‘소설의 음악화’가 시도되어야 했던 것일까. ‘송고’에 관한 칸트적 정의를 참고하자면 음악은 합리적인 구조들을 초과하는, 사회적으로 구조화될 수 없는 것을 구조화하며 표상될 수 없는 것을 표상하는 송고한 것이다.

음악은 그 어떤 합리적 수단으로도 성취할 수 없는 무언가를 초래할 수 있는 힘을 가진 것으로 가정된다. 음악은 다른 일체의 전략들이 실패할 때 남는 유일한 전략이다.³⁰⁾ 앞서 레비스트로스가 정의한 음악의 속성에서도 확인할 수 있었던, 음악의 특권은 다른 어떤 방법으로도 이야기할 수 없는 것을 사람들에게 말할 수 있게 한다는 것이다. 음악이 작동하는 것, 사람들이 음악을 이해할 수 있는 것은 “마법 덕분”이다. 즉 소설을 포함한 어떤 종류의 예술에든 거기에는 “비밀스러운 의미”³¹⁾가 웅크리고 있는 것으로 생각되는데, 이는 원시 상태에 있는 음악을 경험함으로써 느끼게 되는 충격으로부터 인식될 수 있다. 따라서 신종원의 소설이 향하고 있는 지점은 단순히 청각적 수사를 활용해 소설의 묘사를 더욱 감각적으로 하려는 데 있지 않고, 수용자들이 독서 경

30) Slavoj Žižek and Mladen Dolar, 『오페라의 두 번째 죽음』(*Opera's Second Death*), 이성민 역 (서울: 민음사, 2010), 30-31.

31) Lévi-Strauss, 『신화학1: 낱것과 익힌 것』, 141.

힘을 통해 인식적 층위에서 소리를 청취하는 데까지 이를 수 있도록 음악의 언어를 구사하며 문자라는 매체의 새로운 가능성을 모색하는 데 있다고 하겠다.

V. 나오며

지금까지 신중원의 『전자 시대의 아리아』에 수록된 소설 여섯 편을 통해 일종의 소리 청취 매체로서 기능하는 문자 예술로서의 소설의 가능성을 살펴보았다. 먼저 본고의 II장에서는 단편 “전자 시대의 아리아”와 “옵티컬 볼레로”에서 재생 버튼, 정지 버튼과 같은 미디어 컨트롤 기호가 소설에 직접 사용되는 방식을 분석했다. 이러한 기호들은 글자가 아니기 때문에 읽어낼 수 없으며 다만 현상을 직접적으로 지시할 뿐이다. 이처럼 소리가 흘러나오는 풍경과 그 소리의 음량, 음색, 공간감 등을 언어적으로 묘사하는 대신 갑작스럽게 울려 퍼지는 음성과 그것의 멈춤을 기호를 통해 현현하는 것은, 읽기보다는 ‘청취’의 효과를 구현하는 방식이다. 뿐만 아니라 캡코더에 녹화된 영상 파일이 재생되는 장면을 영상 재생 시간과 발화되는 외국어 대사를 나란히 병기하는 방식으로 구성함으로써, 물리적인 시간을 소모해 소리를 청취하는 상황을 직접적으로 연출하기도 한다. 이와 같은 방식들은 모두 작품에 등장하는 소리들을 단지 수식하거나 강조하려는 것이 아닌, 소리 그 자체로서 전달하는 데 기여하고 있다.

III장에서 다룬 단편 “멜로디 웹 텍스트”와 “비밀 사보 노트”는 모두 ‘악보화’된 소설의 모습을 보여준다. 각종 악상 기호를 활용하여 소설 속 텍스트들을 오선지 위 음표처럼 다루고, 독자의 읽기 과정에 직접 개입하면서 오케스트라를 지휘하듯 그 흐름을 조절하는 것이다. 본래 텍스트는 의미를 지시하고, 음표는 음을 지시한다. 그러나 마치 악보를 기보하듯 텍스트를 배치하여 사용하는 이 소설들을 통해 독자는 의미뿐 아니라 음과 박자, 템포 등을 직접 감각하게 된다. 이를 또한 활자들을 좌에서 우로, 위에서 아래로 읽어나가는 전통적인 방식의 읽기를 벗어난 새로운 독서의 시도를 이끌어내려는, 창작자의 적극적인 커뮤니케이션이 반영된 ‘악보-소설’이라 부를 수도 있을 것이다.

II장과 III장에서 비교적 파편화된 음향학적 요소들의 사용을 살펴보았다면,

IV장에서 다룬 “저주받은 가보를 위한 송가집”과 “보이스 디펜스”에서는 그것들이 모여 하나의 덩어리를 완성한, 독립된 단위의 ‘음악’들이 개입한다. 다만 여기서 음악은 ‘라캉적 실재’와 같이 작용한다. 경험의 세계 속 인격을 통해 발화될 수 없는 ‘바이올린의 기억’이, 연주자 없이 연주되는 연주곡들로서 각 기억의 장면이 펼쳐지는 앞머리마다 떠오르는 것이다. 나아가 “보이스 디펜스”에서 결정적으로 시도된 ‘텍스트의 소리화’, 내지는 ‘소설의 음악화’는 동일한 내용의 음악과 텍스트가 나란히 재생되는 형식을 취하는데, 이는 실로 ‘가장 합리적인 구조물’ 중 하나인 ‘언어’의 틀에 포착되지 않는 ‘칸트적 송고’를 재현하기 위한 하나의 새로운 예술적 전략이라고 할 수 있다.

바야흐로 아날로그 시대에서 디지털 시대로, 그리고 그 다음 시대로의 도약을 바라보고 있는 지금의 이 ‘전자 시대’에서는 문학이라는 오래된 예술 양식 역시 새롭게 변해가고 있다. 이제 어떤 소설에 대한 독서는 텍스트에 담긴 이야기를 눈으로 따라가는 것에 그치지 않는다. 시대가 달라진다는 것은, 그 시대에 속한 예술 수용자들이 갖는 경험이 달라진다는 것을 의미한다. 기술의 발전에 따라 과거에는 존재하지 않았던 영상 예술이 새롭게 등장하게 된 것처럼, 지금 다양한 예술 분야들은 서로간의 경계를 넘나들며 그 지평을 무한히 넓혀가고 있다. 신종원이 시도한 ‘텍스트의 소리화’는 그런 의미에서 주목할 만하다. 오른쪽을 향하는 작은 정삼각형을 보면 무언가 ‘재생’되는 것을 감각하고, 작은 흑백의 픽셀들로 이루어진 정사각형을 보면 스마트폰을 꺼내들게 되는 현재의 독자들을 다시 이전으로 돌아갈 수 없게 만든 지금 시대의 도래는 사건이고 단절이다. 신종원의 소설은 어쩌면 그와 같은 전환을 표시하는 선명한 하나의 문학사적 자국인지 모른다.

신종원이 데뷔와 함께 지금까지 자신의 소설에서 보여주고 있는 다양한 형식적 시도들은 그 자체로 눈에 띄는 새로운 것들이다. 다소 난해한 것이 분명한 그의 소설들은 ‘도저히 이해할 수 없다’는 감상평을 듣곤 하는데, 이와 같이 ‘문제적’인 작품들을 분석하고 해석해내려는 시도를 통해 우리는 진정한 의미에서 ‘새로운 세대’와 그 세대의 예술을 발견할 수 있을 것이다. 사람들은 언제나 이미 도래한 시대의 맥락을 예술을 통해 소급적으로 읽어낸다. ‘소리 청취 매체로서의 문자 예술’이라는 것은 결국 물리적으로는 이치에 맞지 않는 모순적인 표현에 불과할 수 있으나, 이를 통해 우리는 ‘경계에 선’ 존재로서의

인간의 숭고한 진실에 한 걸음 더 다가가게 되는 것이다.

한글검색어: 신종원, 소설, 매체, 문자예술, 텍스트, 음향, 음악, 테크놀로지, 청취, 실재, 기호, 레비스트로스, 슬라보예 지젝

영문검색어: Shin Jong-Won, Novel, Medium, Literary Art, Text, Sound, Music, Technology, Listening, The Real, Symbol, Levi-Strauss, Slavoj Žižek

참고문헌

기본 자료

신종원. 『전자 시대의 아리아』. 문학과지성사, 2021.

단행본

이태진, 유재현, 백승권 외. 『흔히 보이는 생활 속 오디오 기술: 과학으로 알아보는 오디오 기술의 현재와 미래』. 서울: 전자신문사, 2011.

Derrida, Jacques. 『그라마톨로지』(*De la Grammatologie*). 김성도 역. 서울: 민음사, 1996.

Lévi-Strauss, Claude. 『신화학1: 날것과 익힌 것』(*Mythologiques 1: Le Cru et le Cuit*). 임봉길 역. 파주: 한길사, 2005.

Žižek, Slavoj. 『신체 없는 기관: 들뢰즈와 결과들』(*Organs without Bodies: Deleuze and Consequences*). 이성민 · 김지훈 · 박제철 공역. 서울: 도서출판 b, 2006.

Žižek, Slavoj and Dolar, Mladen. 『오페라의 두 번째 죽음』(*Opera's Second Death*). 이성민 역. 서울: 민음사, 2010.

_____. 『헤겔 레스토랑』(*Less than Nothing*). 조형준 역. 서울: 새물결, 2013.

논문

강희원. “침묵의 소리: 해리와 구디의 만남.” 『비평과 이론』 19/1 (2014): 5-26.

이미나. “근대적 음향 공간 ‘다방’과 청취 경험 연구—1930년대 소설을 중심으로—.” 『영주어문』 53 (2023): 417-455.

평론

김형중. “짧은 아틀레타리아트 Artoletariat의 초상: 신종원, 『전자 시대의 아리아』 (문학과지성사, 2021)/이민진, 『장식과 무게』(문학과지성사, 2021)/서이제, 『0%를 향하여』(문학과지성사, 2021).” 『문학과 사회』. 서울: 문학과지성사, 2021년 겨울호. 265-280.

김효숙. “[특집 II] 음악과 소리에 침전된 암호들 - 2020년 신춘문에 당선 소

- 설.” 『실천문학』. 경기: 실천문학사, 2020년 봄호. 165-179.
- 이희우. “신시사이저 은하계 - 신종원론.” 『문학과 사회』. 서울: 문학과지성사, 2022년 봄호. 122-149.

웹사이트

- “곡집.” 『국립국어원 표준국어대사전』, https://stdict.korean.go.kr/search/searchView.do?word_no=393499&searchKeywordTo=3 [2023년 8월 29일 접속].
- 정우신. “숫자에서 다시 사람으로, 문학적으로 상상하기.” 『대학원 신문』, <http://gspress.cauon.net/news/articleView.html?idxno=21645> [2023년 8월 29일 접속].
- 김요섭. “상실의 형식(2).” 『문장웹진』, https://munjang.or.kr/board.es?mid=a20104000000&bid=0004&act=view&ord=B&list_no=94551&nPage=1&c_page= [2023년 8월 27일 접속].
- 우찬제. “[이 계절의 소설 2020년 가을] 신종원 「멜로디 웹 텍스처」.” 『문학과사회』. 서울: 문학과지성사, 2020년 여름호, <https://moonji.com/monthlynovel/24597/> [2023년 8월 27일 접속].
- 박정자. “[박정자 칼럼] 한 스타 저술가의 터무니없는 오독 - 라캉의 실재.” 『펜 앤드마이크』, <https://www.pennmike.com/news/articleView.html?idxno=6731> [2023년 4월 14일 접속].
- 신종원. “[2020 한국일보 신춘문예] 나는 다만 뒤를 따라가는 음향신호다.” 『한국일보』, <https://www.hankookilbo.com/News/Read/201912241118713433> [2023년 8월 29일 접속].

국문초록

소리 청취 매체로서의 문자 예술:
신종원 소설집 『전자 시대의 아리아』를 중심으로

강 다 은

2020년 한국일보 신춘문예에 당선되며 집필 활동을 시작한 소설가 신종원(1992-)은 ‘소리’와 ‘음향’이라는 요소를 작품에 적극적으로 활용하면서, 기존 문단에서 찾아볼 수 없었던 실험적 형식으로 주목받고 있다. 각종 청각적 주제에 천착해 있는 신종원의 작품들에서는 음성, 음표, 템포, 노이즈, 오디오 채널, 미디어 컨트롤 기호 등 디지털과 아날로그를 넘나드는 여러 가지 청각 요소들이 문자예술인 소설에 다양한 방식으로 활용된다.

이에 따라 본 연구에서 초점을 두고 분석하는 내용은 다음과 같다. 첫째, 기술의 발전과 함께 변화한 매체 환경 속에서 문자 예술인 문학은 소리와 음향을 어떤 방식으로 반영하고 활용하는가? 둘째, 문학에서 소리가 하나의 소재나 기법으로서 활용되는 것을 넘어, 문자 예술인 문학이 소리와 음향을 수용하고 향유하는 ‘매체’가 될 수 있는가? 본고에서는 이에 따라 신종원의 『전자 시대의 아리아』에 수록된 소설 여섯 편에 드러난 다양한 청각적 요소들의 표현 양상을 살펴본다. 이때 논의의 핵심은 수용자에게 소리 그 자체로서 도달하는 것을 목적으로 하는 새로운 형식의 매체적 가능성으로, 이는 단지 문학적 효과를 두드러지게 하기 위해 활용된 ‘청각적 심상(이미지)’과는 구분된다. 그리고 이와 같은 신종원의 서술을 본고에서는 ‘소설의 음악화’, 또는 ‘텍스트의 소리화’로 명명하고자 한다.

Abstract

Literature as a Sound Listening Medium: Focusing on the Novel by Shin Jong-Won

Kang, Da Eun

Novelist Shin Jong-Won(1992-), who was elected to the Hankook Ilbo New Young Writers' Prize in 2020, has been actively utilizing the elements of 'sound' and 'audio' in his works, attracting attention for his experimental forms that have not been found in conventional literature. In Shin's works, which are steeped in various auditory themes, various auditory elements such as voice, notes, tempo, noise, audio channels, and media control symbols are utilized in various ways in the novel, which is a literary art that crosses digital and analog.

Accordingly, the focus of this study is to analyze the following. First, in what ways does literature, a literary art, reflect and utilize sound and acoustics in a media environment that has changed with the development of technology? Second, can literature, a literary art, become a 'medium' that accepts and enjoys sound and acoustics, beyond the use of sound as a material or technique in literature? In response, this paper examines the expression of various auditory elements in the six novels included in Shin Jong-won's *Aria of the Electronic Age*. At the heart of the discussion is the possibility of a new form of medium that aims to reach the listener as sound itself, as distinct from the 'auditory image' that is utilized merely to accentuate literary effects. This new type of narrative will be referred to here as the 'musicalization of the novel' or the 'sonification of the text'.

[논문투고일: 2023. 08. 31]

[논문심사일: 2023. 09. 18]

[게재확정일: 2023. 09. 26]