

축어적 번역의 쓸모: 『칸초니에레』와 『돈키호테』의 경우*

윤민우 (연세대)

본 논문은 서양 고전문학 번역의 두 양상을 살핀다. 첫째, 14세기 초엽 이탈리아 르네상스를 여는 페트라르카(1307-74)의 시 모음집 『칸초니에레』에, 반복되는 주제어의 번역은 어떻게 이루어져야 하는가를 토론해 본다. 둘째, 17세기 초 스페인의 세르반테스(1547-1616)에 의해 씌어진 『돈키호테』를 이해하는데 있어, 반드시 2권의 번역이 1권과 함께 이루어져야 한다는 점과, 일차적인 내용 소개를 위하여 비본질적으로 보이는 부분의 번역을 생략하였을 때 이것이 작품 전체의 이해에 있어서는 예기치 않은 난점을 야기한다는 점을 지적하고자 한다.

어떤 작품의 주요낱말이 함축하는 의미 혹은 작품전체를 통해 드러나는 작품의 의미는 그 원문의 의미가 스스로를 발현할 수 있도록 되도록이면 원문의 생동성이 살아있도록 축어적으로 옮기는 편이 나을 때가 있다. 『칸초니에레』에서 페트라르카가 일련의 주요낱말들을 세심하고 일관성있게 배열하여 사용했다

* 본 논문은 2005년 연세학술연구비 지원으로 이루어졌음. 2005년 12월 17일 연세대 번역문학연구소 연례 학술발표회에서 읽은 논문임.

는 흔적은 뚜렷한 듯 하다. 이런 경우에 있어 문맥에 따라 친절하고 우아하게 의역하는 것은 오히려 원문의 일관된 라이트모티프를 훼손하는 결과를 가져온다. 그런 한편, 원작을 온전히 번역하지 않고, 자의적이거나 편의적으로 생략하는 것도 축어적 번역이 가져다주는 전체로서의 작품이해를 손상하거나, 생동적인 재해석의 가능성을 미리 닫아버리는 행위가 된다. 『칸초니에레』를 부분적으로 번역할 경우, 번역대상으로서의 개별 시 선정의 문제도 그러하거니와, 특히 『돈키호테』에 있어 원문의 일부를 생략하거나 축약한 번역은 이 작품의 본질을 이해하는 데 있어 심각한 장애요소로 작용한다. 번역자의 해석행위는 번역에 있어 피할 수 없을 뿐 아니라 반드시 필요한 요소이지만, 원문의 성격상 축어적 번역을 선택하는 것이 번역자의 올바른 해석의 일부가 되어야 할 경우를 살피는 것이 본 논문의 취지이다. 그러기 위해서, 국내외에서 이루어진 바 있는 두 고전문헌에 대한 몇 개의 번역본들을 대조하면서 본고의 논지를 전개한다.

I. 페트라르카의 『칸초니에레』: 주제어의 번역

『칸초니에레』의 부제는 자주 “*rime sparse*”(scattered rhymes)로 통용된다. 개별 시작품은 연도를 간헐적으로 언급하는 것 외에는 아무런 통합의 원리가 없이 흩어져 있다. 단테의 시처럼 발전하여 통합되는 형태가 아닌, 흩어진 상태의 시작품들을 한 곳에 모은 것이 바로 “*rime sparse*”인 것이다. 이렇게 흩어짐과 모음이 반복되는 과정에서 페트라르카의 텍스트는 끝이 없는 ‘잉여’의 텍스트가 된다. (『칸초니에레』가 366개의 시로 이루어진 것은 마치 『천일야화』가 1001개의 밤, 1001개의 이야기를 제목으로 삼은 것과 유사한 이치에서이다. 1년 365일, 천년왕국 1000년처럼, 전체 혹은 통합의 이미지가 제공되어 있으나, 거기에는 언제나 ‘+1’의 잉여가 함께 한다). 페트라르카에게 연애는 상실, 부재, 죽음의 상태로의 ‘영속적 회귀’를 거듭하는데, 사랑의 즐거움과 고통, 희망과 절망이 교호하는 사이클은 끝없이 계속될 수 있다.

페트라르카의 연인 로라는 근접할 수 없는 여신처럼 묘사되기도 하지만, 단테의 베아트리체와는 달리, 영적 사랑이나 구원을 제공하는 존재는 아니다. 페트라르카에게 영적 사랑에 대한 갈망과 번민이 없지는 않으나, 그의 사랑은 어디까지나 세속적이고 육체적인 차원에 머문다. 그에게 있어 로라는 감각적 아름다움의 존재로 남아있는데, 이는 페트라르카가 르네상스 인문주의를 알리는 작가라는 사실과 관련이 있다. 페트라르카의 시는 단테처럼 중세신학의 깊이에 이르기를 삼가고 표면의 차원에 머무름으로써, 수사학(문학)에 자율적 차원을 열어주었다. 그런 점에서, 페트라르카에게 있어, 영혼, 신학, 논리학의 죽음은 문학, 수사학의 삶이 되고, 깊이의 죽음은 표면의 삶이 된다고 말할 수 있는데, 이것은 사도 바울이 말한바, “영혼(적 의미)은 살리고, 문자(적 표현)는 죽인다”와는 정반대이다. 단테에게 베아트리체는 표면(문자, 베일) 너머의 깊이와 초월적 의미를 발현하는 존재이다. 베아트리체는 피와 살을 가진 인간이면서도 초월적 영역에 부합하는 존재이며, 구원의 중재자로서 베일 같은 존재이면서도 동시에 계시의 깊이를 체현한다. 그러므로, 베아트리체는 문자 이면에 영적 의미가 있다는 사도 바울과 오거스틴의 ‘깊이’의 시학에 잘 어울린다. 다르게 설명하면, 베아트리체는 시간 속에서 자신의 생생한 정체성을 잃지 않으면서도, 구원의 역사 속으로 통합되는 영적 비전을 제공하는 예표적(typological)인 존재이다.

반면, 페트라르카에게는 로라의 파편화한 몸, 즉 기표로서의 베일 그 자체가 전부이며, 그녀는 베일 너머의 세계로 그를 안내하지 않는다. 무엇보다도 로라는 흩어진(“scattered”) 신체부위에 의해 지칭되는데, 파편화한 신체부분(눈, 손, 머리카락, 등)은 그에게 페티쉬적 숭배의 물상이다. 페트라르카의 범접을 허용하지 않는 로라는 페트라르카에게 언제나 ‘부재’하는 존재이다. ‘페티쉬’는 부재하는 존재를 소유할 수 있는 물상으로 변환하려는 욕구에서 비롯되어, 부재하는 전체 대신에 부분을 전체로 물신화하는 심리적 기제이다. 이러한 신체부위는 통합되고 고정적인 기의를 담보하지 않는 가변적인 기표로 남아 있어서, 『칸초니에레』는 사실상 기표가 절대적 가치를 지니는 시학이라 할 수 있다. 기표의 자율성은 개별적 해석의 권위를 가리키며, 이것은 ‘표면’의 독자성이 점증적으로 보장되는

르네상스 이후의 시학과 연관이 있다.

『칸초니에레』에서 빼놓을 수 없는 것은 오비드적인 변신의 주체가 도처에서 인유된다는 사실이다. 오비드의 『변신』은 말할 필요도 없이 기표의 가변성 자체가 의미의 핵심을 이루는 ‘표면’의 시학이라 할 수 있는데, 이는 단테가 의존하고 있는 오거스틴 류의 고정된 기의 혹은 ‘깊이’의 시학과 대조된다. 『칸초니에레』에서의 변신은 주체와 객체 중 어느 한편에서만 발생하는 것이 아니다. 시인의 마음속에서 연애의 주체와 객체는 상호 교류하고 있으며, 그들의 의미는 상대적인 것으로, 주체와 객체는 공히 변화무쌍한 변신의 영향 아래에 있다.¹⁾ 『칸초니에레』의 주요한 신화적 인유를 아래에서 몇 가지 살펴본다.

다프네(Daphne)는 아폴로(Apollo)의 추적을 피해 달아나 월계수가 되는데, 후에 아폴로는 이 나무를 자신의 표지로 삼았다. 로라(Laura)는 아폴로의 사랑을 피해 달아나 월계수(laurel)로 변신하는 다프네와 같으며, 이로 인하여 사랑의 고통을 노래하는 연인은 월계관을 수여받는 시인(poet laureate)이 된다 (페트라르카는 1341년에 실제로 계관시인이 되었다). 또 다른 신화 이야기로서, 다이아나(Diana)와 그녀의 요정들이 발가벗고 목욕하는 장면을 우연히 훑쳐보는 악테이언(Actaeon)은 다이아나의 저주를 받아 수사슴으로 변하는데, 그는 급기야 자신의 사냥개에 물려 몸이 찢어지는 신체의 파편화를 겪는다. 로라를 사랑함에 있어, 페트라르카는 희망과 좌절, 그리고 육체적 사랑과 단테적인 영적 사랑 사이에서 끊임없이 갈등하는 분열된 주체성의 존재이므로, 악테이언의 경우처럼 찢어진 몸의 존재로 재현되기도 한다. ‘페티쉬’의 대상이 되는 로라의 몸뿐만이 아니라, 로라를 사랑하는 시인의 몸도 파편화한 상태로 나타나는 것이다. 이렇게 분열된 주체성의 시인이 통합되지 못하고 흩어진 시작품(“scattered rhymes”)을 산출하는 것은 자연스럽다. 또 다른 예로서, 메두사의 신화에서 메두사의 얼굴을 보는 이는 돌처럼 딱딱하게 몸이 굳는데, 감히 로라의 얼굴을 보는 페트라르카도 마찬가지이다. 그가 여인을 볼 때, 그녀의 압도적인 카리스마에 놀려 생기를 잃

1) 오비드의 신화 이야기를 이용하여, 현란한 변신의 주제를 가장 길게 보여주는 시는 덜링(Durling)이 편집한 모음집에서 23번 시이다.

고, 삶 속의 죽음의 상태로 몸이 차갑게 굳는 체험을 한다. 이렇게 굳어진 페트라르카의 몸은 바위덩어리의 메타포에 의해 재현되는데, 그의 연애감정에 대해 냉정한 로라도 역시 움직이지 않는 차가운 바위로 묘사된다. 이와 비슷한 신화 이야기로서, 피그말리온(Pygmalion)은 자신이 만든 상아 조각품으로서의 갈라테아(Galatea)를 사랑하는데, 차가운 돌덩이처럼 반응이 없는 로라를 사랑하는 페트라르카가 바로 그 지경이다. 비너스가 이 조각을 실제 인간으로 변신시켜 주었듯이, 페트라르카는 로라가 그러해지기를 기원할 것이다.

페트라르카의 사랑의 주제는 이런 상호교류적인 변신 모티프와 긴밀하게 연관되어 있으므로, 양자의 유기적 관련을 살리는 번역은 필수불가결하다. 『칸초니에레』에는 위에서 토론한 주제들과 연관하여, 주의 깊게 살펴야 할 몇 개의 키워드가 마련되어 있다고 생각된다. 이 주제어들은 로라와 페트라르카의 변화무쌍한 변신만큼이나 복잡한 연애의 양상을 재현하는 가변적인 기표들인 것이다. 이를 아래에서 다섯 항목으로 분류해 보고, 이에 해당하는 예들을 번역본에서 찾아, 번역의 실재를 평가해 보려 한다. 인용되는 번역서를 소개해 보면,²⁾ 덜링(Durling)의 번역은 366편 모두를 산문으로 완역하였는데, 흔히 표준번역으로 꼽힌다. 버긴(Bergin)은 151개를 선택하여, 운문으로 의역하였는데, 키워드의 일관적 사용을 분간하지 못할 정도의 자유로운 번역이다. 이상엽의 번역은 100편을 선정하였고, 김효선 외의 번역은 순서대로 1-50번을 번역하였는데, 김효선의 것은 말할 필요도 없고, 이상엽의 경우에 있어서도 번역을 위한 개별시의 선정 원리는 불투명한 듯하다. 아래에서 원문과 번역을 길게 인용하는 것—덜링 판본을 표준으로 하여—은 페트라르카가 특정한 낱말들을 반복되는 키워드로서 선정하여, 일관성 있게 사용하였다는 점을 부각시키고, 이 일관성을 살리는 축어적 번역의 유용성을 보이기 위함이다.

2) Thomas Bergin, ed., *Petrarch: Selected Sonnets, Odes and Letters* (Arlington Heights, Il.: Crofts Classics, 1966); Robert M. Durling, trans and ed., *Petrarch's Lyric Poems: The Rime Sparse and Other Lyrics* (Cambridge, Mass: Harvard UP, 1976). 프란체스코 페트라르카, 『칸초니에레』, 김효선 외 옮김 (서울: 민음사, 2004); 프란체스코 페트라르카, 『칸초니에레』, 이상엽 역 (서울: 나남, 2005).

1. “laurel, gold, breeze, dawn”: 로라의 다른 이름³⁾

『칸초니에레』에서 로라(Laura)는 “laurel”(lauro), “breeze”(l’aura), “gold”(l’auro 혹은 l’or), “dawn”(l’aurora)이라는 낱말 속에 존재한다. 필사본에는 구두점이 없으므로, 이 단어들은 철자법 상이나 음성학적으로—필사본을 읽을 때나, 낭송을 들을 때에도—거의 동일하게 인식되었다. 페트라르카에 있어 월계수와 동일시되는 로라에의 사랑은, 그러므로, 시적 영예에의 갈망일 수도 있다. 비슷하게, 로라가 미풍(breeze)과 동일시될 때에, 로라는 시인에게 시적 영감을 불러 넣는 존재이며, “황금빛”이나 “새벽” 또한 로라와 연관되는 이미지이다.

[During 5] LAU-ds; TA-lk; LAU-d and RE-verence; mor-TA-l⁴⁾

[During 12] your hair of fine gold (cape’ d’oro fin)

[이상엽] “황금빛 머리카락이 백발이 되어버린 것을”

[Durling 30] a green laurel (un verde lauro); the harsh laurel (duro lauro); living laurel (vivo lauro); a well-tended laurel (ben colto lauro); Gold (L’auro)

[Durling 52] as did the cruel mountain shepherdess please me, set to wash a pretty veil that keeps her lovely blond head from the breeze (l’aura);

[Durling 59] Amid the locks of gold (Tra le chiome de l’or)

[Durling 64] from that first laurel (lauro)

[이상엽] “가끔 사랑이 첫 월계수로부터”

[Durling 80, 109] The soft breeze (L’aura soave)

[Durling 93] in letters of gold (in lettere d’oro)

3) 다음 시에서도 이 용어들이 사용된다: 덜링(Durling)은 “breeze” (l’aura: 112, 127, 129, 131, 159, 176, 194, 196, 197, 198, 205, 227, 239, 278, 320)와 “wind” (vento)를 구별하여 번역하였다 (66, 67, 156, 264, 318); “laurel” (119, 129, 142, 143, 148, 188, 190, 197, 266, 291, 313, 323, 363); “gold” (159, 181, 192, 197, 343).

4) “Lau-re-ta”는 “Laura”의 라틴버전이다.

[Durling 107] only one laurel tree (Solo d'un *lauro*)

[Durling 180] the breeze towards the golden leaves (*l'aure . . . verso l'aurea fronde*)

[Durling 185] With the gilded feathers (*de l'aurata piuma*)

[이상엽] “황금빛 깃털의 이 피닉스는 . . . “

[Durling 219] Thus I awake to salute the dawn (a salutar *l'aurora*)

[Bergin] Thus roused, I *Morning* greet and Sun in skies

[Durling 291] When I see the dawn coming from down from the sky

(Quand' io veggio dal ciel scender *l'Aurora*)

원문에서는 음성학적으로 등가임이 분명하게 전달되는 이러한 낱말들을 번역에서 어떻게 표기할 것인가? 언어의 차이 때문에 이상엽의 한글번역은 각주에 주로 그 내용을 소개함으로써 문제를 해결하려 하며, 덜링의 번역은 주제어를 일관성 있는 영어표기-음성적으로는 등가일 수 없으나-로 옮김으로써 원문의 의도에는 매우 근접해 있다.

2. “scattered” (*sparse*): 흩어진 몸과 텍스트⁵⁾

페트라르카에 있어서 로라는 그녀가 살아 있었을 때에도 (죽었을 때는 말할 것도 없이) 부재하는 존재와 마찬가지로, 연인은 그녀의 신체부분들을 ‘페티쉬’함으로써 ‘없음’을 ‘있음’으로 만들려 한다. 그런 한편, “scattered”는 영적 사랑과 육체적 사랑, 연애의 고통과 즐거움, 절망과 희망, 죽음과 삶을 교호적으로 경험하는 페트라르카의 해체된 주체성, 그리고 악테이션의 경우처럼 찢어진 그의 몸을 의미하는 데까지 확대되어 사용되었다. 오거스틴적으로 말하자면, 불안

5) “scattered”는 다음 시에서도 사용된다: 117, 127, 142, 143, 146, 161 (Bergin, “O wandering steps”; 이상엽, “흩뿌려진”), 192 (Bergin, “sprinkled”; 이상엽, “흩어져”), 318, 320 (이상엽, “흩뿌려진”), 323, 349 (이상엽, “흩어진”).

정한 의지(unstable will)의 시적 주체라 할 수 있는 페트라르카의 작품들이 흩어진 시작품(rhymes scattered)으로 나타나는 것은 자연스럽다. 몸은 텍스트와 유추적 관계에 있는 것이다. 다시 말하면, 로라의 몸과 시인의 몸은 모두 파편화하였고, 그것의 기록으로서의 텍스트 역시 파편화하여 통합적 진리를 전달하지 않는 가변적인 기표로 떠돈다.

페트라르카의 시작품, 기도, 눈물들은 다음 구절들에서 보듯이 제각기 흩어져 있다.

[Durling 1] You who hear in scattered rhymes (in rime *sparse*) the sound of those sighs with which I nourished my heart during my first youthful error, when I was in part another man from what I am now:

[Bergin] “in these scattered rhymes“

[이효선 외] “흩어진 시구로 이루어진 그 소리”

[이상엽] “산만한 시들 속에서”

[Durling 70] For if there is no one who will listen to me with pity, why scatter prayers to the heavens so thickly? (*sparger*)

[Durling 55] In tears that I scatter by thousands and thousands (Per lagrime ch' i *spargo* a mille a mille)

다이아나가 악테이언의 몸을 해체하였듯이, 로라는 페트라르카의 통합된 감각과 이성을 분산시킨다. 이와 관련하여, 다음 구절의 원문에 사용된 “disperga”는 di-sperga이므로, 결국은 더 강렬한 “scatter”의 의미를 전달한다고 말할 수 있다. “무디게” 혹은 “혼미하게”라는 융통성있는 의역이 나쁠 것은 없겠지만, 덜링의 직역은 나름대로의 타당한 근거에 의한 것이다.

[Durling 39] in order to avoid one who disperses my every sense and leaves me cold stone as she does (per no scontrar chi miei sensi *disperga* /

lassando, come suol, me freddo smalto)

[이효선 외] “차가운 돌처럼 버려두어 내 감각을 무디게 만든 이를 더 이상 만나지 않게.”

[이상엽] “나를 차디찬 돌로 만들며 나의 모든 감각들을 혼미하게 만들어 버리는 자”

[Durling 72] Nor could any human tongue relate what the two divine lights [Laura’s eyes] makes me feel, both when winter scatters frosts and when later, the year becomes young again, as it was at the time of my first yearning. (*sparge*)

페트라르카의 해체된 몸과 정신에 연관하여, 그가 겪는 삶 속의 죽음의 상태를 표현하는 다음 번역에서도 문자 그대로의 ‘찢어짐’의 표현을 담느냐 않느냐는 중요한 문제이다.

[Durling 44] you see me torn asunder by a thousand deaths (voi . . . mi vedete *straziare* a mille morti)

[이효선 외] “그대 천 번이나 죽었음 직한 내 모습을 보았으려면”

페트라르카뿐만 아니라, 다른 이들도 로라의 아름다움 앞에서는 정신을 잃을 것이다. 다음에서, “scatter”를 살린 “흩어지다”라는 직역과 문맥에 어울리게 번역한 “모여들다”라는 의역의 차이를 볼 것이지만, 이 문제는 의역과 직역의 차이 이상의 것이다. 그녀의 아름다움을 보기 위해, ‘모든 영혼들은 그녀 주위에 모여 든다’와 ‘모든 영혼들은 그녀 주위에서 이성을 잃어 해체된다’라는 의미의 차이를 포함하는 것이다.

[Durling 31] since to gaze on this soul’s infinite beauty the worthy souls will all be scattered around it (l’anime degne intorno a lei fien *sparte*).

[Bergin] For to behold her beauty’s glorious ray, / The chosen souls would flock from far and near.

[이효선 외] “모든 축복받은 영혼들이 그녀 주위로 모여들 테니”
 [이상엽] “고귀한 영혼들이 그녀 주위에 흩뿌려졌으리니”

시인의 분열된 영혼만큼이나, 로라의 신체부위는 흩어져 있다. 로라의 발자취가 여기저기 흩어져 있다는 것은 그녀의 존재양태가, 정돈된 방식으로 스스로를 발현하는 영적 안내자로서의 베아트릭체와 다르다는 것을 가리킨다. 버킨의 아래 의역에는 “scattered”의 의미가 충분히 살아 있지 않다.

[Durling 304] the scattered footprints (le vestigia sparse)
 [Bergin] The steps of my fair wild one still I sought to trace

[Durling 107] their likeness [rays] are scattered all around, so that I cannot turn without seeing either that light or a similar one lit from it. (*cosparte*)

미풍에 흩날리는 로라의 머리카락을 표현할 때에는 덜링도 가벼운 의역을 허용하는데, 이것도 일관적으로 이루어진다.

[Durling 90] Her golden hair was loosed to the breeze (Erano i capei d'oro a l'aura sparsi)
 [Bergin] She used to let her golden hair fly free.
 [이상엽] “산들바람에 금발이 흩어지고”

[Durling 127] when I saw freed to the air the golden hair (i' vidi a l'aura sparsi / i capei d'oro).

위의 버킨의 번역에는 “scattered”(sparsi)의 의미가 미약해졌으며, “breeze”(l'aura)의 의미도 제대로 전달되지 않는다.

3. “stone” (*petra*): 차가운 마음과 몸⁶⁾

페트라르카의 고통에 아랑곳하지 않는 로라가 ‘바위’에 비유될 뿐 아니라, 좌절된 시인의 몸도 돌과 같다. 천상의 존재처럼 이상화된 여인의 카리스마와 냉정함에 놀려 시인의 몸은 돌처럼 차갑고 무겁게 가라앉고 굳는다. 시인은 여인을 볼 때마다, 마치 메두사의 얼굴을 본 것처럼, 에너지와 가치의식(“valor”)을 상실하여 삶 속의 죽음을 면할 수가 없다. 여인만이 모든 생기와 가치를 유지하는 것이다. 다음 구절이 그러한데, 시인을 압도하는 여인의 영상이 그의 두 눈을 통하여 심장 깊은 곳으로 올 때, 영혼이 그에게 부여한 활력은 소진되어 육체는 움직이기 어려울 정도로 무거워진다.

[Durling 94] the powers that the soul distributes leave the members (*membra*) an almost immobile weight;

‘사랑은 죽음’이라는 주제는 트로바도르 연애시에서 처음 나타나며, 청신체파(*stilnovisti*; *dolce stil nuovo*) 시인에게서 전형적이 되는데, 특히 귀도 카발칸티(*Guido Cavalcanti*)에게 그러하다. 카발칸티에게 있어 연애는 감각적 정신기능(*sensitive soul*)에 속하는 우연적 사건으로서 영적 초월성이나 섭리에 이르지 못하는 반면, 단테는 이러한 세속적 사랑의 고통을 종교적 사랑으로 승화시킴으로써, 사랑은 ‘새로운 삶’(『신생』, *Vita Nuova*)이라는 결론에 이른다. 이로써 단테는 절친했던 청신체파 시인친구 카발칸티의 ‘사랑은 죽음’이라는 인식에 응답하는 것이 된다. 이른 시기의 인문주의자 페트라르카는, 그러나, 사랑을 초월적 해결이 아니라 갈등의 차원에 묶어둠으로써, 연애는 죽음이라는 주제를 재생산한다.

다음 시에서, 로라는 돌에 비유된다. 돌처럼 차갑고 완고한 여인이 남자연인의 생기를 잃게 하므로, 그는—감히 다이아나의 빛은 몸을 탐하였으므로, 몸이 찢겨지는 별을 받은 악테이언처럼—분열되고 파편화된 주체가 된다.

6) 다음 시에서도 “stone”이 사용된다. 51, 126 (*pietre*).

[Durling 135] Thus a stone (*una petra*) has robbed my soul (stealing my heart which once was a hard thing and held me, who now am divided and scattered [*diviso et sparso*])

다음 구절에서, 페트라르카는 사랑 때문에 “살아 있는 바위”로부터 스스로가 얼마나 격하(위축)되었는다고 스스로에게 묻는다.

[Durling 50] how I am reduced by the fire from this living stone on which I lean. (*viva petra*)

여기서 “살아 있는 바위”는 그나마 상태가 좀 나아졌을 때의 페트라르카 자신을 가리킬 수도 있지만, 동시에 돌처럼 차가운, 그리고 시인의 생기를 온통 잃게 만들지만 자신은 생기를 빼앗기지 않는 로라를 가리킨다고 볼 수 있다.

그런데, 로라가 ‘돌’과 같은 존재일 뿐 아니라, 이번에는 시인이 자신을 ‘돌’에 비유한다.

[Durling 37] And why do I not first turn to stone in silence? (et perche pria tacendo non m'*impetro*)?

시를 쓰지 않고 망각함으로써 그녀를 잊을 수 있다면, 왜 내가 돌처럼 무겁게 침묵하지 않느냐고 스스로에게 묻는 페트라르카는 여기서 차라리 바위가 되었으면 낫겠다는 심경이다. 다음 구절에서 그는 다른 방식으로 바위에 비유된다.

[Durling 23] She spoke, so angry to see that she made me tremble within that stone (*petra*)

화가 난 여인은 시인을 ‘돌’처럼 굳어지게 하였고, 굳어진 그의 몸은 여전히 두려움에 떨고 있다. 다음 구절도 비슷한 상황이다.

[Durling 129] right there in the same place I sit down, cold, a dead stone
on the living rock (*pietra morta in pietra viva*)

[Bergin] I find my self once more / A dead stone statue, set on living stone

“dead stone”은 물론 로라의 차가운 시선으로 말미암아 긴장하고 에너지를 잃어 몸이 굳은 페트라르카 자신을 가리킨다. “living stone”은 시인의 죽은 상태와 대조되는 자연 속의 바위를 가리키기도 하겠지만, 위의 50번 시처럼, 생기를 빼앗기지 않는 냉정한 마음의 로라를 가리킬 수 있다. 시인-연인은 곧바로 로라의 다른 이름으로서의 따스한 “breeze”의 힘을 입어, 몸과 마음이 풀어지는 과정을 되풀이 경험할 것이다.

페트라르카가 자신을 ‘바위’에 비유할 때, ‘petra = Petrarch’라는 흥미있는 말놀이가 성립한다면, 그는 자신에 관한 음성적 기표를 하나의 별칭으로서 갖게 되는 것이다. 로라는 여러 개의 다른 이름을 가진 가변적 기표이지만, 페트라르카의 경우 단 하나의 음성적 기표라 하더라도 그 기표는 로라와 상호교류하는 등의 다양한 뉘앙스를 가지고 사용되므로, 여전히 효과적인 기표로 작용한다고 할 수 있다.

4. “remembering” (*rimembrar*): re- and dis-membering⁷⁾

『칸초니에레』는 “흠어진” 로라의 흔적을 한 곳에 모아 그녀를 기억하려 한다. 페트라르카에 있어 로라를 기억하는 작업(remembering)은, 그러나, 흠어진 월계수 나뭇잎을 다시 주워 모으거나, 해체된 신체 부분들을 재구성(re-membering)하는 것이 될 수가 없다. 통합적 주체성을 결여하는 시인이 자신에게 영원히 ‘부재’의 존재였던 로라를 기억하는 방식은 여전히 자신의 흠어진 시작품 속에 그녀의 신체부분을 흠어진 채(dis-membering)로 찬양하는 것 이상이 될 수가 없다. 단테가 베아트리체를 기억하는 방식과 달리, 페트라르카의 로

7) “memory”는 67, 71, 108, 127, 156, 157, 161, 305, 323번 시에서, “members”는 145, 300번 시에서도 사용된다.

리는 단계적으로 통합되면서 초월적인 존재로 발전하지 않는다. 로라에의 기억은 그녀의 신체 각 부분에 물신적인 독자성을 부여하며 찬양하는 방식인 통해사이다. 여성의 아름다움을 찬양하는 중세의 방식—외양의 묘사(*depictio*)와 이를 통한 내적 속성의 재현(*notatio*)—과는 좀 다른 의미의 ‘blazon’의 전통이 여기서 비롯되었다고 말할 수 있다.

다음의 덜링의 번역에는 파편화한 신체부위(*membra*)를 기억하여 다시 모으는 “*rimembra*”의 의미가 잘 살아 있다.

[Durling 127] that lovely tender bark which covered then the little members (*membra*) . . . : so strongly I remember (*rimembra*) her humble bearing . . .

그런데, 다음 구절에 대하여 로라를 “회상하면 할수록 나를 더욱 소진케 만들고”도 괜찮은 번역인 반면, 덜링은 “*consumi*”를 “destroy”로 번역함으로써, “re-member”와 “dis-member”의 상호작용을 부각시키는 효과를 꾀한다.

[Durling 37] so that remembering might destroy me the more (a ciò che ’l *rimembrar* piú mi *consumi*), and that I might learn from my present cruel and burdensome life how joyous my life was then!
[이효선 외] “[그녀를] 회상하면 할수록 나를 더욱 소진케 만들고”.

5. 단테에의 오독

페트라르카는 선배시인 단테를 깊이 의식하였다고 알려져 있다. 영적 사랑의 초월성, 총체성의 비전, 신학의 깊이로 특징되는 단테로부터의 ‘영향에의 고뇌’에서 벗어나고자 하는 페트라르카에게서, 단테를 ‘의도적으로 오독’하는 경우도 생겨난다. 즉, 페트라르카는 단테를 모방하지만, 단테가 전개하는 종교적 사랑으로의 발전을 왜곡하여 연애의 미해결 상황을 지속시킨다. 예컨대, 단테의 『신생』이 “기억의 책”(my Book of Memory)이라 정의되어 있듯이, 『칸초니에레』의

“*rime sparse*”는 로라의 흔적을 재조합함으로써 똑같이 그녀에 관한 ‘기억의 시’를 쓰고자 하는데, 물론 그 후의 사정은 전적으로 단테와는 다른 방향으로 진행된다.

단테와 페트라르카의 대조는 이 논문에서 산발적으로 지적된다고 생각하여 자세한 분석을 피하기로 하고, 다음 시만을 예로 든다. 『지옥』(*Inferno*) 편의 첫 장면에서, 인생의 중간시점에 단테는 어두운 숲 속을 헤매다가, 밝은 빛이 비치는 언덕을 향해 나아간다.

[Singleton; 단테, 『지옥』, 칸토 1] Midway in the journey of our life I found myself in a dark wood, for the straight way was lost. . . . but when I had reached the foot of a hill, there at the end of the valley that had pierced my heart with fear, I looked up and saw its shoulders already clad in the rays of the planet that leads men aright by every path.⁸⁾

마찬가지로, 페트라르카는 미지의 숲 속에서 헤매면서 빛에 관해 언급한다.

[Durling 176] Through the midst of the inhospitable savage woods, where even armed men go at great risk, I go without fear, nor can anything terrify me except the sun that has Love’s living rays.

[Bergin] Through savage woods I walk without demur/ Where men well-armed might hesitate to fare,/ What shall I fear who long since learned to bear/ Those love-charged glances that my pulses stir?

이 시에서 페트라르카가 단테를 직접적으로 인용하는지는 단정할 수 없으나, 단테와 페트라르카가 공통으로 사용하는 밑줄 친 낱말의 원어는 동일하다. 두 시인은 각기 어두운 숲 속의 외중에서 태양빛을 의식하는데, 이 빛은 단테에게는 연옥의 언덕에 비친 햇빛이며, 페트라르카에게는 여전히 로라의 차가운 시선이다. 이 차이는 두 시인의 사랑의 주제의 차이를 극명하게 보여준다. 위 인용의

8) Dante Alighieri, *Inferno*, trans., Charles S. Singleton (Princeton: Princeton UP, 1970).

다음 장면에서 단테는 햇빛이 비치는 연옥의 언덕을 오르려 하나 실패하고, 오히려 지옥으로의 여행이라는 우회로를 거쳐 나중에 연옥의 끝인 이 언덕의 꼭대기에 오른다. 여기서 그는 베아트리체와 재회하고, 그녀의 안내로 천국에 이른다. 말하자면, 단테는 『신생』의 처음에서 페트라르카와 꼭 같이 세속적 연애의 고통에서 시작하지만, 점차 통합된 진리의 비전을 향해 나아간다. 반면 페트라르카에게 있어 빛은 여전히 그를 끊임없이 헤매게 하는 로라의 눈이다. “천사와 같은” 로라의 거리감은 영적 존재로서의 잠재력을 지니지만, 페트라르카의 시에서 그녀는 결코 페트라르카를 영적 차원으로 발전하게 하는 중재자로 나타나지는 않는다. 페트라르카는 『칸초니에레』에서 출발점으로서의 ‘영원한 회귀’를 거듭한다.

위의 번역문에서 보듯이, 덜링의 페트라르카 번역과 싱글톤(Singleton)의 단테 번역은 용어선택이나 어조가 일치하는데, 두 시인의 원문이 동일하기 때문에 타당한 번역이라고 생각된다. 반면, 버진은 다르게 번역하였는데, 성모 마리아를 언급하는 다음 시에서도 버진의 번역은 의역이다.

[Durling 366] O glorious Virgin, Lady of that King who has loosed our bonds and made the world free and happy, . . . O true bringer of happiness.
(vera *beatrice*)

[Bergin] Oh Virgin glorified / Queen of that Lord, who to this earthly sphere, / Loosing our bonds, brought liberty with bliss . . . True Comforter,

성모 마리아를 지칭하는 페트라르카의 원문 “vera beatrice”에서 단테의 베아트리체에의 인유를 느낄 수 있다. 이에 해당하는 버진의 번역은 “true Comforter”인데, ‘보혜사 성령’(Paraclete)의 의미를 질게 풍기는 이러한 번역용어를 굳이 선택해야 할 필요가 있는가 하는 생각이 든다. 덜링처럼 “행복을 가져다주는 여인”(“vera beatrice”)의 의미를 그대로 살려두는 번역이 나올 듯 하다.

이상의 다섯 가지 항목에 관한 원문대조에서 밝혀지는 것은 페트라르카가 주요단어들을 꽤 주의깊고 일관성 있게 사용했다는 것이다. 축어적 번역으로 알려져 있는 덜링의 산문번역은 키워드 번역의 일관성이 돋보인다. 따라서 의미가

분명하게 전달되고 읽기도 쉽다. 이상엽의 번역도 주제어를 혼란스럽지 않게 우리말로 옮기는 배려를 보여준다. 이상엽은 대체로 “breeze”를 “바람”(159) 혹은 “산들바람”으로 번역하였고, “scattered”도 “흩어진”으로 번역하였다. 좋은 학자인 버긴의 번역은 대체로 의역인데, 유려한 시 번역이지만 약간 어렵고 주제어를 살리지 않은 페리프레이즈이므로 이 점에서는 만족스럽지 못하다.

II. 『돈키호테』의 번역: 1권과 2권 사이⁹⁾

미셸 푸코(Michel Foucault)는 돈키호테를 “같은 영웅”(the hero of the Same)이라 불렀다. 푸코는 책을 너무 많이 읽은 돈키호테가 모든 사물에서 “유사성”만을 본다고 말하는데, 돈키호테의 모든 사고는 기사도 로맨스에 고착되어 있어서 달라진 현실, 즉 타자와의 차이를 보려 하지 않는 것이다. 그는 달라진 낮은 현실에 대해서는 눈을 감고, 자신에게 친숙한 로맨스의 현상을 사물에 덧입혀 세상을 읽으려 한다. 돈키호테의 이 욕망은 책에 의해 매개되었으므로, 푸코는 돈키호테가 “책들을 증명하기 위해 세상을 읽는다”고 말한다(46-47). 그에게는 세상이 해석되어야 할 하나의 텍스트가 아니라, 텍스트가 세상을 재는 척도와 다름없다.

「이야기꾼」(“The Storyteller”)에서 발터 벤야민(Walter Benjamin)은 인쇄 문화 속의 작가가 이전의 가내수공업 시대의 필사본 문화에서 가능했던 이야기꾼과는 달리, 남의 의견을 구할 수 있는 공동체를 향유하지 못하고 홀로 존재하는데, 이러한 현상이 돈키호테라는 주인공의 모습에서 발견된다고 말한다. 돈키호테는 남의 조언을 못 받으며 홀로 떠돌아 지혜를 내포하고 있지도 않은 것이다(87). 돈키호테의 허황된 욕망은, 그러나, 보기보다는 고귀하다. 총체적 가치와 유비적 상응의 세계관이 허물어지고 있는 17세기 바로크 시기에, 돈키호테는 텍스트의 이상(기표)과 현실(기의)의 ‘같음’을—“verba”와 “res”가 일치하는 총체

9) 『돈키호테』의 1권은 1605년, 2권은 1615년에 출간되었다.

성의 조화로운 세계를—현실에서 찾으려 한다고 말할 수 있기 때문이다. 하류층의 시골처녀 둘시네아를 그의 기사도 업적을 바치는 귀족여성으로, 이발사의 세숫대야를 편력기사의 헬멧으로, 풍차를 긴 팔이 달린 괴물거인으로, 객주집을 성으로, 포도주 부대를 거인의 머리에서 나는 피로 착각하여 반미치광이처럼 행동하는 돈키호테의 기사도 행적의 진정한 의미는 바로 기표와 기의가 상응하는 총체성과 단일한 비전이 주류였던 세계에의 향수에서 비롯된 것이라 할 수 있다.

그런데, 『돈키호테』가 출판되자, 사이비 속편들이 나와 무려 수만 권이 인쇄되었고, 이 때문에 세르반테스는 속편을 쓰게 되었다고 2권의 서문에서 밝힌다. 2권에서는 돈키호테를 책—세르반테스의 1권과 아류 작가들의 속편—에서 읽은 인물들이 등장하여, 돈키호테 자신이 1권에서 한 것과 마찬가지로 책을 현실에, 특히 돈키호테에 덧씌우려 하는데, 이들은 돈키호테처럼 책이 제공하는 이상의 미몽에 빠져서가 아니라, 책을 장난으로 꾸며 돈키호테에 덮어씌움으로써 그를 조롱하는 것이다. 그들은 기사도의 풍습을 인형극이나 장난거리의 대상으로 삼는가 하면, 실제의 둘시네아가 돈키호테의 환상에서처럼 아름답지 않은 까닭이 그녀가 바로 마법에 걸렸기 때문이라고 말함으로써, 돈키호테를 조롱한다. 1권에서의 돈키호테의 기사도 편력은 허황되고 시대착오적인 것이긴 하지만, 풍차만큼이나 어지럽고 빠르게 변화하는 근대세계에서 진리에의 믿음과 신의가 가능한 가라는 탐구로 시작되었다. 2권의 돈키호테는 자신이 열정적으로 창조한 진리와 미덕의 환상이 현실의 인물들에 의해 세속화, 상업화, 그리고 희화화하는 것을 목격하면서 미몽에서 깨어나, 이를 유보하는 회의적인 자세로 귀착한다. 그러므로, 1권의 돈키호테가 보여주었던 진리와 미덕과 정의를 위한 행동주의와 진보적 이데올로기는 2권에서는 보수화한다고 말할 수 있다. 돈키호테는 자의식적이고 지친 모습으로 죽음을 맞이하여 스스로를 ‘철회’하는 인물이 된다. 『돈키호테』의 1권이 관념적 독단주의라면 2권은 경험적 상대주의이며, 1권이 현실의 부정이라면 2권은 1권의 부정, 즉 ‘부정의 부정’이라고 말할 수 있다. 이러한 과정은 의미의 총체성을 담보하던 초기르네상스의 확신 및 낙관주의가 모두 회의에 빠지게 되는 바로크의 세계관과 연관이 있다.

『돈키호테』의 1권과 2권의 차이는 필사본 전통에의 향수와 인쇄술 문화의 현실 사이의 차이라고도 말할 수 있는데, 1권의 돈키호테가 책의 과거에 사로잡힌 유아독존적 사유의 존재였다면, 이의 미몽에서 깨어나는 2권의 돈키호테는 복제가 가능한 현실세계에서 자신이 하나의 복제대상으로만 존재하게 됨을 깨닫는다. 즉, 기표의 이상을 현실에 실현하여 기표와 기의의 조화로운 총체성의 세계를 꿈꾸었던 그가 인쇄문화의 현실 환경에서는 하나의 기표로서만 존재하게 됨을 깨닫고, 이에 환멸을 느끼는 것이다. 이러한 해석의 배경에서, 특히 2권에서 주목하게 되는 것은 텍스트성이라는 최근의 문학 해석경향이다. 오늘날의 후기 구조주의 독자에게 『돈키호테』는 중세기사도 문학의 이상실현 혹은 그것의 비판과 차별되는 의미를 제공할 수 있다. 굳이 이런 시기적 의의를 따지지 않는다고 해도, 2권에서의 돈키호테의 의미를 살리지 않은 번역은 원작의 의미의 반을 잃는 셈이다. 그러므로, 『돈키호테』는 1권과 2권을 온전히 한꺼번에 놓고 보아야 그 의미가 충실하게 전달된다. 출간된 번역들을 비교해 보자.¹⁰⁾ 박철의 번역은 두 가지가 나와 있는데, 1990년(금성출판사)과 마찬가지로 2004년의 이른바 BK21 번역(시공사)에서도 1권만 먼저 출간하였다. 신익성의 번역도 1권의 번역이다. 살펴 본 역본 중에서 김현창의 번역이 눈에 띄었는데, 역자가 밝히고 있듯이 원문에서 “한 낱말도 빠지 않고 번역”하였다는 점만으로도 그러하다. 민용태의 번역도 원작에서 빠뜨림이 없는 완역이다. 장선영의 번역은 전체적으로 내용을 생략 혹은 축약하여 번역하였으므로 안타깝게도 연결이 잘 안되는 느낌을 주었는데, 이 점은 2권의 저작을 둘러싼 사정과 책을 의식하는 돈키호테에 관한 언급에서 더 크게 느껴진다. 여기에서의 『돈키호테』 번역대조는 번역의 질보다, 주요한 부분을 빠뜨리지 않았는가를 따져보는 검증이므로, 김현창의 완역을 대

10) 세르반테스, 『돈 키호테』, 장선영 역 (서울: 동화출판사, 1970); 세르반테스, 『돈 키호테』, 박철 역 (서울: 금성출판사, 1990); 세르반테스, 『돈키호테』, 강영운 옮김 (서울: 일신서적, 1991); 미겔 데 세르반테스 시아베드라, 『돈키호테』, 김현창 역 (서울: 범우사, 1991, 1994); 세르반테스, 『돈 키호테』, 신익성 옮김 (서울: 신원문화사, 2004); 미겔 데 세르반테스, 『돈키호테』, 박철 옮김 (서울: 시공사, 2004); 미겔 데 세르반테스, 『돈키호테』, 민용태 옮김 (서울: 창비, 2005).

조본으로 삼아 다른 번역들을 살펴본다. 2권에서는 전편, 혹은 사이비 후편 등에 관한 언급이 시종일관 흩어져 토로되는데, 이 점에 관련된 몇 가지 구절을 검토해 본다.

2권을 집필하게 된 동기를 밝히는 두 개의 「서문」부터 보자.

“레모스 백작에게 드리는 말씀”: . . . 왜냐하면, 후편의 이름 아래 숨어서 변장하여 이 세상을 헤매고 돌아다닌 또 하나의 돈 끼호테가 불러일으킨 불쾌감이나 혐오감을 깨끗이 씻기 위해 진짜를 보내달라고 여기저기서 무척 다급한 재촉을 받고 있었기 때문입니다. [김현창, II; 장선영, 생략, 강영운, 포함, 민용태, 포함]

“독자에게 드리는 머리말”: . . . 다만 주의삼아 덧붙여 말하고 싶은 것은, 지금 그대 손에 건네드리는 이 <(속) 돈 끼호테>는 전편과 같은 기술자가 같은 천을 재단해서 만든 것이며, 나는 이 속에서 후일의 돈 끼호테를, 이어 끝에 가서는 죽어 매장되는 돈끼호테를 이야기하지만, 이것은 어느 누구에게도 그를 위해 새삼 다른 증언을 할 생각을 갖게 하고 싶지 않기 때문이다. [김현창, II; 장선영, 생략, 강영운, 포함, 민용태, 포함]

세르반테스는 아류작 혹은 자의적인 주석이 더 이상 생산되지 못하게 하기 위해서, 즉, 하나의 통합된 기표-기의를 만들기 위해, 돈키호테가 죽음에 이르도록 기획한다. 돈키호테는 2권의 끝에서 죽음을 맞이하는데, 이에 이르는 과정에서 그는 여러 번 풍자의 대상이 되고, 이에 자의식적으로 반응하는 자신을 발견한다.

다음 구절에서 1권(원작) 혹은 사이비 2권을 읽은 독자들이 작중인물로 등장하여 돈키호테를 알아보는데, 돈키호테는 책 속의 자신에 관하여 궁금해 한다. 뿐만이 아니라, 등장인물이며 사건의 당사자인 돈키호테 일행이 자신들의 행적을 기록한 책 속에 나타나 있는 논리적 오류를 지적하면서 책의 사실성 혹은 권위 자체를 의심하게 되는데, 이는 물론 저자(*actor*)가 권위(*actoritas*)로 통했던 구전 전승 혹은 필사본 전통에서는 가능치 않은 일이었다.

“닥쳐라, 산초” 하고 돈 끼호떼가 말했다. “그리고 석사님의 얘기를 방해해선 안된다. 나는 이분이 책에 써어 있는 나에 대한 이야기를 죄다 말씀해주시기를 기대하고 있으니 말이다.” . . .

“틀린 곳은 거기가 아니야” 하고 삼손이 말했다. “당나귀가 아직 나타나지도 않았는데 산초가 같은 잣빛 당나귀를 타고 있었다고 작가가 써놓은 대목이라니까.”

“거기엔 저도 뭐라고 대답을 해야 좋을지 모르겠는데요. 역사가가 틀렸는지 아니면 인쇄소의 부주의였는지 그 둘 중에 하나라고 대답할 수밖에 없습디다요.”

[김현창, II. 3-4; 장선영 축약번역, 강영운, 포함; 민용태, 포함]

위의 구절에서 이런 도식이 만들어질 수 있다: 돈키호테 이야기 원형 → 1권 혹은 사이비 2권 속의 돈키호테 이야기 → 2권에서 이를 듣는 돈키호테 → 이를 묘사하는 저자 세르반테스.

다음은 원저자(돈키호테 행적의 기록자)가 페이지 여백에 적어 놓은 코멘트에 관한 언급이다. 『돈키호테』의 내레이터는 그가 가공의 아랍인 저자(기록자)의 노트북에서 돈키호테의 이야기를 발견하고, 이를 어떤 다른 아랍인에게 스페인어로 번역하게 하여 출간했다는 것을 1권에서 밝힌 바 있는데, 다음 구절은 바로 그 가공의 저자 자신이 돈키호테의 ‘실록’을 기록할 때 품게 된 의구심을 종이의 여백에 적어 두었다고 말해진다.

이 거창한 이야기를 원작자 씨데 아메데 베넬헬리가 저술한 원작에서 번역한 사나이는 다음과 같이 말하고 있다. 즉, 몬페시노스의 동굴에서 있었던 모험을 묘사한 장(章)에 이르렀을 때 그 장의 난 외에 아메데의 자필로 바로 다음과 같이 기입되어 있었다는 것이다. “나는 앞 장에 써어 있는 일절의 사건이 그대로 정확하게 용감한 돈 끼호떼에게 일어났다는 것을 이해할 수도 없고 납득할 수도 없다. . . .”

[김현창, II. 24; 장선영, II. 23, 생략, 강영운, 포함; 민용태, 포함]

이렇게 되면, 또한 다음 도식이 성립한다. 돈키호테 이야기 원형 → 가공의 저자 아랍인 (기록자 Cid Hamet Benengeli) → 그의 난외 논평 → 이를 스페인어로 옮기는 아랍인 번역자 → 이를 묘사하는 저자 세르반테스. 등장인물과 그에 관해 논평하는 다른 등장인물의 겹에 싸여, 혹은 기록자, 번역자, 저자(세르반테스)의 여러 버전이 혼재하는 하나의 텍스트 속에서 돈키호테는 책 속에 갇힌 인물이며, 이로써 그의 이야기의 사실과 허구의 경계는 흐려진다.

다음은 사이비 후편 속의 자신을 의식하는 돈키호테이다. 그러므로, 기록자, 번역자, 저자(세르반테스)의 연결고리에 사이비 저자이라는 새로운 차원이 하나 더 보태어지는 셈이다. 돈키호테의 이야기는 실제 존재했던 사이비 후편(저자 Alonso Fernandez de Avellaneda)에서 연속되었고, 2권의 작중인물 돈키호테는 이를 전해들을 수 있는데, 물론 이 모든 것은 저자 세르반테스의 창작이다.

그때 얇다란 판자로 칸막이를 한 옆방에서 지껄이는 말소리가 들려왔다.

“돈 헤로니모 씨, 제발 부탁이니 저녁식사를 갖고 오는 동안 <돈 끼호페 데 라 만차 후편>을 한 대목만 더 읽읍시다.”

돈 끼호페는 자기 이름을 듣자 벌떡 일어나서 옆방 사람들이 무슨 말을 하는가 귀를 기울였다. 그러자 돈 헤로니모라는 이름으로 불린 사나이가 대답하는 소리가 들렸다.

“그 따위 아무 짝에도 쓸데없는 것을 뭘 하려고 읽소, 돈 후안 씨? <돈 끼호페 데 라만 차> 얘기의 전편을 읽은 사람은 후편에 흥미를 느낄 까닭이 없잖습니까?”

“그렇게 말씀하시지만” 하고 돈 후안이 말했다. “읽을 만한 가치는 있습니다. 조금도 좋은 점이 없는 나쁜 책이란 없으니까요. 그런데 이 후편에서 가장 재미없는 것은, 벌써 들췌네아 텔 또보소에 대한 사랑이 식어버린 돈 끼호페를 그리고 있다는 점입니다.” [김현창, II. 59; 장선영, II. 58, 축약번역; 강영운, 포함; 민용태, 포함]

다음도 마찬가지로, 위작(僞作)에서 허구화된 돈키호테의 행적에 관한 소개와 이를 의식하여 다르게 행동하는 돈키호테를 그리고 있다.

이에 대해 돈 끼호테는 말했다.

“나는 추호의 의심도 없이, 당신은 새로운 작가의 손으로 최근에 인쇄되고 출판된 저 <돈 끼호페 데 라 만차 이야기 후판>에 나오는 그 돈 알바로 따르페 님이 틀림없는 줄 아오만”

“그렇습니다. 바로 그렇습니다” 하고 신사가 대답했다. “그 이야기의 주인공 돈 끼호테는 나와 절친한 친구입니다. 그 사람을 고향에서 끌어 낸 것도 나고 나아가서 사라고사에서 개최된 기마 시합에 참가하도록 부추긴 것도 나며, 나도 그곳에 갔었지요 . . .”

“내가 과연 이 훌륭한 쪽의 돈 끼호테인지 어떤지는 모르겠소만” 하고 돈 끼호페는 말했다. “그러나 내가 악인이 아니라는 것만은, 이것만은 똑똑히 말할 수 있소. 그 증거로 돈 알바로 따르페 님, 나는 여지껏 사라고사에는 발도 들여놓은 적이 없다는 것을 알아주기 바라오. 그뿐 아니라, 그 괴상 야릇한 돈 끼호페가 그 도시의 기마 시합에 참가했다는 말을 듣고, 그자의 엉터리를 세상 사람들의 면전에 폭로해주자는 뜻에서 나는 사라고사에 들어가기 싫어했던 것이오 . . .”

[김현창, II. 72; 장선영 II 71, 생략, 축약번역; 강영운 포함, 민용태, 포함]

여기서 작가 세르반테스는 위작의 돈키호테와 자신의 창조물인 원래의 돈키호테를 만나게 한다. 1권에서 돈키호테는 책이라는 기표의 실현을 위해 헌신하는 순진한 모습으로 나타나는데, 2권에서 그는 하나의 텍스트이며, 모방의 대상으로서의 기표에 머문다. 더욱이 그는 여러 텍스트 중의 하나의 텍스트에 불과하므로, 그의 존재는 사실상 텍스트 사이의 대화로만 남게 되었다. 돈키호테는 1권에서 책이 되려 하였고, 2권에서는 책이 되었다.

결론적으로 말하면, 2권의 「서문」에 주어져 있는 사이비 후편의 출현소식을 못 접한 독자는, 위에서 인용한 구절들이 왜 2권에서 돌출적으로 등장하는지에 대해 의아해할 수밖에 없으며, 이런 서지적 구절을 비본질적이라 판단하여 생략하거나 축약한 번역본을 읽는 독자는 2권의 줄거리 구성 자체가 혼란스럽게 느껴질 뿐 아니라, 2권이 가지고 있는 매우 중요한 의미를 놓치는 셈이 된다. 장선영 번역은 「서문」을 생략하였고 적어도 1/3 이상을 줄여 번역하였으므로, 위에서 토론한 작품의 의미를 제대로 전달하지 않는다. 완역인 김현창과 강영운의 번

역에 있어, 위의 검증 구절만을 보았을 때, 김현창은 “일절의”, 강영운은 “일체의”(II. 24)라고 옮긴 것 외에는 놀랍게도 모든 것이 일치하여 씩씩한 느낌이 든다.

맺는말

번역은 독자적인 해석이고 주석이며, 원문과 번역문 사이를 오가는 해석학적 순환에 의해 만들어진다. 이런 점에서 번역은 학문 중심지의 자리이동(*translatio studii*), 혹은 저자 및 문헌의 권위의 자리옮김(*translatio auctoritatis*)을 피할 수 없다. 그런데, 번역은 원작이 만들어 졌을 때보다, 후대에 원작이 유명해졌을 때 요청되므로, 번역은 어느 한 시기에 우세한 반응이나 해석에 의해서가 아니라, 영속성의 원리에 의해 이루어질 필요가 있다. 말할 것도 없이, 고전문헌의 번역은 원어와 당시대 문화(alterity)에의 익숙함이 전제되어야 하지만, 고답적인 번역이라고 해서 새로운 해석을 수용할 여지(modernity)를 닫아둘 필요는 없는 것이다. 새로운 해석은 늘상 이루어지고 이에 의해 원작이 새로운 주목을 받게 될 때에도 여전히 생생하게 살아 있는 의미를 전달할 탄력성을 지닌 번역이 좋은 번역이다. 『칸초니에레』가 사랑의 고통의 정서, 혹은 세속적 사랑과 영적 사랑의 갈등을 표현했다 라든가, 『돈키호테』가 급속히 속물화하는 당시의 인간들에게 기사도 이상을 찬양하기 위하여, 혹은 거꾸로, 기사도 문학의 해독을 풍자하기 위하여 씌어졌다는 식의, 한 시기의 주도적 해석에 의한 ‘맞춤 번역’은 오늘날에는 진부하게 느껴진다. 원문의 영속적 재발견의 가능성을 열어두는 번역이 필요하며, 이것이 원작과 함께 번역이 살아남는 방식이라고 생각한다.

영속성의 측면에서 생각해 보면, 원작의 특정한 주요언어 혹은 전체구성에 담겨 있는 다양한 해석의 여지를 하나의 의미로 환원시키는 번역은 나쁜 번역이다. 발터 벤야민은 『번역자의 과제』에서 정보전달에 그치는 축어적 번역의 부정적 측면을 토론하지만, 원문의 “지향성”(intention)을 살려 두기 위한 축어적 번

역(78-79)은 열린 재해석의 여지를 위해, 필요한 경우 권장되어야 한다고 말한다. 원작자가 의도하는 일관된 단어선택에 거슬리거나, 이를 문맥에 따라 유려하게 다양한 언어로 옮기는 의역은 오히려 원문이 지향하는 의미를 모호하게 만들 수 있기 때문에, 하나의 의미로 환원시키는 번역 못지않게 나쁜 것이다. 마찬가지로, 원문을 생략하거나 시모음집에서 한 부분만을 번역대상으로 선정하는 작업도 의역에 속한다고 할 수 있다. 이러한 식의 의역은 번역자의 자의적인 작품해석에 의해 이루어지는 원문의 왜곡일 수 있으며, 이런 해석의 ‘깊이’에 의해 만들어진 의역은 축어적 텍스트의 ‘표면’의 생동성을 죽인다. 텍스트 표면의 ‘유희’를 남겨 살아 있게 하는 번역이 바람직하다. 번역문은 발아하는 단계에 머물러 있어야 하며, 숙성되고 나아가 매마르게 된 ‘깊이’의 의역은 원문의 의미를 고착 혹은 소진시키는 죽음에 해당한다. 그러기 위해 원문이 지향하는 바를 열어 두는 방법을 각 원문의 본질에 맞게 다양한 방식으로 모색하여야 하는데, 바로 이러한 원문의 “지향성”에 맞먹는 번역 언어를 구사하는 것이 번역가의 어려움이기도 하다.

주제어: 번역, 직역, 원문의 지향성, 페트라르카의 『칸초니에레』, 세르반테스의 『돈키호테』

Works Cited

- Benjamin, Walter. “The Task of the Translator.” *Illuminations*. Trans. Harry Zorn. London: Harcourt, Brace & World, 1968. 70-82.
- . “The Storyteller.” *Illuminations*. 83-107.
- Foucault, Michel. *The Order of Things*. New York: Vintage, 1973

The Validity of Literal Translation in *Canzoniere* and *Don Quixote*

Abstract

Minwoo Yoon

This paper aims to demonstrate the need of literal translation in Petrarch's *Canzoniere* and Cervantes' *Don Quixote*. It seems certain that in composing *Canzoniere* Petrarch employs and arranges a series of key words with special care and consistency: the phonetic nexus of laurel (*lauro*), gold (*l'auro* or *l'or*), breeze (*l'aura*), dawn (*l'aurora*); scattered (*sparse*); stone (*petra*); body and re-remembering" (*membra* and *rimembrar*). Some translators elegantly paraphrase each key word in different forms for the sake of readability; in that case, however, much dwindled is the potential of the "intention" inherent in its literal value. In a similar way, as is the case in *Don Quixote*, failing to translate a work completely can preclude proper understanding and creative reinterpretation of the original text. Although seemingly inessential to the main storyline, the passages concerning the textual production of Part II in *Don Quixote* are of tremendous importance to account for the interaction between Part I and Part II, text and commentary, the author and quasi-authors and manuscript tradition and printing culture. Hence, the need for a complete translation of the work.

Translators inevitably and necessarily interpret; certain texts by nature require literal translation to be essential part of their interpretation. Translation should remain inchoate and embryonic and be directed toward a live revelation of the original text itself. The interpretive "depth" often makes obscure the "intention" of the original; the "seduction" of the text's surface must be kept alive in good translation. Paradoxically, as Walter Benjamin says, literalness and freedom often go together in translation.

Key Words

literal translation, original text, intention, Petrarch's *Canzoniere*, *Don Quixote*,