

번역하는 동아시아, 상상되는 세계문학

박진영 (성균관대학교)

1. 번역이라는 상상력, 복수의 세계문학

번역은 동양과 서양, 과거와 현재, 나와 타자를 연결시켜 주는 가장 탁월한 장치다. 번역 없이는 학문, 사상, 과학, 문학, 예술이 시공간을 가로지르며 계승되거나 전파되지 못한다. 번역은 인간의 지식과 감정을 자유롭고 민주적이며 평화적으로 소통시킨다. 다른 한편으로 번역은 위계적이고 불평등하며 때때로 폭력적인 보편성을 강요하기도 한다. 번역이 지닌 양면적이자 역설적인 가치가 근대 동아시아에서만 잘 드러난 경우를 찾아 보기 어렵다. 과연 동아시아인으로서 우리에게 번역은 어떤 의미이며, 무엇을 상상하게 만드는가?

서로 다른 역사적 조건과 완전히 이질적인 언어 환경 속에서 실천된 동아시아 3국의 번역은 상이한 시대정신과 문학적 상상력을 통해 하나가 아닌 복수의 세계문학“들”을 성립시켰다. 낯선 타자로서 이방인(étranger)과 대면하면서 자국어와 자국문학이 발견되기 시작했으며, 세계문학의 경계를 의식하면서 비로소 자기 자신을 타자화할 수 있었다. 특히 동아시아 3국처럼 근대어를 새롭게 주조(鑄造)해야 하거나 소수언어 사용자인 경우에는 오직 자국어 번역을 통해서만 새로운 문학을 꿈꾸면서 아직 도래하지 않은 근대성을 상상할 수 있었다.

번역이 서로 다른 세계문학“들”을 만들어 낸다는 것은 무엇을 의미하는가? 번역은 술한 오독과 뜻밖의 착각을 동반하면서 기만적으로 편집되는 과정이다. 번역을 통해 원작의 상상력이 고의로 오염되기도 하며, 아무도 의도하지 않은 곡해로 이끈다. 때때로 원본 없는 번역이 탄생하거나 원작보다 빼어난 번역을 낳기도 한다. 따라서 세계문학은 결코 단수형이 아니며, 평등하지도 않다. 세계문학“들” 사이에서 차이를 만들어 낸 것은 물론 번역이다.

그중에서 가장 드라마틱한 명장면은 1910—1920년대 한·중 양국이 한일병합과 신해혁명, 3·1운동과 5·4운동을 관통하면서 연출되었다. 예컨대 한·중·일 3국에서 거의 동시적으로 번역된 비처 스토프의 《툼 아저씨의 오두막》, 입센의 《인형의 집》, 알퐁스 도데의 《마지막 수업》, 특이한 경로로 한국에 소개된 타고르의 《동방의 등불》

을 통해 번역과 세계문학의 동아시아적인 존재 방식과 실천적 가치가 선명하게 드러났다. 네 가지 사례를 통해 우리는 “동아시아 세계문학”이라 일컬을 수 있는 것의 역사성을 여실히 포착할 수 있다.

2. 노란 피부의 톰——번역과 시대정신의 변증법

잘 알려져 있다시피 《톰 아저씨의 오두막》은 남북전쟁과 노예제 철폐의 도화선이 된 소설이다. 노예 톰의 비극적인 운명은 악독한 노예주나 사회 제도의 문제를 넘어 미국이라는 아름다운 이름으로 번역된 나라가 감추고 있던 추악한 이면을 폭로했다. 자유와 평등을 쫓아 바다를 건넌 청교도들의 땅이요 독립전쟁을 거쳐 태어난 민주공화국 미국은 기실 야만과 폭력의 역사 위에 세워졌을 따름이다. 비처 스토는 이 소설을 통해 비열한 백인 중심주의, 성경과 하느님을 앞세운 기독교의 위선, 민주주의라는 이념의 허울을 고스란히 발가벗겼다.

정작 《톰 아저씨의 오두막》에 열광한 것은 노예들이 아니었다. 소설에도 묘사되어 있듯이 어차피 노예들은 글을 배울 수 없었고 자신들의 이야기를 읽지 못했다. 그렇다면 노예가 아닌 독자들, 예컨대 미국의 백인 중산층, 여성과 아동, 혹은 유럽의 평범한 시민들은 왜 이 소설에 공감하면서 울분을 터트렸을까? 어쩌서 자신과 다른 피부색의 인종을 위해 목소리를 높이거나 심지어 목숨을 걸고 전쟁에 뛰어들었을까?

그것은 새로운 시대정신의 탄생이었고, 문학이 지닌 고유한 가치이자 소명이었다. 문학은 나와 전혀 상관없는 가공의 주인공에 대한 동정과 연민을 자기 자신의 것으로 체험하게 만들었으며, 타인의 삶을 통해 자기 자신이 속한 사회 질서에 대한 비판과 반성을 이끌어 냈다. 《톰 아저씨의 오두막》은 인종, 지역, 성별, 세대, 계급의 차별을 넘어선 감정의 공유와 정신적 소통의 힘을 가장 잘 보여준 소설이다.

황인중들의 동아시아에서 톰 이야기는 어떤 의미였을까? 중국에서는 1901년 린수(林紓)와 웨이이(魏易)가 공역한 《흑인 노예의 울부짖음(黑奴籲天錄)》이라는 제목으로 선보였으니 《파리다화녀유사(巴黎茶花女遺事)》에 이어 린수의 문명을 떨친 두 번째 번역이다. 또 도쿄의 춘류사(春柳社) 공연, 상하이의 춘양사(春陽社) 공연을 통해 중국 현대 화극(話劇)의 길을 개척한 것도 이 작품이다. 린수는 미국에서 배화(排華) 운동으로 박해 받고 있는 쿨리(苦力)나 주짜이(豬崽)의 참상을 거둬 상기시키며 이 소설을 민족주의와 애국주의 시각으로 읽을 것을 매우 적극적으로 주문했다.

한편 일본에서는 1903년 사카이 도시히코(堺利彦)와 시즈노 마타로(志津野又郎)의 《인자박애 이야기(仁慈博愛の話)》, 1907년 모모시마 레이센(百島冷泉)의 《노예 톰(奴

隷トム)》으로 번역되었다. 사회주의자 사카이 도시히코에게 노예가 자본에 핍박 받는 민중이었다면 모모시마 레이센은 원작의 기독교 윤리와 박애의 정신에 방점을 찍었다. 더욱 흥미로운 것은 일본의 두 가지 번역을 바탕으로 한국어 번역이 성립되었으며, 놀랍게도 식민지로 전락한 직후인 1913년에 번역되었다는 사실이다. 장차 근대문학의 선구자가 될 21세의 청년 문사 이광수(李光洙)는 《검둥의 설움》이라는 제목을 붙였다.

두말할 나위도 없이 1,300만 조선인이 모두 톱이며, 나고 자란 고향이 검둥이의 땅과 다를 바 없었다. 식민지 망국민에게 일본이야말로 백인 노예주이며, 노란 피부의 톱들은 3·1운동으로 향하는 고단한 투쟁을 예감했다. 인간으로서 존엄을 짓밟히며 잔혹하고 악랄한 압제에 신음하는 조선인에게 톱 이야기는 역사적 진실일 수밖에 없었기 때문이다. 그리고 보면 《검둥의 설움》은 반인륜적인 현실에 대한 고발에서 멈추지 않고 제국주의, 침략주의와 정면으로 맞선 혁명적인 번역이기도 하다.

흑인 노예의 비참한 삶을 나의 이야기이자 우리의 역사로 바꾸어 낸 것은 번역의 힘 덕분이었다. 번역이 없었다면 톱 아저씨의 죽음이란 머나먼 땅에서 벌어진 어느 흑인 노예의 안타까운 사건으로 그쳤을 터다. 번역은 식민지의 현실을 통찰하는 창조적인 동력이 되어 주었고, 민족의 미래에 대한 해방적 상상력을 제공했다. 1919년 이광수는 도쿄에서 2·8독립선언을 주도하고 상하이로 망명의 길을 떠났다. 그리고 《검둥의 설움》을 읽으며 눈물 흘리던 독자들은 3·1운동으로 펼쳐 일어나 자주독립을 부르짖으며 자유와 평등과 민주의 나라를 상상하기 시작했다.

3. 입센——번역의 속임수

노르웨이 극작가 헨리크 입센의 《인형의 집》은 여성해방운동을 촉발시킨 문제극·사회극이다. 북유럽 스칸디나비아 지역의 언어로 창작된 데에다가 텍스트에서 공연으로, 공연에서 운동으로 연쇄적으로 재생산된 점에서 이 작품은 태생적으로 번역이라는 숙명을 타고났다. 그런데 《인형의 집》은 대단히 빠른 속도로 세계문학의 정전(正典·canon)에 올라섰고, 동아시아에서도 초창기 문학을 풍미했다. 게다가 한·중·일 3국 모두 처음부터 충실한 완역으로 출발했다.

가장 먼저 《인형의 집》을 받아들인 것은 일본인데, 각별히 입센 타계 직후 10년 동안(1906—1916) 열풍이 거셌다. 일본에서는 신여성 문제라는 측면 못지않게 사실주의 희곡의 번역을 통해 자국 근대극의 규범을 수립하고 신극 운동의 동력으로 삼으려는 동기가 강렬했다. 그래서 입센의 희곡 중에서 《인형의 집》에만 초점이 집중되지 않았으며, 압도적인 영향력이 행사되지도 않았다. 예컨대 《인형의 집》이 처음 번역될 때, 그

리고 단행본으로 처음 출판될 때에도 《민중의 적》이 나란히 선보인 것은 의미심장하다. 이러한 사정은 중국에서도 마찬가지였다. 반면에 한국에서는 《인형의 집》과 짝을 이루거나 후속편으로 《바다에서 온 여인》이 꼽히곤 했다.

상하이에서 《인형의 집》을 무대에 처음 올린 것은 1914년 루징뤄(陸鏡若)로 알려져 있다. 그러나 기념비적인 번역이 이루어진 것은 1918년 6월 〈신칭니엔(新靑年)〉을 통해서다. 천두슈(陳獨秀)를 비롯한 편집진은 통째로 입센 특집호를 꾸미면서 맨 앞에 입센의 초상·석상·친필을 내걸고, 후스(胡適)의 논고 《입센주의(易卜生主義)》, 뤼자룬(羅家倫)·후스의 완역 《노라(娜拉)》, 타오멍허(陶孟和)의 《국민의 적(國民之敵)》, 우뤄난(吳弱男)의 《어린 에올프(小愛友夫)》, 위안전잉(袁振英)의 《입센전(易卜生傳)》을 수록했다.

동아시아의 《인형의 집》 번역에서 장관(壯觀)을 보여준 것은 중국이다. 왜냐하면 노라가 5·4운동을 촉발시키고 반봉건·반전통의 도화선으로 사명을 다했기 때문이며, 또한 입센의 원작이야말로 반봉건·반전통과는 아무런 관련도 없기 때문이다. 여주인공 노라는 잃어버린 자아를 찾기 위해 부르주아 가정의 스위트홈에서 탈출하는 여성이다. 그런데 중국에서는 노라의 가출이 가부장적인 봉건 제도에 맞선 투쟁, 자유연애와 연애결혼을 쟁취하기 위한 혁명으로 이해되었다. 원작이 충실하게 번역되었으나 의도적으로 오역된 상상력이며, 기실 알면서도 일부러 착각한 사상 투쟁의 무기가 바로 《인형의 집》인 셈이다. 자유연애도 연애결혼도, 따라서 스위트홈도 아직 상상되지 않은 100년 전의 동아시아에서는 어찌면 당연한 노릇이었을 터다.

후스는 5·4운동 전야인 1919년 3월호에 최초의 근대 희곡 《종신대사(終身大事)》를 발표함으로써 다시 한 번 노라를 혁명적으로 오용(誤用)했다. 그해 11월 창샤(長沙)에서 일어난 자오우쩐(趙五貞) 사건을 필두로 수많은 노라들이 죽음을 무릅쓰고 도혼(逃婚)·항혼(抗婚) 행렬에 뛰어들었고, 동향 출신의 청년 마오쩌둥(毛澤東)으로 하여금 격분의 문장을 토하게 만들었다. 1923년 12월 루쉰(魯迅)이 베이징여자고등사범학교 문예회 강연 《노라는 떠난 후에 어떻게 되었나》 말미에서 역설한바 중국을 바꾸기 위해 “설령 탁자 하나를 옮기고 화로 하나를 바꾸려 해도 피를 흘려야 할” 지난한 투쟁이 막을 올린 것이다.

한편 한국에서는 전혀 다른 풍경이 펼쳐졌다. 초창기 신여성 그룹과 손잡고 1921년 《인형의 집》을 처음 번역한 것은 중국문학 전문 번역가 양건식(梁建植)이다. 양건식은 중국의 번역 상황을 모르지 않았으나 철저하게 일본어 중역(重譯)에 의존했다. 양건식은 일본어를 통해 서양 원작에 최대한 충실한 한국어 번역을 내놓을 수 있었지만 노라의 가출이 지닌 혁명적 용법에 무지했을 뿐 아니라 도리어 여성의 성장과 해방에 매우 비판적

이었다. 실제로 양건식은 1923년 일본 작품을 번안한 것으로 추정되는 단막극 《사랑의 각성》을 단행본으로 출판하여 자신의 번역을 희화화하고 조롱했으며, 노라의 자각과 각성이라는 시대적 과제를 남녀 성별 대립, 친구 세대 갈등, 동서 문화 충돌의 삼중 모순으로 파악하는 기만적이고 반동적인 상상력을 드러냈다. 양건식은 이를테면 후스의 《종신대사》와 정반대의 노선을 걸어간 셈이다.

다행스럽게도 양건식은 번역을 통해 자신을 혁신하고 미답의 영역을 개척하는 길을 잃지 않았다. 상당히 먼 우회로를 돌아야 했지만 양건식은 1931—1932년경에 이르러 귀모뤄(郭沫若)의 《취원권(卓文君)》, 《왕자오권(王昭君)》, 왕두칭(王獨淸)의 《양구이페이(楊貴妃)》, 어우양위첸(歐陽予倩)의 《판진롄(潘金蓮)》과 같은 근대 역사극 번역을 통해 “반역적 여성(叛逆的女性)”을 성공적으로 그려냈다. 또 양건식은 어우양위첸의 근대극 《말괄량이(潑婦)》를 번역함으로써 집을 나가는 노라를 넘어 남성을 버리는 여성으로 나아갔다. 중국 고대의 미녀가 유럽의 노라와 한국어로 만나면서 훨씬 더 급진적이고 혁명적인 근대의 여전사(女戰士)들이 탄생한 셈이다.

그렇다면 한·중·일 3국 모두 원작을 성실하게 완역했음에도 불구하고 번역의 초점이나 문학사적 효과가 판이하게 달랐다고 볼 수 있다. 유럽어에서 번역한 일본, 영어에서 번역한 후스, 일본어에서 번역한 양건식은 똑같은 《인형의 집》을 번역했지만 서로 다른 《인형의 집》을 각자의 자국어로 내놓았다. 바로 이 대목이야말로 동아시아에서 번역이 발휘한 역사성과 시대정신, 그리고 복수의 상상력“들”이 지닌 가치를 뚜렷하게 보여준다.

4. 알퐁스 도데——위조된 상상력

알퐁스 도데의 대표작 《마지막 수업》은 한·중·일 3국이 교과서를 통해 오랫동안 공유하고 세대를 넘어 유전시켜 왔을 뿐 아니라 교실 밖에서도 널리 읽히고 있다. 공통의 문학적 감수성을 바탕으로 동아시아인이 서로 공감하면서 대화를 나눌 수 있는 작품이 매우 희귀하다는 사실을 떠올린다면 이 단편을 세계문학이라고 일컫는 데에 망설일 까닭이 없다. 정작 프랑스를 포함한 유럽에서 《마지막 수업》이 잘 알려지지 않은 것은 뜻밖이다. 또 일본에서 1980년대 후반, 한국에서 1990년대 후반에 이 작품이 교과서에서 사라진 반면 중국에서는 가장 먼저 교과서에 채택되고 오늘날까지 여전히 살아남아 있다. 어떻게 된 일일까?

무엇보다 먼저 지적해야 할 것은 알퐁스 도데의 원작 자체가 지독한 제국주의적 편견과 자국 중심적인 이데올로기에 휩싸여 있다는 사실이다. 알퐁스 도데가 줄곧 보수 왕

당과 지지자였고, 반유대주의자였다는 사실도 언급해 둘 필요가 있다. 《마지막 수업》의 무대가 된 알자스-로렌(Alsace-Lorraine) 혹은 엘자스-로트링겐(Elsass-Lothringen)이라 부르는 지역은 프로이센과 프랑스 사이의 침략과 식민 지배가 되풀이된 곳이다. 그 중에서도 주인공 프란츠(Frantz)가 뛰노는 자르(Sarre) 강변은 훗날까지 국제기구의 지배와 군정 통치, 분리와 귀속을 거듭하면서 서로 다른 국적을 오간 분쟁 지역이다.

신성로마제국의 영토였던 엘자스-로트링겐은 17세기 유럽의 30년 전쟁 끝에 프랑스에 복속되었다가 1870—1871년 보불전쟁(普佛戰爭)의 결과 비스마르크 시대의 독일 제국으로 되돌아갔다. 1873년에 발표된 《마지막 수업》이 포착한 비장한 순간이 바로 이 역사적 장면의 하나다. 그 뒤로도 비운은 되풀이되었다. 엘자스-로트링겐은 자치를 피하다가 1911년 헌법을 통해 완전히 독일로 편입되었으나 곧이어 발발한 제1차 세계대전으로 인해 프랑스로, 제2차 세계대전 때 독일로 합병된 뒤 종전 후 다시 프랑스 품에 안겨야 했다.

그렇다면 알자스-로렌 혹은 엘자스-로트링겐은 프랑스 땅인가, 독일 땅인가? 소년 프란츠는 프랑스인인가, 독일인인가? 아멜(Hamel) 선생이 주민과 학생들에게 가르친 것은 국어인가, 외국어인가? 왜 교사는 프랑스식 이름이고, 학생은 독일식 이름을 가졌는가? 아멜 선생이 떠나고 나면 소년들은 또 어떤 언어의 분사(分詞) 규칙을 회초리를 맞아 가며 외워야 하는가?

간단히 말하자면 《마지막 수업》이 그려낸 감동적인 장면은 보불전쟁에서 참패해 알자스-로렌이 식민 지배를 받게 된 순간이 아니다. 거꾸로 엘자스-로트링겐 주민이 200여 년의 점령 통치에서 비로소 해방되고, 제국주의의 하수인이자 모어 말살 정책의 첨병인 제국의 교사가 종주국(宗主國)으로 귀환하는 순간이다. 그런 장면을 프랑스 입장에서 뒤집어 읽으면서 내셔널리즘(民族主義)과 패트리어티즘(愛國主義)으로 교묘하게 포장한 산물이다. 그렇다면 《마지막 수업》은 두 가지 중요한 사실을 은폐하고 있는 추악한 작품이다.

첫째, 프랑스와 독일 모두 사활을 걸고 쟁탈전을 벌인 알자스-로렌 혹은 엘자스-로트링겐은 파리와 대서양으로 향하는 지정학적 요충지인 데에다가 유럽 최대의 철강·석탄 지대다. 자명한 이해관계가 얽힌 천연자원은 이 지역의 주민——프랑스인도 아니고 독일인도 아닌 “원주민”——의 몫이 아니며, 끊임없는 정복과 수탈, 동화와 융합이라는 역사적 폭력이 반복될 수밖에 없었다.

둘째, 실상 엘자스-로트링겐은 독일어 방언을 사용하는 게르만계 주민이 대다수이며, 특히 라인강 서안(西岸)을 끼고 있는 엘자스 지역에서 “모어(母語)”라 이름 붙일 수 있는 언어라면 아멜 선생의 프랑스어가 아니라 흔히 고지(高地) 독일어라 일컬어지는 알레마

니슈(Alemannisch) 또는 알자시앵(Alsacien)이다. 아멜 선생이 가르친 것은 결코 모어가 아니라 “국어”일 뿐이다. 또한 아멜 선생이 떠난 이튿날 라인강 너머에서 또 다른 국어 교사가 부임하리라는 점에서도 “모어”의 가능성은 여전히 살아나지 않을 것이다.

그런데 동아시아 3국에서는 왜 알퐁스 도데와 《마지막 수업》을 환영했을까? 어떻게 오랫동안 교과서에 실릴 수 있었는가? 단지 몰랐기 때문일까? 그렇지 않다. 동아시아에서 《마지막 수업》은 한층 더 흥미로운 역사성을 띠고 있다.

《마지막 수업》이 일본에서 처음 번역된 것은 러일전쟁 무렵인데, 그중에서 1905년 《마지막 가르침(終の教)》이라는 제목으로 번역한 바바 고초(馬場孤蝶)는 1907년 단행본에 다시 수록할 때 들인 제목을 《전후(戰後)》라고 바꾸었다. 알퐁스 도데 단편집 《월요(月曜) 이야기》가 단행본으로 출판된 것은 1914년 일본이 독일을 향해 선전포고 하면서 제1차 세계대전에 참전한 직후다. 고토 스에오(後藤末雄)가 번역한 단행본 표제는 《보불전쟁 이야기(普佛戰話)》로 바뀌었다. 청일전쟁을 시작으로 태평양전쟁까지 반세기 동안 무려 4차례의 세계전쟁을 벌이고 그중 3차례 승전한 일본에서 《마지막 수업》이 교과서에 수록된 것은 전혀 이상한 일이 아니다.

한편 중국에서 《마지막 수업》을 처음 번역한 것은 미국 유학생 후스다. 후스는 1912년 백화문(白話文)으로 《할양지(割地)》라고 번역했다가 1919년 단행본을 출판하면서 《마지막 수업(最後一課)》이라는 제목으로 바꾸었다. 일본의 제목 변경과는 정반대 방향인 셈이다. 후스는 머리말(譯者序)에서 의화단사건(義和團事件)과 배상금을 언급했으며, 1914년 또 다른 작품 《베를린 포위(柏林之圍)》를 번역했다. 후스의 관심은 1914년 제1차 세계대전 발발, 그리고 독일에 할양되었다가 일본으로 이권이 넘어가게 된 산둥(山東) 지역의 운명에 있었다.

그런가 하면 한국에서는 1923년 최남선(崔南善)에 의해 《만세(萬歲)——마지막 과정(課程)》이라는 제목이 붙여졌다. 최남선은 바바 고초의 일본어 번역을 고스란히 옮겨왔지만 일본은 물론 중국과도 판이한 명명법을 취했다. 3·1운동 때 〈독립선언서〉를 집필하고 투옥된 뒤 풀려난 최남선이 겨냥한 바는 머리말에서도 여실히 드러났다. 에둘러 표현할 수밖에 없었지만 최남선은 불과 4년 전의 3·1 만세운동을 연상시키면서 조국애와 광복, 민족의식과 국어라는 문제의식을 부각시키려고 애썼다.

요컨대 《마지막 수업》이라는 편파적이고 모욕적인 작품이 동아시아 3국에서 제각각 다른 세계문학“들”로 번역되고 상상된 셈이다. 일본에서는 전란과 애국의 이야기, 중국에서는 침략과 패전의 이야기, 한국에서는 민족과 독립의 이야기로 재탄생했기 때문이다. 오늘날 우리가 번역과 세계문학의 가치를 되새겨야 하는 이유도 여기에 놓여 있는 것이 아닐까?

똑같은 원작을 성실히 번역했으되 완전히 상반된 역사 감각을 지닌 동아시아 세계문학“들”은 언어 민족주의의 연쇄를 타고 이어졌다. 1931년 만주사변 직후 지린(吉林) 출신의 신예 작가 리후이잉(李輝英)은 동베이(東北) 지역을 배경으로 삼은 데뷔작 《마지막 수업(最後一課)》을 창작했으며, 1941년 상하이가 일본에 점령되자마자 정진뒤(鄭振鐸)의 수필 《마지막 수업(最後一課)》이 똑같은 제목으로 다시 등장했다. 한국은 식민지에서 해방된 직후인 1946년 전재경(田在耕)에 의해 평양에서 재현된 《최후의 교실》이라는 소설로 되살아났다.

5. 타고르——원본 없는 모방

입센과 알퐁스 도데의 경우에 비추어 본다면 유럽 중심주의에서 벗어나 번역과 세계문학을 바라본다는 것은 얼마나 값진 일인가? 만약 동아시아라는 키워드를 빼놓고 《인형의 집》과 《마지막 수업》을 읽는다면 우리는 새로운 깨달음을 얻지 못할지도 모른다. 번역을 무기로 동아시아에서 우리가 무엇을 실천할 수 있는지, 또한 어떤 자세로 세계문학과 마주해야 하는지 진지하게 되돌아볼 가치가 있다.

타고르 번역은 입센이나 알퐁스 도데의 경우와 흡사해 보이면서도 조금 색다르다. 시성(詩聖)이라 일컬어진 타고르는 동양인 최초의 노벨문학상 수상자이자 세계의 성현이요, 아시아인이자 식민지 출신의 대문호다. 우리가 종종 잊는 바인데, 식민 종주국 영국에서 유학한 타고르의 모어는 벵골어(Bengali)다. 타고르는 자신의 시집을 직접 영어로 번역하여 출판한 덕분에 노벨문학상에 더 빨리 다가설 수 있었다. 일찍이 번역을 통해 한국인의 가슴속을 파고든 《동방의 등불》의 시인 타고르야말로 가장 낮은 번역을 선사했다.

한국인에게 타고르가 처음 알려진 것은 1916년 타고르가 일본을 처음 방문했을 때 청년 유학생 진학문(秦學文)이 요코하마(橫濱)의 별장 산케이엔(三溪園)에서 타고르와 두 차례 면담하고 시 《쫓긴 이의 노래》를 소개하면서다. 이 시의 원제는 《The Song of the Defeated》이며, 오늘날 《패자의 노래》라는 제목으로 번역되곤 하는 시다. 1917년 뒤늦게 소개된 《쫓긴 이의 노래》는 타고르가 한국인을 위해 직접 써서 보냈다고 알려졌거니와 무단통치 시기에 “쫓긴 이”가 누구를 가리키는지 너무나 분명하다. 사실 《쫓긴 이의 노래》는 타고르가 식민지 독자를 위해 쓴 시가 아니지만 번역이 어떤 효과를 발휘할 수 있는지 잘 보여준 사례인데, 안타깝게도 오늘날에는 《동방의 등불》에 밀려 완전히 잊히고 말았다. 타고르의 영문 원시와 나란히 소개된 《쫓긴 이의 노래》는 6행의 원시가 부주의하게 8행으로 오인(誤認)된 데에다가 한국어로는 무려 23행으로 번역

되었다.

훨씬 더 문제적인 것은 《동방의 등불》이다. 왜냐하면 《동방의 등불》 원시는 애당초 존재하지 않기 때문이다. 3·1운동 10주년이 되는 1929년 3월 타고르가 네 번째 일본 방문을 마치고 캐나다로 떠날 때 〈동아일보〉 도쿄지국장 이태로(李泰魯)가 항구에서 건네받은 며칠 뒤 주요한(朱曜翰)이 번역해서 공개한 “메시지”가 전부다. 〈동아일보〉는 타고르가 “조선에 부탁”한 기념비적인 문장을 “빛나던 亞細亞 燈燭 켜지는 날엔 東方의 빛”이라는 헤드라인으로 뽑았다.

일찍이 亞細亞의 黃金 時期에

빛나던 燈燭의 하나인 朝鮮

그 燈불 한 번 다시 켜지는 날에

너는 東方의 밝은 빛이 되리라

1929.3.28 라빈드라나트 타고르

신문에 공개된 타고르의 친필 사진에서는 6행의 영문 메시지를 뚜렷하게 확인할 수 있지만 주요한은 음절 수를 잘 맞춘 4행으로 바꾸었다. 당연히 제목이 없고, 어느 누구도 “시”라고 일컬은 바 없다. 그런데 훗날 10여 행이나 되는 영똥한 시가 덧붙으며 짜깁기되어 한국과 한국인을 예찬하는 명시 《동방의 등불》로 둔갑했다. 특히 한국인의 기억 속에 강렬한 인상을 남긴 마지막 2—3행에서 “내 마음의 조국 코리아여” 운운한 대목은 도저히 출처와 정체를 추적할 없는 요령부득인 지경이니 차마 인용할 가치조차 없는 희대의 사기극이다. 요컨대 오랫동안 한국인의 가슴속에 남았을 뿐 아니라 버젓이 교과서에 수록되기도 한 《동방의 등불》이라는 시 자체가 아예 원본 없이 존재해 온 셈이다.

결국 식민지 출신의 시인 타고르는 동아시아의 또 다른 식민지를 결코 방문할 수 없었다. 그 대신 두 달 뒤 미국에서 돌아오는 길에 마지막으로 일본에 머물면서 다시 한번 한국인에게 찝막한 “메시지”를 전해 왔다. 비록 성사되지 못했지만 한국 방문의 의지를 처음 전향적으로 드러낸 이 메시지 역시 오늘날에는 전혀 기억되지 않고 있으니 의아한 일이다.

그럼에도 불구하고 두 차례에 걸친 타고르 시의 오역과 날조가 한국인에게 무엇을 의미하는지 확연하다. 원작이 무엇이든, 원본이 있든 말든 타고르는 식민지인에게 희망이라는 것을 심어 주었다. 그러한 마술을 가능하게 만든 동력이 타고르의 의지가 아니라 번역 덕분이라는 사실은 의심의 여지가 없다. 동아시아 변방의 식민지에서 번역이 어떤

역할을 떠맡을 수 있는지, 지금 우리에게 세계문학이란 과연 무엇인지 되묻지 않을 수 없다.

6. 타자의 시대정신과 상상력

번역이란 일국의 경계를 넘어 새로운 시대정신과 상상력을 자국어로 공유하고 연대하고 확장하는 실천의 무기다. 외국문학이 타자의 것이 아닌 세계문학으로 공유되는 길은 오직 자국어 번역을 통해서만 가능하다. 자국어로 번역되지 않으면 상상할 수 없고, 상상되지 않은 문학은 세계문학으로 존립할 수 없다. 따라서 세계문학은 타자의 시대정신과 상상력을 자신의 목소리로 표현한 자국문학이어야만 한다. 자국문학과 외국문학, 외국문학과 세계문학, 세계문학과 자국문학의 공교한 연쇄를 가능하게 만든 동력은 오직 번역뿐이다.

동아시아 문학이 겪어 온 근대는 세계사의 주변부에서 제국주의 침략과 식민 지배, 저항과 혁명으로 이어진 역사적 시공간일 뿐 아니라 자국어로 생산할 수 있는 상상력의 자원과 소비 시장이 넉넉하지 않은 악조건 속에서 분투해 온 문학사적 실천의 궤적이다. 근대 동아시아에서 번역이 일방적으로 서양문학을 흉내 내거나 베끼는 도구로 멈추지 않았으며, 진보적이고 혁신적인 사유를 통해 서로 다른 세계문학“들”을 꿈꾸게 했다는 사실이야말로 가치 있는 공동의 유산이다.