

카프카, 유대인, 몸

「변신」과 「하술원에 드리는 보고」

최윤영

미음사

변신: 갑충과 인간

문학에 나타난 변신

변신은 말 그대로 몸이 변하는 것으로서 몸을 주체화할 뿐 아니라 몸의 변화를 다룬다. 변신은 신화나 설화 등에서 오랫동안 문학의 흥미로운 주제로 간주되어 왔다. 광의로 보면 ‘변신’은 몸이 변한다는 것을 의미하므로, 다른 몸이나 다른 동물로 변신하는 것뿐 아니라 시간의 흐름 속에서 몸이 변화하는 것도 변신이라 할 수 있다. 인간이나 동물의 몸은 생로병사의 과정 속에서 매일 변신하는 중이고 특히 사람이 죽어 사체가 되어 다시 자연의 흐름으로 돌아가는 과정은 가장 본질적인 변신 중의 하나라 할 수 있다. 더 나아가 거시적으로 보면 종으로서의 인간이 겪어 온 역사적 진화 과정도 넓은 의미에서의 변신이라 할 수 있다.

협의에서의 변신, 즉 인간이 다른 동물이나 식물로 변하는 것은 주지하다시피 신화적 세계에서는 자연스럽고 당연한 보편적 현상이었다. 오비디우스의 신화는 제목 자체가 「변신 이야기」이기도

하다. 변신은 인간 세계와 주변 자연 세계의 소통과 교류를 전제로 했던 전체주의적, 일원론적 세계관이 지배했던 고대 신화 세계에서 는 자연스러운 현상으로서 인식되었다가 이성이 부각되면서 관념의 뒷전으로 밀려나기 시작했다. 그러나 역설적으로 현대에 의학, 유전 학, 사이버네틱스 등을 위시한 자연과학이 발달하고 인간이 꿈꾸어 왔던 것들이 현실로 이루어지면서 변신은 다시 주요 관심사가 되었다. 역사상 변신 이야기의 전성기가 여러 차례 있었는데 각기 텍스트를 둘러싼 콘텍스트와의 연관 관계에서 다르게 구성된다. 헤겔이 『미학』에서 사용한 ‘세계 상황’이라는 개념은 변신에 대해서도 유효한 개념으로 보인다. 즉 역사철학적인 큰 패러다임의 변화에서 볼 때 변신은 세계 상황에 상응해서 수용되고 해석되어 왔던 것이다. 변신의 바탕에 놓인 세계 상황이나 세계관에 대해서는 중국 신화를 전공한 김신자의 논의가 흥미롭다. 비록 영혼이 몸을 떠났어도 몸을 바꾸어 다시 환생할 수 있다는 것은 서양의 플라톤뿐 아니라 동양의 장자에서도 비슷한 논의를 찾아볼 수 있는데 이러한 변신 이야기 자체는 영혼 불멸을 믿는, 혹은 믿고 싶은 인간의 욕망에 바탕을 두고 있다는 것이다.¹⁾ 이때의 변신은, 동일한 영혼이 다른 신체 공간에 깃들면서 생겨나는 변화로서 나타난다.

다른 한편 현대 세계의 시각에서 볼 때 변신이란 각 영역의 분리가 아직 결정적인 역할을 하지 않는, 즉 서로 소통하는 체제 속에서나 가능한 이야기라 할 수 있다. 변신이 신화 시대에 각광을 받았던 것은 다른 한편으로는 동식물, 인간, 신의 영역 사이의 소통이

활발했다는 증거이다. 변신은 정신적 차원에서뿐 아니라 육체적 차원에서의 교환 가능성을 이야기한다. 대체로 신들은 원하는 모습을 갖기 위해, 자신을 여러 목적에서 감추기 위해 혹은 다른 동물이나 식물 신체의 장점을 활용하기 위해 스스로 변신할 수 있었기 때문에 변신 능력은 신들의 남다른 권능과 권력을 의미하기도 한다. 또한 이들은 다른 신이나 인간 및 동식물을 보호의 목적이나 징벌의 목적으로 변신시킬 수도 있었다. 그리스 신화나 게르만 신화뿐 아니라 이집트 신화에서도 변신은 활발하게 일어난다. 호루스 신과 세트 신의 전쟁은 이들이 독수리, 악어, 허마 등 다양한 동물로 변신하면서 육상과 수중에서 전개되었다. 변신의 목적은 전쟁에 이기기 위해 더 강한, 더 영리한 동물이 되기 위함이었으니 변신은 주로 더 뛰어난 능력을 가진 동물로의 변신을 의미했다. 변신이 민담의 영역에서 인간을 대상으로 일어날 때에는 동물이나 식물 혹은 광물 영역으로의 전환 형식으로 자주 일어나고 이 변신은 징벌의 성격을 띠는 경우가 많다. 또한 대다수의 경우 변신이 일어나도 미리 정해진 약속이나 참회 등 전제 조건을 충족시키면 다시 원래의 몸으로 돌아갈 수 있었다. 근대 이후에도 변신 이야기가 생산되었지만 이성이 우위를 점하면서 변신하는 육체들은 인정받는 공공의 영역이나 정상의 영역 바깥에 위치하게 되었다. 중세의 전통을 이어받은 낭만주의 시대의 늑대 인간이나 뱀파이어 등이 그 사례라 할 수 있다.

카프카의 「변신」에 영향을 준 작품으로는 도스토옙스키(F. M. Dostoevsky)의 「도플갱어」나 찰스 디킨스(Ch. Dickens)의 「테이버드

코퍼펠드』, 혹은 고골(N. Gogol)의 「코」 등이 언급되고 있으며 이와
의 비교 사례 분석이 나와 있다. 그러나 카프카의 작품은 신화적 배
경이나 문학적 과거 사례와 비교해 보면 분명히 내용상 인간이 감
으로 변한 변신 이야기이면서도 기존의 변신 이야기들과는 많은 점
에서 구별되는, 거의 반(反)변신 이야기라고 할 수 있다. 주인공 잠
자는 특이하게도 매우 큰 감충으로 변신하는데 이때의 변신은 자
고 깨어났을 때 이미 일어나 버린, 종결된 사건으로 서술된다. 변신
의 원인도, 과정도, 목적도, 의미도 텍스트에 분명하게 나타나지 않
는다. 스스로 원했는지, 어떠한 계기나 원인이 있었는지, 자면서 변
신의 과정을 겪었는지, 그때 어떠한 변화를 느끼지 못했는지에 대한
아무런 묘사가 없다. 이렇게 변신이 완료한 상태에서 시작한다는 점
은 이제까지 앞서 살펴보았던 변신 문학과 비교해 볼 때 이 작품만
의 독특한 점이다. 무엇보다도 도대체 현대 세계에 변신이 가능한지
에 대한 의문도 해결이 안 될 뿐 아니라 작품 끝까지 주인공이 왜 감
충으로 변했는지, 어떤 과정을 거쳐 변했는지에 대한 설득력 있는
서술이 없을뿐더러 화자는 이에 대해 아무런 관심도 없다. 그는 잠
자의 새로운 상황을 묘사할 뿐이기 때문이다. 감충으로 변하기 이전
과 이후를 비교하면서 독자 나름대로 추측을 할 수는 있으나, (아파
도 이 작업은 작품의 해석 작업과 맞물리게 될 텐데) 명확한 근거나 답
을 주지는 않는다. 잠자는 다시 모든 일이 “현실적이고 정상적인 모
습”을 되찾기를 한때 기다리기도 하지만(114쪽) 변신에 대한 원망
이나 한탄, 절망을 적극적으로 언어로 표현하지는 않

으며 또한 원래 몸으로 돌아가게 해 달라는 소원 자체도 간절하지도
않고 이를 묘사하는 장면도 없다. 어느 날 아침 일어나 “엄청나게 큰
감충으로 변신한” 몸을 발견하는 잠자는 변신이 끝났음을 의미하는
이 단 한 구절로 새롭고 낯선 세계에 들어서지만 독자 역시 주인공
이 다시 인간으로 변신할 것이라는 희망을 가질 수 없다. 작품에 등
장하는 그 누구도 이러한 소망을 진지하게 가지고 있지 않다. 주인
공조차도 변신을 그대로 받아들이고 작품의 결말에 가서도 다시 본
래의 몸으로 돌아가지도 않고 결국 감충으로서 동물적 죽음을 맞이
한다.

완료된 변신

「변신」의 첫 장면을 살펴보자.

어느 날 아침 그레고르 잠자가 편치 않은 꿈에서 깨어났을 때 그
는 침대 속에서 한 마리의 엄청난게 큰 감충으로 변해 있는 자신
의 모습을 발견했다. 그는 감춤했던 딱딱한 등을 대고 누워 있었는
데 머리를 약간 쳐들면 반원으로 된 갈색의 배가 활 모양의 단단
한 마디들로 나뉘어 있는 것들이 보였고, 배 위의 이불은 금방이라
도 완전히 미끄러져 내릴 것만 같아 지탱하기가 힘들었다. 나머지
몸뚱이의 크기에 비해 비참할 정도로 가는 다란 다리가 눈앞에서
힘없이 흔들거리고 있었다.

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen

erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Betdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.(S. 115)²

카프카의 대부분의 소설에서 첫 문장은 매우 중요한데 이미 이 짧은 구절에서 소설의 주요 갈등과 문제점이 분명하게 고정되고 더불어 카프카 글쓰기의 특징도 드러나기 때문이다. 「변신」은 첫 문장부터 나겔(B. Nagel)이 지적하듯 “세계의 근본적인 혼란”이라 부를 만한 변신에 대해 보고하는데 이 변신은 단 한 구절 “거대한 갑충으로 변신한”으로 보고될 뿐이다.³ 더불어 이 작품의 특수성은 현실적인 영역과 비현실적인 영역이 작품 시작부터 빈틈없이 맞물리는 데에 있는데 이는 첫 문장에서조차 그러하다.⁴ 주인공은 침대 속에 있고 아침잠에서 깨어났는데 이 지극히 일상적이고 현실적인 장면에서 자신의 꿈이 갑충으로 변했다는 도저히 일어날 수 없는 환상적 허구적 상황이 동시에 맞물리고 있기 때문이다. 카프카 문체의 독특성은 인간이 갑충으로 변했다는 기발한 상상에만 있는 것이 아니라 이를 일상적 상황에 밀착시켜 묘사함으로써 이 둘이 섞이면서 오는 낯설에

있는 것이다. 독일어 원문을 읽으면 이러한 초현실주의적 반상과 실제 상황에 대한 사실주의적 묘사의 맞물림은 더욱 명확하게 드러난다. 꿈에서나 가능할 법한 비현실적인, 낯선 세계에 대한 묘사가 현실에 대한 구체적이고 정확한 묘사와 간극 없이 맞물려 있어 한편 매우 현실적이면서도 다른 한편 매우 낯설고 부조리하며 그로테스크한 효과를 준다. 독자 역시 이 첫 문장에 충격을 받지만 다음 문장은 사실적이고 구체적이면서 앞의 문장과 간극 없이 맞물려 있어서 독자는 이 낯선 감정을 가지고 주인공과 함께 이미 ‘변신’이 완료된 세계로 들어갈 수밖에 없다. 다시 말해서 독자들은 도대체 현대 세계에 인간이 갑충으로 변하는 것이 가능한가라는 질문을 던질 마음의 여유를 갖지 못한다. 또한 갑충으로 변했다는 것이 무엇을 의미하는지를 물어보기도 전에 텍스트에서는 갑충으로서의 세계가 치밀하고 구체적으로 묘사되기 시작한다.

「변신」의 첫 문장은 카프카의 프라하 독일어가 가진 특징을 보여 주고 있다. 프라하에서 사용되는 독일어는 본토의 독일어와 고립된, 일종의 섬에서 사용되는 독일어라 할 수 있다. 즉 체코어가 주류인 도시 프라하에서 소수의 집단들이 사용하는 언어이다. 들뢰즈와 가타리는 이러한 카프카의 문체와 언어가 “형식화되지 않은”, “집중적이고 질료적 표현”이라는 특징을 가진 것으로 구별하고 있으며 작가가 탈영토화된 언어인 프라하 독일어를 극단으로 밀고 나간다고 말한다.⁵ 원문을 자세히 읽어 보면 이러한 변신이 주는 부조화와 불편함은 언어 사용에서도 드러나는데 무엇보다도 어휘 선택

에서도 두드러진다. 첫 한 문장 안에서 ‘un’이라는 접두사가 붙은 단어가 세 번이나 나오는데 이 접두사는 긍정적 의미를 가진 단어에 사용되면 ‘부정’, ‘반대’의 뜻을 지니고 반대로 부정적인 단어에 사용되면 그 부정성이 배가된다. ‘편치 않은(unruhig)’과 ‘엄청나게 큰(ungeheuer)’, ‘갑충(독충/해충, Ungeziefer)’이라는 어휘는 정상적이거나 보통의 평온한 상태와 대조되는 상태를 나타내는 단어들이며 독일어와 언어 계통이 다른 우리말에서는 이 세 단어의 공통되는 부정성을 살려 번역하기란 거의 불가능하다. 염승섭의 경우 “흉칙스러운 해충”이라 번역하기도 했다. 독일어과 같은 어군에 속하는 영어라면 유사한 형태의 접두어를 써서 시도해 볼 수 있으나 우리말에서는 거의 불가능하다. 특히 ‘Ungeziefer’의 경우 독일어 어휘에서 떠오르는 갑충의 크기, 인상, 해로운 정도 등 세부적인 뉘앙스가 일치하는 우리말을 찾기가 거의 불가능하다. 때문에 우리말 번역에서도 ‘갑충’, ‘독충’, ‘벌레’, ‘동물’ 등 다양하게 번역되고 있고 이는 번역의 난해함을 보여 준다. 이 ‘un’이라는 접두어는 소설의 후반부에서 누이동생 그레테가 갑충을 더 이상 한 가족으로 보지 말자며 추방할 것을 제안할 때 “Untier”라고 부를 때에도 사용되고 있다. 이미 ‘Tier’라는 말 자체가 짐승인데 이 접두사가 사용됨으로써 격한 감정이 더해져 누이동생의 오판 감자에 대한 혐오감과 비하를 한층 강화하고 있다. 그러나 동시에 반어적으로 잡지는 동물이 아니라는 뉘앙스도 완전히 배제할 수는 없어 이중적으로 사용되고 있다고 볼 수 있다.

독일어를 ‘낯설게 하는’ 카프카 독일어의 특징은 어휘 결합에

서도 드러나는데 이는 카프카의 전 작품을 관통한다. 일례로 첫 문장에서 주인공은 “편치 않은 꿈”에서 깨어난다. 보통은 ‘편치 않은 잠’이나 ‘나쁜 꿈’의 결합이 의례적인 표현이며 ‘편치 않은’과 ‘꿈’의 결합은 거의 사용하지 않기 때문에 읽는 독자로 하여금 틀린 표현이 아닌데도 심리적으로 낯설거움을 느끼게 한다. 또한 “그의 침대” 역시 첫 문장인데도 불구하고 부정 관사를 사용하지 않고 바로 ‘그의’라는 소유격과 더불어 나타남으로써 소설의 정상적 시작이라기보다는 이미 카프카의 현실 속으로 들어서는 예사롭지 않은 느낌을 전달해 준다. “거대한 갑충(ungeheuer[s] Ungeziefer)”이라는 표현은 두 단어 모두 첫 모음에 강세가 실려 두운의 효과를 낸다. 게르만어나 「니벨룽겐의 노래」 등 고대와 중세에는 두운이 자주 사용되었지만 현대에는 거의 사용되지 않는다. 이러한 두운은 강하고 주술적 느낌을 주므로 격언이나 주문 등에서 많이 사용되어 언어가 현실을 주문하고 만들어 내는 듯한 느낌을 전달하는 언어의 특수한 사용을 지시하는데, 이에 익숙하지 않으며 오히려 압운을 많이 사용하는 현대인의 귀에는 낯설고 거칠며 불안하게 들린다.

일반적으로 소설의 첫 문장은 소설의 사건에 시공간적 배경을 제공하는데 카프카의 경우에도 그 첫 문장은 공간뿐 아니라 시간적으로도 낯설고 기괴한 배경을 제공하고 있다. 첫 문장은 앞으로 다가올 범상치 않은 일을 예견한다. “어느 날 아침”이라는 일견 평범해 보이는 소설의 시간 지시어는 변신이 일어났기 때문에 이제까지의 매일 반복되는 아침의 시간이 이제는 불가능하고 새로운 시간

이 시작됨을 의미한다. 이 “어느 날 아침”은 동시에 구체적으로 시간이 명기되지 않음으로써 동시에 누구에게나 언제가 일어날 수 있는 가능한 시간으로 기능한다. 이러한 점은 장편 소설 『소송』에서도 마찬가지이다. 주인공 요제프 카 K는 돌연히 이제까지의 안정되고 정상적이었던 은행원 생활과 정반대되는, 죄인으로 체포된 상황으로 들어가게 되는데 이 역시 단 한 줄의 시작 문장으로 이미 모든 사건이 종결된 것으로 묘사되기 때문이다. 그럼으로써 변신에서의 마찬가지로 『소송』의 “어느 날 아침”도 주인공의 인생의 흐름을 정반대로 돌아가는 운명의 시간이며 동시에 어느 날 아침으로 지칭되면서 시간의 흐름이 중요한 것이 아니라 시간은 전환의 계기로 작용한 이 드러난다. “어느 날 아침”에 “불안한 꿈”과 더불어 “엄청나게 큰 갑충으로 변해” 일어나는 장소인 침대 역시, 일상 세계의 포근한 잠의 장소와 대비되는 영역으로 이중적으로 의미화된다. 또한 텍스트를 자세히 읽어 보면 외근 사원으로서 새벽 기차를 탔어야 하는 자에게 예정보다 늦은 시간에 깨어나 여전히 머물러 있는 침대는 시민적 직업 생활에서 일탈한 시공간이며 파오의 장소로 나타난다. 그 외에도 카프카의 작품에서 침대란 주로 공상의 장소나 죽음의 장소이자 재생의 장소, 진리의 장소, 계시의 장소로 나타나지 않음은 수면이나 안식의 공간으로 나타나지 않음이 지적되고 있다.⁶

잠자가 변신해 깨어난 순간은 외근 직업인으로 일상에 머물된 삶을 살던 그가 이제까지 발견할 수 없었던, 자신의 삶의 다른 진실을 발견하는 순간으로도 볼 수 있다. 이 문장에서 중요한 것은 바

로 ‘발견하다(finden)’라는 단어이다. 화자는 주인공이 ‘갑충으로 변했다.’라는 3인칭 서술체도 아니고 ‘변했음을 느꼈다.’라는 1인칭 서술도 아닌 “변신한 것을 발견했다.(알았다.)”라는 문장을 사용하여 변신이라는 사건 자체가 주인공의 의도와 다른 것이었고 자신도 이제야 알게 되었음을 보여 준다. 즉 변신이 의식적인 차원에서 의도한 것은 아니었던 것이다. 이러한 몸을 둘러싼 내면과 외면 사이의 간극은 그의 죽음에 이르기까지 쉽게 합쳐지지 않는다.

이러한 변신에 대한 의문은 첫 단락 이후 이어지는 다음 단락에서도 이어진다. 독자의 예상과 달리 변신에 대한 주인공의 심리적, 정신적 반응이 묘사되지 않고 바로 그의 몸의 상태가 묘사되기 때문이다. 즉 자신이 갑충으로 변한 것을 안 다음 잠자는 이에 대한 경악, 한탄, 불평 등 한 개인으로서 충분히 보일 수 있는 반응을 보이는 것이 아니라 여전히 자신이 어제와 같은 도시의 직업인이라고 생각하고 자동화된, 일상화된 삶을 살려는 기계적 반응을 보인다. 갑충인데도 그는 우선 이불을 걷어차고 침대에서 내려와 기차를 타러 가려고 하기 때문이다.

단편 「선고」에서 누워 있던 아버지가 아들이 덮어 주는 이불을 걷어치고 침대에서 나와 똑바로 일어나는 장면이 나오지만 결국 이러한 침대를 둘러싼 인물들의 위상의 변화는 아버지와 아들 간의 권력 관계의 변화, 즉 아버지의 복권과 아들의 권력 박탈을 의미하고 결국 아들의 죽음으로 귀결된다. 「변신」에서도 마찬가지이다. 아들 잠자는 누워 있던 침대에서 내려와 일어서서 걸어가 자신의 정상

적인 직업 일상으로 복귀하려 하지만 감충으로 변신한 몸은 이를 허용하지 않는다. 주인공은 의식에 있어서는 여전히 회사원, 외판사원, 아들로서 인간이며 자신의 몸의 변화를 수용하려 하지 않기 때문에 그의 침대에서의 탈출은 매우 어렵게 이루어진다. 인간이 아니라 감충으로서의 행동이 필요하기 때문이다. 그의 감충으로서의 행동은 시시각각 새롭고 낮은 감충으로서의 몸을 관찰하며 이용함으로써 비로소 이루어진다. 감충 몸의 특성을 이용해 간신히 침대에서 내려온 잠자는 이제 다시는 인간의 침대 위로 올라가지도 돌이가지도 못한다. 침대에서 내려옴은 수직적 공간 관계에서 하강함을 보여 줄 뿐만 아니라 상징적으로도 인간 사회에서 동물 사회로의 위상의 하강을 뜻한다. 또한 침대에서 내려온 이후 수평적 공간의 이동도 사회적으로 의미화되어 있는데 침대에서 내려온 후 다음 과정은 외부 세계와의 교통을 뜻하는 방문 통과하기로 되어 있기 때문이다. 방문의 문턱은 그의 방과 거실 사이의 공간적 경계이며 사회적으로는 인간 세계와 짐승 세계의 경계이고 심리적으로는 그의 무의식적 소망 세계와 의식적 현실 세계의 경계이다. 잠자는 부모님, 누이동생, 그리고 지배인이라는 외부 세계의 호명을 받고 처음에는 억지로 문을 열고 나가지만 이전과 다른 감충으로 변신한 몸을 보고 외부 세계는 그의 출입을 거부하고 금지시킨다.

그의 방문 통과는 소설에서 매번 새로운 중대 사건을 야기한다. 총 3장으로 이루어진 이 단편 소설의 1장에서 문은 잠자가 반드시 나가기야 하는, 사회적 현실로의 의무적 진입 시도와 외부 세계의

그의 변신한 몸에 대한 거부를 의미했다면 2장부터는 잠자가 자신의 방이라는 폐쇄된 공간 속에서 사는 삶을 보여 주고 그의 내부 심리적 세계를 묘사한다. 이 내부 영역은 그의 행동과 심리 상태를 미루어 보면 자기 자신으로의 길이 보장된 영역이라고도 할 수 있다. 3장에서 잠자가 이 금지 규약을 어기고 하숙인도 있는 거실이라는 외부 세계로 나간 다음 일어난 음악을 둘러싼 에피소드는 문턱을 둘러싼 자아상과 타자상 간의 간극의 극단과 그 비극적 결말을 보여 준다. 1, 2, 3장의 마지막 장면들에서 잠자는 가족과 주변 인물들에 의해 감충으로서 공공의 영역에서 자기 방으로 쫓겨 가는 공통 상황을 보여 준다. 이는 동시에 사회에서의 고립과 그 구성원으로서의 정체성 상실을 뜻한다.

변신과 퇴화: 외적 변신

이 소설과 관련한 중요한 질문은 ‘이 감충은 과연 무엇을 알고 레고리화한 것인가’와 ‘도대체 변신의 의미는 무엇일까’일 것이다. 감충은 당시의 시대적 맥락에서 자주 등장하는데 예를 들어 진화론자 다윈은 케임브리지 대학교 시절에 열심히 딱정벌레를 채집한 것으로 잘 알려져 있고 노년에는 오렌지색 반점이 있는 검은 딱정벌레에 반한 것으로 알려져 있다. 이 경우에 딱정벌레는 진화론자들을

상징하는, 증립적으로 의미화된 동물로 볼 수 있다. 그러나 대체로 감충은 사회적 맥락이나 종교적 맥락에서 부정적 함의를 지니는 비예를 들어 독일 제국의 초대 수상 비스마르크가 자신의 정적이며 지인이 억압한 사회주의자, 공산주의자, 진보주의자 등을 뽕뽕이로 비유하고 때려잡는 유명한 삽화에서도 볼 수 있다.

또한 감충은 작가 자신을 지시한다고도 볼 수 있는데 Samsa는 Kafka의 이름 철자에서 K를 S로, f를 m으로 치환한 암호라고 보는 지적도 있고 또한 체코어로 'sám'은 '자기'를 뜻하고 'Samsa' 전체는 '고독한 자'를 뜻한다. 개인사적으로 보아도 아버지와와의 관계에서도 오이디푸스 콤플렉스를 극복하지 못하고 약혼녀 펠리체와의 관계도 난항을 거듭하고 무엇보다도 글쓰기가 잘 진행되지 않는 상황에서 개인적 열등감과 무력감을 감충이라는 별명으로 응집시켜 자신을 표현했다고도 볼 수 있다. 그 외 작품의 생성사를 살펴볼 때에도 작품 전체의 공간적 묘사가 실제 카프카의 당시 현실과 일치한다는 점, 무엇보다도 잠자의 현실이 작가의 에고를 상징한다는 정신분석학적 해석들도 나와 있다. 비중의 경중을 떠나 변신이 작가의 현실을 반영한다는 해석은 거의 모든 광의의 해석의 필바탕을 이루지만 협의의 개인사와 밀착된 해석은 작가 자신이 거부하고 있다. 『카프카와의 대화』에서 야누흐가 던진 유사한 질문에 대해 카프카는 부정적으로 답하며 이는 자신 개인을 지시하는 것이 아니라 보다 일반적인 상황을 지시한다고 이야기한다. 작가는 또한 감충이 구체적으로 묘사되거나 그려지는 것도 반대하고 있는데 1915년에 출판사

에 보낸 편지에서 작품이 출판될 때에 감충을 세밀하고 구체적으로 묘사하려는 삽화가에게 그러지 말라고 부탁한다. 자신 같으면 부모와 지배인이 닫힌 문 앞에 서 있는 모습을 그릴 것이며, 아니면 차라리 부모와 누이동생은 불이 켜진 방에 있고 반면에 문은 완전히 닫힌 옆문 쪽으로 열려 있도록 그리면 좋겠다고 제안한다. 결국 출판한 책 표지에는 잠옷차림으로 절망적인 태도를 취하는 한 남자가 열린 문 앞에 그려져 있고 문 밖의 어둠 속 문 뒤에 있는 감충은 보이지 않는 것으로 묘사되고 있다.

이제까지 많은 연구자들이 감충으로의 변신을 '죄에 대한 벌'과 '소원' 사이에서, 즉 현실 압박의 결과와 현실에서의 탈출 욕구 사이에서 상충되게 해석해 왔다. 발터 조켈(W. Sockel)의 경우 변신을 자본주의적 착취의 결과로 해석한다. 즉 톱니바퀴처럼 기계화된 삶을 강요하는 자본주의가 인간을 감충으로 전락시켰다는 것이다. 빌헬름 엠리히(W. Emrich)는 감충으로 변한 것에 대한 주인공의 혐오를 언급하면서 이제까지 일상의 직업 생활에 매몰되어 자신의 내면 세계를 들여다보지 않은 자에 대한 벌이라는 관점에서 논지를 전개했다. 다시 말해서 두 경우 모두 감충으로 변신한 것은 부정적으로 해석된다. 또한 알트는 감충의 모습은 타락으로 투쟁지어지는 고르 잠자의 존재를 끔찍하게 표현한 것이라고 보았다. 로버트슨 같은 경우 변신으로 표현된 자아의 분열을 의식과 존재의 분열로 보고 있다.

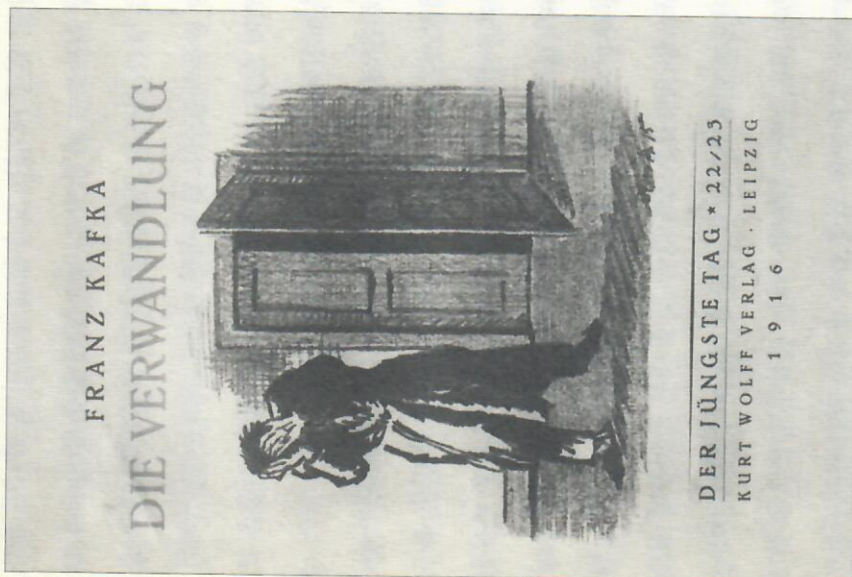
이와 달리 변신을 긍정적인 계기로 보는 연구들도 나와 있다.

변신을 이전까지 가족들을 돌보기 위해 자신에게서 소외되었던 삶에서의 해방으로 보거나 아니면 작가가 소망했던 글쓰기에 전념하는 삶으로의 전환 가능성이라 해석하는 것이다.

갑충, 유대인의 물

이 글에서는 변신의 의미를 양가적으로, 즉 한편으로는 유대인을 퇴화된 동물의 모습 속에서 보았던 당대 주류 사회의 부정적 타자상을 그대로 수용하면서도 동시에 이러한 갑충의 모습 혹은 변신 자체를 자아 인식과 발견의 긍정적인 계기로 해석하고자 한다. 다시 말해서 작가는 앞서 다룬 것처럼 자신의 일생에서 가장 큰 갈등이었던 아버지와 아들의 갈등, 서부 유대인으로서의 정체성 문제, 동부 유대인에 대한 선망과 동경, 글쓰기에 전념하고자 소망 등의 문제 해결을 갑충으로의 변신을 통해 모색했던 것이다. 앞서도 소개한 들뢰즈와 가타리의 『소수 집단의 문학』은 정신분석학적 입장에서 잠자의 시도를 탈출구를 찾는 오이디푸스의 노력으로 해석한다. 노이로제가 잠자를 오이디푸스로 만들었기 때문이다.

그레고르는 갑충으로 변한다. 그러나 그가 벌레로 변하는 것은 단지 아버지에게서 벗어나기 위해서만은 아니다. 그뿐만 아니라 오히려 더 큰 목적은 아버지가 찾지 못한 곳에서 탈출구를 찾아내기 위해서, 지점장, 사업, 관리들을 피하기 위해서이고 오직 용용거리는 목소리만 낼 수 있는 곳에 도달하기 위해서이다.⁷



「변신」 초판 표지

「변신」 초판본은 1915년 쿠르트 볼프 출판사에서

“최후의 날” 시리즈의 한 권으로 나왔고 화가 오토마르 슈타르크가 표지 그림을 그렸다. 제목은 붉은색으로 쓰였다.

비록 카프카는 이 작품에서 단 한 번도 '유대인'이라는 단어를 직접적으로 사용하지 않지만 작품 내재적으로도 「변신」을 세심하게 읽어 보면 당시의 서부 유대인과 동부 유대인에 대한 담론들이 다양한 시각에서 많이 얹혀 있다. 그러나 오랫동안 이 작품은 이러한 맥락에서는 읽히지 않았다. 유럽 유대인사에 대한 연구가 거의 이루어져 있지 않은 우리나라에서는 더욱더 그러하다. 여기에서는 당대에는 자명했던, 그러나 오늘날에는 더 이상 자명하지 않은, 유대인 담론들의 얹힘을 오늘날의 시각에서 추적해 보고자 한다.

당대의 유대인 담론을 살펴보자. 무엇보다도 이 작품을 유대인 담론과 연결할 수 있는 것은 바로 감충으로 변했다는 사실, 변신 그 자체이다. 즉 이는 당대 유대인 퇴화론의 동물적 변형으로 볼 수 있는 것이다. 사회진화론에서 유대인들은 열등한 인종 그룹으로 분류되었을 뿐 아니라 유럽 거주 이후 게토에서 오래 살아 몸이 퇴화되었다고 주장되었다. 실제로 잡자의 모습은 흉측한 감충이고 그의 모습, 여러 행동이나 태도 등은 서구 주류 사회가 유대인 집단에 대해 가진 클리셰나 스테레오 타입을 많이 반영하고 있다. 감충, 해충의 비유는 당대 서유럽 사회가 유대인들에게 갖고 있는 선입견, 무엇보다도 '기생적인 존재'라는 선입견들과 연관된다. 유럽의 기독교 사회가 가한 여러 직업상의 제약으로 인하여 농업, 공장 생산 등 기본 생산 활동에 종사하지 않으며 다른 민족의 노고로 살아가는 기생적 존재라는 비난을 받아 오던 유대인들은 산업화 이후에도 마찬가지로 이미지로 각인되었다. 감충은 사회적으로나 가정적으로나 아

무런 쓸모가 없으며 자기 평가와 관련해서도 비친한 존재이며 노동하지 않으며 다른 존재의 노고 없이는 살아갈 수 없는 기생적 존재이다. 구체적으로 감충은 외양만 보더라도 등이 동글게 굽은 모습에서 유대인의 클리셰로 자주 등장하는 이미지를 떠오르게 한다. 대대로 좁은 게토에서 살아와 허약하고 신체가 제대로 자라지도 못하고 등이 굽은 유대인을 연상시킨다. 또한 이 감충이 가진 무수히 많은, 그러나 쓸모없는 작은 발들은 잔디 길만이 지직한 유대인의 '발담론'과 연계된다. 이 역시 유대인들의 집단적 몸의 특성을 가지고 행해진 담론인데, 즉 오랜 게토 생활은 유대인들에게 평균보다 많은 평발이 태어나게 만들었고 이 평발 때문에 군대 복무 의무를 면제 받은 유대인들이 국가 시민으로서 자신들의 권리만 주장하고 의무를 다하지 않는다고 비난하는 것이다. 이 모습은 동시에 앞서 말한 바와 같이 서부 유대인들이 동부 유대인들에게 그들과 차별화되고자 부기한 모습을 반영하고 있다. 즉 다시 말해서 기생 동물로서의 감충이 갖는 의미는 유럽 사회가 유대인 사회에 갖는 집단 이미지가지면서 동시에 서부 유대인이 동부 유대인에 대해 갖는 차별적 이미지를 연상시킨다. 카프카에게서 유대인 집단에 대한 자기 비하적 동물 비유는 자주 등장한다. 앞서 「학술원에 드리는 보고」에서 살펴 보았듯이 모방하는 원숭이, 혹은 이 작품에서처럼 감충 같은 동물로만 유대인 집단을 우의화한 것이 아니다. 「지킬과 아랍인」에서는 사막의 자칼 집단으로, 「요제피네, 여가수 혹은 생쥐족」에서는 쥐로, 「어느 개의 보고」에서는 개로 등장시킨다. 감충으로서의 퇴화된 삶

은 개인사적으로도 유대인으로서의 정체성과 관련이 깊다.

보다 직접적이고 결정적인 단서는 앞서 말한 카프카의 동유럽 극단을 통한 유대교와의 만남이다. 여기에 카프카의 아버지와의 갈등이 겹쳐져 투영된다. 시골 정통 유대교와 이디시어를 버리고 오스트리아-헝가리 이중 제국의 도시 프라하의 문화에 동화한 유대인인 카프카의 아버지는 아들이 동유럽 유랑 극단의 배우 퇴비와 교제하는 것에 불쾌감을 감추지 않았다. 또한 아들이 퇴비와 함께 공들여 준비한 이디시어 낭독의 밤에도 초대했으나 그는 참석하지 않았다. 「아버지에게 보내는 편지」에서 보듯 아들에게는 퇴비와의 친교에 대하여 “개랑 지는 놈은 빈대와 함께 일어난다.”라고 폭언을 서슴지 않았을 뿐 아니라 아들의 친구 퇴비를 작품 「변신」에서와 같은 용어인 “갑충(Ungziefer)”이라고 부르고 있다.

아버지의 반대는 생각에 대해서건 사람에 대해서건 무차별적이었습시다. 제가 어떤 사람에게 약간의 관심만 보여도 아버지께서는 제 감정을 전혀 아랑곳하지 않으시고 제 생각도 아예 무시하신 채 욕설과 비방, 인격 모독의 말을 퍼부으며 간섭하셨습니다. 예를 들어 이디시 연극배우인 퇴비처럼 티없이 맑고 순수한 사람들도 그런 수모를 당해야 했습니다. 그를 알지 못하면서조차 아버지는 제가 지금은 기억할 수 없는 어떤 섬뜩한 말들로 그를 감충과 비교하셨습니다. 그리고 제가 아꼈던 사람들에 대해서도 변변히 그러셨듯이 아버지는 그때에도 역시 거의 자동적으로 개와 버룩의 속담을

말하셨습니다.⁸

「변신」은 카프카가 아버지로부터 받은 모욕감에서 1912년 11월 17일 일요일에 쓰기 시작하여 27일에 완성한 글인데 그로서는 상당히 빨리 원고를 완성했다. 갑충으로의 변신은 주류 사회의 유대인 집단에 대한 편견이 들어 있을 뿐 아니라 서부 유대인들 스스로 받아들이고, 동류 집단에 대한 혐오스러운 타자상이 반영되고 있다. 흥미로운 것은 작가가 카프카가 갑충의 부정적인 상을 그대로 받아들이면서 자신 나름의 방식대로 이질성을 극대화하고 의미를 새롭게 덧붙여 변형한 것이다. 또한 그는 갑충을 비유적인 뜻으로만 사용한 것이 아니라 갑충의 몸과 삶을 통하여 전체적으로 묘사한다는 점에서 자신만의 문학 언어의 특징을 드러내고 있다.

주류 사회뿐 아니라 유대인 내부의 종교적 맥락에서도 갑충은 더럽고 불결한 짐승을 의미한다. 작가가 이러한 유대인의 몸에만 부정적인 타자상을 거부하지 않고 수용하는 것은 다른 한편 유대인의 ‘자기혐오’ 담론과도 관련이 있다. 당대 『성과 성격』의 저자(오토 바이닝거)로 대표되는 당시 유대인들의 자기혐오는 자기비판의 정도를 넘어서 자기 파멸까지 이어지는 극단적 성향에 있었다. 이에 대하여 『유대인의 자기혐오』(1932)라는 책을 출판한 레싱은 이런 상을 일반적인 현상으로 보지만 무엇보다도 유대인의 집단적 특성으로 보고 유대 민족사의 정신병리학적 관점에서 집단적 죄의식으로 해석하고 있다.⁹ 역사학자 벤츠의 경우 자기혐오는 결코 특정 집

단의 특성이 아니며 동화 과정에서 나타나는 내적인 자기부정과 외적인 구별 사이에서 갈등하는 유대인의 성찰적 반응이라면서 역사적 맥락에 의거한 해석을 시도한다.¹⁰ 길만의 경우 유대인 자기혐오의 원인을 사회의 소수 집단인 유대인 집단이 자신을 공격하는 집단과 자신을 동일시하려 했다는 데에서 찾는다. 그는 또한 자신을 닮으라고 하던 유럽 사회나 모방을 한 유대인 집단이나 결국 타자를 인정하지 않는 역사적 결과에 대해 알지 못했다는 점을 들어 (검사자나 피검사자나 다 몰랐다는 심리학 용어인) ‘이중맹검’이라 부르고 있다. 세기 전환기의 서부 유대인들의 경우 이러한 집단적 자기혐오는 사회적으로 문화적으로 볼 때 동화의 결과 유대인으로서의 정체성을 상실하고 나서 겪는 자기 확신과 자존감의 결여 현상이라고 보는 것이 타당할 것이다.

유대인의 자기 규정과 관련하여 아렌트는 『감추어진 전통』(1944)에서 유대인을 종교적, 사회적 관점에서 “파리아 민족(Paria-Volk)”으로 규정한다.¹¹ 사회학자 베버와 당대 유대인 언론인 라차레의 개념을 인용하면서 아렌트는 20세기 이전에 유대인은 유럽 사회에 통합되지 않아 이웃사이더가 되고 사회의 멸시를 받으며 사회의 바깥에서 살았고 20세기 이후에는 서부 유럽에서 주류 사회에 열심히 동화되었지만 유럽인들과 다르다는 이유로 여전히 억압 속에서 살고 있다고 보았다. 이때 아렌트는 유대인의 정체성을 비락부자인 ‘파베뉴’와 주변 집단으로서의 ‘의식을 가진 파리아’로 구분한다. 파베뉴는 자신을 주변화시키는 사회에 적극 동화되려는 유대인 집단

을 지칭하는데 이는 결과적으로 보면 자신의 정체성을 버리고 동화하는 것이기 때문에 필연적으로 자기기만으로 귀착될 수밖에 없다고 본다. 이에 반하여 자신의 파리아 상태에 반항하고 의식적인 투쟁을 통해 권리를 주장하는 유대인 집단은 ‘저항하는 파리아’라 할 수 있으며 카프카가 그 단적인 예이다. 아렌트는 이렇게 동화된 유대인을 부정적으로 평가하면서도 동시에 당대 헤르츨의 해결책인 시오니즘과도 거리를 두었다. 팔레스티나에 유대인 민족 국가를 건설하면 기존의 아랍 민족을 몰아내게 되고 결과적으로 또 다른 새로운 방랑 집단을 만들어 내기 때문에 이와 다른 새로운 정치 형태를 만들어야 한다는 것이다.

서부 유대인과 동부 유대인

잠자의 변신 전후의 양상을 비교해 보자. 잠자는 본인의 주장에 의하면 변신 이전까지 성실하고 유능한 직장인이자 온 가족을 부양했던 착실한 아들이며 현대 사회의 성공한 직업인이다. 이러한 잠자의 모습에 서부 유대인의 동화 성공 모델을 투영해 볼 수 있다. 서부 유대인들은 새로이 형성되는 민족 국가의 시민으로 편입되었을 뿐 아니라 당대에 막 일어나는 근대화, 자본주의화, 도시화에 적극적으로 뛰어들어 현대 도시인의 전형적인 모습을 대표한다. 잠자는 정해진 일을 하고 고정 월급을 받는 회사원이 아니라 업적에 따라 성과급을 받는, 위험 강도와 이에 따라 성공 보수가 높은 외근 사원을 자원한, 성공 가도를 달리는 회사원이었고 당시로서는 최첨단 교

통수단인 기차를 타고 늘 출장을 다닌다. 다시 말해 개인들에게 ‘유동성’과 ‘이동성’을 요구하는 현대 자본주의와 합리적 노동 세계에 성공적으로 적응한 사회인이었다. 사회학자 막스 베버가 지적하듯 자본주의 세계는 전통적인 공동체 사회와의 결별을 요구했다. 고향에서 대가족 제도 아래서 현실에 안주하며 자신의 생업을 잇는 시골과 달리 근대인들이 새로이 정착한 도시라는 공간은 그들에게 영구적 안식처나 일자리, (대)가족, 고향을 제공한 것이 아니라 언제든지 회사와 일의 요구에 맞추어 이동할 준비가 되어 있는 개인을 원했던 것이다. 서부 유대인은 동부 유대인과 달리 시골에 집단적으로 정착하여 전통적으로 내려온, 결속력이 강한 공동체적 삶을 산 것이 아니라 직업 선택의 자유와 거주 이전의 자유가 주어지자 대도시로 이주하여 도시민, 특히 현대적 개인으로서의 삶을 산다. 이들은 자신의 전통적 삶의 방식을 버리고 적극적으로 동화되어 사회적 경제적으로 중산층으로서의 계층 상승을 이루어 내었고 자영업뿐 아니라 공업과 전문직에도 적극적으로 진출한다. 이러한 과정은 동시에 유대인으로서의 삶의 방식을 버리고 세속화되었음을 의미한다. 1890년대 이후로는 이들은 새로 이루어 낸 경제적으로 안정된 사회적 위상을 바탕으로 예술과 문화 영역에도 관심을 보이고 재력뿐 아니라 교양을 갖추고자 노력했고 다음 세대에게도 이러한 교육과 교양의 기회를 보장해 주려 했다. 작품 속의 잡자도 자신의 노력을 통하여 아버지의 빛을 갚아 나갔을 뿐 아니라 “편안과 윤택한 생활과 만족스러움”(144쪽) 속에서 하녀를 두 명까지 두는, 경제적인 풍요를 누리

고 있고 심지어 누이동생 그레테를 음악원에 보내 공부를 시킬 생각까지 하고 있다. 음악원에 보내는 것은 이제 겨우 빛을 청산하고 공부를 면한 아버지 세대로서는 꿈꿀 수 없는 문화적 사치이기도 하다.

이러한 점에서 당대에 유대인이 가장 ‘현대적인 도시인’의 상징으로 간주된 것은 우연이 아니라고 할 수 있다. 이는 긍정적 부정적 의미에서 모두 그러하다. 유대인들은 오랜 세월 유럽에서 부동산을 소유할 수 없다는 기독교 문화의 범 때문에 가질 수 있는 자산을 유동 자산의 형태로 소유하고 있었다. 그들은 자본주의가 요구하는 거주와 직장의 유동성, 직업 전문성과 유동 자본을 갖춘 집단으로서 대도시로 이주했고 대도시는 그들의 인종적 특징이나 민족적 특징이 집단적 의명성 속에서 표시 나지 않도록 하는 공간으로 기능했다. 유대인들이 새로이 뛰어들는 근대 산업은 전통 산업과 대조를 이루었으며 이는 종종 윤리와 도덕 담론과 결부되어 근대화 현상과 도시화 현상 자체가 유대적이라는 비난을 받았다. 지성적 현대적 정신적인 대도시적 특징은 전통적 독일적 향토적 특성에 대비되어 부정적인 특징으로 자주 거론되었던 것이다. 자수성가한 잡자의 자부심은 말의 내용뿐 아니라 말하는 태도에서도 드러난다. 그는 소설 속에서 자기가 해낸 직업 세계의 성공과 이 직업 자체의 고단함에 대한 긴 달변을 늘어놓는다. 그러나 여기에서 그의 직업적 사회적 성공이 개인적 행복을 가져다주지 않았음을 보여 준다.

아! 이렇게 힘든 직업을 택하다니. 허구한 날 출장이다. 이 일은 회

사에서 하는 사무 일보다 훨씬 더 신경이 쓰인다. 또 여행하는 고역이 더해져 있으니 기차 편 연결에 대해 늘 신경을 써야 하고 시서는 불규칙적이면서 질도 나쁘고, 만나는 사람들은 항상 비꼬고 따라서 그들과의 인간관계는 절대 지속되는 적이 없으며 또한 진실하지도 않다. 악마가 이 모든 것을 가져가 버렸으면(116쪽)

여기에도 전통적인 유대인 이미지가 결부되어 있다. 작품 근본을 들고 이 도시 저 도시 돌아다니면서 상품 구입을 권유하는 외근 사원이라는 잡자의 직업은 중세 유럽 사회에서 등에 못짐을 지고 이 도시 저 도시 이 마을 저 마을 떠돌아다니면서 중고 물품이나 옷가지 등을 주로 팔았던 유대인의 전통적 이미지를 연상시키기 때문이다. 특히 보통 외근 사원으로 번역되는 잡자의 직업은 독일어 원어로는 '여행자(der Reisende)'라는 단어이다. 이는 일차적으로는 고대로부터 유대인의 전형적인 이미지를 형성해 온 고향을 떠나 인주하지 못하고 '방랑하는 유대인(der wandernde Jude)'이라는 오랫동안 통용되어 오던 클리셰와 연관된다. 카프카의 여러 소설에서 이 '여행자'라는 단어가 사용되고 있다. 아직까지 이 반복되는 단어들의 유사성에 대한 진지한 고찰은 나온 적이 없다. 특히 우리나라에서는 번역의 경우를 살펴보다도 번역가들이 텍스트 내의 상황에 맞추어 의역을 함으로써 이 단어들의 동일함이 더욱 눈에 띄지 않는다. 예를 들어 「유형지에서」에서 사건을 보고하는 "여행자(der Reisende)"는 보통 '탐험가'로 번역되고 있다.¹² 「지칼과 아람인들」에

서는 주인공은 사막을 "여행 중"이고 북쪽의 고지대에 우연히 들르게 된다.¹³ 위의 작품들에서 여행자는 모두 어떤 이유에서이건 어느 한곳에 정착하지 못하고 떠돌아다니고 있다. 이는 주인공들이 고향이라 할 영구적으로 뿌리내릴 거주지를 갖지 못했다는 공간적 의미에서뿐 아니라 현재 살고 있는 사회에 소속되지 못한다는 사회적 의미로도 해석된다. 「변신」에서도 주인공의 직업은 보통 외근 사원, 외판원 등으로 번역되어 원어가 가진 다양한 의미 층위를 전달해 주지 못한다.

더 나아가 이차적으로 '방랑자', '여행자'는 자기 집단을 관찰하는 연구자들이다. 카프카는 보험 회사 근무 시절에는 출장 여행을 많이 다녔는데 이때 그는 그를 짓누르던 여러 적응의 압박에서 벗어나 낯선 문화를 익명성의 보호 아래 관찰하는 것을 즐겼다고 전해진다. 위의 예들에서 보듯 방랑자들은 낯선 문화를 싫어했던 상의 행태와 상황을 거리를 두고 관찰한다. 자기 전통을 잃어버린 상황에서 서부 유대인들은 자기 자신의 집단과 전통을 낯선 문화를 관찰하듯 탐구하게 된다. 「변신」에서 잡자는 직업상 출장을 다니던 여행자일 때가 아니라 감충이 되어 자기 방에 갇혔을 때 자신과 가족을 심도 있게 관찰할 기회를 갖게 된다.

또한 위의 인용문을 자세히 읽어 보면 직장 일은 개인적으로 는 원하는 일이 아니라는 불만이 드러나고 언제든지 아버지의 빚만 다 갚으면 사표를 내겠다고 말함으로써 직업상 성공의 의미도 퇴색한다. 작품 속에서 잡자는 다른 동료와의 관계가 원만스럽지 못하고

항상 주변인의 시기를 받으며 자신이 차별 대우를 받는 것에도 불만
이 크다. 예를 들어 다른 외근 직원들은 ‘하렘’에서처럼 느긋하고 매
만하게 근무하는데 왜 자기만 가장 열심히 일을 해야 인정을 받는
가라는 불평이 있는가 하면, 지난 5년간 결근도 없고 첫 지각인데도
조금만 직무에 태만해도 유독 곧장 엄청난 의심을 사게 되어 지배
인이 집으로 직접 찾아온 것을 불만스럽게 생각하고 있기 때문이다.
잠자의 불만과 불안에서 또한 당시 유대인들이 각고의 노력 끝에 주
류 사회에 진입했음에도 불구하고 받았던 차별, 편견과 시기, 지위
에 대한 불안감이 남아 있음을 확인할 수 있다. 실제 작가도 거의 공
무원처럼 신분이 보장되는 산재보험공사에 직업을 가졌지만 직장
안에서 유대인 직원에 대한 편견이나 적대감은 적지 않았다. 유대인
출신 직원이 카프카를 포함하여 단 세 명뿐이었고 더 이상 고용될
가능성도 거의 없었기 때문에 자신의 이러한 특수한 위치를 늘 의식
하고 있었다. 작품 속에서 잠자는 자신은 성공했다고 평가하지만 자
기 평가는 사회의 평가와 어긋난다. 지배인은 직접 가정집에까지 찾
아와 빨리 직장에 복귀할 것을 독촉하고 그의 회사 내의 지위가 “화
고부동한 것이 아니”라고 말하면서 최근 실적도 불만족스러웠고 미
수금 문제도 있다고 보고하여 주인공을 당황하게 만든다.

퇴화된 감흥: 잠자

변신 이후의 잠자의 모습은 이와 정반대라 할 수 있다. 그는
무엇보다도 이제는 ‘다른’ 몸을 가진 존재가 되었다. 특히 동물, 그

중에서도 가족과 동료들에게 사랑이나 애정을 전혀 기대할 수 없는
감흥으로 변신했다. 즉 그는 (빨간 페터와 달리) 자신의 한계를 더 고
차원적으로 돌파한 것이 아니라 한 차원 아래로 뚫고 내려갔다. 이
동물의 다른 몸은 한편으로는 유대인을 둘러싼 당대 사회의 담론들
을 투영하면서도 또한 카프카 식으로 문학의 내적 언어 논리에 의해
구체적으로 묘사되고 있다.

잠자는 동물로서 사회와 직장과 가족 모두에게서 배제되고
소외된다. 그는 자신의 뛰어난 노동 성과를 통해 전 가족을 부양했
고 유능한 외근 사원이라고 인정을 받았던, 사회적으로 유능한 존
재가 아니라 방 안에만 갇혀서 누이가 가져다주는 음식만 먹고 사
는 감흥으로 전락한다. 이제까지 자신이 경제력과 사회적 능력이 전
혀 없다고 생각했던 어린 누이동생이 가져다주는 쓰레기 같은 음식
만을 먹고 사는 그는 유대인은 기생적 존재라는 사회의 편견을 말
그대로 보여 준다. 특히 그의 지저분한 식습관은 ‘더러운 유대인’이
라는 클리셰를 연상시킨다. 유대인에 대한 부정적 후각적 클리셰는
“유대인 이자 마이어는 상한 달걀처럼 냄새가 구리다”, “버터 빵과
햄, 유대인 모두 다 구린 것들”, “유대인 셋과 치즈 두 개면 구린 덩
어리가 합이 다섯”이라는 노래가 서부 독일의 어린이들에게까지 퍼
져 있을 정도였다.¹⁴

잠자의 변모와 동물로의 퇴화는 무엇보다도 그의 별거벗은
몸에서 드러난다. 앤더슨은 『카프카의 옷 — 합스부르크 세기말에
서의 장식과 미학주의』라는 저서에서 카프카의 작품에서 옷이 가

지는 사회적 의미를 추적한다.¹⁵ 특히 「변신」에서 이러한 옷이 가지는 사회, 문화적 상징성이 두드러진다. 주인공 잠자의 경우 직업이 옷감 원단을 팔러 다니는 외판원이었고 그에게 옷이나 옷감은 직업상 거래 품목이었다. 그가 감춤으로 변한 후의 몸은 동물의 별거벗은 몸으로서 알몸 그 자체이다. 즉 사회적 문화적 외피를 모두 벗어버리고 자신의 몸뚱이로만 남은 것이다. 이는 한때 그의 사회생활을 입증하는 거실에 걸린 군복과 군모를 갖춰 입고 짝은 군인 사진과는 정반대의 대조를 이룬다. 인간이 걸치는 옷과 제복이 사회와 단체로서의 소속성을 입증한다면 그의 별거벗은 감춤으로서의 몸은 인간 사회에서의 일탈, 이탈을 보여 주는 것이다. 이러한 시각을 잠자뿐 아니라 작품 전체와 다른 인물들에게도 적용해 볼 수 있다. 잠자의 누이동생과 어머니는 옷을 제대로 차려입었는가 여러 번 체크되는데 바로 그들의 내적, 외적 혼란을 보여 주고 있기 때문이다. 1장의 마지막에서 잠자의 별거벗은 몸을 보고 어머니는 기절하는데 이때 옷이 스르르 벗겨지고 속옷 차림으로 아버지의 품에 안긴다. 2장의 마지막에서도 마찬가지로이다. 여기에서 오이디푸스 콤플렉스의 맥락에서 아이들이 어머니에 대해 가지는 애정과 아버지에 대한 반감을 읽어 낼 수도 있지만 어머니의 기존 사회적 지위에서의 이탈로도 읽어 낼 수 있다. 특이한 것은 가족 모두의 사회적 위치 변화를 착용한 의복의 변화로 표현한 것이다. 잠자가 옷을 벗어 버림으로써 별거벗은 동물로서 인간의 사회적 위상을 상실했다면 여동생의 경우에는 상점 점원으로 취직해 이에 걸맞은 통일된 복장을 하고 아버지는 은

행의 수위로 취직해 제복을 입게 된다. 세기 전환기 오스트리아 제국의 관료적, 사회적 위계질서와 이에 대한 복종은 제복의 착용으로 나타난다. 아버지는 이전의 잠자보다도 더 심각한 정도로 자신의 보잘것없는 직업에 매몰되어 있는데 이 제복에 대한 고집에서도 드러난다.

일종의 고집으로 아버지는 집에서도 회사 제복을 벗기 싫어했다. 잠옷은 아무 소용없이 옷걸이에 걸려 있었다. 아버지는 항상 일할 태세로, 집에서도 뒷사람의 분부를 기다리는 것처럼 옷을 다 입은 채로 자기 자리에서 잠을 잤다.(173쪽)

어머니 역시 귀부인의 속옷을 손질하는 일감을 얻음으로써 사회적으로 위치가 하강하는 동시에 속옷 손질하는 일을 하게 됨으로써 여전히 예로틱한 관계망 속에서 움직인다. 잠자의 벗은 몸은 세기 전환기의 ‘청년 문화’의 벗은 상체 문화와 비교해 보면 과거의 모든 제한들을 벗어 버린 것으로 양가적으로 해석할 수 있다. 감춤으로 변한 잠자의 모습은 회사 지배인, 가족들, 하녀들 모두로 하여금 그와 거리를 두고 그와의 접촉을 회피하도록 만든다. 지배인과 하녀는 도망가 버리고 가족들은 그를 방에 가두고 더 이상 나오지 못하도록 한다. 그의 몸은 더 이상 사회적으로 등장하거나 보여서는 안 되는 몸으로 간주된다. 잠자는 여동생에게도 모습을 감추려 소파 밑으로 기어 들어가는 것으로도 모자라 이불로 자신의 몸을 덮는다.

이제까지 방문을 열고 나오는 것이 1장의 잠자에게 부여된 최대 과제였다면 2장과 3장에서 그는 자신의 방을 벗어나면 안 되는 감청으로서 폐쇄된 공간에서의 삶을 영위해야 한다.

잠자는 동물로 변신한 후 삶에서의 커다란 변화를 겪는데 이는 시공간관과 언어관에서 특히 분명하게 드러난다. 기차 에피소드에서 보듯 이전에는 그는 회사원으로서 자신의 하루를 15분 단위로 나누어 계획적으로 사용했고 자신의 모든 시간을 회사를 위해 바쳤다. 외출이나 여가 활동 등 개인적 시간도 갖지 않았다. 자신의 시간을 하루 24시간의, 지구촌 전체 어디서나 균질적인 시간 자산으로 보고 이를 계획하여 낭비 없이 사용하는 것은 이른바 근대인의 시간관의 특징이다. 근대적 시간관은 노동 현상이 가정 밖으로 옮겨짐으로써 노동 시간과 여가 시간을 분리했다고 하지만 실제 현실은 끝없이 성파를 강조하는 사회에서 여가 시간이 사라지게 만들었다. 그러나 감청으로 변하면서 잠자는 이러한 기계적이고 통일된 시간 개념을 점차 상실하게 되고 몇 날이 지났는지, 몇 달이 지났는지에 대한 시간 감각이 점차 사라진다. 심지어 자신의 야심 찬 계획이었던 누이동생의 음악원 지원을 발표하려던 크리스마스가 지나간 줄도 모르는 등 점차 시민적 근대적 시간 관념을 상실하고 인간으로서의 하비투스를 망각해 간다.

주인공과 주변 환경과의 공간적 관계의 변화도 그의 변신을 '퇴화'로 해석하게 만든다. 잠자가 어렸을 때부터 사용해 온 방은 이제 어머니와 누이가 옷장과 책상을 치워 버려 가구도 없이 "텅 빈

떨렁한 동굴"로 바뀐다. 또한 잠자의 시력이 점차 약해지면서 그가 희망과 동경을 가지고 바라보았던 창밖의 풍경도 변해 간다. 이제까지 그에게 명료함을 주었던 건너편 도시 거리의 병원 풍경은 "집 밖 거리의 사물마저 점점 더 희미해지고" 창밖의 풍경은 이제 "회색 하늘과 회색 대지가 하나로 합쳐져 그 경계를 분간할 수 없는 어느 항아의 풍경"이라고 생각된다. 잠자의 몸과 잠자를 둘러싼 환경 모두 퇴보하는 것이다.

감청으로의 변신을 퇴화로 해석할 근거는 언어적 차원에서 드러난다. 이 작품에서도 인간 세계와 동물 세계의 경계는 「학술원에 드리는 보고」와 마찬가지로 언어에 의한 의사소통 가능성의 습득과 상실로 묘사되고 있다. 변신 이후로 잠자는 인간의 "말을 잃어버리게 되고" 인부를 묶는 어머니에게 나름대로 변명을 하지만 이는 "찍찍거리는 소리(Piepsen)"로 받아들여지고 자기 자신도 몸에서 나오는 이 소리에 깜짝 놀란다. 그는 언어라는 매개를 통한 인간의 의사소통의 세계에서 배제되어 버린다. 그레고르는 문을 사이에 두고 지배인이 자신에 대해 부정적으로 평가하는 말을 듣고 정신없이 자신을 변호하지만 그의 말변은 "동물의 소리"로 평가되고 이해받지 못한다. 여기에서 유대인의 동화 이후 이들 언어의 다른 점에 대해 당대 주류 사회가 "유대인처럼 중얼거린다(mauscheln)"며 던졌던 비난이 연상된다. 이 용어는 모세에서 유래되었고 유대인 잠상인을 낮추어 부르는 용어 'Mauschel'에서 유래된 동사이다. 원래는 이들 유대인 집단의 이디시 언어만 지칭했는데 이들이 사용하는 일반적인 언

어에도 확대 적용되어 특히 유럽 사회가 이해할 수 없는, 혹은 이해하기 힘든 낯선 언어라는 점을 강조함으로써 차별을 강조하는 동사가 되었다. 결국 그들의 언어는 자신들과는 다른 타자들의 언어임을 강조하는 것이다. 이들의 동물 소리를 듣고 아버지는 이제 아들을 더 이상 아들로 보지 않고 해충을 물리칠 때 내는 소리인 “쫓겨리”는 소리(Zischen)”를 낸다.

동물로 변신한 잠자로서는 이제 발화하는 언어를 포기하고 몸으로만 자신의 의지와 마음을 표현할 수 있다. 그러나 그의 몸과 행동은 그를 이미 동물로서 타자화한 가족과 회사원들에 의하여 항상 감충의 전형적인 유해한 행동으로만 이해되고 내적인 동인에 의해 해석되지 않음으로써 양자 간의 소통은 불가능하다. 1장에서는 아직 의식적으로는 인간으로서의 모습에 익숙한 잠자는 (적어도 독자를 상대로이지만) 독백의 형식이지만 언어로 자신을 표현하고 변호할 수 있었다. 이 언어는 그러나 그의 본심이나 진정한 욕구를 대변하는 것이 아니라 사회적 의사소통 체계에서 통용되는 기계적 기능적 언어였다. 2장부터 감충으로서의 삶이 시작되면서 언어는 외적인 의사소통 수단으로서만이 아니라 독자를 상대로도 내적인 사유와 표현의 수단으로서도 점점 의미를 잃어버린다. 잠자는 인간의 언어를 계속 이해할 수 있지만 인간들은 잠자의 언어를 이해할 수 없음으로 해서 관계가 단절되고 잠자는 점차 자신의 고독과 고립의 세계에 빠져든다. 2장부터는 이러한 언어의 상실로 인하여 3인칭 화자의 묘사와 부분적으로는 잠자의 내적 독백에 의존해서 잠자의 상황

을 짐작해야 하고 이로 인하여 독자는 잠자의 상황을 정확히 파악할 수가 없고 주로 화자가 묘사하는 행동을 통해 추측해야 한다. 카프카의 작품에는 인물들의 심리학이 결여되어 있다는 지적도 있지만 이는 심리나 감정의 부재를 의미하는 것이 아니라 인간 세계에서 통용되는 의사소통 수단이 없어짐으로 해서 생긴 소통의 장애로 보는 것이 적확할 것이다.

작품 초기에 늘 출장으로 바쁜 활동적인 시민적 삶을 사는 아들과 이 아들의 수업에 의지하면서 하루 종일 거의 누워서만 지내는 무기력한 은퇴한 아버지와외의 관계 구도는 작품 말미에 정반대로 변한다. 잠자는 자기 방에서 하루 종일 자기에만 몰두한 기생적 삶을 살고 집안 식구들의 노동에 의존한다. 이러한 잠자의 모습은 더욱더 세기 전환기 동시대인들의 작품과 연결되는데, 이제 변신한 잠자의 삶은 전형적인 아버지와 아들의 갈등 관계로 전환되기 때문이다. 시민적 아버지와 무위도식하는 아들의 모습은 바로 세기 전환기에 자주 형상화된 전형적인 아버지와 아들의 갈등 구도이기 때문이다. 잠자는 어느 날 갑자기 변신한 모습으로 깨어난 것으로 나타나지만 이 지점에서 세기 전환기의 아들이 부모와 다른 삶을 살고 싶다는 욕망이 실현된 것으로도 거꾸로 역추론해 볼 수 있다.

자기 찾기: 내적 변신

갑충으로서의 삶과 탈영토화

이러한 갑충으로서의 퇴화는 가정적으로나 사회적으로는 그에게 지금까지의 위치로부터의 이탈을 뜻하지만 다른 한편 자기 자신을 관찰하게 만들고 자기 자신의 욕구에 주목하게 만든다. 즉 사회적 시선과 기대를 포기함으로써 이제까지와는 다른 삶이 가능해진 다. 또한 동시에 글을 쓰고 싶다는 주인공의 소원을 은밀하게 반영하고 있는데 카프카가 약혼녀 펠리체 바우어에게 보낸 1913년 1월 14, 15일의 편지에 묘사한 아래와 유사한 상황이 현실화된 것으로 볼 수 있다.

나에게 가장 좋은 삶의 방식은 필기도구와 랩트를 가지고 확장한 지하실의 차폐된 가장 안쪽 공간에서 사는 것이요. 누군가 먹을 것을 가져다주고 내 공간에서 멀리 떨어져 가장 바깥 문 뒤에 가져다 놓고, 잠옷 바람으로 지하실 방을 모두 통과해 음식을 가져가는 길이 나의 유일한 산책이 되겠지. 그러면 나는 내 책상으로 돌아와 천천히 경건하게 먹고는 다시 곧장 글을 쓰기 시작할 거요. 그러면 뭘 쓰게 될까. 얼마나 깊은 곳에서 그것을 끄집어내게 될까! 힘을 들이지 않고! 왜냐하면 극도로 긴장하면 힘든 줄을 모르

니까.

갑충으로서의 변신은 부조리하고 또한 한편으로는 동물로의 퇴화를 의미하지만 동시에 이러한 상황은 처음으로 주인공으로 하여금 직업과 가정 양쪽에서 착취당했던 삶에서 벗어나 글을 쓸 수 있도록 해 주는 것이다. 즉 앰리히나 박환덕이 주장하는 것처럼 변신은 일종의 해방구로 기능하는 것이다. 이러한 의미에서 변신은 전통적인 의미에서의 징벌이나 저주로만 바라볼 것이 아니라 빨간 페터가 언급한 바 있는 일종의 현실에서의 ‘탈출구’라고 볼 수 있다. 잠자의 일터는 사원을 끊임없이 감시하고 해고의 위협으로 공포에 시달리게 하며 상향선으로만 치닫는 업적을 강요하는 현대 자본주의 세계의 전형이자 대도시 일상의 전형적 모습을 보여 준다. 특히 유대인으로서의 이러한 성공은 더욱 강박적인 것으로 작용한다. 이때 주인공은 개인적 욕망을 추구할 수 없고 탈출을 꿈꾼다. 이러한 욕망은 변신을 통해 완전한 자유는 아니지만 사회적 가정적 의무에서 해방될 계기를 제공한다.

카프카는 일기에서 밝히듯이 보험 회사에서의 일은 그의 “외적인 의무”를 만족시키지만 “내적인 의무”는 만족시키지 못한다고 생각했다. 또한 당시에 실제로 작가 카프카는 아버지, 매제와 더불어 석면 공장을 공동으로 인수했는데 이 공장이 원활하게 돌아가지 못하자 외아들로서 보다 적극적으로 공장 운영을 돌보아야 했다. 더군다나 이들의 입장에서조차 공장 일은 경제적으로뿐 아니라 심리적

으로도 부담이 되는 일이었다. 이때 카프카가 가장 아끼는 막내 동생이자 그의 문학에 대한 열망을 이해하는 유일한 가족 구성원인 오텔라조차도 글 쓰는 일을 그만두고 공장 일에 더 많은 관심을 기울여야 한다는 입장이었다. 카프카는 친구 막스 브로트에게 보내는 편지(1912년 10월 7일)를 통해 이러한 상황에 대하여 불만을 토로하고 있으며 매제가 출장을 가는 두 주간 자신에게는 “통상적인 취침 뒤에 창문에서 뛰어내리거나 아니면 두 주 동안 날마다 매체의 공장 사무실로 나갈 수밖에 없는” 가능성이 있을 뿐이라고 불만을 토로한다. 때문에 이 편지에서도 이야기하듯이 다시 “자기 방의 점유자”가 되는 것은 그에게는 다시 글을 쓸 수 있는 상황으로의 복귀를 의미했다.

인간이 감충으로 변한 것을 묘사한 것은 카프카가 「변신」에서 처음 시도한 것은 아니다. 카프카는 이미 「시골에서의 결혼 준비」라는 작품에서 유사한 시도를 하고 있는데 주인공 라반은 자신의 몸을 감충으로 상상하고 있다. 주인공은 약혼한 여자 친구를 달래기 위해 시골에 가야만 하는 사회적 도덕적 당위와 자기 싫다는 개인적 욕망이 충돌하면서 두 몸이 분리된다. 옷을 입은 몸은 시골로 가고 주인공의 본심은 침대에 누워 있는데 이때 주인공은 별거벗은 동물인 감충으로 등장한다. 즉 감충으로서의 몸은 사회적 의무에서의 해방을 상징한다.

그런데 어렸을 때에는 위태로운 일도 곧잘 했는데 이제 와서는 도

대체 왜 이런 일을 할 수 없는 것일까? 나 자신이 직접 시골로 갈 필요는 없을 텐데. 그럴 필요야 없지. 내가 보내는 것은 옷을 걸친 이 몸뿐이지. 그 몸뚱어리가 나의 방문 쪽으로 밖으로 나오려고 발버둥 친다면 그것은 두려움 때문이 아니라 바로 자신의 무용성을 보여 주는 것이지. 층계 위로 비틀거리며 오르거나, 흐느끼면서 시골로 가, 거기에서 울면서 저녁 식사를 듣다 하더라도 그것은 흥분 때문만은 아니다. 왜냐하면 그럭저럭 잠자리에 들어 조금 열어 놓은 방문으로 새어 들어오는 황갈색 이불을 꼭 덮고 누워 있을 테니까 말이다. 골목길의 마차와 사람들은 번들거리는 땅바닥 위에서 가다가 머뭇거리고 있는데, 도대체 난 여태 꿈을 꾸고 있는 것일까? 마부들과 산책하는 이들은 겁을 먹고 있는지 나를 보자 앞으로 나서려다 말고 발걸음을 양보한다. 내가 방해하고 있지 않다는 것을 일깨워 주어야겠다.

침대에 누워 있는 모습이 한 마리의 커다란 딱정벌레나 하늘가재 아니면 쌍무늬바구미 같다는 생각이 든다.

딱정벌레의 커다란 모습. 그렇다. 나는 동면이라도 하는 듯 불룩한 몸뚱이에 다리를 갖다 댔다. 그리고 몇 마디를 소곤거린다. 그건 내 곁에 바짝 붙어 굶어져 있는 슬픈 나의 몸뚱이에 대한 지시 사항이다. 육신은 지시를 다 듣고 나서 절을 하고 얼른 걸어갔다. 내가 쉬고 있는 동안에도 육신은 모든 일을 잘해 나갈 것이다.(236쪽)

비록 이 같은 도플갱어로서는 아니지만 사회적 의무와 개인

적 소망 사이의 분열은 「변신」에서도 계속 이어지는 주제이다. 1장에서 변신이 개인이 저야 하는 사회적 의무와 이에 대한 방기가 죄책감을 야기했다면 2장에서는 개인적 소망이 전면에 드러나기 시작한다. 잠자는 이제 감흥으로서의 새로운 감각에 편안함을 느끼고 다리가 단단히 딛고 있으면서 기분 좋게 완전히 자신의 뜻대로 움직이자 육체적 쾌감을 느낀다. 잠자는 서서히 감흥으로서의 몸과 새로운 생활 환경에 적응해 간다. 그는 걷는 것부터 새롭게 배우게 되고 이제 두 다리로 걷는 척추동물이 아니라 수많은 다리를 가진 감흥으로 기어서 이동하는 법을 알게 되고 이에 점차 편안함을 느낀다. 감흥으로서 그만의 공간에서 다리가 바닥에 닿고 다리로 이동하는 것이 편안하다고 생각하는 장면은 카프카가 길가메시를 인용해 ‘육지에 서 뱀멀미’를 느낀다고 토로한 세계관을 생각해 보면 의미심장한 안정감이다. 카프카는 서부 유대인으로서 느끼는 근본적인 정체성의 위기를 항상 “대지, 공기, 계울의 없음” 때문이라고 표현하고 있다.

그는 심심풀이로 벽과 천장을 이리저리 기어 다니는 습관을 갖게 되었다. 그는 특히 천장에 매달려 있기를 좋아했다. 그것은 마룻바닥에 누워 있는 것과는 전혀 달랐다. 그렇게 하면 숨도 훨씬 편하게 쉴 수 있었고 온몸에 가벼운 떨림이 지나갔다. 거의 편안한 방심 상태에서 그레고르는 천장에서 자기 스스로 즐겁게 놀라게 하려고 몸을 떼어 방바닥에 털썩 떨어지는 일이 있었다. 그런데 지금은 그가 자기 몸을 훨씬 더 잘 다룰 수가 있어서 그런 경우에 떨어

저도 다치지 않았다.(159쪽)

잠자는 감흥으로서 방바닥뿐 아니라 벽과 천장까지 기어 다니고 더 나아가 천장에서 일부러 떨어져 보기도 한다. 잠자는 자신의 새로운 몸에 익숙해지면서 벽과 천장을 기어 다니고 누이가 가져다주는 음식을 먹고 소파 밑에 드러누워 대부분의 시간을 보낸다. 한편으로는 기생동물로서의 인락하고 나태한 생활 같지만 다른 한편으로는 양탄자에 몸을 비벼 대거나 벽과 천장을 이리저리 기어 다니면서 끈적끈적한 흔적을 남기는 감흥의 모습은 잉크로 써서 글을 남기는 작가를 상기시키면서도 자신의 온몸으로 한다는 점에서 차이가 있다. 이러한 모습은 보험 회사 일을 마치고 집에 일찍 돌아와 소파에서 잠을 자거나 한가하게 오후를 보낸 후 밤에 온 힘을 다해 글을 쓴 카프카의 실제 삶을 연상시킨다. 더 나아가 이러한 새로운 모습은 카프카의 이디시어에 대한 연설을 상기시킨다. 카프카에게 동부 유럽에서 온 램베르크 유대인 유랑 극단이 사용했던 이디시어는 언어에 대한 깊은 감동을 남겼다. 나중에 그는 유대인 시청에서 이디시어에 대한 연설을 하게 되는데 무엇보다도 이디시어는 카프카에게는 독일어나 히브리어와 달리 글로 쓰인 언어가 아니다. 이 언어는 연극 공연에서 보듯 온몸으로 행하고 느끼는 언어이다. 이디시어는 서부 유대인들에게는 처음에는 매우 낯설게 느껴지며 오성으로는 이해할 수 없고 느끼면서 이해해야 하는 언어이고 무엇보다도 말 그대로 ‘낯선 말’들로 이루어져 있다. 1장에서 잠자가 잠

자기 발화한 동물의 언어는 가족이나 지배인에게 매우 낯설게 느껴지며 2장에서 평온한 가운데 방 안을 돌아다니는 잠자는 온몸으로 느끼고 온몸으로 표현하는 새로운 내면의 언어를 외적으로 구사하고 있다고 볼 수 있다. 이 언어는 잠자의 방 안에서만 발화되어 지극하고 수치스러운 '게토 언어'로 비하되었던 이디시어와 여러모로 연결되는 것이다.

잠자의 현대 도시인으로서의 예민한 신경증 증세는 동물로 변신하면서 한편으로는 둔해지지만 다른 한편으로 그는 자신의 감각을 새롭게 느끼는 법을 배우면서 감각과 인지 자체가 더욱 풍부해진다. 잠자는 이로써 빨간 페터가 “할로!”라는 인간의 언어를 말하면서 이후 언어와 모방을 통한 진화/동화의 과정을 밟는 것과 반대 과정을 겪어가는 것이다. 인간 언어의 습득과 상설은 진화와 퇴화의 분기점이자 동물 세계와의 경계를 기록한다. 한편으로는 잠자이에 언어의 상설은 인간 세계와의 의사소통을 불가능하게 만들지만 이제까지 세계와의 교류에 있어서 자신의 내면을 전달한다기보다는 일상화되고 자동화된 매체로서 작동했던 언어를 버림으로써 관습이 자기 자신에게 향하게 된다. 이제 더 이상 외부 세상의 시선에 신경 쓰지 않고 자기 자신의 정신과 몸을 느끼고 관찰하게 된 것이다. 몸은 이제 내면을 표현하는 매체로서 더욱 중요해지는데 더 이상 인간의 이성적 언어가 아닌 새로운 동물의 몸 언어로 자신을 표현하게 된다.

카프카가 유대인으로서의 정체성을 다시 모색할 때 이디시어

는 중요한 역할을 했다. 기독교의 광휘와 색채를 지닌 차가운 독일어와 그를 대표하지 못한 히브리어와는 달리 이디시어는 그로 하여금 느낌을 통해서 새로운 언어관을 전달해 주었다. 이디시어를 익히기 위해서는 무엇보다도 평온함 가운데 머물러 있으면서 새로운 언어를 느껴야 하고 몸을 통해서 언어를 전달한다는 언어감을 피력한 바 있는 카프카로서는 이러한 몸으로 글을 쓰는 감흥의 장면은 의미심장하다. 이는 더 이상 현실 너머의 진실을 전달하지 못하고 기능적 의사소통의 언어로 전락한 사회 언어에 대한 비판이자 회의의 담고 있고 이러한 점에서 카프카는 세기 전환기의 언어 비판의 흐름에 서 있다. 오스트리아 작가 호프만스탈의 잘 알려진 「찬도스 경에게 보내는 편지」(1902)에서는 장래가 촉망받는 주인공이 왜 갑자기 그토록 세련되고 유창하게 구사해 오던 언어로서 자신을 표현할 수 없는가에 대한 답변을 펴려하고 있다. 호프만스탈, 아르투어 슈니츨러(A. Schnitzler), 라인하르트(M. Reinhardt), 비어호프만, 헤르만 바르(H. Bahr) 등의 이 시기 예술가들이나 작가들의 이러한 언어 위기에 대한 성찰은 다양한 시각에서 표출되고 있으며 일각에서는 몸이 언어보다 직접적이며 보편적이고 지적으로 소통할 수 있다고 생각하여 이를 언어에 대한 대안으로 생각했다. 몸은 점점 더 중요한 표현수단이 되었고 특히 뎄터마임이나 빈의 비제탈 등이 대표했던 '자유춤(free dance)', 새로운 연극 등이 이러한 운동에 속하고 이들은 운동 속에서 보여 주는 몸이 가지는 표현력에 주목했다. 카프카 역시 「시골에서의 결혼식 준비」(1907~1908)에서 보는 것처럼 언어에 대한