

알베르 카뮈의 『이방인』 한국어 번역본들에 대한 문체론적 고찰

김진하
(서울대학교)

■ 차례 ■

- I. 서론
- II. 단어 수준에서의 번역과 문체
 - 1. 제목 l'étranger의 의미
 - 2. 등장인물의 이름
 - 3. 호칭과 직책
 - 4. 한자어 병기
 - 5. 우리말 대응어의 적합성
- III. 문법 요소의 차이
 - 1. 인칭대명사
 - 2. 시제
 - 3. 자유간접화법
- IV. 번역불가의 형태들
 - 1. 문장
 - 2. 형태론적 자질
 - 3. 알제리식 프랑스어 은어
- V. 번역본들의 특징
 - 1. 번역의 영향과 새로운 번역의 시도
 - 2. 이정서의 『이방인』 번역
- VI. 결론

I. 서론

알베르 카뮈의 『이방인』은 줄거리뿐만 아니라 문체의 면에서도 특징이 뚜렷하여 작품이 발표되자마자 문학 비평가들의 주목이 대상이 되었다. 『이방

인』에서 문체의 중요성은 일찍이 사르트르의 『이방인 해설』에서 예리하게 지적되었고, 뒤를 이은 롤랑 바르트의 문필론 『글쓰기의 영도』에서도 주목의 대상이 될 만큼 주요하게 다뤄졌다. 실존주의가 발흥하던 전시 상황에서 나온 카뮈의 작품은 사상과 형식 양면에서 모두 문제적이었다고 말할 수 있다. 그것은 사르트르와 더불어 카뮈가 실존주의의 대표작가로 알려짐에 따라 더 확산되었으며, 발간 후 10여년 만에 우리말로도 번역되어 큰 반향을 일으켰다. 『이방인』의 우리말 번역이 처음으로 나온 것이 1953년도인데¹⁾, 이는 여타의 외국문학의 수용과 비교했을 때, 그리고 당시가 전쟁 상황이었음에 비추어볼 때 유별나게 이른 편이었다. 그리고 『이방인』은 사상적으로는 실존주의 문학의 대표작으로, 형식적으로는 현대적인 서술기법을 선보인 작품으로 우리의 불어불문학 교육에서도 주요한 교재가 되어왔다.

그런데 프랑스 문학 번역의 측면에서 보면, 『이방인』은 일본어 중역을 거치지 않고 프랑스어 전공자에 의해 직접 번역된 최초의 사례들 중 하나이기도 하다. 우리나라에 불어불문학과가 창설된 것은 1945년 이후의 일이고, 대부분의 연구자나 번역가가 그 이후에 본격적으로 배출되어 왔음에 비추어보면²⁾, 『이방인』의 번역의 변천은 우리의 불어불문학의 수용의 한 특징적인 면모를 보여준다고 할 수 있다. 『이방인』을 최초로 번역한 이휘영은 한국 불어불문학 연구와 교육의 비조이고, 그 이후의 『이방인』 번역은 그의 영향 아래 놓여있기 때문이다. 또한 초역으로서의 권위를 누려온 이휘영의 『이방인』 외에도 후학들에 의해 새로운 번역들이 여럿 간행된 것은 번역에서 저작권이 정착되지 않았던 예전의 특수한 출판계 사정과도 관련지어 이해할 수 있지만 상업적 이유와도 무관하지 않다. 그런데 특히 주목할 것은 근래에 여러 출판사에서 세계문학전집이 새롭게 기획되면서 그 일환으로 『이방인』이 다시 번역되고 있다는 점이다. 가장 오래된 이휘영의 번역은 문예출판사의 세계문학선에 들어있고, 1980년대에 나온 김화영의 번역은 책세상의 카뮈전집과 민음사의 세계문학전집에서 계속 이어지고 있다. 게다가 최근에는 김예령의 번역본이 열린책들에서, 이기언의 번역본이 문학동네에서 각각 출간되었다. 물론 이미 1970-80년대에도 상이한 번역들이 여럿 있어왔고, 번역자

1) 김화영, 「죽음의 거울 속에 떠오르는 삶의 빛」, 『이방인』, 책세상, p. 160.

2) 정기수, 『한국과 서양 - 프랑스문학의 수용과 영향』, 을유문화사, 1988, p. 246.

와 판본을 특정하기 어려운 유사 번역본들도 많이 있다. 하지만 새로운 번역들이 다시 이루어지고 있는 최근의 경향은 『이방인』의 번역에 대한 검토와 성찰을 요구하고 있다. 특히 근래에 출간된 또 하나의 『이방인』 번역, 이정서의 작업³⁾은 그동안 이루어진 번역들을 비판하면서 『이방인』에서 언어뿐만 아니라 문체와 작품 이해의 문제까지 제기하고 있어서 주목을 끈다.

새로운 『이방인』 번역본을 내놓은 이정서는 본문의 분량에 버금가는 역자 노트를 58개의 항목으로 제시하고 원문 번역의 문제들을 검토하고 있는데, 그것은 비단 외국문학 번역에서의 오류에 대한 검토에 그치지 않고 프랑스어 소설 문장에 대한 이해와 해석, 문체의 문제까지 전반적으로 다루고자 하는 야심찬 번역 비평의 기획을 드러내고 있다. 특히 기존 번역들에 대해 이정서의 비판적인 담론이 동원하고 있는 신랄한 어휘들은 매우 충격적이기까지 하다. 이정서는 지난 반세기 넘게 이루어진 프랑스 문학의 번역과 수용에 대해 거의 테리에 가까운 파괴적인 언사들을 동원하며 비난하고 있어서 프랑스 문학 교육의 측면에서도 일정한 검토를 피할 수 없게 만들고 있다. 『이방인』은 불문학 교육의 기본적인 텍스트로 가장 빈번히 다루어지는 교재 중 하나이므로 그 번역에 대한 논란은 실존주의나 알베르 카뮈라는 작가에 대한 공부와 별개로 일차적으로 하나의 문학텍스트에 대한 독해의 문제이기 때문이다. 이정서의 비판은 특히 카뮈 연구의 권위자인 김화영의 번역⁴⁾에 대한 비판과 번역자에 대한 인신 공격적 야유를 전면적으로 내세우고 있으나, 그것은 결국 우리의 불어불문학계의 텍스트 이해 수준에 대한 비판이므로 그것의 타당성과 적절성 여부에 대해서도 좀 더 엄정한 검토와 반성이 필요하다.

본고에서는 텍스트 독해와 번역의 기초적인 단계로 돌아가 이정서가 문제로 삼고 있고, 무엇보다도 『이방인』의 가장 특징적인 면모 중 하나인 문체를 언어 요소에서부터 살펴보고자 한다. 문체의 문제를 다루는 문체비평이나 문체론을 위해서는 외국문학 교육의 맥락에서 몇 개의 접근 단계를 설정할 수

3) 이정서 옮김, 『이방인』, 새움, 2014.

4) 김화영의 번역은 서로 다른 두 개의 판본으로 나와 있다. 하나는 책세상 출판사의 카뮈 전집의 기획에 들어있는 것으로서 1987년에 초역이 나온 뒤 2012년에 개정 2판이 나왔고, 다른 하나는 민음사의 세계문학전집에 있는 것으로 2011년에 나왔다. 그런데 두 판본은 기본적으로 본문과 역자 해설이 동일하다. 본고에서는 카뮈 전집 기획에 들어있는 책세상 본을 준거로 한다.

있는데, 그것은 기본적인 요소들인 단어와 문장성분의 수준에서부터 작가의 개성적 표현 방식에까지 걸쳐있다. 본고에서는 그것을 단어, 문법 요소, 문화적 배경에 대한 해석 수준으로 나누어 살펴보고자 한다. 문학텍스트에서는 단어나 문법적 요소들도 형식적 수준에 그치지 않고 의미적 측면과 문화적 측면을 담보해야 하므로 이를 통해 기초적인 문체론적 작업을 수행할 수 있고, 그때 문체적 특징이 번역을 통해 실현되는 면도 고찰할 수 있다. 다만 본고에서 초점을 두고자하는 것은 엄정한 번역의 기초가 되는 요소들, 다시 말해 언어 교육과 문학 교육의 공통된 기반이 되는 객관적 요소로부터 번역과 문체를 검토하는 것이다. 이런 기초적인 작업은 실상 전통적인 문법-번역 교수법의 자리에서 출발한다. 문법-번역 교수법은 문법이나 번역 어느 하나에만 매이지 않고 형식적 요소와 문학적 효과, 그리고 문화적 의미를 두루 포괄하는 광의의 외국어 교수/학습 방법이기 때문이다. 그것의 엄밀성은 문법과 문체 사이의 긴장 속에서 종종 건조하고 경색된 양상을 낳기도 하지만, 그와 같은 ‘건조한’ 문체론적 검토가 실행되고 난 이후에 텍스트 해석의 맥락에서 본격적인 문체론적 비평을 수행할 수 있게 되는 것이다. 즉 문학적 문체의 해석이나 번역비평은 이런 엄정한 작업들이 선행되거나 전제된 이후에야 가능해진다.

본고에서는 김화영 본과 그에 대해 비판한 이정서 본을 기준으로 하고, 이휘영 본과 김예령 본, 이기언 본을 더불어 살펴보고자 한다. 이들 번역자들은 모두 알베르 카뮈에 대하여 본격적인 연구를 수행한 연구자들이기도 하므로 그들의 번역에서 작품 이해와 표현의 양면을 모두 살펴볼 수 있을 것이기 때문이다. 또한 그들의 번역은 별개의 기획에 따라 수행된 작업들이므로 세대나 개인 간의 언어적, 문화적 감수성의 차이를 살펴볼 수도 있을 것이다. 김화영 본의 경우에는 역자 자신이 이휘영 본을 근간으로 하여 수정하고, 홍승오 본도 참고하였음을 밝히고 있으므로 적어도 세 개의 번역자를 함께 고려하는 것으로 보아야 할 것이다⁵⁾. 또한 사르트르와 카뮈의 주요 저작을 번역한 방곤의 『이방인』도 살펴보아야 하겠지만 홍승오 본과 방곤 본은 현재 유통되지 않고 있으므로 본고에서는 논의의 대상으로 삼지 않았다.

5) 김화영, 「옮긴이의 말」, 『이방인』, 책세상, 1987.

II. 단어 수준에서의 번역과 문체

『이방인』 번역을 둘러싼 논쟁에서 문제가 되는 것은 오역과 문체, 그리고 등장인물들의 성격에 대한 해석이다. 오역은 단어나 구문에 대한 착오나 맥락에 대한 이해 부족에서 발생할 수 있는 것으로 문학 강독에서 주된 관심 대상이다. 문체는 일반적인 개념 정의에서부터 표현 기교에 대한 학습, 그리고 작가 개인의 개성의 표출 등이 관련되어 있어서 텍스트 단위에서, 그리고 작가와 텍스트의 관계에서 문제가 되는데, 대체로 외국문학 교육에서는 다루어지지 않고 전문적인 연구자의 몫으로 맡겨지는 경우가 많다. 하지만 『이방인』처럼 단문에 장식이 없는 건조한 글의 경우, 문체에 대한 언급은 간단한 해설에서도 쉽게 발견된다. 나아가 등장인물의 성격이나 인물 간의 관계를 노출하는 어투에 대해서도 기본적인 문체적 특징들에 대해 논할 수 있다. 본고에서 대상으로 삼는 문체적 요소들은 단어와 문법 요소 등 언어적 단계에서 공통적인 기반을 이루는 것들이다. 번역의 문제에서 문체를 논의하는 것은 번역자의 개인적 표현 양식을 다루기에 앞서 언어적 단계에서 공통의 단계를 확인하는 데서 시작된다. 이는 언어학적 문체론, 혹은 몰리네 식으로 말하자면 “건조한 문체론”⁶⁾이라고 할 수 있는데, 이런 공통의 기반에 대한 검토가 있는 뒤에야 문학적 문체론을 논할 수 있다.

『이방인』 번역에서 언어와 문체를 다루려면 작품 전체를 대상으로 해야 하지만 그것은 또 하나의 해제를 만드는 일이 되어 버린다. 그래서 본고에서는 논의의 초점을 제한하여 예시적으로 검토하고자 한다. 본고에서는 주로 뫼르소가 살인을 저지르는 1부의 6장과 그의 마지막 항변이 나오는 2부의 5장을 대상으로 하여 번역에서 쟁점이 되는 사항들을 문법, 문체, 문화의 측면으로 나뉘어 살펴볼 것이다. 문법은 어휘나 통사의 측면에서 오류나 오해가 생기는 부분들을 살펴보는 것이고, 문체는 『이방인』에서 언어적 요소들이 문장을 넘어 텍스트에서 기능하는 의미 효과에 주목하는 것이며, 문화는 광의의 스타일, 즉 양식에 주목하는 것으로서, 경어법으로 나타나는 예절이나 사법 제도의 차이, 기독교에 기반을 둔 문화와 가치관 등에 대한 이해 방식을

6) Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Puf, 1986, p. 145.

검토할 것이다. 전체적으로 보면 이것은 문학적 분석에 선행하는 문체론적 작업이라고 할 수 있는데, 더불어 그것이 번역의 문제와 관련되어 있으므로 『이방인』의 문체에 대한 이해를 진전시킬 것이다. 다만 본고에서는 각 번역마다 발견되는 단순한 문법적 오류의 사례들은 가급적 다루지 않을 것이다. 그런 오류들은 문체의 문제가 아니라 번역자의 실수의 문제이기 때문이다.

1. 제목 *l'étranger*의 의미

『이방인』 번역과 관련하여 먼저 주목할 것은 그 제목의 번역에 대해 문제를 제기한 이기언의 주장이다. 카뮈 연구자인 이기언은 카뮈의 『*L'Étranger*』를 우리말로 옮기면서 “다시 태어난 인간”, “다른 인간, 즉 이인(異人)”의 의미로 옮겼다. 『이방인』의 초역이 나온 지 반세기가 지난 뒤에 나온 이 제안은 주인공 “피르소의 진정한 정체성”과 작품이 가진 “문학적 가치와 풍부한 의미를 최대한 전하려”는 의도라고 밝히고 있다⁷⁾. 하지만 『이방인』은 1953년에 우리말 초역이 나온 이래로 커다란 인기에 힘입어 그 제목인 ‘이방인’이 온전히 우리말로 정착되었으므로 이를 구태여 부정하고 새로운 역어를 제시한 것은 설득력이 낮아 보인다. 이와 관련하여 일찍이 이 문제에 대해 검토한 김화영의 언급은 주목할 가치가 있다.

“나는 최초의 역자인 이휘영 교수의 번역을 그대로 따라서 소설의 제목을 ‘이방인’이라고 옮겼다. 사실 이휘영 교수의 번역 역시 그보다 앞서 나온 일본어 번역을 그대로 따른 것이었다. 오늘날 한불사전들은 ‘étranger’라는 단어를 형용사로 ‘외국의’, ‘외부의’, ‘국외자의’, ‘낯선’, ‘생소한’, ‘무관한’, ‘이물(異物)의’, 명사로 ‘외국인’, ‘외부 사람’, ‘국외자’ 등으로 풀이하고 있을 뿐 어디에서도, ‘이방인(異邦人)’이라는 표현을 찾아볼 수가 없다. 아마도 그 표현이 일본어에서 왔기 때문이 아닌가 한다. 지금도 우리말에서 예외적으로 이 표현이 사용되는 경우는 없지 않겠지만, 이제 ‘이방인’이라는 단어는 많은 사람들의 머릿속에서 오직 알베르 카뮈의 이 유명한 소설의 제목이나 주인공을 지칭하는 고유한 의미로 굳어져버린 것이 사실이다. 반세기 이상 지속되어온 독서 관습을 존중하여 나는 오래 주저한 끝에 결국 그 나름으로 독자적인 울림을 가지게 된 제목의 번역을 바꾸지 않기로 결정했다.”⁸⁾

7) 이기언, 「피르소, 이인으로 남은 이인」, 『이인』 해설, 문학동네, 2011, p. 168.

‘이방인’ 번역에 대한 김화영의 해명은 매우 겸손하고 방어적이다. 하지만 실상은 위에서 제시한 논법을 역으로 살펴야 ‘이방인’ 번역의 적합성이 드러날 것이다. 즉 ‘이방인’은 초역 당시에는 우리말에 없던 말을 일본어 번역에 따라 옮긴 것이다. 하지만 그것은 반세기 이상 지속되어온 독서 관습 속에서 알베르 카뮈의 유명한 소설의 제목이나 주인공을 지칭하는 고유한 의미로 굳어졌을 뿐만 아니라 일반적인 명사로도 정착되었다. 이제 우리말에서 이 말이 쓰인다고 해서 예외적인 것도 아니다. 그것은 ‘다른 지방에서 온 낯선 이’, 혹은 ‘다른 지방에서 와서 물정을 모르는 이’ 정도로 쓰이는 우리말로 정착되었다고 볼 수 있다. 즉 ‘이방인’에는 ‘생소함’이 내포되어 있어서 특정 장소나 문화에 이질감을 느끼거나 느끼게 하는 존재를 이르고 있다. 거기에는 외국인(外國人)이라는 국적 개념이 반드시 들어있는 것도 아니어서 먼 곳에서 온 낯선 사람이라는 의미나 주어진 문화에 적응하지 못하는 국외자(局外者)라는 개념으로 파생되어 널리 쓰이고 있다. 달리 말하면 이방인은 당초에는 알베르 카뮈의 소설 제목으로 우리의 언어생활 속에 편입되었으나 이제는 일반명사가 되었다는 것이다⁹⁾.

주인공 뫼르소의 정체성에 비추어 제목의 개념을 재검토한 이기언은 이방인 개념의 원천으로 되돌아가고 있는데¹⁰⁾, 그의 작업은 *étranger* 개념에 대한 이해를 심화하는 데는 의의가 있으나 그가 대안으로 제시한 ‘이인(異人)’이 작품의 적절한 제목이 되기에는 여러 가지로 제한이 있다. 이기언이 사례로 제시한 인터넷 네이버 사전에 따르자면 이방인(異邦人)은 등재하고 있으나, 오히려 이인(異人)은 존재하지 않는다¹¹⁾. 그리고 이기언의 번역에서는 *étranger*

8) 김화영, 「죽음의 거울 속에 떠오르는 삶의 빛」, 『이방인』 해설, 책세상, pp. 174-175.

9) ‘이방인’이라는 말이 카뮈의 작품 제목을 넘어 우리의 언어생활에 일찍이 정착되었음을 보여주는 예는 김동리의 소설 『사반의 십자가』의 한 대목에 나온 예문, “자기는 이방인이니까 다른 나라의 풍속이나 물정을 모르는 것도 우리가 아니잖느냐 하는 태도요...”에서 보듯 허다하다. 이 작품은 1955년 11월부터 1957년 4월까지 『현대문학』에 연재되었고 후일 게재되기도 했는데, 이때 김동리가 구사한 ‘이방인’이라는 단어가 카뮈의 소설 제목에서 차용됐다고 보기는 어려울 것이다. 게다가 ‘이방(異邦)’이라는 말이 이미 존재하고 있으므로 거기에서 온 사람을 이르는 말로 ‘이방인(異邦人)’이라고 지칭하는 것은 자연스러운 조어이다.

10) 이기언, 「『이인』의 이야기 정체성」, 『불어불문학연구』 제98집, 2014. pp. 130-131.

11) 이기언은 *étranger*의 번역어로서 ‘이인(異人)’에 경도되어 있는데, 그가 사례로 제시한 네이버사전에서는 어떤 일인지 표제어로 이인(異人)은 찾을 수 없다. 구태여 이런 방식을

를 ‘이인(異人)’으로 옮기려는 의도가 지나쳐서 본문의 번역이 매우 어색하기까지 하다.

“...qu’un étranger pouvait proposer du café, mais...”(1190)¹²⁾

이인은 커피를 권할 수도 있지만....(98)

사실 제목에 쓰인 étranger라는 단어는 본문 속에서는 이렇게 단 한번 나올 뿐이다. 위 대목은 검사가 공판 과정에서 하는 말 중에 나오는데, 여기서 un étranger의 번역어로 쓰인 ‘이인’은 대화를 불투명하게 만든다. 물론 이 대목에서 étranger를 ‘이방인(異邦人)’으로 단순히 대역하는 것도 대화의 어감에는 적절치 않을 것이다. 대화체에 들어있는 이 말을 다른 번역가들은 “아무 관계도 없는 남”(김화영), “무관한 제삼자”(김예령), “모르는 타인”(이정서) 등으로 옮기고 있는데 “이인”과 비교해 보면 자연스러움이 뚜렷이 드러난다. 실상 『이방인』 원문에서 보면 작가가 이 단어 자체에 대해서 특별히 표가 나게 분석하거나 그 형태에 의미 부여를 하는 것으로 보이지는 않는다.

2. 등장인물의 이름들

『이방인』은 제목에서뿐만 아니라 내용에 있어서도 외국인 학습자에게는 생소한 요소들을 많이 가지고 있다. 그중에서도 단어의 차원에서 특징적인 것들을 보면, 등장인물들의 이름, 양로원이라는 장소, 장례식 절차, 예심판사의 심문과 공판을 둘러싼 법률용어들, 신부와의 대화에서 나오는 기독교 관련 용어 등을 들 수 있다. 1부의 양로원이라는 공간이나 장례식 절차, 2부의 공판 장면과 여러 법률 용어 등은 특별하고 전문적인 것이어서 『이방인』을 언어 학습이나 문학 수업의 교재로 삼고자 할 때는 일반적인 언어 능력 수준과는 다르게 다루어야 할 어휘 교육의 요소들이다. 다만 일반적인 단어 수준

따라 현행 아래아 한글 프로그램에서 이인(異人)을 한자어로 전환해 보면, ① 재주가神通하고 비범한 사람, ② 다른 사람, 예) 동명이인(同名異人), ③ 다른 나라 사람이라고 나와 있다. 그러니까 요는 이방인(異邦人)을 이인(異人)으로 바꾼다고 해서 한 단어의 다의성이 소멸하지는 않는다는 점이다.

12) Albert Camus, *L'Étranger*, Pléiade, Gallimard, p. 1190. 이하 『이방인』 원문의 인용은 본문에서 괄호 안에 넣음.

에서 살펴보다라도 번역에서 몇 가지 주목할 차이들이 드러난다.

먼저 등장인물의 이름을 보면 번역본마다 몇 가지 차이가 있다. 소설에 등장하는 이름들은, Meursault, Marie Cardona, Raymond Sintès, Thomas Pérez, Salamano, Emmanuel, Céleste 등인데, 외국어 표기법의 일반적인 규범들에 따라 경음표기나 개모음 표기를 지양한다는 점에서 대체로 동의한다고 하더라도 Raymond Sintès, Emmanuel, Thomas Pérez의 경우에는 판본마다 조금씩 차이가 있다. 먼저 Raymond Sintès의 경우, 레몽 생테스(이휘영, 김화영, 김예령, 이정서), 레이몽 생테스(이기언)으로 차이가 난다. 그런데 남자 이름으로 쓰는 Raymond의 프랑스어 발음은 [Rɛ(e)mɔ̃]으로 우리말 표기는 ‘래몽’이나 ‘레몽’이 가능한데, 대체적으로 ‘레몽’으로 표기하는 것이 더 우세하다. 어쨌든 Raymond의 프랑스어 발음에서 y은 반모음으로 발음되지 않으므로 ‘레이몽’으로 전사하는 것은 정확치 않은 것으로 봐야한다. 다음, 남자 이름으로 쓰는 Emmanuel의 경우는 에마뉘엘(이휘영, 김화영, 김예령, 이정서)과 엠마뉘엘(이기언)으로 나타나고 있다. 이 경우에는 ‘-mm-’을 중음으로 나타낼지가 문제인데, 전자의 경우에는 외래어 표기법에서 ‘에마뉘엘’로 되어 있어 이를 따르고 있는 것으로 보인다. Thomas Pérez의 경우 토마 페레(이휘영, 김예령, 이정서), 토마 페레스(김화영), 토마 페레즈(이기언) 등으로 차이가 있는데, 이 경우는 프랑스어 소설에 나오는 에스파냐계 인명과 그것에 대한 우리말 표기의 문제로서 조금 복잡하지만 대체로 ‘페레스’로 하고 있다. 이를 ‘페레’로 표기한 것은 대체로 단어 끝 자음을 발음하지 않는다는 프랑스어 일반명사의 발음규칙을 따른 것이지만 성씨의 발음의 경우에는 반드시 합당한 것은 아니다. Thomas의 경우에는 예수의 제자인 도마를 이르므로 표기상 ‘토마’라는 데 문제가 없다. 이에 덧붙여서 소설의 서두에 나온 지명 Marengo의 경우는, 보통 짙은 적갈색을 나타내는 일반명사 marengo[marɛ̃go]와 동일 철자로서, ‘마랑고’(이휘영, 김예령), ‘마랭고’(김화영, 이정서, 이기언)으로 되어 있는데 후자 쪽이 올바르게 수정된 것으로 보인다. 이상에서 보면, 『이방인』의 고유명사 표기는 김화영 본이 가장 표준적이라고 할 수 있다.

3. 호칭과 직책

호칭이나 직책으로 쓰인 보통명사의 경우에도 번역에 따라 조금씩 차이가

있다. 그중에서 이미 잘 알려진 것은 소설의 첫 문장, “Aujourd’hui, maman est morte.”에 대한 것으로써, 이휘영은 “오늘 어머니가 세상을 떠났다.”, 김화영은 “오늘 엄마가 죽었다.”로 옮겼다. 김화영은 *maman*(엄마)과 *mère*(어머니)의 구별을 명확히 하고 “세상을 떠났다”를 “죽었다”로 하여 무감동한 피르소의 독백적 느낌을 좀 더 분명하게 살리는 방향으로 옮기고 있다. 그것은 예전 번역과의 가장 큰 차이로서 비로소 김화영 본에서 수정되었음을 역자 자신이 밝히고 있다¹³⁾. 그러나 그밖에 다른 호칭이나 직명들에 대해서도 조금씩 차이점이 존재한다. 먼저 양로원에서 일하는 ‘*concierger*’를 두고 문지기(이휘영, 김화영), 수위(김예령, 이정서), 관리인(이기언)으로 갈리는데, 이런 상이함은 번역자의 기호에 따른 선택이라고 보아야 할 것이다. 하지만 번역이라는 것이 시대감각에 따라 조정되어야 한다는 필요성에 따른다면 ‘문지기’는 조금 낡아 보이고, ‘수위’나 ‘관리인’ 쪽이 더 나아 보이는데, 작품에서 *concierger*가 하는 일을 보면, ‘수위’로서 기타 잡무까지 겸하고 있는 것으로 보인다.

직명에 대한 번역에서 가장 문제가 되는 것 중 하나는 2부에 나오는 *juge d’instruction*이다. 이 단어는 그동안 주로 ‘예심 판사’(이휘영, 김화영, 김예령, 이정서)로 옮기고 있는데, 그것은 어원에 충실한 번역이기도 하다. 이 단어는 형사사건의 심리를 담당하는 사법관(*Magistrat qui est chargé d’instruire une affaire pénale*)이라는 프랑스 사법제도의 한 직책으로서 본문에서 *magistrat instructeur*라고 대용되어 나오기도 한다. 『이방인』 본문에서 *instruction*은 법률적인 심리(審理)의 뜻으로 쓰였는데, 재판에 기초가 되는 사실과 법률관계를 명확히 하기 위해 법원이 조사하는 행위임에 비추어 보면 우리 법률 상식과는 다른 제도의 산물로 보인다¹⁴⁾. 이에 대한 역어로 ‘수사검사’를 제시한 이기언의 경우는 우리의 사법제도에 준하여 살인사건을 경찰에서 이첩 받은 검사가 수사를 진행하는 것으로 이해하여 옮긴 것으로 보인다. 예심 담당 사법관 제도는 프랑스의 사법 제도에서 고려되어야 하고, 또한 검사를 지칭하는 *procureur*는 2부의 3, 4장의 공판장면에서야 나오고 있으므로 사법제도의 차이에 대한 혼란을 피하기 위해서는 좀 더 주의가 필요하다.

13) 김화영, 위의 책, p. 159.

14) 이정서, 위의 책, pp. 229-230.

한편 procureur의 번역어로 ‘검사’가 제시된 것은 당연하지만 그에 대한 대응으로 쓰인 avocat général에 대한 역어 선택에서는 판본마다 차이가 있어서 혼란스럽다. 더욱이 프랑스어 본문에서의 대응법에 대한 오해까지 중첩되어 있어서 작품 이해에 문제를 야기하고 있다. 우선 avocat général을 두고 ‘차장 검사’(이회영, 김예령, 이정서), ‘차석 검사’(김화영) 등으로 옮기고 있는데 문제는 직함의 번역 문제가 아니라 문맥에서의 대응법의 이해다. 이 두 단어는 검사 한 인물을 가리키는 대응법으로 쓰였는데 대부분의 번역에서 이를 제대로 살리지 못하고 있다. 혹시나 『이방인』의 공판 장면을 보더라도 ‘검사’와 함께 다른 ‘차장 검사’가 배석하는 장면은 보이지 않는다. 카뮈는 이 소설에서 새 인물을 등장시킬 때는 반드시 그 외모에 대한 묘사를 통해 성격을 암시하는데, 검사에 대해서는 인물묘사가 명확하게 제시된 반면¹⁵⁾ 그 곁에 다른 ‘차장 검사’가 있다는 묘사는 없다. 그런데 프랑스어의 명사 대응의 용법이 우리말의 대응법과는 다름에도 불구하고 축어역을 제시하게 되면 마치 두 명의 인물이 등장하는 것처럼 오해하게 만든다.

Puis le président a demandé à l’avocat général s’il n’avait pas de question à poser au témoin et le procureur s’est écrié : « Oh ! non, cela suffit »,...(1189)

(1) 그[재판장]는 그러고는 차장 검사에게 혹시 증인에게 달리 질문이 있느냐고 물었다. 그러자 검사가 “오, 아닙니다. 그것으로 충분합니다!”하고 소리치면서...(이정서:124)

L’avocat général m’a regardé avec une lueur ironique dans les yeux. A ce moment, mon avocat a demandé au concierge s’il n’avait pas fumé avec moi. Mais le procureur s’est élevé avec violence contre cette question :(1189)

(2) 차장 검사가 조소를 띤 눈으로 나를 보았다. 그때 내 변호사가 수위에게 그도 나와 함께 담배를 피운 게 사실 아니냐고 물었다. 그러나 검사가 그 질문에 강하게 이의를 제기했다.(이정서:125)

위에서 보듯 procureur와 avocat général이 함께 제시된 대목에서 각각을

15) Albert Camus, *L’Étranger*, Pléiade, Gallimard, p. 1186. “À ma gauche, j’ai entendu le bruit d’une chaise qu’on reculait et j’ai vu un grand homme mince, vêtu de rouge, portant lorgnon, qui s’asseyait en pliant sa robe avec soin. C’était le procureur.”

‘검사’와 ‘차장 검사’로 함께 옮기면 우리말에서는 하나의 명사에 대한 대응적 호칭이 아니라 서로 다른 두 가지 인물의 직책을 가리키는 것으로 오해하게 된다. 특히 ‘차장 검사’라는 사전적 호칭은 제한적인 것이고, 보통의 형사법 공판에서는 procureur와 avocat général이 혼용되므로¹⁶⁾ 혼란을 피하기 위해서는 ‘검사’라는 단일 호칭으로 옮기는 것(이기언)이 낫다. 김화영은 검사로 단일화하기도 하고(119) ‘차석 검사’와 병행하기도 해서 혼란스럽고, 김예령의 경우는 각각 ‘검사’와 ‘차장검사’로 일관되게 번역하다가 후반부에서는 avocat général도 검사로 옮기기도 하여 일관성이 없다.

그밖에 성직 관련 호칭에서는 aumônier를 두고, 한쪽에서는 ‘형무소 소속 신부’(이휘영), ‘부속 사제’(김화영, 김예령, 이정서)라고 기능적으로 옮기고 있고, 다른 한편으로는 ‘교회신부’(이기언)라고 옮기고 있는데, 이는 번역어의 선택이 우리의 단일한 불한사전의 한계에 갇히느냐, 이를 벗어나서 적절한 단어를 찾아내느냐에 따라 차이가 생기는 것으로 보인다. 이 경우 번역자들은 ‘부속 사제’의 음절이 길다고 느꼈는지 간략히 ‘사제’로 옮기기도 있는데(김화영, 김예령, 이정서) 오히려 ‘신부’(이휘영, 이기언)라고 옮기는 것이 번역의 이해에 더 용이해 보인다. 사제는 교회 안의 직능을 가리키는데 비해 일상의 용어로는 신부가 더 받아들이기 쉽기 때문이다. 또한 aumônier를 두고도 prêtre로 대응한 경우도 있으므로¹⁷⁾ 이에 대해서 번역에서 구태여 차이를 뒤야할 필요도 없다.

불한사전에 따른 축어역의 한계를 잘 보여주는 또 다른 사례는 2부에서 중요한 의미를 갖는 단어 중 하나인 pourvoi의 번역이다. 이 단어의 번역은 그동안 대개 ‘상고(上告)’(이휘영, 김화영, 이기언)로 번역되어 왔는데, 제1심 판결에 대하여 제1심 법원에 불복신청을 하는 것은 항소(抗訴)이고 상고(上告)는 제1심 판결에 대한 불복신청을 할 때를 이르므로 『이방인』에서는 항소(김예령, 이정서)가 적절하다. 하지만 현행의 불한사전¹⁸⁾에 pourvoi는

16) Michel Soignet, *Le français juridique*, Hachette, 2012, p. 46.

17) Albert Camus, *L'Étranger*, Pléiade, Gallimard, 1962, p. 1209. “Le prêtre a regardé tout autour de lui et il a répondu d’une voix que j’ai trouvé soudain très lasse...”

18) 『동아프라임 불한사전』(정지영, 홍재성 편저, 두산동아, 1998)에는 ‘상고, 항고’, 『엠펙스불한사전』(이휘영 편, 민중서림, 1986)에는 ‘항고, 상소, 청원’ 등으로 주어져서 모두 ‘항소’를 비껴가고 있다.

‘상고’, ‘항고’, ‘상소’ 등으로 제시되어 있어서 번역자들이 대개 이런 한계에 갇히고 있는 것으로 보인다. 이 용어의 번역과 관련하여 이정서는 자신이 비로소 오류를 바로잡은 것처럼 지적하고 있으나¹⁹⁾, 사실 그보다 먼저 나온 김예령의 번역에서 항소로 바로 잡고 있음을 확인할 수 있다.

레몽과 정부 사이에 다툼이 벌어졌을 때 출동한 경찰을 두고서는 ‘경찰’(이휘영, 이기언, 김예령, 이정서), ‘순경’(김화영)으로 대체로 일치하고 있으나, 호칭으로 쓰인 *Monsieur l'agent*은 ‘경찰 선생님’(이휘영), ‘순경 나리’(김화영), ‘경찰 아저씨’(이기언), ‘경관님’(김예령, 이정서) 등 제각기 다르게 옮기고 있다. 이는 문맥 속에서의 선택의 문제로 보인다. 그럼에도 ‘경찰 선생님’은 어색하고 ‘순경 나리’는 시대 분위기를 반영하는 듯 보이지만 구투이고, ‘경관님’은 소소한 치정놀음에 의한 폭행 사건에 출동한 경찰관을 약칭한 말이지는 하지만 너무 무거워 보인다. ‘경찰 아저씨’는 현대적이기는 하지만 은어를 곧잘 구사하는 레몽의 말투로 보기에는 ‘아저씨’라는 호칭이 어울리지 않아 보이기도 한다. 어쨌든 ‘경찰 아저씨’와 ‘경관님’ 중에서는 앞의 것이 더 나을 것 같고, ‘경찰관님’이나 ‘경찰관 아저씨’도 제안해 볼 만하다.

4. 한자어 병기

단어 번역과 관련하여 한 가지 짚고 넘어갈 것은 우리말 번역에 한자를 병기하는 것이다. 한자어 병기는 문헌에 문체상 중요한 특징을 부여한다. 번역자들은 각각 다음과 같은 단어들에 한자어를 병기하고 있다.

이휘영 : 경백(敬白), 재원자(在院者), 장지(葬地), 부표(浮漂), 탈주왕(脫走王), 시가(市街), 고도(孤島), 개정(開廷), 공술(供述), 제로[零], 가정(假定), 상고(上告)...

김화영 : 근조(謹弔), 재원자(在院者), 복사(服事), 권양기(捲揚機), 콧[岬], 반기독자(反基督者), 염오(厭惡), 서기과(書記課), 개정기(開廷期), 정부(情婦), 금고(禁錮), 의식(儀式), 가정(假定), 상고(上告)...

김예령 : 재원자(在院者), 단장(短杖), 선하(船荷)증권, 반(反)기독교...

이기언 : 송장(送狀), 불비(火雨), 반(反)기독교자, 의식(儀式), 무(無), 무색(無色),

19) 이정서, 위의 책, pp. 327-328.

유형(流刑)...

이정서 : 하감(下疳), 십자고상(十字苦像), 지적(知的), 의식(儀式)...

이상을 보면 번역자들은 번역어의 의미를 명확히 하려고 한자병기를 채택한 것으로 보이지만 선택의 기준은 자의적이다. 원어와 번역어 사이의 불균형이나 번역어의 동음이의 현상을 피하기 위하여 채택한 것으로 짐작되는 한자병기가 우리말 텍스트에서 가지는 환기효과를 고려하면 이에 대해서는 좀 더 엄정한 기준이 필요해 보인다. 위에 제시한 한자병기 단어들도 대개는 문맥상 한글만으로도 이해될 수 있는 것들이고, 또한 단어 선택의 필연성이 부족한 것들도 있다. 두드러지게 겹치는 것은 ‘재원자(在院者)’, ‘반기독자(反基督者)’, ‘의식(儀式)’ 등인데, 양로원에 거주하는 입소자를 이르는 ‘재원자’는 구태여 한자를 병기하지 않아도 텍스트 이해에 어려움이 없을 듯하다. 반기독자의 경우는 antéchrist의 역어로 접두어 anté-살리기 위한 것이지만 예심판사와의 대화 말미에 나오는 것이라서 한자어 없이도 뜻을 오해할 여지는 없는 것 같다. 또한 rite의 번역에서는 ‘의식(儀式)’이 자칫 의식(意識)으로 오해되기 쉬운 문맥이어서 이를 피하려 한자어를 병기하였으나 여기서는 ‘의례’라고 옮겨서 안 될 것도 없어 보인다. 한글 번역에서 한자어의 병기는 프랑스어 텍스트에 들어있는 라틴어구 만큼이나 텍스트의 결을 흐트리며 과도한 주목을 끌기 때문에 이에 대해서는 절제가 필요하다. 한자어 병기는 그러므로 각별히 부각시켜야 할 단어, 특히 원문에서 의도적으로 부각되는 경우가 아니라면 피하는 것이 나을 것이다. 그런데 위에서 본 바와 같이 『이방인』 번역에서는 한자어 병기 단어들이 서로 거의 공통점이 없이 번역자의 임의대로 제시되고 있다.

5. 우리말 대응어의 적합성

『이방인』 번역에서 명백한 오역들은 대체로 원문과의 대조를 통해 확인할 수 있다. 예를 들어, 살라마노 노인이 늙은 개에게 사용한 collier라는 단어를 ‘목걸이’로 옮긴 이휘영과 김화영의 번역이나, 한번은 목걸이로 다른 한번은 ‘목줄’로 옮긴 김예령, 이정서의 번역은 조금 어색해 보인다. 1950년대의 언어생활에서는 목걸이가 목줄이나 목끈의 뜻을 가지고 있을지 모르지만, 작금

의 언어생활에서는 그것은 ‘목줄’(이기언)이다.

그밖에 부사어나 접속어의 경우에는 번역자의 감각에 따라서 미묘한 선택들이 가능할 것이다. 그런데 이정서의 경우에는 어색한 곳들이 종종 눈에 띈다. 예를 들어 1부 1장의 한 대목에서 첫 문장, “A un moment, il m’a dit...”를 “와중에 그가 말했다”로 옮겼는데, 이때 느닷없이 문두에 쓰인 ‘와중에’는 우리말 어법에 전혀 맞지 않는 문장이다. 그것을 “문득 그가 말했다”(이회영, 김화영)와 비교해보면 어느 쪽이 정확하고 자연스러운지 금방 알 수 있다. 이에 비해, “어느 순간, 관리인이 내게 말했다”(이기언)의 번역은 à un moment의 축자역을 시도하고, 인칭대명사를 통한 대용을 명사의 반복적 사용으로 환원한 것인데, 이런 방식은 하나의 문체 선택이다.

그밖에도 다양한 사물 명사들에 대한 역어 선택은 번역자의 작품 이해와 성향에 따라 달라질 것이다. 다만 여기서 두어 가지 살펴볼 것은 사전(辭典)에 따른 풀이만으로는 뜻이 명확히 보이는 않은 경우들이다.

Dans le petit café « Chez Pierrot », à côté du marchand de tabac, le garçon balayait de la sciure dans la salle déserte.(1140)

담배 가게 옆의 조그만 카페 ‘피에로’에서는 보이가 텅 빈 가게 안에 톱밥을 뿌려서 쓸고 있었다.(김화영:43)

여기서 garçon의 번역은 ‘종업원’(이회영, 이기언), ‘boy’(김화영), ‘사환’(김예령, 이정서) 등으로 제각각인데 현행의 언어관습으로 보면 ‘종업원’이 가장 적절해 보인다. 그런데 여기서 문제가 되는 것은 그 종업원의 행위를 나타내는 balayait de la sciure의 번역이다. 일요일 오후의 한적한 동네 풍경을 묘사하는 이 대목에서 우리 독자들은 어째서 조그만 카페의 종업원이 가게 안의 “톱밥”을 쓸고 있었는지 의아해 할 수 있다. 이 장면은 카페 종업원이 젖은 톱밥(sciure imprégnée)을 뿌려서 타일이 깔린 바닥을 청소하는 모습을 그리고 있는데 이 청소법이 우리 문화에는 낯설어서 “톱밥을 뿌려서” 쓸고 있었다고 해도 문화적 거리감이 해소되지 않는다. 그래서 별개의 주석을 붙이지 않는 한 구태여 번역하지 않아도(이회영) 무방할 것이다. 그러니까 단지 ‘톱밥을 쓸고 있었다’(김예령, 이정서)는 번역은 소소한 일상의 풍경에 개입

한 지방색에 대해 외국인 독자로 하여금 과도한 관심을 끌게 만들어 버린다.

일반명사의 적합성에 대해 한 가지 더 보자면, 뫼르소가 영안실에서 밤샘 하던 때에 뒤늦게 밤샘하러 들어온 어머니의 친구들에 대한 호칭의 문제이다. 뫼르소는 그들을 무심하게 바라보면서 단지 les femme, les hommes라고 지칭하고 있어서 대부분 “여자들, 남자들”(이회영, 김화영, 김예령, 이정서)로 옮겨지고 있다. 그런데 이기언은 “할머니들, 할아버지들”이라고 옮기고 있다. 이 번역은 화자의 시선의 중립성을 흐트리고 뫼르소가 그들에 대해 매우 친근함을 느낀다는 인상을 줄 수 있다.

우리말 번역의 적합성이 문제되는 또 다른 예는 1부 6장에서 뫼르소와 마리가 레몽과 함께 해변의 친구를 만나러 가는 도중에 조금 높은 언덕 지대를 지나가면서 묘사한 풍경 속에 나오는 색깔 형용사들이다.

Il était couvert de pierres jaunâtres et d'asphodèles tout blancs sur le bleu déjà dur du ciel. Marie s'amusaient à en éparpiller les pétales à grands coups de son sac de toile cirée...[중략]...Marie a cueilli quelques iris de roche.(1161)

언덕은 이미 짙은 파란 빛을 띤 하늘을 배경으로 누르스름한 돌들과 새하얀 수선화들로 뒤덮여 있었다. 마리는 방수 가방을 휘두르며 꽃잎들을 흩뜨리는 장난을 치고 있었다. ...마리는 바위붓꽃 몇 송이를 꺾었다.(필자 줄역)

여기서 첫 문장은 바닷가 위쪽의 평평한 언덕의 묘사이고, 그 다음은 마리의 행동이다. 그리고 새하얀 수선화(asphodèles tout blancs)와 바위붓꽃(iris de roche)이 나온다. 이를 두고 각각, “하얀 국화 - 창포”(이회영), “새하얀 수선화 - 창포”(김화영), “새하얀 수선화 - 붓꽃”(김예령), “새하얀 수선화 - 바위에 난 붓꽃”(이기언)으로 옮기고 있다. 이 대목에서는 누르스름한 돌들과 하얀 수선화들이 핀 풍경이 특징적인데, 카뮈는 이런 색깔 묘사를 통해 사물을 제시하고, 그 사물들과 등장인물이 맺는 관계를 서술한다. 마리는 파란 하늘을 배경으로 새하얀 수선화꽃잎을 흩뜨리며 놀다가 (보랏빛) 바위붓꽃을 따는 천진난만한 행동을 보여준다. 여기서 ‘바위붓꽃iris de roche’은 지역적인 명칭인 것으로 보인다. 이를 두고 “바위에서 붓꽃을 몇 송이 꺾었다”(이정서)는 번역은 억지다. 한편, 그 함축을 보면, 백수선화는 아름답고 천진난만한

마리의 환유(換喻)이다. 마리는 그보다 앞서 “하얀 천 원피스une robe de toile blanche” 차림으로 나타나서 피르소의 눈에 백수선화 같은 아름다움을 발산하고 있었던 것이다. 마리가 꽃에 비유됨은 이미 4장의 앞부분에서도 “붉은 줄과 하얀 줄이 있는 원피스une belle robe à raies rouges et blanches”를 입고 나타났을 때 햇볕에 그을린 얼굴이 “꽃핀 얼굴un visage de fleur”로 보였고, 그때도 둘이서 해변에 수영하러 갔었다²⁰⁾. 그런데 여기서 색깔 형용사와 관련하여 “bleu déjà dur”는 놔두더라도 jaunâtre와 tout blanc 번역은 주목할 필요가 있다. 먼저 “asphodèles tout blancs”에서는 tout의 어감을 살려 ‘새하얀’이라는 말로 잘 옮겨지고 있는 반면, “pierres jaunâtres”는 “노란 돌들”(이휘영, 김화영, 이기연), “노리끼리한 돌들”(김예령), “노르스름한 돌들”(이정서)로 제각각인데, -âtre의 어감을 살린다면 후자의 번역들이 나아 보인다. 게다가 일반적으로 바위색깔을 두고 말한다면 ‘노랑다’보다는 ‘누렇다’는 쪽을 고려할 수도 있다. 그렇게 되면 ‘누리끼리한’이거나 ‘누르스름한’이라는 쪽이 될 것이다.

이상에서 살펴 본 바와 같이 문체의 기본 요소인 단어 번역에서도 약간의 차이만으로 의미의 환기력이 확대됨을 확인할 수 있다. 그것은 개별 단어의 대응 양상뿐 아니라 텍스트 안에서의 응집성과 일관성의 문제를 제기하며, 나아가 문화적 문맥에서의 이해의 문제와 직결된다. 『이방인』의 번역들에서 보이는 단어들의 미세한 차이는 작품의 전반적인 분위기나 의미 해석에 영향을 끼친다.

Ⅲ. 문법 요소의 차이

우리말과 다른 프랑스어의 인칭대명사, 시제, 전달 화법 등의 문제들은 단지 문법적인 틀에만 속하는 것이 아니라 텍스트 전체 속에서의 효과에 대한 문체론적 고려 속에서 고찰해야 할 문제들이다. 관건은 번역자 자신이 원문의 문체적 특징을 어느 정도로 지각하고, 번역의 실제에서 그 효과를 살리느

20) Albert Camus, *L'Étranger*, Pléiade, Gallimard, 1962, p. 1150.

나 하는 선택에 달려 있다. 물론 번역을 통해 얼마나 효과적으로 전달할 수 있는지에 대해서는 누구도 장담하기 어렵다. 한불 번역은 근본적으로 전혀 상이한 두 언어 체계 사이에서의 의미 전환의 문제이기 때문이다. 단순히 보더라도, 문법적 요소로서의 인칭대명사, 시제, 전치사, 동사의 구문 등에서 차이가 분명한 언어 간에는 간극이 크며 번역불가의 사항들도 엄존한다.

1. 인칭대명사

인칭대명사는 언제나 번역의 주요한 쟁점이 된다. 예를 들어, 번역의 정확성이라는 명분 아래 이루어진 우리말 문장에서 “그들이 내게서 그놈을 빼앗아 가지는 않을 거요”²¹⁾(이정서:62)와 “개를 빼앗진 않겠지요”(이휘영, 김화영)를 비교해보면, 문맥으로 보아, ‘그들이 내게서 그놈을’이라고 구태여 인칭대명사를 모두 옮기는 것은 오히려 어색하고, 대명사의 주체인 개를 되살려내어 후자와 같이 번역하는 것이 더 명료해 보인다. 이정서의 번역에서 두드러지는 인칭대명사의 축자역은 다음과 같은 기이한 문장을 만들어낸다.

“그는 내게 그날 내가 내 자연스러운 감정을 억제했던 거라고 그가 말해도 되는지 물었다”(이정서:94)

Il m'a demandé s'il pouvait dire que ce jour-là j'avais dominé mes sentiments naturels.(1172)

이 문장은 프랑스어 문장의 요소들을 모조리 번역하는 것이 충실한 번역이라는 고지식한 원칙에서 기인한 결과로서, 실상은 전형적인 번역문투라는 비판을 받을 만하다. 대명사나 지시사로 사용된 ‘그’의 과잉이 얼마나 우리말 문장을 불투명하게 만드는지는 이정서 본의 50쪽, 51쪽에서 잘 드러나는데, 거기서 그는 거의 소음에 가까울 정도로 ‘그’를 반복하고 있다²²⁾. 그 건조함이 과연 카뮈가 의도했던 건조한 문체효과였는지 재고할 필요는 있다. 하지

21) Albert Camus, *L'Étranger*, Pléiade, Gallimard, 1962, p. 1154. : 《 Ils ne vont pas me le prendre, dites, monsieur Meursault. Ils vont me le rendre. Ou qu'est-ce que je vais devenir ? 》

22) 이정서, 위의 책, pp. 50-51.

만 카뮈의 문체가 번역의 불투명함을 의도하지는 않았을 것임에 분명하다.

『이방인』에서 인칭대명사의 문제는 작품 전체적으로 볼 때 작품 이해의 중요한 실마리가 되고 있어서 번역에서도 꽤나 큰 차이를 드러내고 있다. 『이방인』에서 서술자-화자는 등장인물들 사이의 대화에 매우 민감하게 반응한다. 특히 대화 부분에서 *vouvoyer*와 *tutoyer*가 뚜렷이 대비되는 대목이 많다. 번역에서는 근본적으로 프랑스어의 *vouvoyer*나 *tutoyer*의 용법이 우리말의 존대-하대의 대립과는 달라서 문맥에서 그 어조를 파악하는 것이 중요한데, 그것은 등장인물간의 관계를 이해하는 데서부터 출발한다.

뫼르소가 같은 층에 사는 레몽과 친해지게 되었을 때, 레몽은 어느 순간 *vouvoyer*에서 *tutoyer*로 바꾸어 말한다²³⁾. 이 장면은 정중하게 대하는 사이에서는 *vouvoyer*를 쓰고, 친한 사이에서는 *tutoyer*로 바뀌 쓴다는 초급문법의 설명에 잘 부합하는 쉬운 예이다. 그것은 2부에서 예심판사가 뫼르소를 상대로 심문을 하다가 화가 나자 어느새 반말로 바꾸어 말하는 대목에서도 정확히 기술됨으로써²⁴⁾, 이런 어법의 변화가 등장인물들 간의 친소관계나 감정을 드러내는 중요한 표지임을 알려준다. 그런데 이휘영 본과 이를 계승한 김화영의 번역에서 느껴지는 생경함은 예를 들어, 레몽이 자기의 어린 정부와 싸움이 나서 쓰는 인칭대명사 *tu*를 실감나게 “요년”으로 할 때 두드러진다. 레몽의 정부가 어린 여자(*la fille*)인 것은 분명하지만, “요년”은 마치 향토적인 색채로 이루어진 우리의 근대소설 속의 어법 같다.

(1) 요년이 나를 골려먹으려고 했겠다. *Tu m'as manqué, tu m'as manqué.*(59)

(2) 두고 봐, 요년아. 다시 만날 날이 있을 테니. *Attends, petite, on se retrouvera.*(60)

이런 생경함은 양로원 원장이 뫼르소의 어머니를 두고 ‘자당 *Madame votre mère*’으로 옮길 때도 느껴진다. 상대의 어머니를 높여 ‘자당’이라고 부르는 말이 해당 문맥에서 틀린 것은 아니지만 현행의 생활어법에서는 폐기되

23) Albert Camus, *L'Étranger*, Pléiade, Gallimard, 1962, p. 1148. “Je ne me suis pas aperçu d'abord qu'il me tutoyait.”

24) *Ibid.*, p. 1175. “J'ai bien remarqué qu'il me tutoyait, mais j'en avais avais.”

다시피 한 말을 구태여 되살려 ‘당신의 어머니’, ‘귀하의 어머니’를 대신하여 써야 하는지 수궁하기 어렵다. 이 단어를 외국 소설에서 읽고 자연스럽게 받아들일 수 있는 독자층은 소멸했기 때문이다. 물론 나이드은 양로원 원장의 어법을 고려하며 예스러운 말투로 ‘자당’이라고 할 수도 있었겠으나, 그때에는 원장의 어법 전반에서 의고체(擬古體)가 실현되어야 한다.

『이방인』에서 vouvoyer의 어투를 옮기는 방식의 차이는 1부 1장의 양로원 장면에서 먼저 수위와, 그리고 원장과의 대화에서, 이어지는 장들에서 레몽과, 또 살라마노 노인과의 대화에서, 그리고 2부에서는 예심판사와의 심문과 정이나, 교화신부와의 면담에서 문제가 된다. 역자들은 vouvoyer의 번역을 대개 “당신은 - 합니다”(이휘영, 김화영, 이정서)로 옮기고 있는데, 친소관계에 따른 일반적인 번역이라서 무리가 없다. 하지만 vouvoyer의 번역을 단의적인 의미로만 파악하게 되면 교화신부와의 대화의 경우에는 실감이 나지 않는다. 종교적인 관습 속에서 신부가 구사하는 vouvoyer는 정중하기는 하지만 하대의 느낌이 있어서 이를 ‘자네 - 하시오’투로 어감을 살린 이기언의 번역이 실상에 가까워보인다. 종교적 권위에 기반을 두고 점잖은 어법을 구사한 신부의 말을 이렇게 옮기면 신부와 뢰르소가 모두 격앙된 마지막 장면의 언쟁이 실감을 얻게 된다. 그런데 이기언은 1부에서 양로원 원장이나 수위와의 대화에서 쓰인 vouvoyer를 두고도 원장의 말은 뢰르소에 대한 하대로 하고, 수위의 말은 존대로 옮기고 있는데, 이는 어디까지나 문맥에 대한 개인적 지각에 근거를 둔 것으로서 매우 임의적이다. 즉 동일한 vouvoyer의 어법이 원장이 구사할 때는 자신을 높이고 상대를 낮추는 권위적인 어투가 되고, 수위가 구사할 때는 자신을 낮추고 상대를 높이는 존대어투가 되는지 텍스트를 통해서만 알 수 없다. 그러고 보면 이기언의 번역은 상황의 실감을 위해 우리의 문화와 관습에 임의로 어법을 맞추어 옮기는 도착 언어 중심의 번역관을 드러내고 있음을 알 수 있다.

2. 시제

『이방인』의 문체에서 가장 문제적인 것 중에 하나가 미묘한 시제의 교체인데, 이는 우리말 관습과의 차이가 커서 번역에서는 까다로운 문제를 제기한

다. 잘 알려져 있다시피, 『이방인』은 전통적인 서술의 시제인 단순과거를 사용하지 않고 완료형 복합과거와 반과거를 사용하는 특징을 보여준다. 게다가 문맥에 따라 대과거와 현재시제가 쓰이는 곳도 있고, 현재시제만으로 서술되는 곳도 있으며, 때로는 현재와 회상의 과거가 중첩되기도 한다. 이때 시제 번역의 분명한 효과를 살리는 것이 요체다.

『이방인』의 시제는 현재와 과거가 의도적으로 병치되기도 하고, 과거에 대한 서술에 문득 현재가 개입되어 회상을 강조하기도 한다. 특히 1부의 서두와 2부 5장의 서두에서 보이듯이, 현재시제로 시작된 서술이 어느 순간 과거시제로 전환되는 대목에서 보면, 일인칭 소설은 근본적으로 내적 독백의 문체임을 알 수 있다. 특히 중간마다 끼어드는 회상의 문장들은 소설의 서술이 지연되는 현재로 보이도록 하며 말미에 이르면 소설 전체가 사형 직전의 사형수의 의식에 떠오르는 회상처럼 보이기도 한다. 이러한 미묘한 시제의 변화는 또한 뫼르소의 정체성을 홀트려서 발화자와 주인공 사이에 일치와 불일치가 교차되는 애매성을 조성하고 있다. 물론 시제의 번역에서는 대부분의 번역이 대체로 원문의 시제를 존중하고 있다. 하지만 대과거 시제의 번역에서는 그 효과를 살리지 못하는 경우들이 있다.

La garde est entrée à ce moment. Le soir était tombé brusquement. Très vite, la nuit s'était épaissie au-dessus de la verrière. Le concierge a tourné le commutateur et j'ai été aveuglé par l'éclaboussement soudain de la lumière.(1130)

이 대목에서 둘째와 셋째 문장은 대과거로 되어 있는데, 그것은 간호원이 들어온 시점보다 앞선 시제이다. 그러니까 수위와 얘기를 나누느라 어둠이 내리는 줄 몰랐던 뫼르소는 간호원이 들어오자 돌아보다가, 어느새 밤이 되었구나, 창유리 위로 밤의 어둠이 짙어졌구나 하고 느끼게 된 것이다. 그래서 그 상태를 대과거로 쓰고 있다. 그리고 수위도 그때서야 그것을 알아차리고는 전기 스위치를 돌려 전깃불을 켜게 된다. 하지만 모든 번역들이 이 문장들을 과거의 연속체로 옮겨 놓고 있어서, 마치 간호사가 들어온 뒤에 밤이 내리고 어둠이 짙어진 것처럼 만들고 있다. 대과거 시제는 프랑스어 문법 학습의 주요한 사항인데 그 유표적 특징이 번역을 통해 실현되지 않은 점은 오류라

고 할 수 있다.

3. 자유간접화법

『이방인』의 서술에서 두드러진 특징 중 하나가 자유간접화법의 빈번한 사용이다. 자유간접화법 문장들은 대개 도입동사가 쓰인 복합문 뒤에 이어지거나, 때로는 도입동사문장이 그것 뒤에 나오기도 하여 비교적 쉽게 확인할 수 있다. 하지만 사실 명백한 표지를 통해 자유간접화법을 포착할 수 없는 대목들도 많다²⁵⁾. 일인칭 소설에서 화자이자 주인공인 뫼르소의 발화에서는 대화가 자유간접화법으로 구현된 경우가 아니더라도 자신의 생각을 드러내는 내적 독백이나, 자신의 생각인지 상대방의 말인지 불분명한 담화들도 종종 혼합된다. 그래서 『이방인』에서 전달화법의 전모를 살피는 것은 별개의 작업을 요한다. 그리고 그 표지가 분명한 자유간접화법을 번역에서 실현하는 경우만 보더라도 번역마다 차이가 크다.

자유간접화법의 번역의 요체는 서술 속에 삽입된 대화문의 실감을 되살리는 것이다. 김화영의 번역은 자유간접화법에도 도입동사가 생략된 것으로 상정하여 ‘~라는 것이다’ 식으로 옮기고 있는데, 우리말의 어법상 적절한 선택으로 보인다. 그의 번역은 두 점 기호(:)에 이어지는 부분도 비슷한 방식으로 살려내고 있다. 사실 『이방인』의 자유간접화법에 대해서는 이휘영의 선구적인 연구와 번역이 있었으므로, 그를 계승한 작업들에서 이를 보는 것은 쉬운 일이다. 하지만 이기연과 이정서의 번역에서는 이런 화법의 특징들이 잘 실현되고 있지 못하다. 『이방인』에서 자유간접화법이 가장 특징적으로 나온 부분은 1부에서는 수위, 레몽, 살라마노 노인과의 대화에서이고, 2부에서는 소설의 말미, 교화신부와와의 대화중에 분개한 뫼르소가 교화신부를 향해 폭발하듯 항변을 쏟아내는 대목이다.

Je déversais sur lui tout le fond de mon coeur avec des bondissements mêlés de joie et de colère. Il avait l'air si certain, n'est-ce pas ?... [...]... Comprenait-il donc,

25) 정지영, 「자유간접화법 연구 - A. Camus의 『이방인』을 중심으로 - 」, 인문논총 제31집, 서울대학교 인문학연구원, 1994, p. 94. 『이방인』에서 자유간접화법으로 쓰인 발화체는 대략 55개인 것으로 분석되었다.

ce condamné, et que du fond de mon avenir... J'étouffais en criant tout ceci.(1210-1211)

『이방인』에서 자유간접화법은 대개 도입동사가 있는 문장들 다음에서 시작되고 말을 가로막는 상대방의 말이나 특정 요인에 의해 중단되는 문장 앞에서 끝이 난다. 그리고 이런 자유간접화법에 의해 화자의 목소리는 간접화법의 경계를 넘어 직접화법의 효과까지 야기한다. 일인칭 소설에 자유간접화법까지 섞인 『이방인』에서 독자가 부지불식간에 서술자-화자의 시점에 동의하게 되는 것도 바로 이 자유간접화법이 야기하는 다음성 효과에 기인한다²⁶⁾. 그래서 『이방인』에서 가장 결정적인 대목, 즉 그토록 과묵했던 뫼르소가 교화신부로 대표되는 저 신학적 합리성의 세계에 대항하여 분개하며 터뜨리는 항변의 목소리를 생생하게 옮기는 것은 『이방인』의 문체 효과의 분명한 확인으로 보이는데, 실제로는 번역마다 혼동이 있음을 알 수 있다.

프랑스어의 자유간접화법에 대해 누구보다도 잘 파악했던 이휘영은 『이방인』의 자유간접화법의 번역에서도 선구적인 모범을 보이고 있다. 그런데 이 대목의 번역에서 첫 문장을 보면, “너는 어지간히도 자신만만한 태도다, 그렇지 않고 뭐냐?”로 시작하고 있다. 자유간접화법의 번역은 이휘영의 지적대로 직접화법으로 옮기는 것이 적절하다²⁷⁾. 그런데 이 대목의 번역에서 이휘영은 자유간접화법 문장의 주어 il을 반말의 tu로 간주하여 옮기고 있는데, 이는 어폐가 있다. 뫼르소가 신부에게 분개하여 내뱉는 말이기 는 하지만 그것은 문맥상 vouvoyer로 보아야 하고 그때의 vous는 신부에 대한 관습적 존칭인 ‘당신’에 더하여 분노의 감정이 밴 ‘당신’으로 옮겨야 적당할 것이다. 한편 김화영은 이 대목을 “그는 어지간히도 자신만만한 태도다. 그렇지 않고 뭐냐? [...] 이 사형수야, 도대체 알기나 하느냐? 미래의 저 밑바닥으로부터.....”로 바꾸고 있는데, 그것은 3인칭 대명사를 그대로 옮긴 것이어서 문장의 호응이

26) Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1990, p. 96.

27) 이휘영, 「Style indirect libre와 번역」, 『서농 이휘영 선생 20주기 추모문집』, 2006, p. 195. “그러므로 우리말 번역은 될 수 있으면 직접화법으로 옮겨놓는 것이 원칙일 것이라고 필자는 생각하지만, 서술체 속에 갑자기 회화체의 글이 튀어나옴으로 해서 번역이 부자연스럽게 느껴질 경우에는 간접화법으로 옮겨놓아도 무방하지 않을까 한다.”

뒤틀리고 있다. 이렇게 되면 일인칭 서술자가 삼인칭 인물에게 말을 하는 것 같은 화법이 되어 독백이 되어버린다. 특기할 것은 김화영의 번역이 이휘영의 번역에서 제시한 자유간접화법을 오히려 독백으로 전환하고 있다는 점인데, 올바른 수정으로 보기는 어렵다. 거기다가 이휘영 본의 오역인 “이 사형수야! 너는 도대체 알거나 하느냐? 미래의 구렁 속으로부터.....”에서 *ce condamné*를 문장의 목적어가 아니라 주어로 본 것도 교정되지 않았다. 이 부분에서는 이기연의 번역(“그는 그렇게도 확신에 찬 표정이 아니던가?도대체 그가 이해하고 있던가? 이 사형수를, 그리고 내 미래의 저 심연으로부터...”) 역시 자유간접효과를 살리지 못하고 있기는 마찬가지다. 또한 이정서의 번역(“그는 너무나 확신하고 있는 것 같았다, 그렇지 않은가?...그는, 그러니까 그는 이해할까, 이 사형수는, 내 미래의 저 깊은 곳에서부터...”)은 이 대목에서 자유간접화법의 어조를 전혀 파악하지 못한 채 독백처럼 옮겨놓고 있다. 이 세 가지 번역은 모두 같은 방식으로 옮겨지고 있어서 뫼르소의 격앙된 어조가 마치 일인칭화자의 내적 독백처럼 되어버렸다. 하지만 폭풍처럼 몰아친 뫼르소의 항변은 “이 모든 말을 외쳐대느라 나는 숨이 찼다.”라는 분명한 지표문장을 통해 앞에서 서술된 자유간접화법의 발화체들이 독백이 아니라 신부를 향해 쏟아낸 말임을 밝히고 있다. 이 대목의 자유간접화법의 표지를 잘 드러낸 것은 김예령의 번역이다.

“(그리고 그의 법복 깃을 그러쥐고) 내 마음속에 담겨 있는 모든 것을 기쁨과 분노가 뒤섞여 격앙된 상태로 쏟아 냈다. 당신은 그처럼 확신에 찬 표정을 하고 있어, 그렇지?...[중략]...당신 이해하느냐고, 이 사형수를. 그러니까, 내 미래의 깊은 곳으로부터.....나는 악을 쓰며 이 모든 말을 퍼붓느라 숨이 막힐 지경이었다.”(김예령:168-170)

다만 여기서 ‘당신’에 대한 동사어미의 호응은 ‘있어’보다는 ‘있소/어요’가 더 나을 것 같다. 뫼르소가 거칠게 말하는 대목이라 말투를 딱히 단정할 수는 없다고 해도, ‘있어’는 주어 ‘너’에 호응하는 말이기 때문이다. 물론 ‘당신---해/있어’의 대응이 있을 수 있는데 그것은 부부간의 대화쯤에나 쓰이고 뫼르소와 신부의 관계와 같은 경우에는 ‘하소체’나 ‘해요체’가 더 적절하다. 물론

뢰르소의 말씨를 이런 상황에서 아주 상스러운 반말로 욕을 한 것으로 옮기면 등장인물에 대한 독자들의 인상을 크게 왜곡하게 된다. 『이방인』의 자유간접화법의 번역은 이휘영과 김화영의 선구적인 모범에 더하여 김예령의 번역이 가장 뛰어나 보인다. 김예령은 자유간접화법이 아닌 내적 독백의 목소리도 예리하게 포착하여 드러내고 있다²⁸⁾.

『이방인』 번역에서 번역자마다 큰 차이가 나는 것은 대체로 위와 같이 직접화법으로 나타나는 대화문이나 자유간접화법을 옮길 때인데, 대화의 실감을 나타내기 위하여 역자들이 선택하는 자기 나름의 문체가 드러난다. 이런 선택들은 작품에서 등장인물들의 성격과 말투, 각 장면에서의 분위기, 텍스트 자체가 가진 호흡과 리듬에 대한 파악에 따라 차이를 보인다.

IV. 번역불가의 형태들

문학작품의 번역에서 어휘나 문법 요소의 번역들은 일정 정도 축자역의 가능성을 고려할 수 있다. 특히 『이방인』의 경우처럼, 화려한 수사나 장식이 배제된 건조체로 되어있는 경우에는 소위 직역에 대한 기대가 커진다. 그렇지만 언어적 차이가 뚜렷한 프랑스어와 한국어의 경우 근본적으로 번역 불가능한 조건들은 상존한다. 먼저 『이방인』에서 두드러진 단문과 중문을 옮기는 데도 어려움이 있다. 서술자-화자가 구사하는 단속적인 문장들은 대개 시각을 위주로 한 감각에 포착된 장면 서술이거나 대화의 전달인데, 무감동한 주인공의 성격에 걸맞게 단속적으로 이어지는 문장들을 그대로 옮기면서 느낌을 살리는 것은 쉽지 않다. 통사구조의 차이뿐만 아니라 형태론적 자질들도 본질적으로 번역 불가능한 요소들이다. 동일한 단어들이라도 하더라도 텍스트에서 조합되는 요인과 컨텍스트에서 해석되는 방식은 문화에 따라 조금씩 달라지기 때문이다. 특히 문화적인 요인은 『이방인』에서 작품 내적으로 갈등

28) 김예령은 자유간접화법 번역에서 가장 민감하게 다음성(polyphonie)을 포착한다. 1부 1장에서 수위와의 대화, 3장에서 레몽과의 대화, 5장에서 마리와의 대화 그리고 살라마노 노인과 대화를 김예령은 정확하게 옮겨 그 효과를 살리고 있는데 그것은 2부에서도 마찬가지다.

의 요인이기도 하고 외적으로는 번역상의 커다란 장애물이기도 하다. 한 예로 기독교 전통과의 갈등은 뫼르소를 이방인으로 규정하는 중요한 요인이기도 한데, 사회 문화적으로 보면 그것은 파리 중심의 본토 문화에 대비되는 변방 문화로서의 알제리 젊은이들의 문화이기도 하다. 이를 잘 보여주는 것은 뫼르소 주변 인물들의 독특한 말버릇인데, 특히 레몽이 구사하는 알제리식 은어는 프랑스어에서나 번역에서나 별도의 주목을 요한다. 이런 몇 가지 사항들의 번역 가능성과 한계도 결국 문체적 특징 속에서 드러난다.

1. 문장

『이방인』에서 서술의 특징 중 하나가 섬과 같은 독립적인 단문들이고²⁹⁾, 문장들이 이어진다고 해도 논리적 연결사들은 배제된 채, 기껏해야 *et*나 *mais*의 등위접속사로 나열된다는 것이다. 하지만 서술이 길게 이어지는 대목들이 간간히 있는데 그때에는 그것이 오히려 극적 긴장감을 더욱 높여준다. 예를 들어 1부 6장에서 뫼르소가 살인을 저지르기 전에 홀로 산책을 나서게 되는 장면에서처럼, 행동에서나 심리에서나 중대한 전환의 계기를 보여주고자 하는 경우이다.

Je l'ai accompagné jusqu'au cabanon et, pendant qu'il gravissait l'escalier de bois, je suis resté devant la première marche, la tête retentissante de soleil, découragé devant l'effort qu'il fallait faire pour monter l'étage de bois et aborder encore les femmes. Mais la chaleur était telle qu'il m'était pénible aussi de rester immobile sous la pluie aveuglante qui tombait du ciel. Rester ici ou partir, cela revenait au même. Au bout d'un moment, je suis retourné vers la plage et je me suis mis à marcher.(1166)

여기서 문장의 리듬은 그야말로 상승부에서 정점을 거쳐 하강하며 마무리 되는 율동(mouvement)을 보여준다. 하지만 이 첫 문장을 우리말에서 하나의 문장으로 옮기는 것은 요령부득이다. 프랑스어 문장은 하나의 절 뒤에 *et*나 *mais*를 두고 이어나갈 수 있으나 우리말의 경우 ‘-하다/이다’로 된 절은 종지

29) Jean-Paul Sartre, Explication de « l'Étranger », *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 142.

형으로 완결되어 마침표를 요구하기 때문이다. 따라서 문장들의 형태적 특징으로 인하여 프랑스어와 한국어 사이에는 본래부터 번역 불가능한 형식들이 있으며, 바로 그때도 번역자의 문체적 선택이 개입하게 된다. 장문이 문제가 된 김에 『이방인』에 나오는 가장 긴 문장 중 하나를 보자.

C'est peut-être pour cela, et aussi parce que je ne connaissais pas les usages du lieu, que je n'ai pas très bien compris tout ce qui s'est passé ensuite, le tirage au sort des jurés, les questions posées par le président à l'avocat, au procureur et au jury (à chaque fois, toutes les têtes des jurés se retournaient en même temps vers la cour), une lecture rapide de l'acte d'accusation, où je reconnaissais des noms de lieux et de personnes, et de nouvelles questions à mon avocat.(1186)

『이방인』의 단문체의 특징은 프루스트의 문장을 연상시키는 이런 긴 문장 앞에서는 무색해진다. 이 말을 우리말에서 하나의 문장으로 옮기기는 애초에 불가능한 일이고 다만 하나의 문장 속에서 펼쳐지는 그 긴박한 상황의 전개가 주인공의 관심사 속에서는 전혀 중요성이 없는 장면의 연속임을 상기시키는 것으로 만족해야 할 것이다.

2. 형태론적 자질

형태론적 특질들은 본질적으로 번역 불가능하여 문헌 이해에 장애가 되기도 한다. 예를 들어 『이방인』에서 뫼르소는 자연(본성, nature)과 이성(raison)을 비교하며 그 둘의 관계에 대하여 다시 성찰하고 있다. 그런데 단어 구사를 통해 드러나는 그의 성찰은 처음에는 단순한 말버릇에서 시작하여 점차 아주 의도적으로 nature와 raison이라는 단어를 구사하며, 일련의 파생어들, naturel, naturellement와 raisonner, raisonnement, raisonnable을 통해서 사유를 조직화하고 있음을 알 수 있다.

- (1) Maintenant, je comprenais, c'était si naturel.(1203)
- (2) Mais, naturellement, on ne peut pas être toujours raisonnable.(1203)
- (3) Je finissais par me dire que le plus raisonnable était de ne pas me contraindre.

(1205)

(4) Il fallait que je m'applique à réduire ce cri, à le raisonner. Il fallait que je sois naturel même dans cette hypothèse, pour rendre plus plausible ma résignation dans la première.(1206)

특히 부사 *naturellement*은 뫼르소의 개성적인 말버릇을 통해 1부에서부터 나타난다. 즉 셀레스트네 식당에서 조우한 키 작은 여인에게 동석을 허락하며 쓴 말, “*Naturellement, elle le pouvait.*”에서는 그야말로 일상적인 어법처럼 보이지만, 사랑 없이 아무 여자와도 결혼할 수 있느냐는 마리의 물음에 대해 “*J’ai dit : « Naturellement ».*”라고 괄호 안에 넣어 강조한 것은 다분히 의도적이고, 십자가상을 들이대며 그것을 아느냐고 다그치는 예심판사에게도 « *Oui, naturellement.* »이라고 답한다. 더 결정적으로 해변에서의 총기 살인이 일어나던 장면에서도 그가 총을 집어든 것은 ‘자연적인’ 행동이었다.

Moi, naturellement, j’ai serré le revolver de Raymond dans mon veston.(1167)

뫼르소의 말버릇처럼 드러난 이런 사고방식은 공판이 진행되면서 점점 의도적인 개념으로 정착되어 *nature-naturel-naturellement* 파생으로 축적되어 나간다. 하지만 우리말 번역에서는 형태론적으로 ‘본성’, ‘자연’의 어근에 기초한 일관된 번역어를 배당하기가 쉽지 않다. 마송이 “« *et je dirai plus* »”를 말버릇처럼 쓰거나, 셀레스트가 “불행한 일”이라는 단어를 반복하는 것처럼 등장인물마다 독특한 어법들을 가지고 있는데, 뫼르소에게는 *naturellement*이라는 말이 빈말이 아니었음이 그의 성찰이 진행되면서 드러난다. 그래서 *nature*계열 파생어들과 *raison*계열 파생어들이 이루는 대조 관계는 번역을 통해서도 드러내야 하는데, 이는 여간한 난제가 아니다. 그런데 우리말 번역에서 *nature*와 *raison*의 대립을 일관되게 옮겨 형태상으로도 두 가지 사고방식이 명백히 대립됨을 보여주는 번역은 없다. 그것은 본질적으로 프랑스어 고유의 형태론과 관련된 번역의 한계의 문제이기 때문이다.

본질적인 번역 불가의 또 다른 측면은 기독교 문화와 관련된 것이다. 『이방인』에서 뫼르소가 대결하는 세계는 한편으로는 사법의 세계이며, 또 다른

한편으로는 기독교이다. 1부에서 전개되는 일상생활의 장면들에서 사법의 질서(경찰)는 레몽이 정부와 싸움이 났을 때 직접적으로 개입하거나, 살라마노가 개를 잃어버렸을 때 개입한 것으로 가정되지만 자연의 질서와 크게 어긋나지 않고 있다. 종교의 경우에도, 작고한 모친이 딱히 기독교도였던 것은 아니지만 장례는 기독교식으로 이루어지고 뫼르소가 이에 대해서 이의를 제기하지도 않는다. 하지만 살인범이 된 이후 뫼르소는 사법의 세계에서 엄정한 추궁을 당함과 동시에 기독교적 질서로부터도 같은 요구를 받는다. 뫼르소의 삶의 방식과 가치가 첨예하게 문제시 될 때 사법의 질서가 나름의 엄격한 규범과 개념들을 통해 전개되는 바와 마찬가지로 기독교적 가치도 도덕의 이름으로 개입되는데 결국 그 둘은 하나로 결합되어 있다. 2부 1장에서 뫼르소를 심문하는 예심판사가 흔들어대던 십자가를 통해 예시적으로 드러났던 그 질서는 마지막 장에 이르러서는 교회신부의 직접적인 등장을 통해 뫼르소의 가치와 정면으로 부딪치게 된다. 바로 여기서 교회신부는 기독교적 관습에 따라 행동하며 교리를 펼치게 되고 뫼르소는 이에 저항하는데, 그것이 가장 첨예하게 드러나는 것이 신부가 구사하는 호칭이다. 신부는 뫼르소를 *mon fils*로 부르면서 자신을 *monsieur*가 아니라 *mon père*로 부르라고 요구하는 상황이 벌어진다.

Il a essayé de changer de sujet en me demandant pourquoi je l'appelais « monsieur » et non pas « mon père ». Cela m'a énervé et je lui ai répondu qu'il n'était pas mon père : il était avec les autres.

— Non, mon fils, a-t-il dit en mettant la main sur mon épaule, je suis avec vous...(1210)

기독교에서 신부에 대한 호칭으로 쓰이는 *père*(영어는 *father*)는 우리말 번역어 신부(神父)나 교부(敎父)에서 나타나다시피 본래 ‘아버지’라는 의미를 담고 있는데, 바로 그런 까닭으로 신부는 남성 신도에게 *mon fils*(나의 아들)라고 부르게 된다. 그런데 위 대목에서 보듯 뫼르소는 신부를 ‘아버지’라 부르지 않고 ‘아저씨(혹은 선생님)’이라고 불렀고 이에 신부가 그 이유를 묻자 ‘당신은 나의 아버지가 아니다’라는 말을 하게 되는 것이다. 이런 호칭과 어

법은 가톨릭 문화 고유의 것이어서 우리말로 직접적으로 옮기기에 어려움이 있다. 그래서 mon père, monsieur, mon fils의 역어를 차례로 보면, 이휘영은 발음을 전사하여 “몽 페르(나의 아버지, 신부님)”, “무슈”, “나의 아들”로 옮기고 있는데, 전후 맥락을 알기 어렵게 되어 있고, 김화영도 “몽페르”, “므시외”, “몽피스”로 전사하고 각주를 달아 설명을 붙였다. 하지만 이와 같이 호칭을 발음 그대로 옮겨 설명을 하는 것은 독서의 흐름을 방해한다. 반면에 김예령은 “나의 아버지”, “선생님”, “나의 아들”로 옮겼고, 이기언은 “내 아버지”, “아저씨”, “내 아들”로 옮기고 mon père에 대해서는 가톨릭 신부를 부르는 호칭이라는 역자주석을 붙여 이해를 돕고 있다. 그런데 이정서의 번역은 각각 “아버지”, “씨”, “젊은이”라고 옮기고 있어서 문화적 배경이나 전후 맥락을 알기 어렵다. 이 경우에는 이기언의 역어가 가장 나아 보인다.

기독교를 배경으로 형성된 이런 호칭에 대한 번역이 혼란스럽게 된 이유에는 문화적 차이에 더하여 앞서 문제가 된 vouvoyer 어법이 계속 간섭하고 있기 때문이다. 신부와 뫼르소의 대화에 나오는 vouvoyer를 단순한 상호 존칭으로 번역하게 되면(이휘영, 김화영, 김예령) 대화가 생경할 정도로 차가워진다. 그러나 신부가 사용하는 vous를 이기언처럼 ‘자네’로 옮기면 전반적인 대화의 흐름에 무리가 없어 보인다. 또한 ‘그대’라고 옮겨서 신부 고유의 권위와 품격을 어조를 통해 (아무리 위선적일지라도) 드러나게 할 수도 있을 것이다. 하지만 이런 모호성은 사실 카뮈가 신부에 대해 제시한 인물묘사가 단 한 줄의 제유(提喻), 즉 “가늘면서도 근육이 잡혀 있어서 두 마리의 민첩한 동물을 연상시키는 두 손”³⁰⁾으로만 제시되고 있기 때문이다. 이것만 가지고는 신부의 나이나 외양을 짐작하기 어렵다. 작가는 다만 두 손의 모습에서 민첩한 동물을 연상케 함으로써 뫼르소의 상대가 결코 만만치 않은 인물임을 암시하고 있을 뿐이다. 그래서 결국 이 부분의 대화체의 vouvoyer도 ‘당신’으로 옮기는 것이 가장 나아 보인다. 이정서 본의 경우에는 위 대목을 전후로 요령부득의 혼란에 빠져서 vous의 번역을 ‘당신’에서 어느 순간 ‘자네’로 바꾸었는데, 그런 교체가 일어난 까닭을 번역을 통해 인지하기는 어렵다. 물론

30) Albert Camus, *L'Étranger*, Pléiade, Gallimard, 1962, p. 1207. “Il est resté un moment assis, les avant-bras sur les genoux, la tête baissée, à regarder ses mains. Elles étaient fines et musclées, elles me faisaient penser à deux bêtes agiles.”

피르소가 신부를 응대할 때의 ‘vous’는 ‘당신’으로 옮겨서 ‘monsieur’를 상대하는 어법으로 보는 것이 적당할 것이다. 피르소가 격앙되어 소리를 지를 때의 ‘vous’도 여전히 ‘당신’이다.

3. 알제리식 프랑스어 은어

소설의 대화를 실감나게 옮기는 것은 서술이나 묘사와는 달리 더욱 까다롭다. 대개 그것은 텍스트의 전개가 문어에서 구어로 전환되면서 이루어지는데, 해당 장면 속에서 인물들의 어조가 짐작되는 경우가 많다. 구어의 호홉이나 말투는 그야말로 아 다르고 어 달라서 번역자의 장기가 드러나는 대목이다. 하지만 번역자의 표현적 선택 이전에 언어의 사회문화적 배경이 고려되어야 하는 대목들이 있다. 『이방인』에서 특히 주목을 끄는 것은 동네의 불량배쯤으로 취급받는 레몽의 말투와 가톨릭 문화를 대변하는 교화신부의 말투이다. 먼저 마송은 1940년대 알제리의 허랑방탕한 젊은이들이 구사하는 불량스런 은어(cagayou)를 섞어 쓰고 있다³¹⁾. 특히 주목을 끄는 것은 동사 *mûrir*, *manquer*, *descendre* 등이다.

먼저 1부 3장에서 레몽이 한 남자와 시비가 붙었던 장면을 실감나게 직간접화법을 혼용하면서 전달할 때 나온 문장 « Assez, ça vaut mieux, ou je vais te mûrir. »(1145)”에서는 *mûrir*에 불량스런 어감이 나타난다. 여기서 *mûrir*는 ‘익은 과일처럼 물렁하게 만들어버린다’는 뜻이므로, 싸움이 벌어진 상황에서 상대에게 호기롭게 내뱉는 말투에서 이런 위협적이면서 불량스런 느낌이 살아나야 한다.

- (1) 그렇지 않으면 본때를 보여줄 테니.(이휘영, 김화영, 이기언)
- (2) 그렇지 않으면 한 수 가르쳐줄테니.(이정서)

여기서 *mûrir*가 당시 알제리 젊은이들의 불량스러운 은어로 쓰인 점을 고려하여 우리말로 비속하게 옮기면 “(그렇지 않으면) 묵사발을 만들어버리겠어.”정도가 된다. 그래서 ‘본때를 보여주다’는 번역은 좀 점잖은 표현이라 하

31) *L'Étranger*, texte intégral + dossier par Mériam Korichi, folioplus classiques, p. 32.

졌고, ‘한 수 가르치다’는 본래의 어감과는 훨씬 거리가 멀다.

그리고 *manquer à qn* 구문은 사전적으로 *négliger les égards qui lui sont dus*(-에게 합당한 존경을 소홀히 하다)인데, 이런 사전적 정의는 레몽의 구어투에 직접적으로 대응되지는 않는다. 레몽의 어투는 알제리식 프랑스어 은어로서 ‘못되게 굴다, 잘못을 저지르다’ 정도의 의미이므로 그에 맞추어 적절한 역어를 찾아야 한다³²⁾. 그러니 레몽이 어린 정부에게 구사한 말, 《*Tu m’as manqué, tu m’a manqué. Je vais t’apprendre à me manquer.*》(1151)를 번역한 것들을 비교해볼만하다.

- (1) 요년이 나를 골려먹으려고 했겠다. 나를 골려먹으면 어떻게 되는지 가르쳐주지.(김화영:59)
- (2) 네가 나를 속여? 나를 배신해? 앞으로 날 속이면 어떻게 되는지 본보기를 보여주지.(김예령:56)
- (3) 넌 날 농락했어, 날 농락했다고. 나를 농락했다는 걸 가르쳐주지.(이정서:57)

대체로 구어체의 번역에서는 번역자마다 어감에 대한 감지가 달라서 위에서 보듯 차이가 크다. 김화영의 번역문은 앞서 인칭대명사의 문제에서 보았듯 조금 구식이라는 느낌이 있지만 인칭대명사를 적시하지 않는 우리말의 특성을 잘 드러낸 문장이라고 말할 수 있다. 아무튼 문법적으로 보면 *apprendre*에 걸린 동사 보어구는 과거시제를 가리키지는 않으므로 이정서의 번역에는 약간의 오류가 있다.

그런데 또 하나, 1부 6장에서 해변에서 뫼르소 일행이 다시 예의 아랍인 패거리들과 맞닥뜨렸을 때 레몽이 권총을 만지작거리면서 뫼르소에게 한 말 “*Je le descends?*”(1166)의 *descendre* 번역도 제각각이다. 여기서 *descendre*는 ‘거꾸러뜨리다’의 뜻인데, 번역마다 차이가 뚜렷하다. 이를 두고 이휘영은 “쏘아버릴까?”로, 김화영은 “해치워버릴까?”로, 김예령은 “공격할까?”, 이기언은 “처치해버릴까?”로 하였다. 그중에서 ‘총을 쏘다’나 ‘공격하다’는 너무 직접적인 번역이고, ‘해치워버리다’나 ‘처치해버리다’가 좀 더 실감이 있다.

32) 같은 책, p. 40. Mériam Korichi는 위 문장의 뜻이 《*tu as mal agi envers moi*》, 《*tu m’as fait du tort*》로, 뫼르소의 보복의 이유를 표현하고 있다고 적고 있다.

이정서는 “저 녀석 맛을 빼줄까?”라고 하고 있는데, 너무 온건하여 실감이 약하다. 이정서는 이어지는 문장들에서도 일관되게 “그가 반발하면 그때 맛을 빼주겠어”, “내가 맛을 빼줄게”라고 읊고 있는데, 권총을 쏘아 상대를 쓰러뜨릴 수도 있다는 의사를 드러내는 대목에서 ‘맛을 빼주다’라는 어구의 반복은 주인공이 점점 소심해지는 것 같은 인상을 줄 수도 있고 점차로 문맥을 벗어나는 느낌마저 준다.

V. 번역본들의 특징

1. 기존 번역의 영향과 새로운 번역

본고에서 검토하고 있는 다섯 가지 번역을 놓고 볼 때 저마다 특색과 결함이 드러나 보인다. 먼저 『이방인』을 초역한 이휘영의 번역은 생생한 대화체, 표현력 있는 전환, 자유간접화법에 대한 고려 등이 돋보이기는 하나, 오늘날의 어법에는 어울리지 않는 어투에서 시대적 한계를 드러낸다. 게다가 지금의 이휘영 번역본은 “원래의 정교한 번역의 아름다움을 거침없이 훼손”³³⁾한 것이라고 지적될 정도라서 범례로 삼기에는 난감한 점이 있다. 특히 현재 유통되고 있는 판본은 읽기의 편의를 위해 문단이 변형되어 있는데, 이는 대화 부분을 부각시키는 미덕이 있기는 하지만 원문의 형태와는 거리가 멀다.

알베르 카뮈 전집의 기획으로 『이방인』을 번역한 김화영은 1987년 번역본의 옮긴이의 말에서는 “홍승오 교수의 현대적이고 탁월한 번역에 많은 도움을 입으면서 이휘영 교수의 번역을 재해석했다”고 밝혔고, 이를 다시 20여년 뒤에는 “새로 번역하다시피 대폭 수정”³⁴⁾하였다고 밝히고 있다. 그런데 김화영 번역본에서 눈에 띄는 오류들이나 문체상의 부조화들은 대개 이휘영 본과 닿아있는 경우가 많다. 이는 선행 번역을 근간으로 하여 수정하는 번역이 얼마나 그 영향에서 벗어나기 어려운지 잘 보여준다. 또한 여러 차례의 수정에도 불구하고 고쳐지지 않은 오류들, 예를 들어 ‘일흔 살’을 ‘예순 살’로 옮기

33) 김화영, 위의 책, p. 5.

34) 같은 책, p. 159.

는 식의 것들³⁵⁾이 여전히 남아있다. 또 하나의 혼란은 책세상 출판사의 알베르 카뮈 전집 번역과 민음사의 세계문학전집의 번역본이 완전히 동일하다는 것이다. 그래서 독자들은 동일한 번역과 해설을 두 개의 판본을 가지고 보게 되는데, 이 또한 일정한 오해를 야기할 소지가 있다.

이기언의 『이방인』 번역은 독자적인 문체로 새로운 번역을 내보이려는 의욕이 두드러진다. 그것은 작품의 제목 번역에 이의를 제기한 데서부터 잘 드러난다. 다만 새로운 번역에 대한 의욕이 때로는 지나쳐서, 예를 들어, 피르소와 마리가 수영하는 대목에서 나온 “Je l’ai désirée”³⁶⁾(나는 그녀에게 정욕을 느꼈다 - 이휘영, 김화영)를 두고 “난 그녀와 이충짓기를 하고 싶어졌다”(60)라는 기이한 번역을 제시하거나(이충짓기란 무엇일까?), 해변에서 만난 레몽의 친구 마송을 묘사할 때, “허리와 어깨가 산더미 같은 거구였다, C’était un grand type, massif de taille et d’épaules,,,”³⁷⁾(어깨가 건장하고 키가 큰 사람-이휘영/ 허우대와 어깨가 건장하고 키가 큰 사람 - 김화영)라거나, 그를 바다 쪽에서 바라보면서 묘사한 문장, “De loin, il paraissait énorme.(1161)”(그는 멀리서도 큼직하게 보였다 - 이휘영, 김화영. 멀리서 봐도 그는 정말 커 보였다 - 이정서)을 “멀리서도 그는 산더미처럼 보였다”(59)라고 부적절하게 과장하는 대목들이 번역의 엄정함을 감소시키고 있다. 사람의 신체에 대한 묘사를 ‘산더미 같다’고 하는 비유는 매우 생경하다.

그간 여러 편의 『이방인』 번역본이 나왔지만 앞으로도 번역은 계속될 것이다. 『이방인』은 가장 대중성 있는 작품 중 하나이고 어렵지 않은 문장으로 쓰여 있으며, 길어도 비교적 짧아 쉽게 도전을 허락하는 듯 보이기 때문이다. 게다가 바로 그런 이유로 원문과의 괴리를 쉽게 발견할 수 있는 까닭에 끊임 없이 새로운 번역의 시도를 허용할 것으로 보인다. 기존 번역의 영향과 한계에 대한 불만이 새로운 번역을 요구하는 까닭을 김예령은 다음과 같이 쓰고 있다.

35) 같은 책, p. 145.

36) Albert Camus, *L’Étranger*, Pléiade, Gallimard, 1962, p. 1163. “J’ai senti ses jambes autour des miennes et je l’ai désirée.”

37) *Ibid.*, p. 1162. “C’était un grand type, massif de taille et d’épaules, avec une petite femme ronde et gentille, à l’accent parisien.”

“앞서 나온 판본들뿐만 아니라 그간 축적되어 온 관련 연구와 분석 자료들이 작품에 대해 남긴 많은 말들을 번역자는 염두에 두지 않을 수 없다. 심지어 그것들을 제대로 알고 있어야 한다는 게 어느 정도는 의무이기조차 하다. 반대로, 그 모든 참조물들과 선행된 연구물들, 혹은 자기 자신이 이미 가지고 있는 얼마간의 지식이 나 최초의 인상에도 불구하고, 텍스트를 마치 처음 대하는 것처럼 새롭고 무방비적인 시선으로 읽는 일 또한 그에 못지않게 중요한 것이다.”³⁸⁾

김예령이 지적하고 있는 이 “모순적인 고충”은 선행 지식의 맹점과 그 영향의 한계를 지적하고 있는데, 특히 문학 번역에서는 선행 번역의 영향을 벗어나기 쉽지 않기 때문이다. 달리 말하면 위의 말은 선행 번역들에 대한 불만과 새로운 번역의 필요성을 드러낸 것이다. 과연 김예령의 『이방인』 번역은 일인칭 화자의 목소리를 가장 섬세하게 드러내는 것으로 보인다. 특히 그가 화자의 시제와 목소리를 정확히 포착하고, 자유간접화법, 혼합화법, 내적 독백의 미묘한 어감을 잘 드러내고 있음은 주목할 만하다. 다만 “*cette rumeur du ciel avant que la nuit bascule sur le port*(1194)”(항구 쪽으로 밤이 내리기 전에 하늘에 번지는 저 수련거림)에서 *le port*를 *le pont*으로 잘못 보아 “다리 위로 밤이 내리기 전 하늘에 번지는 저 수련거림”³⁹⁾과 같은 오류들이 생기는 것은 엄정한 교정의 필요성을 드러내고 있다. 바다와 짝을 이루는 항구의 물상이 다리로 바뀌는 순간 강물이 연상되어 버리기 때문이다. 그와 마찬가지로, 바로 이어지는 문장, “*tout cela recomposait pour moi un itinéraire d’aveugle*,”에서 ‘*itinéraire d’aveugle*’의 모호성도 자기만의 작업에서 연유한 것으로 보인다. 그는 여기서 “맹목의 행로”를 “이제는 앞이 보이지 않는”이라는 해석을 가하여 불분명하게 옳기고 있으나, 그것은 그렇게 암시적인 의미가 아니라 문면 그대로 “눈 감고도 걸어가던 거리”(이기언), “소경이 더듬어 가는 행로”(김화영) 정도로 충분해 보인다. 이런 어감남들은 새로운 번역이 기존의 번역에서 벗어나 자유롭게 출발하더라도 다시 원전이나 기존 번역에 대한 대조를 통한 교정 작업이 필요함을 보여주고 있다.

38) 김예령, ‘역자 해설’, 『이방인』, 열린책들, 2012, p. 175.

39) 김예령, 같은 책, p. 137.

2. 이정서의 『이방인』 번역

근래에 나온 이정서의 『이방인』 번역은 기존 번역에 대한 불만을 가장 노골적으로 드러낸 작업이다. 이정서는 비단 기존 번역에 대한 불만에 그치지 않고, 기존 번역의 대표작으로 인정받아 온 김화영의 번역을 비판하면서 58개의 항목에 걸쳐 원문 대조를 통한 번역 비평과 함께 새로운 번역을 제시하고 있다. 마치 우상파괴의 선봉에 선 정의의 사도를 자처하는 듯 보이는 어조로 기존 번역의 오류와 결함을 지적하는 대목들은 때로는 상당한 설득력을 보이기도 한다. 특히 권위자에 대한 비판에서 생기는 쾌감을 독자와 공유하기 위해 내세우는 감정적이고 선동적인 어사는, 원문 대역을 제시하는 전략을 채택함으로써 프랑스어 원문에 대해 가장 올바른 이해에 도달한 것 같은 효과를 자아내고 있다. 그런 까닭에 프랑스어를 모르거나 초보적인 수준의 독자들이 보기에는 그동안 이루어진 프랑스 문학 전공자들의 작업은 온통 미숙함을 드러내는데 반하여, ‘정서법(正書法)’에 따랐을 것으로 짐작되는 필명(이정서!)으로 내놓은 이 번역은 프랑스어 해독에서나, 작품 이해에서나, 우리말 표현에서나 모두 월등히 앞서 있다는 인상을 준다. 특히 기존 번역의 오류들을 찾아내어 신랄하게 비판하면서 적절한 역어를 제시할 때의 득의양양함은 어떤 독자라도 설득해 낼 듯 보인다. 더욱이 카뮈와 『이방인』에 대한 절절한 애정과 그 문체에 대한 자기만의 감지, 등장인물들의 성격을 실감나게 되살리려는 시도 등은 작품 이해에 현실감을 더해주고 있기도 하다. 하지만 이정서가 제시한대로 프랑스어 원문과 대조하며, 아니면 별개로 이 번역을 읽게 된다고 해도, 조금만 읽어나가면 어색한 대목들을 술하게 만나게 된다. 그런데 그 어색함이 단지 문체의 차원이라면 번역자의 독자적 개성으로 존중받아 마땅하지만 본고에서 기준으로 삼고 있는 초보적인 단계의 언어요소들을 기준으로 보더라도 유감스러운 부분들이 적지 않다.

먼저 지적해야 할 것은 이정서가 기존의 번역들을 비판할 때 들이대었던 엄격한 기준을 자기 자신에 대해서는 적용하지 않는다는 점이다. 이 번역이 스스로 충실도를 자처하는 것은 “꼼꼼한 재번역과 원본 대조” 작업에다, “편집자의 꼼꼼함과 단호함”⁴⁰⁾에 의한 검토 과정에 대한 자신감 때문이다. 게다가

40) 이정서, 「역자의 말」, 위의 책, pp. 5-6.

가 카뮈 자신의 음성까지도 들었다고 하는 신비로운 고백을 통해 그 심정적 충정을 유감없이 드러내고 있다. 번역을 하면서 작가의 목소리까지 듣는 환청을 경험한 자가 도대체 몇이나 될 것인가! 하지만 이정서 번역본의 몇 대목만 보아도 알 듯 말 듯 한 글귀들을 수없이 만나게 된다. 본고에서 예시적으로 검토하고 있는 1부 6장과 2부 5장만 보더라도 무슨 말인지 종잡기 어려운 부분들이 많다. 먼저 1부 6장에서 위의 논의에서 언급된 사항들을 제외하고 몇 가지만 원문과 함께 살펴보자.

- (1) 이미 한창인지 몰랐던 태양이 따귀라도 쳐대는 듯한 느낌이었다.(...le jour, déjà tout plein de soleil, m'a frappé comme une gifle)(1161)
- (2) 그는 몇 번 발차기를 했는데 좀 서툰 숨쉴여서(Il nageait à la brasse et assez mal,...)(1162)
- (3) 우리는 먼 바다까지 나가 몸을 누였고...(Au large, nous avons fait la planche et ...)(1162)
- (4) 우리는 마침내 저 멀리 해변 끝의 커다란 바위 뒤에서 모래 사이로 흐르고 있는 작은 샘에 이르렀다.(Tout au bout de la plage, nous sommes arrivés enfin à une petite source qui coulait dans le sable, derrière un gros rocher)(1165)
- (5) 하지만 그가 칼을 뽑지 않으면 너는 쓸 수 없어.(Mais s'il ne sort pas son couteau, tu ne peux pas tirer.)(1166)
- (6) 낮이 더 이상 나아가지 않는 것처럼, 끓어 넘치는 금속의 대양 속에 닻을 내린지 벌써 두 시간이 흘렀다.(Il y avait déjà deux heures que la journée n'avancait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant.)(1167)

(1)의 경우에 번역자는 le jour와 le soleil의 차이를 제대로 존중하지 못하고 있다. 『이방인』에서 햇빛이나 태양으로 번역되는 soleil과 달리 여기서 le jour는 우리말의 ‘날빛’, 즉 직사광선은 아니지만 흰한 낮의 기운을 말하는 것이므로, 엄정한 축어역을 하자면 ‘벌써 햇살이 가득한 날빛이’ 정도가 될 것이다. (2)의 경우에는 단지 “평영으로 헤엄쳤다”일 뿐이고, (3)의 경우는 “배영 자세를 취했다” 정도이다. (4)의 경우는, 원문의 리듬이나 인물의 시선의 이동을 전혀 무시하여 옮기는 바람에 “우리는 마침내 저 멀리...작은 샘에 이르렀다”

는 비논리적 문장이 되고 있다. (5)의 경우, pouvoir의 부정형은 금지의 의미가 되므로 “쏘면 안돼”가 더 자연스럽고, (6)의 경우는 deux heures라는 시간을 강조하기 위해 두 번이나 반복하는 중요한 어구임에도 불구하고 이를 무시하는 바람에 그 반복에서 느껴지는 긴장감이 실종되고 있을 뿐 아니라, 임의대로 비교문으로 옮겨지고 있다. 이처럼 이정서의 번역에서는 작은 부분에서도 단어나 문법에 대한 오해나 문체상의 부적절함이 쉽게 발견된다.

그런데 진정 흥미로운 점은 이정서의 번역이 “김화영 번역의 오류를 바로 잡는”⁴¹⁾ 시도에서 드러나는 모호함이다. 실상 이정서는 『이방인』을 새롭게 번역한 것이 아니라 김화영 번역의 오류를 교정하고자 한다. 『이방인』의 문장들은 대체로 단문으로 이루어져 있어서 번역에서 동일한 어순을 가진 문장들이 나올 개연성이 크긴 하지만 이정서의 번역은 그가 애써 비판한 대목들을 제외하면, 아니 그런 부분에서도 김화영 번역의 틀 안에서 교정을 하고 있다는 느낌을 준다. 예를 들어 1부 3장에서 피르소가 레몽과 처음으로 식사를 같이하는 대목을 비교해보면 그 어순과 용어의 일치가 예상롭지 않게 보인다. 예를 들어,

“나는 그러면 끼니를 준비하지 않아도 될 것이라고 생각해서 응낙했다”(김화영)
 “나는 그러면 끼니를 준비하지 않아도 되겠다는 생각에 응낙했다”(이정서)

를 비교할 때, ‘끼니를 준비하다’라는 번역이 좀 구식의 번역(이휘영의 번역에 따른)이 아닐까 하는 의구심이 드는데, 아무튼 두 문장이 매우 유사하다. 본문에서 souliers de toile(헝겂 신발 - 김화영, 헝겂 운동화 - 이기언)을 “캔버스화”로 옮기는 번역자의 감각에 비추어보면 “끼니”라는 단어는 어색한데, 아무래도 그것은 김화영의 번역문을 그대로 받아들이면서 약간의 손질을 가한 것으로 보인다. 그 문장을, 예를 들어 김예령의 번역문, “나는 그러면 따로 저녁 준비를 하지 않아도 되겠다 싶어 그러마고 했다.(46)”와 비교해보면 그 일치 정도가 놀랍다. 이런 짐작이 사소한 우연이 아닌 것으로 보이는 까닭은, 어떤 대목을 표절할 때 발생하는 전형적인 오류가 눈에 띈다는 점이다. 앞서 지적된 바 있지만 살라마노 노인이 개의 목에 매던 줄(collier)을 두고 어째서

41) 이정서, 같은 책, pp. 7-8.

처음에는 ‘목줄’이라 하고 다음에는 ‘목걸이’라고 하는 것일까. 이런 실수는 아마도 ‘목걸이’라고 한 김화영 본을 그대로 둔 상태에서 교정하고 있기 때문이 아닐까. 물론 이 경우는 김예령의 번역에서도 동일한 양상이 나타나고 있어서 단정하기는 어렵다. 하지만 다음과 같은 문장들은 그 번역상의 예외성마저 일치되고 있어서 별개의 번역이라고 받아들이기 어렵다.

Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais.

- (1) 그와 동시에, 눈썹에 맺혔던 땀이 한꺼번에 눈꺼풀 위로 흘러내려 미지근하고 두꺼운 막이 되어 눈두덩을 덮었다.(김화영)
- (2) 동시에 눈썹에 맺혔던 땀이 한꺼번에 눈꺼풀 위로 흘러내려 미지근하고 두꺼운 막이 되어 눈두덩을 덮었다.(이정서)

이 문장에서 paupière를 두고 한번은 ‘눈꺼풀’로, 다음에는 ‘눈두덩’으로 바꾸어 옮긴 것은 이휘영 본에서 시작된다. 이런 임의적인 의미 확장은 그 자체로 얼마간 문체론적 논의의 여지가 있다. 아무튼 김화영의 번역은 이를 계승한 것이다. 그만큼 위 문장의 번역에서 ‘눈꺼풀’에 이어 ‘눈두덩’을 구사할 가능성은 기존 번역을 참조하지 않는 한 매우 희박하다. 그래서 이정서의 이 번역문에 나오는 두 명사의 대응도 기존 번역의 차용, 더 나아가 표절이라는 의심을 더욱 짙게 만든다. 더욱이 이정서는 비단 김화영의 번역뿐만 아니라 이기언과 김예령의 번역본도 더불어 비판했는데, 그가 내세운 번역의 실상을 보면, 이들 번역본들의 비교를 통해서 새로운 번역을 조합해냈다는 인상을 주는 대목들이 많다.

이정서의 『이방인』 번역에서 드러나는 많은 오류들은 대개가 그 자신이 내세운 원칙에 위배되는 것들이다. 그리고 어쩌다 독자적인 번역을 시도하는 대목에서는 일반 독자뿐만 아니라 프랑스어 수업에서 『이방인』을 강독할 때 번역의 예로 참고하기에 민망한 어법들이 나온다. 소설의 대미를 장식하는 마지막 문장은 그야말로 이 의기양양한 번역의 수준을 적나라하게 보여주고 있다.

Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.(1211-1212)

이에 대한 이정서의 번역은 다음과 같다.

“모든 것이 이루어졌다는 것을 위하여, 내가 혼자임이 덜 느껴질 수 있도록, 내게 남은 유일한 소원은 나의 사형 집행에 많은 구경꾼들이 와서 증오의 함성으로 나를 맞아 주었으면 하는 것이다.”(166)

위의 한글 문장은 프랑스어 문법에 대한 이해도, 문장의 가락에 대한 고려도 무시한 거친 번역의 전형이라 할 만하다. 이를 선행 번역과 비교해 보면 어느 쪽이 카뮈의 문체에 육박한 것인지 금방 드러난다. 아무리 새로운 번역 문체를 인정한다고 하더라도 “모든 것이 이루어졌다는 것을 위하여”라는 문장은 도저히 우리말 문장으로 용인될 수 없기 때문이다. 설마 이것이 프랑스어 접속법의 용법에 대한 몰이해로 인한 것이 아니었기를 기대하지만, 아무튼 이정서의 번역에 그토록 자주 옮겨진 *ridicule*의 역어 그대로 쓰자면 ‘터무니없다’고 해야 할 것이다.

이정서의 『이방인』 번역에서 오류를 찾아내는 작업은 본고에서 제시한 세 가지 층위, 즉 문법, 문체, 문화의 모든 면에서 별개의 작업을 요한다. 그러니 그것은 오히려 새로운 번역의 시도가 될 것이다. 다만 여기서 짚고 넘어가야 할 점은, 이정서의 『이방인』 번역에서뿐만 아니라 기존 번역들에 대한 비판을 통해 드러낸 독단과 자기현시욕, 그리고 작품에 대한 몰이해가 대중과 프랑스어 학습자들을 호도하고 있다는 점이다. 그가 『이방인』 번역의 변에서 드러내는 카뮈와 『이방인』에 대한 일방적인 사랑 고백은 가장 진실한 언어의 조탁을 보증하는 것 같지만 그 번역의 실상은 마치 연애의 삼각관계에서 연적에 대한 질투심에 사로잡힌 나머지 연적의 모든 것을 비난하면서도 실상은 연적의 매력을 자신도 모르게, 아니 어쩌면 애써 모른 척 하며, 흠치고 훑내 내면서 자기의 사랑만이 유일하고 진실한 사랑이라고 우겨대는 억지 고백처럼 보인다. 이정서는 작품에 대한 과도한 애정으로 말미암아 작품을 자기 나

름으로 재구성하고자 하는 욕망에 사로잡혀 있는데, 그런 시각이 작품을 얼마나 자기만의 견해로 오해하게 만드느지는 2부 2장에서 뫼르소가 감옥에 갇힌 뒤에 “결코 언급하고 싶지 않은 일들”에 대해 언급한 것을 해석할 때이다. 이정서는 뫼르소가 차마 언급하지 못하겠다고 한 것들이 소설에 드러나지 않고 암시되어 있는 것으로써, 그것은 검사가 마리를 회유한 내용이라고 유추하고 있다⁴²⁾. 그런 연유로 2부 3장의 증인 심문 과정에서 마리의 증언이 능란한 검사의 수사법에 의해 호도되는 상황에서 마리가 보인 반응을 두고 억지 해석을 가져다 붙이고 있다. 이 부분의 오독과 억지 해석에 대해서는 차마 언급하기 민망하다. 그런데 바로 그런 오독 때문에 이정서는 김화영의 번역을 두고 “역자는 『이방인』에 등장하는 인물들 전부를 자기 입맛에 맞게 창작해 놓고 있는 것”⁴³⁾이라고 매도하고 있다. 하지만 이 대목의 해석은 무슨 심오한 작품 해석의 수준에서 갈리는 의견차가 아니라 작품의 문장들을 표면적으로 읽어나갈 때 생기는 이해의 차원이다. 사실 2부 2장에서 뫼르소가 언급하고 싶지 않았다고 한 것이 무엇이었는지 이해하기 쉽지 않은 까닭은 그 부분이 조금 암시적으로 서술되어 있기 때문이지만, 사실 그것은 다른 장의 내용을 통해 꿰뚫어질 성질의 것이 아니라 그 텍스트의 어조에 대한 감지를 통해 가능한 것이다. 그게 무엇인지 감지하려면 김예령의 번역을 보는 것이 나을 것이다. 요컨대, 소설 작품에 대한 몰이해는 새로운 소설쓰기가 되어 버림을 이정서의 독법은 보여주고 있다.

VI. 결론

『이방인』 번역이 난립하다시피 하게 된 데에는 출판계의 기획과 번역자들의 의욕이 뒤섞여있는 것으로 보인다. 그런데 문학적인 면에서 보면 기존 번역에 대한 불만이 새로운 번역에 대한 도전을 허용하고 있는 형국이다. 달리 말하면 『이방인』 번역에 관한 한 전범으로 삼을 만한 번역이 아직 없다고

42) 이정서, 위의 책, pp. 268-271.

43) 이정서, 같은 책, p. 306.

말해야 할 것이다. 위에서 살펴보았듯이 여러 번역들은 한편으로는 기존 번역의 영향에서 벗어나지 못하여 같은 오류를 반복하기도 하고, 또 다른 한편으로는 새로운 번역에 대한 의욕이 지나쳐서 과도한 해석이나 또 다른 오류를 만들어내고 있기도 하다. 거꾸로 말하면 나름의 한계 속에서 번역마다 특색과 장점을 보여주고 있다고도 말할 수 있다. 하지만 다시 원점으로 돌아가 보면, 『이방인』 번역본들은 번역의 기초인 엄정함의 문제를 다시 제기하고 있다. 문학 수업에서 참고하기에 민망한 문법에 대한 오류들은 구태여 말하지 않더라도, 『이방인』이 보여주는 저 침묵의 문체가 감춘 암시성, 문장에서 문장으로 넘어갈 때의 호흡, 시점의 이동과 감정의 전환 등을 있는 그대로, 구태여 독자에게 친절하게 굴 필요 없이 드러내는 도전은 여전한 과제이다. 『이방인』 번역에서 카뮈의 문체를 논하는 것은 바로 감정이 배제된 저 중립의 문필, 부재의 문체⁴⁴⁾에서부터 다시 시작되어야 할 것이다.

카뮈의 문체는 결국 번역가의 문체로 해석되고 전환되어 나타날 수밖에 없다. 하지만 번역가의 문체에 앞서, 문체의 기초가 되는 요소들을 단어와 문법의 차원에서 엄정히 살펴보는 것이 필요하다. 『이방인』 번역은 번역가의 문체에 앞서 언어적인 “건조한 문체론”에서, 더 근원적으로 문법-번역 교수법의 기본에서 검토할 때부터 많은 과제들을 노정하고 있다. 『이방인』 번역은 전문 연구자의 권위만으로도, 그에 대한 비판적 도발만으로도 온전한 모습을 갖추기 어렵다. 번역자가 텍스트에 대한 이해를 심화하고 오류를 줄이는 방법은 이처럼 다양한 번역들이 축적된 상황을 선용하여 독자적 번역의 특색을 지켜나가되 정직한 참조를 통해 수정해나가는 것이다. 이 교정 작업은 불편한 영향이나 표절이 아니라, 카뮈의 태도에 어울리는 중립적이고 건조한 문필 작업이 될 것이다. 번역가 개인의 문체적 표현에 앞서 공동체의 언어적 관용을 존중하는 일, 텍스트의 중립성을 존중하는 일이야말로 자기류의 문체로 작가의 문체를 참칭하는 오류에서 벗어나게 한다. 카뮈의 『이방인』 번역은 뫼르소의 침묵, 뫼르소가 말하지 않은 것을 옮기는 도전인데, 그것은 또한 그가 가까스로 말한 것들을 엄정히 옮기는 데서부터 시작된다.

44) Roland Bartes, *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil, 1953, p. 56.

■ 참고문헌 ■

1. 작품과 번역본

Albert Camus, *L'Étranger*, Pléiade, Gallimard, 1962.

Albert Camus, *L'Étranger*, texte intégral + dossier par Mériam Korichi, folioplus classiques, 2005.

이회영 번역, 『이방인』, 문예출판사, 1999(1973), (초역본은 1953년, 청수사).

김화영 번역, 『이방인』, 책세상, 2012(1987, 1998).

김예령 번역, 『이방인』, 열린책들, 2011.

이기연 번역, 『이인』, 문학동네, 2011.

이정서 번역, 『이방인』, 새움, 2014.

2. 연구와 논평

김화영, 「죽음의 거울 속에 떠오르는 삶의 빛」, 『이방인』, 책세상, 2012.

이기연, 「포르소, 이인으로 남은 이인」, 『이인』 해설, 문학동네, 2011.

_____, 「『이인』의 이야기 정체성」, 『불어불문학연구』 제98집, 2014.

이회영, 「Style indirect libre와 번역」, 『서논 이회영 선생 20주기 추모문집』, 2006.

정기수, 『한국과 서양-프랑스문학의 수용과 영향』, 을유문화사, 1988.

정지영, 「자유간접화법 연구 - A. Camus의 『이방인』을 중심으로 -」, 인문논총 제31집, 서울대학교 인문학연구원, 1994.

Barthes, R. *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953.

Maingueneau, D. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1990.

Molinié, G. *Éléments de stylistique française*, Puf, 1986.

Sartre, J.-P. Explication de « l'Étranger », *Situations I*, Gallimard, 1947.

Soignet, M. *Le français juridique*, Hachette, 2012.

3. 사전

『동아프라임 불한사전』(정지영, 홍재성 편저, 두산동아, 1998)

『엡센스불한사전』(이회영 편, 민중서림, 1986)

■ Résumé ■

Considération stylistique sur les traductions coréennes de *L'Étranger* d'Albert Camus

KIM Jin-Ha

Il existe bien des traductions coréennes de *L'Étranger* d'Albert Camus depuis la première apparition en 1953 dans le pays. L'œuvre est en effet considérée majeure parmi les romans modernes français ; tout particulièrement en Corée où il n'était pas rare de trouver des traductions qui ne se souciaient guère des droits d'auteur. La première tentative fut celle de Lee Whi-Young (이휘영). Elle fut la plus populaire et donc la plus consultée. Elle servira d'ailleurs de base aux futurs travaux des autres traducteurs qui la remanieront, voire la corrigeront. Kim Wha-Young (김화영), en particulier, spécialiste d'Albert Camus, a accompli en une dizaine d'années un grand projet de traduction vers le coréen des œuvres complètes d'Albert Camus pour les éditions Chaeksesang (책세상). Cette version de *L'Étranger* a été, a-t-il dit, aussi remaniée avec l'aide des précédentes tentatives, et corrigée en considération de changements linguistiques modernes du parler coréen.

Cependant, d'autres nouvelles traductions sont apparues depuis quelques années par les traducteurs de la nouvelle génération dans le cadre de la collection de la littérature mondiale de quelques maisons d'éditions. On peut, par exemple citer celles de Kim Ye-Ryong (김예령) et Lee Kie-Un (이기언), spécialistes de l'auteur, et les comparer entre elles. Mais ces diverses versions révèlent certains désaccords avec les précédentes et en même temps quelques confusions au niveau des éléments fondamentaux dans les procédés traductologiques. C'est surtout celle de Lee Jeong-Seo (이정서) qui a fait couler beaucoup

d'encre car elle comportait de nombreuses notes acerbes pleines d'ironie fustigeant les précédentes versions dont celles de Kim Wha-Young, reconnue pourtant pendant un certain temps pour sa qualité.

Mais en considérant en détail les facteurs élémentaires dans les traductions comme le mot, les éléments grammaticaux et les différences culturelles du point de vue stylistique, on peut y trouver bien des points obscurs et des fautes et erreurs ainsi que des décalages de style. Tout d'abord, au niveau du mot, presque toutes les versions se différencient dans la transcription des noms propres, dans l'appellation du statut et des titres mais également dans la transcription en parallèle en caractère chinois. Ensuite, quant aux éléments grammaticaux caractéristiques de l'œuvre comme le pronom personnel, le temps et le discours indirecte libre, il existe beaucoup de points relativement hétérogènes qui ne sont pas nécessairement dus à la différence de style et goût des traducteurs. En somme, bien qu'il y ait des traits intraduisibles entre le français et le coréen, on doit reconnaître la présence d'éléments et de parties maladroites dans les traductions actuelles. La version de Lee Jeong-Seo dernièrement apparue et prétendue la plus fidèle et sincère à l'œuvre mérite une mention spéciale par son déguisement de la réalité via une foisonnante rhétorique dans le prologue et aux notes garnies toutes personnelles n'apportant au final que des informations facultatives. On y décèle des maladroites ressemblant fortement à un simple recopiage pour ne pas dire plagiat des versions précédentes, principalement inspirée par celle de Kim Wha-Young.

En conclusion, traduire *L'Étranger* reste toujours attractive par ses phrases claires et ses images naturelles qui s'y dégagent, mais en même temps complexe de par tous ses aspects paradoxaux : des phrases simples et un sentiment obscur, une progression linéaire dans une réflexion atemporelle, un récit court et un discours inachevé, etc. Par ses traits, on serait toujours tenter de lire et faire lire le texte en examinant chaque version pour établir un modèle de base applicable en classe de langue et en littérature française en Corée. Toutefois, il reste indispensable avant toute chose de suivre le texte

à la lettre pour constater les éléments de stylistique et leurs effets de sens. Car c'est avec cette approche stylistique directe et sèche qu'il est possible d'arriver aux limites de la traduction. Et c'est là aussi qu'intervient la méthode grammaire-traduction à l'appui de la lecture stylistique comme une approche pertinente pour l'enseignement de la langue et littérature étrangères.

주제어 : 이방인(étranger), 번역(traduction), 문체론(stylistique), 문체(style), 문법(grammar)

* 논문 투고일: 2015년 1월 15일 * 심사 완료일: 2015년 2월 15일 * 게재 확정일: 2015년 2월 16일