

碩 士 學 位 論 文

무라카미 하루키(村上春樹)의 초기작품 연구

- 「쥐 3부작」의 ‘나’와 ‘쥐’의 시점과 표상을 중심으로 -

指導教授 金 鸞 姬



濟州大學校 教育大學院

日語教育專攻

朴 眞 香

2006年 8月

무라카미 하루키(村上春樹)의 초기작품 연구

- 「쥐 3부작」의 ‘나’와 ‘쥐’의 시점과 표상을 중심으로 -

指導教授 金 鸞 姬

이 論文을 教育學碩士學位論文으로 提出함.

2006年 6月



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

濟州大學校 教育大學院 日語教育專攻

提出者 朴 眞 香

朴眞香의 教育學 碩士學位論文을 認准함.

2006年 8月

審査委員長 _____ 印

審査委員 _____ 印

審査委員 _____ 印

<국문초록>

무라카미 하루키(村上春樹)의 초기작품 연구

- 「쥐 3부작」의 ‘나’와 ‘쥐’의 시점과 표상을 중심으로 -

박진향

제주대학교 교육대학원 일어교육전공

지도교수 김난희

본고는 초기작품 「쥐 3부작」이 하루키 자신의 ‘자기치료’를 위해 쓰인 작품이라는 것에 착안하여, 「쥐 3부작」의 작품 안에서 어떻게 ‘자기치료’가 이루어져 가는데 초점을 두고 연구를 진행하였다. 그리고 「쥐 3부작」에서 작중 인물들의 ‘상실감(심리적 상흔)’이 어떻게 삶에 대한 ‘긍정’으로 바뀌어 가는지를 ‘나’와 ‘쥐’라는 시점의 역할과 작품에 따른 표상의 변화로 중심으로 살펴보았다.

본격적인 연구에 앞서, 「쥐 3부작」의 이해를 위해 작품 시대 배경이 1970년대에 머물러 있는 이유를 살펴보았다. 그 결과 작중 인물들의 ‘상실감’의 원인이 하루키가 성장한 1960년대와 1970년대 초엽에 이르는 시대와 관련이 있다고 결론지었다. 세계적으로 혼란했던 격동의 1960년대를 지나 1970년대 일본의 학생운동을 경험한 하루키는 학생운동 세대와 기성세대 그 어디에도 속할 수 없었던 ‘위치 상실’, 즉 ‘존재 이유 상실’을 경험했다는 것을 알 수 있었다.

따라서 「쥐 3부작」에는 하루키가 느낀 1960년대와 1970년대의 혼란한 시대가 남긴 심리적 상흔이 농후하게 깔려 있었으며, 이는 작중 인물들의 ‘존재 이유 상실감’과도 맥락을 같이 하고 있었다. 하루키에게 있어 1960년대와 1970년대는 시간의 연속선상에 놓인 시간의 흐름이 아니라, 어느 순간 정지되어버린

‘상실된 시간’처럼 여겨지는 듯 하다.

다음으로는 1인칭 시점인물 ‘나’와 함께 보조 시점인물인 ‘쥐’를 평행하게 등장시키는 이유를 조명해보았다. 그리고 이를 토대로 「쥐 3부작」을 통해 ‘나’와 ‘쥐’가 각각 표상하고 있는 바는 궁극적으로 무엇인지 심층적으로 고찰했다.

‘나’와 ‘쥐’라는 시점의 역할에서는, 둘 모두 ‘하루키’를 대변하고 있는 인물임을 알 수 있었다. 「쥐 3부작」의 시대적 배경은 세 작품 모두 1970년대이지만, 하루키가 작품을 집필하는 자세는 현재(지금)라는 시점에 입각해 있다. 따라서 하루키에게는 현재의 ‘나’와 과거의 ‘나’라는 두 개의 시각이 필요했다. 즉 「쥐 3부작」에서의 ‘나’와 ‘쥐’는 하루키의 ‘현재’와 ‘과거’의 시각을 담당하고 있는 것이다.

「쥐 3부작」에서의 ‘나’와 ‘쥐’ 모두는 하루키를 대변하는 인물들이나 각 작품에서 그들이 표상하는 바는 각기 달랐다. 하루키는 ‘나’와 ‘쥐’의 대조적인 역할을 통해 혼란했던 시대의 물결이 휩쓸고 지나간 자리에 남겨진, 허무와 허탈 그리고 이념의 상실에 고민하는 젊은 세대들의 각기 다른 모습을 생생하게 그려내고 있었다. 그러나 「쥐 3부작」은 ‘상실감’만을 표현하는데 그치지 않고, 이를 넘어서서 삶에 대해 ‘긍정’하는 자세를 이야기하고 있다는 데에 더 큰 의미가 있다.

하루키는 「쥐 3부작」을 통해 혼란한 시대 속에 상실해 버린 것이 무엇이었는가를 탐색하고, 그 끝에 이르러서는 ‘과거=관념’의 세계와 결별하고, 현실로 복귀하려는 의지를 보여 주었다. 결론적으로 「쥐 3부작」은 상실의 아픔을 딛고 일어서는 ‘하루키의 자화상’이라고 말할 수 있다.

< 목 차 >

국문초록	i
I. 서론	1
II. 하루키 문학의 시대적 배경으로서의 전공투	7
III. 「쥐 3부작」의 1인칭 주인공 시점	13
IV. 「쥐 3부작」에서 ‘나’와 ‘쥐’의 표상	19
1. 「바람의 노래를 들어라」	19
1-1. 고립의 ‘나’	19
1-2. 연결의 ‘쥐’	27
2. 「1973년의 핀볼」	34
2-1. 한계상황의 ‘나’	35
2-2. 체념의 ‘쥐’	44
3. 「양을 쫓는 모험」	49
3-1. 현실복귀의 ‘나’	49
3-2. 소멸의 ‘쥐’	54
V. 결론	61
참고문헌	64
Abstract	67

I. 서론

무라카미 하루키(村上春樹, 1949년생, 이하 하루키)는 『상실의 시대 (원제: ノルウェイの森)』로 우리에게 잘 알려진 작가이다. 하루키는 1979년 『바람의 노래를 들어라』로 「群像」 신인상을 수상하며 데뷔했는데, 당시 선고위원의 한 사람이었던 마루야 사이이치(丸谷才一)¹⁾는 하루키의 등장을 ‘하나의 사건’이라고 언급하며 다음과 같이 말했다.

그는 상당한 재필(才筆)로, 특히 소설의 흐름이 막히는 일 없이 진행된다는 점이 훌륭합니다. 스물아홉 살 청년이 이만한 작품을 썼다는 것은 일본 문학의 취미가 크게 변화하고 있다고 생각합니다. 이 신인 작가의 등장은 하나의 사건입니다. 그리고 이 등장이 강한 인상을 남기는 이유는 작가의 배후(로 추정되는) 문학취미의 변혁에 있다고 할 수 있습니다. 이 작품이 다섯 명 모두의 선고위원으로부터 지지를 받았다는 것은 매우 흥미로운 일이었습니다.²⁾

여기서의 다섯 명의 선고위원들이란 당시 일본 전후(戰後) 문학을 이끌어 왔던 문학자들³⁾로써, 그들은 ‘하루키’의 작품을 근대 일본문학과는 이질적인 것으로 평가했다. 그리고 하루키의 등장이 일본 문학사에 새로운 획을 그을 것이라고 예견했다.⁴⁾

1) 丸谷才一 (1925년생) 대표작으로 『裏声で歌へ君が代』와 『女ざかり』가 있다.

2) 富岡幸一郎 「『風の歌を聴け』 - <象>を語る言葉」(「ユリイカ」2004年3月臨時増刊号) p. 82
“とにかくなかなかの才筆で、殊に小説の流れがちつとも淀んでゐないところがすばらしい。二十九歳の青年がこれだけのものを書くとなれば、今の日本の文学趣味は大きく変化しかけてゐると思われまふ。この新人の登場は一つの事件ですが、しかしそれが強い印象を与えるのは、彼の背後(と推定される)文学趣味の変革のせいです。この作品が五人の選考委員によって支持されたのも、興味深い現象でした。”

3) 丸谷才一, 佐々木基一, 佐多稲子, 島尾敏雄, 吉行淳之介 (5人)

그들의 예상대로 아사히 신문이 21세기를 맞이하여 일본 독자를 대상으로 실시한 앙케이트의 문항 중 ‘지난 천년간 가장 뛰어난 일본작가’를 뽑는 항목에서 하루키가 생존 작가로서는 1위, 통틀어서는 7위를 차지했다. 그러나 하루키는 일본 문학계에만 변화를 몰고 온 것은 아니었다.

한국의 경우 1989년 『노르웨이의 숲』이 『상실의 시대』라는 제목으로 소개되면서 한국에서의 일본문학의 위상은 급변한다. 하루키보다 앞서 한국에 소개된 가와바타 야스나리(川端康成)와 다자이 오사무(太宰治), 미시마 유키오(三島由起夫), 미우라 아야코(三浦綾子), 오에 겐자부로(大江健三郎)에게 보인 한국 독자의 반응과 하루키 작품에 보인 반응은 매우 달랐다. 하루키가 소개되기 전에는 화제가 된 특정 작가의 작품이 한시적인 이목을 끌었던 데 비해, 하루키는 출간 이후부터 줄곧 붐을 일으켰던 것이다.

한국출판연구소는 하루키 흥행 이후의 일본문학의 유입을 대공습에 비유하며, 아쿠타카와상(芥川賞), 나오키상(直木賞), 문예춘추(文芸春秋) 등 문학상 수상작품은 예외 없이 출간되고 있다⁵⁾고 밝혔다. 드문드문 화제작을 낳는 것에 그쳤던 일본문학은 하루키를 기점으로 베스트셀러 양산 체제로 돌입했고, 이 흐름을 타 무라카미 류(村上龍), 요시모토 바나나(吉本バナー), 에쿠니 가오리(江国香織) 등이 연이어 한국에 소개되어 인기를 구가하고 있다.

현재 세계를 무대로 집필 활동을 하고 있는 하루키의 무국적적이고, 기존 문학의 틀을 벗어난 작품 스타일은 일본과 한국뿐만 아니라 세계 각국의 새로운 독자를 확보해 가고 있다.

하루키의 소설은 동서 냉전의 대립 구도가 무너지고 사회 전반에 걸쳐

4) 富岡幸一朗 「『風の歌を聴け』 - <象>を語る言葉」(「ユリイカ」2004年3月臨時増刊号) pp. 82~83

5) 중앙일보검색. 2005년 7월 5일자 (http://article.joins.com/article/article.asp?total_id=1628918)

탈정치화가 진행됨과 동시에 자본주의의 물질적 풍요가 정착되는 1970년대의 일본을 배경으로 하고 있다.

구로코 가즈오(黒古一夫)는 하루키 작품의 1970년이라는 시간 설정의 의미를 결코 가볍지 않다고 보았다. 구로코는 1970년대를 60년대 말부터 계속되어온 ‘정치의 계절’이 끝나지 않은 ‘뜨거운 날들’에 비유하며, 1970년은 ‘격동의 날들’에서 평온한 70년대 후반, 80년대를 맞이하는 단경기(端境期)로 진입하기 시작한 시기라고 하였다.⁶⁾

하루키 또한 자신의 문학적 주요 관심사에 대해 ‘격동의 이데올로기 시대를 지나 무미건조한 고도 자본주의 사회를 살아가는 개인들이 느끼는 존재의 가벼움’이라 밝히고,⁷⁾ 등단 이후 일관되게 ‘존재의 이유와 가치’를 제시하고 있다.

그렇다면 ‘존재 상실’이라는 무거운 주제를 다루고 있음에도 불구하고 세계 각국에서 ‘하루키 현상’⁸⁾을 일으킬 수 있었던 이유는 무엇일까. 한국에서의 하루키 작품 흥행요인을 알아보기 위해 연구·조사 전담반을 편성했던 「문학사상사」는 그 요인을 ‘하루키 문학만의 분위기’ 그리고 ‘작품의 어휘와 스타일’로 보았다. 독자들은 근원적인 상실의 아픔을 간직하고 있으면서도 그 상실감을 밝고 경쾌하게 그려내는 하루키만의 작품 스타일(문체)에 매료되고 있기 때문이다. 또한 주인공에게서 느껴지는 도시적인 세련미와 에피소드의 급작스러운 전환, 또 그 단절과 연속성이 만드는 탄탄한 구성이 간결한 문장으로 속도감 있게 전개하며 ‘존재 상실’이라는 무거

6) 黒古一夫 「1970年の風 - 『風の歌を聴け』」, 『村上春樹-ザ・ロスト・ワールド』, 六興出版, 1989

7) 문학사상사 자료조사 연구실 편저 『하루키 문학수첩』, 문학사상사, 1996, p. 468

8) 일본에서 『ノルウェイの森(상실의 시대)』가 수백만 부의 베스트셀러에 오르고, 하루키 소설의 영향을 받은 젊은이들의 의식 변화는 물론, 작중 인물의 행동양식이나 말투, 복장까지 모방하는 현상이 일어나자, 일본 매스컴에서는 이를 ‘하루키 현상’이라 하였다.

운 주제를 가볍게 다루고 있어 경쾌하다는 것이 하루키 스타일의 특징이다.

이는 하루키가 즐겨 읽었던 미국 작가들의 영향이 컸다. 특히, 레이먼드 찬들러⁹⁾, 스티븐 킹¹⁰⁾, 스콧 피츠제럴드¹¹⁾ 등의 소설 기법들이 하루키 문학의 주요한 영양소가 되었다. 1920년대 미국문학을 대표했던 스콧 피츠제럴드는 『위대한 개츠비(1925)』로 우리에게 잘 알려진 작가이다. 그는 도시적인 세련미, 유연함과 오만함 등 서로 상반되는 감정을 작품 속에 표현했는데, 하루키는 이러한 점들을 적잖이 활용했다. 하루키는 그의 작품 『상실의 시대』에서 “위대한 개츠비를 세 번 읽은 사람은 나와 친구가 될 수 있다”라고 쓰며 피츠제럴드에게 많은 영향을 받았다는 것을 밝힌 바 있다. 하루키가 영향 받은 작가들 중에는 미국에서 보다 일본에서 유명한 리차드 브라우티건¹²⁾과 같은 포스트모더니즘 작가도 있다. 그밖에도 레이먼드 카퍼¹³⁾, 존 어빙¹⁴⁾ 등 미국 현대 작가들의 영향을 많이 받았다.

9) Chandler Raymond (1888~1959) 처녀작 장편 『커다란 수면(睡眠)』은 표현이 신선하다는 평을 받았고, 이어 『안녕, 그리운 여인이여』, 『높은 창』 등으로 명성을 떨쳤다. 미국 탐정작가 클럽상 수상작인 『긴 이별』은 남자의 고뇌를 추구하여 세상에 부각시킨 가작이다. 구성·묘사·대화의 기교가 뛰어나 하드보일드파의 거장으로 평가된다.

10) Stephen King (1947~) 미국의 소설가로 스티븐 킹의 소설은 영화화가 많이 된 것으로 유명하다. 그린 마일(1999년), 쇼생크 탈출(1994년), 미저리(1990년)등이 있다.

11) Francis Scott Fitzgerald (1896~1940) 미국의 소설가로 프린스턴 재학시절, 입대하여 제1차 세계 대전에 참전했다. 전후의 퇴폐적 분위기에 휩쓸려, 단편들을 쓰면서 알코올에 탐닉했던 그는 1920년 자전적 소설 『낙원의 이쪽』을 발표하여 좋은 평가를 받았다. 청춘의 절망을 작품의 주제로 이른바 재즈시대의 세태를 교묘히 그려왔던 그는 1920년대에 있어서 ‘잃어버린 세대’의 대표적인 소설가가 되었다. 대표작으로는 『위대한 개츠비』가 있다.

12) Richard Brautigan (1935~1984) 대표작으로는 『미국의 송어낚시』가 있다.

13) Raymond Carver (1938~1988), 20세기 후반 미국 현대문학 소설가이자 시인으로 스티븐 크레인이나 어니스트 헤밍웨이의 리얼리즘 전통을 이어받은 작가로 평가받고 있다. 미니멀리즘(최소한주의)을 대변하는 듯한 단순하면서도 정확한 문체로 미국 중산층의 불안감을 표현하는 작품을 발표했다. 대표작으로 단편집 『제발 조용히 해줘』와 『대성당』이 있다.

14) John Irving (1942년~) 대표작으로는 『가아프가 본 세상』, 『곰 풀어주기』 등이 있다.

하루키 소설의 작중 인물들은 거대 소비 사회의 주역들답게 사고방식이 나 행동양식이 인스턴트적이며 감각적이고, 지극히 개인적이다. 또한, 전쟁을 겪은 아버지 세대와는 달리 물질적 풍요와 넘치는 자유를 만끽한 세대들이다. 그러나 그들은 자신의 정체성을 찾지 못한 ‘자아 상실자’들로 등장하고 있다. 그들은 상실감을 끌어안은 채 외부 세계와 적당한 거리를 두고, 개입하기를 꺼린다.

하루키의 문학작품에 나타나는 ‘상실감’이라는 주제에 대해 가장 먼저 평론한 가와모토 사부로(川本三朗)는 “거대 도시 사회를 살면서 사회나 공동체와의 연속성을 상실하고 목적 없이 방황하는 발가벗은 개인, 노출된 개인을 하루키는 그리고 있으며, 기분 좋은 취미나 오락 세계 뒤에 숨은 무서울 정도의 상실감이야말로 그의 진짜 주제”¹⁵⁾라고 언급했다.

1990년대 이후, 가와모토 사부로(川本三朗) 외에도 이마이 기요토(今井清人), 요시다 하루오(吉田春男) 등 평론가들에 의한 평론이 활발하게 이루어지고 있으나, 생존 작가라는 이유에서 본격적인 연구가 진행되고 있지는 못하다.

국내에서의 연구 또한 시작 단계로, 센슈(専修)대학에서 학위를 취득한 임정의 박사논문¹⁶⁾이 한편 있고, 1998년을 시작으로 현재(2006년 4월)까지 19개의 석사논문¹⁷⁾이 발표되었다. 한국 내에서의 연구는 주로 작품에 나타난 ‘죽음’이나, ‘주인공 나에 대한 성향’, 그리고 작중 인물 간의 ‘대화의 단절’을 중심으로 진행되어 왔다.

15) 川本三朗가 「都市の中の作家たち村上春樹と村上龍をめぐって」에서 언급한 내용을 박연희의 「村上春樹 소설에 나타난 단절과 회복-『양을 둘러싼 모험』, 『댄스·댄스·댄스』, 『태엽 감는 새』를 중심으로」에서 재인용

16) 林正 「村上春樹論 - コミュニケーション行為をめぐって」, 専修大学, 2000

17) 한국교육학술정보원(KERIS) 등록 논문에 준한다.

그러나 본고는 초기작품 「쥐 3부작」이 하루키 자신의 ‘자기치료’¹⁸⁾를 위해 쓰인 작품이라는 것에 착안하여, 「쥐 3부작」의 작품 안에서 어떻게 자기치료가 이루어지는가에 초점을 두었다. 따라서 본고에서는 「쥐 3부작」에 나타나고 있는 작중인물들의 ‘상실감’이 어떻게 삶에 대한 ‘긍정’으로 바뀌어 가는지를 중점적으로 연구하고자 한다.

우선 「쥐 3부작」의 시대 배경이 1970년대에 머물러 있는 이유와, 1인칭 시점인물 ‘나’와 함께 보조 시점인물인 ‘쥐’를 평행하게 등장시키는 이유를 고찰하여 「쥐 3부작」의 이해를 돕고자 한다. 그리고 이를 토대로 하여 하루키가 ‘나’와 ‘쥐’를 통하여 궁극적으로 표상하고자 했던 바가 무엇인지 고찰해 나가도록 하겠다.



18) 무라카미 하루키·가와이 하야오 (고은진 역) 『하루키, 하야오를 만나러 가다』, 문학사상사, 2004, p. 56

“제가 왜 소설을 쓰기 시작했는지는 저도 잘 모르겠는데, 어느 날 갑자기 글이 쓰고 싶어졌어요. 지금 생각하면 일종의 ‘자기치료’였던 것 같습니다. (중략) 스물아홉 살이 되니까 일종의 층계참 같은 곳에 서 있는 듯한 느낌이 들었습니다. (중략) 자신도 제대로 말할 수 없는 것, 설명할 수 없는 것을 소설이라는 형태로 표현해 보고 싶었기 때문일 겁니다.”

II. 하루키 문학의 시대적 배경으로서의 전공투(全共闘)

하루키와 그의 문학을 이해하기 위해서는 먼저 1960년대와 1970년대를 다각적으로 조명할 필요가 있다.

전쟁이 끝나고 얼마 지나지 않은, 1949년에 태어난 하루키는 1950년대에서 1960년대 중반까지 소년 시절을 보내고, 이후 경제성장과 함께 성인이 된 하루키는, 전후 일본에서 고도 경제성장의 일본의 변모를 직접 몸으로 체험한 관찰자로서 매우 귀중한 존재¹⁹⁾라고 말할 수 있다.

하루키 스스로도 자신을 ‘60년대의 아이’라고 지칭하며, 인생에서 가장 중요하고 상처받기 쉬운 10대와 20대를 과격한(와일드) 1960년대에 보냈다고 회상한다.²⁰⁾ 그리고 대학생이 되어서는 일본 대학가에 불어 닥친 학생운동으로 인해 그의 대학시절은 투쟁과 폭력으로 얼룩졌다고 말한다. 하루키는 그가 숨 가쁘게 지나온 1960년대와 70년대의 기억을 회상하며, 당시 자신들이 그토록 추구했던 것이 무엇인지를 반추하는 형식으로 작품을 쓰고 있다.²¹⁾

19) 渡辺一民가 「風と夢と故郷 - 村上春樹をめぐる」, 「群像」, 1985 에서 언급한 내용을 加藤典平의 『群像の日本の作家26 村上春樹』, 小学館, 1997, pp. 51~52에서 재인용함

20) 무라카미 하루키 (김난주 역) 『TV피플 - 우리 시대의 포클로어-고도 자본주의 전사』, 북스토리, 2003, p. 83

“나는 1949년에 태어났다. 1961년에 중학교에 입학하고, 1967년에 대학에 들어갔다. 그리고 그 혼란함 속에서 20세를 맞이했다. 따라서 나는 문자 그대로 ‘60년대의 아이’였다. 인생에 있어서 가장 상처받기 쉽고, 미성숙하며, 가장 중요한 시기에, 60년대의 와일드한 공기를 들이마시며, 숙명적으로 그것에 도취되어 갔다. (중략) 60년대라고 하는 시대에는 확실히 뭔가 특별한 것이 있었다. 지금 생각해 봐도 그러하며, 그때도 그렇게 생각했었다. 이 시대에는 무언가 특별한 것이 있다고.”

21) 무라카미 하루키·가와이 하야오 (고은진 역) 『하루키, 하야오를 만나러 가다』, 문학사상사, 2004, p. 50

그렇다면 하루키가 기억하는 ‘과격한 60년대’는 어떤 시대였을까.

1960년대는 미소 두 진영을 중심으로 한 냉전 상태에 있었다. 그 결과 세계 각 곳에서 다양한 양상으로 충돌이 벌어졌는데, 첫 사건으로 1960년 4월 학생들이 중심세력이 되어 일으킨 한국의 민주주의 혁명 ‘4.19혁명’을 들 수 있다. 이어 62년의 ‘쿠바의 위기’는 제3차 세계 대전이 일어날 것 같은 공포를 안겨주었다. 1963년에는 케네디 대통령이 암살 되었고, 1965년 2월 미군은 베트남에 폭격을 개시했다. 1966년에는 중국에서 ‘문화 대혁명’이 일어났으며, 1967년에는 미국에서 ‘흑인 폭동’과 동시에 ‘베트남 반전 운동’이 확산되었다. 1968년에는 프랑스에서 ‘5월 혁명’이라 불리는 학생운동이 있었고, 같은 해 8월에는 체코의 자유화 운동 ‘프라하의 봄’이 소련군의 탱크에 의해 무참히 짓밟히는 사건이 있었다.²²⁾

이처럼 1960년대는 세계적으로 격동의 시대였다는 것을 알 수 있다. 1960년대는 미소로 양분되어 각각 실현하고자 했던 미국의 자유 민주주의나 소련이 외치던 인간해방과 평등도 어딘지 모르게 빛이 바랜 느낌을 주는 시기였다. 이른바 이데올로기의 종언의 과도기적인 시대였던 것이다.²³⁾ 세계 각지에서 기존 체제에 대한 저항 운동이 다양한 양상으로 표출되었고, 일본도 예외는 아니었다.

1960년대의 혼란 속에 10대를 보낸 하루키는 그 시대의 과격한 분위기에 숙명적으로 도취 되어갔다. 그리고 20대의 하루키를 기다리고 있었던 것은

“우리 세대가 1960년대 말에 싸웠던 대의(大義)는 도대체 무엇이었는가, 그것은 결국 내면의 위선을 추궁하는 것에 불과했던 게 아닌가, 이런 식으로 점점 거슬러 올라가다 보면, 자신이 존재 의 자체에 의문을 갖게 됩니다. 결국 자기 자신을 몇 십년이나 거슬러 올라가 돌아보지 않을 수 없게 됩니다.”

22) 양동주 『20세기 대사건 79장면』, 가람기획, 1996, pp. 242~295 참조

23) 橋本壽郎 『전후의 일본 경제-그 성공과 좌절』 한림대학교 한림과학원 일본학연구소, 한림신서, 1996, p. 25

일본 내에서의 전쟁을 방불케 했던 ‘전공투(전국학생공동투쟁회의 略)’였다. 정부에 대항하는 대학생들의 공동 투쟁의 조짐이 보이기 시작한 1967년에 대학을 입학한 하루키는 입학에서 졸업까지 전공투를 경험한 ‘전공투 세대(단카이(団塊) 세대)²⁴⁾’인 것이다.

1960년대 일본의 학생운동은 ‘60년 안보반대투쟁’을 이끈 ‘전학련(全學連)²⁵⁾’을 시작으로 전개된다. 60년대의 안보문제는 ‘미일 안보조약’의 개정을 놓고 학생들을 중심으로 반대운동이 전개되었고, 이것이 국론으로 분열하게 된 사건을 말한다. 그 이후 대학의 학비인상, 학생회관 관리운영을 둘러싼 대학 당국과 학생 자치회의 대립은 처음에는 학내 분쟁으로 시작되었으나, 안보 재개정 등 정치문제와 결부되어 도쿄대, 교토대, 니혼대 등 전국 각지의 대학 분쟁으로 파급되어 갔다. 이 때부터 일반 대학생들까지 동참하는 ‘전공투(全共闘)’가 결성되어 학생 투쟁의 조짐이 보이기 시작했고, 1968년 이후부터는 대학의 틀을 넘어선 투쟁으로 확산되었다. 그 대표적인 사건으로는 1968년 10월 21일의 ‘국제 반전의 날’ 시위가 있다. 이 무렵에는 베트남 전쟁이 격화되어 일본에 있는 미군기지를 경유하여 대량의 무기 와 탄약 및 병력이 전쟁터로 수송되었는데, 이때 반전운동의 일환으로 큐슈의 사세보항에서는 미군 잠수함 엔터프라이즈 호의 정박 저지를 요구하

24) 2차 세계대전 직후인 1947~1949년 사이에 태어난 베이비붐 세대(약 710만여명)를 ‘단카이(団塊) 세대’라 한다. 이들의 유년기는 경제부흥의 덕택으로 유복했다. 고등학교에 입학할 무렵에는 입시 지옥 현상이 나타나 ‘수험전쟁 세대’라는 새로운 명칭이 추가되었고, 어렵게 들어간 대학에서는 데모의 열풍이 휩쓸었다. 국립 도쿄대학이 과격 데모의 소용돌이 속에서 전학련 유급이라는 전대미문의 불상사를 낳았을 때의 주역도 단카이 세대였다. 이 때 ‘전공투(全共闘) 세대’라는 호칭이 추가된다. 단카이 세대가 사회에 첫발을 디딜 즈음 일본경제는 눈부시게 성장하고 있었다. 기업 내에서 종래의 연공서열보다 능력주의, 전문직 중심주의의 싹이 튼 것 역시 이들이 기업전사가 되고 부터였다. 이들이 결혼하여 가정을 이루자 더욱 뚜렷해진 핵가족화로 인해 ‘뉴패밀리 세대’라는 별칭이 주어졌다. 앞으로 인구 4명 중 한 명이 65세 이상인 초고령화 사회가 될 것이라고 걱정이 많은 이유에는 또 단카이 세대가 차지하는 비율이 높다. 이렇듯 단카이 세대의 성장사는 과거 일본 사회의 변화를 보여주고, 앞으로의 일본의 모습을 나타내고 있다.

25) 전국일본학생자치회총연합 (全国日本学生自治会総連合)의 약자

는 학생 데모가 전개되었다. 이날 오후 동경의 신주쿠, 간다, 긴자 등을 중심으로 곳에서도 게릴라전이 일어나 도심부는 전쟁터를 방불케 했다.

이후 학생운동은 점차 쇠퇴와 붕괴의 길을 걸었는데, 그 이유는 외부의 적이 아닌 자신들 내분으로 인한 자멸에 있었다. 그들은 내부적으로 심하게 대립하였는데, 그 대표적 사건으로 ‘연합적군(連合赤軍)’의 ‘아사마(淺間) 산장 사건’²⁶⁾이 있다. 이후부터 전개되는 투쟁은 학원 밖으로 벗어난 활동으로 학생 투쟁과는 점차 다른 성격을 띄어갔다.²⁷⁾

하루키는 학생 운동이라는 집단 행위에 불신감이 컸기 때문에²⁸⁾ 전공투 운동에 적극적이지 않았다. 그렇다면 당시 전공투 운동에 소극적이었던 하루키가 어떤 이유로 그의 많은 작품에서 당시 젊은이들의 상실감을 말하고 있는 것일까.

그것은 전공투와 기성세대 그 어디에도 속할 수 없었던 하루키의 ‘위치 상실’, 즉 ‘존재감 상실’에서 기인한다고 본다. 불합리한 현실 개혁을 통해 이상주의를 이룩하겠다는 목적과는 달리 폭력으로 치닫는 전공투 세대에 하루키는 소속할 수 없었으며, 기만과 허위로 이루어진 기성세대가 구축한

26) 1972년 겨울 군마현(群馬県) 묘요기산(妙義山)에 숨어있던 연합적군의 탐색을 위해 경관대를 동원했고 나가노현(長野県) 카루이자와(軽井沢)의 별장에서 연합적군 멤버 5명을 발견했다. 이 멤버는 총을 난사하고 도주했고 ‘아사마 산장’에 침입하여 관리인의 아내를 인질로 삼아 농성했다. 즉시 경관대가 포위했다. 농성하던 멤버들은 총으로 무장하고 있었으며 경관대와 격렬한 총격전을 벌였다. 그리고 사건 발생으로부터 열흘, 격렬한 공방의 끝에 연합적군 멤버 5명을 체포했다. 이 사건은 이제까지의 학생운동에 대한 세간의 시선을 일거에 뒤집었다. 그 후 멤버들이 운동을 함께 한 동료들 14명이나 살해한 사실과 너무나도 처참한 그 처형의 진상이 밝혀졌다. 살해 이유도 ‘사상이나 윤리’와는 관계없는 이유로 처형한 것이었다. 거기서는 인간으로서의 지성이나 동정 등은 말할 것도 없고 인간으로서 지켜야 할 최저한의 룰조차 없었던 것으로 알려졌다.

27) 情況出版編輯部 『全共闘を讀む』, 情況出版, 1997 참조함

28) 「문예중앙」, 「번역가 김난주와 하루키의 대담(1995년 9월 4일) - 자유로운 삶과 모럴」

<http://cafe.naver.com/harukistudy.cafe> 검색

“결국 나는 학생 운동이라는 집단 행위에 대한 불신감이 컸기 때문에, 대학을 졸업한 후에도 내내 회사에는 취직을 하지 않았고, 스스로 일하며 어디에도 속하지 않고 살아 왔습니다.”

사회 속으로 편입되는 것 또한 스스로 거부했다. 하루키가 환멸을 느꼈던 것은 기성세대뿐만 아니라, 변질 되어가는 학생들의 이상(理想)에도 있었다. 이러한 문제의식은 하루키 작품 속에서 ‘무엇인가를 추구했지만, 마지막에 가서는 추구하던 것이 변질되거나 사라져버리는’²⁹⁾ 모티프로 형상화되고 있음을 본다.

폭력적 양상을 띠며 추구하고자 했던, 변질되어버렸거나 사라져버린 그 당시 전공투의 ‘이상’에 대해 하루키는 다음과 같이 비판하고 있다.

그는 어떤 정치적인 그룹에 속해 있었는데 그 그룹은 대학 9호관을 점거하고 있었다. “행동이 사상을 결정한다. 그 반대는 있을 수 없다”라는 것이 그들의 모토였다. 무엇이 행동을 결정하는지에 대해서는 아무도 가르쳐 주지 않았다. 그런데 9호관에는 냉수 탱크와 급탕 설비가 갖춰져 있었고, 2층에는 2,000장의 레코드와 알텍 A5를 갖춘 조그맣고 깨끗한 음악실까지 있었다. 그 곳은 (예를 들어 경륜장의 화장실 같은 냄새가 나는 8호관과 비교하면) 천국이였다.

그들은 매일 아침 뜨거운 물로 깨끗이 수업을 깎고, 오후에는 마음이 내키는 대로 실컷 장거리 전화를 걸고, 날이 저물면 모두가 모여서 레코드를 들었다. 덕분에 가을이 끝날 무렵에는 그들 모두가 클래식 마니아가 될 정도였다. (중략)

바리케이트 대신 위태롭게 쌓아 올린 긴 의자 밑을 빠져 나갔을 때에는 하이든의 G단조 피아노 소나타가 희미하게 들려오고 있었다.

彼はある政治的なグループに所属し、そのグループは大学の九号館を占拠していた。「行動が思想を決定する。逆は不可」というのが彼らのモットーだった。何が行動を決定するのかについては誰も教えてはくれなかった。ところで九号館にはウォータ・クーラーと電話と給湯設備があり、二階には二千枚のレコード・コレクションとアルテックA5を備えた小綺麗な音楽室まであった。それは (例えば競輪場の便

29) 무라카미 하루키·가와이 하야오 (고은진 역) 『하루키, 하야오를 만나러 가다』, 문학사상사, 2004, p. 64

“지금까지 제 소설은, 무엇인가를 추구했지만 마지막에 가서는 추구하는 것이 사라져버리는, ‘일종의 성배(聖杯)의 진설 같은 형태’를 취하는 경우가 많았습니다.”

所のような匂いのする八号館に比べれば) 天国だった。

彼らは毎朝熱い湯できちんと髭を剃り、午後は風の趣くままに片端から長距離電話をかけ、日が暮れるとみんなで集ってレコードを聴いた。おかげで秋の終りまでには、彼らの全員がクラシック・マニアになっていたほどだった。(中略)

僕があぶなっかしく積み上げられたバリケードがわりの長椅子をくぐった時には、ハイドンのト短調のピアノ・ソナタがかすかに聞こえていた。³⁰⁾

결국 그들은 단순한 낙관주의적 기본 인식³¹⁾만을 갖고 투쟁을 위한 폭력을 휘둘렀기 때문에 그들이 추구하던 대의(大儀)나 이상(理想)은 변질되어 버린 것이다. 많은 희생을 치른 그들의 ‘이상’은 이미 ‘부재(不在)’ 상태였던 것이다. 하루키는 ‘이상’이 없는 기성세대에도, ‘이상’이 변질된 혹은 상실한 전공투의 대열 그 어디에도 하루키는 있을 수 없었던 것이다.

결국 1970년대를 전공투 속에서 보낸 하루키에게 남은 것은 자신의 ‘존재 이유 상실’, ‘이상 상실’이었다. 이러한 공통된 ‘상실감’은 작가의 주요한 문학적 이미지가 되고 있다. 그는 「쥐 3부작」을 시작으로 현재에 이르기까지 많은 작품에 걸쳐 ‘존재 이유’와 ‘상실’의 아픔을 노래하며, 이를 극복하기 위해 존재의 의미와 가치(이상)를 찾아 방황하는 인간의 모습을 그리고 있다.

30) 村上春樹 『1973年のピンボール』, 講談社文庫, 2003, p. 6~7

31) 무라카미 하루키·가와이 하야오 (고은진 역) 『하루키, 하야오를 만나러 가다』, 문학사상사, 2004, p. 136

“당시의 ‘학생운동’이 어떤 의미를 갖고 있었는가에 대해서는 지금까지 여러 가지 의견이 제시되어 왔으나, 결국 우리는 ‘세계는 더욱 좋아져야 한다’는 낙관주의적인 기본 인식을 갖고 있었고, 그 인식을 발전원으로 삼아 움직였던 것 같습니다. 우리는 당시 무엇이 악이고 무엇이 선인지 분명히 알고 있었고, ‘하나의 악을 제거하면, 하나의 선이 떠오른다’라고 단순하게 생각하고 있었습니다. (중략) 그렇기 때문에 거기에 단순하게 물리적인 폭력이 개입될 수밖에 없었습니다.”

Ⅲ. 「취 3부작」의 1인칭 주인공 시점

「취 3부작」이 1970년대를 시대배경으로 하고 있다는 점 외에 또 다른 공통점은 세 작품 모두 1인칭 주인공 시점으로 기술된 점을 들 수 있다. 하루키는 소설가에게 있어 문장은 독자와 세상을 향한 커뮤니케이션, 즉 ‘전달’을 의미하며 작가의 ‘존재 이유’라고 보고 있다. 다음 인용문은 “자신의 의사를 타인에게 전달하지 못하면 그것은 존재하지 않는 것과 같다”고 말하고 있는 것이라고 볼 수 있다.

문명은 전달이라고 의사는 말했다. 만일 밑가를 표현할 수 없다면 그것은 존재하지 않는 거나 다름없어. 알겠지, 제로(無)야.

文明は伝達である、と彼は言った。もし何かを表現できないなら、それは存在しないのも同じだ。いいかい、ゼロだ。³²⁾

또한, 번역가 김난주 씨와의 인터뷰에서 하루키는 다음과 같이 말했다.

“내가 쓰고자 하는 이야기는 나 자신이 납득할 수 있고, 나 자신을 쓰는 것이 아니면 안 된다고 생각합니다. 그리고 한 세대에는 그 세대를 위한 이야기와 그 이야기를 쓰는 작가가 필요하다고 생각합니다.”³³⁾

이것은 하루키가 현실에 뿌리내린 작가라는 것을 의미하며, 자기 시대를

32) 村上春樹 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004, p. 30

33) 「문예중앙」, 「번역가 김난주와 하루키의 대담(1995년 9월 4일) - 자유로운 삶과 모럴」
<http://cafe.naver.com/harukistudy.cafe>

자기 시대의 언어로 전달하고자 부단히 노력하는 작가라는 것을 말해 준다. 즉, 하루키가 1인칭 주인공 시점을 고집하는 이유는 ‘나’ 자신이 납득할 수 있는 ‘나(=하루키)’의 이야기를 써야만 했기 때문이라고 본다.

또한 혼돈의 60년대 70년대에 잃어버린 인간의 ‘존재 이유’를 ‘글 쓰는 행위’를 통해 찾고자 하는 의지가 내포된 것으로 생각된다. 하루키는 『하루키, 하야오³⁴⁾를 만나러 가다』에서 ‘소설을 쓰기 시작한 이유 중 하나는 자기치료의 단계’이기 때문이라고 고백한 바 있다.

이러한 하루키에게 있어 ‘나’라는 1인칭 주인공 시점은 필연적인 것이라 볼 수 있다. 그러나 하루키는 자신을 대신할 ‘나’ 하나로 충분했음에도 불구하고 ‘나’와 동등한 비중을 갖는 또 다른 시점 인물을 등장시키고 있는데, 그것이 바로 ‘쥐’이다.

그렇다면 하루키는 왜 ‘쥐’를 등장시키는 것일까. 「쥐 3부작」에서의 ‘쥐’ 오로지 ‘쥐’라는 별명으로 일관될 뿐 그의 외모에 대한 묘사나 이름에 대한 언급이 전혀 없다. 별명이 붙여진 이유에 대해 묻는 ‘나’에게 ‘쥐’는 ‘아주 오래 전의 일이어서 잊어버렸다’는 설명만이 있을 뿐이다. 하루키는 작중 인물의 이름을 부여하지 않고 ‘나’, ‘쥐’ 또는 ‘새끼손가락이 없는 여자 아이’, ‘208과 209’, ‘귀 모델’, ‘양사나이’ 등 인물을 ‘기호화’하는 경향이 있는데 이에 대해 ‘알아 줄 사람은 알아 줄 것’이라는 의미심장한 말을 한다.

「쥐 3부작」의 작중 인물 ‘나’는 1948년 12월생이고, ‘쥐’는 같은 해 9월생이다. 그리고 하루키는 1949년 1월생이나 띠 상으로는 1948년생들과 같다. 결국 ‘하루키’, ‘나’, ‘쥐’ 모두 쥐의 해에 태어난 ‘쥐띠’이다. 이러한 점에

34) 河合隼雄 (1928년생) 임상심리학자 가와이 하야오는 교토대학 이학부를 졸업하고 스위스 ‘융 연구소’에 유학한 뒤, 교토대 교수를 역임했다. 일본 융 학과의 선구자이자 세계적인 학자로서 신화, 문학, 종교, 과학, 심리학을 넘나드는 방대한 지식을 수백 권의 저서와 역서로 풀어냈다. 2002년부터는 일본 문화청 장관으로 재직하고 있으며, 국제 프로젝트인 ‘21세기 일본의 구상’ 위원회의 위원장을 맡고 있다.

서 하루키가 의도적으로 ‘나’와 ‘쥐’, ‘하루키’ 자신을 동일화하고 있다고 볼 수 있다.

이에 관한 근거는 『바람의 노래를 들어라』에서 ‘나’와 ‘쥐’가 팀을 이루기로 하는 장면과 『1973년 편보』에서 ‘이것은 나의 이야기임과 동시에 쥐라고 불리는 사나이의 이야기이기도 하다’라고 하는 언급에서도 알 수 있다. 이로서 ‘나’와 ‘쥐’ 그리고 ‘하루키’는 별개의 인물이 아니라 동일 인물이며, ‘쥐’는 시점인물인 ‘나’와 함께 하루키의 이야기를 대변하고 있다고 보아도 무방하다.

즉 ‘쥐’는 ‘나’의 분신이며, 아울러 ‘하루키’의 또 다른 모습이기도 하다.(하루키 = 나 = 쥐) 궁극적으로 하루키가 의도한 것은 변형된 1인칭 주인공 시점 형식으로 ‘나’의 분신이지만 ‘나’와는 다른 세계에 존재하는 ‘쥐’라는 시점 인물을 만들어 냈다는 것을 알 수 있다.

그렇다면 하루키는 어떤 이유로 ‘나’와 ‘쥐’의 두 개의 시각으로 세상을 나누어 바라보려는 것일까. 「쥐 3부작」의 시대적 배경은 1970년대이지만, 하루키가 작품을 엮어 가는 자세는 7, 8년이 훌쩍 넘은 현재(지금)의 시점에 입각해서 작품을 쓰고 있다. 따라서 하루키에게는 현재를 사는 ‘현재의 나’와 과거시간을 사는 ‘과거의 나’라는 두 개의 양분된 시각이 필요한데, 하루키는 ‘나’와 ‘쥐’로 하여금 이 두 역할을 담당토록 하고 있다고 생각된다.

실제로 하루키는 한 인터뷰에서 사물을 ‘현재 존재하는 것’과, ‘이전에 존재했었지만 현재는 존재하지 않는 것’으로 나눠서 생각하는 경향이 있다고 말한다.

“(전략) 나의 내면에는 사물을 ‘현재 존재하는 것’과 ‘이전에 존재했었

지만 현재는 존재하지 않는 것' 두 개의 세계로 나누어 생각하는 경향이 있는 것 같습니다. 그것은 패럴렐 월드³⁵⁾같은 겁니다. 즉 이 현실의 정황은 나에게 있어서는 가정된 것입니다. (중략) 그러므로 나의 경우, 상실된 것에 대한 동경은 결코 회고적인 게 아닙니다. (중략) 부재의 존재감, 존재의 부재감 같은 감각이라고 할 수 있습니다.”

“(前略)僕の中には<今存在しないもの>と<かつて存在し、今は存在しないもの>という二つの世界に物事をわけて考える傾向があるんです。これはちょうどパラレル・ワールドみたいなものです。それはつまりこの現実の状況というのは、僕にとっては仮りのものなんです。 (中略)だから僕の場合失われたものに対する憧憬は決して懐古的なものじゃないんです。 (中略)不在の存在感、存在の不在感という感覚が一番近いかな。”³⁶⁾

하나의 존재를 둘로 나누어 사고하는 경향은 「쥐 3부작」의 구조를 이해 하는데 핵심적인 역할을 한다. 이는 하루키의 많은 작품을 통해 나타나는데, 그의 첫 작품 『바람의 노래를 들어라』에서부터 찾아 볼 수 있다.

나는 노트 한가운데에 줄을 그은 다음 왼쪽에는 그 동안에 얻을 걸 쓰고 오른쪽에는 잃은 걸 썼다. 잃은 것, 짓밟아 버린 것, 벌써 오래 전에 버린 것, 희생시킨 것, 배반한 것…… 나는 그것들을 마지막까지 모조리 쓸 수가 없었다.

僕はノートのまん中に1本の線を引き、左側にその間に得たものを書き出し、右側に失ったものを書いた。失ったもの、踏みにじったもの、とっくに見捨ててしまったもの、犠牲にしたもの、裏切ったもの……僕はそれらを最後まで書き通すことはできなかった。³⁷⁾

35) parallel world, ‘현실과 이계(異界)의 이야기’를 말한다.

36) 川本三朗가 「特別インタビュー 『物語』のための冒険」, 「文學界」1985年 8月号에서 언급한 내용을 加藤典洋의 『村上春樹 イエローページ』, 荒地出版社, 1996, p. 46 에서 재인용함.

37) 村上春樹 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004, p. 12

본래 하나였던 노트에 ‘선’이 그어지면서 ‘단절’된다. 노트 ‘왼쪽에 쓰인 세계’와 ‘오른쪽에 쓰인 세계’는 서로 대응되며, 결코 접점을 가질 수 없는 평행선상에 위치한다. 본래는 하나면서 둘인 세계는 ‘의식과 무의식’의 세계, ‘죽음과 삶’의 세계를 의미한다. 또한 ‘낮과 밤’, ‘과거와 현재’일 수도 있다. 이것 모두 대립적 구조이나 동전의 양면처럼 항상 함께 존재한다는 특성을 지닌다. 의식과 무의식도 결국 하나이며, 삶과 죽음, 낮과 밤, 과거와 현재도 시간 흐름의 연속선상에 있는 하나의 세계이다. 즉 선에 의해 그어진 노트에는 ‘단절’과 ‘연결’이라는 두 세계가 공존하고 있는 것이다. ‘단절’과 ‘연결’은 공존할 뿐만 아니라, 영원히 반복되고 있는 것이다.

그러나 앞서 언급했듯 ‘나(하루키)’는 1960~70년대의 시대적 혼란으로 인해 이미 자신의 위치, 즉 ‘존재 이유’를 상실한 상태이다. 말하자면 ‘존재의 이유’를 잃은 ‘나’는 표현하고 전달할 것을 잃어버린 ‘무(無)’의 상태에 빠져 ‘단절’되어 있는 것과 마찬가지이다. 전하려고 해도 전할 수 없는 것, 타인의 마음에 도달하고자 해도 도달할 수 없는 것을 하루키는 작품의 전제로 두고,³⁸⁾ 표현하고 전달할 것을 잃어버린 ‘나’의 상실감을 그리고 있다.

앞서 하루키는 표현하고 전달할 것을 잃어버린 ‘단절’ 상태는 존재하지 않는 ‘무(無)’의 상태와 같다고 말한 바 있다. 즉 ‘나’는 ‘냉동=단절’된 상태를 말하는 것이다. 냉동된 채 고립된 ‘나’는 단절 상태를 유지하고 있지만, 앞서 말했듯 ‘단절’은 끝을 의미하는 것이 아니고 ‘연결’과 연속선상에 있다. 즉 ‘연결’로 이행하기 위한 전(前) 단계이다.

즉 ‘단절’은, 자기 내부로의 ‘고립’을 통해 ‘나’를 발견하기 위한 시도이며, 이는 ‘연결’의 통로를 찾는 역설적 행위라고 할 수 있다. 「쥐 3부작」에서

38) 三浦雅士가 「村上春樹とこの時代の倫理」, 「海」, 1981 에서 언급한 내용을 加藤典平의 『群像の日本の作家26 村上春樹』, 小學館, 1997, p. 36에서 재인용함.

작중 인물의 ‘나’와 ‘쥐’가 현실에서 한발 떨어진 듯한 태도를 취하며, 외부와의 ‘단절’ 상태를 유지하려 하는 행위는 역설적인 행위로, 외부와의 ‘연결’을 시도하기 위한 필연적인 단계임을 알 수 있다. 하루키는 이에 대해 다음과 같이 의견을 밝히고 있다.

“제 소설에 등장하는 인물들이 많은 것을 거부하며 자칫 고립되어 전혀 인간적인 교류가 없는 삶을 사는 것으로 보이는 경향이 많은 것 같은데, 나는 그렇게 생각지 않습니다. 그들은 물론 고독하고 자립한 개인이지만, 그런 가운데서 어떤 류의 사람들과 커뮤니케이션을 하기 위해 부단히 노력을 합니다. 그러니까 인간적인 관계를 끊기 위하여 살아가는 것이 아니라, 관계가 없는 고립된 상태에서 상대방과의 연관을 찾아 커뮤니케이션을 하기 위해 애쓰는 경우입니다.”³⁹⁾

하루키가 말하는 ‘고립된 상태에서 상대방과의 연관을 찾아 커뮤니케이션을 하기 위해 애쓰는 행위’는 그의 많은 작품을 통해서 나타나고 있다. 작중 인물 ‘나’는 스스로 ‘고립’하는 인물로 등장한다. 그리고 이는 자기 내부로의 침잠을 통해 ‘나’를 찾음으로서 비로소 ‘고립’에서 회복되고자 하는 것임을 알 수 있다. 즉, 하루키 문학은 ‘회복 가능성의 문학(回復可能性の文学)’⁴⁰⁾으로써, 이를 「쥐 3부작」을 통해 나타내고 있는 것이다.

39) 「문예중앙」, 「번역가 김난주와 하루키의 대담(1995년 9월 4일) - 자유로운 삶과 모럴」
<http://cafe.naver.com/harukistudy.cafe>

40) 加藤典洋 『村上春樹 イエローページ』, 荒地出版社, 1996, p. 42

IV. 「쥐 3부작」에서 ‘나’와 ‘쥐’의 표상

1. 「바람의 노래를 들어라」

「쥐 3부작」의 첫 번째 작품 『바람의 노래를 들어라』는 총 40장으로 이루어진 단편소설이다. 이 작품은 스물아홉 살이 된 ‘나’가 스물한 살 때인 1970년 여름을 회상하는 형태로 서술자인 ‘나’가 현재와 과거를 왕래하는 구조로 이루어져 있는데, 이에 대해 마에다 아이(前田愛)는 ‘디지털 구조’, 이마이 기요토(今井清人)는 ‘원환구조(円環構造)⁴¹⁾’라고 명명했다.

작중 인물 ‘나’와 ‘쥐’는 전공투 세대로서 1960년대 70년대의 혼란했던 시대상황을 경험했으며, 이 경험에서 온 심리적 상실감을 표상하는 인물들로 등장한다. 무엇을 상실했는지에 대한 구체적인 언급은 작품에는 보이지 않는다. 이는 하루키가 애매모호함(ambiguity)을 표방했다고 볼 수 있다. 단지 작중 인물들의 태도나 말투에서 느껴지는 ‘상실감’이라는 분위기를 자아내는 기법을 쓰고 있다. 이는 『바람의 노래를 들어라』를 스토리가 아닌 상실된 분위기로 완성시켰다.

1-1. 고립의 ‘나’

‘나’와 ‘쥐’는 전쟁을 겪은 그들의 아버지 세대와는 달리 물질적 풍요와

41) 한광수 「무라카미 하루키의 작품세계 연구」, 인문과학논집, 제 22집, 2000, p. 320 에서 재인용.

넘치는 자유를 만끽한 세대들이다. 그러나 그들은 물질적 풍요와 자유에도 불구하고 자신의 정체성을 찾지 못한 자아 상실자들이다. 이들은 한결같이 기성 가치 척도를 거부하는 모습을 보인다. 그 이유는 일본이라는 현실을 지배하는 이념, 정치, 역사 등에 대한 뿌리 깊은 환멸 때문으로 보인다. 그들은 전공투 운동을 통해 부조리한 현실을 개혁하고자 시도했지만 기성세대의 벽에 부딪혀 좌절되었고, 대신에 남겨진 것은 열정이 지나간 뒤에 남은 무기력감과 상실감이었다. 그들은 자신들에게 남겨진 무기력감을 끌어안은 채 무엇을 하고자 하는 의욕도, 무엇을 이루고자 하는 의욕도 없이 무의미한 시간을 보내는 수동적인 인물들로 등장한다.

그 중 ‘나’는 그러한 성향이 특히 두드러지는 인물로 설정되어 있다. ‘나’는 주변과 일정한 거리를 둔 채 현실을 가볍게 스치듯이 살아가고 있다. 그러나 다음 인용문에서 이러한 ‘나’의 태도는 본래적인 모습이 아니라, 시대로부터 기인한 외적태도라고 강변하는 듯하다.

그 때문에 타인으로부터 여러 번 뼈아픈 타격을 받고, 기만당하고, 오해 받고, 또 동시에 많은 이상한 체험도 했다. 많은 사람들이 찾아와서 나에게 얘기를 걸었고, 마치 다리를 건너는 것처럼 소리를 내며 내 위를 지나가고 나서는 두 번 다시 돌아오지 않았다. 나는 그 동안 입을 꼭 다물고 아무 말도 하지 않았다. 그런 자세로 나는 20대 후반을 맞았다.

おかげで他人から何度となく手痛い打撃を受け、欺から、誤解され、また同時に多くの不思議な体験もした。様々な人間がやってきて僕に語りかけ、まるで橋をわたるように音を立てて僕の上を通り過ぎ、そして二度と戻っては来なかった。僕はその間じっと口を閉ざし、何も語らなかった。そんな風にして僕は20代最後の年を迎えた。⁴²⁾

42) 村上春樹 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004, p. 8

이는 하루키가 받은 ‘심리적 외상’ 즉, 트라우마(Trauma)⁴³⁾를 고백하고 있는 문장이다. 결국 ‘나’의 ‘침묵’과 외부와의 ‘거리두기’는 타인들과의 관계 속에 생긴 하나의 반응임을 알 수 있다. 이것이 ‘나’가 타인과의 관계성을 상실하고 ‘고립’한 이유이다. 이는 비단 하루키만의 문제가 아니라, 거대 자본주의 사회 속을 ‘개인’으로 살아가야 하는 현대인들의 공통적인 부분으로 많은 독자들의 공감하는 부분이라고 보인다.

또한 ‘나’의 ‘고립’의 이유를 시대적인 배경에서도 찾아 볼 수 있다. 앞서 언급했듯이 ‘나’는 대학에서 전공투를 경험한 전공투 세대이다. 『바람의 노래를 들어라』에서 전공투에 대해 구체적으로 언급하지는 않지만 다음 대화문을 통해 ‘나’의 ‘고립’의 시대적 요인으로 ‘전공투’가 자리하고 있음을 알 수 있다.

다음 인용문에서 ‘나’는 ‘나’에게 이가 부러지는 상처를 남긴 ‘전공투’에 대해 ‘의미 같은 것은 없다’며 무기력한 반응을 보인다. 이는 사회적으로 큰 사건이었던 ‘전공투’에 대해 ‘가치하락(意味がない)⁴⁴⁾이 의도되어 있는 ‘나’의 태도이다. ‘나’에게 있어 이미 과거의 정열(이상)은 상실되었고, 외부와의 유대감 또한 상실해 버린 ‘나’는 결과적으로 고립을 택하게 된 것이라고 볼 수 있다.

그리고 나는 경찰 기동 대원에게 맞아 부러진 앞니를 보여 주었다.
“복수하고 싶니?”
“아니.”

43) David A. Statt (정태연 역) 『심리학 용어 사전』, 이끌리오, 1999, p. 123

트라우마(Trauma)는 상해나 심한 사고로 인한 신체적 혹은 심리적 충격을 말하는 단어인데, 흔히 정신적인 외상(外傷)이라고 번역되고 있다.

44) 高橋敏夫 「『風の歌を聴け』 - 死と終りと距離と」(『国文学 解釈と教材の研究』, 1998年 2月臨時増刊号), p. 56

내가 대답했다.

“왜? 나라면 그 경찰을 찾아내서 쇠파치로 이를 몇 개 부러뜨려 놓겠어.”

“나는 나고, 게다가 모두 끝난 일이야. 애당초 기동 대원은 얼굴을 비슷 비슷해서 나를 때린 기동 대원을 도저히 찾아낼 수가 없거든.”

“그럼, 의미 같은 게 없잖아?”

“의미?”

“이까지 부러진 의미말이야.”

“없고말고.”라고 나는 말했다.

そして僕は機動隊に叩き折られた前歯の跡を見せた。

「復讐したい？」

「まさか。」と僕は言った。

「何故？ 私があなただったら、そのオマワリさんをみつけたして金槌で歯を何本か叩き折ってやるわ。」

「僕は僕だし、それはもうみんな終わったことさ。だいいち機動隊員なんてみんな同じような顔してるからとてもみつけたせやしないよ。」

「じゃあ、意味なんてないじゃない？」

「意味？」

「歯まで折られた意味よ。」

「ないさ。」と僕は言った。⁴⁵⁾

위 대화문에서는 타인에게 거리를 두며 ‘고립’을 유지하려는 태도와 함께 ‘나’의 대화 스타일도 함께 살펴 볼 수 있다. 상대방이 ‘나’의 생각을 물으며 다가오자 ‘나’는 시큰둥한 대답이나 예상을 빗겨가는 말로 상대와 일정한 거리를 유지하고 있다. 이는 ‘나’가 의도적으로 대화의 핵심을 피하고 있는 것이라고 볼 수 있다. 또한 이것은 상대방에게 자신의 일에 대해 ‘침묵’하겠다는 의사표시임과 동시에 상대방이 다가오는 것에 대한 ‘거부’의 의미도 함께 갖는다.⁴⁶⁾ 즉 ‘나’는 상대에게 다가서려고도 하지 않으며, 상대

45) 村上春樹 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004, pp. 90~91

46) 石倉美智子 『村上春樹サーカス団の行方』, 専修大學出版局, 1998, p. 28

가 다가오는 것 또한 ‘침묵’하는 형태로 거부하고 있는 것이다.

‘나’는 타인과의 관계에서 거리를 두기 위한 방법으로 자신에 대해 ‘침묵’하는 것 외에도, 무관심하거나 모른 척 하는 등의 모습을 보인다. 그 중에서도 가장 특징적인 것은 ‘나’가 습관처럼 쓰는 말들에 있다. ‘나’는 타인과의 대화에서 냉소적이거나 회피하는 말을 늘어놓고, 그 대화를 빠져 나오는데 예를 들면 다음과 같다. “그런 것이다(そういうことだ)”, “항상 있는 일이다(いつものことだ)”, “글쎄(さあね)”, “그렇겠지(だろうね)”, “그뿐이다(それだけのことだ)”⁴⁷⁾ 등이다. 이러한 ‘나’의 말투를 통해서 ‘나’는 친밀감이 아닌 피상적인 인간관계를 유지하고 있음을 예상할 수 있다.⁴⁸⁾ ‘나’는 이러한 말들을 늘어놓으며 타인이 다가오려 하면 그 말을 막거나, 대답을 회피하는 방법으로 자신의 세계로 ‘고립’되어 버리고 있는 것이다.

다음 인용문에서는 침묵, 또는 거부로 표현되는 ‘나’의 고립적인 성향이 더욱 두드러지게 표출되고 있다. 여기서는 상대방이 ‘나’에게 고민을 털어놓으며 연결을 시도하려 하지만, ‘나’는 의도적으로 그 ‘연결’을 거부하고 무색하게 만들어 버리고 있다.

“사실을 듣고 싶어?”

그녀가 물었다.

“작년에 소를 해부한 적 있어.”

“그래?”

“배를 썰고 보니까 위장 안에는 한줌의 풀밖에 들어 있진 않았지. 나는 그 풀을 비닐봉지에 담아 집으로 가지고 돌아와서 책상 위에 놓았지. 그리고 말이지, 뭔가 불쾌한 일이 있을 때마다 그 풀을 바라보면서 이런 식으로 생각했어. 왜 소는 이렇게 맛이 없어 보이고 한심해 보이는 풀을

47) 김민경 「村上春樹의 『世界とハード・ワールド・ワンダーランド』論 - 허무적 절망과 극복의지」, 동국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2002

48) 井上義夫 「風のことぶれ」, 『村上春樹と日本の「記憶」』, 新潮社, pp. 17~18

소중하다는 듯이 몇 번씩이나 되새김해서 먹는 걸까 하고 말이야.”
그녀는 살짝 웃더니 입술을 오므리고는 한참동안 내 얼굴을 바라보았다.
“알았어. 아무 말도 하지 않을게.”

「本当のこと聞きたい？」

彼女がそう訊ねた。

「去年ね、牛を解剖したんだ。」

「そう？」

「腹は裂いてみると、胃の中には一つかみの草しか入ってはいなかった。僕はその草をビニールの袋に入れて家に持って帰り、机の上に置いた。それでね、何か嫌いなことがある度にその草の塊りを眺めてこんな風に考えることにしてるんだ。何故牛はこんなまずそうで~~め~~めなものを何度も何度も大事そうに反芻して食べるんだろうってね。」

彼女は少し笑って唇をすぼめ、しばらく僕の顔を見つめた。

「わかったわ。何も言わない。」⁴⁹⁾

자신의 고민을 털어 놓으려는 상대에게 대화 중간에 그 고민과는 전혀 관계없는 얘기를 함으로써 ‘나’는 의도적으로 대화를 차단시키고 있다. ‘나’는 회피하거나 거리를 두는 방어기제⁵⁰⁾로 타인과의 관계를 차단하고 있는 것이다.

이러한 ‘나’의 대화 스타일에 대해 미우라 마사시(三浦雅志)는 타인의 내면에 개입하지 않기 위한 수단으로 ‘나’는 ‘상냥함(優しさ)’을 터득했다⁵¹⁾고 보았다. 또한 가와모토 사부로(川本三朗)는 1985년 하루키와의 인터뷰에서

49) 村上春樹 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004, p. 134~135

50) David A. Statt (정태연 역), 『심리학 용어 사전』, 이끌리오, 1999, p. 67

자아가 원초아나 초자아의 무의식적인 위협적 생각이나 외부적 환경에서 오는 위협으로부터 자신을 보호하기 위한 방신을 지칭하는 프로이트 용어이다. 어떤 방어기제는 매우 긍정적이고 유용하다. 그러나 어떤 것은 인간이 갈등에 직면하는 것을 회피하게 한다. 모든 방어기제는 두 가지 공통점이 있는데, 그 하나는 현실을 거부, 위장, 왜곡하는 것이고, 다른 하나는 무의식적으로 작용하여 본인은 무엇이 일어나고 있는지 모르는 것이다.

51) 三浦雅志가 「村上春樹とこの時代の倫理」, 『海』, 1981 에서 언급한 내용을 加藤典平의 『群像の日本の作家』 村上春樹』, 小學館, 1997, p. 37에서 재인용함.

‘디태치먼트(detachment)’와 ‘타인과의 대화가 통하지 않는 디스커뮤니케이션(dis-communication)’라고 말한 바 있다. ‘디태치먼트’의 사전적 의미에는 ‘분리, 고립, 무관심, 초연’ 등이 있지만, 가와모토는 이를 ‘거리감(距離感)’으로 보았고, 하루키는 ‘관계없음(かかわりのなさ)’라고 말했다.⁵²⁾ 이런 ‘디태치먼트(거리감, 고립)’는 결국 ‘나’와 주변 인물 간의 대화를 불가능하게 만드는 요인으로 작용하고 있다고 볼 수 있다.

이렇듯 영똥하거나 회피하는 말로 타인과 거리를 두는 ‘나’는 주변 사람들로부터 ‘어딘가 모르게 달관한 듯한 분위기를 풍긴다(どっかに悟り切ったような部分あるよ)’, ‘당신은 분명 조금 비정상적이다(あなたって確かに少し変ってるわ)’ 또는 ‘너 같은 놈하고는 말도 하고 싶지 않다(お前となんかは口もききたつない)’거나 ‘구역질나는 놈(嫌いな奴)’이라는 소리를 듣는다. 그러나 스스로 ‘고립’되기를 원하는 ‘나’는 ‘아마 나를 두고 하는 말인 것 같다(おそらく僕のことなのだろう)’는 시큰둥한 반응을 보일 뿐이다. 이처럼 ‘나’는 주변에 대해 무관심하거나 시큰둥한 태도로 일관하지만, 그러나 외로운 ‘고립’인 것에는 변함이 없다.

하루키의 작품에서 ‘고립’은 ‘우물’의 이미지로 나타난다. ‘나’의 ‘고립’에 대한 동경은 ‘우물’을 동경한다거나, ‘우물’ 속으로 들어가는 행위로 표현된다. 여기서 우물의 이미지로는 단절과 깊이를 들 수 있다. ‘우물’은 외부와 완벽하게 단절된 공간임과 동시에 심연을 의미하고 있기 때문이다.

즉 ‘우물’은 타인들과의 관계가 차단된 ‘공간’을 의미하며, 자기 내면세계로의 깊은 침잠이라고도 볼 수 있다. 『바람의 노래를 들어라』에서의 ‘우물’은 다음과 같이 묘사되고 있다.

52) 村上春樹・川本三朗가 『国文学・解釈と素材の研究(1985年 8月)』에서 언급한 내용을 한혜정의 「村上春樹의 작품연구-『ルウェイの森』의 ‘나’의 성향을 중심으로」, 건국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2000, p. 40에서 재인용함

이것은 화성의 지표에 무수히 파진 바닥이 없는 우물에 들어간 청년의 이야기이다. (중략)

어느 날, 우주를 방황하던 한 청년이 우물 속을 들어갔다. 그는 우주의 광대함에 권태를 느끼고, 아무도 모르는 죽음을 원하고 있었던 것이다. 우물 밑으로 내려감에 따라 조금씩 기분이 좋아졌고, 기묘한 힘이 부드럽게 그의 몸을 감싸기 시작했다. 1킬로미터 가량 내려간 그는 적당한 옆 구멍을 발견하고 그 곳으로 기어들어 가 구불구불한 그 길을 목적도 없이 계속 걸었다.

それは火星の地表に無数に掘られた底なしの井戸に潜った青年の話である。(中略)

ある日、宇宙を彷徨う一人の青年が井戸に潜った。彼は宇宙の広さに倦み、人知れぬ死を望んでいたのだ。下に降りるにつれ、井戸は少しずつ心地よく感じられるようになり、奇妙な力が優しく彼の体を包み始めた。1キロメートルばかり下降してから彼は適当な横穴を見つけてそこに潜りこみ、その曲がりくねった道をあてもなくひたすらに歩き続けた。⁵³⁾

‘나’는 상실감을 끌어안은 채, 끝없는 자의식 세계로 침잠하며 ‘고립’ 되기를 원하고 있다.

그러나 앞서 말했듯 하루키 작중 인물들에게서 보이는 ‘고립’은 ‘연결’을 시도하기 위한 전 단계로, ‘나’는 우물로 표현되는 끝없는 내부로의 침잠을 통해 외부와의 ‘연결’을 모색하고 있음을 알 수 있다.⁵⁴⁾

53)村上春樹 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004, p. 125~126

54) 무라카미 하루키·가와이 하야오 (고은진 역) 『하루키, 하야오를 만나러 가다』, 문학사상사, 2004, p. 60
“우물’을 파고 파고 또 파 내려가 그 밑바닥에서 도저히 통과할 수 없는 벽을 넘어서 이어지는 그런 식의 커미트먼트에 저는 무척 끌렸습니다.”

1-2. 연결의 ‘취’

『바람의 노래를 들어라』의 시대 배경이 1970년으로 설정되었다는 것은 시사하는 바가 크다. 이 시기는 거세게 저항하던 학교들이 공권력에 의해 차례차례 해체되고, 대학에서는 하나둘 강의가 재개되고 있었다. 아직까지는 전공투의 열기가 남아 있던 때로, 학교 안은 개혁을 부르짖는 학생과 이에 전혀 무관심한 학생, 그리고 꿈에서 깨어난 듯 기성 사회의 계단을 올라가기 시작한 학생들이 공존하던 때이기도 했다. 많은 사상자를 내며 폭력으로 얼룩졌던 형체 없는 정열, 이상(理想)이 식으면서 그 굴절된 감정을 처리하지 못하는 젊은이들이 방황하던 곳이 당시 대학이라는 곳이었다.

‘취’는 이러한 혼란 속에 대학을 그만두고 고향에 돌아 와 있는 인물로 등장한다. ‘취’는 학교, 기성사회 그 어디에도 속하지 못하고 소외되고 탈락한 자이다. 대학을 그만둔 이유를 묻자 ‘취’는 자기는 나름대로 노력했는데 어느 날 둘러보니 모두 자기 자리로 돌아가고 혼자 남겨져 있었다고 회상한다. 부조리한 기성 사회에 격렬하게 대항하던 친구들도 시간이 지나자 그들이 신랄하게 비판했던 사회 속에 자리를 잡아갔고 ‘취’만 홀로 남겨졌다. 다음 인용문에서 ‘취’는 자신이 처한 상황을 ‘의자 차지하기 게임’에 비유하며, 상실된 자신의 위치를 표현하고 있다.

“왜 그만 댔지?”

“글쎄, 지겨워서겠지. 하지만 나도 내 나름대로 노력했어. 스스로 믿을 수 없을 정도로 말이야. 나를 생각하는 것만큼 남도 생각해 봤고, 그 때문에 경찰에게 두들겨 맞기도 했다고. 하지만 말이야, 때가 되면 결국은 모두들 자기 자리로 돌아가더군. 그런데 나만 돌아갈 곳이 없었던 거야. 의자 차지하기 게임 같은 거였지.”

「何故やめた？」

「さあね、うんざりしたからだろう？ でもね、俺は俺なりに頑張ったよ。自分でも信じられないくらいにさ。自分と同じくらいに他人のことを考えたし、おかげでお巡りにも殴られた。けどさ、時が来ればみんな自分の持ち場に結局は戻っていく。俺だけは戻る場所がなかったんだ。椅子取りゲームみたいなもんだよ。」⁵⁵⁾

위 인용문에서 ‘쥐’는 자신의 위치를 ‘상실’한 것으로 그려지고 있다. ‘쥐’가 주장하던 낙관주의적 ‘이상’은 투쟁과정 중에 변질되었거나 사라졌고, 또한 1970년대는 그러한 낙관론이 통용되지 않는 시대이기도 했다.

‘쥐’의 이상 좌절감은 고스란히 ‘상실감’으로 대치되고 있다. 그리고 작품에서 그 ‘상실감’은 ‘맥주’로써 표현된다. 『바람의 노래를 들어라』에서는 ‘나’와 ‘쥐’가 끊임없이 맥주를 마시는 모습이 그려지고, ‘한여름 내내 나와 쥐는 뭔가에 사로잡힌 것처럼 25미터 폴장 하나 분의 맥주를 마셨다’고 회상한다. 이에 대해 요네무라 미유키(米村みゆき)는 ‘25미터 폴장 하나 분의 맥주’라는 장난스럽고 과장된 표현은 ‘무의미함(意味のなさ)’을 의미한다⁵⁶⁾고 보았다. 맥주로 무의미하게 시간을 채우고 있는 ‘나’와 ‘쥐’의 모습은, 엄청난 열정이 훑고 지나간 뒤에 남겨진 무기력감 또는 상실감의 표현인 것이다.

그러나 『바람의 노래를 들어라』에서의 ‘쥐’는 외부로부터 ‘고립’하려는 ‘나’와는 다른 태도로 상실감에 맞서고 있다. ‘쥐’는 습관적이고 무의미한 관계에 대해 불안을 인식하면서도 소극적으로나마 타인과의 ‘연결’을 시도하는 모습을 보인다. 이는 지독히도 책을 읽지 않던 ‘쥐’가 ‘나’와 대화를 나눈 이후부터 전화번호부만큼이나 두꺼운 책을 읽기 시작한다는 부분에서

55) 村上春樹 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004, p. 117

56) 今井清人・米村みゆき 『村上春樹がわかる』, 朝日新聞社, 2001, p. 159

찾아 볼 수 있다.

쥐는 지독히도 책을 읽지 않는다. 그가 스포츠 신문과 광고지 이외의 활자를 읽는 걸 본 적이 없다. 내가 이따금 심심풀이로 읽는 책을 쥐는 언제나 파리채를 바라볼 때처럼 신기하다는 듯이 바라보았다.

“왜 책 같은 걸 읽는 거지?”

“왜 맥주 같은 걸 마시는 건데?”

鼠はおそろしく本を讀まない。彼がスポーツ新聞とダイレクト・メール以外の活字を讀んでいるところにお目にかかったことはない。僕が時折り時間潰しに讀んでいる本を、彼はいつもまるで蠅が蠅叩きを眺めるように物珍しそうにのぞきこんだ。

「何故本なんて讀む？」

「何故ビールなんて飲む？」 57)

내가 제이스 바에 들어갔을 때, 쥐는 스탠드에 팔꿈치를 괴고 얼굴을 쩡그리면서 전화번호부만큼이나 두꺼운 헨리 제임스의 엄청나게 긴 소설을 읽고 있었다.

“재미있어?”

쥐는 책에서 눈을 떴고는 고개를 가로저었다.

“하지만 상당히 많은 책을 읽었어. 지난번에 너와 이야기 나누고서 말 이야. ‘나는 빈약한 진실보다는 화려한 허위를 사랑한다’ 알고 있어?”

僕がジェイズ・バーに入った時、鼠はカウンターに肘をついて顔をしかめながら、電話帳ほどもあるヘンリー・ジェームズのおそろしく長い小説を讀んでいた。

「面白いかい？」

鼠は本から顔を上げて首を横に振った。

「でもね、ずいぶん本を讀んだよ。この間あんたと話してからさ。『私は貧弱な眞実より華麗な虚偽を愛する』知ってるかい？」 58)

위 인용문에서는 의지적으로 독서가로 변모하려는 ‘쥐’의 모습을 발견할

57) 村上春樹 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004, p. 21~22

58) 위의 책, p. 67

수 있다. ‘쥐’가 책을 읽기 시작한 것은 ‘나’와 대화를 나눈 후부터로 ‘쥐’는 ‘나’와 대화를 나누기 위해 노력하고 있음을 알 수 있다. ‘쥐’는 ‘나’에게 대화를 시도하고 있으며, 이는 외부(타인)에 대한 ‘연결’의 갈망이라고 볼 수 있다.

또한 소설을 쓰려고 결심하는 ‘쥐’의 모습에서도 ‘연결’의 시도를 찾아볼 수 있다. 자신의 내면을 밖으로 ‘표현’하고 ‘전달’한다는 것은 외부와의 ‘연결’과도 일맥상통한다. 따라서 ‘쥐’가 글을 쓴다는 행위는 자신의 생각을 표현함과 동시에 수많은 사람들과의 ‘연결’을 시도하는 행위라고 볼 수 있다.

“이제부터는 뭘 할 작정인데?”

“소설을 쓰려고 해. 어떻게 생각해?”

“물론 쓰면 되지”

쥐는 고개를 끄덕였다.

“어떤 소설?”

“좋은 소설이지. 나는 내게 재능이 있다고는 생각하지 않아. 그렇지만 최소한 쓸 때마다 자기 자신이 계발되지 않으면 의미가 없다고 생각해. 안 그래?”

「これから何をする？」

鼠はタオルで足を拭きながらしばらく考えた。

「小説を書こうと思うんだ。どう思う。」

「もちろん書けばいいさ。」

鼠は肯いた。

「良い小説さ。自分にとってね。俺はね、自分に才能があるなんて思っちゃいないよ。しかし少なくとも、書くたびに自分が啓発されていくようなものじゃなくちゃ意味がないと思うんだ。そうだろ？」⁵⁹⁾

위 인용문에서 ‘쥐’는 소설을 쓰는 행위를 ‘자기계발’의 행위가 같은 것으로

59)村上春樹 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004, p. 117

로 보고 있다. 이는 ‘나’의 문장에 대한 견해와 상당히 대조적인 것이다.⁶⁰⁾ ‘쥐’는 ‘자기 계발’을 위한 글을 쓰고자 하는 반면, ‘나’는 하트필드의 ‘완벽한 문장 따위는 존재하지 않는다’라는 말에 동감을 표하는 인물이다.

이 ‘견해 차이’는 그들의 ‘삶의 방식 차이’로 이어진다. 타인에게 자신의 내면을 표현하지 않고 ‘고립’을 고수하는 ‘나’와는 달리, ‘쥐’는 자신의 내면을 표현하며 외부와의 ‘소통’을 추구하는 모습을 보인다는 것이다. 이에 대해 가라타니 고진(柄谷行人)은 요컨대 ‘쥐’는 자기언급적인 외부장치(自己言及的な外部装置)라고 보았다. ‘쥐’는 어디까지나 ‘나’의 기억, ‘나’의 회상, 즉 ‘나’라는 자의식 내부의 존재이지만 그럼에도 불구하고 내부(内部)를 그 내부에서 끌어내는 역할로 ‘자기언급적 외부장치’로써 기능하고 있는 것이라고 보았다.⁶¹⁾ 즉 ‘쥐’는 ‘나’의 일부이기도 하지만 ‘나’의 내부에 있는 대립적인 존재인 것이다. 내면의 언어를 억제하는 ‘나’와 달리, 내면에 침잠해 있는 자아(自我)를 드러내고자 하는 ‘쥐’는 상호보완의 존재라고 볼 수 있다.

‘쥐’는 ‘나’에게 자신이 쓰고자 하는 소설에 대해 다음과 같이 말한다.

“(전략) 나는 잠자코 고분(古墳)을 바라보면서 수면을 가르는 바람소리에 귀를 기울였어. 그때 내가 느낀 기분을 도저히 말로는 표현 할 수가 없어. 아니. 기분 같은 게 아니었어. 마치 뭔가에 폭 감싸인 듯한 감각이었지. 그러니까 매미나 개구리, 거미나 바람, 모든 게 하나가 되어 우주를 흘러가는 거지.” (중략)

“글을 쓸 때마다 나는 그 여름날 오후의 나무가 울창한 고분을 떠올리는 거야. 그리고 이렇게 생각하지. 매미나 개구리, 거미, 그리고 여름풀이

60) 前田愛가 「僕と鼠の記号論 - 二進法的世界としての『風の歌を聴け』」, 『国文学』, 98年 3月에서 언급한 내용을 栗坪良樹·柘植光彦, 『村上春樹スタディーズ 01』, 若草書房, 1999, p.27에서 재인용함.

61) 笠井潔가 「鼠の喪失 - 村上春樹論」, 『球体と亀裂』, 情況出版, 1995에서 언급한 내용을 栗坪良樹·柘植光彦, 『村上春樹スタディーズ 05』, 若草書房, 1999, p.70에서 재인용함.

나 바람을 위해서 먼가를 쓸 수 있다면 얼마나 멋진가 하고 말이야.”

「(前略) 俺は黙って古墳を眺め、水面を渡る風に耳を澄ませた。その時に俺が感じた氣持ちはね、とても言葉じゃ言えない。いや、氣持ちなんてもんじゃないね。まるですっぽりと包みこまれちまうような感覚さ。つまりね、蟬や蛙や蜘蛛や風、みんなが一体になって宇宙を流れていくんだ。」(中略)

「文章を書くたびにね、俺はその夏の午後と木の生い繁った古墳を思い出すんだ。そしてこう思う。蟬や蛙や蜘蛛や、そして夏草や風のために何か書けたらどんなに素敵だろうってね。」⁶²⁾

여기서 작가로서의 하루키를 대변하는 ‘쥐’는 자신의 눈앞에 펼쳐지는 세계(자연)를 적극적으로 수용하는 태도를 보이고 있다. 이것은 ‘자신과 자신을 둘러싸고 있는 사물(세계)과 거리’를 두는 ‘나’의 태도와 대조적이다. 이러한 ‘나’와 ‘쥐’의 대조적인 역할에 대해 가사이 기요시(笠井潔)는 ‘쥐’는 ‘나’에 대한 ‘비평적인 받침점(批評的な支点)’ 역할을 담당한다고 보고, 이러한 태도차이로 앞으로 ‘나’와 ‘쥐’의 삶의 방식이 점차 이분되어 간다⁶³⁾고 설명했다.

또한, 평론가 하라 켄(原善)은 ‘쥐’가 쓰고자 하는 소설을 통해서 봤을 때 ‘쥐’는 ‘만물일여감(万物一如感)⁶⁴⁾을 추구하는 인물이라고 말한다. 즉 ‘쥐’는 ‘너’와 ‘나’를 다른 것이 아닌 동일한 것으로 인식(自他一如)하고, 모든 것은 하나로 연결(万物一如) 되어 있다는 인식의 소유자라는 것을 알 수 있다.

그러나 궁극적으로 ‘쥐’가 추구하는 것이 현실성이 결여된 낙관주의적 이상(理想)에 불과하다는 결론을 냄으로써 ‘쥐’의 위상 역시 지상으로 내려오게 된다. ‘쥐’의 ‘연결’에 대한 시도는 현실에서는 받아들여 질 수 없는 것

62) 村上春樹, 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004, p. 119

63) 吉田春生, 「スタイルで生きる」, 『村上春樹, 変換する』, 彩流社, 1997, pp. 41~42에서 재인용함.

64) 原善, 「喪失感を共有させるドーナツのブラックホール」, 『村上春樹がわかる』, 朝日新聞社, 2001, p. 13

이다.

여름 방학이 끝나고 ‘나’가 동경으로 돌아가야 할 시간이 다가오자 ‘쥐’는 우울해 하는 모습을 보인다. 이에 대해 제이(J)는 ‘나’에게 “아마 혼자 남겨지는 듯한 기분이 들어서 그럴 거야, 모두들 어디론가 가버리니까. 학교로 돌아가거나 직장으로 돌아가잖아.”라고 말한다. 이는 모든 존재는 결국 혼자라는 것에 대한 인식이며, ‘쥐’의 치열한 외로움이라고 볼 수 있다. ‘쥐’는 또 다시 혼자 남겨지고 있으며, 그의 ‘연결’은 번번이 무산되고 있다.⁶⁵⁾



65) 高橋丁未子, 『Happy Jack 鼠の心』, 北宋社, 1984, p. 48

2. 「1973년의 핀볼」

『1973년의 핀볼』은 『바람의 노래를 들어라』 후속 작품으로 스물네 살이 된 ‘나’가 연인을 잃고 방황하던 때에 몰두했던 ‘핀볼 머신’을 찾아가는 과정을 그린 작품이다.

하루키는 가와모토 사부로와의 대담에서 자신의 소설 기법의 변화에 대해 ‘seek and find’⁶⁶⁾라고 말한 바 있다. 여기서의 ‘seek and find’는 ‘추구’하고 ‘발견’하는 구조의 소설 기법으로 볼 수 있다. 『바람의 노래를 들어라』가 ‘상실한 것을 위해’ 쓰인 작품이라면 『1973년의 핀볼』은 ‘상실한 것을 찾아가는’ 작품이라는 점에서 ‘seek and find’ 기법이 사용되고 있다고 볼 수 있다.

『1973년의 핀볼』은 서장(序章) 「1963~1973년」에서 ‘이것은 나의 이야기 기입과 동시에 쥐라고 불리는 사나이의 이야기’라고 쓰고 있다. 이 구절은 하루키가 시점인물 ‘나’ 이외에도 보조 시점인물 ‘쥐’를 설정한 것에 대한 의도를 재차 언급하는 부분이다. 즉 ‘나’와 ‘쥐’는 작품 속에서 개별적 존재로 그려지고 있지만 사실상 동일 인물(분신)이며, ‘쥐’는 ‘나’의 무의식 세계에 존재하는 또 다른 ‘나(내재된 자아)’⁶⁷⁾라는 것을 강조한 것이다.

『1973년의 핀볼』에서는 현실 세계에 존재하는 ‘나’는 ‘상실감’을 끌어안은 채 ‘고립의 끝’으로 향하며, 무의식 세계에 존재하는 ‘쥐’는 외부에 대한 ‘연결’ 시도를 체념하고 고향을 떠나기로 결심한다. 『바람의 노래를 들어라』에서 공존하던 ‘나’와 ‘쥐’의 세계가 『1973년의 핀볼』에 와서는 각기 다른 세

66) 문학사상사 자료조사연구실 편 『하루키 문학수첩』, 문학사상사, 1996, p. 83

67) 변리라 「村上春樹 문학 연구 - 초기 3부작에 나타난 인물을 중심으로」, 동국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2003

계로 갈라지게 되는 것이다. 이를 입증하듯 『1973년의 핀볼』에서 ‘나’와 ‘쥐’가 함께 하는 장면은 없다.

2-1. 한계상황의 ‘나’

『바람의 노래를 들어라』에서 ‘나’는 외부와의 관계를 의도적으로 차단함으로써 ‘고립’을 고수하는 인물이었다. 『1973년의 핀볼』에서도 ‘나’는 여전히 ‘고립’을 고수하는 모습을 보이는데, ‘나’의 ‘고립’은 연인 ‘나오코(直子)’를 잃은 상실감으로 인해 더욱 가중되어 있다. ‘나오코’의 죽음은 『바람의 노래를 들어라』에서 이미 언급된 바 있다. 테니스 코트장 숲에 목매어 자살했다는 여자의 죽음이 바로 ‘나오코’의 죽음이다. 『바람의 노래를 들어라』에서 ‘그녀(彼女)’로만 언급되던 인물에게 ‘나오코’⁶⁸⁾라는 이름이 부여되면서 존재감이 드러나고, 그 존재감만큼 ‘나오코’를 잃은 ‘나’의 상실감은 더욱 부각되고 있다.

『1973년의 핀볼』은 ‘나’와 ‘쥐’의 스토리를 전개하기 앞서 프롤로그 「1969~1973년」에서 ‘나오코’를 잃은 ‘나’의 회복하기 어려운 상실감(손상)에 대해 언급하고 있다. 요시다 하루오(吉田春男)는 이 프롤로그에 작가의 의도가 숨겨져 있고, 그 중심에는 ‘나오코’가 있다⁶⁹⁾고 보았다. 필자 또한 하루키가 ‘나오코’의 죽음을 『1973년의 핀볼』에서 재차 언급하고 있는 만큼, 이 ‘나오코의 죽음’이 상징하는 바가 크다고 생각한다.

하루키는 60년대 말 70년대 초 혼란한 시대의 ‘이상(理想) 상실’을 많은

68) 『1973년의 핀볼』의 ‘나오코’는 『상실의 시대』에서 요양원 숲에 목매어 자살하는 ‘나오코’의 원형으로 해석되고 있다.

69) 吉田春男 「表現の始まり」, 『村上春樹を轉換する』, 彩流社, 1997, p. 44

작품을 통해 나타내는 작가이다. 하루키는 이 시기를 ‘멀미나는 시대’로 기억하며, 그들이 상실한 ‘이상’에 대해 다음과 같이 말한바 있다.

1960년대 후반에서 1970년대 초엽까지에 이르는 나날은 우리들에게 있어 이른바 ‘멀미나는 시대’였습니다. (중략) 그 시대에는 모든 것이 변하고 있는 것처럼 보였습니다. (중략) 우리는 그 변동을 우리 손에 움켜잡을 수 있을 것처럼 생각했습니다. 거기엔 이상(理想)이란 것이 있었습니다. 또는 비슷한 그 무엇이 있었습니다.

정치적인 투쟁이 있었고, 탄압이 있었고, 히피와 마리화나와 비스마르크와 반전가(反戰歌)가 있었습니다. (중략) 데모의 열풍에 휩싸였던 대학은 봉쇄된 채로 있었습니다. (중략) 가치관은 뒤집히고 또 뒤집혔습니다. (중략)

지금 이 시대에 서서 당시를 생각하면 나는 매우 이상한 기분에 잠기게 됩니다. 그 격렬한 시대를 탄생시킨 변화와 에너지는, 도대체 지금 이 시대에 무엇을 가져온 것인가 하고.

그 당시에 아주 대단한 큰 일로 생각했던 것은 도대체 어디로 사라져 버린 것인가 하고. 70)

위 글은 기성세대에 대항하며 이상주의 사회를 건설하려 했던 전공투 세대의 ‘이상(理想) 상실’을 표현한 글이라고 생각된다. 이렇듯 1960년대 후반에서 1970년대 초엽의 ‘멀미나는 시대’의 ‘상실’의 아픔을 기억하고 있는 하루키가, 그 당시를 의미하는 듯한 「1969~1973년」이라는 제목과 함께 ‘나오코의 죽음’을 재차 언급하고 있는 것은 필히 상징하는 바가 있다고 생각된다. 추측하건데 이는 당시 전공투 세대들이 추구하던 ‘이상의 상실’을 ‘나오코의 죽음’에 빗대어 표현한 것이 아닐까. 즉, 하루키는 ‘나오코의 죽음’을 통해 60년대 말 70년대 초 전공투 세대들의 ‘이상의 상실’을 표현하고 있는 것이다. (나오코의 죽음=이상의 상실)

70) 무라카미 하루키 (유유정 역) 『한국어 판에 부치는 저자의 서문 - 상실의 시대』, 문학사상사, 1989, p. 7

‘나오코(이상)’를 잃은 ‘나’의 상실감은 다음과 같이 표현되고 있다.

돌아오는 전철 안에서 나는 몇 번씩이나 나 자신을 타일렀다. 모든 건 끝났어, 이제 잊어버려, 하고. 그 때문에 여기까지 온 것은 아니라고 말이다. 하지만 잊어버릴 수가 없었다. 나오코를 사랑했던 것도, 그리고 그녀가 이미 죽어 버렸다는 것도. 결국은 아무것도 끝나지 않았기 때문이다.

廻り電車の中で何度も自分に言いきかせた。全ては終っちゃったんだ、もう忘れろ、と。そのためにここまで来たんじゃないか、と。でも忘れることなんてできなかった。直子を愛していたことも。そして彼女がもう死んでしまったことも。結局のところ何ひとつ終ってはいなかったからだ。(71)

하루키는 ‘나오코의 죽음’이라는 상징적 표현을 통해 「1969~1973년」의 시대적 혼란 속에서 ‘이상’을 상실한 ‘나(하루키)’가 당시 일어난 많은 일들을 잊어버리지 못하고 있다는 말이며, 잊지 못했다는 것은 결국 ‘아직 아무것도 끝나지 않았다’는 것을 말하는 것이다.

‘나’의 ‘결국은 아무것도 끝나지 않았기 때문이다’라는 구절은 가와모토 사부로와의 대담에서 하루키가 언급한 “1970년대라는 시점에서 우리들은 순간적으로 냉동되었다”⁷²⁾라는 고백과 연결되고 있다. 이 고백을 통해 하루키는 ‘이상’의 상실로 인해 과거의 시간을 동결시키고, 현재와 단절된 ‘고립’된 삶을 살아왔다고 추측해 볼 수 있다. 『1973년의 핀볼』에서 ‘나오코’의 상실은 ‘이상’의 상실이고, 그 시간은 정지된 채 현재의 시간과는 고립되어 있다. 나오코의 죽음은 하나의 상징으로써 표출되어 있는 것이다.

‘나’는 ‘나오코(이상)’를 잃은 상실감으로 인해 시간을 정지시킨 채 ‘고립’

71) 村上春樹 『1973年のピンボール』, 講談社文庫, 2003, p. 24

72) 川本三朗가 「特別インタビュー 『物語』のための冒険」, 「文学界」1985年 8月号에서 언급한 내용을 黒子一夫의 『村上春樹-ザ・ロスト・ワールド』, 六興出版, 1989, p. 10에서 재인용함.

의 한계상황으로 치닫고 있다. ‘나오코(이상)’의 죽음을 받아들이지 못하고 과거에 정체되어 있는 ‘나’는 ‘뒤섞인 두 종류의 퍼즐을 동시에 짜 맞추고 있는 것 같은’ 위화감 속에 살고 있다. ‘몇 시’라는 감각도 ‘어디’라는 감각도 없이 표류하고 있다. 어디로 가는지, 무엇을 위해 사는지, 무엇을 찾고 있었는지 ‘나’는 도무지 알지 못한 채 그렇게 살고 있는 것이다. 다음 인용문에서는 ‘이상’을 상실한 채 ‘고립’의 한계상황으로 흘러가는 ‘나’의 삶의 나타나고 있다.

똑같은 날의 똑같은 되풀이였다. 어딘가에 표시라도 해두지 않으면 착각하고 말 것 같은 하루다. (중략)

여러 가지를 생각해 보려고 했지만, 머리 속에서 무엇 하나 제대로 형태를 이루지 못했다. (중략)

마치 한참 무엇을 찾다가 무엇을 찾고 있었는지를 잊어버린 것 같은 기분이었다. 도대체 무엇을 찾고 있었을까?

同じ一日の同じ繰り返しだった。どこかに折り返しでもつけておかなければ間違えてしまいそうなほどの一日だ。(中略)

いろんなことを考えてみようとしたが、頭の中で何一つ形をなさなかった。(中略)

まるで探し物の最中に、何を探していたのかを忘れてしまったような気分だった。⁷³⁾

『1973년의 핀볼』에서 ‘나’의 ‘고립’의 한계상황은 ‘구두상자’에 비유되고 있다. 외부와 단절된 삶이 ‘훈련으로 익숙해졌다’는 ‘나’에게 한 등장인물은 ‘구두상자에서 사는 게 더 낫겠다’고 말하자 ‘나’는 ‘좋은 생각’이라며 맞장구를 치는 장면이 있다. ‘구두상자’는 ‘나’의 고립의 심각성을 단적으로 나타낸다. ‘고립’된 ‘나’의 삶은 구두상자 속에서 사는 삶보다 못한 삶으로 폄하되고 있는 것이다.

73) 村上春樹 『1973年のピンボール』, 講談社文庫, 2003, p. 86~87

『1973년의 핀볼』에서의 ‘나’의 삶에 대해 이시쿠라 미치코(石倉美智子)는, 이 작품에서의 ‘나’는 외부 세계를 철저히 거부하는 ‘결벽’적인 자세가 전보다 강해지고 있고, 그 결과 ‘나’는 점차 자신 속에 틀어박히고 있다⁷⁴⁾고 보았다. 즉 타인과의 관계성을 상실한 ‘나’의 ‘고립’이 한계상황으로 치닫고 있는 것이다.

‘나’의 ‘고립’이라는 한계 상황은 다음 인용문에서 더욱 확연하게 드러난다. ‘나’는 싱크대 밑에 놓아둔 쥐뿔에 걸려 죽은 쥐를 목격하고, 자신의 ‘고립’의 끝을 연상하고 있다.

입구가 있으면 출구가 있다. (중략) 물론 그렇지 않은 것도 있다. 예를 들면 쥐뿔.

아파트의 싱크대 밑에 쥐뿔을 놓았던 적이 있다. (중략)

사흘째 되는 날 아침에 작은 쥐가 그 뿔에 걸려 있었다. (중략)

뒷발을 뿔에 끼인 채 쥐는 나흘째 되는 날 아침에 죽어 있었다. 그 쥐의 모습은 나에게 하나의 교훈을 남겨 주었다.

모든 사물에는 반드시 입구와 출구가 있어야 한다.

入口があって出口がある。大抵のものはそんな風にできている。(中略) もちろんそうでないものもある。例えば鼠取り。

アパートの流し台の下に鼠取りを仕掛けたことがある。(中略)

三日めの朝に、小さな鼠がその罠にかかっていた。(中略)

後足を針金にはさんだまま、鼠は四日めの朝に死んでいた。彼の姿は僕にひとつの教訓を残してくれた。

物事なはず入口と出口がなくてはならない。そういうことだ。⁷⁵⁾

구두상자에서 사는 것보다 못한 것으로 비유되고 있는 ‘나’의 ‘고립’에는 쥐뿔처럼 출구가 없다. ‘쥐의 모습은 나에게 하나의 교훈을 남겨 주었다’는

74) 石倉美智子 『村上春樹サーカス団の行方』, 専修大學出版局, 1998, p.35

75) 村上春樹 『1973年のピンボール』, 講談社文庫, 2003, p. 14~15

구절에서 알 수 있듯이 ‘나’는 ‘나’의 ‘고립’에도 출구가 없음을 인식하고 있다. 출구가 없다는 것은 ‘죽음’을 의미하는 것이다.⁷⁶⁾ ‘나’는 쥐덫에 걸려 죽어간 쥐에게서 출구가 없는 ‘고립’의 세계에 갇힌 자신의 모습을 발견하고 있다. ‘고립’의 출구를 찾아야 하는 한계상황에 이르러 있음을 ‘나’는 자각하고 있는 것이다.

출구에 대한 ‘나’의 자각은 프롤로그에서도 먼저 언급되고 있다. 이 구절에서 「나」부분에 유일하게 괄호(「」) 처리가 되어 있는데, 여기서의 「나」는 하루키 자신을 지칭⁷⁷⁾ 하고 있다. 즉, 여기서의 「나」는 하루키의 육성인 것이다.

이것은 「나」의 이야기인 동시에 쥐라고 불리는 사나이의 이야기이기도 하다. 그 해 가을 「우리」는 700킬로미터나 떨어진 거리에 살고 있었다.

1973년 9월, 이 소설은 그때부터 시작된다. 이것이 입구다. 출구가 있으면 좋겠다고 생각한다. 만약에 없으면 글을 쓰는 의미가 전혀 없다.

これは「僕」の話であるとともに鼠を呼ばれる男の話でもある。その秋「僕」たちは七百キロも離れた街に擠んでいた。

一九七三年九月、この小説はそこから始まる。それが入口だ。出口があればいいと思う。もしなければ、文章を書く意味なんて何もない。⁷⁸⁾

인용문에서 나타나듯이 「나」, 즉 하루키는 『1973년의 핀볼』의 집필 의미를 ‘출구 찾기’에 두고 있다. 이는 하루키의 ‘자기치료’⁷⁹⁾에 대한 의지라

76) 石倉美智子 『村上春樹サーカス団の行方』, 専修大學出版局, 1998, p. 37

77) 吉田春男 「表現の始まり」, 『村上春樹を変換する』, 彩流社, 1997, p. 45

78) 村上春樹 『1973年のピンボール』, 講談社文庫, 2003, p. 26

79) 무라카미 하루키·가와이 하야오 (고은진 역) 『하루키, 하야오를 만나러 가다』, 문학사상사, 2004, p. 56

고 볼 수 있다. 하루키는 자신을 대변하고 있는 ‘나’를 통해 그가 처한 ‘고립’의 출구를 찾고 있는 것이다.

‘나’가 ‘고립’의 출구를 찾기 위해서는 그 원인을 알아야 했을 것이다. ‘고립’하게 된 원인은 앞서 언급했듯이 ‘나오코의 죽음’ 즉 ‘이상 상실’에 있다. ‘나오코의 죽음’이 『바람의 노래를 들어라』에 이어 『1973년의 핀볼』에서 재차 언급될 수밖에 없었던 이유는 여기서 다시 확인해진다. ‘나오코(이상 죽음)’은 ‘나’의 ‘고립’의 원인으로서의 역할과, ‘나’로 하여금 출구를 찾고자 하는 동기 설정에 있어 필연적으로 등장해야 했던 것이다.

사실상 ‘나오코의 죽음(이상 상실)’은 『1973년의 핀볼』의 이야기를 움직이는 중심 추 역할을 한다. 『1973년의 핀볼』의 이야기는 ‘나오코의 죽음(이상 상실)’으로 방황하던 때 몰두 했었던 ‘핀볼 머신’을 찾아 나선다는 순서로 전개되는 것이다. 여기서 ‘나오코의 죽음(이상 상실)’은 ‘핀볼 머신’으로 대치되고 있다. 60년대 말 70년대 초의 혼란한 시대 상황을 상징하는 것이 바로 ‘핀볼 머신’으로, 즉 『1973년의 핀볼』이라는 제목 자체가 하나의 메타포인 것이다.

하루키는 ‘핀볼 머신’에 대해 다음과 같이 말한다. “『1973년 핀볼』을 쓰면서 자신이 쓰고 싶은 것이 무엇인지 확실히 알게 되었다”⁸⁰⁾고 말한데 이어 “처음으로 나의 생각을 하나의 대상에 집약시킬 수 있었다. 그것은 바로 덧없는 ‘핀볼 머신’이었다”⁸¹⁾라고 말했다. 그리고 작품에서는 ‘핀볼 머신’에 대해 다음과 같이 쓰고 있다.

80)村上春樹가 「この十年1978年～1988年」, 『村上春樹ブック』, 「文學系(四臨時増刊)」, 1991에서 언급한 내용을 吉田春生の 「表現の始末」, 『村上春樹、轉換する』, 彩流社, 1997, pp. 43～44에서 재인용함.

81)村上春樹가 「自作を語る1」에서 언급한 내용을 吉田春生の 「表現の始末」, 『村上春樹、轉換する』, 彩流社, 1997, pp. 43～44에서 재인용함.

당신이 핀볼 기계에서 얻는 건 거의 아무것도 없다. (중략)

그러나 핀볼 기계는 당신을 아무데도 데려가 주지 않는다. 리플레이 램프를 켜 뿐이다. 리플레이, 리플레이, 리플레이……, 마치 핀볼 게임 그 자체가 영겁성(永劫性)을 지향하고 있는 것처럼 생각된다. (중략)

핀볼의 목적은 자기표현에 있는 것이 아니라 자기 변혁에 있다. 예고의 확대가 아니라 축소에 있다. 분석이 아니라 포괄에 있다.

만일 당신이 자기표현이나 예고의 확대, 분석을 지향한다면, 당신은 반칙 램프에 의해서 가차 없는 보복을 받게 될 것이다.

좋은 게임을 하길 빈다.

あなたがピンボール・マシーンから得るものは殆んど何もない。(中略)

しかしピンボール・マシーンはあなたを何処にも連れて行きはしない。リプレイ(再試合)のランプを灯すだけだ。リプレイ、リプレイ、リプレイ……、まるでピンボール・ゲームそのものがある永劫性を目指しているようにさえ思える。(中略)

ピンボールの目的は自己表現にあるのではなく、自己変革にある。エゴの拡大ではなく、縮小にある。分析ではなく、包括にある。

もしあなたが自己表現やエゴの拡大を目指せば、あなたは反則ランプによって容赦なき報復を受けるだろう。

良きゲームを祈る。82)

1960년대 말 70년대 초의 혼란한 시대 상황을 상징하는 ‘핀볼 머신’을 통해 하루키가 궁극적으로 말하고자 하는 바는 ‘무용성(無用性-핀볼 머신은 당신을 아무데도 데려가지 않는다)’이다. 그것은 리플레이, 리플레이를 반복하는 고독한 소모와 영겁성(永劫性)을 목표로 하는 존재 연습이며 무의미한 게임일 뿐이다. 결국 하루키는 그 당시 추구하려고 했던 ‘이상’은 무용론적인 게임, 무의미한 것에 불과했던 것을 말하고자 했다고 볼 수 있다. 이는 『바람의 노래를 들어라』에서 이가 부러지는 상처를 남긴 전공투 경험에 대해 ‘의미 같은 것은 없다’는 평가를 내리는 ‘나’의 자세와 일치하고 있다.

82) 村上春樹 『1973年のピンボール』, 講談社文庫, 2003, p. 29~30

‘핀볼 머신’에는 동전을 넣는 입구는 있어도 출구는 없다. 막혀있는 공간을 계속 맴돌아야 하는 폐쇄된 공간이다. 게임 시작되면 기계 안에서 돌아다니며 구슬은 밖으로 나오지 않는다. 이것은 자아의 확장이 아니라 내부로 침잠해 들어가는 세계이다. 안에서 밖으로 나올 수 없는 핀볼 세계는 ‘고립’된 자의식의 세계이며 여기에 출구는 없다. 안에서 밖으로 나올 수 없는 외부와 단절된 완벽한 ‘고립’이다. ‘출구’가 없다는 것은 무상성(無償性)의 완성⁸³⁾을 의미한다.

‘나’는 마침내 공동묘지를 연상케 하는 냉장창고에 보관된 ‘핀볼 머신’과 재회한다. 이 장면은 오랫동안 헤어져 있던 연인의 재회처럼 그려진다.⁸⁴⁾ 여기서 그려지고 있는 ‘사랑(愛)’은 ‘나오코’에 대한 사랑이 아니라, ‘1970년 겨울’에 만난 ‘핀볼머신’에 대한 사랑이다. ‘나’는 ‘핀볼 머신’을 ‘그녀’라고 부른다.⁸⁵⁾ ‘나’가 만난 것은 이미 죽음의 세계에 존재하는 ‘나오코(이상)’이었다. 이미 상실된 것이다. ‘나’가 그토록 찾아 헤메던 ‘나오코-이상-핀볼머신’은 이미 시간 속에 사라져간 과거이자 ‘상실’일 뿐인 것이다. 이는 한번 지나가 버린 것과는 어떤 관계 회복도 있을 수 없다는 것을 의미한다. 결국 ‘나’에게 있어 ‘핀볼 머신-나오코-이상’과의 만남은 새로운 ‘상실’, 혹은 ‘상실’의 재확인에 불과했던 것이다. 결국 ‘나’의 ‘핀볼 머신’을 찾는 여행은 ‘상실’의 재확인이었지만, ‘상실’은 ‘상실’ 그 자체로 받아들여야 한다는 것을 인식하게 되는 과정이었던 것이다.

83) 加藤典洋 『村上春樹イエローページ』, 荒地出版社, 1996, p. 33

84) 한광수 「村上春樹의 『1973년 핀볼』論 - 테제를 중심으로」, 清大학술논집2집, p. 359

85) 柄谷行人가 「村上春樹의 『風景』 - 『1973年のピンボール』」, 『海燕』, 1989년 12월에서 언급한 내용을 栗坪良樹·柘植光彦의 『村上春樹スタディーズ 01』, 若草書房, 1999, p. 111에서 재인용함

2-2. 체념의 ‘쥐’

앞서, ‘쥐’의 역할에 대해 가라타니 고진(柄谷行人)은 은폐적인 성향의 ‘나’를 대신하는 ‘자기언급적인 외부장치’라 하고, 가사이 기요시(笠井潔)는 ‘나’의 ‘비평적인 지점(支点)’이라 말한 바 있다. 이들의 지적대로 『바람의 노래를 들어라』에서의 ‘쥐’는 은폐적이고 고립적인 ‘나’를 비평이라도 하는 듯이 자신의 내면을 표현하고, 외부와 ‘연결’을 시도하는 모습을 보여 주었다.

그러나 낙관주의적 이상이 통용되지 않는 현실 세계에서 ‘쥐’의 ‘연결’ 시도는 번번이 무산되었고, ‘쥐’는 처절한 외로움을 맛보아야 했다. 『1973년의 핀볼』에서의 ‘쥐’는 더 이상 ‘연결’에 대한 시도를 하지 않는다. 오히려 무기력하고 체념적인 모습으로 등장하고 있다. 체념적인 ‘쥐’의 설정은 「쥐 3부작」의 이야기 전개 상 필연적인 수순으로 볼 수 있다. ‘자기치료(自己治療)’의 과정으로 「쥐 3부작」을 집필하는 하루키에게 있어 ‘쥐’는 결별해야만 하는 과거의 자기 자신이기 때문이다. 하루키는 『1973년의 핀볼』에서부터 점차 ‘쥐’의 자리를 지워나가기 시작한다.

‘쥐’의 이야기는 1973년 가을 날로 시작되는데 ‘쥐’는 모든 것에 무기력하고 체념한 듯한 모습으로 등장하고 있다. 전공투 세대의 낙관주의적 이상을 품은 채 ‘변화’를 거부하는 ‘쥐’의 태도는 세상에 대한 체념과 자기 자신에 대한 공허함의 기색이 역력하다. ‘쥐’는 삶의 의미를 찾지 못한 채 정신적으로 끝없이 부유하고 있고, 그의 일상은 점차 감각을 잃어가고 있다. ‘쥐’의 시간은 ‘정지’해 있는 듯 하다.

1973년 가을에는 뭔가 고약한 것이 숨겨져 있는 것 같았다. (중략)
쥐에게 있어서 시간의 흐름은 마치 어딘가에서 툭 하고 끊어져 버린 것처럼 보였다. 어쩌다가 그렇게 되어 버렸는지 쥐는 알 수 없었다. 끊어진 곳을 찾아낼 수조차 없었다.

一九七三年の秋には、何かしら底意地の悪いものが秘められているようでもあった。(中略)

鼠にとっての時間の流れは、まるでどこかでブツンと断ち切られてしまったように見える。何故そんなことになってしまったのか、鼠にはわからない。切り口をみつけることさえできない。86)

위 인용문에서 ‘쥐’의 시간은 ‘어딘가에서 툭 하고 끊어져’ 있는 것으로 표현되고 있다. ‘나’가 나오코를 잃은 상실감으로 인해 시간을 ‘냉동’시킨 채 ‘고립’의 밑바닥으로 향하고 있을 때, 고향에 홀로 남겨진 ‘쥐’의 시간 또한 정지되어 있다. 기성 사회 속으로도 편입될 수 없고, 이상을 버린 친구들을 쫓을 수도 없는 ‘쥐’는 결국 외부와의 ‘연결’을 체념하고 스스로를 ‘정지’시켜 버리고 있는 것이다. 『바람의 노래를 들어라』에서 소극적으로나마 외부와의 ‘연결’의 다리를 놓는 모습을 보여줬던 ‘쥐’와는 달리, 『1973년 핀볼』에서는 더 이상 그러한 모습을 찾아 볼 수 없다. ‘쥐’는 자신에게 밀려드는 작은 감정마저 ‘체념’해 버리고 있다.

이따금 문득 생각났다는 듯이 몇 가지 감정의 잔물결이 그의 마음으로 밀려들어 왔다. 그럴 때면 쥐는 눈을 감고 마음을 꼭 걸어 잠그고 물결이 사라지길 꿈쩍 않고 기다렸다.

時折、幾つかの小さな感情の波が思い出したように彼の心に打ち寄せた。そんな時には鼠は目を閉じ、心をしっかりと閉ざし、波の去るのをじっと待った。87)

86) 村上春樹 『1973年のピンボール』, 講談社文庫, 2003, p. 41

87) 위의 책, p. 46

내부의 소박한 느낌을 표현하고자 했던 ‘쥐’는 끊임없이 밀려드는 생각들을 의지적으로 차단하고 있다. 『바람의 노래를 들어라』에서 주변의 많은 것들을 위해 소설을 쓰고 싶었던 ‘쥐’와는 사뭇 다른 모습이다. 이러한 ‘쥐’의 태도는 허무와 상실의 표현이다. 전공투 경험으로 설 자리를 잃고, 또한 급속도 변하고 있는 사회, 그 어디에서도 설 자리가 없는 ‘쥐’는 자신의 위치를 상실하고 표류하고 있는 것이다. 자신의 위치를 상실한 ‘쥐’는 ‘존재 상실감’으로 연결되고 있다.

‘나오코(이상)’를 상실한 채 ‘고립’하는 ‘나’, 그리고 젊은 시절의 ‘이상’을 고수하며 변화를 거부하는 ‘쥐’, 그들 모두 시간을 정지시킨 채 살고 있다는 점에서 동일하다. 그러나 ‘나’와 ‘쥐’가 선택하는 삶은 다르다. ‘고립’이라는 한계상황에 이른 ‘나’는 ‘고립’에서 나갈 수 있는 출구를 찾기 위해 노력하는 반면, ‘쥐’는 자신의 삶에 체념적인 태도로 일관할 뿐이다.

『1973년의 핀볼』에서 ‘나’와 ‘쥐’의 삶에 대한 태도의 차이는 ‘배전반(配電盤)⁸⁸⁾이라는 매개체를 통해서 먼저 나타난다. ‘나’의 아파트에 어느 날 전화국 직원이 찾아 와 ‘구식 배전반을 쓰면 모두가 아주 곤란해진다’며 새 배전반으로 교체는 장면이 있다. 나카무라 미하루(中村三春)는 여기서의 ‘배전반’을 ‘언어적인 원환성(円環性)’을 상징하는 기계이며, ‘나’가 ‘배전반’을 교체하는 것은 ‘언어와 관계의 커뮤니케이션’이 손상을 입은 상태라는 것을 상징한다⁸⁹⁾고 했다.

‘나’는 ‘언어’, ‘관계’를 상징하는 ‘배전반’을 새 것으로 교체하며 시대의

88) 배전반(配電盤, distributing board)은 발전소·변전소 등의 운전이나 제어, 전동기의 운전 등을 위해 스위치·계기·릴레이(계전기) 등을 일정하게 넣어 관리하는 장치를 말한다.

89) 中村三春 「『風の歌を聴け』 『1973年のピンボール』 『羊をめぐる冒険』 『ダンス・ダンス・ダンス』 四作の世界 - 円環の損傷と回復」, 『国文学(解釈と教材の研究)』, 1995年 3月号, p. 73

흐름을 따르고 있는 반면 ‘쥐’의 배전반은 ‘쥐’가 대학을 그만둔 시점에서 이미 고장나버린 것으로 표현되고 있다. 다음 인용문은 ‘쥐’의 고장난 ‘배전반’을 은유적으로 표현한 문장이라고 생각된다.

물론 쥐가 대학을 그만둔 데에는 몇 가지 이유가 있었다. 그 몇 가지 이유가 복잡하게 뒤엉킨 채 일정한 온도에 도달했을 때 소리를 내면서 퓨즈가 끊어졌다. 그리고 어떤 것은 남고, 어떤 것은 튕겨져 나가고, 어떤 것은 죽었다.

鼠が大學を去ったのにはもちろん幾つかの理由があった。その幾つかの理由が複雑に絡み合ったままある温度に達した時、音をたててヒューズが飛んだ。そしてあるものは残り、あるものははじき飛ばされ、あるものは死んだ。90)

‘쥐’의 배전반, 즉 ‘언어와 관계의 커뮤니케이션’이 이미 대학교를 그만둔 시점, 전공투 시절에 이미 고장나버린 것이다. ‘쥐’는 ‘언어’에 있어서도, ‘관계’에 있어서도 ‘고장’나버린 것이다. ‘쥐’의 배전반이 고장난 채 ‘정지’해 있을 때에도 시간은 아랑곳 않고 끊임없이 흐르고 있으며 ‘쥐’는 그 만큼 도태되고 마는 것이다. 그렇게 ‘쥐’는 점점 무기력해져 가는 것이다.

‘쥐’는 삶의 변화를 거부하고 과거의 ‘이상’에만 매달리는 자신의 모습이 어딘가 잘못 된 것 같다는 생각을 하게 되면서 ‘쥐’는 번민한다. ‘쥐’는 자신이 추구했던 ‘이상’이 통용되지 않는 현실에도, 그리고 ‘변화’를 거부하고 스스로를 ‘체념’해 버리는 자신에게도 심한 허탈감에 휩싸인다. 마침내는 이제까지의 모든 일상으로부터 벗어나기 위해 ‘쥐’는 고향 거리를 떠나기로 결심한다.

90) 村上春樹 『1973年のピンボール』, 講談社文庫, 2003, p. 44

자고 싶었다.

잠이 모든 걸 깨끗하게 없애 줄 것만 같은 느낌이 들었다. 잠 들 수만 있다면…….

눈을 감자 귓속에서 파도 소리가 들려 왔다. 방과제를 때리고, 콘크리트 블록 사이를 누비듯이 빠져 나가는 겨울의 파도였다.

이것으로 이제 누구한테도 설명하지 않아도 된다고 쥐는 생각했다. 그리고 바다 밑바닥은 어떤 도시보다도 따뜻하고, 편안함과 고요함으로 가득 차 있을 거라고 생각했다. 아니, 이제 더 이상 아무것도 생각하고 싶지 않다. 더 이상 아무것도…….

眠りたかった。

眠りが何もかもをさっぱりと消し去ってくれそうな気がした。眠りさえすれば……。

目を閉じた時、耳の裏に波の音が聞こえた。防波堤を打ち、コンクリートの護岸ブロックのあいだを縫うように引いていく冬の波だった。

これでもう誰にも説明しなくていいんだ、と鼠は思う。そして海の底はどんな町よりも暖かく、そして安らぎと静けさに満ちているだろうと思う。いや、もう何も考えたくない。もう何も……。91)

위 인용문에서 ‘쥐’의 ‘아무것도 생각하지 않겠다’는 의식적 행동이 ‘잠’을 청한 것이고, 그 끝은 ‘죽음’의 세계에 대한 동경으로 이어지고 있다고 볼 수 있다.

이것은 ‘쥐’가 ‘나’와는 달리 삶의 ‘출구 찾기’를 ‘체념’한 채 ‘죽음’의 세계로 향하는 모습은 표상하고 있다. ‘나’가 ‘고립’의 출구를 찾아 현실 세계로 복귀하려는 모습과 달리, ‘쥐’는 시간을 정지시킨 채 스스로를 ‘체념’하고 있는 것이다. 그리고 그 ‘체념’은 ‘죽음’에 대한 동경으로 이어지고 있는 것이다.

91) 村上春樹 『1973年のピンボール』, 講談社文庫, 2003, p. 175~176

3. 「양을 쫓는 모험」

『바람의 노래를 들어라』와 『1973년의 편물』에 이어지는 『양을 쫓는 모험』은 「쥐 3부작」을 완결하는 작품으로 1982년에 발표되었다. ‘나’가 ‘쥐’의 영혼에 들어간 ‘양(羊)’을 찾아 떠나는 독특한 스토리 텔링의 장편소설로 하루키는 이 작품으로 노마(野間) 문예신인상을 수상했다.

이 작품은 60년대 말 70년대 초 시대적 혼란 속에서 ‘상실’의 아픔을 겪은 하루키가 이를 회복하고 현실 세계로 복귀하고자 하는 의지가 구체적으로 형상화된 작품으로 평가받고 있다. ‘양’으로 상징되는 전공투 시절의 ‘과거=관념’을 품은 채 ‘쥐’가 자살함으로써 ‘나’는 ‘고립’에서 빠져나와 다시 재생(再生)의 길을 걷게 되는 것이다.

하루키는 「쥐 3부작」을 통해 혼란한 시대 속에 상실해 버린 것이 무엇이었는가를 탐색하고, 그 끝에 이르러서는 ‘과거, 관념’의 세계와 결별하고 현실로 복귀하려는 의지를 보이고 있다. 「쥐 3부작」은 상실의 아픔을 딛고 일어서는 하루키의 모습을 보여주고 있는 것이다.

3-1. 현실 복귀의 ‘나’

『바람의 노래를 들어라』에서 ‘나’가 고향 거리를 떠난 이후 ‘나’와 ‘쥐’의 세계는 더욱 이분(二分)되어 갈 뿐 그들이 다시 만나는 장면은 없었다. 각기 다른 세계로 나아가던 ‘나’와 ‘쥐’의 이야기는 『양을 쫓는 모험』에 이르러서 다시 한 지점을 향해 합쳐지기 시작하는데, 이는 「쥐 3부작」이 서

서히 결말로 향하고 있음을 의미한다.

『양을 쫓는 모험』은 『1973년의 핀볼』에서와 마찬가지로 ‘죽음’에 대한 이야기로 시작되고 있다. 그 죽음은 ‘나’가 대학시절 알고 지내던 여자의 죽음으로 ‘나’는 그 죽음에 대해 다음과 같이 말한다.

그녀의 이름은 잊어버렸다. (중략)

사망 기사 스크랩을 다시 한 번 끄집어내어 생각해 낼 수도 있지만, 이제 와서 이름 따위는 아무래도 좋다. 나는 그녀의 이름을 잊어버렸다. 그뿐이다.

彼女の名前は忘れてしまった。(中略)

死亡記事のスクラップをもう一度はっぱり出して思い出すこともできるのだけれど、今となっては名前なんてもうどうでもいい。僕は彼女の名前は忘れてしまった。それだけのことなのだ。⁹²⁾



어떤 사람은 잊혀지고, 어떤 사람은 모습을 감추며, 어떤 사람은 죽는다. 그리고 거기에는 비극적인 요소는 거의 없다.

あるものは忘れ去られ、あるものは姿を消し、あるものは死ぬ。そしてそこには悲劇的な要素は殆んどない。⁹³⁾

여기서의 ‘그녀의 이름’은 마치 ‘나오코(이상)’를 빗대어 말하는 것처럼 들리기까지 한다. 그 ‘죽음’을 대하는 ‘나’의 태도는 『1973년의 핀볼』에서 나오코(이상)의 ‘죽음’으로 인해 ‘고립’의 한계상황으로 치닫던 것과는 매우 다른 모습이다. ‘나’가 ‘죽음’에 대해 ‘비극적인 요소는 거의 없다’라고 말할 수 있게 된 것은 『1973년의 핀볼』에서의 ‘핀볼 머신-이상’을 찾는 과정 끝

92)村上春樹 『羊をめぐる冒険 上』, 講談社文庫, 1985, p. 12

93) 위의 책, p. 40

에 ‘상실’은 ‘상실’로써 받아들여야 한다는 것을 인식한 결과라고 보인다.

그녀의 ‘죽음’은 1장(章) 「1970·11·25」에서 언급되고 있는데, 이 제목이 시사하고 있는 바가 크다. 하루키는 「1970·11·25」라는 제목과 함께 ‘죽음’을 언급함으로써, 실제 1970년 11월 25일에 있었던 또 하나의 ‘죽음’을 상기시키고 있다고 볼 수 있다. 그것은 바로 미시마 유키오(三島由起夫)의 죽음이다. 1970년 11월 25일은 미시마 유키오가 매스컴이 지켜보는 가운데 천황을 중심으로 한 국가 부활과 자위대의 쫓겨나기를 촉구하며 할복자살을 감행한 날이다. ‘나’는 그 날을 다음과 같이 기억하고 있다.

1970년 11월 25일 어느 기묘한 오후를 나는 지금도 또렷하게 기억하고 있다. (중략)

오후 두 시였는데 라운지의 텔레비전 화면에는 미시마 유키오(三島由起夫)의 모습이 몇 번이고 되풀이해서 비쳐지고 있었다. 볼륨이 고장 난 탓에 말소리는 거의 들리지 않았는데, 어찌되었든 그건 우리들과 상관 없는 일이었다.

一九七〇年十一月二十五日のあの奇妙な午後を、僕は今でもはっきりと覚えている。(中略)

午後二時で、라운지의テレビには三島由起夫の姿が何度も何度も繰り返し映し出されていた。ボリュームが故障していたせいで、音声は殆んど聞きとれなかったが、どちらにしてもそれは我々にとってはどうでもいいことだった。⁹⁴⁾

‘나’는 ‘미시마의 죽음’을 볼륨이 고장난 하나의 장면으로만 기억하고 있다. 그리고 그 장면은 마지막 구절에서 ‘우리’가 본 장면으로 탈바꿈하고 있다. 여기서의 ‘우리’라는 표현은 ‘나’와 함께 ‘미시마의 죽음’을 목격한 그녀만을 지칭하고 있는 것이 아니라고 생각된다. ‘우리’는 당시 텔레비전 화면을 통해 미시마의 할복자살을 지켜보았던 많은 사람들과, 현재 책을 통

94) 村上春樹 『羊をめぐる冒険 上』, 講談社文庫, 1985, p. 18~20

해 미시마 사건을 접하고 있는 독자들까지도 포함하는 ‘우리’로 확대되고 있다.

‘우리’는 확대되고 있는 반면, ‘미시마 사건’은 축소되고 있다. 「1970·11·25」이라는 제목이 말해 주고 있듯이, 본래 하루키의 의도는 ‘미시마 사건’을 언급하려 했음을 알 수 있다. 그러나 ‘미시마 사건’은 ‘나’가 우연히 목격한 한 장면, 볼륨이 고장나 제대로 들을 수 없었던 장면으로만 다루어지고 있을 뿐 그 이상의 언급이 없다.

결국 하루키는 1970년대 초엽을 상징하는 ‘미시마 사건’을 언급하면서 ‘우리’들로 하여금 그 시대를 기억하게 하려 했음을 알 수 있다. 구로코 가즈오(黒古一夫) 또한 ‘미시마 사건’은 1970년대 일본의 시공(時空)을 상징하는 사건⁹⁵⁾이라고 보았다. 하루키는 1970년대의 대표적 사건인 ‘미시마 사건’을 통해 ‘우리’들로 하여금 1970년대를 기억하게 하고난 후, 정작 하루키 자신은 그에 대한 언급을 회피하거나 축소시켜 버리고 있다.

결과적으로는 ‘미시마 사건’에 대한 평가는 그 시대의 기억을 떠올린 개개인 각자가 해결해야 할 문제로 남겨지고 있다. 이것이 하루키가 의도한 바라고 볼 수 있다. 하루키는 1장에서 다음과 같은 표현을 쓰고 있다.

누군가 말했듯이 수고만 아끼지 않는다면 웬만한 일은 곧 알 수 있게 마련이다.

誰かが言っているように、手間さえ惜しまなければ大抵のことはわかるものなのだ。96)

95) 黒古一夫 「一九七〇年の風 - 『風の歌を聴け』」, 『村上春樹-ザ・ロスト・ワールド』, 六興出版, 1989, p. 9

96) 村上春樹 『羊をめぐる冒険 上』, 講談社文庫, 1985, p.10

하루키는 자신이 말하고자 하는 주제를 표면에 드러내지 않는 ‘애매모호함’, 즉 앰비규어티(ambiguity)를 문학방법으로써 즐기는 작가이다. 이 애매모호함은 독자의 능동적 참여를 요구하는 작가 하루키의 기법으로 이해해야 한다. 앞의 두 작품에서도 전공투 경험이나 상실에 대한 언급을 가급적 피하고, 작중 인물의 태도나 말투를 통해 상실된 분위기를 완성하는 하루키를 발견할 수 있다. 작중인물의 말투나 태도를 통해 독자들로 하여금 60년대 말 70년대 초의 혼란한 시대 상황을 떠올리게 하고는, 오히려 하루키 자신은 이에 대해 무관심한 태도로 일관한다. 결국 작가가 표현하는 그 시대의 ‘상실감’은 고스란히 ‘우리’ 개개인의 것으로 옮겨오고 있는 것이다. 그리고 그 상실감은 개개인 스스로가 해결해야 할 몫으로 남겨지고 있다. 이는 하루키가 궁극적으로 의도한 바라고 생각된다.

다음 인터뷰 내용에서도 하루키가 「취 3부작」을 통해 ‘상실감’이라는 주제를 개개인에게 상기시키려 했던 의도를 살펴 볼 수 있다.

“우리들은 이제 공동 투쟁을 할 수는 없습니다. 그것은 이미 개개인의 자기 내면에서의 싸움으로 바뀌었습니다. (중략) 상황을 어떻게 받아들이느냐, 그리고 자신을 어떻게 이화(異化)시켜 가느냐, 어떤 가치관을 만들어 가느냐, 마치 『양을 쫓는 모험』에서 ‘취’가 ‘양’을 삼킨 것처럼 말입니다. 한 사람 한 사람이 스스로 그것을 삼켜 버리지 않으면 안 됩니다. 그곳에 공동 투쟁이라는 것은 없습니다.”⁹⁷⁾

위 인터뷰 문에서 하루키는 그 시대의 문제는 ‘이미 개개인의 자기 내면에서의 싸움’으로 바뀌었다고 말하고 있다. 시대가 남긴 상실감에 중지부를 찍는 것은 그 누구도 대신해 줄 수 없는 ‘개개인의 내면’에서 이루어져야

97) 문학사상사 자료조사 연구실 編 『하루키 문학수첩』, 문학사상사, 1996, p. 190

하는 일임을 하루키는 말하고 있는 것이다.

‘미시마 사건’을 통해 ‘우리’들로 하여금 그 시대를 상기시켜 놓고, 정작 하루키 자신이 그에 대한 언급을 절제하는 것은, 그 시대의 평가는 개개인의 내면에서 이루어져야 함을 말하고자 했기 때문이라고 볼 수 있다.

한 개인으로서의 하루키 또한 자신의 내면의 싸움을 『양을 쫓는 모험』에서 완결 지으려 하고 있다. 이를 입증하듯 『바람의 노래를 들어라』 이후로 이분되어 가기만 하던 ‘나’와 ‘쥐’의 세계는 『양을 쫓는 모험』에서 다시 한 지점을 향해 가까워지기 시작한다. ‘나’ 즉 ‘하루키’가 스스로 ‘고립’의 출구를 찾아 움직이는 것이다.

3-2. 소멸의 ‘쥐’



『양을 쫓는 모험』은 「쥐 3부작」의 완결작인 만큼 ‘나’가 지나온 시간을 평가하고, 정리하려는 듯한 장면이 자주 등장한다. 몇 달 후면 이십대의 막을 내리는 ‘나’는 지난 십년간을 되돌아보며, 그 안에서 가치를 찾아 보려 하지만 아무것도 발견할 수 없음에 절망하고 있다.

나는 스물아홉 살이고, 앞으로 여섯 달만 있으면 나의 20대는 막을 내린다. 아무것도 없다, 완전히 아무것도 없는 10년간이었다. 내가 얻은 가치가 없고, 내가 이룩한 모든 것은 무의미했다. 내가 거기서 얻은 건 무료함뿐이었다.

僕は二十九歳で、そしてあと六ヵ月で僕の二十代は幕を閉じようとしていた。何もない、まるで何もない十年間だ。僕が手に入れたものの全ては無価値で、僕の成し遂げたものの全ては無意味だった。僕がそこから得たものは退屈さだけだった。98)

98) 村上春樹 『羊をめぐる冒険 上』, 講談社文庫, 1985, p. 136

1978년 현재, ‘나’는 지난 십년 동안의 시간을 ‘무가치’하고 ‘무의미’한 것으로 치부해 버리고 있다. ‘나’는 여전히 ‘고립’의 출구를 찾지 못한 상태인 것이다. 그러던 어느 날 ‘쥐’가 보내온 편지를 계기로 ‘나’는 ‘쥐’의 세계로 향하게 되는데, 이는 「쥐 3부작」의 필연적인 귀결점이라고 볼 수 있다. 하루키는 동결시킨 채 정지되어 있는 ‘과거’ 시간과 결별하고 ‘고립’의 ‘출구’를 향해 나아가기 위해, ‘의식적 세계’에 존재하는 ‘나’가 ‘무의식 세계’에 존재하는 ‘쥐’를 만나러 가는 구조를 취하고 있다. ‘나’가 ‘쥐’를 찾아가게 되는 계기는 ‘쥐’가 보내온 편지에 있다. ‘나’를 움직이게끔 하는 ‘쥐’의 편지에는 다음과 같은 내용이 쓰여 있다.

하지만 이곳은 어떤 의미에서 내게 있어서 하나의 종결점이지. 나는 이곳에 와야만 했기 때문에 온 것 같기도 하고, 또 모든 흐름을 거역하며, 여기까지 온 것 같은 생각이 든다네. 나로서는 판단할 수가 없어.

しかし、ここはある意味では僕にとってのひとつの終結点だ。僕は来るべくしてここに来たような氣もするし、またあらゆる流れに逆ってここまで来たという氣もする。僕にはそれについて判断を下すことができない。99)

고맙게도(정말로 고마운 일이지) 지금의 나에게는 던져 버릴 것이 아무것도 없다네. 이 기분은 말할 수 없이 근사해. 내던질 만한 것이 있다면 그건 나 자신 정도지. 나를 내던진다는 생각도 그다지 나쁘지 않군.

ありがたいことに（実にありがたいことだ）、今僕には放り出すべきものなんて何も無い。この氣持はとても素敵だ。放り出すべきものがあるとしたら、それは僕自身くらいのもんだ。僕自身を放り出すという考えはなかなか悪くない。100)

99) 村上春樹 『羊をめぐる冒険 上』, 講談社文庫, 1985, p.127

100) 위의 책, p.130

위 인용문에서의 ‘쥐’의 편지에서 ‘지금의 나에게는 내던져 버릴 것이 아무것도 없다’라는 표현은, 『바람의 노래를 들어라』에서 ‘모든 것을 내팽개치며 살아왔다’는 ‘나’의 말을 떠올리게 한다. 이는 ‘쥐’가 ‘나’의 과거 시간의 모습임을 비유적으로 표현한 것이라고 생각된다. 『바람의 노래를 들어라』 모두(冒頭) 부분에서 ‘나’는 다음과 같이 말한 바 있다.

15년 동안 나는 참으로 많은 걸 내팽개쳐 왔다. (중략) 15년 동안 나는 다 내던지고 그 대신에 거의 아무것도 몸에 지니지 않았다.

그것이 과연 옳았는지 나로서는 확신할 수가 없다. 편해진 건 확실하다고 해도 나이 들어 죽음을 맞이하려고 할 때, 도대체 나에게 무엇이 남아 있을까를 생각하면 두렵기 짝이 없다. 나를 화장한 뒤에 뼈 하나 남지 않을 것이다.



15年かけて僕は実(まこと)にいろいろなものを放り出してきた。(中略) 15年の間僕はありとあらゆるものを放り出し、そのかわりに殆んど何も身につけなかった。

それが果たして正しかったのかどうか、僕には確信は持てない。棄(す)になったことは確かだとしても、年老いて死を迎えようとした時に一体僕に何が残(のこ)っているのだらうと考えるとひどく怖い。僕を焼(や)いた後には骨ひとつ残(のこ)りはすまい。101)

위 인용문에서 많은 것을 내던지고 “거의 아무것도 몸에 지니지 않았다”는 ‘나’의 말은, ‘쥐’가 편지에 쓴 “지금의 나에게는 내던져 버릴 것이 아무것도 없다”는 내용과 동일하다. 결국, ‘쥐’는 과거(무의식의 세계)의 ‘나’의 모습을 반영하고 있다는 것을 알 수 있다. ‘나’는 또 다른 자신(分身)인 ‘쥐’를 만나기 위해 움직이는 것이다.

‘쥐’는 편지에서 ‘중결점’이라는 표현을 쓰고 있다. 여기서 ‘중결점’은 「쥐

101) 村上春樹 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004, p. 11

3부작」의 종결점이기도 하며, ‘나(하루키)’의 ‘고립’의 종결점, 즉 ‘출구’를 의미하기도 한다고 볼 수 있다. 결국 『양을 쫓는 모험』은 ‘나’의 오랜 시간의 ‘고립’의 출구를 찾기 위한 모험이기도 하다.

『양을 쫓는 모험』에서는 ‘나’와 ‘쥐’ 이외에도 ‘양’이 등장하고 있다. 이 작품에서의 ‘양’은 초일상적(超日常的) 공간에서의 사자(使者)로, 인간의 몸 속에 들어가 뇌의 혈류를 조종하여 강대한 권력기구를 만들려고 하는¹⁰²⁾ 관념체로 등장하는데, 이 ‘양’은 ‘쥐’의 몸에 들어가 ‘쥐’의 영혼을 점령하고 있는 것으로 설정되어 있다. ‘쥐’는 ‘양’이 지배하는 세계에 대해 “완전한 아나키스트적인 관념의 왕국”이라고 말한다. 그리고 ‘쥐’는 ‘관념의 왕국’에 대해 “그곳에 몸을 묻으면 의식도 가치관도 감정도 고통도 모든 게 사라진다”고 말한다. 그러나 ‘쥐’는 이에 지배되는 일 없이, 모든 것을 거부하고 ‘양’을 품은 채 자살하는 것으로 그의 생을 마친다.

구로코 가즈오(黒古一夫)는 『양을 쫓는 모험』이 한 청년이 그 시대의 이데올로기를 의미하는 ‘관념(일루전)=과거’에서 벗어나 ‘현실 생활’로 이행하는 계기를 쓴 작품이며, 이는 단순히 현대풍의 청년의 삶을 이야기 하는 것이 아니라, 현재를 살아가는 인간의 존재이유를 분명히 하려한 작품¹⁰³⁾이라고 평하였다. 이 문장에서 구로코는 ‘양’이 60년대 말 70년대 초 시대적 혼란함 속에 이상을 상실한 젊은이들의 ‘관념=과거’로 해석하고 있다는 것을 알 수 있다.

‘나’가 ‘쥐’를 다시 만났을 때 이미 ‘쥐’는 ‘과거=관념’으로 상징되는 ‘양’을 품은 채 자살하는데, 결국 ‘나’는 ‘쥐’의 결단(죽음)으로 ‘쥐’와 결별하게 된

102) 中村三春 「『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』四作の世界 - 円環の損傷と回復」, 『国文学(解釈と教材の研究)』, 1995年 3月号, p. 74

103) 黒古一夫 「失われた世界からの帰還」, 『村上春樹-ザ・ロスト・ワールド』, 六興出版, 1989, p.89

다. 비로소 ‘나’는 1960년대 말 70년대 초 아노미적인 시대상황 속에서 동결시킨 ‘과거’와 결별하고 그 속박에서 빠져나올 수 있게 된 것이다.

가사이 기요시(笠井潔)는 『양을 쫓는 모험』에서 ‘쥐’의 죽음에 대해 하루키의 작품세계에서 ‘비평적 지점(批評的な支点)’이라 할만한 존재, ‘쥐’가 소멸했다¹⁰⁴⁾고 보았다. 그런 ‘나’는 ‘쥐’와 헤어지고 돌아오는 길에 다음과 같이 표현하고 있다.

상행열차는 열두 시 정각에 출발한다. 플랫폼에는 아무도 없었고, 열차의 승객도 나를 포함해서 네 사람뿐이었다. 그래도 오래간만에 보는 사람들의 모습은 나를 안심시켰다. 어쨌든 나는 삶이 있는 세계로 돌아온 것이다. 설사 그것이 따분함으로 가득 찬 평범한 세상이라 할지라도 그것은 나의 세계인 것이다.

上り列車は十二時ちょうどの発車だった。ホームに人影はなく、列車の乗客も僕を含めて四人だった。それでも久し振りに見る人々の姿は僕をほっとさせた。何はともあれ、僕は生ある世界に戻ってきたのだ。たとえそれが退屈さにみちた凡庸な世界であるにせよ、それは僕の世界なのだ。¹⁰⁵⁾

위 인용문의 ‘열두 시 정각’은 새로운 출발을 의미하고 있다고 생각된다. 열두 시란, 오전 오후를 나누는 분기점의 의미로도 볼 수 있기 때문이다. 그리고 ‘오래간만에 보는 사람들 모습’이라는 표현은 ‘나’가 ‘고립’의 출구에서 빠져나와 현실 세계에 있음을 은유적으로 표현했다고 볼 수 있다. 따분함이 가득 찬 평범한 세상이라 할지라도 ‘나’는 ‘나’의 세계로 돌아옴으로써 일상의 소중함을 재발견하고 있다.

「쥐 3부작」이 ‘회복’이라는 단어로 언급되는 이유는 여기에 있다. ‘양’의

104) 笠井潔가 「鼠の喪失 - 村上春樹論」, 『球体と亀裂』, 情況出版, 1995 에서 언급한 내용을 栗坪良樹·柘植光彦의 『村上春樹スタディーズ 05』, 若草書房, 1999, p. 63에서 재인용함

105) 村上春樹 『羊をめぐる冒険 下』, 講談社文庫, 1985, p. 219

로 상징되는 ‘과거=관념’을 품은 채 ‘쥐’가 자살함으로써 ‘나’는 다시 재생(再生)의 길을 걷게 되는 것이다. 요코오 가즈히로(横尾和博)는 재생의 길을 걸어가는 ‘나’에 대해 ‘자기 회복’이라고 표현했다. ‘자기 회복이라는 것은 상실한 것이 있기 때문에 회복하려 하는 것’이라고 언급하면서 ‘나’가 ‘쥐’를 죽음의 세계로 보내고 현실 세계로 복귀하는 것은 ‘자기 회복’의 행위라고 보는 것이다. 그리고 근본적으로 하루키가 ‘상실감’을 화두로 삼는 이유는 ‘현실 세계’에서 ‘자기 회복’을 피하기 위해서라고 했다.¹⁰⁶⁾

「쥐 3부작」의 ‘회복’이라는 표현은 하루키 작품의 특징을 적절하게 표현하였다고 생각된다. 하루키는 「쥐 3부작」을 통해 그 시대의 ‘상실감’만을 나타내는데 그치지 않고, 개개인이 그것을 어떻게 ‘회복’해 가느냐에 더욱 의미를 두고 있기 때문이다.

‘쥐’와 죽음으로 결별하고 돌아오는 길에 ‘나’는 “과거 10년 동안 많은 것을 잃었다”고 말하자, 한 등장인물은 “자네는 이제 살아가기 시작하고 있다” 말한다. 이는 곧, 현실 세계에서의 재생의 삶을 의미하는 것이다. 하나의 상실은 하나의 탄생을 예고한다. 새로운 탄생이란 일상에서 매일 거듭나는 것이다. 이는 ‘대학(大学)’에서 말하는 ‘일일신우일신(日日新又日新)’의 과정이라고도 말할 수 있다. 이제 현실 세계로 복귀한 ‘나’는 ‘쥐’와 함께 하던 고향으로 돌아와 하염없이 눈물을 흘리는 장면으로 「쥐 3부작」을 마무리하고 있다.

나는 강을 따라서 하구까지 걸어가 마지막으로 남은 50미터 정도 되는 모래사장에 앉아 두 시간 동안 울었다. 난생 처음 그렇게 울어 보았

106) 横尾和博가 『村上春樹×九〇年代』, 第三書館, 1994 에서 언급한 내용을 박연희의 「村上春樹 소설에 나타난 단절과 회복 - 『양을 둘러싼 모험』, 『댄스 댄스 댄스』, 『태엽감는 새』를 중심으로」 명지대학교 교육대학원 석사학위논문, 2004 에서 재인용함

다. 두 시간 동안 울고 나서 겨우 일어설 수가 있었다. 어디로 가야 할지는 몰랐지만, 어쨌든 나는 일어서서 바지에 묻은 고운 모래를 털었다.

날은 완전히 저물었고, 걷기 시작하자 등 뒤에서 파도 소리가 조그맣게 들렸다.

僕は川に沿って河口まで歩き、最後に触された五十メートルの砂浜に腰を下ろし、二時間泣いた。そんなに泣いたのは生まれて始めてだった。二時間泣いてからやっと立ち上がることができた。どこに行けばいいのかわからなかったけれど、とにかく僕は立ち上り、ズボンについた細かい砂を払った。

日はすっかり暮れていて、歩き始めると背中に小さな波の音が聞こえた。107)

십여 년에 걸쳐 한 인간(하루키)을 완전히 점거하고 있던 고립에서 이제 ‘나’는 빠져 나와 현실 세계로 돌아왔다. ‘나’가 ‘쥐’와는 달리 현실 세계에 머무르는 결심을 하고, ‘죽음’ 즉 ‘과거=관념’의 멍으로부터 벗어날 수 있었던 것도 ‘죽음’보다는 ‘생(生)’을 긍정하는 마음이 작용하고 있기 때문이다. ‘나’ 즉 ‘하루키’는 상실의 아픔을 간직하고 있지만, 그 ‘상실’을 삶에 대한 ‘긍정’으로 전환해 가고 있음을 알 수 있다.

107)村上春樹 『羊をめぐる冒険 下』, 講談社文庫, 1985, p. 230

V. 결 론

본고는 「취 3부작」이 하루키 자신의 ‘자기치료’를 위해 쓰인 작품이라는 점에 착안하여, 작품에 나타난 ‘상실감(심리적 상흔)’이 어떻게 삶에 대한 ‘긍정’으로 바뀌어 가는지를, ‘나’와 ‘취’라는 시점 역할과 표상 변화에 초점을 두고 살펴보았다.

본자는 「취 3부작」에 나타난 ‘상실감’의 원인이 하루키가 성장한 시대와 관련이 있다고 결론짓고, 그 시대적 배경을 먼저 살펴보았다. 그 결과 세계적으로 혼란했던 격동의 1960년대를 지나, 1970년대 일본의 전공투를 경험한 하루키는 전공투 세대와 기성세대고 어디에도 속할 수 없었던 위치 상실, 즉 ‘존재 이유 상실’을 경험했다는 것을 알 수 있었다. 이러한 이유로 「취 3부작」에는 1960년대와 1970년대의 아노미적인 시대 상황이 남긴 심리적 상흔이 농후하게 깔려 있었으며, 이는 작중 인물들의 ‘존재 이유 상실감’과 맥락을 같이 하고 있음을 알 수 있었다.

하루키에게 있어 60년대와 70년대는 시간의 연속선상에 놓인 단순한 시간의 흐름이 아니라, 어느 순간 깊은 우물처럼 블랙홀처럼 상실되어버린 빈 공간과도 마찬가지로 여겨지는 듯 하다. ‘가지도 앎는 무거운 금시계를 목에 달고 다니는 산양’¹⁰⁸⁾처럼 「취 3부작」의 작중인물들은 시간의 단절을 원죄처럼 몸에 지니고 다니고 있다. 그리고 그 시간을 정지되어 있는 것이다.

그러나 ‘자기치료’의 목적으로 소설을 집필하는 하루키에게 있어, 「취 3

108)村上春樹 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004, p. 29

부작」은 ‘상실감’만을 표현하는데 그치지 않고, 이를 넘어서서 삶에 대해 ‘긍정’하는 자세를 이야기하고 있다는 데 더 큰 의미가 있었다.

삶을 ‘긍정’하는 하루키의 자세는 「쥐 3부작」에서 ‘나’와 ‘쥐’라는 시점과 각 작품에서의 표상 변화를 통해 표출되고 있었다.

먼저 「쥐 3부작」의 ‘나’와 ‘쥐’라는 시점 역할에서는, 둘 모두 ‘하루키’를 대변하고 있는 인물이라고 결론지었다. 「쥐 3부작」의 시대적 배경은 세 작품 모두 1970년대를 전후(前後)로 하는 시기이지만, 하루키가 작품을 엮어 가는 자세는 7, 8년이 훌쩍 넘은 현재(지금)라는 시점에 위치해 있다. 따라서 하루키에게는 현재의 ‘나’와 과거의 ‘나’라는 두 개의 양분된 시각이 필요했으며, ‘나’와 ‘쥐’가 각각 현재와 과거의 시각을 담당하고 있음을 알 수 있었다. 결국 「쥐 3부작」에서 현실 세계로 복귀하는 ‘나’와 소멸하는 ‘쥐’는 모두 하루키의 분신으로, 현재의 ‘나’가 과거의 ‘쥐’와 결별함으로써 현실 세계로 복귀하는 구조를 이루고 있다.

「쥐 3부작」에서의 ‘나’와 ‘쥐’는 모두 하루키를 대변하는 인물들이나 작품 안에서 그들이 표상하는 바는 각기 달랐다. 하루키는 ‘나’와 ‘쥐’의 역할을 통해 노도와 같은 시대의 물결이 휩쓸고 지나간 자리에 남겨진 허무와 허탈 그리고 이념의 상실에 고민하는 젊은 세대들의 각기 다른 모습을 생생하게 그려내고 있었다.

「쥐 3부작」에 나타난 하루키의 태도는 과거에 대한 동경이나 추억은 아니었다. 오히려 혼란스럽고 무모했던 전공투 세대의 행동 또는 이상에 냉철한 비판의 시각을 가하고 있었다. 그리고 그 시대와는 과감히 결별하고, 재생(再生)의 자세를 가다듬고 있음을 알 수 있었다. 이를 통해, 하루키는 시대가 남긴 상실감을 끌어안고서도 체념하거나 절망하지 않고 재생과 재화를 지향하며 다시 일어서려 하고 있음을 알 수 있었다. 바로 이 점에 하

루키 문학의 강점과 매력이 있다고 말할 수 있다. 하루키는 「쥐 3부작」을 통해 혼란한 시대 속에 상실해 버린 것이 무엇이었는가를 탐색하고, 그 끝에 이르러서는 ‘과거=관념’의 세계와 결별하고 현실로 복귀하려는 의지를 보여 주었다.

결론적으로 「쥐 3부작」은 상실의 아픔을 딛고 일어서며, ‘자기치료’를 수행해 나가는 하루키 자신의 ‘자화상’을 보여 주었다고 생각한다.



참 고 문 헌

<텍스트>

- 村上春樹 『風の歌を聞け』, 講談社文庫, 2004
_____ 『1973年のピンボール』, 講談社文庫, 2003
_____ 『羊をめぐる冒険 上』, 講談社文庫, 1985
_____ 『羊をめぐる冒険 下』, 講談社文庫, 1985

1. 한국문헌

【 단 행 본 】



- 무라카미 하루키 (윤성원 역) 『바람의 노래를 들어라』, 문학사상사, 2000
무라카미 하루키 (윤성원 역) 『1973년의 핀볼』, 문학사상사, 2000
무라카미 하루키 (신태영 역) 『양을 쫓는 모험』, 문학사상사, 1995
무라카미 하루키 (유유정 역) 『상실의 시대』, 문학사상사, 1989
무라카미 하루키 (김진욱 역) 『작지만 확실한 행복』, 문학사상사, 1997
무라카미 하루키 (김진욱 역) 『그러나 나는 즐겁게 살고 싶다』,
문학사상사, 1996
무라카미 하루키 (김난주 역), 『TV피플』, 북스토리, 2003
무라카미 하루키 · 가와이 하야오 (고은진 역) 『하루키, 하야오를 만나러 가다』,
문학사상사, 2004
문학사상사 자료조사 연구실 편저 『하루키 문학수첩』, 문학사상사, 1996
橋本 寿郎 (하시모토 주로) 『전후의 일본 경제-그 성공과 좌절』 한림대학교

한림과학원 일본학연구소, 한림신서, 1996

David A. Statt (정태연 역) 『심리학 용어 사전』, 이끌리오, 1999,

박경희 『연표와 사진으로 보는 일본사』, 일빛, 1998,

양동주 『20세기 대사건 79장면』, 가람기획, 1996

【 논문 】

김민경 「村上春樹의 『세계의 끝과 하드보일드 원더랜드』 론-허무적 절망과 극복 의지」, 동국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2002

박연희 「村上春樹 소설에 나타난 단절과 회복 - 『양을 둘러싼 모험』, 『댄스 댄스 댄스』, 『태엽감는 새』를 중심으로」, 명지대학교 교육대학원 석사 학위논문, 2004

변리라 「村上春樹 문학 연구 - 초기 3부작에 나타난 인물을 중심으로」, 동국대 학교 교육대학원 석사학위논문, 2003

한광수 「村上春樹의 『1973년 핀볼』論-테제를 중심으로」, 清대학술논집제2집

한광수 「村上春樹의 작품세계 연구」, 인문과학논집 제 22집, 2000

한혜정 「村上春樹의 작품연구 - 『노르웨이의 숲』의 ‘나’의 성향을 중심으로」, 건국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2000

2. 일본문헌

石倉美智子 『村上春樹サーカス団の行方』, 専修大学出版局, 1998

井上義夫 『村上春樹と日本の「記憶」』, 新潮社, 1999

- 加藤典洋 『村上春樹 イエローページ』, 荒地出版社, 1996
- 加藤典洋 『群像の日本の作家26 村上春樹』, 小学館, 1997
- 黒古一夫 『村上春樹-ザ・ロスト・ワールド』, 六興出版, 1989
- 栗坪良樹・柘植光彦 『村上春樹スタディーズ 01』, 若草書房, 1999
- 栗坪良樹・柘植光彦 『村上春樹スタディーズ 05』, 若草書房, 1999
- 高橋丁未子 『Happy Jack 鼠の心』, 北宋社, 1984
- 吉田春生 『村上春樹、転換する』, 彩流社, 1997
- 情況出版編集部 『全共闘を読む』, 情況出版, 1997

3. 잡지 및 기타

- 「AERAムック」, 『村上春樹がわかる』, 朝日新聞社, 2001
- 「国文学」(解釈と教材の研究) 1998年 2月臨時増刊号, 『ハイパーテキスト・村上春樹』, 学灯社
- 「ユリイカ」 2004年 3月臨時増刊号, 『村上春樹を読む』, 青土社

<Abstract>

- A study on Murakami Haruki's early work -

Attaching importance to a point of view
and a symbol of 'I' 'and mouse' in [a trilogy of mouse]

Park Jin-hyang

Japanese Education Major
Graduate School of Education, Cheju National University

Supervised by Kim Nan-hee

This paper is designed for focusing on a study of Haruki's early work [a trilogy of mouse]. This is aimed at considering how is 'the sense of psychological loss' of characters changing to an 'affirmation' toward life. As a way of study, a point of view role of 'I' and 'mouse' and the change that 'I' and 'mouse' symbolize in each work were considered.

First, I studied the reason that the work's era background is stayed in the 1970's to help you understand [a trilogy of mouse]. As a result of that, I drew a conclusion that the cause of 'the sense of loss' of characters is related with the era from the 1960's to the early 1970's when Haruki grew. I could notice that Haruki has experienced 'the loss of position', or 'the loss of reason for being' that could not only belong to the generation of student's activity but also belong to the older generation because he experienced the student's activity of Japan from the 1960's to the 1970's.

Second, I studied the reason why the first person 'I' and supporting 'mouse' appear parallel. In the role of point of view in 'I' and 'mouse', both were the

※ A thesis submitted to the Committee of the Graduated School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in August, 2006.

characters speaking for Haruki. Although each background of [a trilogy of mouse] is in the 1970's, Haruki writes on the basis of point of view 'the present'.

So, Haruki needed two sight of the present 'I' and the past 'I'. After all, I could know that each 'I' and 'mouse' are the characters in charge of the present time and the past time.

I considered what do 'I' and 'mouse' symbolize on the basis of changing in attituded of 'I' and 'mouse'. Although they are the characters speaking for Haruki, they symbolized differently.

Haruki described the different figures of younger generation suffering from vanity, an ideal and the loss left with the confused era through the contrastive role of 'I' and 'mouse'.

However, [a trilogy of mouse] express not only the sense of loss in that era but also an affirmative attitude toward life. Haruki showed that he checks what has lost in that confused era, parts the world of the past, notion in the end and the will to return to the real world in [a trilogy of mouse].

In short, I think that Haruki's early work [a trilogy of mouse] showed Haruki's own portrait standing the pain of loss through the symbol change of characters 'I' and 'mouse'.