

쿤데라의 ‘악몽’*

— 『농담』 번역을 둘러싼 논쟁들

선 영 아**

[초 록]

첫 장편 『농담』의 번역본을 검토하는 과정에서 밀란 쿤데라는 서유럽 전체가 자신의 소설을 잘못 번역하였음을 확인한다. 서유럽의 번역자들은, 혹은 번역자 자신의 주관과 해석을 앞세우며, 혹은 가독성과 상업성을 내세우며, 작가가 중요하게 생각했던 요소들, 『농담』을 뛰어난 소설로 만드는 요소들을 희생시켰다. 이후 쿤데라는 번역을 ‘악몽’에 비유하며 번역에 대한 불신을 공공연하게 표명한다.

그런데 쿤데라가 직접 지휘 감독하며 내놓은 개역본은 그가 번역자들에게 요구하던 ‘충실한’ 번역과는 큰 간극을 보였다. 그는 원저자의 자격으로 덧붙이기, 잘라내기, 바꿔치기 등을 단행할 뿐만 아니라, 원본과 번역본을 오가며 계속되는 수정과 가필을 가함으로써 원본과 번역본을 가르는 경계선을 흐릿하게 만들었다. 쿤데라 자신도 모든 번역이 겪게 되는 자국화의 양상 역시 피해 나갈 수 없었던 것이다. 번역이

* 이 논문은 2017년도 한국방송통신대학교 학술연구비 지원을 받아 작성한 것임.

** 한국방송통신대학교 불어불문학과 조교수

주제어: 쿤데라, 원본, 번역본, 개역, 자국화

Kundera, Original, Traduction, Révision, Domestication

가져다 준 온갖 혜택을 누리고서도 번역의 공로를 인정하는 데 인색했던 쿤데라의 오만함이나, 번역가에게는 한없는 충실성을 요구하면서도 정작 자신은 일반적 관행을 넘어서는 자유로운 번역을 행한 쿤데라의 위선에서 우리는 쿤데라와 같은 섬세한 문인들까지도 움아매고 있는 번역의 종속적 위치에 대한 질긴 생각을 다시 한 번 확인한다.

1. 들어가며

밀란 쿤데라(Milan Kundera)의 소설 『농담』(Žert, 1967)은 번역에 관한 이야기를 꺼내기에 아주 편리한 출발점이 된다. 쿤데라만큼 번역의 수혜를 크게 입은 작가도, 또 그만큼 번역으로 애를 먹은 작가도 흔치 않을 것이다. 망명 작가로서, 아무도 읽어줄 사람 없는 자신의 모국어로 오랜 기간 글을 써야 했던¹⁾ 그에게 번역은 말 그대로 ‘모든 것’이었고,²⁾ 그래서 그는 어느 누구보다 더 번역의 문제를 고심하며 수많은 기회들을 통해 번역에 대한 자신의 입장을 적극적으로 표명해 왔다.

첫 장편 『농담』의 번역본들을 검토하는 과정에서 쿤데라는 서유럽의 번역자들이 혹은 가독성과 상업성을 내세우며, 혹은 번역자 자신의 주관적 해석을 앞세우며 쿤데라의 문학적 개성과 『농담』을 뛰어난 소설로 만드는 요소들을 희생시켰음을 발견한다. 큰 충격으로 남은 이 경험은 쿤데라를 번역의 문제에 매우 민감한 작가로 만든다. 번역에 대한 쿤데라의 생각을 가장 압축적으로 보여주는 말을 찾는다면 ‘악몽’³⁾이 될 것이

1) 프랑스어로 발표된 쿤데라의 첫 소설은 『느림』(*La lenteur*, 1995)이다. 그전까지 쿤데라는 『소설의 기술』(*L'art du roman*, 1986), 『배신당한 유언들』(*Les testaments trahis*, 1993)과 같은 에세이만을 프랑스어로 발표했을 뿐, 작품 활동에는 체코어를 고수해 왔다.

2) “[...] pour moi qui n’ai pratiquement plus le public tchèque les traductions représentent tout.”(M. Kundera (1986 a), *L’art du roman*, Paris: Gallimard, p. 146).

3) “Translation is my nightmare. I’ve lived horrors because of it.”(Jordan Elgrably

다. ‘악몽’은 출판사와 번역자들과의 오랜 싸움에서 생겨난 번역에 관한 그의 피해의식과 강박관념을 잘 드러내준다.

이 글은 『농담』의 프랑스어본과 영어본을 뒤따라가면서 쿤데라가 체험했던 ‘악몽’의 역사를 살피고 그것이 촉발시킨 논쟁들을 짚어보기 위해 쓰인다. 그 과정에서 우리는 쿤데라가 어떤 과정을 통해 서유럽에 의해 ‘발굴’되고 ‘보급’되었는지, 또 어떤 면에서 『농담』이 중요하고 흥미로운 번역 사례를 제공하는지를 검토해 보고자 한다.

2. Žert: 『농담』을 둘러싼 오해

악몽의 시작은 『농담』이었다. 쿤데라의 첫 장편 『농담』이 발표된 것은 1967년 4월이지만, 집필이 마무리된 것은 1965년 12월 5일의 일이다. 탈고에서 출간까지 적지 않은 시간이 소요된 데에는 ‘불온한’ 내용에 대한 당국의 사전 검열이 있었다. 잘 알려져 있다시피, 당시 오랜 잠에서 깨어난 체코슬로바키아의 민주화 운동은 막 기지개를 펴고 있었다. 공산당 내부의 권력투쟁으로 말미암아 검열의 태엽이 급격하게 느슨해졌고 언론·출판·집회 활동의 자유도 부분적으로나마 보장되었다. 이러한 사회의 전반적인 이완 덕분에 쿤데라의 원고는, 기적처럼, 심포 하나 바뀌지 않고 원형 그대로 활자화된다.

오늘날에는 거의 믿어지지 않을 이야기지만, 60년대 자유로운 정신 상태에 감염되면서 시스템이 해체되고 권력에 죄의식이 부여됨으로써 검열관들은 제대로 된 검열을 하지 않았다. 모두의 예상을 깨고 원고는 그대로 인쇄소로 보내졌다.⁴⁾

(1987), “Conversations with M. Kundera”, *Salmagundi*, Saratoga Springs, New York: Skidmore College, pp. 17-18).

스탈린주의의 악몽을 다룬 『농담』은 반체제 운동이 한창이던 당시의 역사적 상황과 맞아떨어지며 쿤데라에게 상업적 성공과 명성을 동시에 안겨 주었다. 1968년 봄 쿤데라는 체코슬로바키아 작가연맹상을 수상하며 체코 문학의 대표 주자로 떠오른다.

그런데 그의 출세작이 아직 검열에 걸려 있던 1966년, ‘철의 장막’ 이 편에서 그 책의 운명을 주시하던 이가 있었다. 프랑스의 대작가 루이 아라공(Louis Aragon)이다. 이미 오래 전부터 동유럽 반체제 예술가들의 보호자를 자처하던 아라공은, 책의 출판 자체가 불투명하던 시점에서, 그러니까 아직 책을 구경도 못한 상태에서, 프랑스어 번역본을 내도록 갈리마르 출판사를 설득한다.

1966년 검열에 막혀 원고의 운명이 아직 불확실할 때, 체코에서 가장 국제적인 지식인 가운데 하나인 안토닌 립이 타자 친 원고 한 부를 프랑스의 아라공에게 몰래 가져갔다. [...] 립의 청을 뿌리지 못한 아라공은 내 소설을 알지도 못한 채로(아직 번역되지도 않았으니까), 이런저런 압력을 동원하여 클로드 갈리마르에게 추천하였고, 서문을 주겠노라고 약속했다. 그 서문은 — 우연찮게도 — 1968년 8월 소련의 체코슬로바키아 침공이 있던 날 그가 쓰기 시작한 것이었다.⁵⁾

-
- 4) “Histoire aujourd’hui à peine croyable: dans les années soixante, par sa force de contagion, la mentalité libérale décomposait le système, culpabilisait le pouvoir, en sorte que même les censeurs ne censuraient plus comme il fallait; à la grande surprise de tous, le manuscrit fut envoyé un jour à l’imprimerie tel quel.”(M. Kundera (1985), “Note de l’auteur”, *La Plaisanterie*, Paris: Gallimard, p. 457).
- 5) “En 1966, alors que le destin du manuscrit stoppé par la censure était encore très incertain, Antonin Liehm, un des intellectuels tchèques les plus cosmopolites, en prit une copie dactylographiée et l’apporta clandestinement en France, à Aragon. [...] Liehm s’adressa donc à Aragon, qui, ne sachant pas résister à son insistance, et sans connaître mon roman (il n’était pas encore traduit), le recommanda à Claude Gallimard avec toute son autorité et promit de donner une préface qu’il se mit à

아라공의 이러한 비호 내지는 압력 덕분에, 68년 10월 『농담』의 첫 번 역본이 세상에 나온다. 그런데 공교롭게도 그보다 두 달 전인 8월, 찬란한 개화를 꿈꾸던 프라하의 봄은 소련군의 탱크에 무참히 짓밟힌다. 주요 선동자 중의 하나로 꼽혔던 쿤데라도 직장을 잃고 그의 책들은 판매가 금지된다.

이 역사적 비극은 그러나 출판사에는 뜻밖의 행운으로 작용했다. 온 서구의 관심이 이 수난의 땅에 쏠리면서 새로운 문학 시장이 형성된 것이다. 더불어, 고국 체코에서는 작가의 삶을 압수당한 쿤데라에게도 또 다른 삶이 주어진다. 동서 이데올로기의 대립과 긴장이 첨예하던 당시, 서유럽은 그를 반(反)스탈린주의의 뜨거운 상징으로 받아들였고 『농담』은 그 상징의 출발점에 있었다. “반정부·반체제 작가”라는 수식어와 “이데올로기 소설·증언 소설”이라는 꼬리표와 함께 정치적 맥락에 얽혀 부풀려지면서 『농담』은 후한 평가를 얻는다. 흥미로운 점은, 앞서 말했듯, 1965년에 원고가 마무리되고 프라하의 봄 이전에 출간이 완료되었는데도 불구하고, 프랑스 문단은 1968년 이후의 저항 운동의 틀 안에 작품을 위치시켰다는 점이다. 현재를 과거에 투사하는 이러한 정치적 아나크로니즘 탓에,⁶⁾ 적어도 68~69년의 서유럽 독자들에게 『농담』의 중요성은 소설의 내재적 가치에 있기보다는 시대적 적실성에 있었고, 쿤데라의 이름은 문학적 이름이기 이전에 정치적 이름이었다. 서문을 쓴 아라공⁷⁾

écrire — tel fut le hasard — en août 1968, au jour de l’invasion de la Tchécoslovaquie.”(M. Kundera (1985), “Note de l’auteur”, p. 458).

- 6) 현재의 관점에서 과거를 돌아볼 때 과거의 의미가 더 뚜렷하게 비쳐 오는 것은 당연한 일이다. 그러나 『세계문학공화국』을 쓴 파스칼 카자노바에 따르면, 아나크로니즘은 중심부가 자신의 미학적·정치적 범주를 갖대 삼아 주변부의 텍스트를 판단하는 문학적 자민족중심주의의 한 형태이다(Pascale Casanova (1999), *La République mondiale des lettres*, Paris: Seuil. p. 281).
- 7) 「내가 중요한 작품으로 여기는 이 소설」(Ce roman que je tiens pour une œuvre majeure)이라 이름 붙인 서문에서 아라공은 지면의 대부분을 소련에 대한 반감을 드러내는 데 배당하고, 작품 자체에 대해서는 거의 언급하지 않았다. 이에 대한

도, 출판 책임자인 클로드 갈리마르도, 당시 어느 누구도 소설의 미적 광채에는 미처 눈길을 주지 못했다.

‘금세기 가장 뛰어난 소설 가운데 하나’라는 휘황한 찬사와 함께, 『농담』은 쿤데라를 단숨에 ‘세계문학공화국’의 중심으로 끌어올린다. 그러나 그것은, 작가 자신의 말에 따르자면, 서유럽의 ‘오해’⁸⁾에서 비롯된 명성이었고, 그 오해는 역사적 우연과 외국 텍스트에 대한 성급한 비평, 잘못된 번역에 의해 부추겨진 것이다.

1967년 프라하의 봄 이전부터 이미 자유분방했던 분위기 속에서 내 책은 사소한 정치적 센세이션조차 불러일으키지 않았다. 이 책이 보헤미아에서 어떻게 받아들여졌는지를 알기 위해, 기억나는 대로 체코의 서평들을 인용해보겠다. “아이러니와 노스텔지어”, “반(反)사르트르적 버전의 실존주의 소설”, “인간 실존에 관한 소설”, “현상학과 소설”, “『농담』의 기하학”. 이듬해 파리에서의 반응은 나를 들뜨게 하는 동시에 서글프게 했다. 내 소설은 찬사로 뒤덮였지만 오히려 정치적으로만 읽혔다. (소련 침략 두 달 후에 소설이 발간되었다는) 당시의 역사적 정황, (정치적인 것만을 언급한) 아라공의 서문, 책 표지의 홍보문구, (소설의 예술적 측면을 가려버린) 번역의 탓이며, 또한 철저히 시사 문제에 예속된 서구 문학 비평이 점점 더 성급한 저널리즘 비평으로 변모한 탓이다.⁹⁾

자세한 내용은 Reynald Lahanque, “Aragon et Kundera: ‘La lumière de la *La Plaisanterie*’”, *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, N° spécial, 2008을 참조할 것.

- 8) 1982년 영어본 서문에서도 그의 신경질적인 반응을 엿볼 수 있다. “When in 1980, during a television panel discussion devoted to my works, someone called *The Joke* ‘a major indictment of Stalinism’, I was quick to interject, ‘Spare me your Stalinism, please. *The Joke* is a love story!’”(M. Kundera (1982), “Author’s Preface”, *The Joke*, New York: Harper and Row, p. xi).
- 9) “En 1967, dans l’atmosphère déjà très libérale de l’avant-Printemps de Prague, mon livre n’a pas causé la moindre sensation politique. Pour comprendre la façon dont ce roman a été perçu en Bohême, je cite, de mémoire, des revues tchèques: “L’ironie

자신의 작품을 스탈린주의와 결부시키는 견해에 대해 쿤데라는 늘 강한 거부감을 표명했지만, 그러나 체코 국경 밖에서는 아직 무명이던 그를 서유럽이 ‘발굴’해낸 결정적 요인이 바로 반스탈린주의의 정치적 코드였다는 점, 번역 작품의 선정·생산·유포·수용 등 번역의 전(全) 단계에서 “모종의 승인과 배제”¹⁰⁾가 작동하기 마련이라는 점은 깨닫지 못했던 듯하다. 어쨌거나 소련 침공 2년 만에 『농담』은 서구의 거의 모든 비(非)공산 국가에서 출판된다.

3. *La plaisanterie*: 새로운 원본의 탄생

최초 번역본은 1968년 프랑스에서 마르셀 에모냉(Marcel Aymonin)에 의해 이루어진다(프랑스어본 I).¹¹⁾ 뒤에 이야기될 영어본의 경우와는 달리 — 영어보다는 프랑스어가 그에게 더 낯선 언어였기 때문이겠지만 — 쿤데라는 10년이 넘는 긴 세월 동안 프랑스어본에 대해 아무런 언급도 하지 않았다. 그 사이 프랑스어본은 15만부 이상 팔려나가며 그의 이름

et la nostalgie”; “La version antisartrienne du roman existentiel”; “Le roman de l’existence humaine”; “La phénoménologie et le roman”; “La géométrie de La plaisanterie”. L’accueil à Paris, l’année d’après, m’a flatté et attristé à la fois: mon roman fut couvert d’éloges mais lu d’une façon unilatéralement politique. La faute en incombait aux circonstances historiques du moment (le roman a paru deux mois après l’invasion), à la préface d’Aragon (qui n’a parlé que de politique), à la prière d’insérer, à la traduction (qui ne pouvait qu’éclipser l’aspect artistique du roman), et aussi à la transformation progressive de la critique littéraire occidentale en commentaire journalistique hâtif, assujetti à la dictature de l’actualité.”(M. Kundera (1985), p. 462).

10) 로렌스 베누티(2006), 임호경 역, 『번역의 윤리』, 파주: 열린책들, p. 120.

11) M. Kundera (1968), *La plaisanterie*, traduit du tchèque par Marcel Aymonin, Paris: Gallimard.

을 세상에 알리는 지렛대의 역할을 한다.

1979년, 그러니까 쿤데라가 프랑스에 닳을 내린 지 4년쯤 된 어느 날, 철학자이자 작가인 알랭 핑켈크로트(Alain Finkielkraut)와의 인터뷰 도중 그는 이런 충격적인 질문과 맞닥뜨리게 된다.

『농담』에서는 화려하고 바로크적이었던 당신의 문체가 이후의 책에서는 간결하고 투명해졌습니다. 그러한 변화의 이유가 무엇입니까?¹²⁾

뜻밖의 질문에 놀란 쿤데라는 그날 당장 프랑스어본을 펼쳐본다. 자신이 공들여 베풀어낸 군더더기 없는 간결한 문체 대신에, 흔해빠진 비유와 설익은 과장, 낮간지러운 미사여구가 시도 때도 없이 출몰하는 것을 발견하고 말 그대로 경악을 금치 못한다. 예컨대, “nahá žena”(벌거벗은 여인)이나 “nahé ženy”(벌거벗은 여인들)과 같은 단순한 표현마저도 번역자의 손을 거치면 “(des) femmes en costume d’Ève”(이브의 복장을 한 여인들), “(des) naïades sans voile”(베일을 벗은 나이아데스들), “une nymphe”(님프)로 둔갑하고, “dámý”(부인들)은 “(un) bataillon de Vénus”(비너스의 군대)로 탈바꿈하였다¹³⁾.

번역자가 작품을 망쳐놓았다는 작가의 흔한 불평을 곧이곧대로 믿지 않더라도,¹⁴⁾ 에모냉이 쿤데라의 문체에 필요 이상의 덧칠을 한 것만큼은 부인할 수 없는 사실이다.¹⁵⁾

12) “Votre style, fleuri et baroque dans *La plaisanterie*, est devenu dépouillé et limpide dans vos livres suivants. Pourquoi ce changement?”(M. Kundera (1985), p. 459).

13) Ksenija Mravlja (2015), “Milan Kundera: entre l’original et la traduction: comparaison des traductions françaises du roman tchèque *La Plaisanterie*” 참조.

14) “Je suis stupéfait. Surtout à partir du deuxième quart, le traducteur [...] n’a pas traduit le roman, il l’a réécrit.”(M. Kundera (1985), p. 460).

15) 쿤데라가 에모냉의 번역에 제기한 주요한 세 가지 문제점은 1) 수없이 등장하는

곧바로 쿤데라는 초현실주의 작가 클로드 쿠르토의 도움으로 석 달가량 번역을 수정하여 1980년 개역본을 내놓는다(프랑스어본 II).¹⁶⁾ 그러나 당시 쿤데라는 프랑스어에 서툴렀고 쿠르토는 체코어를 해독하지 못했던 까닭에, 두 사람의 작업에는 분명한 한계가 있을 수밖에 없었다. 4년 뒤 프랑스어에 좀 더 숙달된 쿤데라는 개정본이 아직 ‘어색함, 과한 장식적 표현들, 부정확함, 모호함, 과격함’으로 얼룩져 있다고 판단하여,¹⁷⁾ 1차 개정본을 폐기한다.

또 한 번의 수정과 검토를 거쳐 1985년 2차 개정본이 출간된다(프랑스어본 III).¹⁸⁾ 그 과정에서 쿤데라는 단지 번역을 손보는 데 멈추지 않고, 아라공의 서문을 삭제하고 작가 자신의 후기를 덧붙이는 보수 공사를 단행한다. 그것은 첫 번역본이 나온 지 십여 년이 넘는 시점에서, 역사라는 짐을 벗어 던지고 순전한 소설로 다시 출발한다는 부차적 의미를 가진 시도이기도 하다.

그런데 오늘날 시사(時事)와 관련된 무성한 소문은 이미 프라하의 봄과 소련 침공을 망각한지 오래다. 이러한 망각 덕분에, 역설적이게도, 『농담』은 마침내 늘 소망해왔던 본모습을 되찾게 되었다. 소설, 다른 무엇도 아닌 소설로서의 모습을.¹⁹⁾

장식적 메타포 2) 작중인물의 성격을 바꿔 놓은 어색한 말투, 3) 사색적 대목에서 의미를 흐려놓는 애매모호한 표현들이다(M. Kundera (1985), pp. 460-461).

16) M. Kundera (1980), *La plaisanterie*, nouvelle édition entièrement révisée par Claude Courtot et l’auteur, Paris: Gallimard.

17) “Quatre ans plus tard, j’ai relu cette version révisée. J’ai trouvé parfait tout ce que nous avons changé et corrigé. Mais, hélas, j’ai découvert combien d’affectations, de tournures tarabiscotées, d’inexactitudes, d’obscurités et d’outrances m’avaient échappé! [...] Je viens donc de passer à nouveau quelques mois sur *La plaisanterie*.” (M. Kundera (1985), p. 461).

18) M. Kundera (1985), *La plaisanterie*, nouvelle édition entièrement révisée par Claude Courtot et l’auteur, version définitive, coll. “Du monde entier”, Paris: Gallimard.

거듭된 개작 끝에 비로소 자신이 소망하는 판본을 갖게 된 쿤데라는 이 1985년 판을 ‘결정본’(version définitive)으로 확정한다. 그런데 작가가 직접 번역에 참여했을 뿐만 아니라 — 뒤에서 다시 언급하겠지만 — 책의 체제와 내용에까지 수정을 가하게 되자, 최종본인 번역본이 외려 낡은 원본보다 더 정본(定本)처럼 보이는 기현상이 벌어진다.

실제로 「작가 후기」에서 쿤데라는 프랑스어본을 체코어 원본과 동등하게 취급할 뿐만 아니라, 프랑스어본을 조금 더 선호한다고까지 선언하게 된다. 이 선언은 『농담』을 다른 언어로 번역할 경우, 체코어뿐만 아니라 프랑스어를 대본으로 삼을 수 있음을 의미하는 것이다²⁰⁾. 더 나아가 말한다면, 그것은 숙명적으로 번역은 원본에서 파생된 열등한 텍스트, 임시변통의 텍스트라는 통념을 흔들어 놓는 의미 있는 사건이기도 하다. 원본과 번역본을 가르던 경계선이 흐릿해지는 대목이다.

4. *The Joke*: 번역자의 ‘죽음’

영어본의 이야기는 좀 더 복잡하다. 프랑스에서 첫 번역본이 출간된 이듬해인 1969년, 영어 초판본이 데이비드 험블린과 올리버 스탈리브래스의 공역²¹⁾으로 런던 맥도날드 출판사에서 발간된다(영어본 I).²²⁾ 프랑스

19) “Or, aujourd’hui, les rumeurs de l’actualité ont depuis longtemps oublié le Printemps de Prague ainsi que l’invasion russe. Grâce à cet oubli, paradoxalement, *La Plaisanterie* va pouvoir redevenir enfin ce qu’il a toujours voulu être: roman et rien que roman.”(M. Kundera (1985), p. 462).

20) 여러 번역본 중에서도 그가 프랑스어본에 유독 세심한 정성을 쏟은 까닭은, 체코어 번역자를 구할 수 없는 현실적 상황에서 많은 나라들이 프랑스어 중역을 통해 쿤데라를 읽었기 때문이다.

21) 실제 작업은 험블린이 초벌 번역을 한 후 스탈리브래스가 윤문을 하는 방식으로 진행되었다(Michelle Woods (2006), *Translating Milan Kundera*, Clevedon (idr.): Multilingual Matters, p. 29).

와 마찬가지로 영국에서도 쿤데라의 이름은 1968년 짧았던 프라하의 봄, 체코에 다시 불어 닥친 정치적 겨울과 무관할 수 없었다. 그리고 그것은 비단 쿤데라만의 운명이 아니라 동구권 작가 전체의 운명이기도 했다.²³⁾

아직 체코슬로바키아에 머물던 그는 영어본을 받아보고 ‘경악’한다. 많은 부분이 뭉텅이로 잘려 나가고 작품 전체가 제멋대로 재배치되었기 때문이다.

프라하에서 책을 받아 들며 느꼈던 경악이 아직도 기억난다. 도저히 알아볼 수가 없었다. 소설 전체가 재구성되어 잘게 나뉘고 챕터들이 축약되거나 아니면 통째로 삭제되어 있었기 때문이다.²⁴⁾

프랑스어본이 작품에 (불필요한) 의족을 달았다면, 영국본은 소설의 팔다리를 잘라낸 셈이다. 물론 이러한 ‘대담한’ 번역 방식은 두 번역가의 발명품이 아니라, 서구가 비(非)서구를, 중심부가 주변부를 번역할 때 흔히 일어나는 일반적 현상이다.²⁵⁾ 당시 영국의 편집자와 번역자들은 보편적이라 여겨지는 자국의 미학 규범을 잣대로 체코라는 변방의 문학을 재단했다. ‘문학의 그리니치 자오선’²⁶⁾에 위치한 그들의 오만한 시선으로

22) M. Kundera (1969), *The Joke*, trans. by David Hamblin and Oliver Strallybrass, London: Macdonald.

23) “그러나 그것은 나만의 운명이 아니었다. 유럽에서 우리가 차지하는 위치에서 비롯된 모든 예술의 운명이고, 바츨리크와 하벨, 브란디스와 미워슈, 콘위츠키와 프라발 또는 키슈의 운명이기도 했다.”(쿤데라, 『농담』, 「저자후기」, 정인용 역(1996), 서울: 문학사상사, pp. 443-444).

24) “I remember my amazement when I received the book in Prague; I didn’t recognize it at all: the novel was entirely reconstructed; divided into a different number of parts, with chapters shortened or simply omitted.”(M. Kundera (1992), “Author’s Note”, *The Joke*, New York: HarperCollins Publishers, p. 319).

25) 중심부가 주변을 번역할 때 일어나는 현상과 번역에 투영된 문화 간의 권력관계의 문제에 대해서는 선영아(2008), 「동화(同化)의 미학과 차이(差異)의 윤리: 문학 번역의 두 가지 명제」, 『번역학 연구』, 9권, 4호, pp. 193-217를 참조할 것.

보자면, 비(非)선조적 서술 기법, 소설과 에세이를 혼합한 듯한 어중간한 구성, 장황하고 지루한 설명 등과 같은 다채로운 방식으로 기존의 소설 형식을 뒤엎는 쿤데라의 소설은 미학적으로 열등한 것으로 비쳤다. 그래서 그들은 작품이 쉽게 이해될 수 있도록 300개 남짓한 문장을 가지치고 시간적 순서에 따라 이야기를 재배치함으로써 쿤데라의 혁신적 글쓰기가 담고 있는 문학적 낯섦을 지워낸다. 그것은 단순히 원작을 부실하게 번역한 것이라기보다는 동유럽 텍스트에 서유럽의 이념들을 각인해 넣음으로써 철저히 원작을 “자기화”²⁷⁾, 혹은 “자국화”한 결과라고 할 수 있다. 스탈린 독재체제의 검열을 이겨냈던 쿤데라였지만, 공산주의 경계 바깥에서 그를 기다리던 또 다른 검열, 상업주의적 논리에 지배되는 시장경제의 검열은 피해나갈 수 없었던 것이다. 격분한 쿤데라는 『타임스 리터러리 서플리먼트』(*Times Literary Supplement*)에 공개서한을 보내, 영국 출판사와 번역자의 만행을 ‘모스크바 검열관’의 가위질에 빗댄다.

출판사(맥도날드)는 내 책을 희한한 발명품을 만들기 위해 멋대로 다루어도 되는 기본 재료 정도로 여겼다. [...] 나는 영국 출판업자가 판매량을 늘린다는 좋은 취지에서 내 책을 망쳐놓았다는 것을 의심하지 않는다.²⁸⁾

26) P. Casanova (1999), p. 15.

27) “[...] first English version of the novel is not simply an inadequate translation of the Czech text, but an appropriation of the original, resulting from the translators’ and publisher’s untested assumptions about Eastern Europe, East European writing, and the ability of the Western reader to decode complex cultural messages.”(Piotr Kuhiwczak (1990), “Translation as appropriation: The case of Milan Kundera’s *The Joke*”, *Translation, History and Culture* (ed. by Susan Bassnett and Andre Lefevere), New York: Pinter Publishers, p. 124).

28) “The publisher (Macdonald) has merely considered my text as a free basis for bizarre inventions of manipulators. [...] I do not doubt that the English publisher has broken up my book in good faith that this would improve the sales.”(M. Kundera (1969), ‘The Joke’, *Times Literary Supplement*, 30 October 1969, 1259. M. Woods (2006),

이에 대해 편집장 제임스 맥기본(James MacGibbon)과 번역자 스탠리 브래스가 내놓은 해명에 따르면, 영국 크리켓 경기의 지역 선발전이 모라비아 독자들에게 아무런 의미가 없듯이, 모라비아 민속 음악에 관한 상세한 이야기는 — 다른 사색적 구절들과 마찬가지로 — 영국 독자들에게는 불필요한 설명일 뿐이다. 그들은 『농담』의 진가가 철의 장막 이면에서 펼쳐지는 암울한 사태에 대한 증언에 있다고 확신했고, 이러한 확신은 선명한 메시지와 가독성을 우선시하는 번역 전략을 선택하도록 만들었다.

쿤데라의 격렬한 항의 이후, 출판사는 원래의 순서와 누락된 부분을 되살려낸 영어본 III(1970)²⁹⁾을 다시 내놓았다. 최초의 영어 완역에 해당하는 이 판본도 원작자의 눈에는 여전히 ‘지나치게 분방한’ 자유역으로 비춰졌고³⁰⁾ 그마저도 성난 원작자를 무마하는 것만이 목적이었던 듯 값싼 페이퍼백 형태로 소량 발행되었을 뿐이다.

그 사이에 뉴욕에서 또 다른 판본이 간행되었다(영어본 II, 1969)³¹⁾ 런던본(영어본 I)을 저본으로 삼아, 같은 해에 완성된 이 뉴욕본은 챕터의 순서는 존중했지만 런던본보다 더 공격적인 태도로 원작을 훼손하였다. 뿐만 아니라 정치색을 부각시킬 요량으로 ‘오늘날 체코슬로바키아의 삶에 관한 소설’(A Novel about Life in Czechoslovakia Today)이라는 부제까지 달아 놓았다. 출판사의 상업주의적 검열에 쿤데라는 다시 한 번 분노한다.³²⁾

p. 180에서 재인용).

29) M. Kundera (1970), *The Joke*, 2nd rev. trans. by D. Hamblin and O. Strallybrass, London: Penguin Books.

30) “My satisfaction with this turned out to be only relative: a glance through the book showed me that the translation was still very free; [...] I decided to close the book and to know no more of it.”(M. Kundera (1992), pp. 319-320).

31) M. Kundera (1969), *The Joke: A Novel of Czechoslovakia Today*, New York: Coward-McCann.

그 다음 판본의 주인공은 마이클 헨리 하임이다(영어본 IV, 1983).³³⁾ 슬라브 문학 교수인 하임은 일찍이 카워드-맥켄 본(1969)이 누락시킨 『농담』의 두 부분을 번역하여 학술지에 실은 전력이 있었다.³⁴⁾ “학대 받고 모욕당한 문학에 대한 이 고귀한 연대의 몸짓”을 잊지 않았던 쿤데라가 10년 후 『농담』의 재번역을 그에게 맡긴 것이다. “팔다리가 잘린 앞의 세 판본”에 절망했던 쿤데라는 번역이 완성되자마자 “충실한 완역”, “탁월한 새 번역”, “저자의 승인을 얻은 새 번역”, “유효한 첫 정식 버전”³⁵⁾을 열렬하게 지지하는 서문을 붙인다.

그러나 번역가에 대한 그의 신뢰는 그리 오래가지 못했다. 1990년 가을, 편집자 애론 애셔(Aaron Asher)로부터 하임본(本)을 재출간하자는 제안을 받자, 불현듯 ‘의심에 사로잡힌’ 쿤데라는 번역을 검토한다. 초반에서는 무난하던 번역이 중반부터 원문에서 멀어지는 것을 발견한 쿤데라는, 그제야 하임의 번역을 꼼꼼히 읽은 적이 없음을 독자에게 고백함과 동시에 신의를 저버린 하임을 사정없이 몰아세운다. 기묘한 것은, 하임을 향한 그의 매운 질타가 프랑스어 번역자에게 던졌던 비난의 메아리로 들릴 만큼, 익숙하게 들린다는 점이다.

32) “The American publisher was ready to show his sympathy for censored authors in Communist countries, but only on the condition that they submit to his own commercial censorship.”(M. Kundera (1992), “Author’s Note”, p. 320).

33) M. Kundera (1982), *The joke*, trans. by Michael Henry Heim, New York: Harper and Row; London: Faber and Faber. 하임의 번역은 1982년 뉴욕 하퍼 앤 로(Harper & Row)에서 하드커버로 출간된 후, 이듬해 런던 펭귄북스(Penguin Books)에서 대중용 페이퍼백 형태로 재간행된다.

34) M. H. Heim (1972), “Moravian folk music: A Czechoslovak novelist’s view”, *Journal of the Folklore Institute* (9), pp. 45-53.

35) “[...] now the same professor of literature who ten years ago published the material omitted from the English edition has done the first valid and authentic version of a book that tells of rape and has itself often been violated.”(M. Kundera (1992), “Author’s Note”, p. 320).

내가 읽고 있는 것이 내 책이 아니라는 의심이 갈수록 강해졌다. 표현이 내가 쓴 글에서 멀어지는 일이 잦았고, 통사도 달랐으며, 명상적 구절들마다 부정확한 표현들이 속출하고, 아이러니는 풍자로 둔갑하고, 독특한 표현방식은 지워지고, 각각의 인물·화자의 변별적 목소리가 왜곡되어 성격마저 변화될 정도였다(그래서 사색적이고 멜랑콜릭한 지식인인 루드빅이 저속하고 냉소적인 인물로 변해버렸다). 나는 더욱더 불행해졌다. 번역자의 자질 부족이나 부주의, 악의의 문제라고는 생각되지 않기 때문이다. 아니다, 그는, 좋은 취지에서, 번역-번안(도착 국가와 시대의 취향, 그리고 결국 번역가 자신의 취향에 맞춘 번안)이라 불러야 할 종류의 번역을 생산해낸 것이다. 흔한 관행일까? 그럴 지도 모르겠다. 하지만 용납할 수 없는 일. 나로서는 용납할 수 없는 일이다.³⁶⁾

애서의 도움을 받아 쿤데라는 1991년 봄부터 또다시 검토 작업에 착수한다. ‘내 텍스트가 아니’라며 하임의 번역을 공식 부인했던 쿤데라는, 그러나 출발점으로 하임본(本)을 택했다. 숫제 하임의 텍스트를 확대복사한 뒤, 한편으로는 손질이 필요하다고 생각되는 대목에 축어역을 적어 넣고, 다른 한편으로는 기존의 번역본들에서 좋은 해결책들을 따온다.

36) “[...] I had the increasingly strong impression that what I read was not my text: often the words were remote from what I had written; the syntax differed too; there was inaccuracy in all the reflective passages; irony had been transformed into satire; unusual turns of phrase had been obliterated; the distinctive voices of the character-narrators had been altered to the extent of altering their personalities (thus Ludvik, that thoughtful, melancholy intellectual, became vulgar and cynical). I was all the more unhappy because I did not believe that it was a matter of incompetence on the translator’s part, or of carelessness or ill will: no; in good conscience he produced the kind of translation that one might call translation-adaptation (adaptation to the taste of the time and of the country for which it is intended, to the taste, in the final analysis, of the translator). Is this the current, normal practice? It’s possible. But unacceptable. Unacceptable to me.”(M. Kundera (1992), “Author’s Note”, p. 322).

교박 1년의 작업 끝에 여러 ‘이질적인 요소들’로 짜 맞춘 새로운 판본이 완성된다(영어본 V, 1992).³⁷⁾ 이 다섯 번째 본의 서문에서 쿤데라는 지루하고 험난했던 번역의 역사를 회고하는 과정에서, 저자를 ‘배신’했던 번역가들을 겨누는 가시 돋친 말들을 잊지 않았다.

그런데 특이한 것은 이 번역본 어디에서도 번역자의 이름을 찾아볼 수 없다는 점이다. 분명 서문의 형식을 빌어 번역자들을 질타하는 과정에서 쿤데라는 결정본을 위해 하임(영어본 IV)이 찾아낸 ‘수많은 충실한 표현들과 좋은 어구들’, 그리고 햄블린-스탤리브래스(영어본 I)에게서 가져온 ‘많은 훌륭한 해결책들’³⁸⁾에 의존했음을 시인하였다. 따라서 결정본은, 비록 앞선 번역을 개선했다고는 하지만, 냉정히 말하자면 표절 번역이며, 호의적으로 보더라도 그것은 여러 번역가들(햄블린-스탤리브래스-하임-에게서)과 쿤데라의 공동작품에 가깝다. 하지만 쿤데라는, 마치 자신이 처음부터 원작을 새롭게 번역한 듯, 번역본 맨 뒤에 “1965년 12월 5일 탈고”(Completed December 5, 1965)³⁹⁾라고 적어 넣는다. 저간의 사정과 실제 번역본의 제작연월일을 알지 못하는 독자라면 원본과 번역본 모두 저자의 손에 의해 이루어졌다고 착각하기에 충분하다. 앞선 모든 번역자들의 이름이 지워지고 저자의 이름만이 덩그러니 남겨진 『농담』의 영어본 표지에서 우리는 번역가의 ‘죽음’을 목격하게 된다.

37) M. Kundera (1992), *The joke: definitive version fully revised by the author*, New York: HarperCollins Publishers.

38) “In Heim’s translation there are, of course, a great many faithful renderings and good formulations; these naturally were retained, along with many fine solutions from Hamblyn-Srallybrass translation.”(M. Kundera (1992), “Author’s Note”, p. 322).

39) 프랑스어 결정본에도 “Achévé le 15 décembre 1965”로 기입되어 있다.

5. 이중 잣대

앞서 이야기된 여러 경험을 통해 쿤데라가 번역에 대한 ‘트라우마’⁴⁰⁾를 갖게 된 것은 지극히 자연스러워 보인다. 체코어라는 ‘작은’ 언어로 글을 쓰는 이상 번역을 통하지 않고서는 독자를 만날 길이 없다는 사실을 누구보다도 더 잘 알고 있던 그는 ‘번역에 대한 과도한 강박관념’⁴¹⁾이라는 세간의 비난을 무릅쓰면서 자기 소설의 번역을 감시하지 않을 수 없었다.

그런데 번역을 통제할 수 있는 가장 확실한 방법은 번역에 직접 개입하는 것이다. 따라서 그는 창작에 들이는 시간보다 더 오랜 기간을 프랑스어 번역본들을 손보는 일에 쏟았고, 1980년대 중반부터는 『농담』뿐 아니라 체코어로 쓰인 전(全) 작품의 프랑스어 번역을 꼼꼼히 들여다본다. 시지프스의 형벌에 비유된 그 지루한 노동⁴²⁾ 끝에, 마침내 쿤데라는 자신이 원하는 이상적 번역에 도달한다.

하지만 놀랍게도 쿤데라가 직접 지휘·감독·승인한 번역, ‘그의’ 번역본은 그가 번역자들에게 주문했던 “가급적 원문에 충실한” 번역과는 큰 간극을 보인다. 예컨대, 프랑스어와 영어본을 개역하며 그는 모라비아 민속음악에 관한 이야기를 통째로 덜어냈는데, 기억하다시피, 그것은 영어본 I이 누락시켰던 부분이자 쿤데라가 격렬한 항의 끝에 되살려냈던

40) “[...] all my writing life I have been traumatized by unfaithful translation”(M. Kundera (1986 b), “Homage to Translator”, *Jacques and his Master*, trans. by Simon Callow, London: Faber and Faber, p. 85).

41) “An exaggerated obsession with translation? I cannot say. [...] my books lived their lives as translations; as translations, they were read, criticised, judged, accepted or rejected. I am unable not to care about them.”(Kundera (1993), *Nesmrtelnost*, Brno: Atlantis; M. Woods (2006), p. 25에서 재인용).

42) “[...] je consacre à cette activité sisyphesque presque plus de temps qu’à l’écriture elle-même”(M. Kundera (1985), p. 460).

부분이다.⁴³⁾ 또한 그 부분은 소설 전체에 대한 이해를 위해서도, 모라비아 전통 문화에 대한 궁지로 가득 찬 인물인 야로슬라브(Jaroslav)에 대한 이해를 위해서도 꼭 필요한 대목이다.

조금 길긴 하지만 그중 일부를 인용해 보자. 제4부의 화자 야로슬라브가 모라비아 민속 음악의 특수성을 강조하는 부분인데, 체코어 원본에서 출발한 권재일의 번역(1992)과 프랑스어결정본에서 출발한 방미경의 번역(1999)을 나란히 비교해보면 두 판본간의 불일치를 확인할 수 있다.⁴⁴⁾ 아래 예문에서 밑줄 친 부분이, 체코어 원전에도 있고 에모냉의 프랑스어본에도 있지만 쿤데라의 개역본에서 사라져버린 무수한 대목들 중의 하나이다.

따라서 오늘날 우리에게 가장 어려운 문제는 모라비아 노래들의 독특한 리듬체계를 어떻게 악보에 표기하느냐는 것이다.

그러나 더 어려운 문제는 이러한 복잡한 리듬체계가 어디에서 유래하느냐는 것이다. 어떤 이는 이들 노래들이 당초 승마시에 불려졌다는 이론을 내세운다. 즉, 이 노래들의 불가해한 리듬 속에는 말의 말발굽 소리와 기수의 동작이 투영되어 있다는 것이다. 어떤 이는 이 노래들의 원형을 젊은이가 저녁 무렵에 마을을 따라 어슬렁거리며 산책할 때의 느릿느릿 흔들거리며 걷는 걸음걸이 속에서 발견할 수 있다고 주장한다. 어떤 이는 농부들이 풀을 벨 때의 완만한 리듬 속에서 그 유래를 찾으려 한다……

그러나 이러한 모든 것은 단지 추측에 불과하다. 그럼에도 불구하고 단 한 가지 분명한 사실은, 우리들의 모라비아 노래들이 바로

43) K. Mravljja (2015), p. 138.

44) 개역 과정에서 변경된 사항에 대해서는 Cécile Fer (2005), “L’extra-linguistique dans les procédés de traduction: analyse de quelques exemples issus de la comparaison des traductions françaises de *la Plaisanterie de Milan Kundera*”, *Écho des études romanes*, vol. 1, n° 1, pp. 27-36.; 이세욱(2013), 「번역에 대한 어떤 <농담>」, 프랑스학회 학술대회, vol. 2013, n° 2, pp. 143-154.을 참조할 수 있다.

크 음악에서 유래하지는 않았다는 것이다. 보헤미아 노래들은 아마도 바로크 음악에서 유래하였는지 모를 일이다. 아마도 그럴 것이다. 그러나 우리들의 노래는 분명히 그렇지 않다. 체코슬로바키아는 세 개의 땅으로 되어 있다. 보헤미아, 모라비아, 슬로바키아가 그것이다. 그렇지만 민속문화의 경계는 다르다. 서부 모라비아와 보헤미아를 한쪽으로 보면 나의 고향이 있는 동부 모라비아와 슬로바키아가 다른 쪽이다. 즉, 민속문화에서는 세 개의 지방이 아닌 두 개의 지방으로 나누어지는 것이다. 보헤미아에서는 보다 높은 수준의 문화가 존재하였으며, 도시와 시골, 시골과 성곽과의 관계가 보다 긴밀하였다. 동부 모라비아를 포함한 동부에도 물론 귀족들의 성곽들이 있었다. 그러나 이곳의 시골은 그 원시성으로 인해 성곽들로부터 보다 많이 격리되어 있었다. 따라서 이곳의 시골 사람들은 귀족들의 성곽에 있는 악단으로 연주를 다니지 아니하였다. 이외에도 헝가리와 국경을 맞대고 있는 이곳에서는 집시들이 보헤미아 귀족들의 성곽 악단들의 기능을 억제하였다. 집시들은 귀족들을 위해 이탈리아 풍의 미누에트 음악이나 사라반드 춤곡을 연주하지 아니하였다. 이들은 차르다쉬 등을 연주하였는데, 이는 민속 노래에 속하였다. 단지 집시풍의 해석에 의해 약간 감상적이고 화려한 것으로 변조되었을 뿐이었다.⁴⁵⁾

(권재일 역, 서울: 지학사, pp. 174-175)

- 45) “Pour nous, aujourd’hui, le plus rude casse-tête, c’est bien la façon de noter le rythme originel des chansons moraves. Mais ce qui donne encore plus de fil à retordre, c’est de déterminer d’où diable a pu sortir cette complexe structure rythmique. Un chercheur a proposé une théorie d’après laquelle les airs trainants s’étaient d’abord chantés à cheval. Leur rythme étrange aurait gardé l’empreinte du pas de la monture et du mouvement du cavalier. D’autres ont cru reconnaître un archétype plus vraisemblable de ces airs-là dans la démarche lente, balancée, des jeunes gens qui déambulaient le soir d’un bout à l’autre du village. D’autres encore ont pensé à la cadence paisible des paysans fauchant les foins... Suppositions que tout cela, sans doute. Mais une chose est sûre: les chansons de chez nous n’ont pas pu naître de la musique baroque. Celles de la Bohême, oui, peut-être. Peut-être. Les nôtres, certainement pas. Notre pays compte, c’est vrai, trois

현재 우리에게 가장 곤혹스러운 난제는 모라비아 노래들의 원래 리듬을 어떻게 표기하는가 하는 것이다.

한 가지는 그러므로 확실하다. 우리 노래가 바로크 음악에서 탄생할 수는 없었다는 것이다. 보헤미아 노래는 그런지도 모르겠다. 보헤미아에서는 문명의 수준이 상당히 높았고 도시와 시골, 평민과 성의 귀족들 간에 접촉이 보다 밀접했다. 모라비아에도 성들이 있기는 했다. 그러나 보헤미아 경우보다 더 원시적이었던 농민의 세계는 성으로부터 훨씬 멀리 격리되어 있었다. 이곳에서는 시골 음악가들이 성의 오케스트라에 참여하는 일은 전혀 이루어지지 않았다.⁴⁶⁾

(방미경 역, 서울: 민음사, p. 192)

provinces: Bohême, Moravie, Slovaquie, seulement la ligne de démarcation de la culture populaire la scinde en deux moitiés:la Bohême et la partie occidentale de la Moravie d'un côté, et, de l'autre, la Slovaquie plus l'est de la Moravie où se trouve justement ma petite patrie. En Bohême, le niveau de civilisation était supérieur, plus fourni aussi le contact des villes avec la campagne, des ruraux avec le château. À l'est également, les résidences seigneuriales abondaient. Mais le primitivisme du monde paysan le séparait d'elles d'une manière beaucoup plus absolue. Ici, il n'était point d'usage que des virtuoses campagnards fissent partie d'une musique de manoir. Au surplus, ici encore, dans cette aire culturelle de la Hongrie, c'étaient des Tziganes qui assumaient la fonction des orchestres de château de la Bohême. Or, ce n'étaient pas des menuets ou des sarabandes de l'École italienne qu'ils venaient interpréter devant les hobereaux et les barons. Ils leur jouaient leurs csardas et leurs doumkas de rêve, soit, une fois de plus, des airs populaires, quelque peu travestis, c'est tout, dans l'interprétation romanichelle, donc avec sentiment et fioritures bon poids.”(Traduction de M. Aymonin (1968), pp. 222-224).

- 46) “Pour nous, aujourd’hui, le plus rude casse-tête c’est la façon de noter le rythme originel des chansons moraves. Une chose est donc sûre. Les chansons de chez nous n’ont pas pu naître de la musique baroque. Celles de la Bohême, peut-être. En Bohême, le niveau de civilisation était supérieur, plus serré aussi le contact des villes avec la campagne, des ruraux avec le château. En Moravie également il y avait des châteaux. Mais le monde paysan, plus primitif, en était beaucoup plus isolé. Ici, il n’était point d’usage que des musiciens campagnards fissent partie d’un orchestre du château.”(M. Kundera (1985), p. 204).

이 대목만 봐도 알 수 있듯, 쿤데라는 개역 과정에서 적잖은 수정을 가하였다. 꽤 많은 작가들이 작품을 다시 간행할 때마다 작품에 손질을 한다는 점에서 그것은 전혀 이상한 일이 아니다. 『농담』의 초판본을 쓸 당시에는 체코 독자들만을 염두에 두었을 그가 ‘유럽의 소설가’로 성장한 후, 새로운 독자층을 염두에 두고 친절하게 설명을 보태기도 하고, 불필요하다고 생각되는 대목에서는 일반화나 과감한 생략을 단행한 것은 자연스러워 보인다. 다만 그가 번역자들에게 요구했던 까다로운 기준을 기억하는 이들로서는 번역을 재는 그의 잣대가 단일하지 않은 것은 아닌가 하는 의구심을 떨쳐 버리기 어렵다.

앞서 이야기했듯이, 프랑스어 결정본의 등장으로 체코어 원본이 낡은 것이 되자, 쿤데라는 프랑스어본에 맞춰 원본 자체를 개정하는 작업에 돌입한다. 그런데 이 역(逆)번역의 과정에서도 그의 번역은 충실하지 않아, 1967년 체코어 초판본과 1985년 프랑스어 결정본, 1991년 체코어 개정본이 서로 어긋난다. 뿐만 아니라, 체코어, 프랑스어, 영어의 결정본은 내용면에서도 완전하게 겹쳐지지 않는다.⁴⁷⁾ 원작자의 권리를 내세운 쿤데라가 일반적 형태의 번역보다 훨씬 더 깊숙하게 개입하여 기존 번역을 손질했을 뿐만 아니라, 매번 새로운 번역본에 맞추어 원작을 다시 썼기 때문이다. 원본 → 번역본 → 원본 개정 → 또 다른 번역본으로 이어지는 순환 고리 속에서, 원본과 번역본, 정본과 이본, 잠정본과 최종본을 가르는 것은 헛수고에 가깝다. 번역의 끝과 다시쓰기 혹은 각색의 시작이 정확히 어디인가 또한 아무도 확정할 수 없다.

47) 개역 과정에서 이야기 자체가 변경되는 경우도 목격된다. 주인공 루드빅이 학생연맹 사무실 열쇠를 빼앗긴 후 사무실에 남겨둔 개인물품을 찾으러 가는 장면을 예로 들어보자. 체코어 원본에서는 수위가 루드빅에게 비상용 열쇠를 빌려주는 반면, 프랑스어 개정본에서는 루드빅이 수위실에서 열쇠를 훔쳐가는 것으로 되어 있다 (『농담』, 제3부 3장 참조).

6. 나가며

자연히, 쿤데라의 번역(관)은 많은 논란을 불러왔다. 가장 먼저 지적된 것은 번역에 대한 쿤데라의 표리부동한 태도이다. 쿤데라는 프랑스어본과 영어본을 개역하면서 여러 군데를 다시 쓰고, 잘라내고, 바꿔치기했다. 주로 체코슬로바키아의 문화적·역사적 배경과 관련된 내용, 민감한 정치적 이슈를 다룬 부분들이 변경의 대상이 되었다. 여러 번역가들과 마찬가지로 쿤데라 역시 서유럽 독자가 느낄 문화적·역사적 거리를 줄이고 낮섬을 떨어주는 방식으로 개역을 진행한 것이다. 그런데, 이러한 ‘각색’이야말로 쿤데라로부터 공개 비난을 당했던 ‘배신’ 행위이자 쿤데라라는 까다로운 작가로 하여금 ‘자기 소설의 번역을 감시’하게 만든 명분이 아니던가? 그래서 쿤데라를 수취인으로 한 또 다른 공개서한이 작성된다. 엘리슨 스탠저(Allison Stanger)⁴⁸라는 정치학 교수가 한 문예지에 발표한 이 공개서한에 따르면, 체코어 초판본과 프랑스어·영어 최종본이 최소 50군데 이상에서 차이를 보이는 까닭에, 체코·프랑스·영미 독자들은 각기 서로 다른 판본을 읽는 셈이다. 스탠저는 서유럽 독자의 취향에 영합하기 위해 쿤데라가 스스로 ‘부적절한’ 번역을 생산했다고 일갈한다.

두 번째 논란은 ‘지나치게 순진한’ 그의 번역관을 겨눈다. 『번역의 윤리』(1998)의 머리말에서 로렌스 베누티(Lawrence Venuti)는, 번역가들이 도착어의 규범에 맞추어 자신의 작품을 훼손했다고 비판한 쿤데라에게 다음과 같은 질문을 던진다.

48) Allison Stanger (1997), “In search of *The Joke*: An Open Letter to Milan Kundera”, *New England Review*, vol. 18, n° 1, Middlebury College, pp. 93-100.

어떤 외국적인 요소가 어떻게 다른 언어를 통하지 않고서, 다시 말해 다른 시대와 다른 나라의 취향을 통하지 않고 번역문 속에 고스란히 옮겨질 수 있단 말인가? [...] 쿤데라는 외국 텍스트의 의미가 번역 중에 변질되는 것을 피할 수 있으며, 외국 작가의 의도가 작품이 통하는 언어·문화적 경계에도 불구하고 원래의 상태 그대로 순수하게 전달될 수 있다고 상정했다. [...] 쿤데라는 원본과 번역본 사이에 다양한 언어·문화적 차이들이 존재하며, 번역의 역할은 이 차이들을 서로 협상시키는 데 있다는 사실을 인정하려 들지 않았다.⁴⁹⁾

잘 알려져 있다시피, 베누티는 자민족중심주의적 번역의 폭력성을 비판하며, 낯선 것을 그대로 드러내기 위한 “이국화” 전략을 권고하는 번역이론가로 유명하다. 그러나 베누티에 따르면, 번역이 “근본적으로 자민족 중심적 활동”이라는 것만큼은 부인할 수 없는 사실이다. 쿤데라는 작가의 권리를 앞세워 번역을 통제하려 했지만, 베누티의 설명처럼, 설령 작가 자신이 직접 번역자가 된다 하더라도, 도착어로 글을 쓰기 시작하는 이상 도착어를 지배하는 규범을 따르지 않을 수 없으며, 모든 번역이 겪게 되는 “자국화”⁵⁰⁾의 양상 역시 피해갈 수 없다.

그러나 우리가 보기에 가장 매운 비판의 대상이 되어야 할 것은 쿤데라가 설정하고 있는 작가-번역가의 종속적 관계이다. 실제로, 번역에 관한 쿤데라의 글을 읽다 보면 그의 번역관이 노골적인 작가 우월주의를 연료로 삼고 있지 않는가 하는 생각을 떨치기 어렵다. 번역이 가져다 준

49) 로렌스 베누티, 임호경 역(2006), pp. 17-18.

50) 베누티는 프리드리히 슐라이어마허(F. Schleiermacher)의 두 가지 방법론 — 외국의 저자를 최대한 평안히 놔둔 채 자국의 독자를 저자에게 데려갈 것인가 아니면 자국의 독자를 최대한 평안히 놔둔 채 외국의 저자를 독자에게 끌어올 것인가 — 중에서 전자에는 이국화, 후자에는 자국화라는 이름을 붙였다. 자국화 번역은 유창하고 투명한 번역에 대한 선호로 특징지어진다. 이에 대한 자세한 논의는 『번역자의 불가시성-번역의 역사』(*The translator's invisibility — A history of translation*)를 참조할 수 있다.

온갖 혜택을 누리면서도 번역의 공로를 인정하는 데는 지나치게 박했던 쿤데라의 인색함이나, 번역가에게는 가 닿을 수 없는 충실성을 요구하면서 정작 자신은 일반적 관행을 넘어서는 자유로운 번역을 행한 쿤데라의 이중 잣대에서 우리는 쿤데라와 같은 섬세한 문인들까지도 옳아매고 있는 번역의 종속적 위치에 대한 질긴 생각을 다시 한 번 확인한다. 번역가와 저자의 관계에 대한 새로운 성찰이 요구되는 이유이다.

참고문헌

【자 료】

『농담』 판본(연대순)

체코어본

Kundera, Milan (1991), *Žert*, Brno: Atlantis.

_____ (1967), *Žert*, Praga: Československý spisovatel.

프랑스어본

Kundera, Milan (1985), *La plaisanterie*, nouvelle édition entièrement révisée par Claude Courtot et l’auteur, version définitive, coll. “Du monde entier”, Paris: Gallimard.

_____ (1980), *La plaisanterie*, nouvelle édition entièrement révisée par Claude Courtot et l’auteur, Paris: Gallimard.

_____ (1968), *La Plaisanterie*, traduit par Marcel Aymonin, Paris: Gallimard.

영어본

Kundera, Milan (1992), *The joke*: definitive version fully revised by the author, New York: HarperCollins Publishers.

_____ (1982), *The joke*, trans. by Michael Henry Heim, New York: Harper and Row; London: Faber and Faber.

_____ (1970), *The Joke*, 2nd rev. trans. by David Hamblyn and Oliver Strallybrass, London: Penguin Books.

_____ (1969), *The Joke: A Novel of Czechoslovakia Today*, New York: Coward-McCann.

_____ (1969), *The Joke*, trans. by David Hamblyn and Oliver Strallybrass, London: Macdonald.

한국어본

- 밀란 쿤데라(1989), 권재일 역, 『농담』, 서울: 지학사.
_____ (1996), 정인용 역, 『농담』, 서울: 문학사상사.
_____ (1999), 방미경 역, 『농담』, 서울: 민음사.

【논 저】

- 선영아(2008), 「동화(同化)의 미학과 차이(差異)의 윤리: 문학 번역의 두 가지 명제」, 『번역학 연구』, 9권, 4호, pp. 193-217.
- 이세옥(2013), 「번역에 대한 어떤 <농담>」, 프랑스학회 학술대회, vol. 2013, n° 2, pp. 143-154.
- Casanova, Pascale (1999), *La république mondiale des lettres*, Paris: Seuil.
- Chavatik, Kvetoslav (1995), *Le monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris: Gallimard; 크베토슬라프 흐바틱(1997), 박진곤 역, 『밀란 쿤데라의 문학』, 서울: 민음사.
- Elgrably, Jordan (1987), “Conversations with Milan Kundera”, *Salmagundi*, Saratoga Springs, New York: Skidmore College, pp. 3-24.
- Fer, Cécile (2005), “L’extra-linguistique dans les procédés de traduction: analyse de quelques exemples issus de la comparaison des traductions françaises de *la Plaisanterie* de Milan Kundera”, *Écho des études romanes*, vol. 1, n°1, pp. 27-36.
- Kuhiwczak, Piotr (1990), “Translation as appropriation: The case of Milan Kundera’s *The Joke*”, *Translation, History and Culture* (ed. by Susan Bassnett and Andre Lefevere), New York: Pinter Publishers, pp. 118-130.
- Kundera, Milan (1995), *Les testaments trahis*, Paris: Gallimard.
- _____ (1986 a), *L’art du roman*, Paris: Gallimard, coll. “Essai”.
- _____ (1986 b), “Homage to Translator”, *Jacques and his Master*, trans. by Simon Callow, London: Faber and Faber, pp. 85-87.
- _____ (1969), ‘The Joke’, *Times Literary Supplement*, 30 October 1969.
- Lahanque, Reynald (2008), “Aragon et Kundera: ‘La lumière de *La Plaisanterie*’”, *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, N° spécial.
- Mravlja, Ksenija (2015), “Milan Kundera: entre l’original et la traduction: comparaison des traductions françaises du roman tchèque *La Plaisanterie*”,

2017. 12. 01.

- https://www.academia.edu/13801872/Milan_Kundera_entre_l_original_et_la_traduction.
- Stanger, Allison (1997). “In search of *The Joke*: An Open Letter to Milan Kundera”, *New England Review*, vol. 18, n° 1, Middlebury College, pp. 93-100.
- Venuti, Lawrence (1998), *The scandals of Translation*, London & New York: Routledge; 로렌스 베누티(2006), 임호경 역, 『번역의 윤리』, 파주: 열린책들.
- _____ (1995), *The translator's invisibility — A history of translation*, London & New York: Routledge.
- Woods, Michelle (2006), *Translating Milan Kundera*, Clevedon (idr.): Multilingual Matters.

원고 접수일: 2017년 12월 27일

심사 완료일: 2018년 1월 30일

게재 확정일: 2018년 1월 31일

RÉSUMÉ

Le “cauchemar” de Kundera:
réflexions autour des traductions de *La Plaisanterie*

SEON, Yeong-A*

La plaisanterie, le premier roman de Milan Kundera, offre un point de départ intéressant pour parler de la traduction. C’est grâce à la traduction que Kundera, interdit en Tchécoslovaquie, est consacré en Europe. Pourtant la traduction est vécue comme un véritable “cauchemar” par lui; en examinant les différentes versions de *la Plaisanterie*, il découvre que ses traducteurs l’ont “trahi”.

Ainsi, il a décidé de contrôler et corriger lui-même les traductions pour créer des versions dites “définitives”. Or, pour ce faire, il n’a pas hésité à faire des adaptations et à s’éloigner de l’original, au point qu’il a dû réécrire l’original même. Donc plusieurs questions se posent et le cas de Kundera nous invite à réfléchir sur la relation entre original et traduction, entre auteur et traducteur.

* Assistant Professor, Department of French Language and Literature, Korea National Open University