프랑스 소설의 새로운 모색*

이 재 룡**

"사르트르, 카뮈, 보브아르, 모리악, 말로, 그리고 지드에서 프랑스 문학은 정지되었다는 소문이 떠돈다. 그리고 그러한 현상에 대한 책임이 클로드 시몽, 미셸 뷔토르, 알렝 로브-그리예 같은 "건조한"한 누보 로망 작가에게 있다고 한다. 프랑스의 인문 사회과학의 이미지가 눈부시게 고양된 반면 문학의 이미지는 예전 같지 않다는 것은 분명히 맞는 말이다. 어떤 문학 에콜도 프랑스 문학을 이끄는 견인차 노릇을 하지 못한 상황에서 우리는 작가 하나하나, 작품 하나하나에 관심을 기울일 수밖에 없게 되었다" [1]

위의 인용은 현재 프랑스 소설의 현주소를 적절히 요약하고 있다. 이는 다름 아닌 현재 프랑스의 소설 장르가 위기에 처했다는 인식이 평단에 팽배해있다는 점이다. 소설의 위기는 19세기말부터 현재까지 끊임없이 운위되어온 낡은 주제[2]이지만 롤랑 바르트, 미셸 푸코, 장-프랑스와 리오타르, 루이 알튀세르 등 인문 과학적 교양에 바탕을 둔 이론 분야가 세계적으로 명성을 떨치는 상황에서 창작 분야의 상대적 위축은 더욱 두드러져 보이게 마련일 것이다. 현대 소설을 해석하는 주요한 개념틀인 포스트모더니즘의 이론적 배경을 제공한 프랑스였지만 정작 그 이론의 적용 대상으로서는 소외되었다는 인식이 자국 소설의 위기론까지 거론하게 만든 것이다. 과연 현대 소설론에서 프랑스 소설이 차지하는 부분은 누보 로망, 즉 모더니스트 소설의 마지막 장에서 그치고[3] 현재 자칭, 타칭을 막론하고 포스트모더니즘을 표방하는 작품은 현재 프랑스 문단에서

---

* 본 논문은 1997년 10월 30일 인문과학연구소 학술발표회에서 발표된 것임.

** 본교 불어불문학과

1) http://www.france.diplomatie.fr/label_france/FRANCE/LETTRES/MILLE/1000fa.html.

2) Michel Raimond은 그의 저서 『소설의 위기 : 자연주의 이후부터 1920년대까지』에서 소설 장르의 불확실한 정체성으로 인해 야기된 소설 위기론을 일별하고 있다.

3) 모더니스트 소설과 포스트모더니스트 소설을 인식론적 문제의식과 존재론적 문제의식의 차이로 구별한 Brian Mchale은 누보 로망 소설가 로브-그리예를 모더니즘, 혹은 모더니즘에서 포스트 모더니즘으로 이행과정을 대표하는 시범적 작가로 분류하고 있다.

찾아보기 어렵다. 문학 행위를 크게 창작과 비평으로 나눈다면 60년대 이후 80년대까지 프랑스 지성계는 창작보다는 문학 이론, 메타 비평에 치중했다는 점을 창작의 상대적 침체에 대한 원인으로 들 수 있겠다.

포스트모더니즘의 관점에서는 프랑스 소설이 소외되었으나 주목할 만한 문학 운동이 전무한 것은 물론 아니었다. 하지만 누보 로망에 뒤이어 1960년 창간호를 발간하며 문학적 전위운동의 대부를 자임하고 나선 텔켈 학파는 1982년 마지막 호를 내며 유럽 전위 예술의 종언을 선언했고,[4] 문학의 형식화를 기치에 내걸고 1961년 창립된 울리포 그룹은 1983년 그룹 일원 중 가장 활발한 창작활동을 하던 조르주 페렉이 폐암으로 숨지면서 운동 자체가 유명무실하게 되었다. 이 두 운동도 소설보다는 소설론에 몰두하여 독자와 괴리되었고 논쟁은 작품 중심이 아니라 메타 이론에 초점이 맞춰진 바 위 인용문에서 소설의 침체를 누보 로망 작가에게 돌린 것과 같은 논리로 비난을 받을 수 있다. 사실 로브-그리예나 필립 솔레르스가 그러했듯 소설가가 소설을 쓰기보다는 문학 이론을 제시하고 평론의 역할까지 겸하려 했던 과욕은 적어도 창작 분야에는 적지 않은 손실을 남겼다. 물론 텔켈 학파나 울리포 그룹이 이론화한 소설론과 그 실험이 창작에 기여한 공로를 평가 절하할 수 없으나 그 의욕적 선언과 실험에 상응하는 의미 있는 작품은 산출하지 못했다는 점, 누보 로망에 비견할 만한 비중 있는 문학적 운동으로 자리잡지 못했다는 점이 프랑스 소설의 위기론을 불러일으킨 셈이다.

본고는 텔켈과 울리포 그룹의 위세가 수그러들기 시작한 80년대부터 현재에 이르기까지 다른 프랑스 소설과 뚜렷하게 구별되는 징후를 보이는 몇몇 작가의 작품을 대상으로 한다. 우선 위 인용에서 지적하듯 커다란 흐름을 개괄하는 거시적 접근이 불가능한 상황에서 어쩔 수 없이 개별 작가, 작품을 살펴 볼 수밖에 없다. 연구 대상으로 삼은 작가나 작품이 본고의 논제로 삼은 프랑스 포스트모더니즘 계열의 소설이라고 확언하려면 포스트모더니즘 소설의 정의, 나아가 포스트모더니즘, 모더니즘의 정의가 선행해야 할 것이나 본고는 문제 작가와 작품을 일별하면서 과거 소설과 구별되는 특징을 짚어내는 것으로 만족하고자 한다. 이러한 접근 방식을 택한 것은 포스트모더니즘 소설이 무엇인가란 선험적 정의에 집착하다가 정작 작품 자체의 분석이 소홀히 다뤄지기 십상인 연구 방식에서 벗어나 개별 작가, 작품에 관심을 기울여 그 독특한 개성과 문학적 성취를 우선 가늠하려는 데 그 목적이 있다.

4) Susan Rubin Suleiman은 텔켈 운동을 마지막 아방가르드 예술이라 평가하며 이 운동의 종식이 결국 서구의 문학적 아방가르드가 시효를 다한 것임을 예고하는 전조라고 했다.

I.

만약 현대성을 매듭짓는 역사적 사건으로 아우슈비츠 학살을 들 수 있다면 1936년 프랑스 파리에서 유태인으로 출생하여 부모와 친지를 가스실에서 잃은 뒤 고아로 성장한 조르주 페렉은 그의 삶 자체가 현대 이후의 생존 조건을 집약하고 있는 인물이다. 그는 자전적 소설 『W 혹은 유년기 추억』[5]에서 "내게는 유년기에 대한 기억이 없다. 나의 작은 역사는 큰 역사에 의해 분쇄되었다",[6] 라며 자신의 존재를 기억상실과 파괴된 삶으로 규정짓고 있다. 개인사를 포함한 역사의 야만성을 합리적 접근으로는 이해할 수 없는 악몽이라 생각한 그는 큰 역사의 의미를 해명하기 위해 초기에는 마르크시즘에 경도되었으나 그 교조적 거대 담론에 곧 회의를 느끼고 개인적 기억을 되살려 작은 역사를 복원하기 위한 노력의 일환으로 정신분석치료를 받는다. 하지만 정신분석을 치료 전과 후가 별반 다를 것이 없는 대머리 치료약에 비유하면서 프로이디즘에 큰 회의를 보인다. 즉 그는 마르크시즘이나 프로이디즘을 모두 폐기하는 태도를 취하며 문학의 길로 접어든 셈이다. 60년대 초반부터 글쓰기를 시작한 그는 사르트르 류의 참여문학, 로브-그리예 풍의 실험 문학, 그리고 19세기 전통을 이어받은 대중 문학으로 삼분되었던 당시 문단 흐름 중 그 어디에도 속하지 않은 새로운 길을 모색하게 된다. 그러던 중 레이몽 크노가 주창한 문학의 형식화, 문학의 물리적 모델을 추구하던 울리포 그룹에 가입, 소위 "제약을 통한 문학"을 시작한다. 페렉을 포함한 울리포 그룹이 주창한 가장 중요한 방법론인 "제약을 통한 문학"이란 예술창작에 있어서 절대적 자유란 존재하지도 않지만 그 자유보다는 제약, 구속이 예술적 영감에 자극적 효과를 지닌다는 믿음에 근거한다. 일례로 특정 단어, 특정 알파벳을 제외한 단어로만 소설을 쓴다는 인위적 제약을 설정하면 그 단어를 피해 다른 단어, 다른 문장 구조를 창출하는 효과를 낳아 자유스럽게 쓴 작품에서는 기대하지 못한 독특한 형태의 표현이 나올 수 있다. 더 나아가 엄밀한 수학적 모델이나 체스 행마법을 제약 모델로 삼아 인물 설정, 행동의 이동선, 사건 전개에 적용한 작품은 일정한 제약이 오히려 유희적 글쓰기를 유발하는 결과를 낳기도 한다. 어린 아이들의 놀이나 바둑, 체스, 등에 이르기까지 모든 유희의 기본은 일정한 제약에 기반을 둔다는 생각을 한다면 예술창작도 이른바 인위적 구속 하에서의 유희, 호모 루덴스의 인간관을 실현하는 과정일 수 있는 것이다. 수학, 물리학의 모델을 소설에 적용한 그의 실험적 작품, 언어학 모델을 적용한 유희적 작품, 현대 사회의 풍속을 그린 사회학적 작품, 그리고 상실된 자아의 역사를

5) Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, édition Gallimard, 1975.

6) ibid. chap. II, p.13.

탐색하는 자서전, 이렇게 자신의 작품 세계가 지향하는 바를 네 가지로 설정한 그는 수많은 소설, 시, 수필, 그리고 영화 등 여러 장르를 넘나들며 다양한 표현 방식을 모색했다. 본고에서 짚고 넘어가고자 하는 점은 문학적 현대성을 일궈내고 주도한 세 경향, 예컨대 계몽주의적 성격의 참여문학, 실험적 모더니즘 문학, 그리고 탄탄한 서사구조를 바탕으로 한 전통소설을 모두 거부한 이 작가가 추구한 새로운 길이 무엇인가를 알아보는 것이다.

「W 혹은 유년기 추억」은 그가 설정한 네 가지 작품 세계 중에서 자서전 계열에 속하지만 어쩌면 나머지 특징까지 동시에 겸하고 있어서 그의 작품 세계를 일별하는 데 좋은 표본적 가치를 지닌다. 전통적 자서전은 지나간 삶의 모습을 기억력에 의존하여 일관된 서사 구조로 복원하는 작업을 상정하는데 페렉의 경우 자서전 도입부터 기억력의 상실을 선언하여 전통적 기술방법이 불가능하다는 점을 암시하고 있다. 총체화된 자아의 구성이 불가능한 상황에서 과연 그의 자서전은 파편화된 기억의 편린만으로 구성되고 더구나 작가는 기억의 저편에서 자신이 애써 끌어올린 과거의 편린에 대한 진위 여부도 끊임없이 의심을 품는다. 또한 총체화된 자아를 정연한 연대기적 질서에 따라 재구성한 완성품으로서의 자서전이 아니라 그는 기억이 되살아나는 과정 자체, 기억의 메카니즘을 형상화함으로써 과정으로서의 예술을 실험하고 있는 것이다. 또한 과거 한 가지 에피소드에 대해 그는 진위를 판단할 수 없는 여러 가지 추억을 제시함으로써 소위 지시체가 분명치 않거나 복수적인 의미체를 사용한 문학, 해석 가능성을 개방한 작품을 시도하고 있다. 따라서 전지전능한 시점의 화자로서 작가의 주관성이 가장 전면에 부각되는 자서전 형식을 취했음에도 불구하고 그 주관성은 확신에 찬 자신만만 소리를 내지 못하고 주저, 회의, 번복의 모습을 보이며 현실을 지시하는 언어는 지진계의 바늘처럼 미세하지만 끊임없이 떨리고 있는 형국이라 할 수 있다. 그 예로 아우슈비츠로 끌려가기 직전 어머니와의 이별 장면을 묘사하는 대목이나 처음 히브리 글자를 대했을 때의 장면 묘사는 소설에서 흔치 않는 주석, 그 주석의 주석을 달아 기억의 불확실을 강조하여 독자로 하여금 단일한 의미 수용을 불가능하게 만들고 있다. 지나간 현실을 되살려내는 정신(기억)이 불투명한 상황에서 그의 자서전은 몇 장의 사진을 과거에 대한 확실한 물증으로 내세우는데 현실의 가장 충실한 반영물인 사진도 그것을 언어를 통해 해설하는 대목에 이르면 그의 기술태도는 다시 흔들리게 된다. 그 간단한 예를 들면 이렇다 : "사진 속의 아버지는 아버지다운 풍채이다. (...) 그는 웃고 있다. 그는 말단 졸병이고 파리로 휴가를 나온 것이다. 2월 말, 벵센느 숲에서 찍은 사진이다"[7] 일단 이렇게 기술한 작가는 이 대목에 주석을 부쳐서 "일요일, 벵센느 숲으로 휴가나온 것이라는 것을 확언할 만한 것은 아무

7) ibid. chap. VIII, p.42.

것도 없다"[8]라고 본문의 내용을 취소하고 있다. 7페이지 남짓한 짧은 텍스트에 붙은 27개의 주석은 본문을 보완, 수정, 취소하는 기능을 하며 본문과 주석과는 별개로 나중에 첨부된 글에서는 이 층위가 다른 두 종류의 글이 쓰여지게 된 상황이나 의도 등을 밝히고 있다. 따라서 전체 20페이지에 해당하는 이 작품의 1부 8장에서 독자는 층위가 다른 3 종류의 이야기를 만나게 되는 셈이다.

학술적 저술에나 쓰일 법한 주석의 등장은 작품구성에 엄밀한 객관적 사실성을 보장하는 듯 보이지만 정작 단일한 의미체를 제시하지 않는 불투명한 텍스트를 접한 독자는 다른 해석 방법, 즉 외관에 숨겨진 무의식을 탐색하려 할 지 모른다. 하지만 저자는 다시 주석 후에 첨부한 말에서 이러한 접근조차 차단하고 있다. 즉 "나의 착각, 나의 실수 속에서 오이디프스의 흔적을 찾으려해도 별다른 소득이 없다. 아무리 곰곰이 생각해도 내가 찾은 것은 오로지 부재하는 언어의 반영, 그 침묵의 스캔달일 따름이다"[9]라는 말로써 작가는 무의식의 메카니즘을 거부하고 있다. 현재의 자아란 과거의 자아를 총체화한 것에 다름 아니라고 할 때 조르주 페렉의 자아는 의미의 불확실성, 유동성만으로 구성되었으며 그러한 불안한 자아에 대한 대응으로서 그는 기억력의 복원과 축적을 작품을 통해 시도한다. 그 예가 서로 연관성이 없는 단편적 기억을 짧은 단문으로 기록한 『나는 기억한다』[10]와 같은 작품이다. 두서없이 의식의 표면에 떠오르는 기억에 일련 번호를 붙여 480 가지 기억을 채록한 이 작품은 그 형식과 내용에 있어서 독창적일 뿐아니라 작가가 설정한 네 가지 작품 방향 중 사회학적 문학에 맞닿아 있어 더욱 이채롭다. 그의 기억은 대개 동시대인들이면 당연히 공유했을 체험에 관련된 것인데 그 공동 체험의 내용이 거대한 역사적 사건이 아니라 소소한 일상사에 한정되어 있다는 점에서 단순한 르포 문학이나 자서전과 구별된다. 그는 거창한 사건, 그 중후한 의미는 결국 인간의 의식을 짓누르는 압제로 작용한다는 것을 체험한 작가이므로 의미의 무게가 최소한 감량된 요소로만 글을 쓰는 "리포세미"라는 글쓰기를 시도한 것이다. 의미의 층만을 거부하는 태도는 후술할 미니말리즘의 정신과 일맥상통한다고 할 수 있다. 또한 창작의 결과보다 과정에 초점을 두는 작업 방식은 사회학적 글쓰기란 분야에서 더욱 두드러지는데 그는 불특정한 시간에 카페에 앉아 우연히 목격하는 사람들, 사건을 상세하게 기록하는 소설을 시도하여 우연성을 예술의 한 요소로서 도입했다. 그 우연성은 다시 패로디 작업에서 다른 양상을 띠는 데 한 작가의 작품에서 각 품사별 단어를 사전에서 찾아 원전 단어에

8) p.49.

9) p.59.

10) Georges Perec, *Je me souviens*, édition Hachette, 1978.

서 다섯 번째, 혹은 여섯 번째에 등재된 동일한 품사의 단어로 원전을 대체한 작품을 시도하기 했다. 이를 N + x (N=단어, x=숫자) 기법이라 하는데 x=0일 경우가 바로 피에르 메나르의 『돈키호테』 라는 작품이 될 수 있다. 흔히 조형예술에서 "계산된 우연"이라 불리는 이러한 기법은 페렉 자신이 고안했다기보다는 초현실주의, 혹은 울리포 그룹에서 시도한 다양한 공식 중 하나이다. 울리포 그룹에서 시도한 물리학 모델이나 수학적 모델을 적용한 문학적 작품은 상술을 요하는 것이므로 본고에서 다룰 수 없고 그 실험적 성격과 문학적 성취 간의 괴리가 심해서 실험을 위한 실험 정도로 끝난 작품이 많지만 수학의 10행 정사형 제곱 라틴 모델과 체스의 행마법을 적용한 조르주 페렉의 『인생 사용법』[11]은 1978년 프랑스의 권위있는 문학상인 메디치 상을 받을 정도로 일정한 문학적 가치도 공인된 작품이다.

『W 혹은 유년기 추억』 이 제기하는 여러 문제점 중 전통적 시학에서도 관심을 갖는 분야는 바로 fiction과 non-fiction의 문제이다. 『W 혹은 유년기 추억』 의 가장 두드러진 특징은 무엇보다도 허구와 자서전을 양분해서 교차 배열한 편집 방식에 있다. 이 작품은 순수한 상상력의 산물로 추정되는 소설과 사실을 기술하는 자서전을 번갈아 가며 각기 짝수, 홀수의 장으로 배열하고 활자체도 달리함으로써 상상적인 것과 현실적인 것을 물리적으로 분명히 구별하고 있다. 앞서 지적했듯 현실적인 것을 복원한 자서전이 불확실한 구조를 지닌 반면, 상상력에 의존한 소설 부분은 정연한 논리적 질서에 따라 진행된다. 그 정연한 허구의 구조는 철저히 계산된 완성품, 즉 과정으로서의 예술과 대치되는 성격을 띠지만 후반부에 이르면 자서전에서 미처 밝히지 못한 내용, 즉 유태인 대학살, 수용소의 생존조건을 암시함으로써 현실과 상상은 만나게 되며 불확실한 현실보다 상상의 세계가 더욱 뚜렷한 사실감을 주는 효과를 낸다. 이는 현실을 있는 그대로 기술하는 장르인 자서전과 비현실적인 세계를 그린 소설 간의 경계가 모호해지면서 결국 허구 세계가 작가의 자아를 더욱 적절히 반영한다는 역설을 보여주는 일례가 된다. 로브-그리예, 나탈리 사로트, 마그리트 뒤라스 등에서 볼 수 있듯이 누보-로망의 가장 마지막 단계가 자서전이란 점, 그리고 그 자서전이 한결 같이 허구와 역사적 사실의 경계가 모호해지는 소위 누벨 오토비오그라피라는 점에서 볼 때 『W 혹은 유년기 추억』 은 매우 선구적 전례의 작품이라 할 수 있다.

아우슈비츠로 대표되는 야만적 역사, 마르크스도 프로이트도 해석하지 못하는 그 비극적인 역사는 어쩌면 총체성, 그 도달할 수 없는 이상을 광적으로 추구했던 인간 욕망이 낳은 결과인지도 모른다. 페렉이 울리포 그룹에 가입하기 이전에 발표한 처녀작 『사물들』[12]의 1장은 모두

11) Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, édition Hachette, 1978.

조건법 시제로 쓰여졌다. 영화의 트레블링 기법을 사용하여 미로 같은 아파트를 단일 시점으로 묘사하는 이 장면은 사실주의 소설의 대가 플로베르의 소설 『감정교육』의 첫 장면을 패로디한 장면이기도 하다. 그러나 불확실한 사건을 가정하거나 완곡하게 표현하기 위해 사용되는 조건법은 이 현실은 단일하고 확실한 의미체로 구성되었다고 믿는 사실주의 작가들이라면 피하는 시제이다. 총체성의 추구를 위해 인간은 너무 비싼 대가를 치뤘다고 믿는 조르주 페렉이 그리는 현실은 조건법의 세계이다.

II.

"우주 속에서의 인간의 물리학적 위치가 변한다면 그의 지적, 정서적 위치도 변해야만 하며 이러한 모든 변수를 계산한 결과인 문학적 담론도 따라서 변화해야만 한다" - 미셸 리오 13)

앞서 거론한 조르주 페렉이 물리학이나 수학적 모델을 주로 소설의 형식에 적용하려 했다면 미셸 리오는 보다 적극적으로 그 내용 면에서 물리학을 다룬다. 현대는 더 이상 순수한 문학적 상상력만으로는 훌륭한 소설을 산출할 수 없다. 60년대 인문학의 발전은 비평 이론의 발전을 일궈냈으나 창작분야는 그 발전의 수혜를 스스로 외면했거나 아니면 충분히 선용하지 못했다. 이런 상황에서 미셸 리오는 인문학 뿐아니라 자연 과학의 지식을 재료로 작품을 써서 문학 비평가 뿐아니라 물리학자, 생물학자 등의 관심을 끈 소설가이다. 우선 그가 소설을 택하게 된 동기, 더 나아가 그의 소설관이 사뭇 다르다. 그가 관심을 갖는 분야는 크게 대별하여 인간, 생물, 사물인데 이를 추상적 관조로 접근하는 것이 아니라 인문학 전반, 생물학, 물리학 및 천문학 등 제반 학문을 섭취하여 이를 서술할만 한 적절한 기술체를 모색하는 중 그는 소설가의 길로 들어선 작가이다. 그의 말에 따른다면 "소설 문학이 존재하기 위한 필요충분 조건으로서 세 가지"를 들고 있다. 정보화된 세계관, 행위, 시학이 그 세가지 조건인데 그 중 다른 작가와 구별되는 점이 정보화된 세계관이다. 작가는 그 시대가 제공하는 모든 정보를 습득해야 한다는 것이다. 호머나 버질, 나아가 르네상스 시대의 작가는 우주와 인간을 해석하는 당대 최고의 지식체계인 신화에

12) Georges Perec, *Les Choses,* édition Julliard, 1965.

13) *Le Monde* le 12 novembre 1993, 조지안 샤비뇨와의 인터뷰.

정통했으며 이를 작품에 수용했으나 현대 작가는 그 시대의 지식을 충분히 습득하지 못하고 있다고 진단한다. 그의 작품 『섬』[14]에서 그는 작중 인물의 입을 빌어 우리의 세계를 지탱하는 세 기둥으로서 역사학, 생물학, 물리학을 손꼽으며 이를 우리가 인간에 대해 아는 모든 것, 살아있는 것에 대한 지식, 그리고 물질에 관한 지식으로 풀어 설명하고 다시 보다 문학적으로 설명한다면 인식, 섹스, 죽음, 자연에 관한 모든 지식으로 우리의 세계관이 형성되며 따라서 소설 문학은 당연히 이 세 가지 문제를 집중적으로 탐구해야 한다고 주장한다. 그런데 현대의 지식체계는 극도로 분화되어 종합적 세계관을 제시하기에 부적절한 바, 이질적인 담론을 한 그릇에 담을 적절한 기술체로서 그는 소설을 택한 것이다. 그는 호머나 버질, 나아가 르네상스 시대의 작가들은 단지 글자 조작을 통해 서사를 꾸며낸 이야기꾼이 아니라 당대 최고의 인문, 자연 과학적 지식을 섭취, 소화한 지식인이었던 반면 현대 작가는 스스로 만든 협소한 울타리에 갇혀있다고 지적하며 철학이나 심리학 뿐아니라 생물학, 물리학도 당연히 작가가 연구해야할 분야이며 이를 도외시하는 것은 현대 작가의 나태를 증거하는 것이라고 단언한다. 물론 작가가 상상력을 인문학적 지식으로 보완하는 것은 프랑스의 오랜 전통에 속한다. 예컨대 19세기 낭만주의, 사실주의 작가가 풍속 소설이나 역사 소설을 쓰기 위해 실증적 자료나 역사연구에 몰두했던 것은 잘 알려진 사실이며 특히 플로베르의 경우 『살람보』를 쓰기 위해 역사, 풍속, 천체, 등 광범위한 분야에 수도승의 자세로 몰입했다는 것은 거의 전설적으로 문학사에 남아있다. 그러나 학문이 세분화, 전문화된 현대 상황에서 과연 소설가가 모든 지식 체계를 관장할 만한 능력을 갖춘다는 것은 거의 불가능하며 비효율적 전략이기도 하다.

제목부터 하이젠베르그를 직접적으로 떠오르게 하는 그의 작품 『불확정성의 원리』[15]에서는 은퇴한 소설가와, 역시 은퇴한 배우 두 사람이 마주앉아 끝없는 고담준론을 나누는 독특한 형식으로서 빈약한 서사 구조를 대화체가 지탱해주고 있는 소설이다. 그의 작품 『사색적인 정글』[16]은 전통적 진화론에서 주장하는 자연도태설이 과연 맹목적인 이기적 생존투쟁, 소위 적자생존의 법칙이 아니라 자신의 생존을 위해서는 적당한 수준의 타자와의 공존이 필요하다는 현대 진화론의 이론을 적용한 소설로서 결국 인간의 윤리적 행동은 모두 진화론적 지식에 의해 설명될 수 있다는 입장을 취하고 있다. 인간의 윤리적 태도도 결국 자연과학적 법칙 위에 정초된다는 작가의 입장은 『불확정성의 원리』에서 두 주인공의 대화를 통해 더욱 극명하게 드러난다. 이

14) Michel Rio, *L'Archipel*, édition Du Seuil, 1987.

15) Michel Rio, *Le Principe d'incertitude*, édtion Du Seuil, 1993.

16) Michel Rio, *Les Jungles pensives*, édition Balland, 1985.

소설에서는 우주의 종말을 예고한 현대 물리학의 열역학의 제 2 법칙, 우주론, 양자 물리학 등을 원용하여 두 주인공이 갖는 비극적 인생관을 설명하고 있다. 다소 긴 인용이 되겠지만 두 주인공의 대화를 엿들어 봄으로써 작가의 수사학적 전개방식을 알 수 있을 것이다. 이 인용은 두 주인공이 시간이란 주제로 대화를 하면서 하이데거를 떠올렸다가 다시 형이상학적 접근의 무용성에 동의하여 이번에는 현대 물리학에서 시간을 어떻게 정의하는가를 논하는 대목이다.

- 시간의 성격을 이해하는 능력에 대해 하이데거가 그렇게 생각했던 것 같은데?

- 그렇죠

- 내 생각에는 시간이야말로 다른 모든 문제의 원천이 되는 핵심적 문제처럼 보이는군요. 아마 나이 탓일 테지요. 나야 아는 바도 별로 없고 사고하는 방식도 서툴지만 내 생각에는 시간에는 두 가지 측면이 있는데 하나는 나를 격분케 하고 다른 하나는 막연한 희망을 주더군요. 첫 번째 것은 생물학의 영역에 속한 모든 것, 우리들의 시간, 그 불가역성의 지배를 받으며 결국 죽음의 최종성에 종속 당하는 시간이 있습니다. 다른 한편으로 갈릴레이, 뉴턴 같은 고전물리학자는 과거와 미래 사이에 어떤 대칭성을 상정하고 시간을 중화시키거나 아니면 완전히 거부하는 것으로 귀착되는 시간의 완벽한 가역성을 상정합니다. 물리학의 아버지 격인 이들이 내세운 단순하면서도 안정성을 지닌 체계를 벗어나 현대 물리학을 살펴보아도 상대성 원리와 양자역학을 정초한 아인슈타인, 슈레딩거 역시 이 가역성을 크게 변화시킨 것 같지 않아요. 최근 스티븐 호킹 같은 물리학자가 시간의 방향성을 부인하는 것을 볼 수 있는데 그는 우주는 순수한 기하학 자체이며 그 속에서 시간이란 우연한 사건, 내 생각에는 생물학적 사건이라 할 사건이라고 보았고 심지어 시간에 상상적 성격까지 부여합니다.

- 스티븐 호킹은 시간의 세가지 화살, 즉 엔트로피의 증가나 열역학 제 2의 법칙, 인간의 기억력, 우주의 팽창 같은 것이 모두 동일한 방향, 즉 미래를 향하고 있다는 사실을 들어 시간의 불가역성을 인정했지요. 그런가 하면 우주의 붕괴란 것은 우주의 팽창을 정확하게 뒤집은 역전된 재현이며 그것은 무질서의 증가와 대칭되는 질서로의 귀환을 의미하고 심지어 기억력조차도 완전히 역전시킬 수 있는 사건의 역전을 의미한다는 점에 생각이 미치자 그는 자신의 오류를 인정했지요. 그는 우주의 붕괴가 시간의 불가역성의 흔적을 지닌 우주의 팽창과는 완전히 다르다는 점을 인정하고 그 결과 시간의 화살은 항상 같은 방향을 가르킨다는 점과 우주의 붕괴는 우주 팽창의 미래일 수 있지만 이것이 왔던 길을 뒷걸음질쳐서 고스란히 과거로 역행하는 것은 아니라는 점도 받아들였어요. 그리고 신을 결론이 아니라 질문으로 도입한 그의 방식은 미래의 물리학의 통합에 대한 예측과 마찬가지로 겸허하고 조심스런 태도였지요. (...)

- 시간의 화살에 대한 호킹의 생각은 내가 말하고자 했던 바와 직결됩니다. 현대의 우주기원설은 빅뱅이라는 최초의 순간, 발전, 그리고 종말을 포함한 역사적 개념에 근거한 모델을 제시합니다. 그런데 내가 보기에는 우리에게 두 가지 선택권을 제시한 종말, 즉 무한한 팽창인가 붕괴인가 하는 밀도에 관련된 양자택일을 상정하는 종말이 딱 한 번 일어나는 것은 아닌 것 같아요. 수축의 경우도 마찬가지입니다. 수축 뒤에 또다른 팽창이 일어나니까요. 팽창의 무한대성, 폭발과 내향성 폭발의 무한한 반복이 내게는 영원성, 역사의 외면만 지닌 영원성과 아주 유사하게 보입니다. [17]

위의 인용과 같은 대화로 구성된 미셸 리오의 소설은 우주와 인간, 그리고 신에 대한 철학적 담론을 전달하는 수단으로 소설을 차용한 18세기 프랑스 철학자들의 소설과 닮았다. 프랑스 현대 작가들 중에서 자연과학, 특히 현대 물리학에 관심을 보이는 작가가 적지 않은데 여기에서도 특히 미셸 리오의 저작이 가장 돋보이는 것은 단지 소재주의에 끝난 것이 아닌 철학적 내용으로 전개시킨 작가의 역량 덕분이며 그의 소설은 자연과학 분야의 전문가들의 주목을 받아 천문학, 물리학, 생물학 전공교수가 모여 그의 소설을 주제 삼아 범학제간 토론을 개최할 만큼 화제가 되기도 했다.[18] 미셸 리오는 그의 주장처럼 인간 의식, 사물, 생물을 주제로 광범위한 토론을 담을 수 있는 자유로운 그릇으로 소설을 사용한 셈이다. 현대 물리학에 대한 관심은 리오 뿐아니라 다음에 언급할 두 작가 장 필립-투생과 장 에슈노즈에게서도 발견된다.

III.

글머리에서 인용한 글은 프랑스 소설의 위기를 운운하면서도 장 에쉬노즈, 장-필립 투생을 프랑스 소설의 블루칩이라고 내세우고 있다. 두 작가에게는 모두 80년대에 누보 로망의 산실인 미뉘 출판사를 통해 등단하여 로브-그리예에 의해 누보 로망의 적자로 인정받았고 미니말리스트라고 불리는 공통점이 있다. 조형 예술의 한 경향을 지칭하는 미니말리즘이란 용어를 언어 예술에 적용하는 것이 과연 적절한가 여부는 접어두고 이 두 작가의 각기 특성을 짚어내보기로 하자. 장-필립 투생은 1984년 발표한 『목욕탕』[19]이라는 소설에서 한 자폐적 인간을 그리고 있다.

---

17) Michel Rio *Le principe d'incertitude,* pp. 47-48 passim.

18) 『지식의 우울증』은 기호학 뿐아니라 물리학, 천문학, 생물학과 같은 자연과학 전공교수들이 공동으로 집필하여 미셸 리오에게 있어서 백과사전식 지식이 어떻게 비관적 세계관으로 이어지는가를 보여준 연구지이다.

욕조 속에서 살기로 결심한 화자는 주위의 권고로 마지못해 바깥 세상으로 나와 베니스 여행을 한 뒤 다시 욕조로 들어가는 내용의 이 작품은 순환적 구조를 지닌 줄거리와 짧은 문장에 일련 번호를 붙인 형식으로 주목을 받았다. 그런데 이러한 형식상의 특성 외에는 이 작품에는 아무런 이야기, 서사, 혹은 메시지가 한눈에 드러나지 않는다. 그래서 이 작품에는 작가적 재능만 눈부시게 빛날 뿐 아무 것도 없다라는 묘한 평을 받았다. 작품 속에 아무 것도 없다는 것, 그것은 궁극적으로 아무 것도 아닌 것에 대한 책을 쓰겠다는 플로베르의 소설관과 연관되며 백지화를 그린 20세기 단색화가의 정신, 나아가 미니말리즘의 정신과 상통하니 미니말리즘이란 칭호가 붙게 된 것이 우연은 아닐 것이다. 미술 평론가 해롤드 로젠버그는 미니말리즘의 공백에 대해 "이제 미술에는 <내용 없음>, 즉 공백만 남았다. 정확하고 산뜻하게 텅빈 예술이다. 이러한 공백은 종래의 미술을 폐기하고 불순한 충동이 정화된 작품으로 대체하려는 그런 공백이다"라고 평하고 있다. 소설의 줄거리가 지닌 작위성, 설화 구조 뒤에 숨은 브르조아 이데올로기에 대해 집요하게 문제제기를 한 것은 누보로망의 중요 업적이기도 하다. 다시말해 누보로망은 서사의 고의적 교란이나 파괴를 시도하기 위해 여러 가지 기법을 동원했고 일례로 소위 시동이 걸리지 않는 서사를 만들어내기 위해 대상에 대한 묘사를 동시적으로 제시함으로써 사건 전개에 제동을 거는 수법은 누보 로망의 전매특허가 되었다. 여기에 동어반복적인 모듈을 반복하는 미니말리즘의 특성이 덧붙여지면서 투셍의 소설은 침묵을 번역해내는 절제된 표현으로 새로운 누보 로망이라는 평가를 받게 된 셈이다. 어차피 거대 담론의 지배에서 벗어나지 못할 불순한 내용, 그 은밀한 욕망을 제거하고 남은 것은 육탈된 뒤 하얀 뼈대만 남은 순수한 형해이다. 조형예술에서는 그나마 제거하여 미니말리즘이 개념예술로 발전했으나 문학에서는 언어의 살점을 완전히 떼어낼 수 없다. 그리고 앞서 언급했던 현대 물리학에 대한 관심, 특히 두 번째 소설 『씨』[20]에서 슈레딩거의 시간 방정식을 언급하며 존재와 부재, 동시성과 연속성에 대한 성찰은 그의 소설을 실존적 분위기로 채색하여 그의 소설 주인공은 "구토하지 않는 로캉텡", "살인하지 않은 뫼르소"라는 평가를 받고 있다. 실존주의의 파토스가 제거된 차가운 인물들은 일명 "쿨 아트"라 불리는 미니말리즘의 냉철한 수도승적 분위기를 풍기기도 하지만 『목욕탕』 이후 그의 소설이 지속적으로 다룬 주제는 지극히 고전적인 주제이다. 모든 인간은 죽을 수밖에 없다는 자명한 사실, 그럼에도 불구하고 영원히 침묵하는 신 앞에서 불행할 수밖에 없는 인간의 운명에 그는 절망하고 있다는 전언을 그의 소설은 담고 있다. 그의 절제된 표현은 큰 불행 앞에서는 누구나 말수가 적어진다는 평범한 현실을 우회적으로 표현한 것일 수도 있다.

---

19) Jean-Philippe Toussant, *La salle de bain*, édition du Minuit, 1984.

20) Jean-Phillipe Toussant, *Monsieur*, édition du Minuit, 1986.

"지난 반세기 동안 소설가들의 유일한 관심은 소설의 파괴, 해체에 있었으며 그 결과 반소설 혹은 신소설이라 불리는 의미있는 업적도 남겼다. 또한 이 기간 중 산출된 가장 본질적 문학적 성과가 이러한 파괴 의지에서 나왔다는 것도 사실이다. 이러한 흐름을 정면으로 거슬러 올라가는 작가가 바로 장 에슈노즈이다" 르 몽드

"한 때 누벨 바그, 아방가르드, 누보 로망과 같은 고유한 등록 상표들이 있었다. 그리고 포스트, 하이퍼, 네오 등등 더욱 세부적으로 분류하는 상표도 있었다. 그런데 그런 분류에 미등재된 작가들이 있다. 단지 그들이 다른 그 어느 것과도 닮지 않았다는 사실만으로 구별되는 작가들이다. 다른 소설. 장 에슈노즈가 여기에 속한다" 리베라숑

불란서의 두 종류 일간지 문학란에 소개된 에슈노즈 관련 기사는 이 작가의 특징을 잘 요약하고 있다. 투셍과 더불어 미니말리스트로 분류되는 장 에슈노즈는 미니말리즘이란 명칭을 거부할 뿐아니라 포스트모더니즘이란 용어도 거부한다. 더구나 누보 로망의 적자로 지적되었음에도 불구하고 자신을 어떤 문학적 유파에도 연관시키지 않는 탓에 리베라숑 지는 새로운 소설이란 뜻의 누보 로망보다는 다른 소설, 즉 오트르 로망 autre roman이라 칭하는 것이다. 평론가들은 그를 투셍과 같은 미니말리즘의 범주에 넣지만 사실 그는 여러 면에서 투셍과 구별되는 다른 소설가이다. 우선 서사구조면에서 오히려 미니말리즘과는 정반대로 지나치게 복잡한 서사구조를 인위적으로 조작하는 경향을 보인다. 작품 속에서 미국 텔레비젼 탐정 연속극이나 영화를 직접 암시하기도 하는 그는 외관상 추리소설, 모험소설의 형태를 띠고 있다. 주로 한 인물의 실종사건을 둘러싸고 벌어지는 여러 인물들 간의 복잡한 거래관계를 중심으로 이야기를 전개시키는 그의 작품은 패로디, 패스티슈 같은 전형적인 포스트모더니즘의 기법을 차용하는 듯하지만 그는 한 대담에서 포스트모더니즘은 오직 건축에서나 유용한 개념일 뿐 문학에서는 적절치 않다고 용어 자체를 일축한 바 있다. 그는 오히려 자신을 리얼리즘 작가라고 칭하고 있으나 이는 물론 19세기식 리얼리즘을 아닐 것이다. 그는 상품 소개 카달로그나 광고문안, 심지어 경찰 조서 같은 글속에도 불완전하지만 현실을 반영하는 또다른 미학이 존재한다고 주장한다.[21] 에슈노즈의 이 같은 태도는 현재 프랑스 작가들의 일반적 태도를 반영한다고 볼 수 있다. 이들은 미국이 원산지로 되어있는 포스트모더니즘이란 용어 자체에 강한 반발을 보이며 스스로 이 조류와는 일정한 거리를 두며 오히려 누보 로망이나 텔켈, 아니면 울리포 같은 프랑스 아방가르드 전통의 선상에 자신을 자리매김하고자 하는 경향을 보이고 있다.

21) *L'Humanité*, le 11, octobre, 1996 장 피에르 레오나르디에와의 인터뷰.

그의 최근 소설 『일 년』[22]은 그의 이전 소설과 마찬가지로 한 여인의 실종사건을 그리고 있지만 최근 프랑스 사회현상 중 하나인 SDF 즉 거주지가 불분명한 거지, 호적초본에서 삭제된 신원불명의 인간을 묘사하고 있다는 점에서 일견 사회문제를 다룬 소설처럼 보이기도 한다. 80년대에 새롭게 사회문제로 제기된 신빈민층의 문제는 일차적으로 순수한 경제, 사회학적 접근을 요하는 문제일 수 있다. 충실한 사회의 일원인 한 개인이 어느날 갑자기 본인의 의지와 상관없이 실직, 파산, 이혼 등 급격한 몰락을 겪으며 마침내 SDF로 몰락하여 정체성을 상실하는 현상은 영구불변한 정체성은 존재하지 않는다는 존재론적 문제로 귀착된다. 소설 『일 년』은 어느날 아침 깨어나보니 옆 자리에 직장 동료의 시체가 있는 것을 발견한 여자가 경찰의 추적을 피해 도주하는 것으로 시작된다. 과연 그 여자가 살인죄를 지었는지 무죄인지는 독자가 판별할 수 없을 뿐아니라 주인공 자신도 기억하지 못한다. 거주지를 떠나 정처없는 떠돌이 생활을 하면서 주인공은 점차 거지로 변하고 마침내 자신의 정체성까지 서서히 상실하는데 그 과정에서 주인공은 우연찮게 또다른 직장동료를 자주 마주치게 된다. 과거 생활과 현재를 잇는 유일한 끈인 이 동료는 주인공에게 적당한 충고와 정보를 전달해주며 동시에 주인공을 미행하고 있는 듯한 인상을 준다. 방랑생활을 일 년 가량 한 뒤 도피생활에 지친 나머지 주인공은 원래의 직장에 들르게 되는데 일 년전에 죽었다고 믿었던 남자를 다시 만나게 되고 그 남자의 입을 통해 죽은 사람은 자신이 아니라 그녀 뒤를 일 년 동안 미행했던 다른 직장동료라고 전해준다. 더구나 그 사람은 그녀가 실종된 날로부터 며칠 후에 죽었다는 말을 듣게되면서 서사 구조면에서는 전통적 탐정소설이나 사회소설처럼 보이던 이 작품이 돌연 전혀 다른 소설로 변한다. 지극히 명료한 사실적 문체의 소설이 마지막 대목에 나오는 한마디 대화로 인해 환상소설, 혹은 광인일기로 변하고 그 직전까지의 탄탄한 서사구조가 전복되는 것이다. 이러한 결말은 독자에게 이 소설 전체를 되돌아보게 만들지만 독자는 과연 마지막 대사를 한 인물의 말이 진실인지, 혹은 여자 주인공이 환상에 빠진 것인지를 딱히 구분할 수 없는 처지에 놓이게 된다. 미스테리 소설의 외관을 지닌 소설이 미스테리를 제시하는 것만으로 끝나며 독자는 그 미궁에서 벗어날 아무런 단서도 찾지 못한 채 독서를 마무리하게 된다.

그런데 소설을 자세히 읽어보면 앞서 광고 카달로그나 경찰조서와 같은 에슈노즈 풍의 사실적 묘사는 실은 현실의 재현, 혹은 사실적 환상을 노린 재현과는 크게 다르다는 점을 알 수 있다. 조형예술에서 사실감의 표현을 가능하게 한 기법은 바로 원근법이었다. 관찰자 시점에서 가까운 대상은 크고 명확하게, 먼 대상은 작고 흐릿하게 그리는 원근법은 원시적 상징이나 기호의 나열

22) Jean Echenoz, *Un an*, édition du Minuit, 1997.

에 불과했던 시각예술을 획기적 방식으로 발전시켜 관람객의 착시현상을 가능하게 만든 기법이었다. 소설에 있어서도 사건이나 대상, 인물에 대한 묘사나 설명은 그것이 서사에서 차지하는 경중에 비례한다는 것은 사실주의에 입각한 원근법 원칙에 따른 것이다. 소설의 원근법은 서술시간을 어떻게 배분하는가에 따라 그 효과가 자연스레 달라질 수밖에 없다. 그런데 이 작가가 구사하는 묘사기법을 보면 전통적 사실주의와는 다르다는 것을 알 수 있다. 에슈노즈는 소설을 자동차 엔진에 비유한 바 있는데 서술 시간과 관련지어 말하자면 그의 소설엔진은 독특한 변속기어를 장착하고 있다. 만약 독자를 소설이라는 관광버스에 태워 사건이라는 경치를 구경시켜주는 것이 소설가라면 장 에슈노즈는 중요한 구경거리에 이르면 거침없이 속력을 내고 살풍경하고 무의미한 길목에서는 한없이 느리게 운행하는 소설 기법을 사용하여 독자로 하여금 총체적 전망을 갖지 못하도록 풍경을 교란시키고 있다. 예를 들면 전체 줄거리를 이해하는 데 있어서 매우 중요한 대목이 대뜸 소설 첫 문장으로 제시되고 있는데 그 서술속도는 가히 초고속이라 할 수 있다 : " 2 월 어느날 아침, 잠에서 깨어난 빅트와르는 지난 밤 일은 전혀 기억하지 못하는데 침대 옆자리에서 펠릭스의 시체를 발견하곤 트렁크에 짐을 챙기고 은행에 들른 뒤 택시를 잡아타고 몽파르나스 역으로 내달렸다" 이렇게 줄거리의 절반 이상을 소설 도입부의 단 몇 줄에 쏟아붓고는 여자 주인공이 기차를 타고 바라보는 바깥 풍경 묘사는 지나치게 상세하게 묘사하는 방식은 독자의 심상에 원근법을 무시한 영상을 제공하게 된다. 그래서 프랑스와 누리시에라는 평론가는 그의 소설을 멀리 떨어져 전체를 조망해야하는 그림이 아닌 근시안을 위한 그림이라 평하기도 했다. 혹은 그의 서술의 속도를 직흥연주를 근간으로 하는 재즈의 리듬감에 빗대어 타자기로 소설을 연주하는 셀로니우스 몽크라는 별칭도 얻은 에슈노즈는 스스로를 만화와 재즈를 즐긴다고 고백하여 자신의 기법이 재즈와 유관하다는 점을 시인하기도 했다. 따라서 그의 기법이 겨냥한 것은 현실을 질서정연한 균형이 잡힌 재현이 아니라 파편적 현실을 확대경이나 축소경을 번갈아 사용하며 제시하는 것으로 그쳐서 마치 베이컨의 인물화 같은 인상을 주는 것이다.

*
* *

위에서 거론한 작가들은 스스로 포스트 모더니즘을 표방한 적도 없으며 자국내에서 포스트모더니즘이란 명칭보다는 울리포, 누보로망, 혹은 누보 누보 로망 작가로 불리고 있다. 그러나 그들 소설이 추구하는 바가 포스트모더니즘 시학, 포스트모더니스트 픽션이 지향하는 방향과 그리 멀지 않다는 점은 쉽게 인정할 수 있을 것이다. 우선 총체성을 부정하거나 적어도 그것을 이성적

으로 재구성할 수 없다는 태도, 현실과 픽션의 교란, 전통 소설과는 구별되는 나레이티브를 구성하는 기법 등이 소위 리요타르가 주장하는 바와 일치하고 있다. 더구나 리요타르도 현실에 대한 일관된 나레이티브가 불가능하다는 근거로 정밀 자연과학인 물리학을 들고 있다. 하이젠베르그나 괴델, 쉬레딩거에 대한 관심은 리요타르 뿐 아니라 80년대 등장한 소설가들이 공유하는 현상이기도 하다. 그러나 프랑스 뿐아니라 어느 나라 작가라도 자신의 창작세계를 특정 이데올로기의 틀에 가두는 것을 원치 않는다. 현대 프랑스 작가는 한편으로는 이제 고전에 속하는 누보 로망, 울리포, 텔켈로 이어지는 과거의 전통과 포스트모더니즘이란 범세계적 유행으로부터 벗어나 자신의 개성, 정체성을 찾기 위한 모색을 거듭하고 있다. 그런 과정에서 새로운 자서전, 소위 오토픽션 autofiction이라는 장르를 중심으로 자아의 정체성 모색 작업도 주목할 만하다. 예컨대 프랑스의 여성작가 아니 에르노는 자신의 문학을 누보 로망이나 페미니즘, 혹은 포스트모더니즘과 연관시키는 점에 심한 거부감을 보이며 이런 환원적 분류로부터 벗어나는 전략으로 오토픽션을 채택하고 있다. 프랑스의 현대작가는 자국의 문학적 전통의 무게, 그리고 세계적 조류인 포스트모더니즘, 이러한 안팎의 압력으로부터 자유스러워지기 위한 모색을 거듭하고 있다고 할 수 있다.

참고문헌

Burgelin, Claude, *Geroges Perec*, Seuil, 1988

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, 1991

Hollier, Denis, *De la littérature franÇaise*, Bordas, 1993

McHale, Brian, *Postmodernist Ficion*, Routledge, 1987

Lejeune, Philippe, *La mémoire et l'oblique*, P.O.L, 1991

Safir, Margery Arent, *Mélancolies du savoir, essais sur l'oeuvre de Michel Rio*, Seuil, 1995