

삶의 양식, 고전의 형식

- 공동체를 위한 고전 -

안 치 윤 | 본지편집 자문위원, 연극평론가

한 권의 책을 읽기 전부터 흥분될 때가 있다. 읽어가면서부터 책이 영혼을 휘어잡는 존재가 될 때가 있다. 책이 내 안에 길을 만들어 아스라한 곳으로 뻗어나갈 때마다 얼마나 많은 꿈을 꾸었던가. 보들레르가 「여행의 초대」에서 “너를 닮은 나라로”라고 말했던 것처럼, 책은 읽는 이를 꿈과 욕망의 나라로 이끈다. 책 중의 책, 고전은 최고급이라는 클래식classico이며, 오래된(古)책이되 사라지지 않는 경전(典)을 뜻한다. 따라서 고전은 지혜와 통찰을 지닌 텍스트이며, 모든 삶의 사다리이며, 교양의 절대적 보호자와 같다. 고전은 시간과 장소의 거리감을 극복해서 우리들을 세상과 시간의 질서속으로 편입시킨다. 고전은 세상을 이해하는 실타래와 같은 것이 아닌가!

고전이 읽혀지지 않는 이유는 무엇인가

고전이 모든 사람들에게 개방되어 있음에도 불구하고(실은 구호처럼 구두선(口頭禪)에 머물고 있지만) 읽혀지지 않는 이유는 무엇인가? 그것은 경쟁에 치우친 나머지 인간성을 존중하는 교양정신이 퇴보하고 있고, 출세의 공리적

가치만이 중요하게 여겨지는 통에 고전을 통해서 일상생활의 실감(옛날부터 내려오는 삶의 기억과 즐거움)을 발견하지 못하기 때문이다. 고전의 쇠퇴는 기억의 쇠퇴이기도 하고 삶의 단절이기도 하다. 그리고 역사적 흐름과의 단절인 동시에 세상의 질서와의 결별이라고도 할 수 있다. 이를 두고 인문학의 위기라고 말하는 것이 아닌가.

고전희곡은 어떠한가? 우선 제대로 번역되어 있지 않기 때문에 정전(正典)이 없다. 예컨대 우리말로 번역되지 않은 한자로 씌어진 한문학 뿐만 아니라 서양 연극의 고전희곡들이 너무나 많다. 이런 탓으로 독자들은 고전을 통해서 자기 자신과 삶을 해독하는 매혹적인 책임기를 경험하지 못한다. 「햄릿」만 하더라도, 우리나라에서는 「햄릿」이 「하므렛토」, 「하멜태자」, 「햄릿 1999」, 「햄릿기계」처럼 과독(過讀)이 되기도 하지만 내용을 만든 번역본이 없다. 햄릿, 하므렛토, 하멜태자, 햄릿1999가 모두 같은 작품의 이름이다. 희곡이 공연과 독자와 관객을 매개하는 것이라고 한다면, 전범이 될 수 있는 고전희곡의 부재는 연극예술인들과 관객들의 교양의 부재로 이어지고 연극 공동체와 교양있는 시민사

고전이 모든 사람들에게 개방되어 있음에도 불구하고 읽혀지지 않는 이유는 무엇인가? 그것은 경쟁에 치우친 나머지 인간성을 존중하는 교양정신이 퇴보하고 있고, 출세의 공리적 가치만이 중요하게 여겨지는 통에 고전을 통해서 일상생활의 실감을 발견하지 못하기 때문이다. 고전의 쇠퇴는 기억의 쇠퇴이기도 하고 삶의 단절이기도 하다. 그리고 역사적 흐름과의 단절인 동시에 세상의 질서와의 결별이라고도 할 수 있다. 이를 두고 인문학의 위기라고 말하는 것이 아닌가.

회의 연계를 불가능하게 한다. 1993년 ‘책의 해’라고 있었지만, 한국의 고전을 비롯해서 동서양의 고전이 우리말로 번역되지 않았다. 한국 연극에서 고전인 「햄릿」은 판본이 아니라 연출가에 따라서 술한 햄릿의 아류로 분열된다. 릴케는 “물건들이 더 있고자 한 것보다도 더욱 뜨겁게 말하기 위하여” 시인이 존재한다고 했지만, 햄릿의 아류현상은 그렇지 않다. 내용을 줄이거나 고치고, 제목을 변조하는 것은 존재의 창립과는 다른, 그렇게 해야한다는 신경증의 소산일 것이다. 우리의 고전희곡 뿐만 아니라 서양의 고전희곡들도 있는 그대로가 아니라 제 모습을 잃은 채 존재한다. 연극을 만드는 작가들은 고전을 달리 표현해야 한다는 강박신경증을 지니고 있는 것 같다. 고전을 우리 식으로, 세속적으로 토착화시켜야만 살아남을 수 있다는 것을 믿는 것 같다. 연극과 교양의 공리적 기반을 방임한 책임은 우리 모두에게 있다.

역사와 삶을 익히는 고전읽기의 그 첫 출발은 온전한 텍스트를 읽는 것

좋은 번역에 앞서 종잡을 수 없는 해체가 앞서는 「햄릿」의 경우, 연출가들은 대개 “독백을 씨줄로, 세상의 우여곡절을 날줄로 지금 이곳”이라며 개작의 의미를 말한다. 그러나 이 말은

모든 작품에 덧붙태도 하등 이상할 것이 없는 표현들이다. 과묵한 탓인지 몰라도 고전 희곡을 공연하는 경우, 희곡을 번역한 이를 알 수 없을 때가 있다. 연출한 이가 원본을 각색했기 때문이다. 서툰 각색은 무분별한 자유와 등가이다. 권리와 의무를 잊으면 자유는 얼마나 들뜨는가. 한국연극에서 고전 희곡들은 많은 부분 생략되어 잊혀지거나 잘려나가 부상당했다. 그런 관행으로 번역을 누가 했는지 염두에 두지 않았으리라. 고전읽기에 왕도는 없지만 그 첫출발은 온전한 텍스트를 읽는 것임에 틀림없다. 그것은 인터넷이 지배하는 오늘날에 더 유효할 것이다. 역사를 안다는 것, 삶을 익힌다는 것이 과거에 힘입는 것이라고 한다면, 그것은 고전읽기로 출발한다. 삶의 양식이 달라진다고 해도 고전의 형식은 변함이 없다.

고전을 해체한 「햄릿1999」의 경우, 원본과 다르게 각색된 점은 “누구요?”라는 바나도의 대사로 시작되는 유명한 첫 장면을 생략한 것만은 아니다. 햄릿이 죽은 아버지의 망령과 나누는 대사도 거의 생략되었다. 망령이 등장해서 관객들에게 진실을 전하는 장면들은 「햄릿」의 압권이다. 그러나 「햄릿1999」에서 그것들은 생략되거나 다른 장면에 섞인 채 드러난다. 대사가 하나하나 들리기보다는 그것이 지닌 분위기가 음향 효과에 의존해서 전달된다. 말은 배우의 몸

에서 나와 울리는 것이지만 음향은 기계가 증폭시켜 관객의 몸에 와닿는 거친 인공의 소리들이다. 그것은 책임기처럼 독자와 관객이 개입할 수 없는, 동기를 부여할 수 없는 소리들이다. 고전 「햄릿」이 「햄릿1999」로 개작되면서 잃어버린 것은 번역과 말, 구체적인 장면과 연기이다. 대신 인공적인 요소들이 그것을 채운다. 공연은 장면의 순서가 바뀌거나 생략되어 좀처럼 갈피를 잡을 수 없다. 거칠게 말하면 오늘날 공연은 고전이 담고 있는 것 가운데 암기되어야 할 정보들로만 채워져 있다. 「햄릿」의 첫 대사는 이렇다. “누구요?”, “아니 내가 묻는다. 서라, 신분을 밝혀라.” 이 질문의 대상을 독자 혹은 고전이라고 해도 좋을 것이다.

고전의 의미와 특성을 있는 그대로 번역하는 태도

한국연극에서 고전희곡들은 참 많이 난도질 당했다. 이리 잘리고 저리 끊겨서 읽히고, 공연된다. 번역된 고전가운데 온전한 희곡이 없다. 반드시 읽어야 할 희곡이 번역이 안 된 것도 문제이지만, 성치 않은 희곡을 가지고 실험이니 스타일이니 하면서 연극을 만드는 일도 참 웃기는 일이다. 아직도 입센 희곡들은 다 번역되지도 않았다. 한국연극에서 번역은 이제 출발이라고 해도 틀리지 않을 것이다. 희곡을 전공한 이들이 많이 나와 좋은 작품들을 번역해주었으면 좋겠다. 가능하면 난 입센이 좋아서 노르웨이 문학을 전공했고, 작가의 모든 작품을 번역하겠다는 의지를 지닌 학자들이 있었으면 더욱 좋겠다. 희곡을 전공한 이는 많아도 번역된 희곡은 많지 않다. 희곡텍스트에 충실하려는 몇몇 연출가가 있지만 대부분 연출가들은 고전 희곡의 테

러리스트들이다.

최근에 셰익스피어의 희곡들이 번역되고 있는 것은 참 좋은 일이다. 새로 번역된 책(최종철 번역, 민음사)들은 산문이 아니라 운문으로 번역을 하고, 독자들이 읽기 쉽게 제작되었다. 새로운 번역본이 앞선 전집 번역본들과 다른 점은 무엇보다도 운문으로 되어 있는 점이다. 셰익스피어를 산문으로 번역하면 시가 지닌 함축성과 상징성이 줄어들게 된다. 역자의 글을 옮기면 “시어의 의미와 특성을 보다 더 정확하게 아름답게, 매끄럽고 효율적으로 전달하는 도구인 음악성이 거의 사라지게 된다.” 이것이야말로 고전을 있는 그대로 번역하는 태도일 것이다. 「햄릿」 번역의 경우, 역자는 번역을 ‘아든’ 판을 주로 하고, ‘리버 사이드’ 판을 참조하였다고 밝히고 있다. 여기서 판본을 정확하게 말하는 이유는 수많은 셰익스피어 판본 가운데 이것들이 유명하기 때문이다. 필자는 원본을 읽기 위하여 주로 1982년에 출간된 ‘찬슬러 프레스 Chancellor Press’ 판을 참조하였다. 이 판본은 셰익스피어의 37개 모든 희곡과 160개의 소네트, 시를 담고 있는 유명한 판본 가운데 하나이다. 연극을 다시 공부하고자 할 때, 좋은 희곡을 읽고 싶을 때 필자는 늘 셰익스피어를 고른다. 필자에게 1024페이지가 되는 이 판본을 준 선생님은 “인간의 마음을 가장 깊이 들여다 본 사람, 윌리엄 셰익스피어, 그를 당신 마음의 깊은 우물 속에 담구어 두”라고 책 앞장에 쓰셨다. 그 후로 나는 머리말에 이 책을 두고 읽고 있다.

한 영문학자는 “시가 되지 않은 셰익스피어 번역은 아무리 많이 나오더라도 필경은 신파극 이상의 역할은 하지 못할 것이다”라고 말하고

최근에 셰익스피어의 희곡들이 번역되고 있는 것은 참 좋은 일이다. 새로 번역된 책(최종철 번역, 민음사)들은 산문이 아니라 운문으로 번역을 하고, 독자들이 읽기 쉽게 제작되었다. 새로운 번역본이 앞선 전집 번역본들과 다른 점은 무엇보다도 운문으로 되어 있는 점이다. 셰익스피어를 산문으로 번역하면 시가 지닌 함축성과 상징성이 줄어들게 된다. 연극을 다시 공부하고자 할 때, 좋은 희곡을 읽고 싶을 때 필자는 늘 셰익스피어를 고른다.

있다. 즉 운문을 빼어버리면 「햄릿」은 “유혈낭자한 복수극이나 신파극과 크게 다를 바 없기 때문이라고 했다. 이것은 전적으로 오역과 끝까지 다 읽지 못한 탓이다. 「햄릿」하면 떠오르는 대사는 “사는냐 죽는냐 이것이 문제로다 한이 아니다. 「햄릿」이란 작품은 전체가 고전이다. 맨 마지막 5막 2장, 레어티즈의 대사, “저와 부친 죽음 그대 탓 아니고, 그대 죽음 또한 제 탓이 아니기를”, 호레이쇼에게 말하는 햄릿의 “자네가 나를 마음 속에 품은 적이 있다면”을 떠올려 보자. 새로 번역된 「햄릿」을 다시 읽는다. 햄릿이 아버지가 억울하게 죽었다는 것을 알고 나서 말하는 “뒤틀린 세월, 아, 저주스런 낭패로다”(1:5:196)라는 대사는 80년대 어두웠던 세월을 연상케 한다. 우리의 80년대가 그러했기 때문이다. 그 시대를 살았던 젊은이들이 또한 예외가 아니었을 것이다. “이 세상 만사가 내게는 얼마나 지겹고, 맥빠지고, 단조롭고, 쓸데없이 보이는가! 역겹다. 아, 역겨워, 세상은 잡초투성이, 퇴락하는 정원”(1:2:135)이라고 말하는 햄릿의 대사에 주목하게 된다. 80년대 이후, 우리나라에서 「햄릿」의 이런 부분들은 자투리로 혹은 부풀려져 공연되기도 했다. 고전인 「햄릿」은 여기에 머물지 않는다. 읽으면 읽을수록 새로운 것이 참 많다는 것을 알게 된다. 이럴 수가! 그 동안 무엇을 읽었던 말인가. “사는냐, 죽

는냐, (혹은 “있음이나 없음이나”) 그것이 문제로다”(3:1:56)? 아니면 “약한 자여, 네 이름은 여자로다”(1:2:146)? 동생이 왕인 형을 죽이고 형수와 결혼하는, 이른바 “인간의 철학으로 꿈도 꾸지 못할 일이 천지간에 많다”(1:5:174)는 것을 아는 것?

다시 읽는 고전, 무엇을 어떻게 읽을 것인가

글을 쓰다 말고 올리비에가 주연한 「햄릿」, 김슨이 햄릿을 맡은 영화를 본다. 영화는 주인공에 초점을 맞추어 놓았다. 음울한 분위기, 복수에 불타는 햄릿의 고뇌와 열정을 바투 보여준다. 내친 김에 영화 「셰익스피어 인 러브」를 마저 본다. 휘황찬란한 인사들이 등장인물들의 입에서 튀어나와 웃과 거리를 수놓는다. 언어들이 밤하늘의 별처럼 반짝인다. 인물들이 하나같이 언어들로 채워진 금고 같다. 열리기만 하면 폭포처럼 말들이 치솟고 감정이 그림자처럼 에워쌌다. “피가 끓을 때면 영혼이 아낌없이 혀에게 맹세를 빌려주는”(1:3:117) 것처럼, 언어가 세상을 온통 꽃으로 수놓는다. 영화를 보는 관객들은 인물들의 말이 아니라 카메라의 빠른 속도에 빨려 들어간다. 그것이 영화의 언어가 아닌가! 고전은 이렇게 영화에서도 주옥같은 언어로 빛을 낸다. 언어의 속도처럼 영화의 화면은

역동적이다. 장면들은 끊임없이 움직이면서 등장인물들 속에 있는 사유를 바깥으로 끌어내고 있다. 관객들이 긴장할 때는 카메라는 사물과 인물에 가까이 가고, 안타깝고 애가 탈 때는 달리는 자동차 바퀴처럼 속도가 붙는다. 긴장의 속도, 사건의 속도, 시선의 속도가 한치도 어긋나지 않고 서로 같이 간다. 길게 늘려 놓고 싶은 장면은 그 얼마나 나긋하게 애잔하게 흘러가는가. 마치 얼은 아이스크림이 천천히 그러나 달콤하게 녹아 흘러 온 몸을 적셔 놓듯이. 관객들은 그것을 철철 받아먹는 것 같다. 입만 열면 가능한 일, 몸은 전당포에 맡겨 놓은 담보물과 같다.

그러나 「햄릿」의 독서는 왜 이리 어려운가. 글을 읽는 눈의 속도는 사건의 속도를 따라 가지 못한다. 마냥 느린 눈을 따라 책을 넘긴다. 사건은 마치 “민첩하게 상피불을 이불 속에 뛰어들어”(1:2:157) 가는 것 같고, 눈은 “부정한 눈물의 소금기”(1:2:155)로 닫힌 것 같다. 맨 첫 장면은 늘 소홀하게 넘어가기 마련이다. 왜 나하면 웬만한 독자들은 사건의 끝을 이미 다 알고 있을 터이므로 방만해지기 때문이다. 눈을 뜨고 다시 읽어보자. 장소는 엘시노아. 성 위의 망대이다. 성을 경계하는 두 보초가 교대하는 장면이다. 프란시스코는 지금 지키고 있는 보초이고, 바나도는 그와 교대하기 위하여 온 보초이다. 첫 대사는 바나도의 것. “누구요?” 그러자 프란시스코가 “아니, 내가 묻는다.” 하고 답한다. 묻고 답하는 것이 뒤바뀌었다. 코미디인가? 읽는 이는 웃고 있지만 웃기는 그이들은 스스로를 웃기지 못한다. 비극인 「햄릿」은 희극의 아 이러니로 시작된다. 고전, 무엇을 읽을 것인가?

「햄릿」은 질문하는 것으로 시작하는 희곡이

다. 그것은 “내가 누구인가” 혹은 “너는 누구인가”를 묻는 질문이다. 그런데 물어 보아야 할 이가 대답하고, 대답해야 할 이가 물어보는 지경이라면 그것은 도착이고 분열이고 전복에 다름 아니다. 그것은 프란시스코가 “난 마음이 울적해” 하고 말하는 것으로 어느 정도 드러난다. 되돌아오는 대답은 “이 땅의 친구”, “왕의 충복” 일 뿐이다. 결국 뒤바뀐 “누구나?”는 정체성에 관한 질문은 “종말이 온 것처럼 병들어 있”는 상태와 “무서운 사건의 비슷한 전조”이며, “다가올 재난의 서막”(호레이쇼, 1:1:120-127)이 된다. 성안의 질서는 이미 깨졌다. 햄릿이 역겨워 하는 존재는 전복된 질서 위에 있는 어머니이다. 햄릿은 그 아픔을 교묘하게 숨기고, 왕은 그것을 알리고 로젠크렌츠와 길덴스턴을 햄릿 곁으로, 아니 햄릿의 내면 속으로 들어가게 한다. 질문과 대답이 뒤바뀐 것처럼, 인물들은 겉과 속이 다르다. 아들인 레어티스에게는 “네 생각을 발설하지 말라”고, 딸인 오페리아에게는 “그의 맹세를 믿지 말라”고 충고하는 아버지 폴로니어스의 신념은 얼마나 위선적인가?

「햄릿」의 제 1막에서 압권은 유령의 등장이다. 유령은 정체성을 규명하는 것이 불가능한 존재이다. “무덤에서 나”(1:5:131)와 어둠 속에서 “반딧불이 새벽이 가까움을 알려줄”(1:5:90) 때까지 등장하는 유령은 호레이쇼 눈에 직접 보이기도 하지만 말하지 않는다. 유령을 본 호레이쇼가 “내게 말하라”, “제발 말하라”, “그걸 말하라”, “말해” 하고 명령하지만 유령은 그냥 가버리고 만다. 유령은 말하지 않고 단지 보여지는 존재일 뿐이다. 따라서 보는 이가 대신 유령의 진실을 보증하게 된다. 말하지 않는 유령의 언어는 두 팔을 벌리거나(1:1:129), 손짓

「햄릿」은 질문하는 것으로 시작하는 희곡이다. 그런데 물어 보아야 할 이가 대답하고, 대답해야 할 이가 물어보는 지경이라면 그것은 도착이고 분열이고 전복에 다름 아니다. 그것은 프란시스 코가 “난 마음이 울적해”라고 말하는 것으로 어느 정도 드러난다. 되돌아오는 대답은 “이 땅의 친구,” “왕의 충복”일 뿐이다. 결국 뒤바뀐 “누구나?”는 정체성에 관한 질문은 “종말이 온 것처럼 병들어 있”는 상태와 “무서운 사건의 비슷한 전조”이며, “다가올 재난의 서막”이 된다.

(1:4:58)이다. 유령은 등장해서 질문할 뿐 “대답하지 않았”(1:2:216)다. 정확하게 말하면 유령은 질문하지 않는, 질문이라는 “징조”(호레이쇼)일 뿐이다. 대답은 유령을 본 마셀러스, 호레이쇼, 바나도가 한다. 이 모든 것은 성 바깥에서 이루어진다. 그 사이 시간은 어둠 밤에서 밝은 아침으로 옮겨간다. 독자들은 이미 다 알고 있다. 유령은 햄릿의 아버지 즉 선왕의 억울한 죽음을 상징한다는 것을. 유령의 등장은 살아있는 이들에게는 무엇인가를 의심하게 한다. “젊음은 곁에 뉘 없어도 자기에게 반항”(1:2:44)하는 것처럼. 유령은 햄릿에게 “난 네 아버지의 혼령”(1:5:9)이라고 말하기 시작하는 것은 1막 5장부터이다. 말하는 유령은 “진실한 유령”(1:5:144)이다. 그것은 유령의 최후의 언어, 이제 유령이 사라질 때가 되었다.

이제부터 성 안이다. 성 안은 질문이 없다. 문으로 봉쇄되어 있는 것처럼. 영화에서 이 장면은 대부분 카메라가 하늘을 나는 새처럼 성 위로 올라가는 것으로 표현되고 있다. 문은 하늘을 닫지 못한다. 성 안에는 의무와 허락 그리고 임무와 권한만이 있을 뿐이다. 인물들의 연사는 “생명은 죽으며, 삶을 지나 영원으로 흘러감”(1:2:70)처럼, “하늘을 거역하고, 땅자를 거역하며, 자연을 거역함이고, 가장 부조리한 논리”(1:2:100)를 부정하는 분

명한 진리, 회의할 수 없는 단호함을 내포하고 있다. 그러한 격식과 상태와 모습에 의미를 제거하는 이는 “옷이 치장일 뿐”이라고 말하는 햄릿뿐이다. 햄릿은 “눈 없이 자기 길을 찾는”(2:1:96) 절망적인 존재가 되어가고 있었다. 셰익스피어 사진이나 그림을 보면 그의 눈과 마주하게 된다. 이마, 장발, 수염이 있지만 그의 두 눈이 인상적이다. 그런 탓일까, 그의 작품에는 눈에 대한 표현이 많다. 「햄릿」에서 2막 2장(207-224)을 빼놓을 수 없다. 어린 햄릿이 나이 많은 폴로니어스에게 “자네도 나처럼 늙을 것”이라고, “지겹고 늙어빠진 바보”라고 말하는 것, 무덤을 “바람이 없는 곳”이라고 말하는 것이 있다. 그 후, 햄릿은 극중극을 마련해서 왕에게 위협을 가하고, “내 죄 씹은 내가 하늘까지 나는구나”(3:3:36)라고 말할 만큼 불안해진 왕은 햄릿을 영국으로 보내려고 한다. 5막에 이르러, 햄릿은 폴로니어스를 죽이고, 오펔리아는 미쳐서 물에 빠져 죽고, 왕비는 독배를 마시고 죽고, 왕은 독이 묻은 햄릿의 칼에 찔려 죽고, 레어티즈와 햄릿도 칼에 찔려 죽게 된다. 「햄릿」에 등장인물들은 죽음 앞에서 스스로의 주인이 된다. 죽음과 절대주권의 관계를 맺는다.

제 삶을 무게지고 산에 오르는 것처럼 고전을 늘
읽어야

고전은 아는 것과 모른다는 것을 분명하게 구분하고 있다. 모르고 있을 때는 문제가 되지 않지만, 알고 나서부터는 확연하게 달라지는 것이 고전의 매력이다. 이를 위해서는 다시, 촘촘하게 읽어야 한다. 햄릿은 궁 안에서 유일하게 진실을 알고 있었던 인물이었다. 아버지가 왜 죽어야 했는가를 알고나서부터 그는 달라졌다. 달라졌다는 것은 그 이전의 모든 기준을 버리고, 스스로 고통을 짊어진다는 증표이다. 앞에서 언급한 것처럼, 유령의 등장과 전언이 진실의 상징이라면, 햄릿은 그것을 해석할 수 있었고 동시에 진실을 얻되 고통을 감내해야만 했다. 그리고 “남은 건 침묵일 뿐”(5:2:366)이다. “아, 오만한 죽음이어”(5:2:374) 우리가 침착성을 잃게 되는 것은 죽음 앞에서이다. 우리가 억

제할 수 없는 것이 죽음이다. 죽음은 극단이다. 죽음을 처리할 수 있는 자는 자기자신을 극단적으로 행할 수 있다. 그래서 햄릿은 자기가 할 수 있는 모든 것에 묶인 것이 아닌가. 햄릿은 완전히 자신의 능력 자체가 아닌가.

「햄릿」을 다 읽고 하늘을 쳐다본다. “질서, 아름다움, 호사, 고요, 즐거움”(「여행의 초대」에서)이 있는 고전읽기는 끝이 없다. 밀턴의 「실락원」이 좋아 이를 다 외웠고, 이제는 뒤에서부터 거꾸로 외우고 있는 이도 있다. 고전과 독자 사이에 삶이 있다. 아니 삶의 진리가 있다. 그것은 독자가 고전을 읽으면서 제 스스로에게 부여하는 것이 아닐런지. 고전을 통해서 사람됨의 가치, 엄격하고 민감한 감각을 배우고 싶다. 제 삶을 무게지고 고독하게 산에 오르는 것처럼 고전을 늘 읽어야 한다. “끓주린 자여, 책을 손에 들어라”(브레히트, 「살아남은 자의 슬픔」에서)