

워크룸 프레스의
『사뭈엘 베케트
선집(選集)』
디자인: 마이크로
타이포그래피적
특성을 중심으로
*Samuel
Beckett*
Anthology
Designed by
Workroom
Press:
Focusing
on Micro-
typographic
Characteris-
tics

김규빈
Kim Gyubeen

홍익대학교 시각디자인전공
BFA Program, Visual Communication Design,
Hongik University

1. 들어가며
2. 연구 대상으로서 워크룸 프레스의
『사뭈엘 베케트 선집』
3. 워크룸과 워크룸 프레스의 타이포그래피
4. 워크룸 프레스의 '선집' 출판의 시작과
타이포그래피
5. 워크룸 프레스의 『사뭈엘 베케트 선집』의
내지 디자인과 마이크로 타이포그래피
6. 워크룸 프레스의 『사뭈엘 베케트 선집』의
마이크로 타이포그래피적 특성
 - 6.1. 지면 여백: 좁은 여백이 만드는
'읽기 패턴'
 - 6.2. 단(column): 작품에 대한 이해를
풍부하게 하는 단(column)의 역할
 - 6.3. 글줄 정렬: 관습화된 양끝 맞춤이
아닌 '읽기 편한' 왼쪽 맞춤의 선택
 - 6.4. 글줄사이: 지면을 최대한 활용한
글줄의 양
 - 6.5. 섞어짜기: 이질적인 서체의
조합으로 특정한 단어와 문장,
내용에 대한 주목도 높이기
 - 6.6. 방점과 대문자 표기: 원서에서
이탤릭체로 강조된 부분의 시각적
번역
7. 맺으며

지도교수: 오주은
Supervisor: Oh Jooeun

1. 들어가며

책은 원고 문치의 글을 시각화하는 다양한 요소들의 미적인 결합에 의해 비로소 하나의 세계를 지닌 ‘그 책’이 된다. 글쓰이의 세상을 향한 발화는 ‘그 책’을 통해 이루어지고, 독자는 ‘그 책’을 통해 새로운 세상을 만난다. 즉 책이 지니는 시각성은 종결된 인쇄의 결과물을 초월한다. 이 글은 이러한 관점에서 워크룸프레스(Workroom Press)가 출판한 『사뮈엘 베케트 선집』의 마이크로 타이포그래피적 특성에 관해 서술한다. 책이 가지는 시각성은 읽는 이에게 다양한 차원의 공감각을 불러일으킨다. 따라서 책이 지닌 시각성에 대한 탐구의 방향은 다차원적일 수밖에 없다. 연구자는 워크룸프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』이 발산하는 시각성의 중심에 마이크로 타이포그래피적 특성이 있음을 주목하고 이를 분석의 지점으로 설정하여 연구를 진행했다.

Introduction

A book becomes “the book” as it is aesthetically composed of various elements that portray the text in a collection of manuscripts. The author conveys their perspective of the world through “that book,” while the reader encounters a new world through the same book. In essence, the visual aspect of a book goes beyond the final printed result. Taking this into account, this article delves into the micro-typographic features of the Samuel Beckett Selections published by Workroom Press. The visual nature of books triggers different levels of synesthesia in readers. Consequently, the exploration of the visual aspect of books is necessarily multidimensional. The researcher

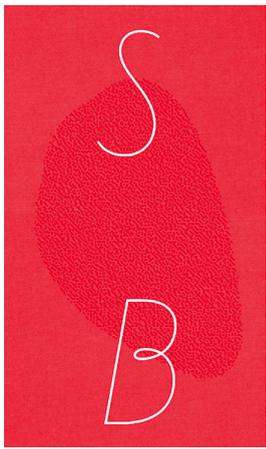
pointed out that micro-typographic features are at the core of the visual appeal of Workroom Press's *Samuel Beckett Anthology* and conducted an analysis based on this aspect.

2. 연구 대상으로서 워크룸 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』

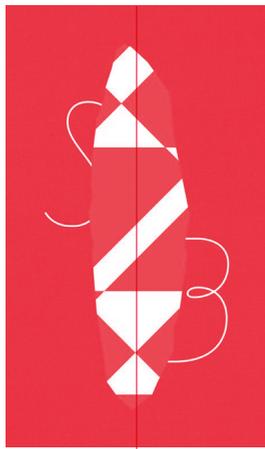
워크룸 프레스는 2016년부터 2021년까지 『사뮈엘 베케트 선집』을 출판했다. 주로 한국의 독자들에게 잘 알려지지 않은 사뮈엘 베케트(Samuel Beckett)¹⁾의 작품들이 선집을 구성했다. 장르는 장편 소설과 단편 소설, 시와 희곡, 평론집을 아우른다. 지금까지 총 11권이 출간되었으며 국제 도서전에서의 수상을 계기로 언론의 주목을 받기도 했다. ‘2022년 서울국제도서전’에 출품되어 ‘한국에서 가장 아름다운 책 10’에 선정되었다. 그리고 2023년에는 독일 북아트 재단과 라이프치히 도서전이 공동 운영하고 독일 서적 예술 재단이 매년 개최하는 ‘세계에서 가장 아름다운 책(Best Book Design from all over the World)’ 공모전에서 ‘명예상’을 수상했다. [표 1]

기사에 따르면 심사위원단은 『사뮈엘 베케트의 소설 『몰로이』에 등장한 둘에서 영감을 받아, 사진작가 김경태의

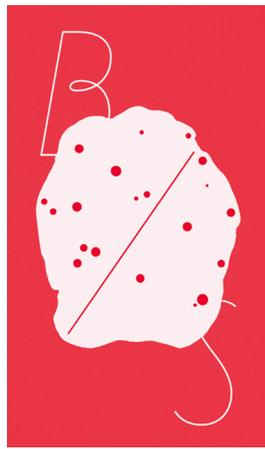
1) 사뮈엘 베케트는 소설가이자 극작가이다. 1906년 4월 아일랜드에서 출생했고 1989년 12월 프랑스에서 세상을 떠났다. 1952년에 쓴 희곡, 『고도를 기다리며』가 1953년 연극 무대에서 초연되었고 이후 이 작품으로 1969년 노벨문학상을 수상했다. 노벨 위원회는 베케트의 수상자 선정 이유를 이렇게 밝혔다. “새로운 소설과 희곡 형식으로 고도를 얻으려는 현대인의 궁핍함을 다른 저작을 높이 평가하여 상을 수여 한다.” 두 차례 세계대전을 겪으면서 현실의 절망을 목격한 작가는 역사의 무질서함과 인류의 무능함, 존재의 부조리함을 깨달았고, 그 속에서 자아의 본질을 찾기 위해 노력했다. <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=3574010&cid=58814&categoryId=58829>, (2024.6.2.)



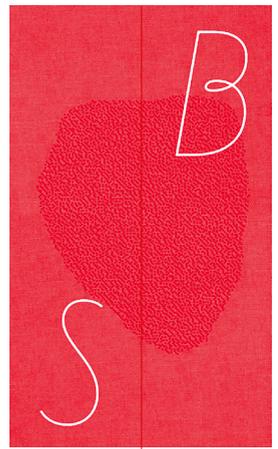
1



2



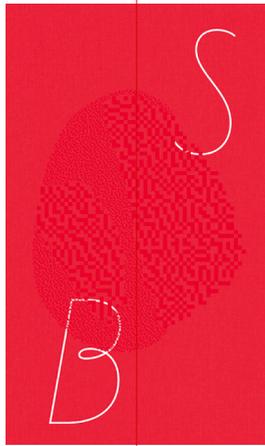
3



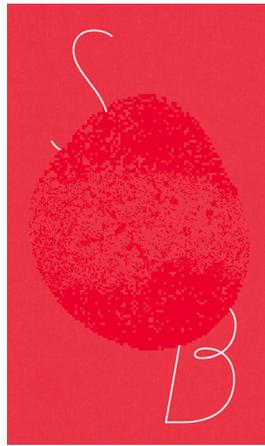
4



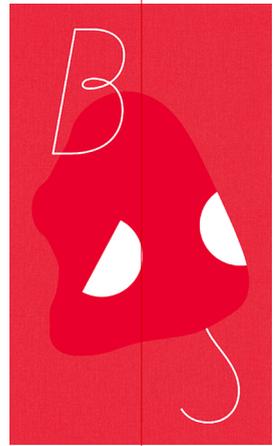
A4 규격
210 × 297mm



5



6



7

돌 컬렉션을 각각의 작품들에 적용한, 디자인 저자성(authorship)의 아름다운 사례”라고 평가했다. 『몰로이』에는 ‘입에 넣고 빠는 돌’ 이야기가 나오는데, 『사뮈엘 베케트 선집』의 표지 디자인은 김경태 사진작가의 돌 사진으로 이를 형상화했다. [표 1] 이어진 기사에는 디자인을 총괄한 김형진 디자이너가 “(선집이라서) 어차피 안 팔릴 거라면 한껏 예쁘게라도 하자. 그 마음을 인정받아 기쁘다”라는 수상 소감이

2) 최원형, “사뮈엘 베케트 선집, 올해 ‘세계에서 가장 아름다운 책’ 명예상” 수상, <문화 책과 사상>, 《한겨레》, 2023

실렸다.²⁾

그러나 이 글에서는 선집의 표지가 아니라 활자로 채워진 내지를 다룬다. 책의 내지는 책을 구성하는 물질적 요소 중, 양적인 측면에서 가장 많은 부분을 차지한다. 다시 말하면 책의 내지는 글쓰이의 생각이 활자와 이미지를 통해 본격적으로 시각화되는, 압도적인 부피를 지닌 공간이다.

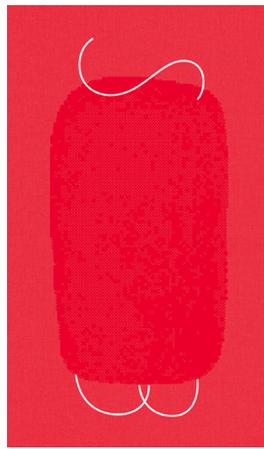
이 글이 『사뮈엘 베케트 선집』의 내지 디자인에 주목하는 이유는 ‘출판사가 특정한 작가의, 특정한 작품을 선택해서 묶는’ 선집의 특성상 발현될 수밖에 없는 통일된 미감이 표지뿐만 아니라



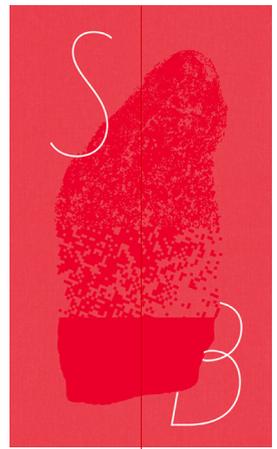
8



9



10



11

	책 이름	저자 이름	번역자명	장르	출판 연도	판형(mm)	총 페이지수(쪽)	책 무게(g)
1	『이름 붙일 수 없는 자』	사뮈엘 베케트	전송화	소설	2016	125 × 210	156	335
2	『세계와 바지/장애의 화가들』	사뮈엘 베케트	김예령	평론	2016		88	164
3	『프루스트』	사뮈엘 베케트	유예진	평론	2016	125 × 210	112	442
4	『죽은-머리들/소멸자/다시 끝내기 위하여 그리고 다른 실패작들』	사뮈엘 베케트	임수현	소설	2016	125 × 210	120	126
5	『동반자/잘 못 보이고 잘 못 말해진/최악을 향하여/떨림』	사뮈엘 베케트	임수현	소설	2018	125 × 210	152	222
6	『포기한 작업으로부터』	사뮈엘 베케트	윤원화	소설	2019	125 × 210	128	197
7	『에코의 뼈들 그리고 다른 침전물들/호로스코프 외/시들, 폴피리 노래들』	사뮈엘 베케트	김예령	시	2019	125 × 210	192	296
8	『발길질 보다 따끔함』	사뮈엘 베케트	윤원화	소설	2019	125 × 210	288	355
9	『머피』	사뮈엘 베케트	이예원	소설	2020	125 × 210	260	336
10	『그게 어쩐지/영상』	사뮈엘 베케트	전송화	소설	2020	125 × 210	232	314
11	『말론 죽다』	사뮈엘 베케트	임수현	소설	2021	125 × 210	180	254

[표 1] 2023년 국제 책 디자인 공모전(독일 서적 예술 재단 주최) 명예상 수상작(김뉴연 편집, 김형진 디자인, 김경태(EH) 표지 사진) 『사뮈엘 베케트 선집』 도서 표지 및 개별 도서 서지 사항

내지에서도 감지되기 때문이다. 이는 동일한 시기에 출간된 타 출판사 선집의 내지 디자인과 비교할 때 더욱 두드러진다. 즉 워크룸 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』의 이러한 내지 디자인의 특징은 ‘마이크로 타이포그래피’가 적용됨으로써 형성되었다고 판단한다.

워크룸 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』의 내지 디자인에 대한 이러한 관점은 표면적으로 볼 때, 디자인 전공자로서 미적인 감각을 지닌 책을 보면 자연스럽게 발동하는 흔한 조형적 분석의 태도일 수 있다. 그러나 이 글은 독자들이 워크룸 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』을 ‘펼쳐 읽는 행위’를 전제한다. 즉 어떤 독자가 사뮈엘 베케트 선집 중 소설 『말론 죽다』를 손에 들고 페이지를 넘기며 글을 읽는 동안, 그가 마주하게 될 ‘말론이라는 존재의 세계’가 어떠한 타이포그래피에 의해 전달되고 있는지 살펴보고, 이를 기록하는데 의미를 둔다.

3. 워크룸과 워크룸 프레스의 타이포그래피

디자인 스튜디오 ‘워크룸’은 2006년에 디자인 활동을 시작했고,³⁾ 2011년에 출판사 ‘워크룸 프레스’를 설립했다.⁴⁾ 이후 워크룸 프레스는 미술, 디자인, 문학, 인문, 음악, 패션 분야의 책을 출간해 왔다.⁵⁾ 워크룸과 워크룸 프레스의 홈페이지에 각각 아카이브 된 디자인 결과물을 볼 때 워크룸 프레스의 출판물은 워크룸이 2006년부터 구축해 온 디자인 작업과 동일한 조형적 결을 유지한다.

워크룸의 디자인은 절제된 타이포그래피의 특징을 보이는데 이는 ‘스위스 타이포그래피’를 연상하게 한다.

실제로 워크룸의 김형진 디자이너는 2013년 3월 한겨레신문 인터뷰에서 워크룸의 초기 디자인 작업의 모델은 스위스 타이포그래피였다고 언급했다.⁶⁾

국제주의 타이포그래피 스타일(International Typographic Style)로 불리기도 한 스위스 타이포그래피는 1930년대에 등장한 그래픽 디자인 양식으로, 19세기 서구의 인쇄물을 지배했던 디자인 공식을 폐기한 특징을 나타냈다. 지면의 레이아웃이 대칭에서 비대칭으로 변경되었고, 활자체 개발 기술의 발달로 19세기 인쇄 지면을 뒤덮었던 세리프 서체(Serif typeface)와 선명하게 구별되는 산세리프(San Serif typeface) 서체를 사용했다. 세리프 서체의 공통된 특징인, ‘글자 획의 끝에 자리한 장식용 빠침이 없는(Sans) 세리프 서체(Serif typeface)’는 19세기적 개념의 장식을 제거한 중립적이고 객관적인 서체로 정의되었고, 지역성이 없는 국제적인 스타일의 서체로 불리며 확산되었다.

또한 글줄 정렬 방식은 중앙 맞춤이나 양쪽 끝 맞춤이 아닌, 왼쪽 맞춤을 선보였다. 그리고 활자를 그래픽 이미지 생성을 위한 시각 요소로 적극 활용했다. 스위스 타이포그래피를 지지했던 이들은 이러한 특징의 그래픽 디자인이 대중에게 전달하고자 하는 텍스트의 가독성을 높이고 보다 명확하고 객관적인 내용을 전달할 수 있다고 확신했다.

워크룸의 작업에서는 이러한 스위스 타이포그래피의 영향을 확인할 수 있다. 활자는 내용 전달을 위한 텍스트 구성 요소로서의 기능을 넘어 인쇄 지면을 장악하는 조형 요소로서의 기능을 수행한다. 마치 글자 이외의 어떠한 이미지도 허용하지 않겠다는 의지를 보여주는 듯하다.

3) <http://workroom.kr/>

4) 이정민, 워크룸 프레스의 ‘제안들’, 『삶과 문화』, 2014

5) <https://workroompress.kr/>

6) 구분준, “커브 대신 직구로 가독성 쑥쑥… ‘열정과 냉정’ 투쟁의 결과물”, 《한겨레》, 2013

이처럼 활자를 인쇄 지면을 구성하는 핵심적인 조형 요소로 운용하는 워크룸의 이러한 디자인 방식은 워크룸 프레스의 출판물 디자인에도 적용되었음을 알 수 있다. 책의 표지는 활자를 조형 요소로 적극 활용한 디자인의 특징을 나타내고 있으며, 책의 제목을 단순히 강조하기 위한 장식적인 시각 요소는 찾아볼 수 없다. 독자에게 전달될 책의 첫인상을 결정짓는 표지 디자인은 1) 활자와, 2) 활자를 조형적으로 변형한 이미지, 3) 기하학적인 도형과, 4) 사진을 기본적인 시각 요소로 한다. 그리고 무엇보다 책의 내지 디자인에서 눈에 띄는 점은 기존 출판사가 꺼리는 레이아웃과 활자 운용을 시도하고 있다는 것이다,

4. 워크룸 프레스의 '선집' 출판의 시작과 타이포그래피

워크룸 프레스의 '선집' 출판은 2014년 1월에 시작되었다. 문학총서 '제안들'이라는 이름으로 기획된 선집 시리즈 출간은 현재까지 이어지고 있으며, 최근 6월에 상탈 아르케만의 『브뤼셀의 한 가족』이 발간되었다.

워크룸 프레스가 문학총서 '제안들'의 책을 선택하는 기준은 분명하다. '일반적이고 대중적인 고전'이 아니라 다양한 언어권의 숨은 작가들, 이미 알려진 작가들의 생소한 작품들, 반드시 있어야 함에도 번역본이 없던 책이다. 작품 범위도 시와 소설 외에 산문, 비평, 전기, 일기, 편지 등 상대적으로 소홀했던 장르까지 포괄한다.⁷⁾ 그리고 이러한 기준에 의해 '선집(選集)'된 문학총서 '제안들'의 책은 표지와 내지에서 기존 출판사들이 반복해 왔던 디자인 공식을 깨는 그래픽 언어를 선보이며, 워크룸 프레스의 선집이 지닌

정체성을 형성했다. 최소한의 시각적 요소로 책이 지닐 수 있는 미감과 책의 내용에 대한 주목도를 최대치로 끌어 올리는 조형적 어법을 고안했다.

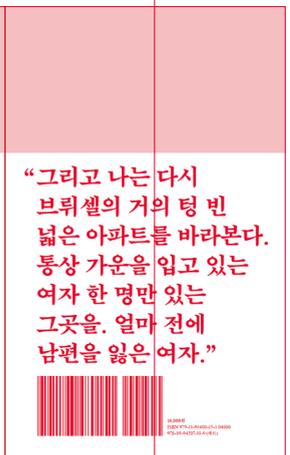
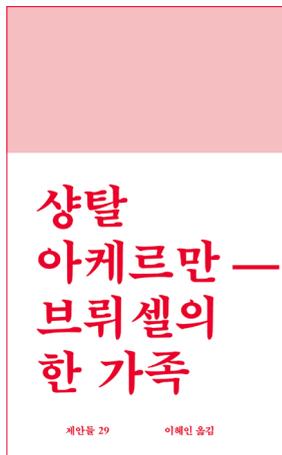
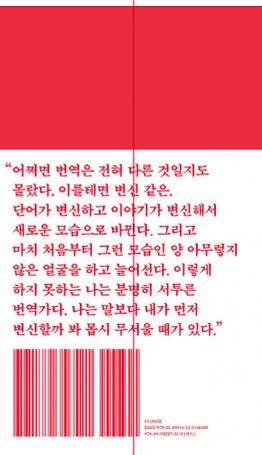
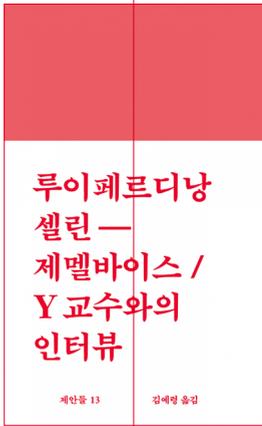
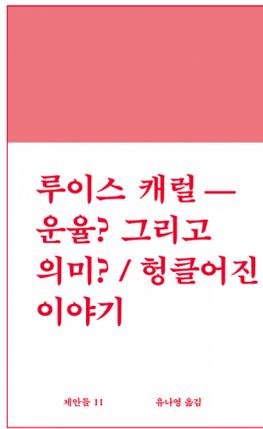
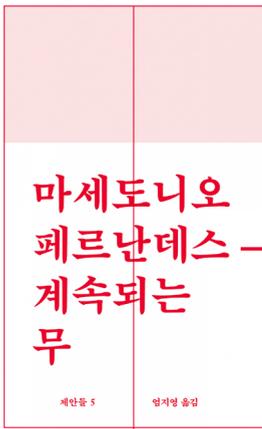
표지의 경우, 팬톤 칼라칩을 연상하게 하는 선명한 농도의 단일한 색을 책의 표지에 적용했고, 책의 세로 길이 절반 이상을 덮는 흰색의 띠지 위에는 검정색의 볼드한 명조체만 배치했다. 기존 출판사의 선집류 또한 시리즈물의 연속성을 이어가기 위해 시각적 장치를 적극 활용한다. 그러나 워크룸 프레스의 '제안들' 시리즈의 표지가 발산한 시각성은 선행 출판된 선집류와 크게 대별되며 무엇보다 독자들에게 오로지 작가의 이름과 책의 제목에만 집중하게 하는 활자 중심의 그래픽 디자인을 선보이고 있다. [그림 1]⁸⁾

내지에서 주목되는 것은, 낱말과 낱말사이의 간격이 넓게 조정된 인상을 주고 있다는 점이다. 마치 한글 워드 프로그램에서 문서 작성을 할 때, 양쪽 끝정렬을 지정하면 낱말과 낱말사이의 간격이 기계적으로 벌어지면서 발생하는 여백을 느낄 수 있다. 그러나 '제안들' 책의 내지에서 확인되는 이러한 현상은 한글 워드 문서에서 흔하게 겪는 '읽기 불편한' 텍스트와는 다른 특징을 지닌다. 지면의 규격(110 × 175mm)과 글줄 길이(83mm), 글자 크기(10pt)와 글줄사이(18pt)의 비례 속에서 낱말과 낱말사이의 여백은 한 줄의 문장과 본문 글 전체에 대한 주목도를 높이는 기능을 한다. 이렇게 만들어진 시각적인 톤은 1970년대 대중적으로 인기가 높았던 손바닥 크기 만한 작은 문고판 도서의 내지에서 볼 수 있는 수작업에 의한 조판 인쇄의 여백을 연상하게 한다.

이처럼 워크룸 프레스의 첫 번째 선집은 기존의 선집에서는 볼 수 없었던 시각적 형식을 선보였고 2014년 이후

7) 이정민, 워크룸 프레스의 '제안들', 『삶과 문화』, 2014

8) <http://workroom.kr/>



[그림 1] 위크룸 프레스의 <문학총서 '제안들'>

현재까지 일관되게 그 특징을 고수하고 있다. 선집의 권수가 더해 질 수록 문학층서 ‘제안들’이 발산하는 시각성의 볼륨은 더욱 커지고 있다. 그리고 이렇게 활자 중심의 타이포그래피로 선집을 디자인하는 방식은 두 번째 선집 출간 프로젝트인 『사뮈엘 베케트 선집』으로 이어진다.

5. 워크룸 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』의 내지 디자인과 마이크로 타이포그래피

스위스의 타이포그래퍼 요스트 호홀리(Jost Hochuli)가 저술한 『마이크로 타이포그래피』의 기본편에 따르면 마이크로 타이포그래피(microtypography)는 그래픽 디자이너나 타이포그래퍼들이 인쇄 지면을 구성할 때 “글자, 글자사이 공간, 낱말, 낱말사이 공간, 글줄과 글줄사이 공간, 단 등 좀 더 개별적 요소들에 관심을 집중”하는 디자인 행위를 뜻한다. 워크룸 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』의 내지에는 이러한 개념의 타이포그래피가 적용되었음을 알 수 있다. 마이크로 타이포그래피(microtypography)는 인쇄물에서 글과 그림의 크기, 위치, 제목, 부제, 캡션 등의 조정을 다루는 매크로 타이포그래피(macrotypography)와는

- 9) 요스트 호홀리 지음, 김형진 옮김, 『마이크로 타이포그래피』, 워크룸 프레스, 2015. p7
- 10) 『당신이 읽는 동안』을 저술한 헤라르트 뵐어르는 판독성(legibility)과 가독성(readability)에 대한 다양한 이론을 소개하면서 이에 대한 자신의 의견을 다음과 같이 밝혔다. “판독성은 하나의 글자를 다른 글자와 구별할 수 있게 해주는 정도를 말한다. 예를 들어 대문자 l과 소문자 i 사이의 충분한 차이가 있는지 말이다. 활자 디자이너이자 『신용의 글자(Letters of Credit)』(1886)의 저자 윌터 트레이시에 따르면 가독성은 편안함을 일컫는 광범위한 용어이다. 만약 당신이 쉬지 않고 장시간에 걸쳐 신문을 읽을 수 있다면, 그것은 가독이 쉬운 것이다. 다시

달리 더 세부적인 영역에 주의를 기울인다. 또한 마이크로 타이포그래피는 가독성과 판독성에 직결되는 작업으로, 개인의 취향보다는 글을 최적의 상태로 인지할 수 있게 하는 시각적 요소들을 세밀하게 다룬다. 호홀리는 책의 첫 장에서 “마이크로 타이포그래피에서 형식적 요소들은 개인적 선호와 아무런 상관이 없다”⁹⁾고 언급하며, 이 작업이 가독성과 판독성에 깊이 연관됨을 강조한다.¹⁰⁾ 또한 미국의 타이포그래피 역사가 겸 비평가인 비어트리스 워드(Beatrice Warde)는 “타이포그래피는 투명한 유리잔과 같아야 한다”¹¹⁾고 말하며, 좋은 타이포그래피는 스스로를 드러내지 않고 독자에게 내용을 잘 전달해야 한다고 설명했다.

워크룸 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』의 내지 디자인에 적용된 타이포그래피의 특징을 살펴보는 것은 이처럼 독자가 글을 인지하고 그 내용을 이해하는데 마이크로 타이포그래피가 중요한 시각적 형식을 제공하기 때문이다. 그리고 이때의 시각적 형식이란, 독자의 시선을 책의 텍스트 위에 고정하거나 자연스러운 읽기를 유도하기 위해 ‘아주 작은(micro)’ 부분까지 섬세하게 고려한 내지 디자인을 의미한다.

디자이너가 특정한 내용의 글을 책의 형태로 전환하는 데 필연적으로 다를

말해 가독성이 전체적인 그림을 일컫는다면 판독성은 글자꼴과 그들의 세부 사항들을 일컫는다.(중략) ‘무엇이 글이나 글자를 조금이라도 더 잘 읽게 만드는 걸까?’, 빌베르크만과 포스만은 “북 디자인의 척도는 타이포그래퍼들의 관습이나 사상, 또는 의견이 아니라 사람들이 글을 읽는 방식이다”라고 말하며 독자를 중심에 놓았다. 즉 긴 단락을 단숨에 읽어 내리거나 흡수하는 방식이야말로 그 척도라는 것이다. 헤라르트 뵐어르 지음, 최문경 옮김, 『당신이 읽는 동안』, 2013. pp.22-24

- 11) 헬렌 암스트롱 지음, 이지원 옮김, 『그래픽 디자인 이론 그 사상의 흐름』, 비즈앤비즈, 2009, p.39

수밖에 없는 ‘아주 작은(micro)’ 부분은 상황에 따라 많은 변수를 유발한다. 그런데 그 작업의 결과물은 시각적인 측면에서 눈에 띄지 않는다. 좀 더 정확히 표현하면, 타이포그래퍼가 이러한 작업에 투여한 암묵지로서의 기술과 공력은 눈에 띄지 않아야 한다. 호홀리는 이와 관련하여 이러한 작업은 “흔히 ‘창조적’이라 여겨지는 영역 밖에 있기 때문에 그래픽 디자이너나 타이포그래퍼들은 이 문제를 종종 무시하곤 한다”¹²⁾고 지적한다. 여기서 ‘창조적’이라는 것은 맥락상 마이크로 타이포그래피에 의해 디자인되는 영역은 자신의 창의적 욕구를 시각적으로 맘껏 드러낼 수 있는 영역이 아니라는 것을 뜻한다. 마이크로 타이포그래피에 의해 구현될 수 있는 창조성은, 글쓰기와 독자가 오랫동안 교감하는 공간인 책의 내지 디자인에서 ‘보이지 않게’ 발현되어야 한다는 것을 의미한다.

그렇다면 워크룸 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』은 어떠한 시각적 공간에서 부조리 문학¹³⁾을 대표하는 작가인 사뮈엘 베케트의 글과 독자를 만나게 했을까? 다음은 이러한 질문을 줄기 삼아 『사뮈엘 베케트 선집』의 내지 디자인이 지닌 마이크로 타이포그래피적 특성을 분석한 내용이다. 『사뮈엘 베케트 선집』의 내지 디자인을 타 출판사 선집의 내지 디자인과 비교 분석하고¹⁴⁾ 이를 통해 『사뮈엘 베케트 선집』이 나타낸 시각성, 즉 워크룸 프레스가 해석한 사뮈엘 베케트의 세계가

표지 뿐만 아니라 내지 디자인에서도 일관되게 구현되었음을 고찰했다. 그 일관됨이란, 독자들에게 익숙한 기존 선집 도서의 타이포그래피의 틀 속에 사뮈엘 베케트의 글을 삽입하는 것이 아니라, 사뮈엘 베케트의 목소리에 집중할 수 있는 시각의 공간을 마이크로 타이포그래피에 의해 구축한 것이었다. 이 글에서는 이와같은 시각성을 형성한 요소로서 지면 여백과 단(column), 글줄 정렬, 글줄사이, 섞어짜기, 한글 번역을 위한 강조점 표기를 중심으로 다음과 같은 분석을 진행했다.

6. 워크룸 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』의 마이크로 타이포그래피적 특성

6.1. 지면 여백: 좁은 여백이 만드는 ‘읽기 패턴’

『사뮈엘 베케트 선집』의 펼침면을 살펴보면 좌우 페이지의 여백 값이 다르게 설정되어 있는 것을 확인할 수 있다. [그림 2] 이는 타 출판사 소설 선집이 좌우 페이지의 접지면을 중심으로 대칭적인 펼침면을 보이는 것과 대조적이다. [그림 4], [그림 5] 즉 민음사와 열린책들의 선집 내지에 적용된 여백 값에 비해 『사뮈엘 베케트 선집』의 지면 여백은 좁게 설정되어 있다. 따라서 『사뮈엘 베케트 선집』의 본문 글은 비교 대상인 선집 내지의 글보다 시각적으로 뾰뾰한 인상을 준다. [그림 3]

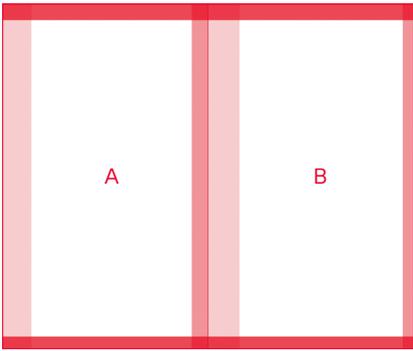
그러나 『사뮈엘 베케트 선집』 내지의 상단과 하단, 특히 양쪽 페이지의 오른쪽

12) 요스트 호홀리 지음, 김형진 옮김, 『마이크로 타이포그래피』, 워크룸 프레스, 2015, p.7

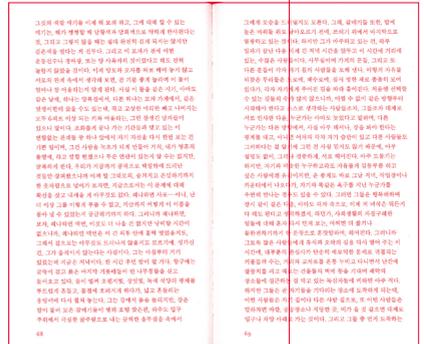
13) 부조리 문학은 인간의 존재론적 조건은 기본적으로 부조리하다는 세계 제2차 세계대전 이후 유럽 전역에 광범위하게 풍미한 반휴머니즘적 인식을 핵심적인 주제로 표현하는 소설과 희곡 작품을 일컫는다. 부조리 문학은 사실주의적 개연성, 일관적인 플롯, 합리적인 언어 등을 특징으로 하는 전통 문학 작품과는 성격을 달리한다. <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=15301>

40&cid=60657&categoryId=60657, (2024.6.12)

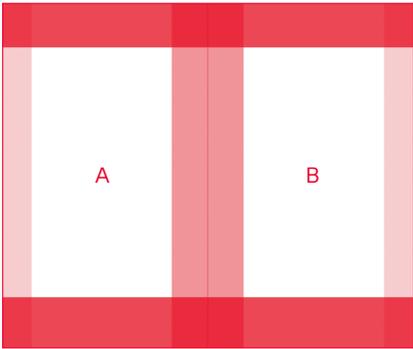
14) 이 글에서 비교 대상으로 언급된 ‘타 출판사 선집’은 민음사의 『여성문학선집』과 문학동네의 『세계문학선집』, 열린책들의 『블루콜렉션』이다. 이들 출판사의 선집을 비교 대상 군으로 선정한 이유는 한국 출판 시장에서 오랫동안 전집과 선집류의 출판을 지속하고 있기 때문이다. 구체적인 비교 대상이 된 선집 도서는 최근 몇 년 동안 출간된 도서이다.



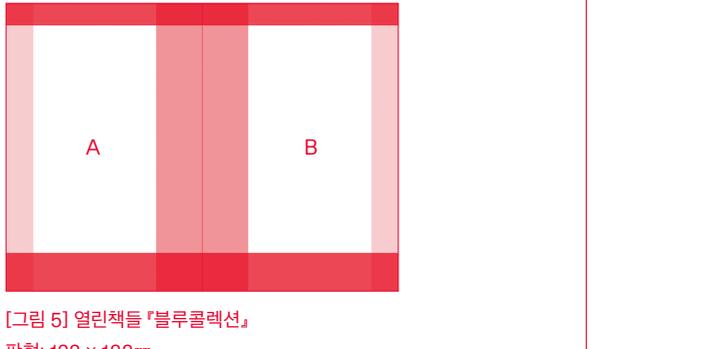
[그림 2] '사뮈엘 베케트 선집'
 판형: 125 × 210mm
 상단 여백: 12mm / 하단 여백: 10mm
 A 좌측 여백: 18mm / 우측 여백: 10mm
 B 좌측 여백: 20mm / 우측 여백: 8mm



(그림 3) '사뮈엘 베케트 선집', 『말론 죽다』의 펼침 페이지, pp.38-39, pp.68-69



[그림 4] 민음사 『세계문학전집』
 판형: 132 × 225mm
 상단 여백: 30mm / 하단 여백: 35mm
 A 좌측 여백: 19mm / 우측 여백: 23mm
 B 좌측 여백: 19mm / 우측 여백: 23mm



[그림 5] 열린책들 『블루콜렉션』
 판형: 128 × 188mm
 상단 여백: 15mm / 하단 여백: 25mm
 A 좌측 여백: 18mm / 우측 여백: 30mm
 B 좌측 여백: 18mm / 우측 여백: 30mm

공간에서 확인되는 왼쪽 맞춤에 따른 들쭉날쭉한 좁은 여백은 독자에게 글을 읽는 특정한 시각적 패턴을 제공한다. 펼침면을 기본 단위로 했을 때, 왼쪽 페이지 첫 문장에서 시작된 읽기가 오른쪽 페이지의 마지막 문장으로 이어질 때까지 ‘좁은 여백’은 독자의 시선을 빠르게 다음의 단어와 문장으로 이동시키는 역할을 한다. 그리고 이러한 시각적 패턴은 마지막 페이지까지 반복된다.

한편 물리적인 측면에서 이와 같은 읽기가 가능한 것은 선집이 양장 제본되었기 때문이기도 하다. 양장 제본은 흔히 말하는 딱 제본(무선 제본)에서 발생하는 펼침면 안쪽의 죽은 공간을 만들지 않는다. 무선 제본은 제책 과정에서 인쇄된 본문 더미를 묶는데 접착제를 사용하기 때문에 작업이 빠르고 가격이 저렴하다는 장점이 있다. 반면 그러한 제책 방식으로 인해 펼침면의 안쪽을 향하는 글이 잘 읽히지 않는 불편함이 발생한다. 이에 비해 미장 제책으로 불리는 양장 제본은 책을 펼쳤을 때 펼침면 안쪽의 여백을 소실시키지 않는다. 책등이 동글게 말리는 ‘환양장’¹⁵⁾으로 불리는 공정을 거치기 때문이다. 이렇게 완성된 책은 어떤 페이지의 글도 편안하게 읽을 수 있는 평평한 펼침면을 독자에게 제공한다.

6.2. 단(column): 작품에 대한 이해를 풍부하게 하는 단(column)의 역할

『사뮈엘 베케트 선집』의 내지는 본문 레이아웃이 1단으로 구성되어 있다. 그러나

15) 양장은 인쇄가 끝난 본문 더미를 실로 꿰맨 후에 딱딱한 보드지 재질의 표지를 붙이는 방식이다. 보존성이 뛰어나고 외관이 우수해 고급 서적의 제본법으로 널리 쓰인다. 양장은 책등의 형태에 따라 책등이 동글게 말린 환양장, 책등이 각진 각양장으로 분류할 수 있는데, 전자(환양장)가 상대적으로 유연하고 가볍게 느껴져 문예서나 인문서에 적합하다는 평가가 많다. Graphic 편집부, 『종이는 아름답다』, 프로파간다, 2022. pp130-131

옮긴이의 해설과 주(註), 작가 연보와 작품 연표와 같이 내용이 달라지는 부분에서는 1단과 2단을 교차해서 적용하고 있다. [그림 6] 이는 타 출판사의 소설 선집이 유사한 성격의 정보를 다루는 지면을 하나의 단으로 구성한 것과 대조적이다. 이러한 단 구성의 변화는 사뮈엘 베케트의 글을 방금 전 완독한 독자에게, 혹은 독특한 표지 디자인에 이끌려 사뮈엘 베케트라는 작가가 궁금해진 독자에게, 그에 대한 정보를 본문의 글과 통일된 시각성을 유지하면서 작가에 대한 이해를 더욱 풍부하게 하는 내용을 전달한다.

그런데 무엇보다 단 구성에 있어서 눈에 띄는 점은, 시집의 주(註)와 소설과 평론의 주(註)가 다른 구성을 보이고 있다는 점이다. 시집의 주(註)는 1단 구성을, 소설과 평론의 주(註)는 2단 구성을 취하고 있다. 사뮈엘 베케트는 작품 활동 내내 프랑스로 쓴 글은 영어로, 영어로 쓴 글은 프랑스로 번역하여 출간했다. 번역을 스스로 한 베케트는 자신의 글을 이해하는데 도움이 되는 설명 글인 주(註)를 작성했다. 위크롬 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』에는 그가 작성했거나 옮긴이가 작성한 주(註)가 두 가지 형식의 단으로 제시된다. 대부분의 주(註)는 한편의 글이 종료된 다음 페이지에 작성되는 미주 형식을 취하고 있다. 예를 들어 단편 소설집의 경우, 독자는 하나의 소설이 끝날 때마다 바로 이어서 그 소설에 해당하는 2단 형식의 미주를 볼 수 있다. 이러한 형식의 미주 페이지 구성은 자연스럽게 다음 소설과 구분되는 시각적 기능을 수행하게 된다.

11권의 선집을 살펴본 결과, 미주는 모든 작품에서 확인된다. 단 시집인 『에코의 뼈들 그리고 다른 침전물들/호로스코프 외/시들, 풀피리 노래들』 [표 1]에는 마름모꼴의 악물 기호를 첫 문장의 앞에 붙인 1단의 미주가 적용되었다. [그림 7] 이러한 1단 형식은 독자에게 베케트의 시에

대한 별도의 텍스트를 제공하는 역할을 한다. 독자들이 기존 선집에서 볼 수 있었던 ‘기타 등등’의 부록과도 같은 주(註)가 아니라 ‘볼 수밖에 없는’ 주(註)를 제시하고 있다.

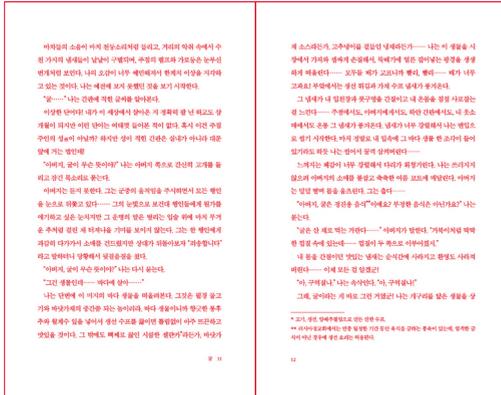
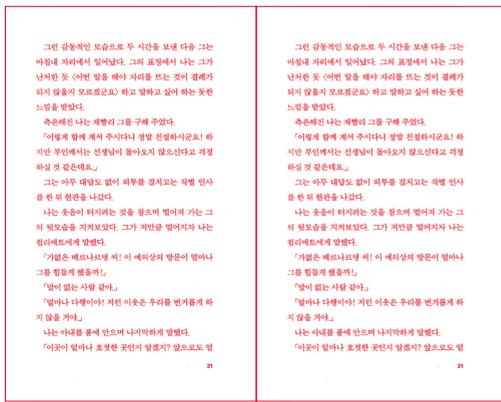
6.3. 글줄 정렬: 관습화된 양끝 맞춤이 아닌 ‘읽기 편한’ 왼쪽 맞춤의 선택

『사위엘 베케트 선집』은 기존 출판사들이 선집의 글줄 정렬 방식으로 양끝 맞춤을 선택한 것과 다르게 왼쪽 맞춤을 적용했다.

[그림 8], [그림 9] 왼쪽 맞춤은 모든 문장의 왼쪽 끝을 일정하게 맞추고 단어가 끊기지 않게 줄바꿈을 해 오른쪽 끝을 들쭉날쭉하게 배열하는 방식이다. 왼쪽 맞춤을 사용하면 강제로 어절과 글자사이를 조절하여 폭을 맞춤 필요가 없으므로 글자사이와 어절사이가 일정하며, 어절 단위로 줄바꿈을 하기 때문에 단어가 끊기지 않는다.

“왼쪽 맞춤기는 균일한 글자사이를 유지한 채 단어 기준으로 글줄이 바뀌어 양쪽 맞춤기에 비해 읽기 편하다. 그럼에도 낱뜻을 받아들이기 어려운 독자들은 글줄마다 다른 글자사이나 조사로 시작하는 글줄을 불편해하지 않는다. 돌이켜 보면 왼쪽 맞춤기를 고집한 인쇄물이 스튜디오의 첫 작업이라는 사실은 이후 진행하게 될 작업의 방향성을 암시하는 듯하다.(하락) 프로파간다 편집부 《Graphic 48호, 워크룸 15년(2006-2021)》(프로파간다, 2022)

이처럼 프로파간다가 워크룸의 15년을 주제로 한 특집호에서 언급했듯이 워크룸이 생산한 출판물의 대부분은 대중적 선호도가 높지 않은 왼쪽 맞춤이 처음부터 적용되었음을 알 수 있다. 그리고 살펴보았듯이 이러한 글줄 정렬 방식은 예외 없이 워크룸 프레스의 『사위엘 베케트 선집』의 내지에서 확인된다.



[그림 8] 양끝 맞춤의 경우, 위부터 순서대로 ‘열린책들’ <블루 컬렉션> 『오후 네시』, 아멜리 노تب너 저, 김남주 옮김, 2017 / ‘문학동네’ <세계문학전집> 『상자 속의 사나이』, 안톤 체호프 저, 박현섭 옮김, 2024 / ‘민음사’ <여성문학전집> 『1920년대 후반-1945: 계급, 민족, 여성의 교차』, 여성문학사연구모임 저, 2024

작가 연보*

1906년 — 4월 13일 성금요일, 아일랜드 더블린 남쪽 마을 폭스록의 집 '쿨드리나(Cooldrinagh)'에서 신교도인 건축 측량사 윌리엄(William)과 그 아내 메이(May)의 둘째 아들 새뮤얼 바클레이 베키트(Samuel Barclay Beckett) 출생. 형 프랭크 에드워드(Frank Edward)와는 네 살 터울이었다.

[그림 10] '섞어짜기'가 적용된 '사뮈엘 베키트 선집' 작가 연보 페이지 일부



[그림 11] 올드 스타일 숫자(Oldstyle Figures) 출처: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Text_figures

1937~40년
시들
『머피(Murphy)』(알프레드 페롱과 공동 번역, 1947년 출간)

1945년
미술 비평 『세계와 바지(Le Monde et le pantalon)』(1989)

[그림 12] 올드 스타일 숫자(Oldstyle Figures)가 적용된 '사뮈엘 베키트 선집' 작품 연표 일부 부분 확대

영어

1929년
비평문 『단테—브루노, 비코—포이스(Dante, Bruno, Vico, Joyce)』
단편 『승천(Assumption)』
기타 단편들

1930년
시집 『호로스토프(Whoresop)』(1930)
비평집 『프로스트(Proust)』(1931)
단편들

1930~31년
장편 『그저 그런 여인들에 대한 꿈(Dream of Fair to Middling Women)』(사후 출간)

1932~33년
시들
단편집 『발길보다 따끔임(More Pricks than Kicks)』(1934)

1934~35년
시집 『에코의 뼈들 그리고 다른 정전왕들(Echo's Bones and Other Precipitates)』(1935)

1935~36년
장편 『머피(Murphy)』(1938)

1937년
희곡 『인간의 소망들(Human Wishes)』(1938)

1941~42년
장편 『와크(Watt)』(1953)

1964~65년
단편 모음 『아무것도 아닌 텍스트들(Texts for Nothing)』(1964)

1964~75년
단편 『오인 이상한 것이 사라지고(All Strange Away)』(1976)

1965년
희곡 『왔다 갔다(Come and Go)』(1967)
단편 『죽은 상상력 상상해보라(Imagination more imagination)』(1967)

1965~75년
단편 『죽은 상상력 상상해보라(Imagination Dead Imagined)』(1974)

1965~66년
단편 『중추력(Imagined)』(1974)
단편 『해(Frag)』(1974)

1965~66년
단편 『오인(Le Dipsophile)』(1970)

1966년
단편 『영(Bing)』(1966)

1966~68년
장편 『와크(Watt)』(아네스 로 페도릭 장미에의 공동 번역, 1968년 출간)

1969년
단편 『말(San)』(1969)
희곡 『순수한(Soul)』(1972)

1970~71년
단편 『말이버린 자들(The Lost Ones)』(1972)

1971년
시나리오 『필름(Film)』(1972)

단편 모음 『심해지침(Fetters)』(1964년 이후, 1971년 출간)

1971년
시나리오 『필름(Film)』(1972)

* 계속 열거 숫자 (0), (1), (2)는 필립 엔도가 같은 작품들의 정렬 순서를 표시한 것이다.

188

[그림 13] '사뮈엘 베키트 선집' 작품 연표 일부

난 이런 작은 문장들을 잘 하는데, 그것들은 아무것도 아닌 것처럼 보이지만 일단 받아들이고 나면 당신의 말 전체를 타락시킬 수도 있다. 아무것도 아닌 것보다 더 실제적인 건 아무것도 없다. 그것들은 깊은 심연에서 나와서 당신을 거기로 끌고 들어가기 전까지는 멈추지 않는다. 하지만 이번엔 나도 저항해 볼 수 있겠지.

[그림 14] 원문에서 이탤릭체로 강조된 부분을 방점으로 표기한 예, 『말론 죽다』, p.25

보브릴을 살로메⁴에게, 벨라과는 생각했고, 토미 무어는 그의 어깨 위에 자신의 머리를 이고 거기 있었다. **의심, 절망, 정말**, 나는 이렇게 위대한 분에게 나의 베스 체어⁵를 **매**야 할까? 길 건너, 희망 아래엔, 눈이 멀고 몸이 마비된 환자가 자리 잡고 있었으니, 그는 그의 담요에 푹 파묻혔고, 그는 어느 무산자처럼 그의 저녁 식사로 돌진하고 있었다. 곧 그의 담당자가 와서 휠체어를 밀어

[그림 15] 원문에서 대문자로 강조된 단어를 굵게 표기한 경우, 『발길질보다 따끔함』, p.59

내지 디자인에서 확인되는 섞어짜기의 특징은 다음과 같다.

첫째, ‘SM 신신명조 03’과 ‘Garamond’를 섞어 조판했다. 세리프를 지닌 로마자 서체 ‘Garamond’는 부리 서체인 ‘SM 신신명조 03’과 형태적으로 유사하지만, 시각적으로 글꼴의 획이 더 두껍다. 따라서 이는 한글 문장 사이에 획의 두께가 다른 로마 알파벳 단어가 삽입되어 글을 읽는 흐름을 방해할 수 있다. 그러나 책의 주요 내용과 관련된 핵심적인 단어와 문장, 간략한 정보를 전달하는 텍스트의 경우에는 시각적으로 강조되어 글에 대한 전체적인 주목도를 높이는 효과가 있다.

[그림 10]

둘째, ‘올드 스타일 숫자(Oldstyle Figures)’를 섞어짜기에 사용했다. 올드 스타일 숫자는 모던 스타일 숫자(Modern Figures)나 대문자와 같이 글자의 높이를 균등하게 맞춘 것이 아닌 소문자처럼 어센더(Ascender)와 디센더(Descender)가 있는 숫자다. [그림 11] 영문으로 작성된 글의 경우 숫자가

두드러지지 않게 하기 위해 사용할 때도 있지만, 반대로 한글은 기본적으로 글자의 높이가 균등하기 때문에 한글 문장에 올드 스타일 숫자를 함께 사용할 경우 오히려 숫자가 두드러질 수 있다. 이러한 이유로 일반적으로 국내 도서에서는 ‘모던 스타일 숫자’가 더 많이 사용된다.

그런데 워크룸 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』의 텍스트에는 ‘올드 스타일 숫자’가 적용되었다. 한글의 글자 높이와 맞지 않는 ‘올드 스타일 숫자’는 한글 텍스트 속에서 알알이 박힌 듯한 인상을 자아낸다. 그렇지만 이는 단순한 표피적 인상이 아니라 본문의 맥락 속에서 어떤 상징과 긴장감을 드러내는 시각적 기호의 역할을 하는 것으로 나아간다. 또한 작가 연보와 작품 연표에서는 독자들에게 작가로서 그의 생애 전반을, 숫자를 이정표로 삼아 보도록 이끈다. [그림 12], [그림 13]

6.6. 방점과 대문자 표기: 원서에서 이탤릭체로 강조된 부분의 시각적 번역

사뮈엘 베케트의 원서에는 이탤릭체로 강조된 부분과 대문자로 표기하여 강조된 부분이 있다. 하지만 한글에는 이탤릭체와 대문자가 존재하지 않는다. 따라서 이를 해결하기 위해 디자이너는 문자 위에 점을 찍는 방식을 활용한다. 즉 이탤릭체 문장에 대응하는 한글 문장 위에 점을 찍어 강조하고, 대문자에는 볼드 처리를 함으로써 자형과 판면의 인상에 영향을 주지 않으면서 번역의 내용을 온전히 전달하고자 한다. [그림 14], [그림 15] 이는 글자를 임의로 기울이거나 글자의 크기를 키우는 식으로 원서의 형태를 그대로 따르는 방식보다 선집 전체의 통일성을 해치지 않으면서 심미성도 확보할 수 있는 해결 방안이라고 할 수 있다.

7. 맺으며

『사뮈엘 베케트 선집』의 내지 디자인에 적용된 마이크로 타이포그래피는 사뮈엘 베케트의 글에서 등장하는 ‘어떤 존재’의 의식의 흐름을 쫓아가게 한다. 단순히 타 출판사 선집과의 상업적 차별화를 위해 독자들에게 익숙한 편집 양식을 벗어난 조형적 실험을 시도한 것이 아니라, 제 2차 세계대전 이후 인간 존재에 대한 물음을 특유의 문장으로 풀어낸 사뮈엘 베케트의 세계를 독자들에게 전달하기 위한 시각적 공간을 구축한 것이다. 사뮈엘 베케트의 글에서 느낄 수 있는 특유의 ‘숨이 가빴다가, 갑자기 이완되거나 지루하게 이어지는 문장과 때로는 독자를 고요히 침잠하게 하는 몇 줄의 글과 난해한 어구들’이 마이크로 타이포그래피에 의해 전달된다.

워크룸 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』은 디자이너가 편집 디자인에 깊이 개입할 때 나타나는 다양한 마이크로 타이포그래피적 도전을 보여준다. 선집이 기본적으로 가져야 할 시각적 통일성을 확보하면서도 마이크로 한 타이포그래피를

통해 책의 완성도를 제고하고 있으며, 기존 출판 시장에서 일반적으로 적용하지 않는 타이포그래피를 시도하여 인간과 교감하는 사물로서의 책의 물질성을 텍스트를 통해 전달한다. 이처럼 워크룸프레스의 ‘사뮈엘 베케트 선집’은 흔하게 통용되는 타이포그래피의 형식을 관습적으로 받아들이지 않고 금기시되던 실험적인 방법들을 행하면서 타이포그래피에서 시도해 볼 수 있는 조형적 경우의 수를 확장한다.

이 글은 2024학년도 1학기 한국디자인사 수업 시간에 접했던 문학 비평가 이태준의 글과 1930년대에 유통된 딱지본에서 비롯되었다. 이태준은 1938년 12월 1일 자 동아일보에 『책과 冊』이라는 제목의 글을 기고했다. 그는 이 글에서 책과 인간의 관계에 대한 자신의 생각을 피력하면서 책이 지닌 물질적인 가치를 “책보다 책(冊)이 더 아름답고 책(冊)답다”라는 문장으로 요약했다. 이태준의 책에 대한 정의에 근거하여 1930년대 딱지본의 표지와 내지 디자인을 살펴보면서 인간 존재의 전화(轉化)를 일으키는 이야기의 힘은 활자와 이미지로 구성되는 책의 물질성에 의해 구현된다는 것을 이해하게 되었다. 그리고 이러한 이해는 2024년 ‘지금 여기’ 워크룸 프레스의 『사뮈엘 베케트 선집』을 들여다 볼 수 있는 계기가 되었다. 무엇보다 디자인 전공자에게 디자인 역사 연구란, 동시대 디자인 문화를 지속적으로 반추할 수 있게 하는 비평적 행위이자 우리의 디자인을 능동적으로 기록하게 하는, 또 다른 의미의 실천적 디자인 행위임을 인식하게 되었다. ㉞

참고문헌

- 김의래·이지원 외, 『한글과 로마자의 섞어짜기를 위한 로마자 형태 연구』, 글짜씨, 7(1), 2015
- 금장연 외 지음, 『冊에 대한 book에 대한 책』, 편앙, 2023
- 나탈리 레제 지음, 김예령 옮김, 『사뭇엘 베크트의 말 없는 삶』, 워크룸 프레스, 2019
- 로빈 도드 지음, 김경선 옮김, 『타이포그래피의 탄생』, 흥디자인, 2010
- 로빈 킨로스 지음, 최성민 옮김, 『현대 타이포그래피』, 스펙터 프레스, 2009
- 선병일 외 지음, 『디자이너가 꼭 알아야 할 타이포그래피』, 디자인하우스, 2012
- 스티븐 헬러, 루이스 필리 지음, 『타이폴로지』, 비즈앤비즈, 2011
- 요스트 호홀리 지음, 김형진 옮김, 『마이크로 타이포그래피』, 워크룸 프레스, 2015
- 앤드류 해슬램 지음, 『북디자인 교과서』, 송성재 옮김, 안그래픽스, 2008
- 잰 화이트 지음, 『편집 디자인』, 정병규·안상수 옮김, 안그래픽스, 2013
- GRAPHIC 편집부, 『종이는 아름답다: 그래픽 디자이너, 출판 편집자, 독립출판가를 위한 종이 & 인쇄 가이드』, 프로파간다, 2022