creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

1990년대 장정일의 소설가소설 연구

2023년 8월

서울대학교 대학원

국어국문학과 현대문학전공

장 원 석

1990년대 장정일의 소설가소설 연구

지도교수 손 유 경

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2023년 3월

서울대학교 대학원
국어국문학과 현대문학전공
장 원 석

장원석의 석사 학위논문을 인준함
2023년 7월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국문초록

본 연구는 1990년대 장정일의 소설이 문제의식으로 삼은 자기부정이 소설가소설의 형식을 통해 형상화됨에 주목하였다. 소설가소설은 소설가를 주인공으로 하는 소설을 가리키는데, 대개 소설 창작에 적대적인 생활환경과 사회적 현실에 대한 성찰을 내용으로 삼는다. 그러나 소설가소설은 동시에 소설을 어떻게 쓸 것인가라는 질문의 과정이 결과로서의 소설과 일치한다는 점에서 자기성찰의 범위가 형식의 차원으로 확장되는 형식이다. 나아가 이러한 미학적 자기성찰은 소설의 허구성에 대한 자의식을 기반으로 한 메타픽션의 자기반영성과 접점을 형성한다.

장정일의 소설가소설은 동구권 몰락과 자본주의의 확대라는 1990년대 초의 현실에 유행처럼 생산된 사소설적 소설가소설이나, 작가의 소설론을 드러내는 알레고리적 소설가소설과 구분되는 독자성을 보여준다. 특히 전자는 혼란스러운 현실 속에서 개인의 진정성 있는 내면의 고백 형식으로 주목받으면서 1990년대의 주류적 비평 담론으로까지 확장되었는데, 이 경우 텍스트 밖 작가와 텍스트 속 주인공-화자의 일치를 전제하는 사소설적 형식의 특성과 근대소설 일반의 성찰적 속성이 과잉해석된 결과로 보인다. 내면과 진정성의 키워드로 명명된 이러한 성찰은 오히려 성찰의 불충분함을 노출하면서 소설 속 소설가는 자신이 본래 가지고 있던 환상으로 회귀한다.

한편 장정일의 소설은 허구성을 자기반영함으로써 소설가소설이 갖는 성찰성을 심화시킨다. 그것은 액자식 구성이라는 형식적 특성을 통해 효과적으로 구현되고 있다. 소설 속 소설가는 대개 완전히 허구적이지도, 또 작가와 동일시되지도 않은 인물로 설정되어 있는데, 그는 자기부정을 수행해나감으로써 그것이 모두 소설 혹은 거짓말에 불과했음을 스스로 폭로하게 된다. 이렇듯 주체의 자기부정 자체가 부정되는 전도되는 지점이 소설 속에서 내화와 외화가 단락되는 메타렙시스를 통해 표현된다. 본 연구에서는 이러한 장정일의 미학적 시도를 급진적 자기부정으로 명명하고자 한다. 여기서의 급진성은 자기동일적인 교조주의가 아니라 자기부정의 불가능성이 자기부정 자체에 반영되는 현상을 지시한다. 이를 통해 장정일의 소설 속 주체는 문학과 예술에 대한 환상을 가로지름으로써

자신이 구속되어 있던 지배 질서를 중지시키며 환상을 재구성하는 새로운 주체가 등장할 수 있는 공간을 연다.

특히 슬라보예 지젝의 정신분석적 주체 이론은 성찰의 불가능성을 성찰이 작동할 수 있는 조건으로 삼는다는 점에서 장정일의 시도와 공명한다. 지젝은 대타자의 불가피성을 수용하는 동시에 그 불가능성을 입증하고자 한다. 이때 주체는 대타자를 구성하면서 동시에 중지시키는 지점을 의미한다는 점에서, 장정일이 보여준 급진적 자기부정이 주체의 환상을 재구성함으로써 지배 질서에 대한 저항의 가능성을 탐색하는 시도임을 설명해준다.

이러한 성찰성의 관점을 따라 먼저 2장은 첫 장편 『그것은 아무도 모른다』와 이후 1990년 발표된 중편 「아담이 눈뜰 때」를 대상으로 소설 속 소설가가 직면하는 소년원 체험이 기억이나 가난의 문제에 주목한다. 이들은 자신이 쓰는 소설 속 인물을 착취하는 방식으로 자기확인에 이르거나 글쓰기의 의미를 과장함으로써 문제에 대응하는데, 장정일은 이러한 소설화 과정에서 드러난 소설가 주체의 위치와 허구성의 문제를 보다 적극적으로 의식하면서 재조정하여 새로운 소설가소설의 형식을 고안한다.

3장에서는 단편 「아이」와 장편 『너에게 나를 보낸다』를 중심으로 액자식 구성이라는 미학적 장치를 통해 내용적 차원의 자기부정이 형식적 차원으로 확장되는 양상을 분석한다. 「아이」는 앞선 노동자를 주인공으로 한 텍스트를 자기성찰의 형식으로 전도한다는 점에서 『그것은 아무도 모른다』에서의 시도와 관련이 있다. 한편 『너에게 나를 보낸다』에 나타난 소설가의 자기부정은 표절 논쟁과 관련해 베끼기로서의 소설쓰기라는 작가 자신의 소설론을 소설화했다는 점에서 주목되는데, 작가는 소설의 허구성을 적극적으로 의미화하여 급진적 자기부정을 통해 문학 창작에 관한 환상을 파괴하고자 한다.

4장에서는 각각 『너희가 재즈를 믿느냐?』, 『내게 거짓말을 해봐』, 『보트 하우스』를 중심으로 급진적 자기부정 이후의 잔여물로서 맞닥뜨린 글쓰기를 통해 소설가/예술가의 노동 및 정동의 문제를 다룬다. 『너희가 재즈를 믿느냐?』에서 사회적 현상으로서의 무의미한 노동을 형상화한 이후, 『내게 거짓말을 해봐』는 급진적 자기부정의 형식을 통해 무의미한 노동이 되어버린 예술을 부정하고자 한다. 그 결과 '아버지'로 상징된 지배 질서와 예술의 관계를 재정립하여 예술의 저항성이 작동하는 조건에 다가간다. 그러나 외환위기와 필화 사태를 거치면서 이러한 자기부정 작업을 추동한 적의가 피로의 정동으로 회귀하여 소설가 주체

에게 반영되는데, 그는 다시 한번 자기부정을 통해 적의를 넘어선 글쓰기를 통해 이전 작업에서 암시되어온 타자에 대한 책임을 보다 선명히 의식하는 한편 적의와 분리된 허구성을 추구하고자 한다.

이전의 적의로부터 자유로워진 허구성과 서사성의 추구는 2000년대 이후 새로운 허구의 문법을 모색하는 작가들에게로 연결된다. '캐릭터' 중심의 서사를 내세우는 작가들뿐 아니라 소설 장르에 대한 자의식을 바탕으로 형식 실험을 시도하는 작가들까지 장정일의 소설과 관련성을 갖는다. 그러나 현재에 이르러 장정일이 밟아 온 행로를 고려하면 소설보다도 '독서일기'라는 형태의 글쓰기가 주축이다. 그의 독서 체험은 소설에도 많은 영향을 미쳐왔다. 그러나 독서 체험을 바탕으로 소설을 쓰는 것과 '독서일기'를 쓰는 것의 분명한 차이는, 그에게 있어 소설 장르가 갖는 허구성이 급진적 자기부정을 위한 하나의 방법론이었음을 보여준다. 장정일에게는 오히려 소설가소설이라는 형식이 갖는 성찰적 속성이 그의 본령이라고 할 수 있을 것이다. 그런 점에 소설가소설의 관점에서 그의 소설을 읽는 작업의 의의가 있다.

주요어 : 장정일, 소설가소설, 자기부정, 성찰성, 액자식 구성, 환상, 예술노동
학 번 : 2021-23139

목 차

1. 서론 ····· 1
1.1. 문제제기 및 연구사 검토 ····· 1
1.2. 연구방법 및 연구대상 ····· 13

2. 초기 소설에 나타난 소설가의 자의식 과잉 ····· 21
2.1. 소년원 체험과 소설가의 과도한 개입 ····· 21
2.2. 가난의 공포와 과장된 글쓰기 ····· 28

3. 소설가의 급진적 자기부정의 시도 ····· 42
3.1. 새로운 소설가소설 형식의 고안 ····· 42
3.2. 1992년의 표절 논쟁과 소설가의 자기부정 ····· 52

4. 자기부정의 잔여물로서의 글쓰기 ····· 70
4.1. 자기부정의 잔여물로서의 무의미한 노동 ····· 70
4.2. 아무것도 하지 않는 예술가의 노동 ····· 84
4.3. 피로한 소설가의 글쓰기 ····· 105

5. 결론 ····· 118

참고문헌 ····· 123
Abstract ····· 135

표 목 차

[표 1] ····· 53

1. 서론

1.1. 문제제기 및 연구사 검토

본 연구에서는 장정일의 소설가소설이 보여주는 자기부정의 의미와 형식을 규명하고, 나아가 그러한 자기부정의 시도가 1990년대 소설가소설의 새로운 양태를 제시함을 논증하고자 한다. 90년대 소설가소설의 유행 속에서[1] 장정일이 쓴 대부분의 소설이 소설가소설의 형식을 취했다는 사실은 지적되지 않아 왔다. 장정일은 자신의 주요한 문제의식을 형상화하는 데에 있어 성찰성을 전면화하는 소설가소설의 형식을 활용 및 전유한다.

이때 장정일의 소설가소설의 고유성은 액자식 구성(framed narrative)[2]을 통해 확보되는 메타적 성격에서 찾을 수 있다. 소설 속에 형상화된 소설가/예술가는 다양한 방식의 자기부정을 시도하는데, 소설 후반부에 도입된 외화의 층위에서 앞선 소설가의 자기부정이 모두 소설 혹은 거짓말에 불과했음이 폭로된다. 즉, 내화의 내용은 소설가/예술가의 진실한 고백이나 성찰이 아니라 허구일 뿐이라는 점이 강조되는 것이다. 이러한 내화와 외화의 단락(metalepsis)[3]을 통해

---

1) 91년도 조성기의 「우리 시대의 소설가」, 92년도 양귀자의 「숨은 꽃」, 93년도 최수철의 「얼음의 도가니」가 각각 이상문학상 수상작으로 선정되었으며, 하창수의 「수선화를 꺾다」, 신경숙의 「모여있는 불빛」, 정찬의 「완전한 영혼」(이상 93년), 김영현의 「그리고 아무 말도 없었다」(94년) 등이 후보작에 올랐다. 또한 현대문학상 수상 후보작으로 이승우의 「생의 이면」, 구효서의 「영혼에 생선가시가 박혀」(이상 93년), 「카프카를 읽는 밤」(94년)이 선정되었다. 이외에 박상우, 구광본, 함정임, 이인화, 하일지 등의 신인 작가와 박범신, 최인훈, 이청준 등의 중견 작가의 소설가소설도 고려될 수 있다.

2) "액자 서사는 사건들이 주 서술자가 아닌 등장인물에 의해 서술되는 서사 상황에서 발생한다." D. Herman, M. Jahn, & M. L. Ryan, ed., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, NY: Routledge, 2005, p.186.
데브라 말리나는 액자식 구성에 관한 주네트, 리몬-케넌, 발의 이론을 수용하면서 그 층위를 네 개로 나눈다. 첫째, 텍스트 바깥(extratextual)의 현실 층위, 둘째, 허구적 틀=이야기 외부의 층위(extradiegetic level), 셋째, 주된 이야기(diegesis)의 층위, 넷째, 이야기 속의 이야기(hypodiegesis)의 층위가 그것이다. (D. Malina, "Breaking the Mold: The Construction of the Subject in Postmodern Narrative", Ph.D. diss., Boston College, 1999. p.1)

3) "메타렙시스란 서술자가 위치하는 세계와 서술자가 서술하는 세계 사이의 유동적이지만 성스러운 경계에 대한 위반을 지칭하는 용어로, 한 이야기 층위에서 다른 이야기 층위로의

장정일의 소설은 '뫼비우스의 띠' 구조를 형성한다. 라캉에 따르면 뫼비우스의 띠는 대립적으로 여겨지는 외면과 내면이 사실 연속적임을 보여주면서 "환상 가로지르기"의 논리를 시각화하는 위상적 모형이다.[4] 뫼비우스의 띠의 진실은 초월적 주체에 의해 조망될 수 없고 모형의 한쪽 면 위에 선 주체가 해당 면의 입장을 견지하여 단락의 지점을 지나 자신의 위치를 전도시키는 방식으로 사후적으로만 인식될 수 있는데[5], 이것은 액자식 구성과 상관적이다. 내화의 인물이 자기부정을 충분히 혹은 과잉되게 수행한 결과 자기부정 자체가 부정되는 반대면에 진입하는 두 번째 부정의 순간이 내화와 외화가 단락되는 지점이기 때문이다.

본고에서는 이러한 자기부정을 급진적 자기부정으로 명명한다. 여기서 급진성이란, "뿌리와 그것이 지닌 것으로 여겨지는 통일성"과 "근본적인 것, 기초적인 것, 기원적인 것의 깊이로의 진보"[6]가 의미하는바 자기동일적 교조주의가 아니라, "뿌리가 자신을 뿌리 뽑고 토대가 그 자신을 허무는"[7] 현상을 가리킨다. 그러므로 급진적 자기부정이란 자기부정을 자기반영하는 논리로서 자기부정 자체를 정당화하는 근거가 존재하지 않는다는 사실을, 다시 말해 자기부정을 지탱하는 지반이 부재하다는 사실 자체를 자기부정에 반영하는 작업이다. 이러한 급진화를 통해 소설 속 자기부정을 수행하는 주체는 부정의 대상과 논리, 나아가 부정을 추동하는 적의까지 모두 부정하면서 자신의 논리가 전도되는 지점에 도달하게 된다. 특히 장정일은 소설가소설의 형식을 통해 자기부정을 형상화함으로써 문학과 예술에 대한 주체의 환상을 전도시키고자 한다. 이를 통해 부정의 주체를 보존하는 허무주의나 냉소주의로 귀결되지 않고 자기부정의 논리를 재구성하는 새로운 주체가 등장할 수 있는 공백을 연다.

한편 장정일에 관한 기존의 연구가 미진했던 점은 상술한 소설가소설의 형식적 특성과 그에 따른 관점의 전도를 충분히 다루지 못함에 따라 장정일의 소설 속 급진적 자기부정의 논리가 변모하는 양상과 그 기저의 문제의식이 구명되지 못했던 데에 있다. 그간 장정일의 소설에 대해서는 그 유희성과 형식 실험이 표

이동, 이야기 층위의 침범 내지 파괴를 의미한다." (G. Genette, 『서사담론』, 권택영 역, 교보문고, 1992, 224면.)

4) D. Evans, 『라캉 정신분석 사전』, 김종주 외 역, 인간사랑, 1998, 124면.

5) A. Zupančič, 『실재의 윤리』, 이성민 역, 도서출판 b, 2015, 373면.

6) J. Derrida, 『마르크스의 유령들』, 진태원 역, 이제이북스, 2007, 346면. J. Derrida, *Specters of Marx*, trans. P. Kamuf, NY: Routledge, 1994, p.231-232 참조.

7) M. Hägglund, 『급진적 무신론』, 오근창 역, 그린비, 2021, 9면.

피적인 데 머물면서 현실순응적 태도를 보인다는 비판적 관점이 다수 제출된 바 있다.[8] 특히 90년대가 끝난 시점에 그의 소설이 비평계의 리얼리즘-모더니즘 논쟁의 중심 텍스트로 호명되면서 그러한 비판적 관점은 심화되었다. 윤지관과 임규찬은 「아담이 눈뜰 때」에 나타난 자본주의 사회 내 정치성의 모색은 그의 이후 소설에서 "주관화된 낭만성"[9]과 "성에 대한 금기깨기 게임"[10]이란 악순환으로 소멸되고 만다고 비판한다. 이러한 비판의 목적은 일차적으로 장정일의 기법적 유희가 새로운 세계관의 창출로 연결되지 않음을 지적하는 데에 있다. 나아가 그 반대급부로서 문학을 통해 계급성과 민족성을 전제한 총체성의 인식에 가닿는 것 또는 90년대 이후에도 변하지 않은 "객관세계"[11]로 접근하는 방법을 마련하는 것 역시 그 의도이다.

하지만 성에 대한 금기 깨기를 장정일의 문제의식으로 보는 상기 관점은 오히려 그가 성의 재현을 통해 무엇을 말하고자 했는가를 보지 못하게 한다.[12] 장정일에게 있어 포르노그래피는 늘 급진적 자기부정의 형식을 통해 재구성된다는 점에서, 장정일이 말하고자 한 것은 의외로 자신에게 비판적인 입장들에 근접해 있다. 소설을 통해 주변인의 시선으로[13] 전도된 현실을 포착하고자 했다는 그의

---

8) 남진우, 「인공낙원과 글쓰기의 의미: 장정일의 「아담이 눈뜰 때」를 중심으로」, 『문학정신』 50호, 문학정신사, 1990.12; 박남훈, 「장정일의 소설은 무엇인가」, 『오늘의 문예비평』 창간호, 지평, 1990; 방민호, 「그를 믿어야 할 것인가」, 『창작과비평』 23권 2호, 창비, 1995.6; 문재원, 「장정일 소설론」, 『코기토』 48, 부산대학교 인문학연구소, 1996; 김주연, 「몸 속에서 열리는 세상—장정일론」, 『동서문학』 26권 2호, 동서문학사, 1996.6; 구모룡, 「오만한 사제의 백일몽」, 『작가세계』 32, 세계사, 1997.2; 김명인, 「진정한 감동은 어디에 있는가」, 『불을 찾아서』, 소명출판, 2000; 임규찬, 「리얼리즘과 모더니즘을 둘러싼 세 꼭지점」, 『창작과비평』 29권 4호, 창비, 2001.12; 윤지관, 「놋쇠하늘에 맞서는 몇가지 방법」, 『창작과비평』 30권 1호, 창비, 2002.3; 방민호, 「'진짜'와 '가짜' 사이의 숨바꼭질 : 『보트하우스』와 『중국에서 온 편지』를 중심으로 한 장정일론」, 『문명의 감각』, 향연, 2003; 김명인, 「자명성의 감옥—최근 리얼리즘-모더니즘 논쟁에 부쳐」, 『자명한 것들과의 결별』, 창비, 2004.
혹은 김영찬, 「장정일 『아담이 눈뜰 때』 연구」, 『세계문학비교연구』 72호, 세계문학비교학회, 2020과 같이 오히려 장정일의 소설이 낭만주의적인 태도로 90년대 문학의 지배적 담론을 재생산하는 역할을 했다는 관점도 있다.

9) 임규찬, 위의 글, 27면.

10) 윤지관, 위의 글, 263면.

11) 김명인, 「비극적 세계인식의 회복을 위하여」, 『실천문학』 57호, 실천문학사, 2000.2, 277면.

12) 장정일은 한 인터뷰에서 "성(性)을 너무 과대평가하는 것이 아니냐"는 기자의 질문에 당혹해하며 "저는 그렇게 본 적도 없고 그렇지도 않은데요."라고 답한다. 이는 성의 문제가 과장된 것처럼 느껴질수록 오히려 그것이 리얼리티에 더 근접하는 것이라는 작가의 인식을 보여준다. (최보식·김덕한·장정일, 「파리로 떠난 신세대 소설가 장정일 『남들이 해온 방식은 싫다』」, 『월간조선』 16권 11호, 조선일보사, 1995.11, 616면.)

의도는[14] 우리의 바깥뿐 아니라 내면에 존재하는 계급성과 역사성을 돌아보는 작업으로까지 나아가야 한다는 윤지관의 요청[15]과도 공명하기 때문이다.

이 논쟁에 대한 김명인의 메타비평은 앞선 두 비평가와 달리 장정일의 소설의 주요한 형식적 특성을 지적하며 그가 보여준 시도의 함의에 근접한다. 장정일의 소설은 "서사구조 밖에서의 기만적인 메타픽션적 관조와 진부한 해설"[16]이라는 형식적 특성을 보여준다는 것이다. 그는 작가의 쁘띠부르주아적 욕망을 비판하는 데에 주안을 두지만 동시에 등장인물들의 기행과 '인생유전'이 작가의 가면쓰기일 뿐이라는 지적은 가면 자체가 작가의 진실이라는 사실을 '메타'픽션적으로 성찰할 필요성을 역설적으로 포착한다. 즉, 가면이 가면(허구)이라는 사실을 폭로하는 것이 급진적 자기부정의 요체가 될 수 있다. 이러한 자기부정을 통해 작가는 동시기 노동소설과 후일담 소설의 비극적 세계인식과는 다른, 당대 현실 속 소설가의 존재 방식을 정립하고자 한다. 따라서 이러한 인식을 구현하는 소설의 미학에 대한 탐구가 요청된다.

이와 관련해 그의 소설의 유희성이 후기자본주의 사회의 가변성을 반영하고 기성 권위에 대한 위반을 수행한다고 보는 관점들은[17] 이후 장정일의 자기부정의 의미와 한계를 규명하려는 시도로 지속되었다. 특히 그 의의를 자신이 동일시한 아버지의 질서를 부정하려는 시도로 독해하는 연구[18], 장정일의 소설이 80

---

13) 방민호, 위의 글, 83면에서는 장정일이 80년대 세대에 속함에도 90년대에 '신세대'로 평가받았던 이유를 그가 지극히 90년대적인 파편적 삶을 살았기 때문이라고 본다.

14) 장정일, 「'포스트모던' 시대의 리얼리티」, 『오늘의 소설』 8호, 현암사, 1991.7, 45면.

15) 윤지관, 위의 글, 257면.

16) 김명인, 「자명성의 감옥—최근 리얼리즘-모더니즘 논쟁에 부쳐」, 『자명한 것들과의 결별』, 창비, 2004, 258면.

17) 류철균, 「말세의 고현학」, 『아담이 눈뜰 때』, 미학사, 1990; 장석주, 「세기말적 상상력, 또는 포스트모더니즘 소설의 현단계」, 『문학정신』 52호, 문학정신사, 1991.1; 류철균, 「능동적 허무주의와 재즈의 사상」, 『문학정신』 91호, 문학정신사, 1994.12; 서영채, 「떠도는 알레고리—장정일을 이해하기 위하여」, 『소설의 운명』, 문학동네, 1995; 이광호, 「환멸의 신화 : 장정일론을 위하여」, 『환멸의 신화』, 민음사, 1995; 권명아, 「진지한 놀이와 지워지는 이야기」, 『작가세계』 32호, 세계사, 1997.2; 황종연, 「비루한 것의 카니발」, 『문학동네』 21호, 문학동네, 1999.11; 신수정, 「푸줏간에 걸린 고기」, 『문학동네』 21호, 문학동네, 1999.11; 백지연, 「아담의 글쓰기, 환유적 욕망의 변주」, 『미로 속을 질주하는 문학』, 창비, 2001; 강전욱, 「장정일 소설 연구」, 한남대학교 대학원 석사학위 논문, 2019.

이외에 장정일 소설에 나타난 아버지 부정의 의미를 밝히고 이를 성장소설과 연관지은 연구로는 신철하, 「장정일 문학에서의 '아버지'」, 『한국언어문화』 22집, 한국언어문학회, 2002; 강유정, 「장정일 『아담이 눈뜰 때』에 나타난 '미성년'의 의미」, 『배달말학회』, 배달말학회, 2013; 위수정, 「1990년대 소설과 '비성년(非成年)'」, 동국대학교 대학원 석사학위 논문, 2018의 논의가 있다.

년대와는 다른 “미학적 진정성”을 보여준다는 연구[19] 등이 제출되었으나 이러한 해석은 장정일이 고안한 형식의 효과를 해석에 고려하지 못하는 한계가 있었다. 그러나 장정일이 소설 속 주체의 내면을 의도적으로 부정함으로써 소설이 언어적 구성물임을 자의식적으로 활용한다고 본 연구[20]는 그의 소설의 미학적 측면에 주목하여 90년대의 주류적 비평 담론을 반박한다는 선구적 의의가 있다. 나아가 자본주의적 시장 논리에 맞서는 성찰성의 비판적 시도로 규명하는 연구나[21] 장정일의 시 작업을 대상으로 마조히즘적 시적 화자와 그것을 바라보는 시적 주체의 분열에 주목하는 연구[22]는 스스로를 모독하는 과정이 텍스트에 반영되는 장정일의 시가 “어떻게 지성적으로 구성될 수 있는가”라는 조건을 탐구한다는 점에서 장정일 소설의 형식적 특성에 주목한다. 장정일의 문학이 시도한 자기부정의 의미와 그 형식을 중점적으로 탐구하는 위와 같은 선행 연구는 본 연구에 의미 있는 시사점을 제공한다.[23] 이러한 시각을 따라 본 연구에서는 그의 소설이 보여주는 일관된 자기부정의 실험이 갖는 급진성과 그 효과를 탐구하고자 한다.

특히 상술한 장정일의 시도가 일관적으로 소설가소설의 형식을 전유한다는 점에서, 그의 소설가소설이 위치한 맥락과 그 고유성이 논구될 필요가 있다. 여기서 소설가소설은 가장 기본적인 형식적 특성으로서 소설가가 주인공으로 등장하

---

18) 정장진, 「詩人과 法」, 『작가세계』 32호, 세계사, 1997.2; 서영채, 「냉소주의, 죽음, 매저키즘」, 『문학동네』 21호, 문학동네, 1999.11.

19) 한영인, 「장정일 초기 소설의 문제성—‘90년대’에 대한 비판을 중심으로」, 『한국학논집』 50집, 계명대학교 한국학연구소, 2015.

20) 배하은, 「만들어진 내면성—김영현과 장정일의 소설을 통해 본 1990년대 초 문학의 내면성 구성과 전복 양상」, 『한국현대문학연구』 50집, 한국현대문학회, 2016.

21) 김예리, 「부정의 윤리와 진정성 너머의 문학—종교로서의 자본주의를 향한 장정일의 시적 대응」, 『한국현대문학연구』 56집, 한국현대문학학회, 2018.

22) 김정현, 「‘헤테로토피아’적 지성, 90년대 시적 주체의 한 갈래(1)—장정일을 중심으로」, 『현대소설연구』 87집, 현대소설학회, 2022.

23) 이외에도 장정일의 소설에 드러난 자기부정이 남성중심주의를 강화했다고 보는 비판적 관점을 제시한 연구로 백종륜, 「트랜스젠더의 죽음과 반역: 장정일, 심산, 이순원의 소설을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 65집, 한국현대문학회, 2021; 노태훈, 「1990년대 한국소설과 소수성 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위 논문, 2022 등이 있으며, 장정일의 소설이 여성 연대의 서사를 통해 남성동성연대를 파괴하고자 하는 의의는 발견되지만 그것이 절반의 성공에 그쳤다고 보는 이소영, 「‘87년 체제’와 적대의 정동」, 서울대학교 대학원 박사학위 논문, 2022, 148-149면; 박지영, 「혁명과 성, 문학의 공존(불)가능성—1980~90년대 장정일 문학의 젠더/섹슈얼리티 문화정치학」, 『현대문학의 연구』 77집, 현대문학학회, 2020, 428-429면 등의 연구가 있다.

는 소설을 가리키며 그 외의 내용적, 형식적 특성은 파생적인 효과라고 볼 수 있다. 대개 소설가소설은 예술가소설[24]이나 지식인소설[25]의 하위항목으로 이해되어 왔다. 그러나 전우형의 연구는 소설가소설이 1930년대에 이르러 정치적·사회적 환경의 변화 속에서 생활환경과 소설 창작의 적대를 포착하는 고유성을 확보한다고 전우형의 연구는 파악한다.[26] 이후 소설가소설은 정치적 자유를 쟁취한 4·19혁명을 거쳐 서구적 의미의 개인주의와 문화적 자유주의에 기초하여 모더니즘 문학에서 질적인 성취를 이룬 것으로 평가된다.[27]

한편 90년대에 쓰인 소설가소설은 형식적 민주화와 자본주의의 확대라는 단절성의 감각하에[28] 소설가들이 느끼는 회의감의 표현이라는 맥락의 차이를 갖지만, 소설가들이 소설을 쓰는 과정을 통해 자신의 정체성을 탐구하는 형식이라는 점에서는 본질적으로 같다. 특히 동시기 비평은 소설가소설을 주로 개인의 내면을 보여주는 고백의 형식으로 보았다. 소설가소설 외에 에세이소설, 예술가소설, 자성(自省)소설, 자전소설, 후일담소설 등의 개념이 제시되었다는 사실은 그 내용으로서 소설가가 겪는 문제, 예컨대 출판시장의 확대로 인해 직업화된 소설가의 정체성 문제나 전망 부재 및 소설가 의식의 왜소화에 대처하는 방법으로서 '자성(自省)'이나 '진실된 고백', '개인의 내면' 등이 주목받았음을 보여준다.[29] 이러

---

24) H. Marcuse,「독일 예술가소설의 의의」,『마르쿠제 미학사상』, 김문환 편·역, 문예출판사, 1989, 8-12면.

25) 조남현,『韓國知識人小說硏究』, 일지사, 1984, 71-83면; 이은자,『1950년대 한국 지식인 소설 연구』, 태학사, 1995, 17-18면.

26) 전우형,「1930년대 한국 소설가소설 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2001, 9면.

27) 권영민,『한국 현대문학사 2』, 민음사, 2020, 270면.

28) 방민호·홍용희·이재복,「문학」,『한국현대예술사대계 6』, 시공사, 2005, 31-34면; 장석주,『장석주가 새로 쓴 한국 근현대문학사』, 학교도서관저널, 2017, 596면; 김지현,「소설가 소설의 정치성 연구」, 경성대학교 대학원 석사학위 논문, 2016, 9-10면.

29) 다음과 같은 소설가소설에 대한 관점들이 제출되었다. 김윤식,「소설가 소설의 6가지 유형—또는 삼년 굶은 호랑이와 삼백년 묵은 여우론, 또는 5.1 창작단의 과제선정의 현실성론」,『문학사상』 216호, 문학사상사, 1990.10; 김윤식,「후일담 문학과 소설가 소설의 넘어서기론」,『90년대 한국소설의 표정』, 서울대학교 출판문화원, 1993; 권성우,「'이 세계를 형성하는 사소한 일' 너머의 풍경」,『생각하는 별들의 시간』, 태성, 1990; 서영채,『소설의 운명』, 문학동네, 1995; 우찬제,「아우라의 상실, 그 음울한 우물—90년대 '소설가 소설'의 '나르시시즘' 비판」,『타자의 목소리』, 문학동네, 1996; 우찬제,「세계를 불지르는 예술혼의 대장간 : 예술가 소설의 논리와 지평」, 우찬제 편,『여린 잠 깊은 꿈』, 태성, 1990; 우찬제,「「소설가 소설」을 비판한다」,『신동아』 37권 4호, 동아일보사, 1994.4; 김경수,「自省小說의 대두와 그 의미」,『문학의 편견』, 세계사, 1994; 손경목,「원한을 넘어서—꿈깨기와 다시 꿈꾸기」,『오늘의 소설』 12권, 현암사, 1993.7; 황국명,「기법을 통해 본 90년대 소설의 자기모색」,『떠도는 시대의 길찾기』, 세계사, 1995.

한 배경에서 양귀자의 「숨은 꽃」은 그러한 소설가소설의 '정신'을 구현한 텍스트로 주목받았으며, 곧이어 신경숙의 「모여있는 불빛」과 『외딴 방』이 조명받으면서 이러한 키워드들이 하나의 비평 담론을 이루게 되었다.[30]

그러나 위와 같은 키워드들을 90년대의 비평적 기획으로 비판해온 최근의 연구 동향을 고려할 때,[31] 소설가소설을 통한 자기성찰이 작가의 사회적 부채의식을 환기하면서 "문학(가)의 윤리"[32]를 보장해준다는 관점은, 근대 소설은 늘 창조적 개인의 자기성찰의 형식[33]이었다는 점에서 다분히 도식적이다. 특히 소설가소설을 사소설[34]적인 형식으로 국한하면서, 텍스트 밖 작가와 텍스트 속 주인공-화자의 일치가 진정성을 담보하고 내용적 측면의 성찰성을 부각하는 결과를 가져왔다고 볼 수 있다.[35] 그러나 이러한 소설가소설의 성찰은 그 내용의 범위를 어디까지 확장할 것인가의 문제에 직면하여 두 가지의 다소 성급한 결론을 준비한다. 하나는 환상을 통한 방어이며 다른 하나는 허무주의이다. 전자가 성찰의 불충분을 자기 안의 환상으로 대치하는 반면, 후자는 오히려 성찰 자체를 물화한다고 볼 수 있다. 이처럼 거대담론의 유효성이 상실되었다고 느껴지는 상황

이후 몇 년의 시차를 두고 김현실은 이 시기 소설가소설을 1) 구보형 글쓰기, 2) 공동체적 전망상실과 길찾기, 3) 전업소설가의 현실적 삶, 4) 흔들리는 자아, 탐색하는 소설, 5) 메타픽션형 글쓰기의 다섯 가지 유형으로 나누어 체계화한다. 그러나 소설가소설의 진정성을 부각하는 방향의 서술이 이뤄져 이전 시기의 시각을 재생산한다는 한계가 있다. (김현실, 「우리 시대 소설가 소설의 지형도」, 『소설가 소설 연구』, 국학자료원, 1999, 17-18면.)

30) 임홍배·염무웅·현기영·김향숙·권성우, 「90년대 소설의 흐름」, 『창작과비평』 21권 2호, 창작과비평사, 1993.6, 40-45면; 서영채, 「신경숙의 『외딴방』과 1990년대의 마음」, 『문학동네』 90호, 문학동네, 2017.3.

31) 김영찬, 「'90년대'는 없다」, 『한국학논집』 59집, 계명대학교 한국학연구원, 2015, 15면; 조연정, 「'문학주의'의 자기동일성—1990년대 『문학동네』의 비평 담론」, 『상허학보』 53집, 상허학회, 2018, 21, 33면; 강동호, 「'언표'로서의 내면—1990년대 문학사의 비판적 재구성을 위한 예비적 고찰들」, 『한국학연구』 56집, 인하대학교 한국학연구소, 2020, 257면.

32) 황경, 『한국 예술가소설의 지형』, 파란, 2019, 191면.

33) G. Lukacs, 『소설의 이론』, 김경수 역, 문예출판사, 2014, 135면.

34) T. Suzuki, 『이야기된 자기』, 한일문학연구회 역, 생각의나무, 2004, 22면에서는 사소설을 "작가가 자기 사생활의 세부를 거의 허구를 섞지 않고 충실하게 재현한 자전적 산문 작품(내러티브)"으로 정의하고 있다. 90년대 생산된 소설가소설들이 대개 작가와 동일시되는 주인공-화자를 통해 문학에 대한 고민을 토로한다는 점에서 사소설적 특성을 갖는다고 할 수 있다.

35) 장정일은 이러한 소설가소설에 대해 "'나는 소설가인데 세상이 너무 급변하기 때문에 뭘 써야 될지 몰라서 저의 신변잡기나 끄적거리고 있습니다. 죄송합니다.' 하는 게 그거 아닌가?"라는 냉소적 반응을 보인 바 있다. (장정일, 『장정일의 독서일기 2』, 미학사, 1995, 220면)

에서 자신의 성찰에 의해 발생하는 위와 같은 효과는 작가 개인에게 첨예화되는 것이 아니라 오히려 관습적으로 괄호 쳐져 왔음을, 김윤식은 '자전소설' 기획이 작가들에게 야기한 곤란함을 통해 지적한 바 있다.[36]

이러한 문제는 사소설적 소설가소설에 대한 관습적 이해가 반복된 결과로, 소설가소설의 개념이 명확히 정립되지 않은 혼동에서 기인한다. 따라서 소설가소설을 사소설적 소설가소설과 알레고리적 소설가소설 두 가지로 나누어 접근할 필요가 있다. 두 소설가소설은 모두 자기성찰의 형식이지만 전자가 작가와 인물의 동일성을 상정한다면 후자는 둘의 거리가 드러난다는 점에서 예술가소설과 가까이 있다.[37] 후자의 경우 소설을 쓰이는 과정을 대상화해 내용으로 삼는다는 점에서 흔히 작가의 소설론 혹은 예술론을 지시하는 것으로 독해되며, 나아가 "소설의 내용이 소설쓰기의 알레고리가 되는" 모더니즘 예술의 양식적 특성과도 관련된다.[38]

모더니즘적 형식으로서의 소설가소설에 대해, 소설에 나타난 성찰성이 형식적 측면으로 확대되는 양상에 주목하는 김영찬의 연구를 참조할 수 있다. 소설 속 자기성찰이 일반적으로 문학론, 예술론적 고민과 탐구의 내용들을 가리킨다면, 미학적 자기성찰(self-reflexivity)로 명명되는 형식적 측면의 성찰성은 "소설의 존재방식과 형식적 구조에 대한 자의식적인 탐구"[39]를 지칭한다는 점에서 손유경의 연구가 주목한 텍스트의 자기반영성(self-reflexiveness)[40]과 일치한다고

---

36) 김윤식, 「계간 『문학동네』의 '자전소설'과 그 소설사적 의의」, 『문학동네』 72호, 문학동네, 2012.8, 434면.

37) 우찬제, 「세계를 불지르는 예술혼의 대장간 : 예술가 소설의 논리와 지평」, 우찬제 편, 『여린 잠 깊은 꿈』, 태성, 1990, 327면.

38) 김영찬, 『근대의 불안과 모더니즘』, 소명출판, 2006, 202면; F. Jameson, "Allegorizing Hitchcock", *Signatures of The Visible*, NY: Routledge, 1992, pp.168-169.
그런 점에서 소설이 쓰이는 과정을 소설화한 이청준의 「병신과 머저리」, 「소문의 벽」, 『자유의 문』 등과 이후 최수철의 『배경과 윤곽』, 「화두, 기록, 화석」, 「얼음의 도가니」, 이승우의 『생의 이면』 등의 텍스트는 알레고리적 소설가소설로 볼 수 있다. 또한 이청준, 최인훈, 이제하, 이문열, 김원우 등의 예술가소설도 위와 유사한 효과를 갖는다.

39) 김영찬, 위의 책, 161면.

40) 페더만은 자의식적 소설과 자기반영적 소설을 구분하는데, 전자가 독자와 저자의 관계를 묵인함으로써 '읽기 과정'을 다룬다면, 후자는 저자와 텍스트 사이의 유희적 관계를 드러내어 '쓰기 과정'을 다룬다고 본다. (R. Federman, "Self-Reflexive Fiction or How to Get Rid of It", *Critifiction:Postmodern Essays*, Albany: SUNY Press, 1993, pp.20-21.) 그러나 이러한 분류는 영미권에서의 모더니즘 소설과 60년대 이후 메타픽션을 구분하려는 목적을 갖고 있다는 점에서 본고에서 사용되는 미학적 자기성찰의 한 측면으로서의 '자기반영성'과는 차이가 있다.

볼 수 있다. 거울 텍스트(mirror text)와 같은 장치들은 소설에 대한 자의식적 탐색의 기제로서 소설이 외부의 현실이 아니라 텍스트 자체를 반영하는 것이다.[41]

소설가소설이 특히 형식적 차원의 성찰성에 토대하고 있음은 그 기원으로 볼 수 있는 박태원의 「소설가 구보씨의 일일」에서부터 예시된다. 「소설가 구보씨의 일일」은 일찍이 소설의 제작 과정 자체를 소설의 내용으로 삼는다는 점에서 모더니즘의 미학적 시도로 평가되었으며,[42] 한편 언어를 통한 현실 재현의 불가능성을 의식하는 메타픽션적 성격도 보여준다.[43] 즉 소설가소설은 소설을 어떻게 쓸 것인가라는 질문의 과정이 결과물로서의 소설과 일치한다는 특성으로 인해 자기성찰의 범위가 소설 형식과 허구성에까지 이르게 된다.[44]

이러한 성찰성은 메타픽션에서 나타나는 허구성의 자기반영과도 밀접한 관련이 있다.[45] 메타픽션은 "소설의 틀과 전제" 자체를 소설 안에 반영함으로써 "언어와 문학형식, 창작 행위에 대한 극도의 자의식"[46]을 보여주는 형식이라는 점에서 소설 텍스트의 자기반영적 성격을 보여주며, 그 때문에 모든 소설에 내재된 속성으로까지 정의된다.[47] 메타픽션이 허구의 질서를 문제시하고, 소설의 서사성 및 허구성을 자의식적으로 다루는 양상으로 나타난다는 점에서도 그러한

---

41) 손유경, 「최인훈 · 이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2001, 9면.

42) 김윤식, 「고현학의 방법론」, 『한국 문학의 리얼리즘과 모더니즘』, 민음사, 1989, 134면.

43) 노태훈, 「구보의 픽션, 박태원의 메타픽션」, 『구보학보』 17집, 구보학회, 2017, 269면.

44) 김윤식이 소설가소설의 한 유형으로 "자기지시적 소설"을 제시한 것이나, 김현경이 이인성·최수철의 "메타픽션형 소설"을 소설가소설로 보면서 그것이 다른 소설가소설이 내포한 물음을 "극한으로 확장한 모습"이라고 지적한 것은 소설가소설에 전제된 성찰성의 두 측면이 고려되는 양상을 보여준다. (김윤식, 「소설가 소설의 6가지 유형—또는 삼년 굶은 호랑이와 삼백년 묵은 여우론, 또는 5.1 창작단의 과제선정의 현실성론」, 『문학사상』 216호, 문학사상사, 1990.10, 368면; 김현실, 위의 글, 12면 및 18-19면.)

45) 클린코비츠는 메타픽션을 "소설가가 소설을 쓰는 소설"로 간략히 정의하며, 허천은 독일 예술가소설(Künstlerroman)에 허구적 자의식이 더해지면서 자기반영적 소설로 발전했다고 본다는 점에서 메타픽션 연구의 관점은 소설가소설의 성찰성과도 교집합을 형성한다. (J. Klinkowitz, "Metafiction", *Oxford Research Encyclopedias, Literature*, Published online: 26 July 2017, https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.546, p.1; L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, NY: Methuen, 1984, p.26.)

46) D. Herman, et al, ed., op.cit., p.301.

47) W. Gass, *Fiction and the Figures of Life*, Boston: Nonpareil, 1971, p.25, 신윤하, 「존 바쓰의 『연초 도매상』에 드러난 역사와 문학 텍스트 다시 쓰기」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2008, 4면에서 재인용.

자기반영성이 그 주요한 형식적 특성으로 언급됨을 알 수 있다.[48] 그러므로 메타픽션은 오히려 모더니즘적 소설들에서 발견되는 미학적 자기성찰이 소설의 본질로서의 허구성에 대한 자의식으로까지 확장된 양상이라고 볼 수 있는 것이다.

장정일의 소설가소설이 보여주는 급진적 자기부정의 형식적 요체는 그러므로 허구성의 자기반영으로 확장된 미학적 자기성찰에 있다고 볼 수 있다. 자신의 내부를 비추는 텍스트의 거울을 통해 작동하는 이러한 자기반영성은 틀의 파괴를 통해 텍스트의 현실을 완전히 재의미화하게 만든다.[49] 이는 은행원-아이의 비극적 이야기라는 틀을 외화에서 노출함으로써 파괴하는 방식을 보여주는 「아이」나, 제이의 극한의 자기부정의 모습을 묘사한 뒤 그것이 거짓말이었음을 외화에서 선언함으로써 틀 파괴를 수행하는 『내게 거짓말을 해봐』 등에서 예시된다. 그러한 파괴 이후에 소설 속 인물이 획득하는 리얼리티란 자신이 "연기"[50] 했던 내화 층위의 현실에서 수행된 자기부정이 불가능해지는 지점이다. 이를 통해 해당 인물은 주체로서 텍스트에 기입된다.

이는 장정일의 소설이 작가와 인물의 거리를 드러내는 알레고리적 소설가소설에 해당하면서도 소설의 허구성을 자의식적으로 활용하는 차이를 가짐을 보여준다. 그 이전에 알레고리적 소설가소설을 창작해온 이청준의 소설을 허구성의 관점에서 분석하는 허민석의 연구는 다른 양식이 아닌 소설을 자기진술의 방법으로 삼은 이청준의 전략은 서사적 소통과정의 개방을 지향한다고 보았는데,[51] 이

---

48) 로버트 스콜스와 린다 허천은 형식적 특성에 따라 메타픽션을 분류한다. 스콜스는 메타픽션을 존재의 조건을 다루는 부류와 허구의 질서를 다루는 부류로 나누면서, 전자는 우화소설(fabulation)과 합류하는 반면 후자는 소설의 전통적 구성 방식을 문제시하면서 자기반영성을 강화한다고 본다. (R. Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Urbana: University of Illinois Press, 1980, pp.118-122.) 한편 허천은 메타픽션을 기본적으로 자기반영적, '나르시시즘적' 양식으로 규정하면서 1) 텍스트의 자의식적 대상, 2) 자의식적 대상의 명시 여부라는 두 가지 기준으로 분류한다. (L. Hutcheon, op.cit., p.23.) 그러나 메타픽션이 독자에게 허구 창작의 권한을 이양한다고 보는 허천의 관점은 작가의 자기성찰을 목적으로 하는 소설가소설이 메타픽션과 구분되는 지점을 보여준다.

49) P. Waugh, op.cit., 50면. 워는 여기서 고프만의 틀 이론을 텍스트에 의해 구성되는 현실 층위로 가져온다. 고프만은 이러한 틀의 인식과 파괴에 대해 "인물이 틀 속에서 이뤄진 행위에 대한 모든 에피소드에 대해 논평할 때, 그 인물은 이 논평을 통해 그 자신이 연기했던 한 리얼리티의 기반을 약화시키면서 동시에 특정한 리얼리티를 획득한다"고 말한다. (E. Goffman, *Frame Analysis*, Boston: Northeastern University Press, 1986, p.400.) 이는 틀의 파괴가 새로운 현실을 구성하는 계기가 된다는 지적으로, 환상의 내용을 재구성하고자 하는 장정일의 자기부정의 시도와 공명한다.

50) ibid., p.400.

51) 허민석, 「이청준 소설에 나타난 허구성의 문제」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2019, 19면. 허민석은 이 연구에서 이청준 소설에서 소설의 허구성(fictionality)을 의식

는 장정일과는 구별된다. 오히려 '소설은 거짓말'임을 반복 진술하는 장정일에게 허구성은, 허구적 내용의 의미를 소거함으로써 역으로 그것의 발화 주체를 가리키게 만드는 정신분석적 함의를 지니고 있다. 발화 주체를 텍스트 안에 기입함으로써 그의 소설은 소설가소설의 성찰성, 혹은 그것에 대한 담론과 적극 대결하는 급진적 자기부정의 문제의식에 가닿는다.

이때 작가가 사소설적인 주인공-화자를 내세우지도, 완전히 허구적인 인물을 내세우지도 않는 선택을 한 것은 허구성을 자기부정의 계기로 보존하기 위함이라고 볼 수 있다. 작가와 완전히 동일시되는 소설가 '나'가 등장하는 『그것은 아무도 모른다』에서는 작가-'나'의 자전적 경험에 기초해 창조된 허구적 인물 '김해리'가 등장한다. 하지만 김해리와 달리 '나'는 허구성 바깥에 위치해 허구성으로부터 사실상 면제된다는 점에서 작가와 동일시된 인물이 허구 세계에 대해 행사하는 지배력을 보여준다. 그러나 이후 장정일의 텍스트, 특히 「아이」 이후의 텍스트들은 김해리와 같이 온전히 허구적이지 않으면서도 현실 세계의 작가와는 다른 소설가/예술가 인물이 등장하는 경향을 보인다. 소설가/예술가의 정체성을 부여받은 이들은 자신이 발화할 수 있는 지반을 만들어낼 능력이 있다는 점에서 김해리와는 다르다. 그러나 현실 세계에 토대를 두고 김해리의 삶을 지배했던 '나'의 능력은 이후 소설가의 존재론적 위상이 현실과 허구의 경계로 이동함에 따라 역으로 스스로의 지반을 소거하는 능력으로 전도된다. '나'와 같이 허구성을 관습적으로 활용하는 것에서 벗어나 장정일은 자신의 욕망과 환상을 투영한 반(半)허구적 소설가 주체를 통해 그러한 환상에서 벗어나고자 하는 것이다.[52]

이러한 소설가소설의 문제의식은 소설가의 글쓰기가 자신이 적대하는 질서를 소설 속에 불러오면서 동시에 부정하는 작업이 된다는 것, 자신의 작업 속에 '아

하지 않는다면 작가의 소설론과는 반대로 1) 소설적 진실의 불가지와 2) 작가의 관념이 독자의 상상력을 압도하는 이율배반을 낳게 된다고 분석한다.

52) 한편 수잔 랜서의 연구는 다른 측면에서 자기성찰의 효과를 고려할 수 있게 한다. 그에 따르면 '애매모호한(equivocal) 장르'인 문학에서 소설은 가장 모호성이 크므로 1인칭뿐 아니라 3인칭 소설 역시 화자의 목소리와 저자의 목소리는 독서 맥락에 따라 결합과 분리가 비교적 자유롭게 발생한다. 따라서 소설 속 1인칭 '나'와 저자 사이의 관련성을 당위적으로 부정할 필요에 의문을 제기한다. 소설 독서에서 발생하는 이와 같은 현상은 사소설적 소설가소설과 같은 동종제시적 소설이 아닌 경우에도 저자를 주체로 한 성찰의 효과가 발생할 수 있음을 시사한다. (S. Lanser, "The "I" of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology", *A Companion to Narrative Theory*, ed. J. Phellan, & P. Labinowitz, Malden: Blackwell Publishing, 2005, pp.207, 214-217.)

버지'에 상응하는 요소들이 깊숙이 침투해 있음을 성찰하는 것에 있다. 이것이 확장된 미학적 자기성찰로 드러난다는 점에서, 장정일의 소설가소설은 이데올로기로서의 언어에 대한 자각의 산물이라고 할 수 있다.[53] 특히 그는 불충분한 성찰로써 구성되는 소설 속 주체가 이미 항상 80년대 혹은 더 이전부터 지속돼 온 이데올로기에 침윤되어 있음을 폭로함으로써[54] 기존 소설가소설들이 걸려 넘어진, 혹은 자신의 근거로 삼았던 환상을 가로지르면서 철저한 차원의 성찰을 시도한다고 볼 수 있다.

이렇듯 90년대 장정일의 시도는 기성 질서에 대한 강렬한 적의가 허구성과 결합하면서 자기부정을 통한 저항의 가능성을 만들어냈는데, 이를 하나의 "전위"로 파악하는 관점은 그의 소설이 어떤 식으로 90년대와 2000년대를 매개하는가를 보여준다.[55] 특히 이러한 형식 실험은 2000년대 이후 철저히 "소설 안에 갇혀 세계를 구성"하려는 시도로써 메타픽션과 인용의 글쓰기를 보여주는 이장욱, 정지돈, 최제훈 등이 이루는 전위 진영의 전사가 된다.[56]

한편 장정일의 미학적 시도는 그 결과로 소설의 허구성을 재규정한다. 왜 쓰는가를 넘어 제기된 "소설이란 무엇인가" 또는 "소설쓰기란 무엇인가"[57]의 질문을 전유함으로써, 이후 "허구의 새로운 문법"을 모색하는 시발점이 되는 것이다.[58] 장정일의 소설은 그런 점에서 허구성이 소설의 저항성과 밀착한 뒤 분기하는 지점을 표지한다. 따라서 장정일에 뒤이은 백민석, 박민규 등 기존 서사의

---

53) 배하은, 위의 글, 575-577면.

54) 다소 맥락은 다르지만, 정과리의 글은 문학 언어에 새겨진 이데올로기의 흔적을 의식적으로 비판하고자 한다. 특히 민중문학론은 노동자의 언어에 지배 질서의 이데올로기가 새겨져 있음을 간과하고 있기 때문에, '민중'들이 민중문학론의 입장처럼 예술 운동에 참여하더라도 "지배 체제 자체의 새로운 변혁"의 가능성은 거의 없을 것이라 본다. (정과리, 「민중 문학론의 인식 구조」, 『민족문학 주체 논쟁』, 정한용 편, 청하, 1989, 215-238면 참조.) 이러한 비판은 언어 속에 포함된 지배 이데올로기의 문제를 제기한다는 점에서 소설가들에게도 적용될 수 있다. 그러나 정과리의 글에서 명시되지는 않지만 이데올로기를 극복하는 문제는 결국 그 자신을 포함한 지식인의 특권을 부정하는 문제와 관련되므로 성찰 주체의 위치까지도 부정되어야 한다는 결론을 도출할 수 있다.

55) 노태훈, 「웰컴 투 메타픽션 월드! : 1990년대 이후 전위 소설 진영의 형성」, 『쓺 : 문학의 이름으로』 4호, 문학실험실, 2017.3.

56) 위의 글, 134면.

57) 김윤식, 「글쓰기와 소설쓰기—이청준·이인성·최수철 론」, 『오늘의 문학과 비평』, 문예출판사, 1988.

58) 김영찬, 「2000년대, 한국문학을 위한 비판적 단상」, 『비평극장의 유령들』, 창비, 2006, 74-75면.

문법을 파괴하는 시도는 박형서, 편혜영, 백가흠 등의 경우처럼 '왜 쓰는가'에 대한 강박을 떨쳐버린 자리에 등장하는 "캐릭터"의 서사, "오락으로서의 서사"를 보여준다.[59]

그러나 장정일이 2000년대 이후 소설쓰기보다 독서와 글쓰기를 결합한 '독서일기'에 집중한 것은 그러한 '자유로운' 허구성보다 자신과 사회에 대한 성찰의 가능성에 주목한 결과이다. 이는 작가의 '문학 혐오'와 계몽성에 대한 고착이 갖는 한계라고 볼 수 있지만,[60] 바로 그것이 그에게 소설가소설이라는 성찰의 형식이 갖는 진실이라고 할 수 있다는 점에서 장정일의 소설을 소설가소설의 관점에서 탐구할 필요성이 있다. 소설의 허구성은 그에게 급진적 자기부정을 위한 하나의 방법이었던 것이다. 따라서 그러한 적의와 허구성이 분리되었을 때, 그는 여전한 혹은 더 교묘해진 '아버지'의 지배를 의식하고 그것에 저항을 지속하기 위해 "책의 가장자리와 현실의 가장자리 사이로 난 길"[61]로 떠난다.

1.2. 연구방법 및 연구대상

본 절에서는 장정일의 소설가소설이 보여주는 자기부정의 급진화가 성찰성의 맥락에서 갖는 의의를 규명한다.

김홍중은 근대적 성찰성의 개념 혹은 난점을 콘라트 리히터의 『독일의 성 크리스토프』에 나오는 수수께끼로 표현한 바 있다. 그것은 전 세계를 짊어졌다고 하는 그리스도를 업고 강을 건넌 크리스토프가 "어디에 발을 딛고 있었을까?"라는 질문이다.[62] 이것은 어떤 지식의 근거를 조회할 수 있는 메타언어의 부재를

---

59) 복도훈, 「축생, 시체, 자동인형—2000년대 젊은 작가들의 소설에 등장한 캐릭터와 新인류학」, 『눈먼 자의 초상』, 문학동네, 2010; 조영일, 「비평과 반복」, 『한국문학과 그 적들』, 도서출판 b, 2009. 당연하게도 이러한 소설 역시 고유한 저항적 성격을 가지며, 다만 그것이 드러나고 해석되는 방식에 있어 이전과 차이를 지닌다. (신형철, 「당신의 X, 그것은 에티카 — 김영하 백민석 배수아의 소설과 '윤리의 지형학'」, 『문학동네』 42호, 문학동네, 2005.2 참조)

60) 조영일, 「우익은 어디에 존재하는가? : 장정일의 고독에 대하여」, 『문화과학』 61호, 문화과학사, 2010.3, 234-235면.

61) 장정일, 『빌린 책, 산 책, 버린 책』, 마티, 2010, 11면.

62) 김홍중, 「근대적 성찰성의 풍경과 성찰적 주체의 알레고리」, 『한국사회학』 41집 3호, 한국사회학회, 2007, 197면.

상징적으로 요약한다. 이처럼 성찰은 그 대상 범위의 설정에 있어 자기 자신을 포괄하는 순간 존재론적 허방에 빠지는 아포리아를 보여준다. 그럼에도 그러한 아포리아를 해소하려는 수많은 시도가 이뤄져 왔다.

특히 지젝의 주체 개념은 성찰의 불가능성을 자신의 구성 원리로 삼는다는 점에서 위와 같은 아포리아를 해소하는 하나의 방안을 제시해준다. 그의 주체는 상징계에 위치하는 기표의 주체로서, 이는 자아이상과의 동일시를 통해 형성된다. 이때 자아이상과 이상적 자아 개념의 비교를 통해 소설가소설에서 이뤄지는 성찰의 실패 문제와 장정일의 소설가소설이 시도하는 급진적 자기부정의 의미가 규명될 수 있다.

프로이트에 의해 제시된 이후 라캉이 구체화한 두 개념에 대해[63] 지젝은 심화된 이해를 제공한다. 그는 "우리가 우리 자신을 보는 방법으로서의 '구성하는' 자아"와 "우리가 관찰되는 시점으로서의 '구성되는' 자아"[64]로 각각을 정의하면서, 둘 사이의 분열의 지점을 추적함으로써 "이상이 현실화된 상상적인 실정적 존재자"[65]인 이상적 자아를 재구성하는 작업의 실천적 함의를 강조한다. 그러므로 자아이상에의 동일시가 일어나는 순간 발생하는 균열이 그 자신이 서 있는 지반을 근본적으로 변화시킬 수 있다. 그에 대한 설명은 다음과 같다.

> 자아-이상 즉 상징적 동일시의 기능이란 상상적 동일시와 다르다. : 상징적 동일시는 주체가 그의 현실의 삶이 공허하고 거북한 광경으로 느껴질 때 자신을 내려다보는 '가상적' 이상적 지점에의 동일시다. 말하자면, 조너선 스위프트나 몬티 파이튼 등은 모두 향유의 실체로서의 삶을 혐오하는, '인간혐오적' 영미권 유머의 계보에 속한다. 그리고 자아-이상은 정확하게 주체가 그의 '정상적' 일상생활을 어떤 전도된 것으로 인식할 때 주체에 의해 상정된 관점이다. 이 지점은 현실의 어떤 지점도 표지하지 않는다는 점에서 가상의 지점이다. : 자아-이상은 '실제' 삶과는 다르며, 또한 그것의 전도된 캐리커쳐와도 다르다. 말하자면, 자아-이상은 현실과 그것의 전도된 이미지의 거울 상에는 위치하지 않는다. 즉, 그것은 아주 엄격하게 상징적인 속성을 띤다.[66]

---

63) S. Freud, 「나르시시즘 서론」, 『정신분석의 근본 개념』, 윤희기·박찬부 역, 열린책들, 2020, 72면; J. Lacan, 『자크 라캉 세미나 1 : 프로이트의 기술론』, J.A. Miller 편, 맹정현 역, 새물결, 2016, 246-257면.

64) S. Zizek, 『이데올로기의 숭고한 대상』, 이수련 역, 새물결, 2013, 183-4면.

65) S. Zizek, 『나눌 수 없는 잔여』, 이재환 역, 도서출판 b, 2010, 68면.

66) S. Zizek, 『그들은 자기가 하는 일을 알지 못하나이다』, 박정수 역, 인간사랑, 2004, 162면.

즉, 사소설적 소설가소설이 작가와 동일시되는 '실체적' 인물의 내면을 조망함으로써 시도한 자기성찰이 어떤 방식으로든 환상에 대한 의존으로 낙착될 수밖에 없었다면, 그것은 자신의 지반이 되는 대타자의 심급을 (무)의식적으로 회피했거나, 혹은 그것을 포착할 수 있는 주체의 위치를 설정하는 데에 실패했기 때문이다. 그러므로 소설가소설 속 주체들은 자신의 의미를 찾기 위한 악무한적인 여정에 빠진다. 그것이 역설적으로 나르시시즘적으로 보인다면, 그것은 마노니의 지적을 따르자면 그것은 "심리내적 현상"으로 "자아의 존재론적 현실"에 대한 투자이기 때문이다.[67] 그리고 이것은 기든스가 제시하는 현대 사회의 '성찰적 자아'의 모습에 가깝다.[68]

이때 장정일의 소설가소설은 어떠한 사회적, 개인적 원인에서든 소설가들은 자신이 포섭된 질서로부터 자유로워진 적이 없음을 지적한다. 따라서 소설 속 화자-주인공과 소설 밖 작가의 거리의 소거를 통해 "나는 나다"라는 주체를 보여주는 사소설적 소설가소설과 달리, 장정일의 소설가소설 속 소설가 주체는 소설 내에 여러 층의 시선을 구성하는 형식 실험을 통해 "나는 (다른 사람들이 내가 나라고 생각한다고 생각하는) 나이다."[69]라는 상징적 동일시의 차원을, 즉 엄밀한 정신분석적 의미에서 '주체'의 위상을 확보한다. 그리고 이 주체를 통해서만 뫼비우스의 띠의 안과 밖, 소설 속 내화와 외화가 교차하는 경계 지점에 이른다.

이러한 효과는 상술한바 장정일의 소설가소설이 성찰의 범위를 형식에까지 확장함으로써 발생한다. 특히 그의 소설은 자기반영적 텍스트로서 그 허구성을 드러내어 그 '내용'에 대한 '해석'의 불가능성을 반영한다. 프레드릭 제임슨은 자기반영적 텍스트의 경우 내용 해석보다는 "결연한 형식주의"의 태도로 접근할 것을 요청한다. 즉, "예술작품은 그러므로 어떤 생생한 경험을, 그것의 내용으로서,

---

67) J. Lacan, op.cit., 222면.

68) A. Giddens, 『현대성과 자아정체성』, 권기돈 역, 새물결, 1997, 143-150면. 기든스는 여기서 '요법(therapy)'에서 주장하는 자아의 성찰성의 특징을 10가지로 분류한다. 그것을 대략적으로 살펴보면, 자아 자체가 온전히 개인의 노력으로 구성되는 "성찰적 기획"이며 하나의 서사를 구축하는 것이다. 또한 자아의 성찰성은 "스스로에게 진실해지는 것에 기초한 진정성"에 기초한다. 그리고 결정적으로 그것은 "내부준거적"인 것으로 "개인이 어떻게 자기 삶의 역사를 구축/재구축하는가"에 의해 성찰의 준거점이 세워진다. 이러한 요법의 특성들은 내면과 진정성을 강조하는 문학의 특성과 매우 유사해 보인다.

69) S. Zizek, 『나눌 수 없는 잔여』, 248면.

그러한 경험 자체가 가능한가라는 암시된 질문을, 그것의 형식으로서 일치"시키고 있음을 전제해야 한다는 것이다.[70] 자기반영적 소설 텍스트의 형식을 탐구하는 것은 결국 성찰성의 조건에 대한 탐구와 일치한다.

이를 통해 텍스트에 자기반영되는 형식은 결국 "반성적 영-기표(zero-signifier)"임이 드러난다.[71] 즉 이 완결은 형식의 자족적 폐쇄성이 아니라, 형식의 의미화를 위해 배제된 것을 표상하는 그 영-기표가 역설적이고 보충적인 기표의 형태로 재기입됨으로써만 이뤄진다. 왜냐하면 하나의 완결된 형식은 늘 그것이 지시하는 대상(세계)의 다면성에 미달하기 때문이며, 이 텅 빈 기표는 미지의 의미를 위한 자리라는 점에서 형식을 성립시키는 조건이 된다. 환언하면 부재의 부정성에서 실정적(positive) 부정성으로의 전도는 이러한 형식을 완수하는 것이 하나의 '창조' 행위 혹은 작품의 생산 행위 자체임을 가리킨다.[72] 이 행위 자체의 자기지시적인 형태가 형식이 되는 것이며, 이는 주체가 상징계의 고정점이 된다고 보는 지젝의 주체 개념과 맞닿는다.

지젝에게 있어 주체가 단순히 유아론적인 것이 아닌 까닭은, 이렇듯 그것이 오로지 대타자를 구성하는 혹은 총체화하는 주인기표로서만 존재하기 때문이다. 이때 기표는 라캉의 정의에 따르면 "다른 기표에 대해 주체를 표상하는 것이다."[73] 그러므로 기표의 정의는 곧 주체의 정의에 연결된다. 레비스트로스의 '마나' 개념이 그것이 교환 구조에 총체성을 부여하는 하나의 부정성의 육화로서의 기표라고 보면서, 지젝은 구조주의자들의 발견이라고 칭해지는 "기표의 변별적 속성"이 단순히 한 기표와 다른 기표가 종(種)적인 차이를 갖는 것이 아니라고 본다. 즉 어떤 한 요소 A의 대립항은 다른 요소 B가 아니라 A가 기입된 장소 자체 혹은 공백을 의미한다.[74] 이것은 다시 말해 A 자체의 현존이 ~A(A 아닌 것)를 통해서만 가능하다는 것이다. 그리고 이를 다시 전도하면 B는 그것이 차지하는 자리의 위상의 차원에서 ~A와 일치하며 앞서 언급했듯 A가 그것의 부정

---

70) F. Jameson, 「메타코멘터리」, 유종호 역, 『현대문학비평론』, 한신문화사, 1996, 590-592면.

71) S. Zizek, 『그들은 자기가 하는 일을 알지 못하나이다』, 박정수 역, 인간사랑, 2004, 24면.

72) F. Jameson, op.cit., 580면.

73) J. Lacan, 『자크 라캉 세미나 11 정신분석의 네 가지 근본 개념』, J.A. Miller 편, 맹정현·이수련 역, 새물결, 2011, 330면.

74) 만약 기표의 변별적 속성을 상보적 관계로 혼동하게 되면 지젝이 여러 차례 지적하는 대로 융적인 아니마-아니무스의 세계로, 완전한 전체라는 환상을 실체화하는 논리로 이어지게 된다.

의 형태인 ~A를 조건으로 해서만 현존할 수 있다면 B는 ~A가 물질화된 것이 된다. 즉 "기표의 이원성 속에서 하나의 기표는 언제나 그 대립항의 현존 속에서 물질화된 자신의 잠재적 부재를 배경으로 해서만 나타난다."[75] 이 부재에 해당하는 라캉의 기호가 $, 즉 주체의 기표다.

그러나 여전히 이 부정성의 기표가 논리적으로 주체가 될 수 없는 것에 대해 지젝은 다음과 같이 지적한다. "처음에는 주인 기표가 없다. 왜냐하면 그것의 궁극적 기능이 주체를 다른 기표에 대해 표상하는 것이라면 어떤 기표든 주인기표의 역할을 주장할 수 있기 때문이다."[76] 이 기표의 장은 총체성이 없기 때문에 의미화도 이뤄지지 않는다. 그러나 이러한 난국을 빠져나가는 유일한 방법은 단순히 한 기표가 모든 기표에 대해서 주체를 표상할 수 있게 하는 것, 즉 주인기표(S_1)의 설정이다. 이 전도에는 보충적인 차원이 도입되는데, 그것은 '반영적' 속성을 갖는다.

무엇을 반영하는가? 그것은 주인 기표가 없기 때문에 주체를 표상하기 위한 더 적절한 기표를 찾기 위한 총체화되지 않는 "악무한"의 운동 자체, 즉 기표적 재현의 불가능성 자체이다. 그러므로 전도를 통해 얻어진 주인 기표는 모든 기표를 대신해 완전한 재현을 성취하는 게 아니라 "실패 자체"만을 재현한다. 이는 라캉이 표현한바 "기표의 결여의 기표"로서, "기표의 결여에서 결여의 기표로의 반영적 전도의 장소"인 것이다.[77] 그리고 이렇게 확보된 주인기표는 그 자체가 결여, 공백을 재현한 것으로서 주체에 가까워진다. 주체는 총체성의 가능 조건이자 불가능 조건으로서 불균질한 다수를 꿰매는 '하나', 즉 주인기표가 된다.[78] 이 주인기표를 통해서만 성찰의 아포리아를 결정적으로 해소할 수 있는 것이다.

주체는 하나의 제스처인 상징적 동일시를 통해 상징적 질서를 가능하게 하는, "다수를 꿰는 하나"로서의 주인기표인 주체인 동시에, 상징적 질서의 불가능성을 자기반영하는 부정성의 기표이다. 그런 점에서 이 제스처의 이중성[79]을 인식하

---

75) S. Zizek, 『그들은 자기가 하는 일을 알지 못하나이다』, 박정수 역, 인간사랑, 2004, 172면.
76) 위의 책, 175면.
77) 위의 책, 177면.
78) 위의 책, 같은 면.
79) 제스처라는 표현의 함의는 라캉이 정신분석의 윤리 세미나에서 제시한 '두 죽음'의 개념과 관련된다. 지젝은 이를 헤겔의 변증법에 적용하여 지양, 종합의 단계가 결코 어떠한 실체적 의미를 생산하는 것이 아니라 이미 의미의 재현 불가능성을 인정하는 제스처에 해당한다고 본다. 그러므로 이러한 관점이 주체론에 적용되었을 때 주체는 자신이 죽었음을 기억하는 그 순간에 상징계의 환상을 가로지르면서 그것에 기입된다. 그러므로 지젝에게 있어 주체는 늘 미래완료의 시제로만 존재하는 것이 된다. (S. Zizek, 『이데올로기의 숭고

는 것은 곧 주체의 상징적 동일시와 새로운 상징적 장의 구성으로 이어진다. 이러한 주체론의 관점은 장정일 소설이 일관되게 견지해 온 저항적 문제의식을 드러내준다. 작가 본인이 80년대부터 보여준 정신분석에 대한 관심을 넘어서, 라캉 이후 정신분석이 궁극적으로 입증하고자 하는 대타자의 불가능성과 장정일의 문제의식이 교차된다.

> 최근에는 박정희기념관반대 국민연대에 전화질을 했다. 대구에 사는 시민이라고 밝히고 나서 "어떤 미친놈들이 박정희기념관을 짓자고 하든 말든 반대운동을 하는 사람들이라도 정신을 바로 차려서, '다카키마사오기념관'이라고 해야 한다. 그래야 박정희를 둘러싼 가짜 논쟁들이 해소된다. 경제개발 대 군부독재, 경상도 대 비경상도, 반공세력 대 통일세력, 진보 대 보수, 장년층 대 청년층과 같은 사이비 논쟁을 불식시키기 위해서는 꼭 '다카키마사오기념관 반대운동'이라고 해야 전 국민의 여론을 이론의 여지없이 규합할 수 있고 박정희의 죄과를 옳게 물을 수 있다."[80]

박정희기념관을 "다카키마사오기념관"이라고 부르자고 주장하는 장정일의 과장된 문체는 사실 그 의미상의 동어반복을 핵심으로 한다. 이 동어반복은 일상적 기표('박정희')의 분열을 표면화하여 그리고 그 기표가 가진 외설적 이면, 즉 장정일이 보기에는 전체주의적 증상을 폭로하는 전략이다.[81] 이렇듯 어떤 언어와 질서에 대해 외부에서 대항하는 방식(반대운동) 대신 장정일은 그것의 작동을 내부로부터 중단시키는 전략을 선호하며, 이는 그 표면에 균열을 냄으로써 가능하다. "권력과 싸우기 위해서는 먼저 권위를 부정해야 한다"[82]는 인식은 대타자에 대한 문제의식을 보여주는 분석의 관점이다.

그의 소설 속 주체는 자신이 대타자에 강력하게 속박되어 있음을 그것에 대한 저항이라고 할 수 있는 자기부정의 과정에서 깨닫는다. 그럼에도 이러한 실패한 자기부정은 견지되어 형식적 차원에까지 확장된다. 그 결과 자기부정과 그것이

한 대상』, 이수련 역, 새물결, 2013, 213-220면 참조.)

80) 장정일, 「아무 뜻도 없어요」, 『장정일 : 화두, 혹은 코드』, 행복한책읽기, 2001, 69면.

81) S. Zizek, 『헤겔 레스토랑』, 조형준 역, 새물결, 2013, 993면. 지젝은 여기서 주체와 주체를 분열시키는 상징적 정체성이 일치하는 순간 주체는 기표 이면의 "불가해한 심연"과 마주하게 된다고 말한다. 그러한 심연은 사실 숨겨져 있는 것이 아니라 "내 이름은 신이야. 하지만 신이라고 불러도 좋아!"라는 지젝의 농담에서처럼 늘 "가면의 진실"의 형태로 표면에 드러나 있으며, 이를 언표 그대로 받아들이는 제스처를 통해 중단될 수 있다. 이것은 왜냐하면 표면의 이면을 항상 환상을 통해 구성하고자 하려는 강한 유혹 때문이다.

82) 장정일, 「개인기록」, 『문학동네』 2호, 문학동네, 1995.2, 132면.

기초한 대타자의 논리는 이 실패를 자기부정 자체에 기입함으로써 중단되는데, 이는 주체의 결여를 대타자의 결여로 전도시키는 지젝의 실천적 기획과 조우한다고 볼 수 있다.[83] "자신을 먼저 징벌함으로써 비로소 타인을 응징하겠다는"[84] 이러한 급진적인 성찰의 기획을 통해 작가는 새로운 자신, 다른 현실을 사유하는 자신으로 '변신'하고자 한다.

이러한 변신은 환상의 중단과 횡단이라는 차원에서 사유할 수 있으며, 분석의 차원에서는 파악할 수 없는 "충동"의 틈으로의 이행을 예시한다. "스스로 욕망을 포기하고 자기 자신을 보여지도록 만"[85]드는 근본적인 부정성은 오로지 급진적 자기부정에 상응하는 '부정의 부정'에 의해서만 이뤄진다. 소설가 주체가 자신의 욕망을 매개하는 허구성에 의해 그러한 욕망 자체가 거부됨으로써 그러한 욕망의 조건까지도 거부되는데, 그로부터 『너에게 나를 보낸다』의 은행원에서부터 『내게 거짓말을 해봐』의 와이, 『보트 하우스』의 이주민 등과 같은 주체가 등장한다. 이들의 등장은 자기부정의 주체와 교차하는 존재로서 소설에 형상화되면서, 자기부정의 잔여물이자 충동의 틈을 표지한다.

이러한 성찰성의 관점에서 본고는 장정일의 소설가소설에 나타난 자기부정의 의미를 탐구한다. 연구 대상으로는 90년대에 쓰인 장정일의 소설가소설을 다룬다. 그의 첫 장편소설인 『그것은 아무도 모른다』 역시 소설가소설의 범주에 포함되면서 90년대의 소설가소설들을 다루는 데에 있어 하나의 출발점이 되므로 연구 대상에 포함한다. 또한 소설가가 주인공인 소설뿐 아니라 주변적 인물로 등장하는 『너희가 재즈를 믿느냐』와 조각가를 주인공으로 하는 『내게 거짓말을 해봐』를 대상 텍스트로 삼는 것이 장정일의 문제의식을 심층적으로 조망하는 데에 유리하다고 판단한다.

2장 1절과 2절은 첫 장편 『그것은 아무도 모른다』와 이후 1990년 발표된 중편 「아담이 눈뜰 때」를 대상으로 한다. 초기 소설 속 소설가는 소년원 체험이 기억이나 가난의 문제에 직면하여, 자신이 쓰는 소설 속 인물을 착취하는 방식으로 자기확인에 이르거나 글쓰기의 의미를 과장하는 모습을 보인다. 작가는 이러한 소설화 과정에서 드러난 소설가 주체의 위치와 허구성의 문제를 의식하면

---

83) S. Zizek, 『라캉 카페』, 조형준 역, 새물결, 2013, 932면.
84) 장정일·한영인, 『이 편지는 제주도로 가는데, 저는 못 가는군요 : 문학과 삶에 대한 열두 번의 대화』, 안온, 2022, 171면.
85) S. Zizek, 『부정적인 것과 함께 머물기』, 이성민 역, 도서출판 b, 2007, 384면.

서 그것을 재조정하여 새로운 소설가소설의 형식으로 나아간다.

3장 1절과 2절에서는 단편 「아이」와 장편 『너에게 나를 보낸다』를 중심으로 액자식 구성이라는 미학적 장치를 통해 내용적 차원의 자기부정이 형식적 차원과 접합되는 양상을 분석한다. 특히 『너에게 나를 보낸다』에 나타난 소설가의 자기부정은 표절 논쟁과 관련해 베끼기로서의 소설이라는 작가 자신의 소설론을 소설화했다는 점에서 주목된다. 작가는 소설의 허구성을 적극적으로 의미화하여 급진적 자기부정을 통해 문학 창작에 관한 환상을 파괴하고자 한다.

4장 1절, 2절, 3절에서는 각각 『너희가 재즈를 믿느냐?』, 『내게 거짓말을 해봐』, 『보트 하우스』를 중심으로 자기부정 이후의 잔여물로서 글쓰기와 관련해 소설가/예술가의 노동 및 정동의 문제를 다룬다. 사회적 현상으로서의 무의미한 노동에 대한 문제제기를 거쳐 『내게 거짓말을 해봐』는 급진적 자기부정의 형식으로 무의미한 노동으로서의 예술을 부정하고자 한다. 그 결과 지배 질서와 예술의 관계를 재정립하여 예술의 저항성이 작동하는 조건에 다가간다. 그러나 외환위기와 필화 사태를 거치면서 이러한 자기부정 작업을 추동한 적의가 피로의 정동으로 작가에게 회귀하는데, 그는 다시 한번 자기부정을 통해 적의를 넘어선 글쓰기를 통해 이전 작업에서 암시되어온 타자에 대한 책임을 보다 선명히 의식하고자 한다.

2. 초기 소설에 나타난 소설가의 자의식 과잉

2.1. 소년원 체험과 소설가의 과도한 개입

장정일의 첫 소설이자 장편소설인[86] 『그것은 아무도 모른다』(이하 『그것은』)는 소설가가 소설을 써나가는 과정을 노출하는 메타픽션의 형식을 주목받았다.[87] 『그것은』은 매 장마다 텍스트 안의, 작가 장정일과 동일시된 소설가 '나'가 소설을 쓰기 위해 읽은 자료들이나 떠올린 기억들의 내용과 '나'가 창작하는 소설 속 '김해리'의 이야기가 병치되어 김해리의 이야기가 '나'의 창작에 불과함을 명시한다.

그의 첫 소설이 이러한 '전형적'인 메타픽션의 형태를 취한다는 사실은 그의 성찰성에 대한 관심과 소설 작업이 병행함을 보여준다. 그러나 이 시도가 실패에 가까운 것이라면 그것은 장석주의 지적처럼 "온갖 잡동사니들을 아무 필연성도 없이 마구 쑤셔 넣어 가까스로 장편소설의 형태"[88]를 만들어 내었기 때문일 수 있지만, 또한 소설가 '나'와 그가 쓰는 소설 속 소설(김해리의 이야기)의 관계에서 기인하는 것이다. 김해리의 이야기를 만들어내는 '나'는 텍스트에 자기반영되어 자전적 경험을 허구화함으로써 자신의 소설에 일방향적인 영향을 끼치는 모습으로 형상화된다. 이러한 서사의 전개는 결국 소설 창작에 대한 자기탐닉적인 모습을 보이는 것에 그치게 되어 메타픽션에 대한 전통적인 비판의 논리를 그대로 반복한다.[89] 리얼리티의 개념을 문제삼는 메타픽션이 작가라는 개념 자

---

86) 김춘규, 「장정일 문학에서 장르 전환의 의미—시와 소설의 갈등 양상」, 『한국현대문학연구』 63집, 한국현대문학회, 2021, 344면에서는 작가가 「펠리컨」(『세계의문학』 1988년 봄호)보다 『그것은 아무도 모른다』(1988년 9월 간행)의 창작에 먼저 착수했음을 지적하고 있다. 『그것이 아무도 모른다』에는 「펠리컨」의 전문이 인용되어 있다는 점에서도 두 텍스트의 집필 시기가 겹침을 확인할 수 있다.

87) 남진우, 「유희, 혹성 탈출, 그리고 : 장정일의 『그것은 아무도 모른다』」, 『바벨탑의 언어』, 문학과지성사, 1989; 정정호, 「포스트(모던)리얼리즘과 새로운 소설쓰기 전략의 〈정치적 무의식〉」, 『문학정신』 68호, 문학정신사, 1992.6, 42면; 김병로. 「메타픽션에 나타나는 패러디와 해체의 담론 시학 - 장정일의 「그것은 아무도 모른다」 분석을 중심으로」, 『한남어문학』 23집, 한남어문학회, 1998.

88) 장석주, 「세기말적 상상력, 또는 포스트모더니즘 소설의 현단계」, 『문학정신』 52호, 문학정신사, 1991.1, 224면.

체가 절대적이지 않음을 보여준다고 할 때, 『그것은』은 역으로 소설가 '나'가 존재하는 세계와 김해리가 존재하는 세계가 외화와 내화의 형식으로 명확하게 구분되어 '나'가 위치한 세계의 실제성을 공고화한다.[90] 『그것은』이 형식 실험에도 불구하고 놀라움을 주지 않는다면, 그 까닭은 『그것은』이 여타 사소설적 소설가 소설이 보여준 성찰성의 특성을 답습하기 때문이다.

다음과 같은 장정일의 언급은 그가 『그것은 아무도 모른다』에서 시도한 형식 실험의 한계를 인식했음을 보여준다.

> 언어나 문법을 파괴하는 것은 곧 권력, 기성질서, 허위의식을 파괴하는 것임은 물론 그것이 전체주의에 항거하는 방법적 저항이라는 해석은 이제 하나의 비평적 클리셰가 되었다. (중략) 흰손이 흰종이 안에서 언어를 파괴하고 문법을 해체한다고 해서 권력이 전복되진 않는다.[91]

이는 『그것은』이 권력의 전복에 도달하지 못하는 한계를 작가가 느끼고 있음을 보여주는데, 오히려 "흰종이" 안에서의 해체를 의도했을 때 어떠한 퇴행이 발생하는지 확인할 수 있다. 로버트 스탬은 자의식적(self-conscious) 소설 장르에 대해 "작품의 작위성이라는 스스로의 조건을 체계적으로 과시하고, 허구 세계라는 것은 문학적 전통 및 관습의 배경을 바탕으로 작가에 의해 세워진 건축물임을 밝혀 준다"고 하면서 결국 그러한 태도가 허구적 세계에 대해 신과 같은 "초자연적 입장"을 취하는 것을 의미한다고 본다.[92] 이렇듯 작가에게 쥐어진 권력을 휘두르는 텍스트 속 '나'는 사실상 작가와 동일시된 존재라는 점에서 문제적이 된다. '나'는 어떠한 성찰의 계기도 갖지 않음으로써 '나'뿐 아니라 작가의 글쓰기를 유희를 가장한 권력의 글쓰기로 만들기 때문이다.

『그것은』이 파편화된 의미의 모음에 그치는 까닭은 '나'가 자전적 경험인 소년

---

89) J. Klinkowitz, op.cit., p.3.

90) 말리나는 Flann O'Brien의 *At Swim-Two-Birds*(1939)에서 허구 속 허구의 층위를 네 단계로 구성한 뒤, 메타렙시스를 적극 활용한다는 점에 주목한다. 자신을 창조한 작가를 창조된 인물들이 재판에 부치고, 고문을 가함으로써 자신들이 속한 허구의 경계를 뚫고 나오는 인물들의 모습은 작가가 어떤 주체를 만들어낼 때 수반되는 권력 관계와 작가 주체의 윤리성을 문제시한다. (D. Malina, op.cit., pp.13-17.) 이러한 메타렙시스와 달리, 『그것은』은 그러한 "경계 위반(transgression)"의 가능성을 차단한다는 점에서 한계가 있다.

91) 장정일, 「다원주의 문학에 대하여」, 『오늘의 문예비평』 2호, 지평, 1991.7, 145면.

92) R. Stam, 『자기 반영의 영화와 문학』, 오세필·구종상 역, 한나래, 2008, 187-190면.

원 체험을 소설화한 것에 있다고 보인다. ‘나’는 원고 청탁을 받고 처음으로 소설을 쓰게 되면서 자신의 소년원 체험을 바탕으로 김해리의 이야기를 창작하기로 한다. 그러나 이 소년원 체험은 ‘나’의 실제 경험이라는 점이 역설적으로 그것을 허구적으로 형상화하는 데에 커다란 제약으로 작용한다.

> 처음 소설 이야기가 나왔을 때, 나는 이 소설을 하루에라도 다 쓸 수 있을 것같이 생각되었다. 그런데 지금껏 꺽꺽대고 있는 것은 왜일까? 사실대로 말하자면, 그 까닭은 내 경험부족 때문이다. 나는 내가 소년원 생활을 겪은 장본인임에도 불구하고, 소년원에 대하여 가장 모르는 사람 중의 한 사람이다.[93]

그렇기 때문에 ‘나’는 자신이 만난 정윤희라는 한 트랜스젠더에게서 받은 인상, 잡지에서 읽은 트랜스젠더의 수기, 보건복지부에서 배포한 에이즈 관련 팸플릿 등을 원문 그대로 인용하면서 김해리를 형상화하는 자료로 활용한다.

그렇다면 ‘나’는 왜 소년원에 대해 아는 바가 없다고 말하는가. ‘나’가 소년원 체험을 가장 ‘구체적으로’ 제시하는 방법은 자신이 소년원 재소시에 읽었던 독서목록을 구체적으로 나열하는 것이다. ‘나’는 120여 권의 읽은 책 중 기억나는 책을 목록화하여 독자에게 제시하며, 이때 제목, 저자, 출판사 등이 명확하지 않은 경우 기억이 나지 않는다고 밝힐 정도로 그 ‘리얼함’을 보여준다. 이처럼 ‘나’가 책 제목을 상세하게 제시하는 것은 “나 자신을 죽이려는 혐오를 피해 나를 책 속으로 도피시켰”던 것 과거와 마주하는 것으로 그가 소년원 생활에 대해 모르는 이유를 설명해준다.[94] 그러므로 그는 다만 소년원 생활에 대해 쓰고 있기 때문에 “그것을 가장 잘 안다는 듯이”[95] 쓸 뿐이다.

즉, ‘나’는 허구성을 활용해 내화 속의 김해리가 소년원에 던져진 상태에서 ‘나’의 경험 속 실존 인물인 김무종에게 육체적, 성적 폭력을 당하는 내용을 쓰면서도 그것이 자신의 기억과는 동떨어져 있는 것임을 강조한다. 그러므로 ‘나’가 타자기 앞에 앉아 소년원 체험과 트랜스젠더의 출현에 관한 소설을 써나갈 때 그것은 작가 자신의 소년원 체험을 구체적으로, 있는 그대로 보여주는 것이 아니라 그 체험의 ‘실상’을 회피하는 방식으로밖에는 김해리의 이야기를 구성할 수가 없다. 역설적으로 ‘나’가 소년원 체험의 실상을 보여주기 위해 인용하는 자

---

93) 장정일, 『그것은 아무도 모른다』, 열음사, 1988, 28면.
94) 장정일, 『그것은』, 29면.
95) 장정일, 『그것은』, 32면.

신의 시 「하얀 옷」과 「불타는 집」은 그 체험이 소설을 통해 구현될 수가 없음을 방증하는 것이 된다.

'나'가 보여주는 이러한 소년원 체험의 재현 불가능성은, '나'가 작가 장정일과 사실상 동일한 인물이라는 점에서 작가가 다른 방식으로 자전적 체험을 형상화한 텍스트를 통해 우회적으로 살펴볼 수 있다. 장정일은 『문학동네』의 청탁으로 쓰게 된 자전소설 「개인기록」의 서두를 자신의 시 「살인지령을 받고서」로 쓴다. 그가 원고 청탁자에게 살의를 느끼는 까닭은 "혼신을 다했음에도 번번이 내 글이 보잘것없는 것"[96]에 있다고 말하지만, 정확히는 자전소설이 요구하는 그 자신을 대상화하는 어려움 때문이라고 할 수도 있다. 그리고 그러한 어려움의 요체는 「개인기록」의 많은 부분을 차지하는 그의 소년원 체험에 있다.

이 자전소설에서 재현된 소년원 체험은 아버지의 죽음 직후, 그리고 고교에 진학하지 않으면서 느꼈던 해방감에 대한 전적인 부정이라는 의미를 갖는다. '나'가 갇힌 보호소는 "세상에서 가장 결백하고 완전하게 법이 지켜져야 하는 곳"임에도 그에게 있어 경험해보지 못한, 혹은 아버지의 그것보다도 배가된 폭력과 외설로 가득한 공간이었기 때문이다. 그러나 역설적으로 그곳에서 '나'가 버틸 수 있었던 것은 "아버지와의 싸움에서 얻은 교훈"[97], 즉 독서였다고 고백한다. 즉, 그는 끝났다고 생각한 아버지와의 대결이 반복되는 상황에 직면했던 것이다.

이러한 소년원 체험에 대해 권명아의 연구는 필화사태를 겪은 장정일이 풍기문란자로 규정되는 것은 그의 출발지점, 즉 한국 사회의 통치 체제가 60년대 이후 파시즘적으로 (재)조직된 시점부터라고 본다. 특히 소년법 개정에 따라 사회의 질서를 위협할 우려가 있는 모든 소년을 격리할 수 있게 되면서 "소년은 없고 '죄많은 아이'만 남"는다.[98] 소년원 체험에 기반한 그의 소설과 시는 그러므로 지배 질서에 의해 성과 폭력을 통제 또는 강제당하면서도, 그것을 강박적으로 추구하는 분열적 주체를 내세우게 된다.

『그것은』의 초반부에서 '나'는 "완벽하게 외설적인 소설"을 써서 그것을 '김해리'라는 필명으로 세상에 내보여야겠다는 자신의 오랜 다짐을 밝힌다.[99] 그러나

---

96) 장정일, 「개인기록」, 『문학동네』 2호, 문학동네, 1995.2, 129면.
97) 장정일, 위의 글, 132면.
98) 권명아, 「소년범, 작가, 음란범 : 죄 많은 아이와 냉전 키드의 탄생과 종말」, 『민족문학사연구』 47집, 민족문학사연구소, 2011, 311-316면.
99) 장정일, 『그것은』, 13면.

정작 김해리라는 이름은 '나'의 필명에서 '나'가 창작한 허구의 주인공 이름으로 바뀌어 세상에 등장한다. 이 변화는 '나'가 자신의 소년원 체험을 직면할 수 있는 새로운 방편으로 고안한 것이지만, 동시에 '김해리'라는 이름을 소설가 '나'가 아니라 허구 속 인물에게 배정함으로써 소년원 체험과의 거리를 더욱 벌릴 수 있게 된다는 점에서 '나'의 트라우마를 상기한다. '김해리'라는 이름을 잃은, 혹은 일부러 잃어버린 '나'를 대신하여 '김해리'가 된 소설 속 소설의 주인공은 소년원 체험에 대한 리얼리티를 요구하면서 '나'의 진실과 멀어진다. '나'가 가진 외설적 소설에 대한 욕망과 김해리라는 이름이 등치되는 것이라면, 권명아가 지적한바 외설을 규제하는 지배 질서의 외설성을 폭로하기 위해 강박적으로 외설을 요구하는 주체의 모습이 『그것은』에서는 상당 부분 통제되는 형태로 나타나는 것이다. '나'는 스스로를 거짓말쟁이로 선언하면서 김해리에 대한 지배적 위치를 정당화하고, 이를 통해 외설적 경험을 제어하려는 의도를 보여준다.

> 나는 많은 소설가들이 허구로 말하고 있다고 믿는다. 단지, 그들은 그것이 진짜이도록 독자에게 강요할 뿐이다. 또 나는 많은 소설가들이 자신의 이야기를 미리 이야기되어진 것들로부터 훔쳐 쓴다고 믿는다. 태양 아래 새로운 것은 없다. 그렇다고 해서 소설가들의 허구와 모방을 탓할 필요는 전혀 없다. 원래 이야기꾼은 거짓말쟁이이고 흉내장이이기 때문이다. 그것은 그들의 고유권한이다. 중요한 것은 그들의 허구가 있을 수 있는 사실로부터 나온 것이 아니면 안 된다는 것이고, 그들의 모방이 새로운 창조와 연결되지 않으면 안 된다는 것이다. 그리고 그들의 허구가 가닿는 곳은, 진실이어야 한다.[100]

여기서 "거짓말", "허구"가 내화의 김해리의 이야기를 가리킨다면, "있을 수 있는 사실"은 이야기꾼 즉 '나'의 경험의 층위에 해당하는 것이다. 그러나 『그것은』은 두 층위의 위계가 공고화되어 접점이 사라지므로, 허구가 도달하는 진실은 결말에 제시되듯 "아무도 모"르는 것이 되어버린다.[101] 이러한 '아무도 모르는' 진실은 「개인기록」의 '나'가 말한 변신 욕망의 다듬어지지 않은 형태를 보여준다. '나'는 "나의 삶을 독재자처럼 휘두르고 있는 변신 욕망"[102]이 그의 장르 변환과 "만든다는 의식"을 가진 소설쓰기를 가능케 했다고 생각한다. 이때 '나'

---

100) 장정일, 『그것은』, 47면.
101) 장정일, 『그것은』, 205면.
102) 장정일, 「개인기록」, 『문학동네』 2호, 문학동네, 1995.2, 135면.

가 문학에 대한 욕망을 “독재자”에 비유하는 것은 그의 문학의 출발점이라고 할 수 있는 책에 대한 욕망이 아버지/소년원에서 필사적으로 도주하려는 시도였음에도 결국 아버지의 방식을 따를 수밖에 없었다는 사실을 드러낸다. 그리고 이러한 강력한 트라우마가 김해리의 삶을 둘러싼 폭력과 그 폭력을 만들어내는 소설가 ‘나’에게 반영되어 있다.

김해리는 소년원에 오게 된 이유나, 소년원 안에서의 생활, 그리고 출소한 이후에까지도 별다른 이유가 없는 폭력을 행하거나 폭력에 노출된다. 특히 15장 이후 김해리의 서사는 3인칭 시점에서 1인칭으로, 김해리의 일기장 내용으로 제시되는데, 1인칭 서술에도 불구하고 김해리의 내면보다는 ‘나’가 설정한 상황에 의해 추동되는 김해리의 모습이 더욱 지배적으로 나타난다는 점에서 서술 방식의 변화가 갖는 의도를 불투명하게 만든다. 또한 15장 이후 외화에서는 ‘나’의 소년원 체험에 대한 이야기가 축소되고 ‘나’가 쓴 평론, 소설, 시나리오 등이 다소 무차별적으로 나열되는데, 이러한 무분별함은 해리가 무종과 그 부하인 봉희의 성적 착취에 무차별적으로 노출되어 결국 봉희에 의해 자신의 고향으로 팔려오게 되는 서사와 상동적이다. ‘나’가 나열하는 텍스트들은 김해리의 이야기와 거의 무관하기 때문이다. 이러한 ‘나’의 태도는 오히려 내화 속 김해리의 삶이 추락하는 것이 아무 이유가 없어 보이게 만들며, 이를 통해 ‘나’가 자신의 트라우마적 경험을 김해리의 삶을 통해 격리하고자 하는 시도를 하는 것이다.

이때, ‘나’와 김해리가 조우하는 『그것은』의 유일한 메타렙시스 장면은 그런 점에서 ‘나’가 자신의 트라우마를 허구성으로 무화시키면서 손쉽게 자신의 동일성을 확보한다는 혐의에서 자유롭기 어렵다.

다시 돌아온 고향에서 김해리는 한 남자 손님으로부터 시집을 선물 받는다. 거기에는 「입장권을 만지작거리며」와 「지하인간」이라는 시가 실려 있었고, 해리는 「지하인간」이라는 시를 읽고 삶에 대한 깨달음을 얻게 된다. 이 시는 모두 ‘나’가 쓴 시이자 텍스트 밖 작가 장정일의 시라는 점에서 서사 층위의 ‘경계 위반(transgression)’이다.

> 나는 화자의 나이와 같은, 스물 두 살이다. 나는 화자처럼 한 이십년 쯤을 부질없이 살았다. 나는 화자와 같이 부끄럽다. 그러나 오오, 화자여! 화자여! 나는, 바로, 너여![103]

---

103) 장정일, 『그것은』, 142면.

그러나 ‘나’가 만든 허구 속에서 이뤄진 ‘나’와 해리의 만남은 해리에게 일종의 구원을 제공하는 듯 보였음에도, ‘나’는 다음 장에서 곧바로 해리가 에이즈에 걸리게 만들면서 갑작스런 결말부를 예비한다.

이 허구 속 만남이 ‘나’에게 어떠한 자기성찰을 가져왔는가를 살펴본다면 그 의미가 더 분명해진다. 메타렙시스 장면 이후 다시 자신의 서사 층위로 복귀한 소설가 ‘나’는 그로리아 게이너의 ‘I will survive’를 들으면서 “내가 무엇이 될 수 있을까를 번민하던 내 스물한 살 적이 생각난다. 나는 그 노래를 들으며, 정말, 나는 살아야겠다는 결심을 하고 또 했었다”고 쓰는데, 이러한 ‘나’가 느낀 삶의 의지는 해리의 삶과 대비된다. 즉, 해리와 직접 대면하는 듯 보였던 ‘나’의 모습은 허구 속 해리의 삶도, 또 그 허구를 지어내는 ‘나’의 삶에도 아무런 영향을 미치지 않고 ‘나’의 동일성을 강화한다. 그 노래를 생각하면서 “별처럼 빛나”는 희망을 품는 것은 ‘나’이지 해리가 아니며, ‘나’ 역시도 아무런 변화를 보이지 않는다는 점에서 그러한 메타렙시스는 유희에 불과한 것이 된다. 즉, ‘나’가 이 장면을 쓰면서 다시 소년원 체험을 떠올리는 것은, 그 경험적 진실에 대한 특권을 다시 불러내는 동시에 그것을 회피하는 시도인 것이다.

결말부에 이르러 ‘나’는 이제 “기계장치의 신(deus ex machina)”에 의한 결말을 내야겠다고 말한 뒤, 해리와 수녀가 된 은수가 탄 비행기를 말 그대로 사라지게 만든다. 아무도 이유를 모르는 텍스트를 ‘나’는 “읽을거리”라는 이름하에 만들어낸 것인데, ‘나’는 그것을 장르적인 문제로 한정시켜 언급하고 있지만 그러한 인과론이나 이유가 없는 삶(해리)의 위험으로부터 ‘나’는 도피하고 있다. 그런 점에서 『그것은』의 한계란 소설가 ‘나’가 내화를 완전히 통제하면서 자신의 안전을 도모하는 데에서 찾는 것이 합당하다. 그리고 그 진실은 끝없이 반복되는, ‘나’를 표지하는 문장에서 찾을 수 있다.

> 나는 타자기를 앞으로 끌어당긴 후, 타자지를 끼운다.
> 나는 쓴다.

이 두 문장은 텍스트 초반부에 언급된 대로, 청탁에 의해서 시작된 글쓰기 자체를 보여준다. 그러나 글쓰기의 행위를 소설 속에 자기반영했음에도 오히려 그러한 자기반영이 철저하지 못했다는 사실이 형식 실험을 내세워 인물들을 착취

하는 글쓰기로 드러난다고 볼 수 있다. 소설가 '나'는 자신의 소설을 통해서 그 인물들에 반사되는 자신의 거울상만을 재확인할 뿐 자신의 동일성에 균열을 내는 경험에는 이르지 못한다.

다시 말해 장정일은 작가가 놓인 현실의 경험을 언어의 기호로 만들어 버리는 소설의 허구성을 보다 엄밀히 수용하지 못했다. 그 때문에 소설 속 소설가 '나'는 작가가 놓인 현실로 합류하는 것처럼 그려짐으로써 결과적으로 김해리의 삶을 지배·파괴하는 자기부정에 이른다. 이는 자신의 트라우마를 허구적으로, 또 유희적으로 통어할 수 있는 위치에 있다는 '나'의 인식이 환상임을 의도치 않게 폭로하게 된 결과이다. 김해리의 서사에서 드러나듯 작가 자신이 소년원 체험의 진실을 허구 속에서도 대면하지 못함으로써, 소설 속 소설가 '나'를 내세워 말한 '허구 속 진실 찾기'는 아무도 모르는 곳으로 사라지는 실패로 귀결되면서 작가가 주장한바 해체의 가능성보다는 작가 자신의 허무주의적 인식이 두드러지게 된다.

이후 장정일의 작업을 고려할 때 이러한 실험은 두 가지 방향성을 내포한다. 첫째는 김해리의 서사와 같은 가면쓰기로 나아가는 것이며, 둘째는 '나'와 같은 존재의 위상을 텍스트 내에서 확대하는 것이다. 장정일의 선택은 두 번째에 가까워 보인다. 그것이 자신의 체험을 상징화하여 권력의 외설성을 대면·폭로하는 시도로 화하며, 실제로 그러한 목표를 가지고 소설을 쓴 작가 자신의 현실에 맞닿음으로써 자기부정으로 이어진다.

2.2. 가난의 공포와 과장된 글쓰기

> 하지만 외제차를 몰고 다니며 하루 저녁 술값으로 2-30만원을 호기롭게 쓸 수 없는 '낑깡족'은 뼈 속까지 스미는 소외를 맛보고 돌아간다. '압구정'에 대해 듣고 본 젊은이들도 '오렌지족'을 경원하면서도 그들과 하나 되고 싶은 욕망을 키운다. 한 번이라도 '압구정'에 발을 들여놓은 사람은 잠재되어 있던 신분상승 욕구에 부채질을 해서 젊은이들을 노동 현장에서 일하도록 만드는 사회교육장 역할을 한다고 볼 수도 있으나, 그것은 '압구정'의 본질을 도외시한 분석이다. '압구정'은 땀흘려 번 돈을 신나게 쓰자는 그래도 쓸 만한 데가 있는 자본주의 윤리를 가르쳐 주는 것이 아니라, 일하지 않고도 신나게 살고 싶은 천민 자본주의의 가짜 욕망만을 전시한다.[104)]

장정일은 ‘오렌지족’ 담론 자체가 계급 문제를 세대 문제로 호도하는, 조작된 담론이라고 주장하는 한 글에서, ‘낑깡족’의 존재에 대해 지나가듯 언급한다. ‘압구정을 배회하는 돈 없는 아이들을 비싼 오렌지가 아닌 값싼 귤에 비유’한 표현인 낑깡족은 오렌지족 담론이 내세운 세대 문제 내부의 균열을 표지한다. 즉, 장정일은 낑깡족의 존재를 통해 세대 문제에 틈입하는 계급 문제에 주목하고 있는 것이다. 비록 당대의 몇몇 필자들은 90년대의 신세대들이 “가난의 기호정치학에서 풍요의 기호정치학”[105]으로의 전환을 보여준다고 말하지만 가난의 문제는 다른 방식으로 회귀하고 있었던 셈이다. “빈곤은 어디에나 있”고 “사전적 의미 그대로 물질적 결핍에서 출발해 그 조건, 인식, 감각을 포착해내려 한다면 빈곤의 ‘외부’를 찾기가 오히려 더 어려”[106]운 시대가 풍요로운 사회의 도래 이후에 비로소 개시된 것이다. 이때 가난과 가난하지 않음의 틈은 더 좁아진 형태로 분명하게 실재함으로써 그 경계에 놓인 이들의 불안은 가중된다.

이 절에서는 「아담이 눈뜰 때」(이하 「아담」)를 그러한 소비문화를 받아들인 신세대 주체의 글쓰기로 보기에 앞서서 그러한 소비문화의 차등적인 조건을 암시하는 텍스트로 독해하고자 한다.[107] 이를 통해 장정일의 글쓰기의 의미를 반영하고 있는 텍스트 속 ‘나’가 선언하는 글쓰기가 새로움에 대한 추구나 엘리티시즘적 교양에의 욕망이라는 틀 대신 문화와 소비가 필연적으로 요구하는 노동과 그 전제로서의 가난의 문제를 경유해서만 도달 가능한 지점임을 밝힌다. 이러한 해석은 텍스트 속에서 보여준 행적, 즉 재수생 ‘나’가 대학 진학을 포기하고 글쓰기로 나아가기로 결심하는 과정이 ‘나’가 쓴 소설의 내용이 된다는 「아담」의 자기반영적 속성이 역으로 문학주의적인 진정성[108]을 허구로 만들어 무화시키는

---

104) 장정일, 「한국의 신세대에 대한 단상」, 『상상』 1권 2호, 살림, 1993.12, 260면.

105) 송재희 외, 「신세대: 문화연구의 커다란 영역」, 『신세대 : 네 멋대로 해라』, 현실문화연구, 1993, ⅳ면.

106) 조문영, 『빈곤과정』(전자책), 글항아리, 2020, 서문.

107) 같은 소설집에 실린 「아이」에서 작가는 한 인물의 말을 빌려 이렇게 쓰고 있다. “다시 말해 자본주의 산업사회의 희생자는 스스로 ‘대중’으로부터도 소외당합니다. 이 작품에 등장하는 은행원/아이는 대중문화만 아니라 고급문화로부터도 소외받습니다. 이것 또한 따로 설명이 필요 없는 당연한 현상이죠. 은행원/아이에겐 고전음악이 ‘생전 처음 대하는 종류의 음악’이었던 것처럼 대중, 고급 할 것 없는 모든 문화로부터 차단당했던 그는, 말 그대로, 성장을 방해받은, ‘아이’가 됐던 것입니다.” (장정일, 「아이」, 『아담이 눈뜰 때』, 미학사, 1990, 188면.)

108) 김영찬, 「장정일 『아담이 눈뜰 때』 연구」, 『세계문학비교연구』 72집, 세계문학비교학회, 2020, 73면.

원인을 보여준다. 즉, '나'가 글쓰기를 결심하기까지의 과정이 언어의 놀이로만 국한되면서 가난과 노동의 공포까지도 허구로 만듦으로써 소설의 허구성을 통해 그러한 공포를 방어하고자 하는 텍스트 밖 작가의 의도가 드러나지만, 역으로 가난과 노동의 공포가 글쓰기의 진정성을 담보한다는 점에서 글쓰기의 기반 자체가 약화되고 만다. 이런 점에서 장정일이 제시한 자기반영적인 순환 구조는 한계를 드러낸다. 그것의 자족적인 순환 구조하에서 '나'에게는 새로운 리얼리티의 층위가 구성되는 외화의 층위가 허용되지 않는다는 점에서 끊임없이 글쓰기의 결심을 반복하는 심연의 구조에 갇히고 만다.[109]

이렇듯 '나'의 가난에 대한 공포에 노출된 글쓰기의 욕망은 사실 그 기원에서부터 가난에 침윤되어 있다. 가난은 「아담」에서 단순히 경제적인 측면을 넘어서 정념적인 것을 포함하는데[110], 여기서 정념적인 것은 '어머니'의 존재로 표상된다. '나'의 어머니는 '나'가 서울대학교에 입학하기를 바라는 마음에 고통스러운 재수 생활을 하도록 만들었지만, 동시에 어머니는 그의 재수 비용을 대기 위해 시내 지하도 상가에서 청소 일을 한다는 점에서 '나'는 그런 어머니를 함부로 비난할 수 없는 처지다. 어머니의 노동으로 표상되는 가난의 문제는 '나'에게 어머니에 대한 연민이나 부채 의식을 표현하게 하며, 직접적인 항의를 불가능하게 만드는 기제로 작동한다.

그러나 동시에 '나'는 자신이 놓인 상황에서 벗어나는 갈림길을 마주한다. 이 갈림길의 제시야말로 '나'가 소설을 써야 하는 이유이자 결과물이라고 할 수 있는데, 그것은 크게 '나'의 형 재형, 은선·현재라는 '나'의 여자친구들, 그리고 여성 화가·오디오점 사장이라는 교환 상대로 나눌 수 있다.

우선, '나'의 형 재형은 '나'가 느끼는 가난의 공포를 먼저 겪었다는 점에서[111] '나'에게 이해를 받으면서도 동시에 가족을 남겨두고 가난의 공포로부터

---

109) 김미지의 연구에서는 박태원의 「소설가 구보씨의 일일」의 순환 구조를 새롭게 독해한다. 구보의 마지막 결심은 대개 일상으로의 복귀나 새로운 창작에의 결심으로 해석되지만, 김미지는 텍스트의 자기반영적 속성을 보다 급진적으로 해석해 결심 자체가 반복의 구조에 갇혀 있음을 지적한다. 이러한 관점에서 구보는 소설의 세계에 갇혀 끊임없이 새 소설을 쓰겠다는 결심을 반복하게 된다. (김미지, 『언어의 놀이, 서사의 실험 : 박태원의 문학 세계와 탈경계의 수사학』, 소명출판, 2014, 204-206면.)

110) 이정숙, 「1970년대 한국 소설에 나타난 가난의 정동화」, 서울대학교 박사학위 논문, 2014, 1-2면에서는 '가난'이 경제적 궁핍상을 지칭하는 사회학적 용어인 '빈곤'과 달리 경제적 궁핍에 얽힌 총체적인 상황, 곧 그것을 파토스적 구성 인자로 하여 산출된 정념을 포괄한다고 정의한다.

111) 장돌이 장사꾼인 외삼촌은 재형이 대학에 갈 필요가 없다며 자신의 동업자로 삼고자 하

먼저 도망쳤다는 점에서 지독한 이기주의자이자 나르시시스트로 평가된다. 그는 재수 끝에 서울대 상대에 입학했지만, 87년 대선을 앞두고 "비판적 지지의 편"에 투신하고 대선 결과를 받아든 뒤 지독한 냉소주의에 빠진다.

> "어떤 수를 써서라도 미국에 눌러앉을 테다. 그래서 마음이 편칠 못하다. 네 어깨 위에 모든 짐을 다 얹어놓고 달아나는 것 같아."
>
> 형은 한다면 하는 완벽한 이기주의자다. 몇 년 전에 뒤늦은 신체검사 통지서를 받아놓고서도 형은 그렇게 말했다. 어떤 수를 써서라도 군대엔 가지 않겠다라고. 또 형은 완벽한 나르시스트다. 그는 자신의 능력을 비쳐 보일 수 있는 거울을 찾는다.
>
> "애초의 계획은 대학원을 나와 직장을 얻어 어머니를 모시려고 했었다. 네 학비도 맡으려고 했고. 미안하다."
>
> 간장에 밥을 비벼먹던 초등학교 시절부터 이 나라에서 달아나고 싶어했다는 형을 이해할 수는 있다. 그러나 미국에서 장학금을 받아 공부를 할 형의 모습과 쓰레기 리어카를 끌고, 요령을 흔들면서 지하 상가의 쓰레기를 수거하는 어머니의 모습은 도무지 내 심정 속에서 용해가 되질 않았다. 형은 한 번도 보질 못했을 것이다. 어머니가 지하 상가의 화장실 바닥을 밀대로 밀던 것을.[112]

이때 재형이 자신이 미국에서 공부할 것이라며 '나'에게 "정보에 관한 이론"에 대해 일장연설을 늘어놓는데, 이 이론은 '나'가 듣기에는 "우리 집안의 질곡과"는 아무런 상관도 없는 것이었지만, 바로 그러한 방식으로 '나'가 처한 위기의식의 심연을 건드린다.[113] 즉, 재형이 "유출"된 "비워진" 공간에 남은 '나'와 어머니의 모습은 그러한 잔류 자체가 '나'에게 강제된 선택임을 보여준다. 이 강제된 선택은 '나'의 재수생 생활이 갖는 딜레마 상태와 은선·현재와 맺는 관계의 불가능성으로 나타난다. '나'에게 은선, 현재는 성적 탐닉의 동반자라기보다는 '나'가

지만, 재형은 그를 "벌레 보듯" 보며 거리를 둔다.

112) 장정일, 『아담』, 25면.

113) 스콧 래쉬는 조직자본주의 사회에서 후기조직자본주의 사회로의 이행으로 특징지어지는 "급진적 근대화"가 야기하는 수많은 불평등의 문제를 지적한다. 그 원인에 대해 래쉬는 "성찰성과 성찰성 기회의 불평등성이 그 존재조건으로서 상호결합된 비사회구조"로서의 (텍스트 속 재형이 언급하는 '정보에 관한 이론'과 유사한) "정보와 의사소통 구조"를 지목한다. 이러한 변화 속에서 최하층민은 "타율적이지도 자율적이지도 않은 감독 자체의 부재" 상태에 놓여 생산 주체로서도 소비 주체로서도 그 행위주체성을 박탈당한다. 결국 최하층민이 거주하는 국가 제도이든 시장 제도이든 일련의 "관리적 제도"가 "비워버"리는 공간에서는 시민권으로부터의 배제, 시민사회로부터의 정치적·문화적 배제가 발생하며 "주체는 유출"된다. (S. Lash, 『기호와 공간의 경제』, 박형준·권기돈 역, 현대미학사, 1998, 40면.)

가진 공포를 드러내는 거울 역할을 한다. 고교 시절부터 연인 관계였던 은선은 "지방의 고급 공무원집 막내딸"이며, 재수생 생활 중 디스코텍에서 우연히 만난 현재는 "지방에서 굉장히 유명한 건설회사" 사장의 딸이라는 정체성이 부각되는 것은 그것이 '나'가 처한 현실과의 대비 속에서 첨예화되기 때문이다.

특히 은선과 현재는 '나'가 왜 재수를 하는가에, 혹은 할 수밖에 없는가에 대해서 결코 이해하지 못하는 태도를 보인다. 은선은 '나'의 낙방 소식을 접하고는 "일류 대학에 들어가겠다고 1년을 재수한다는 건 욕심이야. 네 욕심이 채워지길 빌어."라고 냉소하면서 "그냥 아무 대학이나 장학생으로 들어가겠다는 목표를 세우는 게 훨씬 현명해. 어차피 대학은 졸업장을 따 나오는 것일 뿐"이라고 말한다. 은선은 그와 3년을 만났음에도 '나'가 재수가 온전히 그 자신만의 선택이 아니라 언제든 한국을 뜨고자 하는 형과 서울대에 가기를 원하는 노동자 어머니 사이에서 이뤄진 강제된 선택이었음을 이해할 수 없었던 것이다.

또한 현재의 경우, 그녀가 수험생인 것을 알게 된 '나'가 대학에 가지 못하면 "패잔병"이 될 거라고 말하자, 현재는 "대학에 붙든 안 붙든 그리고 내가 어느 나라엘 가든, 나는 당당하게 이 땅에서 다른 나라로 가는 거"라며, 성인이 되면 대학원생인 그녀의 두 오빠가 그렇듯 자신도 차를 한 대 사달라고 할 것이라고 말한다. 그녀의 위악적인 태도는 그것이 투명한 위악이라는 이유로 인해 '나'에게 충격을 준다. '나'에게는 이러한 위악을 부릴 만큼의 여유가 주어지지 않은 까닭이다. 이 충격은 현재와 헤어진 후 집에 도착한 '나' 앞에 형에게서 온 편지를 읽어달라 부탁하는, 문맹인 어머니의 응시로 한 박자 늦게 도착한다.

> (전략) '나에게도 그런 질병이(HOME SICK!) 찾아올 것 같지는 않다. 도끼자루가 썩어도 모를 만큼 공부에만 몰두하고 싶다. 한 십 년쯤. 그러는 형을 이기적인 인물이라고 생각하겠지? 하지만, 이런 형을 불쌍하게(!!) 여겨다오. 나는 내 땅에서 추방당했으니까…….'
>
> 편지를 다 읽고 나자, 어머니께서 약간 섭섭한 표정을 지으셨다. 형은 편지의 제일 마지막쯤에 가서, 잊고 있다가 이제 막 생각해낸 PS처럼, '어머님은 건강하시겠지?' 하고 써놓았다. 그리고 정말 PS라고 쓰고서, '서울에서 부쳐보낸 내 책은 네 마음대로 처분해도 좋다. 엿장수에게 파는 것이 어울릴 것이다'라고 썼다. 어쩌면 형이 이 편지에서, 가장 하고 싶었던 말이 PS에 담겨 있는지도 모른다. 어떤 편지 가운데는 추신이 그 편지의 가장 중요한 본문인 종류의 것도 있는 법이며, 어떤 사람

은 추신이란 형식으로 자신이 가장 하고 싶었던 말을 전하기도 하니까.

내게 형의 그 PS는 하나의 암호처럼 느껴졌다. 형은 이 나라로 다시는 돌아오고 싶지 않은 것인 게다. 그는 그의 말대로 무슨 짓을 해서라도 미국에 살고 싶은 것이다. 학위를 못 따면 세탁소든 세차장이든 닥치는 대로 들어갈 것이며, 백인여자와 결혼을 해서든 나이 많은 한국 과부를 물든지 해서 미국시민권을 따낼 것이다. 무엇이 형을 이 땅에서 쫓겨가도록 했을까? 무엇이 형으로 하여금 '불쌍하게'란 말 뒤에 느낌표를 한꺼번에 두 개씩이나 찍어놓도록 했을까? 과도한 자기연민은 자기기만이며, 자기교만일 따름일 텐데.[114]

'나'의 앞에 도달한 재형의 편지는 재형이 생각하는 가난의 응시로부터의 도주로가 실패했음을 확증한다. 즉 철저한 경쟁 사회의 논리를 체화하는 것을 넘어서 그러한 논리의 기원으로 여겨지는 미국으로 넘어가버리는 철저화는 하나의 환상인 것이다. 여기서 재형의 편지는 가난의 응시를 매개로 해서 전달되었다는 사실은 그 내용보다 형식이 중요하다는 것을 보여준다. '나'는 재형이 진정으로 하고자 하는 말이 추신에 있다고 생각하지만, 실상 편지를 건네면서 그 내용을 궁금해하는 어머니의 눈빛은 "어머님은 건강하시겠지?"라는 물음처럼 본문이나 추신 어디에도 속하지 못한 채 보충되는 형식으로 '나'에게 수신된다. "어머니의 법"[115]이라는 형식이 가능하다면, 그것은 추상적 질서가 아니라 실체화된 초자아의 형태, 가난의 응시로서 편지를 건네는 어머니의 손으로 '나'에게 주어지는 것이다. 그리고 무엇보다도 재형이 미국으로 도망가서까지, "HOME SICK"에 걸리지 않을 거라고 단언하면서까지 버티면서도 "무슨 짓을 해서라도 미국에 살고" 싶을 것[116]이라고 상상하는 '나'의 태도에서는 철저히 이기적이고 계획적인 재형조차도 어머니의 법으로부터 벗어나지 못했으며 앞으로도 그러리라는 사실에 대한 직감이 반영되어 있다. 재형이 찍은 편지 속 느낌표 두 개는 역설적인 긍정의 제스처인 것이다.

---

114) 장정일, 『아담』, 42면.

115) S. Zizek, 『나눌 수 없는 잔여』, 205면.

116) 그리고 이러한 삶의 형태는 어머니가 처한 노동하는 삶과 다를 바 없다는 것이 '나'를 절망케 하는 것일 수 있다. 재형은 보다 선구적인 '탈조선'의 형태를 보여주는데, 전경모의 연구에서는 남성의 탈조선 담론이 탈조선의 결심 - 준비 - 실행(실패)의 3단계로 서사화되는데 탈조선의 준비 과정은 사실상 탈조선의 동기를 제공했던 '수험의 논리'를 복사하는 것에 불과하며, 그러므로 '흙수저'는 탈조선도 불가능하다는 "수저계급론"으로 연결된다고 분석한다. (전경모, 「2010년대 한국의 탈출 욕망 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2021, 86-87면 참조.) 재형의 경우 역시 가난의 응시 바깥에 대한 환상을 지니고 있었음이 '나'에 의해 폭로되고 있다고 볼 수 있다.

응시의 바깥이 환상에 불과하다면, ‘나’에게는 한국에 어머니와 함께 남는 방법밖에 없으며 이때 ‘나’가 이 ‘비워진’ 공간에 남기 위해 고안한 적응법, 즉 두 번째 탈출구가 록 음악과 문학이라는 일종의 반문화라고 할 수 있다. 그리고 그러한 록 음악과 문학에 대한 취향이 ‘나’가 맺는 관계에 “할부”[117]로 작용한다. 장정일은 할부란 “형제 또는 여인, 동지가 먼 길을 떠나기 전날 반씩 쪼개어 갖는 거울이나 금속붙이이며 훗날 서로를 알게 하는 징표”라고 정의하면서 하루키의 소설에 나타나는 고전적 팝 음악과 문학들이 인물들 사이의 ‘할부’로 작용한다고 해석한다.[118] 이 할부를 통해 개인은 록 스타나 소설가들과, 또 같은 취향을 공유하는 이들과 동일시함으로써 자신들의 소외를 극복한다. 이것은 취향의 자유로운 선택을 통해 자신의 정체성을 확장하고 또 확정하는 존재론적인 차원의 문제가 된다.[119]

「아담」에서 반복적으로 등장하는 고전 록 아티스트와 시인들은 ‘나’의 할부로서, 은선, 현재 그리고 화가와 오디오점 사장에 이르는 관계의 조건으로 기능한다. 그러나 이 은선과 현재가 ‘나’에게 내미는 할부와 화가와 오디오점 사장이 내미는 할부는 질적인 차이를 가진다. 그것에는 문화적 기호에서 문화자본[120]으로 이행하는 문제가 개입된다.

먼저 은선과 현재는 3J라고 불리는 지미 핸드릭스, 재니스 조플린, 짐 모리슨의 음악이나 최승자의 시집 같은 것으로 ‘나’와 관계를 형성하지만 그것은 비대칭적이다. 문화적 취향을 공유함으로써 관계를 맺으려는 순간 거기에는 계급적 차원이 기입되면서 관계의 불가능성이 드러난다.

‘나’가 현재가 죽기 전 그녀를 만나는 에피소드는 그런 점에서 문화적 기호가 문화자본의 문제로 귀결되는 장면을 표지한다. ‘나’가 턴테이블을 얻게 된 후 늘 창밖에서만 구경하던 그 레코드점에서 ‘나’는 현재를 우연히 만난다. 그녀가 “너무 많이 들어 전의 것은 테이프가 엉켜” 들을 수 없게 되어 똑같은 짐 모리슨의 테이프를 사서 나올 때, ‘나’는 멀리 떨어진 중고점에서 산 500원짜리 LP를 손에 들고 있었으며, 현재는 그가 턴테이블을 얻었다는 이유만으로 곧바로 “육천구백원이나 하는”[121] 레드 재플린 앨범을 바로 사주는 장면은 두 사람의 균열을

117) 장정일, 「마천루의 무숙자들」, 村上春樹, 『바람의 노래를 들어라』, 서계인 역, 청하, 1991, 164면.
118) 위의 글, 같은 면.
119) 심귀연, 『취향』, 은행나무, 2021, 91-92면.
120) P. Bourdieu, 『구별짓기』, 최종철 역, 새물결, 1995, 11면.

예시한다.

‘나’가 오디오점 사장에게 몸을 팔아 턴테이블을 구했다는 사실을 들은 현재는 처음으로 배신감과 분노를 표하면서 ‘나’가 오디오점 사장에게 당한 것을 자신에게 그대로 하라고 명령한다. 이때 현재는 섹스를 하면서 끝없이 “나는 똥이야”라고 중얼거리고, 그의 책들을 “다 똥이다”라고 말하며 다락방을 떠난 뒤 자살한다.[122] 그러나 현재가 “나는 똥이야”라고 자조하는 모습은 앞서서 바로 그 턴테이블을 얻고자 오디오점 사장과 섹스를 마친 ‘나’가 꾼 다음과 같은 꿈의 내용과 대조를 이룬다.

> 그날 잠 속에서 나는 많은 꿈을 꾸었는데 그 꿈의 대부분은 화장실과 관련된 것이었다. 정화조의 줄을 아무리 잡아당겨도 물이 나오지 않는다거나, 줄이 잡아당겨지지 않았다. 변기에서 뽀글뽀글 부풀어 올라온 오물이 내 발목까지 쌓이고 있었다. 화장실 문이 덜컥 열리고, 하늘색 제복과 위생모를 쓴 여자 청소원이 바께쓰의 물을 변기에 들이부었다. 아, 어머니…….[123]

‘나’가 턴테이블을 손에 넣기 위해 저지른 행동은 그 스스로는 부인하지만 현재가 위악의 제스처로 여기는 성매매와는 판이한 의미를 갖는다. 현재는 ‘나’의 고백에 모욕감을 느끼면서 오물이 되기를 자처할 수 있는 반면 ‘나’가 행하는 현재와 같은 유의 자기모멸은 ‘어머니’의 노동을 매개로 한다는 사실, 그리고 ‘나’가 현재와 섹스하면서 “똥을 주워먹는” 개가 되기를 자처한다는 사실은 두 사람 사이를 가로지르는 하나의 기준을 명시한다.

‘나’는 그날 밤, 현재와 나눈 마지막 대화를 생각하며 꿈속에서 피 흘리는 현재의 모습을 보고는 잠에서 깬다.

> 한밤에 비명을 지르고 일어나 앉아, 나는 쿨쩍쿨쩍 울기 시작했다. 눈에서 네온이 흐를 줄 알고 손바닥으로 눈물을 닦아 코에 대어보니 아무런 냄새도 나지 않았고 혀에 대어봐도 아무런 맛이 느껴지지 않았다. 눈물. 나는 비로소 마음을 놓고 큰 소리로 엉엉 울기 시작했다. 가짜 낙원에서 잘못 눈을 뜬 아담처럼. 내 이브는 창녀였으며, 내 방은 항상 어둡고 습기가 차 있다. 어쩌다 책이 썩는 냄새를 없애려고 창문을 열면, 네온의 십자가 아래서 세상은 내 방보다 더 큰 어둠과 부패로 썩어지고 있

121) 장정일, 『아담』, 103면.
122) 장정일, 『아담』, 106면.
123) 장정일, 『아담』, 98면.

다. 나는 내가 눈 뜬 가짜 낙원이 너무 무서워서 소리내어 울었다. 잠에서 깬 어머니가 다락방으로 올라오셨다.

"죄송해요, 어머니."

어머니는 오랫동안 내 어깨를 두들겨주셨다.

"공부를 시작하겠어요."[124]

현재의 죽음으로 '나'가 무언가 깨달은 듯 보이는 이 장면은 사실 '나'로 하여금 공장식 컨베이어 벨트나 다름없다며 거부했던 바로 그 재수생 생활로 되돌아가게 만들며, 이 다짐을 어머니에게 고백한다는 점에서 지극히 냉소적인 반응이라고 할 수 있다.

현재의 죽음이 '나'에게 스스로에 대한 냉소를 불러 일으킨 것은, 굳이 유리창을 깨고 자살하는 현재의 결심 자체가 '나'가 갖는 거리감을 실체화시키기 때문이다. '나'가 그토록 우상으로 여기는 짐 모리슨이 자기파괴적인 공연과 기행 그리고 약물로 스스로를 죽음으로 몰고갈 수 있었던 사실을 인식할 뿐 그 스스로는 그 죽음으로부터 완전히 면제되어 있다. 죽음의 주체가 되는 이들은 디스코텍에서 투신자살한 현재이거나, 대학에서 자아가 해체되는 경험을 하며 정신적 죽음을 겪은 은선이다. 그런 점에서 문화적 기표의 본질적 내용이 있는가를 차치하더라도, 그 내용에 접근할 수 없다고 생각하는 '나'와 그것을 전유하는 현재, 은선 사이에는 문화자본의 격차가 그어지고 있다.

부르디외는 모든 문화자본은 작품을 형식 그대로 향유하려는 성향과 열망과 관련되며, 이는 "과거와 현재의 물질적 조건", 즉 "경제적 필요"로부터의 거리를 전제조건으로 한다고 지적한 바 있다.[125] 절박한 필요로부터의 객관적·주관적 거리가 문화자본을 향유하는 "정통적" 태도인 "'진지함의 정신'이 없는 진지함"[126]을 가능하게 하므로, 그러한 정통적 태도의 전제 조건인 물적 기반을 갖지 못한 이들은 "경험보다 지식을 우위에 놓고, 작품에 대한 논의를 위해 작품감상을, 다시 말해 훈련을 위해 감각을 희생하는 금욕주의적 타락의 형태"[127]에 노출될 수밖에 없다. 현재나 은선이 정말로 어떠한 자본의 총량을 소유하는지와 관계없이, '나'가 할부와 같은 취향을 공유한다는 바로 그 사실로 인해 두 사람이 문화자본

---

124) 장정일, 『아담』, 109면.
125) P. Bourdieu, op.cit., 109면.
126) ibid., 111면.
127) ibid., 133면.

을 누리는 취향에 있어 “자기 긍정적인 힘”을, 문화자본 향유에 있어 “자유”를 누림을 상상하게 만들지만 동시에 ‘나’는 같은 취향에 있어 “너무 지나치거나 모자랄 수밖에”[128] 없는 스스로를 속물이 아닐까 의심하는 위치에 놓이게 되는 것이다.

자신이 아무리 순수한 태도로 문화자본을 향유하고자 하더라도, (음악이야말로 가장 순수한 형태의 문화자본임을 부르디외는 지적한다.) 그러한 자유취향은 늘 “필요 취향” 즉 문화자본과 관계 없는 요구와의 상관 속에서 의미화되고 역으로 필요 취향은 자유 취향에 의해 속물적인 것으로 규정된다는 점에서, ‘나’의 문화적 취향은 항상 속물화의 위험을 떠안게 된다.

그러므로 세 번째 길인 “탬버린 치는 남자”와 여성 화가 · 오디오점 사장은 탈출구가 없다는 냉소적 인식의 산물이자 문화적 기호가 문화자본으로 타락한 형태로 수용되어야 함을 보여주는 것이라 할 수 있다. 사실 ‘나’의 경제적 필요, 즉 가난과 그에 따른 노동에 대한 공포를 표상함으로써 탈출구가 아예 없는 삶을 보여준다.

탬버린 치는 남자는 재형의 편지를 받고 ‘나’가 그의 책을 모두 팔아치운 다음에, 그리고 그 헌책 장수에게 산 추리소설까지 다시 되판 이후에 나타났다는 점에서 사라지지 않는 재형의 유령으로 보이기도 한다. 이처럼 ‘나’가 두려워하는 것, 그로 하여금 끝내 대학 등록 포기하도록 만드는 것은 탬버린 치는 남자로 표상된, 노동에 대한 공포이며, 이것은 미래의 식민화[129] 가능성을 의미한다. 그리고 이 가능성은 그가 노동의 공포로부터 벗어나기 위해 몰두한 취향까지 지배한다. “존재하는 것은 구속된 시간뿐이다. 소비의 시간은 생산 사이클에서의 ‘기분풀이적인’ 괄호에 불과한 한에 있어서 생산의 시간”[130]이라는 보드리야르의 지적을 고려한다면, 앞서 ‘나’가 은선과 현재의 관계에서 직감한 작지만 결정적인 차이에서 드러난바, 문화적 기호는 순수한 인정의 영역에 들어가기 위해서 노동이라는 대가를 요구한다는 것이며 따라서 문화적 기호는 하나의 소비 상품으로서 자신을 노동의 굴레로 밀어넣을 것임이 자명해진다. 그것은 재형이 도주하고자 한 외삼촌의 형상, 그리고 미국으로 떠나서도 결국 벗어나지 못한 어머니의 응시하에 놓이는 자신의 모습인 것이다.

---

128) ibid., 461면.
129) A. Giddens, 『현대 사회와 자아정체성』, 권기돈 역, 새물결, 1997, 160면.
130) J. Baudrillard, 『소비의 사회』, 이상률 역, 문예출판사, 1993, 257면.

그러나 '나'에게는 문화적 기호가 문화자본임을 알고도 향유하는 길이 남아 있다. 문화자본을 향유하겠다는 욕망은 여기서 더 이상 소시민적인 지향이나 일시적 저항의 표상이 아니라 '나'의 삶의 일부분으로 구획되어 있다. 그러므로 첫째 길과 둘째 길을 포기하는 대가를 감수해야 하는 것이며 역으로 '나'의 삶과 세계관은 그러한 문화자본의 향유를 통해 구성된 것이다. 이는 '나'가 뭉크 화집과 턴테이블을 얻는 과정에서 드러난다. 글쓰기는 섹스와 사랑, 스피드광과 오디오광, 일렉트로닉 리스너와 뮤직 러버 등 텍스트 속에서 계속해서 나열되는 이항대립 끝에 "가속도의 세계에 브레이크 밟기"[131]로 의미화되는데, 그것은 타자기를 얻기까지의 긴 과정에서 '나'가 배운 지식이다. 앞서 언급한 대로, 화집과 턴테이블이라는 할부는 은선과 현재가 제시하는 할부와는 다르다. 특히 두 주체가 모두 결여를 포함하고 있다는 사실이 중요하다. 과거의 가난으로부터 도주하여 코스모폴리탄을 꿈꾸었으나 여전히 성공하지 못한 화가나, 거칠고 딱딱한 '군용 야전침대'를 굳이 꺼내서 거기서 자신의 성적 판타지를 상연하는 음반가게 사장은 은선과 현재와는 달리 '나'에게는 교환 상대로 인정된다. 두 사람은 결핍의 흔적을 '타락'의 형태로 드러내는 존재이기 때문이다.

정장진은 '나'가 그토록 갖고자 했던 뭉크 화집은 〈사춘기〉가 찢어진 채로, 턴테이블은 그에 걸맞은 오디오가 없이 모두 결여된 형태로 '나'에게 주어졌다는 사실을 지적한 바 있는데,[132] 그 외에도 두 사람이 지식으로 '나'를 유혹해 성적으로 착취하면서도 그러한 형이상학적 요설로 자신들의 결여를 가리고 있다는 점에서 그들과 그들이 주는 물건은 처음부터 이중적으로 결여되어 있었음을 고려할 필요가 있다. '나'의 욕망의 대상이 되는 화집과 턴테이블은 그 문화자본에 걸맞지 않은 '나'에게, 혹은 그것을 얻는 순간 자신의 전부를 포기해야 하는, 훼손된 형태로 도달할 수밖에 없다는 사실을 보여준다.

그러므로 세계는 이항대립 중의 선택이 아니라 강제된 선택, 즉 전방위적인 "가속도의 세계"에 대해 브레이크 밟기라는 주체의 행위의 방식으로만 '나'의 설 자리를 마련해준다. 그것은 글쓰기가 가진 "꽃다발" 같은 희망이나 겸손, 인내 같은 가치에 앞서 글쓰기가 행해지는 자리에 '나'가 가지고 있는 문화자본에 대한 열망과 그것의 원인이자 결과로서 강제된 노동의 공포가 있음을 표지하는 작업이다.

---

131) 장정일, 『아담』, 122면.
132) 정장진, 위의 글, 118면.

장정일은 하루키의 『바람의 노래를 들어라』에 해설을 쓰면서, 하루키 소설의 세계관을 이루는 요소를 크게 두 가지로 정리한다. 첫째, 고도자본주의 사회에서 느끼는 노동의 공포, 둘째, 유행을 거스르는 옛날 것에 대한 취향. 이 작가론을 「아담」과의 관련성 속에서 읽을 때, 전자가 보다 주목된다. 하루키가 자명하게 받아들이는 듯 보이는 명제, 즉 "사실보다 허구가, 실재보다 재현이 더 강력한 자기주장을 하는 시대"[133]임을 받아들인 시대의 소설이 어떻게 가능한가, 라는 그 조건을 묻고 있는 것이 첫째 축이다.

> 《상실의 시대》에 나오는 젊은 주인공들은 가족이나 인륜적 공동체의 관심과 보호로부터 한껏 자유로우면서도, 그 자유에 의해 구속되고 고립된 개체이다. 고도자본주의 사회의 젊은이들은 마천루로 쫓겨난 무숙자인 것이다. (중략) 게다가 이른 나이에 가정으로부터 내쫓김을 받은 젊은이들은 예전과는 달리 터무니없이 짧아진 대사회적 적응 기간을 거쳐 곧바로 산업 전선에 투입된다. 《상실의 시대》에 나오는 젊은 주인공들은 그게 두려웠던 것이고, 그것이 바로 그들의 아픔이 된다.[134]

그리고 장정일은 이 아픔이 "그들의 진지함"의 원천이 된다고 본다. 즉, 철저하게 개인화된 주체들의 자유를 가능 조건이 바로 어떠한 휴지 없이 산업전선에 투입되고, 노동에 의해 삶이 구획된다는 공포이다. 장정일은 또한 시바다 쇼오의 『그래도 우리들의 나날』에서 혁명의 어이없는 실패 이후 평범한 샐러리맨이 되었지만 점차 회사 생활로 인해 일상과 취미가 유지될 수 없음을 깨닫고 자살하는 '사노'라는 인물에 대해서도 주목한 바 있다.[135] '노세'는 사노의 정반대편에 서 있다. 그는 사노보다 더 철저한 이론가, 실천가였으나 혁명의 실패 이후 "그런 것들은 나에겐 관계가 없는 것"이라고 말하면서 대기업에 취직해 승승장구하는데, 장정일은 진정한 공포는 '사노'보다 '노세'의 편에서 온다고 본다.

> 완벽한 정신적 자살이라 할 수 있는 노세의 경우를 육체적 자살보다 더 나은 경우라고는 말하지 못한다.[136]

---

133) 장정일, 「마천루의 무숙자들」, 村上春樹, 『바람의 노래를 들어라』, 서계인 역, 청하, 1991, 168면.
134) 위의 글, 159면.
135) 장정일, 「환멸 세대의 자서전 : 시바다 쇼오의 『그래도 우리들의 나날』의 경우」, 『문학정신』 62호, 문학정신사, 1991.12, 136면.
136) 위의 글, 137면.

이렇듯, 「아담」의 '나'에게 글쓰기는 노동의 공포가 주는 전방위적 압박감을 민감하게 인식한 혹은 그로부터 도피한 결과물로 자리매김한다.

그런 점에서 '나'가 글쓰기 외에 대학 입학을 포기하고 '독학자'의 길을 간다는 사실에 주목할 필요가 있다. 부르디외는 독학자라는 사회적 존재에 관심을 표하면서 "교육제도가 임시적으로 제시하는 사회적 정체성과 학교를 마쳤을 때 노동시장이 실제로 제공하는 사회적 정체성 간의 괴리에서 비롯되는 집단적 환멸은 노동에 대한 흥미의 상실을 유발하고 사회적 유한성에 대한 거부를 표명하는 근거"가 된다고 분석한다. 그런데 이들 중 일부인 독학자들이 그러한 환멸 속에 택하는 방편은 "정통 문화로부터 '해방되는' 동시에 서서히 미몽에서 깨어나, 이 문화와 친밀한 동시에 환상에서 깨어나는 관계"를 맺고 "학교 교육체계에 의해 외면"당하는 "대항문화" 혹은 반문화(counter-culture)에 투자하는 것이다.[137] 이들은 부르주아적 문화자본과는 다른 지점에서 그와 가장 유사한 향유 방식을 취할 수 있다. 다만, 이들은 자신의 대항문화가 속물화될 위험을 항시 안고 문화자본을 생산한다.

'나'가 택한 글쓰기는 일종의 대항문화의 생산물을 제공하는 작업으로서, 문화자본의 향유가 강제하는 노동의 공포로부터 벗어나 그 자신의 문화적 기호를 생산하는 노동으로 향해갈 가능성을 확보하게 된다. 이 점에서 '나'의 글쓰기는 단순히 낭만주의적 열정의 산물이라기보다 자본주의 사회 내 글쓰기의 사회적 성격을 인식한 결과라고 볼 수 있다.

그러나 「아담」의 형식적 특성은 이것이 결연한 다짐만으로 읽히지 않도록 만든다. 일견 순수한 형태로 각인되는 「아담」에서의 '나'의 글쓰기 욕망은 그 출발점에서 취향을 매개로 글쓰기가 이루어지는 조건 자체, 혹은 그것의 불가능성에 대한 자각에서 이뤄지고 있다는 점에서 이어지는 장정일의 소설가소설의 지향점을 예시한다. 그러나 순환 구조로 이루어진 「아담」의 자기반영적 속성은 탈출구로서의 글쓰기의 과장된 의미를 허구화함으로써 '나'가 타자기를 구매하고, 새로운 방향으로 탈출하는 결심의 순간을 무한히 반복하는 심연에 빠지고 만다. 이것은 '나'가 글쓰기로 도피하게 했던, 그것의 전제가 되었던 가난과 노동의 공포를 완전하게 가로지르는 새로운 리얼리티의 구축이 불가능하리라는 비관적 인식의 발로라고 볼 수 있다. 그러므로 그러한 자기반영적 형식은 글쓰기의 진정성

137) P. Bourdieu, op.cit., 165면.

보다도 가난과 노동을 허구화함으로써 방어하려는 작가의 필사적 노력에 더 가깝게 됨으로써 자기부정의 성격은 약화된다. 따라서 이후 장정일이 그러한 가난의 공포를 어떻게 상징화하여 소설의 의미와 결합하는가를 고려할 필요가 있음을 일러준다.

3. 소설가의 급진적 자기부정의 시도

3.1. 새로운 소설가소설 형식의 고안

3.1.1. 노동자의 두 가지 환상 : 연애와 계급의 문제

본 절에서는 급진적 자기부정 형식에 이르는 전사를 다룬다. 장정일이 「펠리컨」에 이어 두 번째로 발표한 단편 「고잉 투 캘리포니아」는 부르주아 계급과 노동자 계급의 남녀가 우연히 연애를 하게 되지만 결국 부르주아 계급의 여성이 미국으로 떠나는 이야기를 담고 있다. 이후 이러한 서사는 『그것은 아무도 모른다』에 삽입된 시나리오 버전의 「고잉 투 캘리포니아」, 콩트 「멀어져라 내 사랑 제트기를 타고」에 걸쳐 반복해 형상화된다.[138][139]

세 텍스트의 공통점은 작가가 「고잉 투 캘리포니아」의 찬호와 「멀어져라 내 사랑 제트기를 타고」의 '남자', 즉 노동자 계급 남성을 초점화자로 설정한다는 것이다. 이때 부르주아 계급 여성이 도덕적 감각이 결여된 인물로 등장한다는 점에서 서술자는 초점화자의 편에 서 있는 것으로 보인다. 그런 점에서 이 세 텍스트는 사실상 노동자 계급 남성이 처한 노동의 현실과 그것을 지속시키는 환상의 문제를 다루고 있으며, 그 결말은 대체로 그들에게 탈출구를 제시하지 않는다.

우선 단편 「고잉 투 캘리포니아」의 경우를 살펴볼 필요가 있다. 찬호는 회사 야유회에서 만난 사장의 딸 미아의 데이트 신청 이후로 여대생과의 데이트라는 환상을 실현한 듯 보인다. 그러나 그는 곧바로 두 가지 문제를 맞닥뜨린다. 하나는 계급 차이에서 기인하는 열등감이고 다른 하나는 그러한 열등감이 실체화된 동료 여공 영숙의 존재다.

---

138) 서지사항은 다음과 같다. 장정일, 「고잉 투 캘리포니아」, 『문학과 비평』 2권 2호, 탑, 1988.6; 시나리오 버전의 경우 장정일, 『그것은 아무도 모른다』, 열음사, 1988, 143-191면; 장정일, 「멀어져라 내 사랑 제트기를 타고」, 『미운 사람은 배꼽도 밉다』, 책나무, 1990.

139) 이러한 서사 자체도 동시기의 "노동자의 세계관을 가지고 노동자의 문제를 한국사회의 정치·경제적 연관 속에서 취급한 소설"인 노동소설과는 많은 거리를 보여준다. (김성수·서은주·오형엽, 「문학」, 『한국현대예술사대계』 5, 시공사, 2005, 115면)

이 두 문제는 사실 하나로 연결되어 있음이 곧 드러난다. 영숙이 김치를 들고 그의 자취방을 찾아왔을 때 방에는 전날 만취한 미아가 자고 있었는데, 영숙은 미아의 신발을 보고 뒤돌아 퇴장한다. 곧이어 일어난 미아는 찬호의 방을 구경하면서 무심결에 그의 열등감을 자극한다.

> "찬호씨, 테이프가 이런 것밖에 없어요. 모조리 가요밖에 없네."
> "네, 그렇게 됐습니다."
> "찬호씨는 레오나드 코헨·레드 제플린·멜라니·사프카 같은 건 듣지 않나 보죠."
> "……."
> "하다못해 비틀즈라도 있어야 하잖아요."[140]

찬호는 다음 날 비틀즈의 레코드를 사지만 그 음악 소리는 그에게 시끄럽게만 들릴 뿐이다. 이러한 문제의 교차는, 찬호가 미아와 그 친구들의 유흥을 견디지 못하고 뛰쳐나왔을 때 영숙이 연탄을 피워 자살했다는 소식을 들으면서 극적으로 묘사된다. 얼마 안 있어 미아 역시 캘리포니아로 떠나고, 찬호는 그녀를 포기하지 못해 도입부 장면, 곧 레드 제플린의 〈고잉 투 캘리포니아〉의 가사를 해석하려 애쓰는 장면으로 되돌아간다.

이런 점에서 찬호가 맞닥뜨린 계급의 문제는 그로 하여금 그가 가지고 있는 것(영숙의 사랑)을 잃게 만들지만, 그것이 그가 가지고 싶은 것(미아의 사랑)을 포기하게 만들지는 못한다. 여대생과 남대생이 소개팅으로 만나지만 알고 보니 둘 다 공원이었다는 일화는 바로 찬호 자신에게 적용되는 일이다. 즉, 부르주아 계급 여성에 대한 환상을 좇은 결과 직면하게 되는 것은 자신의 노동자 계급의 현실일 뿐이라는 사실은, 영숙의 응시로 찬호에게 계속해서 나타난다. 그렇지만 '진짜' 여대생인 미아에게 매혹되어 영숙을 자살 시도에까지 이르게 만들더라도, 정작 그에게 주어지는 것은 공장 노동에서 벗어날 수 없는 현실이다. 그러나 찬호가 처음부터 그에게 놓여 있던 환상 아래의 심연을 회피했듯이, 그는 그 현실과 대면하기를 끝까지 거부한다.

이렇듯 찬호가 갖는 계급상승의 욕망이 그의 내재적 한계로 설정되어 있는 것이라면, 장정일은 노동자 계급이 처한 문제는 끝없는 환상의 재생산을 막을 수 없다는 데에 있다는 인식을 드러낸다. 찬호는 영숙이 자신을 포기하기를 수동적

---

140) 장정일, 「고잉 투 캘리포니아」, 『문학과 비평』 2권 2호, 탑, 1988.6., 177면.

으로 바라면서 미아를 통한 계급 상승의 욕망을 견지하기 때문에 부르주아적 삶에 대한 적대감은 그가 대학생들 앞에서 느끼는 열등감과 수음을 할 때의 무기력함과 같은 방식으로만 드러날 수 있고, 이것은 역설적으로 미아에 대한 그의 환상을 강화하는 데에 동원된다. 그리고 텍스트는 도입부와 결말부가 일치하는 형식을 취함으로써 비관적 현실 인식을 강화한다.

그러나 이 단편을 보다 확장, 개작한 시나리오 버전의 「고잉 투 캘리포니아」는 큰 서사는 원작과 같지만 두 가지의 차이를 보인다. 첫째는 찬호의 가족이 등장한다는 점, 둘째는 태길의 존재가 부각된다는 점이다.

우선 농촌에 사는 찬호의 가족은 그에게 사실상 장남의 지위와 책임을 부여한다. 그의 형은 농촌에 남았지만 결혼을 할 수 없는 자신의 처지를 비관해 자살하고, 여동생은 찬호가 저금하는 돈으로 대학에 가기만을 기다린다. 그는 형의 장례식이 끝나고 다시 서울로 돌아가면서 어머니에게 “저는 안 내려옵니다. 꼭 서울서 출세도 하고, 결혼도 할 겁니다. 형처럼 바보같이 죽지는 않을 거예요.”[141]라고 말하지만 이것은 그가 서울에서 계급 상승을 이뤄내겠다는 자발적 의지의 표명이 아니라 사실상 자신이 가족들에게 등 떠밀리고 있다고 느끼고 있는 것이다.

그의 계급 상승 욕망이 고향에 남은 여동생을 이기주의자로, 또 형을 실패자로 규정하면서 작동한다는 점에서 그가 영숙에게 느끼는 묘한 감정을 다른 측면에서 보여준다. 분명 남녀 사이의 연애 감정으로 보이는 그 감정은 미아와의 삼각관계 속에서 자신이 처한 계급적 현실에 대한 경멸감, 자괴감과 연결된다. 그런 점에서 오히려 연애 감정이 근본적으로 계급적 현실에 오염되어 있음을 보여준다고 할 수 있고, 이것이 그에게 큰 압박감으로 작용하고 있는 것이다. 고향으로 가는 기차 안에서 꾼 꿈의 내용으로 드러난다.

> 기차 좌석에 도회풍으로 차린 찬호와 미아가 『햄버거…』란 책을 보며 히히덕거리고 있다. 그러다가 찬호가 앞 좌석을 바라보면, 그 자리엔 영숙이 초라히 앉아 유리창을 통해, 찬호와 미아의 모습을 물끄러미 보고 있다.[142]

찬호는 미아와의 연애 감정과 계급 상승 욕망을 유지하기 위해 그의 노동자

---

141) 장정일, 『그것은 아무도 모른다』, 열음사, 1988, 160면.
142) 위의 책, 158면.

계급으로서의 자신을 직면하도록 만드는 영숙을 끝까지 무시할 수밖에 없지만 영숙은 반복해서 그에게 돌아온다.

한편, 태길의 변모는 질적인 차이가 있다. 단편에서는 미아를 조롱하다가 찬호와 싸우는 것이 전부인 존재감 없는 인물이었던 태길은 시나리오에서는 노조를 조직하다가 공장에서 쫓겨나는 모습으로 등장한다. 찬호와 영숙을 포함한 동료 노동자들의 외면 속에 공장을 떠난 그는 그러나 지극히 현실적인 모습으로 재등장한다. 미아가 떠난 뒤 광기에 휩싸인 찬호는 헹글라이더를 훔쳐 캘리포니아로 떠나려는 계획을 세운다. 그때 그가 연락하는 것이 태길이다. 태길은 공단에서 불순분자로 지목돼 쫓겨난 뒤 이삿짐센터 일을 하면서 지냈는데, 그는 헹글라이더를 운반해달라는 찬호의 부탁을 흔쾌히 받아들인다.

이때 태길의 태도는 지나치게 '흔쾌'하다는 점에서 오히려 의미심장하다. 헹글라이더를 타고 날아가겠다는 찬호의 광기 어린 모습 앞에서 태길은 그가 어디로 날아가든지 다시 원래의 자리로 돌아올 것이며 돌아온 세계는 떠나기 이전의 세계와 다르지 않을 것임을 확신한다. 그가 노조를 조직하면서까지 더 나은 환경을 위해 투쟁했던 공장을 떠나고서도 "쉬운 게 어디 있어… 어려운 것뿐이야…"[143]라고 말하면서 새로운 일을 시작한다는 점에서 그는 현실에 거주한다.

태길은 노동운동의 실패 이후에 비로소 드러나는 고유한 삶의 태도를 보여주고 있다. 이런 태길을 찬호의 상징적 죽음의 의례에 동행시킨 것은, 찬호의 변화 가능성을 모색하기 위함이다. 찬호는 헹글라이더가 바다에 빠져 "다시 태어"난다는 인상을 품지만, 곧 바다에서 나온 그는 공단으로 돌아가 대학에 가고 싶다는 여동생의 편지를 받는다. 다시 이전 삶의 환경으로 복귀한 그는 정말로 '다시 태어'났음을 스스로 증명할 수 있는 조건을 부여받았다. 시나리오는 해질녘의 공단 거리를 걷는 그의 모습으로 마무리된다는 점에서 단편과는 달리 그가 캘리포니아에 대한 환상을 포기할 수 있는 여지를 마련한다.

한편 마지막 형태로 콩트인 「멀어져라 내 사랑 제트기를 타고」에서는 노동운동에 투신한 부르주아 계급 여성과 노동자 계급 남성을 내세워 계급 간 적대의 문화적 성격을 보다 첨예하게 드러낸다. 두 사람은 서로를 "좋은 신분상승의 기회"이자 "자기가 배운 이데올로기의 결정체"[144]로 여기면서 사랑에 빠지게 된다.

---

143) 위의 책, 188면.

144) 장정일, 「멀어져라 내 사랑 제트기를 타고」, 『미운 사람은 배꼽도 밉다』, 책나무, 1990, 174면.

그러나 이들이 서로의 다름, 정확히는 조율될 수 있는 차이가 아니라 서로를 다른 종의 “인간”이라고 여기게 만드는 불화[145]에 가깝다. 그렇기 때문에 이 이종(異種)의 인간은 섹스를 할 때마저도 서로에 대한 파괴와 증오를 품을 수밖에 없게 된다. 남자는 여자의 기대와 달리 상위 계급의 인간을 지배하려는 “파시스트”가 되며, 여자는 자신이 배운 맑스와 플라스의 여성해방론을 버리고 그의 지배를 즐긴다.

이렇듯 앞서 형상화된 찬호와는 다르게 이 불화를 통해 그는 질서의 내부에서 그 논리를 교란하는 방식으로 자신만의 자유를 꿈꾼다. “이 땅을 아름답고 살만한 나라로 만들”겠다는 남자의 다짐은, 그가 꿈꿀 수 있는 최대치의 유토피아가 정수라의 〈아! 대한민국〉의 가사라는 점에서 미국으로 도망한 여자에게 도덕적 우위를 갖기보다는, 그의 전망이 이미 오염되어 있음을 보여준다. 그러나 동시에 그는 그 논리를 전유함으로써 도피하지 않겠다는 태도를 보여주는 것이다.

이러한 노동자 계급을 주인공으로 내세운 직접적 형상화는 그들이 가진 계급 상승의 욕망과 환상, 바로 그것이 자기 자신의 현실을 지속시킨다는 사실을 드러낸다는 특징을 보인다. 가난하고 그러므로 열등감을 가진 찬호의 서사가 두드러지는 일련의 작업들은 그런 점에서 가난과 그에 따른 환상의 문제에 대한 작가의 관심이 이후 「아담」에까지 연속됨을 보여준다. 그러나 인물의 욕망 또는 적대가 외부를 향하기 때문에 그러한 욕망을 어떻게 포기할 수 있을 것인가의 문제를 제기하는 데에까지 이르지는 않는다. 이러한 문제의식은 시나리오 버전에 등장하는 태길이나 콩트 속 ‘남자’의 태도를 통해 형상화되고 있지만 전면화되지는 않는다. 그러므로 장정일은 이것과는 다른 모티프와 형식, 즉 ‘은행원’의 삶을 경유하여 소설가 자신의 이야기를 하는 방향으로 나아간다고 할 수 있다.

3.1.2. 관점의 전도와 소설가소설의 실험

「아이」[146]에서는 노동자 주인공을 내세운 소설들로부터 관점의 전도가 확인된다. 즉, 노동자 계급과 부르주아 계급 사이에 벌어지는 적대는 카프카의 『변신』

---

145) 진은영, 「김수영 문학의 미학적 정치성에 대하여-불화의 미학과 탈경계적 정치학」, 『현대문학의 연구』 40집, 한국문학연구학회, 2010, 9면.

146) 「아이」는 작가의 첫 중단편집 『아담이 눈뜰 때』보다 한 달 앞서 출간된 신세대 작가들의 단편 모음집 『해질녘에는 사랑의 그림자가 길더라』에 처음 수록된 것으로 보인다. 후술하겠지만, 『해질녘에는 사랑의 그림자가 길더라』에 실린 판본과 『아담이 눈뜰 때』에 실린 판본은 한 문장만 다르다.

을 패러디한 가족 내 서사로 전도되어, 착취당하는 장남과 그 외의 가족구성원 간의 적대로 변모한다. 그리고 장남인 은행원의 어머니가 소설가였으며, 은행원의 이야기가 어머니의 소설이었음이 중반부에 폭로되면서 소설의 허구성이 자기 반영되는 모습을 보여준다.

이러한 작가적 관심사의 변화를 전도라고 할 수 있는 까닭은, 우선 작가가 노동자 계급과 부르주아 계급의 적대를 문화적 기호를 통해 다루는 관점에서 벗어나 90년대에 걸쳐 은행원이 그러한 적대가 내재된 자신의 삶으로부터 해방될 수 있는 가능성에 초점을 맞추기 때문이다. 이를 통해 부르주아 계급에 대한 적대라는 방법이 가지고 있는 난점, 즉 그것이 부르주아적 삶에 대한 동경과 환상을 폐지하는 데 실패함으로써 결국 고착된 노동자의 삶을 벗어날 수 없게 된다는 문제의식을 보여준다. 그러므로 이러한 고착에서 탈피하기 위해 적대의 전선을 외부가 아니라 자신의 환상 내부로 옮겨야 한다는 문제의식이 「아이」를 통해 소설 형식에 대한 고민과 더불어 문학적으로 형상화되기 시작한 것으로 보인다.

한편 「아이」는 작가의 "변신 욕망"[147]이 가장 집약된 인물인 은행원이 처음 등장하는 텍스트라는 점에서 의미가 있다.[148] 특히 장정일이 소설가소설을 시도하는 것과 맞물려 은행원이 등장한다는 점에서, 그 연관관계를 추적하는 작업이 요구되며, 이는 은행원의 탄생 이후보다 이전과의 비교를 통해서 보다 정확하게 규명될 수 있다고 본다.

가장 특징적인 변화는, 초점인물이 찬호라는 블루칼라 노동자에서 '아이'라는 은행원, 즉 사무노동자로 변화했다는 사실이다. 이를 통해 "지겹고 구역질 나고 가장 압력을 많이 받는", 끊임없이 반복되는 무의미한 삶을 형상화하려는 의도를 읽을 수 있다. 그러나 찬호라고 해서 동시기 노동소설에서와같이 자신의 노동을 긍정하는 태도를 보이지는 않는데,[149] 이는 그의 상대역을 통해서 어떻게 표현

---

147) 장정일, 「개인기록」, 『문학동네』 2호, 문학동네, 1995.2, 135면.

148) "나 아니라 다른 소설가들도 그럴 거라고 생각하는데, 자기가 가장 소중히 여기는 주인공과 사건을 되풀이하게 된다. 나는 은행원이란 인물을 귀중하게 생각한다. 은행원은 『아담이 눈뜰 때』에 실린 「아이」에도 나오고 『너에게 나를 보낸다』에도 나온다. 인물은 총각이지만 가장으로서의 책무를 지닌 채 많은 가족을 먹여살려야 하고, 은행이라는 제도 속에 갇혀 사는 은행원이다. 이 생이 지겹고 구역질나고 가장 압력을 많이 받는 사람에게 인생유전이 일어난다. 편하게 사는 사람에게는 인생유전이 일어날 수 없다. 내 소설의 은행원은 자본주의사회의 압력을 가장 많이 받는 인물이다. 나는 그 인물로 하여금 극적인 변신을 시도하게 하는 것이 재미있다." (박해현·장정일, 「너희가 장정일을 믿느냐」, 『문학동네』 2호, 문학동네, 1995.2, 97면.)

149) 서영채는 『깃발』과 『외딴 방』을 비교하면서, 전자가 조직화되어 투쟁으로 나서는 노동자

되는가의 문제와 연결된다. 즉, 찬호는 동료 여공인 영숙과 대비되는 사장의 딸 미아와 애인 관계로 설정됨으로써 노동자 계급과 부르주아 계급 간의 적대를 부각하는 역할을 하며, 실제로 찬호의 욕망은 계급 상승에 방점이 찍힌다. 그러나 이러한 적대는 은행원이 등장하는 「아이」에서 가족 관계 내로 이동한다. 즉, 여기서 착취자와 피착취자는 중산층 가정을 유지하고자 하는 가족 구성원들과 '아이' 같은 장남 은행원이다. 은행원은 상고 졸업반 시절부터 33세가 되는 지금까지 가족을 부양해왔지만, 그의 죽음 이후 열두 명에 이르는 대가족은 아무런 가책 없이 그의 시체를 강변에 내버리고 그가 남긴 예금통장을 나눠갖는다. 이는 찬호에 대해 미아가 보인 태도와 크게 다를 바 없다는 점에서 미아와 은행원의 가족이 유사한 역할을 갖고 있음을 확인할 수 있다.

그리고 이러한 적대의 이동을 표지하는 존재는 서술자 '나'로 등장하는 은행원-아이의 어머니다. 그녀는 작중 다른 인물의 발언을 빌려 표현되듯 "가족이기주의자이면서 그 이기주의의 중심으로부터 비켜 서 있는"[150] 존재이다. 그녀는 은행원의 노동에 의존해 살아가지만, 또한 은행원은 그녀의 노동에 의존해 살아가기 때문이다. 밤늦게 귀가한 은행원을 기다렸다가 잠이 드는 '나'는 새로 산 가스 레인지로 요리를 하는 "행복한 꿈"을 꾸는데, 그 꿈을 깨우는 것은 배고픈 아이의 노크 소리다. 그녀는 아이에게 밥을 차려주고 그가 먹는 모습을 지켜보는데, "나는 몹시 슬퍼요."라는 은행원 생전의 마지막 말을 듣게 된다. 그러고 그는 마지막으로 얼굴을 찡그리고, 혹은 "위태한 웃음"을 짓는다. 이렇듯 그녀의 중간적 위치는 은행원을 착취하는 가족들과 크게 대비되면서 동시에 피착취자인 은행원의 마지막 모습을 목격할 수 있게 만든다.

그러나 이러한 은행원-아이의 어머니는 그러나 이 이야기가 사실 자신이 쓴 "짧은 손바닥 소설"이었음을 밝히면서(다만 은행원-아이의 죽음은 외화 속 '나'에게도 실재하는 사건이다.) 소설가의 정체성을 부여받는다. 이 지점에서부터 「아이」는 내화와 외화가 구분되는 소설가소설로 변모한다.

들을 형상화하는 과정에서, "노동자들의 욕망과 취향에 관한 지식인의 관념성과 역설적 순진함"으로 인해 "민중적 건강함과 그런 정신을 표현하는 도구로서의 꾸밈없는 질박함"에 대한 강한 긍정만을 보여준다고 비판한다. 이런 점에서 공단을 떠나기를 강하게 열망하며 『난쏘공』을 읽는 『외딴 방』의 주인공은 앞선 '찬호'의 이미지와 유사하다고 할 수 있다. 그러나 결정적으로 장정일이 제기하는 문제는 노동자의 환상에 관한 것이라는 점에서 차이를 보인다고 할 수 있다. (서영채, 「신경숙의 『외딴방』과 1990년대의 마음」, 『문학동네』 90호, 문학동네, 2017.3, 589-592면 참조.)

150) 장정일, 「아이」, 홍영철 외, 『해질녘에는 사랑의 그림자가 길더라』, 청맥, 1990, 58면.

하지만 '나'가 은행원-아이의 어머니이자 소설가가 된다는 바로 그 사실로 인해, 앞선 내화에서는 동정적인 관찰자였던 그녀는 외화에서 자기부정의 여지를 마련한다. 외화 층위에 위치하는 합평회에서 '나'의 친구인 어머니들은 「아이」에 대한 각자의 해석을 제시한다. 이 소설이 『변신』과 오 헨리의 일대기를 패러디하여 쓰였다는 점, 가족이기주의와 산업자본주의에 관한 비판을 전달한다는 점 등의 의견이 제기되면서, 「아이」의 내용은 낱낱이 해체된다. 나아가 그러한 은행원-아이의 형상화가 "가족이기주의와 자본주의의 동시적 해체전략"을 보여주지 않는다는 점에서 혁명적이지 않다고 비판된다. 이러한 주장들은 「아이」에 대한 비평 자체가 등장인물의 발화를 통해 텍스트 안에 포함된다는 점에서 '비평소설'과도 같은 면모를 보여준다.[151]

그러나 이러한 형식 실험 바깥의 의도를 폭로하는 것은 내화와 외화에서 실재하는 사건인 은행원-아이의 죽음이다. 합평회에서 '나'와 동료 어머니들은 더 나은 창작과 비평만을 고민할 뿐 죽은 지 얼마 지나지 않은 은행원에 대해 아무 관심을 갖지 않는다는 사실은 외화의 내용이 내화 이상으로 전도되어 있다는 사실을 드러낸다. '나' 역시 '나'는 삶이 항상 미완성으로 계속되듯이, 이를 반영하는 소설도 미완성이어야 한다는 소설론을 설파하면서 삶이 종결된 은행원-아이의 죽음을 지운다. 그러므로 외화에서 이뤄지는 합평회는 그 내용이 아니라 형식 자체가 자기부정의 성격을 띤다. 어떤 해석을 내놓든 '나'와 동료 어머니들의 발화는 발화행위 자체로 인해 부조리한 것이 되는 것이다.

이때, '나'가 펼치는 소설론은 보다 면밀한 독해를 요구한다. "나는 이 〈아이〉를 이렇게 키우고 싶어요."[152]라는 말의 중의성에서 확인되듯 '나'에게 있어 '아이'는 죽은 장남의 자리를 대체한 자신이 쓴 소설 「아이」를 가리키는 것이 되었다.[153] 이는 이 소설의 형식에 대한 설명이면서 그러한 말 자체가 형식의 뼈대

---

151) 페더만은 소설 텍스트에 대한 이론과 비평을 서사에 포함하는 '비평소설(critifiction)'이라는 개념을 제시한다. 이는 소설의 자기반영성이 극대화된 결과물로 내용뿐 아니라 그것을 서술하는 형식의 부조리함을 노출하는 데에 이른다. (R. Federman, op.cit., p.31.) 즉, 작가는 '나'의 친구들을 평론가로 등장시킴으로써 자신의 소설(「아이」)에 대한 '해석'을 제시한다는 점에서 "허구와 비평 사이의 구별"을 소거하는 비평소설을 구현하면서, 한편으로 그러한 내용 해석으로 설명될 수 없는 잉여적 부분 즉 '나'가 허구 속에서 스스로를 부정하는 내용을 곧바로 이어지는 내화로 제시하는 형식을 제시한다.

152) 장정일, 「아이」, 61면.

153) 이는 J. Fowles의 『만티사(Mantissa)』 1부에서 '아기'를 낳는 과정과 독자에게 제시되는 지면의 이야기가 동일시되는 것과 동일한 모티프다. 『만티사』가 83년(홍성표 역, 문학예술)과 85년(이원홍 역, 아름출판사)에 한국에 번역되었음을 고려한다면 장정일이 이를 접

를 이루는 것임을 보여준다. 즉, “이야기의 중도에서 새로운 이야기가 시작되는 소설”[154]을 써보겠다는 다짐은, 궁극적으로 앞부분의 내화에 해당하는 엽편소설이 아니라 이제 쓰일 단편소설을, 다시 말해 〈내화+외화+내화'〉의 구성을 갖춘 「아이」 텍스트 전체를 가리킨다는 점에서 「아이」의 구성이 ‘나’의 말처럼 중간에서 새로 시작되기 위해서는 외화의 존재, 즉 아이의 죽음이 ‘나’가 쓴 소설 내용이었다는 사실을 폭로하는 작업이 구성적 역할을 담당한다는 사실이다. 그러나 이러한 폭로는 새로운 소설 형식의 창안이라는 의도의 산물인 동시에 그 의도를 허무는 ‘부작용’을 낳는다. 이 형식 속에서 소설가 ‘나’는 텍스트 안에서 스스로를 지시하는 존재이자 자신의 말에 상징적 책임을 지는 존재[155]가 되기 때문이다.

‘나’가 말의 상징적 책임을 지는 것은 이중적인 의미가 있다. 하나는 이로 인해 앞서 언급한 것처럼 어머니-소설가인 ‘나’가 결정적으로 위선자가 된다는 점이다. 「아이」의 내화에서 보여준 은행원-아이에 대한 동정적이고 감상적인 진술은 그것이 자신이 쓴 소설의 내용이라는 점에서 오히려 그의 위선을 더욱 부각하며, 나아가 아이의 문학가적 잠재력은 사실 어머니의 글쓰기에 대한 욕망을 반영한 거울상이 된다.

하지만 다른 한편으로, ‘나’가 주장한 형식대로 「아이」 속 소설이 ‘끝나지 않는 소설’이 되기 위해서 소설의 내화가 연장될 수밖에 없다. 이때 내화 속에서 은행원은 이미 퇴장했기 때문에, ‘나’ 자신이 초점화됨으로써 ‘나’가 엿듣는 차남의 장광설은 결국 소설가-어머니인 ‘나’에 대한 비판이 된다. 그녀는 앞선 내화애서는 자신을 착취와 피착취의 경계에 위치시켰지만, 내화'에서는 차남의 비판 끝에 결국 은행원이 자신의 사생아임을 고백하게 됨으로써 자신의 타락을 인정한다. 즉 은행원의 희생이 전제된 체제인 중산층 가정이 텅 빈 형식임을 인정하

했을 가능성은 매우 높다. 그러나 망각이라는 요소를 통해 현실과 단절하는 메타픽션 실험을 보여주는 『만티사』와 달리 「아이」는 그 형식상의 차이뿐 아니라 은행원-아이와 텍스트 「아이」의 구분을 무화시키는 것이 아니라 「아이」를 쓰는 소설가가 중산층적 허위의식을 자기부정하는 시도로 나아간다는 점에서 보다 현실적인 문제의식을 내포한다. (장경렬, 「메타픽션 속의 메타픽션을 찾아서—존 파울즈의 소설 『만티사』 읽기」, 『인문평론』 49집, 서울대학교 인문학연구원. 2003 참조.)

154) 이 구절은 처음 발표되었을 때는 없었으나, 후에 『아담이 눈뜰 때』에 실리면서 추가되었고 김영사에서 출간한 장정일 전집 판본 역시 변동사항이 없다. (장정일, 「아이」, 『아담이 눈뜰 때』, 미학사, 1990, 192면; 장정일, 「아이」, 『아담이 눈뜰 때』[전자책], 김영사, 2005.)

155) A. Zupaničič, 『실재의 윤리』, 이성민 역, 도서출판 b, 2015, 292면.

게 된다. 또한 '나'가 첫사랑은 분명히 있다고 강하게 반발함으로써 차남이 지적하는 '첫사랑'의 허위에 이미 자신이 침윤되어 있음을 인정한다. 이로 인해 차남은 역으로 자신이 뱉은 말이 자신의 어머니로 하여금 은행원-아이를 제외한 다른 자녀가 거짓 사랑의 결과물이라는 사실을 인정하게 함으로써 그 자신까지 그러한 텅 빈 형식으로 포섭된다. 이러한 전개는, 소설의 허구성을 자기반영함으로써 소설에서 구현된 성찰성이 스스로 만든 덫에 빠지는 위험을 안게 됨을 보여준다. 즉, 이는 액자식 구성이 가진 급진적 자기부정의 가능성이다.

그렇다면 작가가 직접 밝힌 「아이」의 창작 의도가 가진 함의를 확인할 수 있다. "애초에 그 가족을 존재하게 만들었고 지속적으로 연결시키고 있는 것이라고 믿어진 '사랑' 또한 부도덕으로 곪아 있"음을 드러내는 한편으로, 기존 소설이 "진짜 같은 허구"를 통해 독자와 게임을 벌이는 관습을 바꾸는 데 있다고 말한다. 자신은 "허구 대신 '정보(사실)'을 가지고 독자와 커뮤니케이션하길 원했다"는 것이다.[156] 그러나 합평회나 차남의 장광설을 통해 발화되는 '정보'들은 그 자체가 허구적 형식 위에 놓여 있는 것으로서 그로 인해 그들의 말은 위선이 되며 또한 그 의미가 소거된다. 작가가 정보의 나열을 통해 의도한 것은 따라서 정보 자체의 객관성을 허무는 허구적 형식의 폭로이며, 이는 자신이 밝히듯 "의도된 잘못된 정보"를 삽입했다는(그러나 그것이 무엇인지는 밝히지 않겠다고 작가는 말한다.) 사실로도 예시된다.

이렇듯 블루칼라 노동자에서 은행원으로 소설의 대상이 변함으로써, 그 은행원의 삶이 드러내는 반복되고, 착취되는 삶에 대한 작가의 문제의식을 더욱 강하게 드러낸다. 그리고 은행원의 삶을 소설가소설이라는 형식을 통해 형상화함으로써, 은행원을 그러한 체제에 가둬놓은 것이 허구를 창작함으로써 스스로를 정당화하는 창작 주체(소설가)임을 겨냥한다. 따라서 소설가가 스스로 소설의 허구성을 폭로하는 것이 은행원이 갇힌 텅 빈 형식을 재의미화하는 방법임을 예시한다. 「아이」 텍스트 내에 허구로 명시된 텍스트를 액자식으로 배치함으로써 오히려 소설 속 소설가의 진정성을 담보하는 서사(내화)가 허구에 불과했음을 폭로하고, 이러한 폭로를 통해 소설 속 소설가로 하여금 최후까지 지키고자 했던 가치가 허위에 불과함을 자신의 입으로 고백하게 되는 것이다. 즉, 형식적 차원의 자기성찰과 내용적 차원의 자기성찰이 긴밀히 연결된 액자식 구성의 고안이 이뤄진 것이다.

---

156) 장정일, 「아이」, 46-47면.

「아이」는 소설가의 급진적 자기부정이 은행원의 삶과 같은 반복으로 귀결되지 않을 수 있다는 사실을, 부정적인 방식으로 보여준다. 텍스트 속 소설가 '나'는 자신이 근거한 부정성을 통해 은행원-아이의 죽음을 은폐하고 새로운 소설쓰기에 몰두하지만 바로 그 사실로 인해서 자신에게 내재된 허위를 폭로하게 되는 것이다. 이것은 나아가 장정일이 「아이」를 통해 구현한, 내화와 외화, 외화와 내화가 단락됨으로써 이전에 서술된 내용들이 전도되는 액자식 구성을 통해 가능한 자기부정의 양상이라고 할 수 있다.

3.2. 1992년의 표절 논쟁과 소설가의 자기부정

3.2.1. 표절 논쟁에 대한 장정일의 입장 : '포스트모더니즘의 날조'와 '세계관의 표절'

표절 논쟁이 92년 여름 문단을 뜨겁게 달궜다. 표절 시비, 표절 논란 등 다양한 용어가 등장했지만 '논쟁'이라는 표현이 부합하는 것은, 단순히 표절, 모작 여부를 가리는 데에 그치지 않고 표절이 왜 일어날 수밖에 없었는지를 분석, 비판하고 대안을 모색하는 것에 나아갔기 때문이다. 특히 특정 텍스트를 놓고 촉발된 비평 논쟁이 비평의 영역을 경유해 다시 창작으로까지 반영되는 사례는 희소하다. 그런 점에서 92년의 논쟁은 신세대나 포스트모더니즘과 같은 기표와 교차되면서 동시에 그것들의 퇴조를 불러왔지만 또 어떤 주체에게는 새로운 글쓰기의 입지점을 마련해주었다고 볼 수 있다.[157]

본고는 특히 해당 논쟁에 적극 참여하면서 논쟁의 쟁점들을 소설에 반영하고자 한 장정일의 시도에 주목하고자 한다. 많은 평자들과 언론 매체들은 관심사나 창작 기법에 있어 적지 않은 차이를 보이는 두 '젊은 작가'들을 일본 작가를 모방했다는 사실이나 포스트모더니즘이라는 새로운 사조의 등장(그것의 내용에는 괄호를 친 채로) 같은 표면적 사실에 의해 한곳에 묶는 경향이 컸다. 그 과정에

---

157) 손유경, 「페미니즘의 포스트모던 조건」, 『여성문학연구』 50집, 여성문학학회, 2020에서는 그러한 입지점을 이성욱, 장정일과 같은 문단 내의 비주류와 또문 동인을 중심으로 한 페미니즘 진영에서 찾고 있다. 특히 이성욱, 장정일의 논의에 대해 "이성욱은 '이인화는 이러저러한 표절을 해서 잘못했다'고 주장한 것이 아니라 '이인화는 (결국) 표절을 하였는데 (애초에) 왜 그는 그럴 수밖에 없었는가?'를 묻고 그 답을 구해 본 것"이라는 문제의식을 제공했다고 해석한다. (384면)

이인화 관련 표절 논쟁			
발표 일자	필자	제목	지면
92.3.1.	이인화	『내가 누구인지 말할 수 있는 자는 누구인가』 제1회 작가세계 문학상 수상	『작가세계』 4권 1호
3.25.	류철균	「재현할 수 없는 세계에 대한 질문」	『책마을』 21호
6.1.	이성욱	「심약한 지식인에 어울리는 파멸 — 이인화의 『내가 누구인지 말할 수 있는 자는 누구인가』 표절시비에 대해」[161]	『한길문학』 13호
5.18.	이인화	"새 기법 「관행」으로 평가 말자|표절시비 「내가 누구」 작가 이인화씨의 반론"	중앙일보
5.21.	이성욱	"정당성 잃은 인용은 곧 표절", 중앙일보에 게재	〃
5.28.	김욱동	"「리얼리즘」의 잣대를 버려라-김욱동 교수, 이성욱씨 글에 재반론"	〃
6.9.	유중하	"진정한 창조 거부하는 「기법」"	〃
7.1.	도정일	「시뮬레이션 미학, 또는 조립문학의 문제와 전망—이인화의 '혼성기법'이 제기하는 문제들」	『문학사상』 237호
7.1.	장정일	「베끼기의 세 가지 층위」	『문학정신』 69호(92년 7/8월 합본)
8.20.	김혜순	「결국은 헛짚은 우리소설의 새 출구—젊은작가들의 일본소설 베끼기를 보며 갖는 우려 몇 가지」	『출판저널』 111호

표절 논쟁 타임 라인

박일문 관련 표절 논쟁			
발표 일자	필자	제목	지면
92.6.1.	박일문	『살아남은 자의 슬픔』 제16회 오늘의 작가상 수상	『세계의 문학』 17권 2호
7.1.	장정일	「베끼기의 세 가지 층위」	『문학정신』 69호(92년 7/8월 합본)
8.20.	김혜순	「결국은 헛짚은 우리소설의 새 출구—젊은작가들의 일본소설 베끼기를 보며 갖는 우려 몇 가지」	『출판저널』 111호
8.25.	이성욱	「'참을 수 없는' 최근 소설들의 '가벼움'」	『실천문학』 27호
8월	김병익	「고통에의 기억과 창조에의 고통—이순원과 장정일의 성장소설」	『문학과사회』 5권 3호
8.20.		박일문, 장정일과 김수경(『문학정신』 발행인)을 출판물에 의한 명예훼손 혐의로 고발	
8.26.	박일문	"비로소 침묵을 깨고 말하겠다"	영남일보
9.1.	장정일	"박일문씨에겐 뇌가 있습니다"	〃
10월	장정일	『너에게 나를 보낸다』	미학사

[표 1] ※ 표절 논쟁 전개 과정을 도표로 불충분하게나마 간략히 정리했다. 이외에 다소 시차가 있지만 주목할 만한 논의로 남진우의 「오르페우스의 귀환」(1995)와 「표절의 제국」(2015)을 들 수 있다.

서 김영현 논쟁에서와 같이 80년대에 대한 섣부른 청산에 대한 거부감이 표출되기도 했고[158], '신세대'와 '포스트모더니즘' 등 90년대의 변화된 현실을 좇으려는 문단 내의 새로움에 대한 "강박"이 청산을 정당화하는 논리로 사용되기도 했다.[159] 그러나 김병익이 박일문의 소설에 대해 한 문단 분량으로 짧게 남긴 글에서 드러나듯[160] 두 작가의 소설과 그것이 연루된 논쟁 자체가 근시안적으로

158) 이성욱, 「'참을 수 없는' 최근 소설들의 '가벼움'」, 『실천문학』 27호, 실천문학사, 1992.8; 임홍배, 「90년대 소설의 새로운 흐름」, 『실천문학』 27호, 실천문학사, 1992.8.

159) 노태훈, 「전형기 소설사의 풍경 : 1990년대 초 '새로움'에 관한 논의를 중심으로」, 『상허학보』 62집, 상허학회, 2021, 43면.

160) 김병익은 「고통에의 기억과 창조에의 고통—이순원과 장정일의 성장소설」(『문학과 사회』 5권 3호, 1992) 말미의 각주에 박일문에 대해 짧게 언급하면서 등장인물인 디디와 라라를 헷갈렸고, 박일문은 이를 근거로 자신의 소설을 "건성으로 읽"은 뒤 자신의 비평에 "악

재단된 측면이 있었다.

그러나 고진이 언급했던바, 문학사적 관점에서 논쟁의 주제가 되는 문제는 그 내용상의 시비를 가림으로써 문제를 해결하는 것이 중요한 것이 아니다. 오히려 문제는 문제가 아닐 때에만 해결될 수 있다는 점에서, 그러한 문제가 왜 제기되었는가를 지적하는 것, 곧 논쟁 자체를 "징후"로 읽어내는 작업이 핵심이다.[162] 그런 면에서 장정일의 논의는 표절 시비, 표절 논란 이면의 증상에 가장 가까이 가닿았다고 볼 수 있다. 그는 형식상의 문제라고 볼 수 있는 '표절'이 곧바로 어떤 내용을 담고 있는가를 파악하면서 이인화와 박일문 두 작가를 보다 생산적으로 배치한다. 논쟁이 왜 일어났는가, 베끼기는 왜 일어났는가, 라고 하는 문제의식을 지속적으로 견지했다는 점에서 장정일의 개입은 의미가 있다. 나아가 그가 쓴 비평의 후속작이라고 볼 수 있는 소설 『너에게 나를 보낸다』는 이인화와 박일문에 대해 '내용'과 '형식'에 있어서 심화를 보여준다.

장정일은 「베끼기의 세 가지 층위」에서 이인화와 박일문을 '베끼기'라는 키워드로 한곳에 묶어내고 있다. 두 작가는 92년도에 신인상을 받으며 화려하게 등단한 신세대 작가이자 운동권의 퇴조 이후의 이야기를 다룬다는 점에서 후일담 소설이라는 키워드로 묶여 왔지만, 한편으로 하루키와 바나나 등 일본 작가의 작품의 표절 의혹을 받았다는 공통점이 있다. 그런 점에서 장정일이 베끼기라는 키워드를 제시한 것은 시류에 편승하는 듯 보이지만 이것은 그의 문학관과 관련하여 보다 깊은 차원의 문제의식에 기반한 것임을 확인할 수 있다.

장정일이 볼 때 두 작가의 소설은 모두 80년대에 대학 시절을 보낸 지식인의 고뇌와 90년대의 방향성을 제시하려는 문제의식을 바탕에 두고, 그것의 표현 방법으로 베끼기를 택했다는 공통점이 있다. 그러나 전자의 베끼기가 "방법적"이라면 후자의 베끼기는 "표절"이라고 그는 분명히 구분한다.[163] 그 이유는 이인화의 소설이 택한 베끼기의 방법, 작가의 주장을 따르자면 패러디와 같은 근대적, 인과적 지시성이 소멸된 시기에 필연적으로 등장한 '패스티시'의 방법은[164] 마찬

의적으로" 끌어들였다며 그를 비난했다. (박일문, "비로소 침묵을 깨고 말하겠다", 「영남일보」, 1992. 8. 26.)

161) 중앙일보 92.5.15일자 기사에 이미 이성욱 비평의 요지가 보도되면서 당사자들에게 그 내용이 공유된 것으로 보인다. 따라서 이성욱의 글이 논쟁 전개 과정상 이인화의 반박에 선행한다.

162) 柄谷行人, 『일본 근대문학의 기원』, 박유하 역, 도서출판 b, 2010, 213면.

163) 장정일, 「베끼기의 세 가지 층위」, 『문학정신』 69, 문학정신사, 1992.7., 217면.

가지로 근대적 인문주의의 정신이 무너진 시대를 통과하고 있는 지식인의 향방을 '재현'하기에 적합한 것으로 선택되었기 때문이다. 즉, 내용을 담기 위한 형식이 어느 정도 고민이 되었다는 것이다. 반면 박일문의 베끼기가 "표절"인 까닭은 운동권 이후 지식인의 향방이라는 문제의식과는 동떨어진 채로 하루키와 장정일 자신의 소설을 베껴왔기 때문이다. 그러나 장정일의 결론이 이인화를 긍정하고 박일문을 부정하는 데에 있는 것은 아니다. 오히려 장정일이 두 사람을 통해 보고자 하는 논의의 심연은 다른 곳에 있다. 그것은 "포스트모더니즘의 날조"[165]와 "세계관의 표절"[166]라는 표현으로 요약된다.

그는 이인화의 『내가 누구인지 말할 수 있는 자는 누구인가』(이하 『내가』)를 읽으면서 그것의 방향성 자체는 긍정하면서도 내용의 깊이를 문제 삼는다. 장정일은 이인화의 문제의식을 비판하는 평론가들[167]과는 다른 논리로 이러한 이인화의 논리 재생산을 회피한다. 그것은 이인화가 패스티시든지 시뮬레이션이든지, 어떤 '포스트모더니즘'적 방법을 사용했는가와 관계 없이 얼마나 철저하게 그 논리를 밀어붙였는가에서 따져야 한다는 것이다. 류철균은 자신의 평론을 통해 이인화를 옹호하는 것을 넘어서 권성우의 예심평을 베껴 글을 마무리함으로써 이인화와 한몸이 되는 제스처를 보이지만 장정일이 볼 때 그것은 날조에 불과하다. 그런 면에서 장정일이 인용하는 앨빈 굴드너의 지식인에 대한 견해는 이인화가 지식(인)의 지위와 개념을 해체하는 데에까지 철저하게 이르지 못했음을 지적하려는 의도로 읽혀야 한다. 장정일은 굴드너의 요지를 지식인의 퇴조처럼 보이는 현상이 사실은 지식인이 전체주의적 권력을 창출하는 결과를 낳았다는 내

---

164) F. Jameson, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 김욱동 편, 『포스트모더니즘의 이해』, 문학과지성사, 1993, 243면.

165) 장정일, 위의 글, 210면.

166) 위의 글, 213면.

167) 한편 이성욱과 도정일은 그 문제의식의 깊이와 방법론을 비판하면서 이인화의 지향 자체를 문제삼는다. 그러나 문제는 류철균의 작품 해설 혹은 이인화의 창작 의도는 이성욱과 도정일의 비판을 의도치 않게 '선취'하고 있다는 데에 있다. 즉, 두 사람이 비판하는바, 『내가』의 인물들이 가진 '심약성'과 파멸은 그 인물들이 처음부터 가진 '모조품(simulation)'적 성격을 간과한 결과인 것이다. 따라서 『내가』의 문제틀은 이미 거짓임을 전제로 출발했으므로 그 결말의 진실성은 문제가 되지 않는다. 오히려 이인화가 가진 문제의식의 깊이와는 별개로, 이성욱이 자신의 비평에서 『내가』의 인물들을 소개하는 내용을 어떠한 '명시적 인용'도 없이 류철균의 「재현할 수 없는 세계에 대한 질문」에 제시된 내용을 가져왔다는 사실은 도정일이 다른 글에서 지적한 것처럼 포스트모더니즘의 늪에 발을 담그는 순간 누구도 빠져나오기 힘들다는 것을 자명하게 보여준다. (이성욱, 위의 글; 도정일, 위의 글; 도정일, 「포스트모더니즘—무엇이 문제인가」, 『창작과비평』 71호, 창비, 1991.2 참조)

용으로 읽는데[168], 이것이 표절 논쟁의 맥락에서 갖는 함의는 후술하겠지만 지식인 주체가 충분하지 못한 자기부정을 취할 때 어떤 결과를 낳는가와 밀접하게 관련된다는 것이다. 따라서 문제는, 이인화가 자신의 논리를 끝까지 밀어붙이지 못했고, 또 그 자신을 변호하기 위해 류철균이 "날조"된 포스트모더니스트가 된다는 데에 있게 된다.[169]

한편, 박일문을 향한 "세계관의 표절"이라는 비판은 박일문 본인은 물론, 오늘의 작가상을 주관한 민음사와 심사위원이었던 평론가 이남호가 "문체나 세계관의 차원에서 표절이란 성립할 수 없는 것"라고 하는 등 강력한 반발을 불러온다.[170] 장정일은 세계관의 표절이란, 이인화와 마찬가지로 자신이 내세운 창작원리가 얼마만큼 엄정하게 자신에게 적용될 수 있는가의 문제로 귀결된다고 본다. 박일문은 『살아남은 자의 슬픔』에서 (『노르웨이의 숲』과 매우 유사해 보이는) '라라'에 대한 애도로서 '나'의 글쓰기를 표방하면서도 애도와 청산을 딛고 그가 제시하는 방향성이란 철저히 80년대적 구호로 가득하다. 그러므로 그가 하루키의 문체와 세계관을 베껴왔다는 것은, 장정일이 볼 때 자신의 것일 수 없는 세계관을 도둑질해왔다는 함의를, 나아가 그로 인해 원래 자신의 것을 잃어버렸거나 혹은 그런 것은 처음부터 없었다는 함의를 드러내는 것이다. 이는 박일문의 소설이 하루키로부터 "본질적인 가벼움"을 빌려 입지 않아 "무게중심이 둘"이 되어 버렸다는 김혜순의 비판을 심화시킨다.[171]

그러므로 『살아남은 자의 슬픔』의 '나'는 디디와 라라 같은 타인들의 문제의식들을 제대로 수용하지 못한 채 하루키적 문체를 업은 무신경한 태도로 회피해버리고 만다. 오히려 '나'의 이념이나 운동의 진정성 같은 것은 '라라'의 죽음을 전유하는 과정을 통해 소급적으로 재구성되는 것으로 읽힌다. 박일문이 장정일과 김혜순의 비판에 대해 자신의 80년대적 진정성과 사상에 대한 고민을 거론하여 결백을 주장했음에도[172], 장정일이 그에 대한 재반론에서 박일문의 주장의 요지를 무시한 채 『살아남은 자의 슬픔』 텍스트 자체에 집중하는 모습은[173] 박일문의 문제 설정이 처음부터 잘못되어 있다는 확신을 드러낸다.

---

168) 장정일, 위의 글, 217면.
169) 장정일, 위의 글, 217면.
170) 양권모, "젊은 소설가 또 표절시비", 「경향신문」, 1992.7.20.
171) 김혜순, 「결국은 헛짚은 우리소설의 새 출구—젊은작가들의 일본소설 베끼기를 보며 갖는 우려 몇 가지」, 『출판저널』 111호, 한국출판금고, 1992.8, 14면.
172) 박일문, "비로소 침묵을 깨고 말하겠다", 「영남일보」, 1992. 8. 26.
173) 장정일, "박일문씨에겐 뇌가 있습니다", 「영남일보」, 1992. 9. 1.

즉, 표절의 수준을 거론하며 베끼기한 작품이 베끼기된 작품보다 질적으로 낫다면 표절 문제와는 무관하다는 장정일의 관점에서, 박일문의 소설은 역으로 문제적인 표절의 '심화'된 상태를 예시하는 것이다. 그러므로 이인화와 같은 문장의 베끼기를 넘어 세계관을 베껴왔다는 비판이 가능하다. 이인화 역시도 자신의 표절을 옹호하는 과정에서 불필요한 주장을 펼침으로써 정작 베껴온 텍스트를 얼마나 자기화하는가의 문제는 제기되지 못했다. 만일 하루키를 정말로 자기의 것으로 베껴왔다면 "문장과 문체가 그의 세계관마저 지배"[174]한다는 장정일의 주장처럼 베껴온 문체 속에서 자신의 본래 문제의식을 성찰하고 변화하는가를 스스로 의식할 수 있어야 하지만 박일문은 실패한 셈이다. 얼마간 변명으로 비치지만, 장정일이 자신의 글에서 「아담」을 쓰는 과정에서 최인호의 『고래사냥』과 강석경의 『숲속의 방』의 설정들을 어떻게 베꼈고 자기화했는가를 주장하는 것은 베끼기보다 중요한 자기화와 베끼기에 대한 자의식의 문제에 방점을 찍는 것이라 볼 수 있다.

3.2.2. 소설가로의 변신과 그 가능조건으로서의 자기부정

장정일의 표절 논쟁에 대한 대응은 「베끼기의 세 가지 층위」뿐 아니라 그가 같은 해 10월 출간한 소설 『너에게 나를 보낸다』(이하 『너에게』)까지 포함해서 볼 필요가 있다. 표절이 아닌 것은 없지만, 적어도 그 결과물에는 질적 수준이 있다는 그의 주장은 표절 작가를 주인공으로 내세운 『너에게』에서 구체화된다.

특히 『너에게』는 「아이」에서 예시된바, 소설가를 주인공으로 하여 그 소설쓰기의 과정이 소설로 자기반영되는 소설가소설의 형식을 보다 구체화하고 있다. 즉, 소설가 한일남의 1인칭 시점으로 전개되지만 그것이 '은행원' 조사명의 소설이었음이 폭로되면서 그가 소설가가 되는 숨겨진 플롯이 존재한다. 조사명의 소설이 이루는 내화와 그 바깥의 외화가 이루는 액자식 구성을 통해 급진적 자기부정의 형식을 구현하고 있다. 한일남이 표절 작가라는 점은 앞선 표절 논쟁의 맥락을 참조하게 만드는데 장정일은 특히 숨겨진 플롯을 통해서 표절 논쟁으로 마무리되어버린, 그럼으로써 은폐되어버린 자기부정의 문제를 자신만의 방법을 통해 드러내고자 한다.

한일남은 문창과를 졸업한 뒤 신춘문예로 등단하지만, 이내 등단작이 남미의

---

174) 장정일, 「베끼기의 세 가지 층위」, 『문학정신』 69, 문학정신사, 1992.7, 213면.

어떤 작가의 소설을 표절한 것이 밝혀져 당선이 취소된다. 그가 억울해하는 까닭은 자신은 자신이 베꼈다고 알려진 남미 작가를 알지도 못하며, 그는 다만 "매일 밤 꿈속에서 보게 된 소설"[175]을 옮겨적은 것뿐이기 때문이다. 이후로 악몽을 꾸며 불면에 시달리고 글도 쓸 수 없게 된 한일남에게 자신도 그 꿈과 정확히 똑같은 꿈을 꿨다고 말하는 정선경이 찾아오면서 상황이 반전된다.

이렇게 보면 한일남은 꿈속에서 영감을 받는 고전적 의미의 소설가이고 정선경은 똑같은 영감을 받고도 그것을 활자화하는 데 실패하지만 역으로 누군가가 쓴 텍스트를 보고 그 자신의 영감이 어떤 내용인지를 비로소 알게 되는 독자이다. 그러나 정선경은 페미니즘과 맑스주의의 관점으로 소설을 읽는 능동적 독자이기도 하다. 노동자 출신으로 다독가인 그녀는 진보적인 시선을 견지하면서 한일남에게 그의 등단작과 같은, 자신의 욕망을 상영할 소설을 쓸 것을 종용한다. 여기서 그녀는 한일남의 집에 기거하면서 집 구조를 감시에 적합하게 바꿔버리기까지 하는 등 그에게 구체적 내용 없이 다만 명령으로 존재하며, 그 명령이 성행위라는 즐김을 보상으로 제공하는 초자아로 기능한다.[176] 이에 한일남은 다시 불면에 시달리면서 소설을 쓰지 못한 채 안기부로부터 원고료를 받고 도색소설을 쓰게 된다. 그리고 이 도색소설을 정선경에게 보여주지 않기 위해 익명으로 발표하는 것은 물론 그 원고를 금고에 넣어 보관한다.

한일남은 도색소설을 "구성이 너무 많아 구성이 전무하게 느껴지는 얽히고 설킨" 이야기들로 정의한다. 이 도색소설 쓰기는, 그가 E.M. 포스터를 직접 인용하면서까지 강조하는, 그럼으로써 독자들의 수준을 가르는 핵심 기준인 줄거리("그래서")가 아닌 구성("왜")이[177] 사실은 매우 외설적임을 스스로 폭로한다는 점에서 자기부정의 행위가 된다.

그가 쓴 도색소설[178]은 『너에게』의 세계를 지배하는 자기복제적 분신들의 자기반영이다. 한일남과 백형두 · 현진발과 같은 타락한 문인들, 한일남의 이모와 엄마, 한일남의 단골 술집인 '쥬스'의 마담 부부와 한일남 · 정선경은 일련의 짝패 관계를 이루고 있다. 후반부에 잠깐 등장해 국제여관을 물려받는 룸카페 종

---

175) 장정일, 『너에게 나를 보낸다』, 미학사, 1992, 23면.
176) S. Zizek, 『당신의 징후를 즐겨라 : 할리우드의 정신분석』, 주은우 역, 한나래, 2013, 124면.
177) 장정일, 『너에게』, 180면.
178) 장정일, 『너에게』, 127-133면. 그가 쓴 도색소설에서 시골에서 상경한 가난한 여성 주인공은 자기복제적 남성들에게 끊임없이 성적, 경제적으로 착취당한다.

업원 두 명은 더욱 노골화된 자기복제 현상을 보여준다. 한일남이 이러한 분신들 속에서 무의미한 존재로 전락해가는 과정은 도색소설의 시뮬라크르적 힘에 의한 것이라고 볼 수 있다.

『너에게』의 거울 텍스트로서 '구성'의 과잉을 보여주는 도색소설은 한일남에 의해 양적으로 확대되는 동시에 그의 자기부정이라는 점에서, 결국 이를 어떻게 재의미화하느냐에 한일남의 자기부정을 시뮬라크르적 세계를 돌파하는 동력으로 재편할 가능성이 달려 있다. 장정일은 한일남의 일방향적 몰락과 뒤이은 조사명의 등장을 단순한 인생유전의 서사로 만들지 않는다. 보다 정확하게, 한일남의 몰락 과정은 조사명의 등장을 구성한다. 장정일의 짧은 설명처럼 조사명의 승리와 한일남의 패배로 귀결되는 데에는[179] 타락한 소설가 한일남의 매개를 통해서 새로운 소설가 조사명이 등장할 수 있었다는 연속의 관계가 은폐되어 있다고 볼 필요가 있다. 즉, 한일남은 일종의 '사라지는 매개자'의 역할을 한다.

사라지는 매개자는 프레드릭 제임슨이 제시한 용어로 역사적으로 '실패'한 것처럼 보이는 존재들을 상기시킬 뿐 아니라 그것이 현재의 제도와 이데올로기에 남긴 흔적을 추적하기 위한 방법론이다. 제임슨에 의하면, 사라지는 매개자는 어떤 과잉을 간직하고 있다. 그것은 고정된 듯 보이는 공시적 구조에 은폐된 역사성이라는 점에서 그러한 과잉을 발견하는 것이야말로 역사적 전환으로서의 '전도(inversion)'를 포착할 수 있게 한다.[180] 이를 한일남이 보여주는 자기부정의 '과잉'에 적용해 본다면, 조사명의 출현이라는 한 전도를 구성할 수 있다.

정선경은 안기부 요원인 '색안경'의 폭로로 한일남이 도색소설을 쓰고 있다는 사실을 알게 되는데, 이후 우연히 듣게 된 조사명의 과거 이야기가 사실 한일남이 쓴 도색소설의 원 이야기였음을 깨닫는다. 자기복제적인 남성들로부터 끝없는 성적, 경제적 착취를 당하고 그것을 "부르주아 세계의 평화"로 받아들이는 한일남의 소설 속 여주인공의 모델은 조사명의 '첫사랑'이었던 고교 시절의 이웃 여인이었던 것이다.

가난한 시골 출신으로 남성들에게 착취를 당하는 그녀에게 연정을 품은 조사명은 그녀를 구해주려 하지만 그녀는 그런 도움을 받을 만큼 인간에 대한 신뢰를 갖고 있지 않았다. 그녀가 남편에게 구타를 당한 날에만 만나 건조한 성관계

---

179) 장정일, 『장정일의 독서일기 1』, 범우사, 1994, 22면.

180) F. Jameson, "The Vanishing Mediator : Narrative Structure in Max Weber", *New German Gritique*, *No.1*, Durham: Duke University Press, 1973, p.68.

를 갖는 관계를 일 년여 간 유지해오던 중, 조사명은 그녀에게 자신이 갖고 있던 문고본 오 헨리 단편선을 선물한다. 그 책은 그녀가 조사명이 가진 것들 중 유일하게 관심을 보인 물건이었다. 그것은 한편 은행원 자신의 이상이기도 했는데[181], 그녀는 오 헨리 단편선을 이해할 수 없었다고 말함에도 「마지막 잎새」만은 읽음으로써 그녀의 운명으로부터 탈출하게 된다.

이를 한일남이 쓴 도색소설의 주인공과 다르게 실제의 조사명은 「마지막 잎새」를 통한 구원을 실현했다고 단순화할 수는 없다. 원래 조사명이 가지고 있었던 그 조건들을 '발견'하게 만드는 것은 한일남이기 때문이다. 그는 오로지 고교 시절부터 친구였던 조사명의 이야기를 베껴적었을 뿐이지만, 조사명은 그렇게 베껴적힘으로써 스스로를 발견하게 된다. 이것은 정선경이 독자로서 한일남에게서 기대했던 것과 동일한 것이다. 독자인 정선경을 매개로 해서 한일남의 도색소설은 조사명으로 하여금 그 '비밀' 이야기를 스스로 발화하게 만든 것이다. 『너에게』에서 한일남의 도색소설의 내용은 조사명의 원본 이야기에 선행하여 배치되어 있다는 점에서 이러한 사실은 텍스트의 구성에도 반영되어 있다.

이후 한일남은 소설 쓰기를 포기하고 여배우가 된 정선경의 '가방 모찌'가 되는데, 그는 조사명에게 국제여관과 타자기 두 대, 원래는 조사명의 것이었던 독서기록장을 남긴다. 이것은 한일남과 조사명 모두가 꿈꿔오던 이상적인 소설가의 삶을 그대로 조사명에게 넘겨준 것이다.[182] 343번 장에서 이뤄지는 정선경과 조사명의 대담 역시 이미 정선경과 한일남이 했던 대담을 반복한 것이다. 그러나 소설 속에서 반복되는 이 대담에서, 한일남이 본래 자신의 리얼리즘적 문학관을 표현하거나 혹은 조사명에게 빌린 책의 내용을 베껴 말했다면 조사명은 은행원에서 소설가로 변신함으로써 343번 장 이전까지의 내용이 그의 소설이라는 사실을 폭로하여 『너에게』의 허구성이 자기반영되는 지점을 표지한다.

『너에게』의 앞선 내용은 텍스트 속 거울에 반사됨으로써 재의미화된다. 특히 조사명의 소설이 소설가가 글이 써지지 않아 고민하는 과정을 소설로 옮긴 소설가소설이라는 점에 그 독특성이 있다. 대개 사소설적 소설가소설이 작가의 분신을 내세워 자기성찰의 모습을 연출한다면, 조사명이 쓴 소설은 소설가(한일남)를 1인칭으로 내세워 자신(조사명)을 관찰하고 내보임으로써 그 자신을 반영의 반영

---

181) 은행원의 어머니는 은행원이 어렸을 때는 그가 거짓말쟁이이고 여자에 관심이 많다는 이유로 그가 오 헨리와 같은 소설가가 되리라고 생각한다. (장정일, 『너에게』, 38면.)

182) 윌리엄 포크너가 파리 리뷰와의 인터뷰에서 밝힌 내용으로 소설 속에서 중요한 모티프로 다뤄진다. (파리 리뷰, 『작가란 무엇인가』, 권승혁·김진아 역, 다른, 2014, 441면.)

으로 자리하게 만든다. 이 차이는 상술한바, 이상적 자아와 자아이상의 차이를 통해 구체화된다. 반영의 반영으로서의 자기 자신은 “우리가 관찰되는 시점으로서의 ‘구성되는’ 자아”[183]로서 자아이상의 차원을 보여주는 것이다. 이러한 상징적 차원의 자기성찰은 오로지 내용 너머 형식 층위에서의 자기성찰이 내는 작은 틈새를 통해서만 이뤄지며, 이 틈새는 급진적 자기부정을 통해서 확보된다. 즉, 허구성을 자기반영함으로써 이뤄지는 급진적 자기부정이 상징적 차원의 자기부정임을 『너에게』의 구성이 보여주고 있는 것이다.

조사명의 시선을 통해 구성된 한일남의 자기부정은 위선의 가능성을 차단한 말 그대로 ‘제스처’라고 주장할 수 있는 근거가 마련된다고 볼 수 있다. 그리고 조사명은 소설은 거짓말이다, 라는 부정의 진술을 통해 그 제스처의 의미를 완전히 소거한다.[184] 소설이 거짓말이라는 사실은 자명한 명제지만 그것이 서사 속에 삽입되어 앞선 한일남의 자기부정을 부정하는 허구성의 자기반영으로 작용할 때 이것은 한일남의 관점이 보여준, 나아가 박일문과 이인화의 소설이 보여준 미학적 불충분함을 폭로하는 작업이 된다. 또한 조사명은 자신의 소설 속 반영의 반영인 자신을 페스티시[185]로 구성함으로써 한일남의 자기부정을 새로운 형식으로 수용한다.

그러나 결말부에서 폭로되는 진실은 자신을 새로운 소설가로 확정하는 조사명의 시도를 유보한다. 조사명의 소설이 끝난 345번 장에서는 1인칭 ‘나’의 소멸

---

183) S. Zizek, 『이데올로기의 숭고한 대상』, 이수련 역, 새물결, 2013, 183-4면.

184) 앞서 후배 이정박의 시가 표절로 몰린 상황을 두고 서울의 출판사와 평론가들을 “뼛속까지 스민 엘리티즘”과 “지식 제국주의”(145면)로 비난하는 한일남 역시도 그 비판의 무게를 상실하는데, 특히 이정박의 시나 한일남의 표절에 대한 관점이 작가 장정일의 것이라는 점은 이들 인물의 자기부정을 통해 작가의 자기성찰이 이뤄지는 지점을 보여준다. 즉, 자신의 비판이 비판 대상의 논리를 재생산하는 것일 수 있다는 인식을 드러내는 것이다.

185) 조사명은 자신의 이야기를 허구화하면서 도스토예프스키의 『지하생활자의 수기』와 카프카의 『변신』을 명시적으로 인용하거나, 혹은 하루키의 『바람의 노래를 들어라』를 비명시적으로 차용하기도 한다. 장정일이 해설을 쓰기도 했던 하루키의 첫 소설 『바람의 노래를 들어라』에서는 ‘데릭 하트필드’라는 가상의 작가가 주요한 모티프로 다뤄진다. 작중에서 하트필드가 쓴 소설 『화성의 우물』에서는 우주를 방황하며 권태를 느끼던 청년이 화성의 미스터리한 ‘우물’로 내려가는 이야기가 나온다. 우물의 끝은 지상으로 연결되어 있었는데 청년은 밖으로 나와 “삶도 없고 죽음도 없”는 바람의 말을 듣고 자살한다. (村上春樹, 『바람의 노래를 들어라』, 윤성원 역, 문학사상, 2017, 117-120면.) 반면 이와 유사하게 조사명이 꾸는 꿈이면서 동시에 한일남이 베껴적는 소설은 성기가 끝없이 커져 세계를 파괴하고 우주로 끝없이 날아가는 ‘외로운 남자’의 이야기를 내용으로 한다. 그리고 그의 우주여행은 엄밀한 의미에서 하루키의 소설과는 달리 방황이 아니다. 왜냐하면 그는 자신의 성기를 만족시켜줄 ‘대상’을 찾고자 하는 명확한 목적의식을 갖고 있고 그 ‘대상’의 실마리를 마침내 발견한다. 이후 조사명은 꿈에서 깨 정선경을 찾아가게 된다.

이 가시화되고 한일남, 정선경의 대화는 3인칭 시점으로 전개된다. 이 잉여적인 장에서, 정선경은 한일남에게 조사명이 쓴 소설을 건네며 그도 다시 소설 쓰기에 도전해보기를 권하면서 한일남의 독자로서의 면모를 포기하지 않는다. 그러나 한일남은 자신의 '진실'을 고백함으로써 그가 지닌 매개자의 '과잉'이 거짓말이었음을 드러낸다.

> "내가 조선호텔 특실을 얻어줄 테니 거기서 소설을 계속 써봐. 몇 년이 걸려도 좋아."
> "아닙니다. 저는 이게 좋아요. 고등학교 때 조사명이 독서반을 택하는 바람에 제가 엉겁결에 문예반엘 가게 되었을 뿐, 애초부터 소설가가 되고 싶었던 적은 한 번도 없었습니다."
> "그러면 신춘문예 당선작은 어떻게 된 거야? 표절이란 말이야?"
> 한일남은 정선경의 질문에 얼굴을 찡그리며 그녀가 앉아 있는 뒷좌석으로 고개를 돌렸다.
> "아직도 그게 꿈이란 걸 믿으십니까?"[186]

그가 포기할 수 없었고 그러므로 끝까지 조사명에게 감출 수 있었던 사실은 그가 한번도 소설을 써본 적이 없었다는 진실이다. 이 거짓말쟁이의 '진실'이 잔여물로 남는 것은 한일남의 매개자적 성격을 다시금 드러낸다. 주판치치에 따르면 '사라지는 매개자'는 "하나의 동일한 행위를 가지고 그는 타자를 침식하는 동시에 타자를 설치한다. 그는 타자를 설치하는 동시에 타자가 '존재하지 않는다'는 것을 증명한다."[187] 한일남의 거짓말은 조사명이 소설 속에 반영된 자신을 통해 구현한 새로운 소설가 상(像)을 위협하는 과잉이라는 점에서, 그는 조사명이 쓴 『너에게』 속의 『너에게』의 완결된 구조 바깥의 잔여물로 남는다. 이미 상징화된 체계에서는 사라지는 매개자의 자리가 없기 때문이다.

이렇듯 한일남이라는 타락한 리얼리스트, 표절작가가 345번 장에 이르러 "주체"[188]의 지위를 얻는 것은, 그가 취하는 자기부정의 제스처 때문이다. 이 제스처는 이중적 의미를 갖는다. 우선, 그것은 조사명의 선언 이후에 이뤄졌다는 점에서 처음으로 한일남이 조사명을 베낌으로써 자신의 '진실'에 도달하는 모습을

---

186) 장정일, 『너에게』, 289면.
187) A. Zupančič, 『실재의 윤리』, 이성민 역, 도서출판 b, 2015, 321면.
188) S. Zizek, 『그들은 자기가 하는 일을 알지 못하나이다』, 402면.

보여준다. 그러나 동시에 조사명의 소설은 궁극적으로 한일남의 '거짓말'에 근거하고 있음이 폭로된다. 즉, 조사명이 소설은 거짓말이고 소설가는 거짓말쟁이에 불과하다고 말할 때, 그것은 처음부터 거짓말쟁이였던 한일남을 지시하는 것이 된다. 조사명의 소설이 가지지 못한 진실, 즉 그가 한일남의 서사를 허구화할 때 접근하지 못했던 '거짓말'이라는 기반을 한일남은 스스로 폭로함으로써 조사명의 소설의 허구성을 다시 표지한다.

조사명의 소설에서 조사명의 고교 시절 이야기는 마치 어떤 진실을 담보하는 듯 묘사되는데[189], 그럼으로써 소설가의 권위를 확보하는 것처럼 보인다. 그러나 한일남의 최후의 자기부정의 제스처는 소설의 허구성을 폭로함으로써 조사명의 소설이 허구임을, 즉 『너에게』의 허구성을 자기반영하는 조사명의 선언을 그에게 되돌려준다. 이는 조사명이라는 새로운 소설가의 출현 조건은 그 이전의 주체의 급진적 자기부정이 선행되어야 함을 보여주는데 이러한 급진적 자기부정은 새로운 가능성을 열면서도 그것을 제약하는 것이다.

이 지점에서 다시 이인화의 『내가』로 돌아가 본다면, 은우는 자신의 소설 속 인물로서의 정임과 실재하는 정임을 분리하려는 시도를 실패하면서 "패배자"임을 받아들인다.[190] 이러한 인정이 가능한 이유는 그것이 자신의 고통스러운 선택이라는 인식이 있기 때문이며, 그것을 통해 "아무도 흉내내지 못한 결단의 결과"임을 보증해주기 때문이다.[191] 그러나 그 결과로 정임과 함께 교통사고로 죽으려던 결단은 실패함과 동시에 환상과 거짓을 긍정하고 살아야 한다는 깨달음으로 이어진다. 그러나 이 깨달음은 실제로 피 흘리는 소설 밖의 정임이 은우에게 주는 실재의 충격이 은폐된, 방어기제의 결과다. 정임은 곧바로 은우가 마음껏, 자유롭게 사랑할 수 있는 "환상의 여자"로 치부되는 것이다. 이것은 환상과 거짓말로 표현되었을 뿐인 '실재의 삶'을 살겠다는 다짐으로 읽힌다. 이런 지극히 교훈적인 결말의 함의는 이인화가 메타픽션 형식의 잔여물로 남긴 것이 소설가로서 파멸되지 않은 존재, 질적으로 달라지지 않은 은우 자신이라는 점에서 시뮬레이션 이론을 통한 실재 부정하기의 작업의 불철저함이 폭로된다. 그는 실

189) 조사명은 정선경과의 대화에서 자신의 첫사랑 이야기에 대해 ""그러나 그런 날은 이야기만 했어요. 믿어집니까?" "믿어야겠죠." "아니에요. 아니에요. 그런 식으로 믿거나 말거나가 아니에요.""라고 말하고 이야기 끝에 자신의 임포텐스를 보여줌으로써 자신의 진실성을 확증한다. (장정일, 『너에게』, 221-230면.)

190) 이인화, 『내가』, 257면.

191) 이인화, 『내가』, 같은 면.

재에 대한 강한 열망을 '감추고' 있는 것이다.[192] 이를 주판치치는 "결여를 떠안는 영웅적 태도"라고 표현한다.[193] 그는 대의, 명분을 위한 희생은 대타자의 존속 효과를 낳는 것으로, 결과적으로 주체가 없다는 사실의 재확인에 그치고 만다고 본다. 은우가 현실과 환상(소설)의 혼동 속에서 떠올리는 '안동의 종택'에 대한 그리움이나 시뮬라크르에 불과한 존재로 주장된 파시스트 문도가 적어도 작가 이인화에게 있어 환상이자 거짓에 불과하지는 않았음은 하나의 자기실현적 예언처럼 작동하고 있다.[194]

그러나 『너에게』에서 남는 것은 1인칭 '나' 자신이 아니라 거짓말쟁이 한일남이라는 점에서, 이인화를 가장한 류철균이 표명한바, 견딜 수 없는 "시뮬라크르의 사실성"을 받아들이는 태도에 근접한 한 단면이다.[195] 김예리는 장정일이 시적 화자를 통해 행하는 자기부정이 부정되는 자기 뒤에 부정하는 주체의 존재까지는 부정할 수가 없다는 점에서 막다른 길에 다다른다는 결론을 내린다.[196] 그러나 『너에게』에서의 소설가는 제스처로밖에 남지 않은 자기부정의 행위를 통해 스스로를 주체로 세운다는 점을 보여준다. 자기부정이 주체의 불가능성을 드러낸다기보다는, 자기부정의 행위를 수행하는 주체는 "그의 행위 속에 있는 모든 것이다"라는 것을 아주 잘 알고 있다."[197]

마지막으로, 정선경의 위상이 무엇인가를 언급함으로써 『너에게』에 나타난 급진적 자기부정이 어떤 의미를 갖는가가 보다 명확해진다. 정선경은 한일남에서 조사명으로 이어지는 매개 과정의 관찰자가 아니라 분명한 참여자다. 정선경의 참여가 어떻게 이루어지는가를 통해 그 과정의 의미가 드러난다.

이소영이 지적한 대로, 정선경은 '엉덩이'로 치환되는 페티쉬로 작동한다. 동

---

192) 보드리야르는 감추기(dissimulate)와 시뮬라시옹(simulate)을 구분한다. 전자가 가지고 있는 것을 가지지 않은 체함으로써 "있음"과 관련된다면, 후자는 갖지 않은 것을 가진 체함으로써 "없음"과 관련된다. (J. Baudrillard, 『시뮬라시옹』, 하태환 역, 민음사, 2022, 19면.)

193) A. Zupančič, op.cit., 366면.

194) 진중권, 『네 무덤에 침을 뱉으마』, 개마고원, 1998, 1장 참조.

195) J. Baudrillard, op.cit., 88면. 보드리야르는 실재가 없고 시뮬라크르만이 존재하는 이 파생실재(hyperreal)적 세계에서 의미처럼 보이는 것은 모두 내부가 없는 기호를 부인하기 위한 환상이라고 본다. 그러므로 가장 고통스러운 일은 이미 우리가 딛고 서 있는 현실을 분자적 수준에서 치환해버린 파생실재적 현실의 극단적 비의미 상태를 발견하는 것이 된다. 그것이 "시뮬라크르의 사실성"의 의미라고 볼 수 있다.

196) 김예리, 「부정의 윤리와 진정성 너머의 문학」, 『한국현대문학연구』 56집, 한국현대문학회, 2018, 674-679면.

197) A. Zupančič, op.cit., 165면.

시에 장정일은 정선경을 실패한 페티쉬로 그림으로써, 즉 정선경 본인이 "물物 thing"이 되기를 거부함으로써 남성성을 탈구축하고자 한다는 독해는 타당하다.[198] 그러나 페티쉬든 실패한 페티쉬든 정선경이 남성들로 하여금 "자신의 자아감각을 완전히 보존"[199]하기 위한 물(物)로써만 의미화될 수 있는 것일까.

정선경은 라캉적 의미의 '대상'으로 작동한다. 그것은 기표적 대상과는 다른 것이므로 포르노그래피적, 페티시즘적 '대상화'와는 구분될 필요가 있다. 오히려 그 대상화의 불가능성을 지칭하는 것이 라캉적 의미의 대상, 곧 대상 a일 수 있을 것이다. 그렇다면 정선경은 어떻게 『너에게』의 이중적 허구의 세계에서 대상으로 작용하는가? 돌라르는 히치콕의 영화를 분석하면서 그의 영화에는 수많은 거울상이 계속해서 반복되었음을 지적하면서 사실 그 거울상을 가능하게 하는 동시에 오염시키는 것으로 등장하는 히치콕의 '대상'에 주목한다.

이를 통해 정선경을 본다면 그녀는 한일남과 조사명이 도플갱어로, 불행한 인생유전의 모델로 전락하는 것을 막는 대상 a가 된다. 두 사람에게 있어 정선경은 "노려보는 듯한, 마음을 사로잡는 듯한, 마술에 걸리게 하는 듯한, 주문에 홀리게 하는 듯한 매혹적 대상으로서, 반드시 일종의 물질성과 특정한 치명적 성질"을 갖는다.[200] 정선경이 '우연히' 한일남에게 찾아온 것은 그녀의 대상 a로서의 성격을 예시한다. 그러나 대상 a라는 대면할 수 없는 "실재의 작은 조각"을 대면하기 위해서 한일남은 아무런 비밀을 내어주지 않는데, 이것은 한일남이 내어줄 비밀 자체가 없다는 사실을 보여준다. 한일남이라는 주요 인물의 전사(前事)가 소설에서 거의 제공되지 않는 것은 이 사실과 관련되는 것이라고 볼 수 있다. 그는 그러므로 그것을 곧바로 자신의 환상에 부합하는 대상물, 그러니까 페티쉬로서의 물物thing로, 또는 자기 외부에 존재하는 감시자의 형태로 바꿈으로써 사실상 그것으로부터 도주하고자 한다.

하지만 정선경이 한일남과 조사명 사이를 우연히 오가게 될 때, 그녀가 떠맡는 역할은 비로소 변모하기 시작한다. 한일남이 카페 〈쥬스〉에 조사명을 찾으러

---

198) 이소영, 「1990년대 포르노그래피 장르화를 둘러싼 페미니스트들의 정동과 그 의미」, 『현대소설연구』 87집, 한국현대소설학회, 2022, 114면.

199) A. Dworkin, 유혜연 역, 『포르노그래피』, 동문선, 1996, 127면. 이소영, 위의 글, 116면에서 재인용.

200) M. Dolar, 「히치콕의 대상들」, S. Zizek 편, 『항상 라캉에 대해 알고 싶었지만 감히 히치콕에게 물어보지 못한 모든 것』, 김소연 역, 새물결, 2001, 75면. 이는 지젝이 모더니즘 예술에 '대상'이 없다면 포스트모더니즘 예술에는 '대상'이 있다고 지적할 때의 그 '대상'에 해당하는 것이라고 할 수 있다.

갔을 때, 조사명은 별다른 이유 없이 한일남의 집에 찾아오면서 두 사람의 엇갈림이 시작되고, 그 엇갈림은 시뮬라크르적 거울 이미지의 균열을 예시한다. 조사명에게 커피를 대접하기 위해 정선경이 물을 끓이자 그 소리를 듣고 조사명은 삼십분 간의 독백을 시작한다. "불 꺼진 자지"라는 말을 들은 뒤 그녀는 기절하는데, 이것은 페티쉬의 구성 요소로서의 성기가 사실은 근저의 공허감을 막기 위한 환상에 불과했음을 조사명이 지적한 것이라고 할 수 있다. 이후 고교 시절 학대당하던 강아지와 개주인에 대한 복수심을 말하던 조사명은 자신의 이야기를 '전부' 말하지는 않는다.

자신의 이야기, 혹은 "비밀"을 모두 꺼내게 되는 것은 조사명이 정선경과 다시 독대했을 때다.

> "자신의 가장 비밀스런 이야기를 하나씩 공개하기로 합시다. 어때요?"
> "좋아요. 하지만 당신이 먼저 하셔야 해요. 그러면 당신이 꺼내놓은 비밀의 급수가 몇 급이나 되는 것인지 내가 판단한 다음, 거기에 맞는 급수의 비밀을 나도 공개할 테니까요."
> "그러지요. 아가씨더러 먼저 비밀스런 이야기를 털어놓으라고 말할 수는 없으니까요. 그럼, 내 이야기를 하겠어요."[201]

여기서 주목할 것은, 조사명으로 하여금 비밀을 스스로 털어놓게 하는 하나의 형식이다. 그 형식은 정선경이 대상 a로 기능함으로써 가능한 것이다. 라캉은 의사소통 상황에서 대상 a를 행위자에 위치시키는 사례를 "분석가(analyst)의 담화"[202]로 이름 붙인 바 있는데, 정선경은 바로 그 역할을 감당하고 있다. 그리고 분석가의 담화 속에서 행위자로서의 대상 a의 독특한 위상은, 그것이 또다른 주체인 분석자(analysand)의 '욕망의 대상'이기 때문이다. 이런 메커니즘이 작동할 수 있는 까닭은, 분석자에게 말할 수 있는 자유가 주어지기 때문이다. 분석가는 분석자에게 '무엇'을 말하라고 요구하지 않고 다만 '말할 수 있다'고만 말한다. 위의 조사명과 정선경의 두 번째 만남 역시, 정선경은 다만 "비밀스런 이야기"를 하자는 조사명의 제안에 동의하는 방식으로 분석과 유사한 상황을 만들어낸다. 이 "비밀"은, 자유로운 발화를 가능하게 하는 조건이자 그 자체를 지칭하

---

201) 장정일, 『너에게』, 215면.

202) J. Lacan, *The Other Side of Psychoanalysis*, ed. J.A. Miller, trans. R. Grigg, NY : W.W.Norton&Company, 2007, p.33.

는 말에 불과하다.

두 사람은 자연스럽게 이야기를 시작하여 조사명은 한일남의 도색소설에 반영되었던 자신의 고교 시절 이야기를, 정선경은 자신이 어떻게 온갖 성적 대상화를 거쳐 '오만과 자비'를 만나 지금에 이르렀는가를 말하게 된다. 그러나 정선경이 정말로 대상 a일 수 있는 까닭은, 그녀가 조사명에게 모든 비밀을 털어놓지는 않았기 때문이며, 조사명 역시 이러한 '분석' 끝에 도달하는 진실은 다만 자신이 우연한 첫 만남에서 뱉었던 말 "불꺼진 자지"와 정확히 동일한 것이기 때문이다. 그러므로 조사명의 발기부전을 정선경이 해소해주지 못했다는 지적[203]은, 오히려 조사명의 성애가 한일남이나 백형두 등과는 다르게 글쓰기를 의미한다는 사실을 드러내주는 것으로 보아야 한다.[204] 이런 점에서 조사명이 자신의 원래 위치로, 그러나 소설가의 글쓰기라는 전혀 다른 방식으로 돌아옴으로써 한일남이 자신에게 남긴 것을 새롭게 의미화하여 소설가의 기표를 얻을 수 있었던 것이다.[205]

나아가 정선경이라는 대상 a의 배치는 당연히 장정일의 자기부정의 제스처가 급진적으로 밀어 붙여지는 마지막 345번 장에서도 적용된다. 조사명을 경유하여 정선경은 한일남으로 하여금 그의 마지막 비밀을 실토하게 만들기 때문이다. 이 비밀은 한일남에게 있어 어떤 존재의 지반이 되는 것이다. 장정일이 한일남의 마지막 모습에 대해 "여전히 현실에서는 패배하였으나 이상에서는 패배하지 않은 리얼리스트의 자존심을 보여준다"[206]고 해설했다는 사실을 참고한다면 더욱 그러하다.

한일남은 정선경과의 관계를 가능하게 해주었던, 그녀의 욕망의 원인이었던 그의 등단작을 부정함으로써, 그러니까 타자의 시선에 그의 무한한 가능성의 원천으로 비치는, 존재의 중핵을 부정하게 된다. 그는 정선경의 가방모찌가 되면서 이미 포기했던 소설가의 지위를 이를 통해 재차 부정함으로써 문학에 대한 환상

---

203) 이소영, 위의 글, 116면.

204) 전통적인 리얼리즘뿐 아니라 마광수와 같이 섹슈얼리티를 그 자체의 해방을 추구하는 시도에 대해서도 장정일은 비판적인 시선을 견지하고 있다. 즉 그가 시도하는 '포르노그래피적 글쓰기'는 마광수가 시도하는 성애의 해방과는 다른 층위에서 독해되어야 할 필요가 있다. 장정일, 「페미니즘 시론」, 『메마른 삶의 간이역에서』, 동해, 1990, 224면 참조.

205) "당연하게도, 아무도 분석가가 생산하는 것이 S_1, 즉 다름 아닌 주인의 담화인지를 발견하지 못한다. 내가 지난번 뱅센느를 떠날 때 언급했듯이, 이것은 아마도 바로 분석가의 담화로부터만 다른 형식(style)의 주인 기표가 등장할 수 있기 때문일 것이다." J. Lacan, op.cit., p.176.

206) 장정일, 『장정일의 독서일기 1』, 범우사, 1994, 22면.

을 상실한다. 이것은 정선경을 시뮬라크르적 거짓말로 지어진 세계에 위치한 하나의 구멍으로 독해하게끔 한다.

그리고 이러한 한일남과 정선경의 관계는 응시하는 타자의 위치를 노출하는 문제를 보여준다. 조사명과 한일남의 관계로 『너에게』의 형식을 설명했을 때 사용된 자아이상의 틀은 "나 자신에게 사랑할 만한 가치가 있어 보이는 그러한 형식"을 통해 "타자를 통해 자기 자신을 바라"본다는 점에서 철저한 자기부정에 이르렀는지를 알 수 없지만 대상 a로서의 정선경의 개입을 통해 한일남이 스스로 욕망을 포기하고 "자기 자신을 보여지도록 만"드는 메커니즘, 곧 급진적 자기부정의 메커니즘을 가능하게 한다.[207]

이는 주판치치가 폴 클로델의 희곡 쿠퐁텐 3부작을 해석하면서 욕망을 양보하지 말라는 라캉의 '정언명령'을 재해석한 것과 관련된다.[208] 즉, 욕망을 양보하지 말라는 것은 구체화된, 실정적 대상을 거부하라는 것, 동시에 대상 a를 요구하라는 환유적 운동의 논리를 자신의 존재의 중핵에 해당하는 대상 a에까지 적용하라는 명령이다. 존재론적 대상의 포기는 그것의 고유한 윤리적 주체의 가능성을 형성하게 된다. 한일남이 주체의 유령적인, 리빙 데드(living dead)의 위상을 얻는다.

이런 관점에서, 소설의 제목을 생각해볼 수 있다. 즉, 너에게 나를 보낸다, 라고 했을 때 장정일이 내세운 불행한 사회에서의 불행한 인생유전[209]을 벗어난 그 형태의 변화는 한일남-조사명과 같은 자기부정과 매개의 변증법적 관계, 시뮬라크르적 반복성을 벗어난 변화임을 소설 속 1인칭이었던 '나' 한일남과 3인칭이자 작자인 조사명으로의 이동, 그리고 그것의 가능 조건으로서 정선경의 존재로 해석할 수 있는 것이다.

이러한 역학 관계를 통해 연속적으로 재구성된 한일남-조사명의 관계는 표절의 문제를 통해 문학의 환상을 포기하기 위해서 치러야 하는 대가를 보여준다. 그것은 한일남이 보여주는 자기부정의 차원이며, 이것은 조사명을 통해 구현되는 미학적 자기성찰을 통해 가능한 것이라는 점에서 두 층위의 성찰성이 긴밀하

---

207) S. Zizek, 『부정적인 것과 함께 머물기』, 377-384면.

208) A. Zupančič, op.cit., 389면.

209) 장정일이 『너에게』의 서문에 붙인 내용을 살펴보면, 그것은 하나의 기표에서 다른 기표로의 이동을 가리킨다. 이런 인생유전을 통해서 장정일이 발견하는 것은 그러한 인생유전의 논리를 확장하면서 동시에 그 인생유전의 '중핵'이 무엇인가에 대한 답이다. 그것이 한일남-조사명의 매개적 관계, 그리고 그 사이에 배치된 정선경의 '대상'으로서의 위상을 가리킨다고 볼 수 있다.

게 연결되어 있다. 그러나 오히려 한일남의 급진적 자기부정의 제스처가 텍스트 속에서 부각됨으로써 오히려 그러한 자기부정을 통해서도 잔류하는 것이 있음을 이어지는 『너희가 재즈를 믿느냐』를 통해 주목하게 된다.

4. 자기부정의 잔여물로서의 글쓰기

4.1. 자기부정의 잔여물로서의 무의미한 노동

90년대에 들어서면서 '새로운 것'에 대한 논의가 활발해지고 그 가운데서도 노동자계급의 전위가 그 새로운 것의 내용을 담보할 때 "급증한 화이트칼라 노동자의 존재"는 노동자계급의 성격을 재규정하게 했다.[210] 즉, 이들이 어떠한 계급적 성격을 가지며, 기존의 노동자계급의 핵심층을 구성한 생산직 노동자들과의 관계에서 어떤 위치에 있는가가 탐구된 것이다.[211]

전통적 변혁론의 입장에서 제기된 화이트칼라의 노동자계급의 성격은 대개 화이트칼라가 생산직 노동자와 같은 성격의 노동자일 수가 있는가에 초점이 맞춰졌다. 이에 대해 크게 세 가지의 입장으로 분류되고 있다. 첫째, 화이트칼라 노동자의 일부는 노동계급으로 또 일부는 신중간층으로 규정하는 입장, 둘째, 임노동자 일반을 노동계급으로 설정하는 입장, 셋째, 지식프롤레타리아트라는 새로운 계급 개념을 설정하여 화이트칼라 노동자를 분석하는 입장이다.[212] 이때의 관건은 화이트칼라 노동의 속성('정신노동기능' 혹은 '구상기능'의 수행)과 사회적 처우가 기존 생산직 노동자와 큰 차이를 가지는 것은 분명하지만, 화이트칼라 노동자들 역시도 노동운동의 대의에 공감하면서 근무 환경을 개선하려는 조직적 움직임을 보였다는 사실도 간과할 수 없다는 데에 있다.

이렇듯 화이트칼라의 노동자계급적 성격을 규정하려는 시도는 박형준·황태연 등과 같이 동구권의 '극소전자적 과학기술혁명' 등의 논의를 받아들인 이론적 탐구의 결과이기도 하지만, 아시아종합금융 노조나 MBC 노조의 파업과 전교조 사태 등 화이트칼라 노조 운동이 급속히 확산된 사회적 환경 변화도 중요한 동기를 제공한 것이다. 특히 후자의 측면이 부각되면서[213], 화이트칼라의 노동계급적

---

210) 노태훈, 「전형기 소설사의 풍경 : 1990년대 초 '새로움'에 관한 논의를 중심으로」, 『상허학보』 62집, 상허학회, 2021, 50면.

211) 조희연·박현채, 「해설(제5부)」, 『한국사회구성체논쟁 Ⅲ』, 죽산, 1991, 505면.

212) 김형기, 「한국 사회 노동자계급론의 모색—최근의 '노동자계급논쟁'에 부쳐」, 『창작과비평』 18권 1호, 창작과비평, 1990.3, 347면.

성격 규정보다 그들이 어떻게 노동자의식을 형성하여 노동운동의 주체로 나아갈 것인가에 관심이 모아지게 되었다.

그러나 한편으로, 화이트칼라 노동자들은 경영 혁신의 주체로, 혹은 '샐러리맨 신화'의 주체로 소환되었다. 문민정부 출범 이후 국가경쟁력 강화, 세계화 등의 슬로건은 경영혁신 운동, 기업문화 운동 등의 구호로 기업체들과 그 하부조직으로 확장되었다.[214] 그러나 경영이론가 마이클 해머가 주창한 리엔지니어링은 그런 점에서 기업 규모와 행정 절차의 축소를 통한 '투입'의 감소와 개별 노동자들의 전문가화를 통한 생산성 증대를 강조했다.[215] 특히 결재라인 축소와 조직 효율화를 통해 개인의 권한과 책임이 증대됨에 따라 개인은 끊임없는 공식적, 비공식적 교육·훈련을 반복해야 한다. '고객만족'이라는 리엔지니어링의 목표가 단순히 외부고객뿐 아니라 조직 내의 '내부고객'까지도 전제한다는 사실은, "자신의 욕구와 선택에 따라 노동과 일터를 소비하는" 노동주체의 출현을 예시한다.[216]

이러한 경영혁신의 주체로 호명된 화이트칼라 노동자들은, 사실상 기업규모 감축과 고용불안정의 위험에 노출된다는 리엔지니어링의 이면을 자기계발의 담론을 통해 방어했다. 언론에 의해 '샐러리맨 신화'로 칭송된 김우중과 이명박의 책과 스티븐 코비의 자기계발서가 베스트셀러에 오르고 '이건희 신드롬'이 조명된 것은 그러한 사례에 해당한다고 볼 수 있다.[217]

이런 점에서 87년을 전후로 출간되었던 복거일의 『비명을 찾아서』와 유순하의 『생성』은 각각 생산성 증대와 자기계발의 주체로 호명되거나, 노동운동의 동맹자를 넘어 주체로 호명되는 화이트칼라 노동자의 모습을 앞서서 포착하고 있다.

---

213) 장국명, 「사무전문직 노동자의 계급적 범주와 역할」, 『한국사회구성체논쟁 Ⅲ』, 죽산, 1991, 521면.

214) 현실문화연구 편, 『회사가면 죽는다』, 현실문화연구, 1995, 6면.

215) "新(신)경영 새 이론가들 〈1〉 마이클 해머 「90년대 경영 福音(복음)」 리엔지니어링 창시", 「조선일보」, 1996.5.1. 및 "新(신)경영기법 리엔지니어링", 「매일경제」, 1993.11.3.-1993.12.8. 기획기사 참조.

216) 서동진, 『자유의 의지, 자기계발의 의지』, 돌베개, 2009, 147면.

217) 김우중, 『세계는 넓고 할 일은 많다』, 김영사, 1990(1989)와 이명박, 『신화는 없다』, 김영사, 1995에서는 화이트칼라를 대상으로 몇 가지 공통된 조언을 하고 있다. 그것은 대체로 적당주의의 배제, 철저한 시간관리, 업무의 효율성과 생산성 등으로 정리할 수 있다. 이러한 태도는 일견 자기착취적인 태도로 비치는데, 두 사람은 모두 그것을 목표의 재설정을 통해 해결한다. 즉, 재산이나 승진 같은 가시적 목표가 아니라 "성취의 기쁨이야마로 나를 더욱 열심히 일하게 만들고 삶의 의미를 느끼게 만드는 참된 원동력"인 것이다. (김우중, 위의 책, 178면.)

그러나 장정일의 『너희가 재즈를 믿느냐?』는 일반적인 대기업인 남성그룹에 다니는 화이트칼라 '그'를 통해 앞선 담론과 다른 내용들을 보여준다. 상술된 담론들이 '성찰적 근대화'의 단면들을 보여주었다면, 소설 속 '그'의 모습은 그 단면에 일어난 왜상(歪像)을 포착한다. 그런 점에서 『너희가 재즈를 믿느냐?』는 새롭게 해석될 여지가 있으며, 또한 장정일의 소설가소설의 맥락 속에서 그의 문학론이 어떻게 그러한 노동자의 모습과 겹쳐질 수 있는가를 탐구한다.

『너희가 재즈를 믿느냐?』[218](이하 『재즈』)는 서울에 사는 한 회사원이 임신한 그의 아내와 함께 일상을 살아가는 모습을 92년 12월 18일부터 93년 8월의 어느 토요일까지의 시간에 걸쳐 담고 있다. 작가 스스로도 "언제 끝날지도 모르는 지루한 고문이나 마찬가지"[219]라고 인정할 정도로 주인공 '그'의 몽상과 일상은 변하지 않고 끝도 없이 반복된다. 그러나 한편으로 작가는 "재즈적인 글쓰기"를 표방하면서 "세계가 그렇게 가변적일진대, 왜 소설에서는 주인공의 성격과 생김새, 작중인물들이 활동하는 시간과 공간이 일정하게 고정되어 있어야 하고 소설가가 쓰는 동사구조는 완벽해야 할까?"[220]라는 문제의식을 말한다. 즉, 보다 가변적이고 즉흥적인 표현을 시도했다는 것인데, 실제로 텍스트 속에서는 등장인물의 신체 사이즈, 그의 거주지와 회사의 위치, 음식의 종류 등이 심지어 인물들의 눈앞에서까지 시시각각 변화하는 등 수많은 디테일들의 변주가 이뤄진다.

이렇듯 일견 텍스트가 구현하는 모습과 작가의 의도가 모순되어 보이는 것으로부터, 앞서 『너에게 나를 보낸다』의 작가 의도처럼 그 반어적인 함의를 추출하는 것이 타당하다. 『재즈』는 '재즈적 글쓰기'가 보여주는 가변성 속에서 오히려 가변적이지 않은 것들을 더 두드러지게 배치하는 효과를 낳으며, 이 가변적이지 않은 것이 가변적으로 보이는 세계를 살아가는 인물의 보다 본질적인 측면들, 또는 그 진실을 보여준다고 할 수 있을 것이다.

그러므로 텍스트 안에서 가장 불변하는 것을 주목한다면, 그것은 주인공 '그'가 처한 상황이다.

---

218) 장정일은 연재소설을 써보라는 문형렬의 권고로 『재즈』를 『여성동아』에 94년 4월부터 10월까지 6회에 걸쳐 연재했고, 이를 10월 말에 단행본으로 출간하였다. 연재본과 단행본은 결말부에서 큰 차이를 보인다. 본고에서는 단행본을 기준으로 삼되 연재본을 참조하였다.

219) 장정일, 「작가 후기」, 『너희가 재즈를 믿느냐?』, 김영사, 2005, 384면.

220) 장정일, "웃음이 도는 재즈소설, 숨은 그림찾기 하듯 읽어주세요.", 『여성동아』 33권 4호, 동아일보사, 1994.4, 603면.

신정 연휴가 끝나고 회사로 출근하는 그의 몸은 무거웠다. 그는 올해도 작년과 똑같이 아침 일곱 시에 일어나서 자신이 전세 들어 살고 있는 지하 전세방을 나와서 102번 버스를 타고 남성그룹으로 출근을 했다가, 저녁 일곱 시에 똑같은 102번 버스를 타고 퇴근해서 자신이 전세를 얻어 놓은 3층의 단칸방으로 들어가 잠들 것이다. 복지부동의 일생? 그러나 인생은 얼마나 변화무쌍한가?[221]

'그'는 전형적인 화이트칼라에 해당하며, 그의 일상은 철저하게 출근과 퇴근, 평일과 휴일로 구분되어 직장을 중심으로 구성되어 있음이 드러난다.[222] 그러나 스토리 시간으로는 8개월이나 되는 기간 동안 '그'의 생활을 묘사한 내용이 갖는 기이함은, 가장 중요하다고 할 수 있는 직장 생활이 어떤 내용을 가지고 있는지 도저히 알 수가 없다는 데에 있다. 그가 일하는 남성그룹이 도대체 어떤 회사인지, 또 그 안에서 '그'가 어떤 업무를 하고 있는지에 대해서는 철저할 만큼 아무런 정보가 제공되지 않는다. 변주를 무화할 만큼 견고하게 반복되는 일상의 틀은 '그'가 가진 화이트칼라의 정체성이 기존에 사회적으로 재현되는 화이트칼라의 표상과는 거리가 있는 모습임을 보여준다. '그'는 회사 일에서 자아실현을 하는 유능한 화이트칼라도 아니며, 그렇다고 회사를 곧 그만둘 생각을 하고 있지도 않다. '그'는 그저 회사 업무의 무의미함을 최대한 직면하지 않기 위해 기괴한 환상을 지어내고 그것이 현실과는 무관함을 알면서도 그 안에서 살아간다. 그러나 놀랍게도 '그'는 지방대학 신학과 출신이라는 약점에도 불구하고, "현다이의 이명박 다음"[223]으로 젊은 나이에 부장으로 승진하여 조직의 심층으로 진입한다.

이렇듯 회사라는 합리적 관료제의 외피를 쓴 조직이 사실은 '그'와 같이 아무런 생산성이 없는 구성원을 내버려두고, 나아가 조직의 중심으로 승진시키는 비합리성을 보여주는 것은 그레이버에 따르면 산업자본주의의 심화에 따른 결과물이다. 베버식의 합리적 관료제로 출발했다고 알려진 근대 자본주의는 그러나 20세기 말 이후에는 "중세의 고전적 봉건제도"에 가까운 형태로 변질된다.[224] 혹은 이 현상은 단순히 치료되어야 할 자본주의의 병폐가 아니라, 그것이 '급진화'

---

221) 장정일, 『너희가 재즈를 믿느냐』, 미학사, 1994, 112면.
222) 『재즈』의 일역판 제목인 『コリアン・サラリーマンの祕密の生活』(講談社, 2002)은 보다 '그'의 화이트칼라로서의 지위를 전면에 내세우고 있다.
223) 장정일 『재즈』, 326면.
224) D. Graeber, 『불쉿 잡』, 김병화 역, 민음사, 2021, 313-314면.

되었을 때 드러나는 일그러짐으로서, 여기서 이상(자본주의)은 항상 정반대의 것(봉건제도), 즉 증상으로만 구체화된다는 지적을 상기할 수 있다.[225]

그리고 그 증상 중의 하나가 바로 봉건제도의 하인들과 같은, '불쉿 직업'이라고 불리는 특수한 현상이다.[226] 불쉿 직업은 거의 항상 화이트칼라 직종에만 나타나는데, 이는 화이트칼라가 관료제를 작동하는 주요 구성원이면서 동시에 블루칼라 노동자들과는 달리 사회적인 의미를 거의 갖지 못하기 때문이다. 즉, 보수를 받는 '직업'이기 때문에 자체적으로 규정된 업무 내용은 있지만, 그 자리에 있는 사람이 느끼기에는 아무 '내용'이 없는 것처럼 느껴지는 것이다. 사람들은 당연히 이러한 무의미함을 다양한 이유로 견디기 어려워 한다. 그러므로 그레이버는 대체적으로 사람들이 택하는 도피처가 "월터 미티 스타일의 몽상"이라고 본다. "그것은 황량한 사무실 환경에서 인생을 소모하도록 명령받은 사람들의 전통적인 적응 메커니즘이다. 오늘날 이런 몽상이 제1차 대전의 조종사 영웅이나 왕자와 결혼하기나 10대 청소년의 숭배자 되기가 아니라 더 나은(그저 완전히 우스울 만큼 나은) 직업을 갖는 것이라는 사실은 우연이 아니다."[227]

이렇듯 스스로의 비논리를 만들어낼 만큼 급진화된 자본주의 시스템은 『재즈』의 세계에서 '그'의 상사 남부장을 통해 형상화된다. 동시에 남부장은 그렇게 급진화된 자본주의 시스템의 증상으로서의 불쉿 직업이 어떻게 '그'의 삶 전반을 지배하는가를 보여준다.

남부장은 회식광으로 부서 직원들을 데리고 매일같이 술집을 전전하며 그들을 그다지 인격적으로 대우하지 않는다는 점에서 전형적인 권위적인 상사로 묘사된다. 그러나 근본적으로 남부장은 "하남 남씨 일문파 형제들이 몇몇 모여 세운"[228] 남성그룹에서 회장의 가장 가까운 친인척이라는 점이 중요하다. 그는 재벌기업의 족벌경영 체제가 가족이 사유화한 공적 체제임을 보여주는 인물이면서[229], 동시에 그의 영향력이 회사에 국한되지 않고 '그'의 회사 밖의 일상생활

---

225) S. Zizek, 『부정적인 것과 함께 머물기』, 46면.

226) 그레이버는 '불쉿 직업'에 대해 다음과 같은 작업적 정의를 내린다. : "불쉿 직업이란 유급 고용직으로 그 업무가 너무나 철저하게 무의미하고 불필요하고 해로워서, 그 직업의 종사자조차도 그것이 존재해야 할 정당한 이유를 찾지 못하는 직업 형태다. 그가 고용되려면 그 직업의 존재가 전제 조건인데도 말이다. 종사자는 그런 직업이 아닌 척해야 한다는 의무를 느낀다." (D. Graeber, op.cit., 44면.)

227) ibid., 232면.

228) 장정일 『재즈』, 25면.

229) 현실문화연구, 「회사란 무엇인가」, 『회사가면 죽는다』, 현실문화연구, 1995, 18-19면.

에까지 침투하는, 즉 사적 공간인 가정까지 포섭하는 공적 체제로서의 재벌기업의 경제 논리를 구현한다.

'그'가 남부장에게 자신의 사적 공간과 시간까지도 이미 빼앗겼음은 남부장이 '그'와 매주 일요일마다 테니스를 치러 가는 모습을 통해 드러난다. 아무 취미가 없던 '그'에게 테니스는 대학 시절에 가졌던 유일한 취미로 "테니스 라켓은 그에게 책과 같은 신비로움과 책읽기와 같은 즐거움을 주었"었지만[230] 이제 '그'의 휴일과 취미는 직장과 일로부터 분리된 시간이 아니라 철저하게 그것에 포섭되어 있는 것으로, 가정과 여가는 더 이상 자유시간이 아니라 생산과 노동의 부속품이 된 것이다.[231] 그가 매주 일요일마다 아내의 외침을 듣고 일어나는 모습은 출근하는 모습과 다를 바 없게 묘사되는데, '그'는 자신이 좋아하는 테니스를 계속 할 수 있는 것이 그나마 행복이라고 자위한다.

하지만 남부장은 정해진 선이 없이 '그'의 집으로 계속해서 비집고 들어온다. '그'의 아내가 싸준 김밥을 맛있다고 칭찬하며 어떤 날은 '그'의 집에 잠시 들러 김밥만 먹고 떠난다거나, '그'의 집에서 같이 자고, 또 '그'의 옷을 빼앗아 입는다. 심지어는 '그'의 아내까지도 소유하고자 한다. 그러나 이렇듯 무한한 남부장의 소유욕이 '그'를 불안하게 만드는 까닭은 그것이 어떤 사적인 욕망의 차원에서 '그'에게 나타나는 것이 아니라 철저하게 중립적이고 객관적인 외양을 한 채로 나타나는 데에 있다.

> 그가 한강변에 와서 남부장이 건네준 1호 봉투를 뜯어 보았는데, 그 속엔 지난주에 남부장이 찍었던 아내의 전라 사진이 가득 들어 있었다. 그는 흑백으로 찍혀진 그 사진을 하나씩 넘기며 아내의 부른 배를 처음으로 자세히 들여다보게되었는데, 아내의 부른 배를 찍어 놓은 1호 봉투 크기의 흑백사진은 너무 객관적이어서 아무런 선악 판단이 개입되지 않았다.[232]

남부장이 가진 권위는 '그'로 하여금 이성적으로 이해되지 않는 내용을 가지고 있지만, 그런 비합리성과 별개로 '그'는 남부장의 권위를 거부할 수가 없는 것이다. 이러한 체계적인 부정의 기제는 후술될 '그'의 환상을 통해 유지된다. 이 환

---

230) 장정일 『재즈』, 136면.
231) R. Kurz, 「추상적 시간의 독재—근대의 행위 장애로서의 노동」, Krisis Group, 『노동을 거부하라!』, 김남시 역, 이후, 2007, 59면.
232) 장정일 『재즈』, 276면.

상은 '그'의 사적 공간에 침입하는 남부장이 '그'의 아내까지 소유하려고 할 때조차 '그'가 아내를 남부장으로부터 보호하려는 의지를 갖지 못하게 만든다.

'그'의 아내 역시도 남부장의 모습을 보면서 '그'가 곧 승진할 수 있을 것이라는 기대감을 품지만, 역설적으로 '그'의 장모가 고향에서 운영하는 구멍가게는 남성그룹과 같은 대기업의 유통업 진출로 점점 적자를 면치 못하게 된다는 점에서 자본주의에 의한 일상의 지배로부터 그녀 역시 자유롭지 않다. 아내는 기울어가는 가게를 돕기 위해 '나' 몰래 돈을 부치지만, 그 돈이 남성그룹에서 받은 급여라는 사실은 아내가 빠져 있는, 그러나 의식하지 못하는 함정을 보여준다.

그러나 이렇듯 중립적이고 객관적 외양을 한 남부장이 '그'와 다르지 않은 환상을 공유하고 있음을 드러내자 '그'는 곧 남부장에 대한 저항을 시작한다.

> "나보고 다들 미친 놈이라고 그러지?"
> "……."
> "곧 다 때려치고 술집 할 거야. 그러면 자네도 일요일마다 늦잠을 잘 수 있을 거야."
> 그는 아무 감흥 없이 남부장을 멀뚱히 쳐다보았다.[233]

위로부터 부과되는 비합리적 요구야말로 하급자로 하여금 불안을 느끼게 함으로써 노동과 생존 자체를 불확실하고 조건부인 것으로 사고하게 만든다면,[234] 그러한 비합리적 요구가 심화되던 상황에서 이뤄진 남부장의 갑작스러운 고백은 '그'의 노동과 생존의 조건이 남부장에게 달려있다는 환상을 허문다. 그러므로 '그'는 갑자기 남부장의 침입을 참지 못하고 그가 자신의 집에 남기고 간 옷을 입고 출근하는 '저항'을 한다.

그러나 이 저항은 회장이 곧바로 '그'를 남부장의 자리에 발탁하는 것으로 귀결됨으로써 승인양식 속의 비승인, 즉 "도전은 늘 게임의 규칙 안에서 수행되어야 한다"[235]는 대원칙을 승인하는 의미를 가지고 있었음이 역설적으로 드러난다. 이를 통해 '그'는 스스로를 "자신이 널리 열망된다는 허상"의 주인공으로 만들어낸다. 바꿔 말하면, 오로지 이러한 비승인의 행위를 통해서만 조직의 구성원은 자신을 조직 내에서 반드시 필요한 존재로 자리매김할 수 있고, 역으로 조직

---

233) 장정일 『재즈』, 317면.
234) L. Chancer, 『일상의 권력과 새도매저키즘』, 심영희 역, 나남, 1994, 139면.
235) 위의 책, 161면.

은 구성원을 조직 내로, 즉 승인양식 내로 완전하게 포섭할 수 있다. 따라서 '그'의 저항은 따라서 저항이 불가능하다는 사실을 표지한다.

그러나 이러한 '조직 내 게임'의 최종 결정자인 회장 역시도 아무런 이유를 갖지 않는 절대적 비합리성을 담지하고 있다는 것이 드러난다. 즉, '그'의 입장에서 조직 내에서 통용 가능하다고 여겨지는 '비승인'의 기준이 무엇인가는 어디에도 존재하지 않는다. 그러므로 조직 내에서는 아무 근거가 없는, 그럼에도 견고하게 유지되는 '그'의 일상생활은 다른 근거를 찾아야만 하며, 그것이 앞서 그레이버가 말한 "월터 미티 스타일의 몽상"이다.

'그'의 '몽상'은 출퇴근길마다 병적일 정도로 처제에 대한 환상을 내용으로 한다. 그 내용은 디테일의 차이는 있지만, 자신이 원했던 대상은 처제이지 지금의 아내가 아니었지만 만약 처제를 가질 수 없다면 아내와 결혼함으로써 처제와 가족이 되어 평생을 함께 하겠다는 것이 요지다. 이 환상은 끊임없이 반복되고 변주되면서, '그'는 처제가 서울 집을 방문하기만을 기다린다. '그'의 이러한 일관된 환상은 불쉿 직업의 무의미를 표지하는 기능을 하는 것과 다르지 않다. 그레이버는 불쉿 직업 자체가 그것을 규정하는 절대적 기준이 있는 것이 아니라 자신의 직업이 무의미하고 불필요하다는, 철저히 주관적인 인식으로부터 연원함을 강조한다. 그러므로 불쉿 직업의 작업적 정의와는 별개로, 그것의 내용은 구체적이지 않고 오로지 부정적인 방식으로만 구성될 수 있다. 즉, 사회적으로나 개인적으로 어떤 의미가 있다고 생각하는 작업의 반대편에 놓인 무언가가 불쉿 직업의 내용을 이룬다. '그'가 회사에서 어떤 직무를 맡고 있는지는 사실 그 무의미함이 간파된 순간 더 이상 그 내용이 중요하지 않은 것이다. 그러므로 그의 환상들은 사실 그의 삶 자체를 통제하는 불쉿 직업이 공백에 불과하다는 사실을 가리기 위한 장치임을 드러낸다.

그의 환상은 그의 고된 노동의 결과물이 아니라 보다 근본적으로 그 텅 빈 노동 자체를 지탱하는 구조물, 즉 증환이라고 할 수 있다.[236] 그의 환상과 현실은

---

236) 환상의 이러한 위상을 라캉은 증상과 환상을 결합한 증환(sinthome)으로 개념화한다. 증환은 환상과 대상 a, 혹은 기표와 향유와 같이 상징계와 실재가 위치하는 장소는 엄밀하게 구분되는 것이 아니라 일치하는 것임을 말해준다. 그러므로 증환으로서 환상은 "우리 존재의 유일한 실정적 지탱물이자 주체에 일관성을 붕하는 유일한 지점", 주체가 정신병적 분열로 떨어지지 않게 해주는 기표의 구조물인 "작은 아버지의 법"으로 기능한다. (J.A. Miller, "The Sinthome, a Mixture of Symptom and Fantasy", *The Later Lacan : An Introduction*, ed. V. Voruz, & B. Wolf, Albany: SUNY Press, 2007, pp.57-65; J.A. Miller, "The Logic of the Cure of Little Hans according to

교묘하게 서로 엉켜서 마치 인과관계를 이루는 것처럼 조직되어 있다. 예컨대, ‘그’가 남성그룹에 취직하면서 서울로 올라온 것은 아내의 요구에 따른 것이었던 것으로 묘사되는데, 서울로 올라옴으로써 그는 처제가 서울에 올라오기만을 기다리면서 그녀에 대한 환상에 의존할 수 있게 된다. 또한 아내의 낭비벽과 불륜을 용인하는 것 역시도 아내의 행동이 처제를 사랑할 수 있는 명분을 제공하는 것으로 이해되는 것이다. 아내 역시 상술한바 자신이 서울에서 성공했음을 고향 사람들에게 알리고자 자기 어머니의 가게에 ‘그’가 번 돈을 쏟아 붓지만, 정작 가게는 대기업의 문어발식 확장에 고사 위기에 몰리는 것이다. 이렇게 물고 물린 환상의 내용들은 제거되거나 제거될 수 있는 것이 아니라 그 자체가 ‘그’의 일상적 삶으로 화한다. 이는 장정일이 작가의 말에서 지적한 다음의 내용과 상통한다.

> 평소에 저는 한국인들의 삶이 온갖 종류의 거짓말에 의해 지탱되고 있다고 생각해 왔습니다. 어머니는 일곱 시밖에 되지 않았는데도 아들을 쉽게 깨우기 위해, 여덟 시가 되었으니 빨리 일어나야 한다고 말합니다. 그렇지 않으면 너는 지각하게 될 거라고 위협하면서 말이지요. 전화번호부만큼 두터운 책 한 권을 필요로 하는 이런 종류의 거짓말은, 그러나 악의를 가지고 있지 않습니다. (중략) 이렇듯 세계는 악의 없는 숱한 거짓말에 의해 평화롭게 유지되고 있다는 것이 저의 생각입니다.[237]

삶을 지탱하는 거짓말(환상)은 결국 삶과 거짓말이 불가분의 것임을 의미한다. ‘그’의 환상이 그의 삶을 결정짓고, 또 삶은 환상을 결정짓는 것으로 텍스트에 형상화되고 있는 것이다. 그러나 여기서 장정일이 이 거짓말/환상을 “악의 없는” 것으로 정의하는 것은 역설적 의미를 갖는데, 이 환상은 악의가 없기 때문에 오히려 순수한 악의 형태를 띠는 것이기 때문이다. 그리고 그에 의해 “평화롭게 유지”되는 세계 역시도 순수한 악의 혼란을 전도한 것에 불과하다. 당연히 이 순수한 악은, ‘그’가 가진 환상들 혹은 그를 둘러싼 수많은 거짓말들이 도덕적으로 규탄받아 마땅함을 의미하는 게 아니라, 그러한 거짓말/환상이 은폐하는 불쉿 직업과 그것으로 표지되는, 그 자신의 논리적 일관성까지 기형화하는 자본주의 시스템의 문제를 지칭하는 것이다.

Lacan”, *Lacanian Ink 33 : Le Sinthome*, NY: Wooster Press, 2009, p.16; 슬라보예 지젝, 『이데올로기의 숭고한 대상』, 이수련 역, 새물결, 2013, 131면 참조)

237) 장정일, “웃음이 도는 재즈소설, 숨은 그림찾기 하듯 읽어주세요”, 603면.

한편, 『재즈』에는 '그'의 것과 다른 형태의 불쉿 직업 역시 형상화되고 있고, 그것은 '그'의 것보다 더 철저하게 파괴적이다. 그럼에도 이미 불쉿 직업과 증환의 구조에 포섭되어 있는 '그'에게 다른 불쉿 직업의 형상은 큰 관심사가 아니다.

'그'의 부서 동료인 미스 오가 회사에서 하는 유일한 업무는 "포스트모던 자판기"로 명명된 자판기에서 매일 아침 커피를 뽑아 남부장 이하 (남성) 직원들에게 나눠주는 것이다. 자판기를 고치지 않는 까닭은 그것이 남부장을 비롯한 관리직들에 흥밋거리가 되고, 그것을 실제로 사용하는 것이 자신들이 아니기 때문이다. 이러한 미스 오의 무의미한 노동은 '그' 역시 잘 인지하지만, 일상적 풍경 이상의 의미를 갖지는 못한다.

> 대학교육을 받은 멀쩡한 여자가 사지 멀쩡한 남자 직원들의 커피 심부름을 해주어야만 하는 데가 다른 곳도 아닌 한 나라의 근대화를 떠맡고 있는 재벌 기업의 사내에서라니! 주먹을 쥔 미스 오를 아침마다 맞닥뜨려온 그는 자판기를 두들기는 탕-소리가 자기 가슴을 쥐어박는 것만 같아서 꺼림칙했던 것이다.[238]

그러고는 자신에게 환하게 인사하는 미스 오에게 '그'는 "무의식적인 배려" 차원에서 처제에게 주려고 마음먹었던 신문 기사 스크랩을 건네는데, 여기서 미스 오는 자신의 환상 대상인 처제와 동일시되면서 '그'가 자신의 결여를 미스 오에게서 발견할 가능성이 차단된다. '그'는 미스 오의 무의미한 업무에 대해 잘 알지만, '그'는 다만 미스 오의 노동이 자신의 것과는 다르다는 환상을 지키고자 하며, 그러한 환상의 '논리'를 구축하는 처제를 대상의 자리에 고정하려는 '그'의 방어적 태도를 확인할 수 있다. 이러한 태도는 미스 오가 남부장에게 성희롱을 당하고 있었다는 사실이 드러나면서 순수한 악에 가까운 것이 된다.[239]

---

238) 장정일 『재즈』, 123면.

239) '그'는 그런 점에서 독특한 냉소적 주체이다. '그'는 미스 오나 처제가 놓인 '객관적' 상황을 잘 알고 있지만 그것을 자신에 대한 메시지로는 결코 생각하지 않음으로써 체제의 존속에 가장 큰 기여를 한다. '그'와 비교해볼 수 있는 텍스트로, 『회사가면 죽는다』에 수록된 한 회사원의 에세이 「해고인가, 자진 사퇴인가」를 들 수 있다. 그는 대기업의 회사원으로, 자신이 직장에서의 삶과 그 바깥의 여가 생활에서 너무도 완벽하게, 잘 적응했음을 서술한다. 그러나 그는 바로 그 이유로 직장을 그만둔다는 점에서 『재즈』의 '그'와 같은 인식에서 정반대의 결론을 내린 것이다. 직장에서의 노동이 아무 의미가 없다는 사실이 새삼 그에게 충격과 깨달음을 주었다기보다는, 오히려 그에게는 그 노동이 주는 의미들로 가득 차 있다는 사실이 그에게 이물감을 느끼게 한다. 왜냐하면 노동이 주는 의미란 그에

미스 오에 대한 '그'의 철저한 방관적 태도와 관련해, 『재즈』에 세 번에 걸쳐 등장하는 우는 여성의 이미지를 살펴볼 필요가 있다. 그것은 미스 오, 처제의 친구, 옆집에 사는 독신의 여선생이다. 첫째, 회사 화장실에서 처제를 생각하며 자위를 마친 '그'에게 건너편 여자 화장실에서 미스 오의 우는 목소리가 들린다. 둘째, 처제의 친구는 혼자 서울에 구직하러 올라왔다가 실패한 뒤 '그'를 만나 시간을 함께 보내면서 "우리는 불쌍해요. 우리는 아무런 힘이 없고, 아무런 연고도 없고…… 너무 연약하고……빨리 시들고……고독하고……아, 이렇게 사나 저렇게 사나 모두가 마찬가지일 것만 같아."[240]라며 운다. 그녀는 '그'나 미스 오와 같은 직업조차도 선망의 대상으로 삼는 존재다. 셋째, 옆집의 독신 여선생은 콤플렉스에 찌든 약혼자에게 생일날 버림받은 뒤 '그'를 초대해 울다가 다음 날 자살한 채로 발견된다.

그리고 이들 곁에는 항상 얼룩이 묻어 있다. 이 얼룩은 형태를 바꿔 반복적으로 등장한다. 사정 후 바지에 튄 그의 정액 얼룩과 거울에 흘깃 비쳤다 빠르게 사라지는 미스 오의 상(像)으로, 처제의 친구를 억지로 고향에 내려보낸 뒤에는 새벽녘 길거리의 어둠으로, 커튼을 내려 놓아 사방을 분간할 수 없는 여선생의 깜깜한 방으로. 이러한 얼룩은 '그'의 환상이 생존과 노동의 불가분해보이는 관계 속에 놓인 노동자가 딛고 서 있는 "공포라는 빈틈"[241]을 보여준다. '그'의 환상이 작용하기 위한 전제조건으로서 상징적 동일시가 틀어지는 지점, 즉 '투케'의 지점이 된다. 그러나 '그'가 그러한 문제의 진실을 너무도 잘 알고 있음에도 불구하고 이러한 충동을 너무도 쉽게 지나쳐버리는 것은, 그의 일상이 이미 충동의 형식인 강력한 반복강박으로 구조화되어 있다는 사실을 놓치는 데에서 기인한다. 즉 '그'는 불쉿 직업을 중심으로 그 주위를 배회하면서 자신의 진실을 발화하지만 그것 자체가 자신을 환상을 강화하는 불쉿 직업의 효과임을 인식하지 못한다.[242]

게 노동의 부산물 혹은 노폐물에 가까운 것으로 드러나기 때문이다. 그에 따라 그는 이질감을 느낀 순간부터 스스로를 거기서 천천히 분리시키며, 결국 직장을 그만둔다. 이 노동을 가득 채우는 의미는 '그'에게는 환상의 내용이라고 할 수 있었고, 결국 그는 그것을 떠나보내지 못했다. (유영호, 「해고인가, 자진 사퇴인가」, 『회사가면 죽는다』, 현실문화연구, 1995, 174-180면.)

240) 장정일, 『재즈』, 160면.

241) L. Chancer, op.cit., 140면.

242) 그런 점에서 오히려 '그'가 목격한 실제 사건인 헬리콥터 추락 사건은 "환시"에 불과한 것으로 묘사된다는 점이 주목된다. 이것은 93년 6월 14일에 발생한 실제 사건으로, 탤런트 변영훈을 비롯한 6명이 사망했다. ("헬機(기) 한강추락 6명사망", 「매일경제」,

그러므로 처제가 서울에 엘리베이터 걸로 취직했다는 사실을 들은 뒤 '그'가 보인 반응은 이러한 빈틈으로부터 자신을 방어해 온 '그'에게 어떤 가능성을 드러낸다.

> 장모로부터 처제가 서울에 와 있다는 소식을 전해받는 순간 그는…… 어떤…… 배반감을 느꼈는데…… 그 배반감은…… 딱히 짚어 표현할 수 없지만…… 고향으로부터 완전히 내버림을 받았다는…… 꽤 엉뚱한 것이었다. 그는 전화 수화기를 놓고 제대로 옷을 갖춰 입을 새도 없이 쏜살같이 처제가 일한다는 백화점으로 달려갔다. 그리고, 엘리베이터 걸이 되어 있는 처제를 엘리베이터 속에서 붙잡은 순간 연거푸, 처제의 뺨을 갈겨댔다. 그리고 갑작스런 습격을 받고 얼굴을 감싼 채 엘리베이터에 주저앉아 우는 처제의 머리칼을 잡고 엘리베이터를 나섰다. 처제는 쉽게 끌려오지 않으려고 했고, 그는 감히 상상도 하지 못했던 발길질을 퍼부으며 처제를 백화점의 출구 쪽으로 몰아갔다.
>
> "가, 가……. 엘리베이터는 네가 없어도 저절로 올라가고 내려갈 수 있어. 여긴…… 네가 없어도 아무런 문제가 생기지 않아……. 너처럼 꾸역꾸역 모여들기 때문에 문제가 생기는 거야."[243]

이전까지 '그'가 자신의 환상 속에서 최소한의 반응만을 보여왔음을 고려한다면, 결말부에서 '그'는 환상을 지키기 위해 가장 적극적인 모습을 보여준다. 그러나 아주 분명한 방식으로, '그'는 환상을 지탱하는 핵심 대상인 처제가 결국 자기 자신이었음을 자신도 모르게 처음으로 발화하게 된다. 이것은 처제가 '그'의 환상을 위협할 만큼 자신과의 적정한 거리를 넘어선 상황에서 취한 방어적 행동이기도 하지만, 동시에 그가 자신의 환상을 방어한 결과로 돌이킬 수 없이 회사 속으로 빨려 들어간 이후에 보인 모습이라는 점에서 처제를 서울의 삶으로부터 구제하려는 극단적인 시도로도 읽힌다. '그'는 자신의 환상을 위해 처제를 고향으로 내려보내지만, 이내 그토록 회피하고 싶어 했던 아내의 출산을 맞닥뜨리면서 자신의 환상에 배반당하게 된다.

그렇다면 장정일은 왜 급지적 자기부정을 위한 소설가소설의 형식을 고안한 후에 이렇듯 무의미한 노동의 형상을 그려냈는가? 그것은 전작에 이어 다시 등

1993.6.15.) 즉 실제 발생한 사건은 '환시'로, '그'의 환상의 내용들은 실재하는 것처럼 의미화되고 있다.

243) 장정일, 『재즈』, 349면.

장하는 조사명의 존재를 통해 설명될 수 있다. 조사명은 은행이라는 유리상자에서 탈출해 소설가가 되었지만 소설가가 된 후에도 자신이 또다른 유리상자에 갇혀버렸음을 깨닫는다. 그는 자신의 등단작 이후로 상업적 출판자본에게 휘둘려 비슷한 내용의 SF 무협지를 자기복제로 찍어내게 된다는 점에서 나름의 '존재의 변신'을 했음에도 여전히 은행원의 자리에 머물고 있음을 보여준다.

그런 그가 완벽한 탈출을 도모하기 위해 택한 것은 재즈교회의 교주가 되는 것이었다. 그러나 재즈 교회는 술집이나 다름없이, 일종의 프랜차이즈처럼 운영된다. 즉, 재즈교회 역시 새로운 유리상자에 불과한 것이다. 이를 확증하는 것이 '그'의 존재다. 장정일은 '그'라는 익명의 화이트칼라를 내세워 조사명의 선택이 "혹성탈출"에 불과함을 보여준다.[244] '그'의 노동과 은행원의 기계적 글쓰기는 상동적일뿐더러 은행원이 추구하는 재즈 교회의 환상은 '그'의 환상과 질적으로 다르지 않다.

'그'는 그러한 환상의 논리를 이미 체현하기 때문에 그 존재 자체가 재즈교회의 모토를 처음부터 반박하게 된다. '그'가 미스 오, 남부장 등과 달리 재즈교회에 열광하지 않는 까닭은 여기에 있다. 자기 정체성을 해체하고, 또 "모든 관계를 버리고 미끄럼질쳐 가라는" 조사명의 주장은, 해체할 정체성을 갖고 있지 않은 텅 빈 형식인 '그'에게는 무의미한 일이며 또한 '그'에게는 하나의 흥밋거리 이상이 될 수가 없다. 재즈 교회에 모여든 사람들, 상업화된 소설가 은행원과 남부장, 미스 오 등의 인물들은 사실상 그들이 갇힌 '유리상자'로부터 탈출한 존재가 아니라 재즈 교회라는 탈출구에 스스로를 의탁해버린 존재들이다. 그러므로 재즈 교회에서 벌어지는 온갖 기행과 혼음은 '그'에게 있어 철저하게 "타자적인 것"에 머문다.[245] 즉, 자신의 환상이 비어 있음을 보여주기 때문에 철저하게 자신의 것이 아닌 것으로 '그'에게 규정되는 것이다.

따라서 『재즈』 속에서 거의 유일하게 적극적인 탈출을 꿈꾸는 은행원을 다름 아닌 '그'의 거울로 삼는다는 사실은 다음과 같은 문제의식을 보여준다. 주인공 '그'를 통해 형상화되는 불쉿 직업이 결국 노동의 의미 자체에 대한 회의를 보여준다면, 은행원의 고정된 삶에서 탈출한 조사명이 다시 자동기계적 글쓰기를 하는 소설가로, 또 재즈 교회의 교주로 "혹성탈출"을 감행해버린다는 점에서 조사

---

244) 장정일, 「혹성탈출—80년대 젊은 시인들에게 나타난 낭만주의 열망」, 『서울에서 보낸 3주일』, 청하, 1988, 132면.

245) B. Fink, "Knowledge and Jouissance", *Reading Seminar XX*, ed. S. Barnard, & B. Fink, Albany: SUNY Press, 2002, p.38.

명의 삶 역시 '그'의 그것과 다르지 않은 것이다.

따라서 표절 문제를 통해 소설가의 급진적 자기부정을 실험한 장정일이 곧이어 화이트칼라 노동자를 주인공으로 내세운 것은, 그의 노동을 경유해서 소설가의 글쓰기가 그러한 반복되는, 아무 내용을 갖추지 못한 노동에 불과한 것은 아닌지 질문하려는 의도라고 볼 수 있다. 그는 일찍이 "문학이 자기 구원도 명예욕도 아닌 직업이라는 것은 다른 어떤 이유보다 고귀하게 느껴졌다"고 말한 바 있었는데,[246] 이러한 소설가의 글쓰기와 직업 노동의 동일시는 보다 증상적 차원에서 이뤄지고 있었던 셈이다. 즉, 현재의 노동이 이러한 것이라면 환상과 무의미한 노동이 상호 보완하는 악순환은 소설가도 피할 수 없는 것이다. 이러한 악순환 속에서는 소설가 주체마저도 다시, 혹은 이전 유리상자 속 은행원의 노동에 비교했을 때 그 외관은 유의미해보이지만 더욱 은밀하고 기만적인 형태로 무의미해지고 만다. 이를 통해서 결국 지배적이 된 무의미한 노동, 혹은 노동이 무의미해진 상황에서 소설가가 할 수 있는 방안은 무엇인가에 대한 물음이 제기된다. 소설가가 생산하는 소설은 그런 관점에서, '그'를 둘러싼 환상과 거짓말과도 같이 무의미한 노동을 지탱하는 하나의 증환으로 전락할 위험을 안는다.

그런 점에서 '그'가 유일하게 '발화'하는 자신의 꿈 내용은 작가가 소설가의 노동에 대한 한 가지 사유로서 『재즈』 속에 심어놓은 것으로 읽힌다. 한 노교수와 그의 두 제자가 서울에 창궐한 식인마를 피해 도주한 끝에 무인도에 도착한다. 그러나 그 무인도에는 사실 사람이 살고 있었고 그들의 문명 수준은 서울에서 온 세 사람보다 뛰어났다. 무인도의 삶이 지겨워진 세 사람은 무인도 주민을 살해하고 다시 서울로 돌아간다.

> 아무 일도, 아무 일도 일어나지 않았어…… 그러면 여 제자가 맞장구를 치는 거야……그래요, 무서운 괴기영화를 보면 살인이 일어날 때나 불행한 일이 일어나기 전에 항상 천둥이 치거나 번개가 쳤어요. 그런데 우리가 저 섬에 있었던 동안은 날씨가 너무 화창하고 좋았지 않아요. 그러니 무슨 일이 있을 리 없죠……[247]

이들은 모든 걸 잊었다고 스스로를 속인 뒤, 인구가 반으로 준 서울에서 남자 제자를 빼고 완벽하게 원래의 자리로 돌아간다. 그러나 남자는 "어쩌면 내가 식

---

246) 장정일, 「개인기록」, 『문학동네』 2호, 문학동네, 1995.2, 136면.
247) 장정일, 『재즈』, 248면.

인마일지도 몰라"라고 말한 뒤 처형된다. 이 꿈의 기이한 점은 우선 "규찰대원"이라는 용어나, 그들이 역사적 "불행"으로 꼽는 사건이 "인천상륙작전이나 노르망디 상륙작전"이라는 사실이다. 즉, 세 사람과 그들이 사는 서울은 북한이라는 사실이 전제되어 있다. 그의 꿈속에서는, 남한 사회의 모습이 북한처럼 전도된 상태로 보여짐으로써 남한 사회의 진실이 폭로된다.[248] 다른 한편으로 주목할 점은 이 꿈이 '그'에 의해, 청자인 미스 오를 향해서 발화되고 있다는 사실이다. 『재즈』에서 앞서 등장한 꿈들은 내용이 없거나, 혹은 미메시스의 형태로 등장했는데, 여기서는 디에게시스의 형태를 취하는 것이다. 물론 화자인 '그'나 청자인 미스 오 모두 "우리 모두가 불쌍하다"는 식의 결론을 내려버리지만, 디에게시스의 '발화 주체'는 형식의 히스테리를 폭로할 수 있다.[249] 더 엄밀하게는, 전도된 사회 속에서 자신이 전도되어 있음을 깨닫는 남자 제자로 인해 그 형식은 붕괴하고, '그'는 꿈의 실재에서 도주하여 환상의 현실으로 돌아오는 것이다.[250]

그러나 장정일은 뒤이은 소설을 통해 예술가 인물을 전면에 내세움으로써, 『재즈』에서 잠시 실험된, 소설가의 글쓰기와 '그'의 불쉿 노동이 겹쳐지는 현상을 어떻게 극복할 수 있을 것인가를 궁구한다. 그것은 구체적으로 노동화된 예술의 거부라는 방법으로 표현되는데, 이를 통해 노동 거부의 조건이 무엇인지, 나아가 예술과 노동의 개념이 겹쳐졌을 때 그 상호작용의 결과가 어떻게 도출되는지를 보여주는 데로 나아간다. 이러한 탐구에 앞서 무의미한 노동이 지배적이 되었고, 그에 따라 소설가 주체마저도 침식하는 현실을 인식하는 작업이 필수적이던 것이다.

4.2. 아무것도 하지 않는 예술가의 노동

4.2.1. 제이의 두 가지 자기부정의 방법

---

248) S. Zizek, 『그들은 자기가 하는 일을 알지 못하나이다』, 162면. "자아-이상은 정확하게 주체가 그의 '정상적' 일상생활을 어떤 전도된 것으로 인식할 때 주체에 의해 상정된 관점이다."라는 지젝의 지적은 여기서 바로 '그'의 발화 주체에게 적용될 수 있다. 그런 점에서 '그'의 발화에 무의식적으로 간섭하는 그 주체는 장정일이 구현하고자 하는 소설가 주체의 상에 근접한다.

249) S. Zizek, 『부정적인 것과 함께 머물기』, 102-103면.

250) J. Lacan, 『자크 라캉 세미나 11 정신분석의 네 가지 근본 개념』, J.A. Miller 편, 맹정현·이수련 역, 새물결, 2011, 94면.

장정일은 96년 말 『내게 거짓말을 해봐』(이하 『거짓말』)을 출간한 뒤 파리로 떠났다가 귀국하며 구속된다. 이 필화 사태는 언론의 수많은 주목을 받으면서 장정일을 "포르노그래피의 작가"[251]로 불리게 만들었다. 이소영의 연구에서는, 이를 80년대와 다른 90년대적 검열이자 새로운 적대의 정동으로 의미화하고 있다. 즉, 황석영의 방북과 구속이라는 검열과는 다른, 자유주의적 지식인에게 가해진 '성 검열'이라는 지적이다. 그리고 이는 87년 체제 이후 적대의 전선이 젠더의 문제로 이동했음을 표지하는 중요한 사건이었다.[252]

그러나 이와 같은 논란을 떠나 결국 무죄 판정을 받을 만큼의 일에 대해 정부의 검열이 시도된 것을 이소영은 제이가 '아무것도 하지 않는' 사람이었기 때문이었음을 지적한다. 그리고 이것은 이후 문민정부의 세계화와 IMF 외환위기, 그리고 국민의 정부에 이르러 발표된 신지식인 선언 등으로 이어지는 신자유주의화를 방증하는 한 근거로 제시된다. 이는 모두 80년대와는 다른, 90년대적인 변모를 보이고 있다고 할 수 있다.[253]

『거짓말』은 유부남인 중년의 조각가 제이와 여고생 와이의 성적 기행을 담고 있다. 와이가 대학에 진학하기까지 대략 1년여에 걸쳐 진행되는 두 사람의 성관계는 점점 가학적이 되어가면서 제이가 와이에게, 와이가 제이에게 물리적 폭력을 가하는 형태로 바뀌어간다. 그러나 결국 버티지 못한 제이는 아내가 머무는 파리로 도망을 하게 되고, 와이는 자신의 언니 부부가 사는 브라질로 떠난다.

이때 『거짓말』의 독해는 필화 사태에서 다뤄진 것처럼 성에 대한 금기를 문제화하는 것에서 멈춰서는 안 된다. 『거짓말』이 취하는 액자식 구성은 추가적 독해를 요구한다. 주인공 제이가 와이와 벌이는 성적 기행들은 과잉된 자기부정의 행위이지만 성적 기행들의 재현적 층위 바깥의 서사적 층위에서 이러한 성적 기행들은 모두 거짓말일 뿐인 것이다. 이러한 급진적 자기부정을 통해 제이의 성

---

251) 원재길, 「(작가를 찾아서) 파리, 1996년 겨울 : 내가 만난 장정일」, 『작가세계』 32호, 세계사, 1997.2, 37면.

252) 이소영, 「민주화 이후 검열과 적대」, 『상허학보』 54집, 상허학회, 2018, 66-76면. 필화 사태의 전개에 관해서는 위 논문의 68면 참조.

253) 그런 면에서 정장진은 『내게 거짓말을 해봐』에 대한 비평에서 출판사 김영사의 이중적 행태에 주목하는 통찰력을 보여준다. (정장진, 위의 글, 118면.) 김영사는 90년대 들어 김우중, 이명박뿐 아니라 스티븐 코비, 마이클 해머 등 자기계발서를 적극 출간해왔기 때문이다. 이러한 자기계발 담론을 전적으로 부정하는 것이 『내게 거짓말을 해봐』의 '아무것도 하지 않는 제이'였다는 사실은 김영사의 자기모순을 보여주는 것이 아니라 반대로 노동을 거부하는 제이의 모습조차도 상업화될 수 있다는 것, 즉 자기계발서들과 정확히 등가의 교환가치를 지닌다는 것을 예증하는 것이다.

적 기행들은 일종의 허구이자 예술 자체의 이면으로 재의미화되며 비로소 제이가 가진 노동관과 맞닿는다. 제이의 의식 전반을 떠받치고 있는 노동과 예술에 대한 환상은 그의 급진적 자기부정을 통해 재규정되어 와이가 보여주는 고유한 예술과 노동에 대한 의식으로 화한다. 와이의 의식이 드러나는 통로가 제이가 보여준 성적 기행의 변형이라는 점에서, 『거짓말』의 포르노그래피적 외양은 예술의 상품화와 그것을 가능하게 하고 또 촉진하는 노동으로서의 예술 등 예술의 생산을 둘러싼 주체와 제도의 알레고리로 볼 수 있는 것이다.

『거짓말』은 장정일에 따르면 자신의 자기 모멸이 한 극점에 달한 텍스트이다.[254] 그러나 이 자기부정은 장정일의 방법이 그러했듯, 급진적 자기부정의 층위에서 의미화되어야 한다. 즉, 내화에서 제시되는바, 유부남 제이가 여고생 와이와 강도 높은 성관계를 이어가는 한편으로는 사회적 물의를 일으키는 칼럼을 신문에 연재하거나 자신의 예술에 대해 온갖 조롱을 일삼는 행위는 제이가 스스로 선택한 자기부정의 방법임은 분명해 보인다. 그러나 이후 내화의 내용은 액자식 구성을 통해 외화에서 '거짓말'로 선언된다는 사실, 즉 허구성의 자기반영이 보다 주목되어야 한다. 이러한 이중 부정은 뫼비우스의 띠와 같이 단절적인 동시에 긴밀히 연결된다는 점에서 하나의 단락을 이루고 있다는 특징을 지니고 있다.

이때, 내화에 해당하는 챕터에서 제이가 취하는 두 가지 자기부정은 상동적인 특징을 보인다. 하나가 그의 예술 영역에서 이뤄지는 것이라면, 다른 하나는 와이와의 섹스이다. 우선 전자는 〈조각 → 분뇨예술 → 아무것도 안 하기〉라는 단계적 변화 과정을 밟는다.

첫째, 아버지가 죽은 뒤 제이는 "무언가 자신의 손으로 주물럭거리"는 조각을 시작하고, 이를 통해 "그가 스스로 금지시켜 왔던 것", 즉 "자신의 감정을 여러 가닥으로 갈고 풍부하게 하여 그것으로부터 열락을 얻는 것 그리고 자신의 신체를 편안하게 하고 자극시켜 그것으로부터 쾌락을 얻는 것"을 익히게 된다.[255]

그러나 이후 그는 세 번의 전시회를 끝내고 자신의 조각이 "하나의 감시체계"에 불과하다는 것, "아버지가 자신에게 가르쳐 준 삶을 형상화"한 것임을 깨닫는다. 여기서 중요한 것은, 자신의 예술이 아버지에게 향하는 복종, 고해에 불과하

---

254) 장정일, 「『내게 거짓말을 해봐』에 대해 바로 말함」, 『상상』 5권 1호, 살림, 1997.2, 18면.
255) 장정일, 『내게 거짓말을 해봐』, 김영사, 1996, 54면.

다는 사실이 단순히 그 조각품의 '내용'으로부터 도출되는 것이 아니라 조각을 통해 자유를 얻는다는 발상에서 오는 것임을, 즉 자유를 얻기 위해 조각을 욕망하는 것 자체가 아버지의 권위를 인정하는 일임을 깨달았다는 사실이다.

> 그가 만든 작품이 아버지의 형상을 닮았다는 말은 그의 조각이 아버지의 얼굴을 사실에 가깝게 묘사했다는 말이 아니라 아버지가 자신에게 가르쳐준 삶을 형상화한다는 뜻이다. 아버지는 죽었지만 아버지의 말은 제이의 내면에 아로새겨져 있었고, 그가 손으로 무엇인가 주물러 만들기 시작했을 때 그것은 자유스러운 자아의 표현이 아니라 아버지를 우상화시키는 것이었다.[256]

이런 제이의 인식은 둘째, 분뇨예술이라고 그가 칭하는 형태의 예술로 이행하게 만든다. 명확한 정의는 제시되지 않지만, 분뇨예술이란 그가 예술을 포기하기 위한 예비단계로서 시도한 것으로 "이십대 때 자신이 제작했던 작품에 똥칠을 하는 세부 작업"이다.[257] 또한 그것은 자기모멸의 한 방법으로, 제이의 기준에서 풍자와는 달리 "자신과의 거리"가 없는 것이다.[258] 이렇듯 분뇨예술은 창작보다는 자신의 기존 예술품을 변형하는 방식의 예술로 볼 수 있다. 그러나 이러한 예술을 시작한 이래로 그에게는 '신버지'라고 불리는 존재가 찾아오며 일종의 황홀경을 느낀다. 이후 그는 서서히 아무것도 하지 않는 상태로 나아가지만 신버지의 '임재' 현상이 사라지지는 않는다고 말한다.

제이에게 예술의 시작과 '마무리'가 아버지의 존재와 관련된다고 할 때, 그 관계는 제이가 분뇨예술의 단계로 넘어간 시점, 그러니까 이전까지의 그의 창작이 모두 아버지에 대한 고해체계에 불과했음을 깨닫는 시점 이후에는 매우 모호하게 드러난다. 이에 대해서 장정일이 자신이 『거짓말』의 모티프를 모턴 샤츠만의 『어린 혼의 죽음』에서 얻었다는 사실을 고려할 필요가 있다.[259] 이 책은 프로이

---

256) 장정일, 『거짓말』, 55면.

257) 장정일, 『거짓말』, 73면.

258) "다빈치가 자신이 그린 '모나리자의 미소'에 수염을 그리면 자기 모멸이 되고 뒤샹이 그리면 풍자가 된다. 결국 남이 하면 풍자고 자신이 하면 자기 모멸이라는 말은 자신과의 거리야말로 풍자와 자기 모멸이 갈라서는 관건이라는 것을 말해 준다." (장정일, 『거짓말』, 73면.)

259) 장정일, 『장정일의 독서일기 3』, 하늘연못, 1997, 264면. "이 소설의 정신분석적 기초는 '아이를 학대하는 가족과 파시즘 사회'라는 부제가 붙은 모턴 샤츠만의 《어린 혼의 죽음》으로부터 모조리 빌어 왔다. 그 책은 권위적인 가정이 전체주의의 기반을 만든다는 라이히의 주장을 임상적으로 접근하고 있는 책으로, 프로이드의 개인 심리학을 보완하고 대응하는 사회 심리학 입장에 선 저작이다. 이 소설에 나오는 '신버지'라는 용어는 물론이고

트의 분석으로 널리 알려진 슈레버 판사의 회고록을 그의 아버지 닥터 슈레버와의 관계를 통해 분석한다. 프로이트는 슈레버 판사의 회고록 내용을 검토하면서 "그의 병을 일으킨 원인은 동성애적인 리비도"이고 "이 리비도의 충동에 그가 대항하여 싸우려 한 것이 갈등을 일으키고, 그 갈등이 증상"을 일으켰다고 결론지었다.[260] 그러나 이것은 그가 동성애자임을 의미하는 게 아니라, "아버지와 그 사이의 유아적 갈등"으로 인해 아버지나 형에게 품은 사랑의 감정이 제대로 해소되지 못하고 자아에 투자된 결과임을 드러낸다고 해석된다. 따라서 슈레버는 자신이 세상을 구원하기 위해 자신이 여자로 변형되어야 한다는 망상을 품고, 그를 위협하는 빛살-신에 의해 여성의 '관능'을 느끼게 만든다.

그러나 샤츠만은 이러한 분석을 비판하면서 프로이트가 간과한 슈레버와 그 아버지의 실제 관계를 문제의 원인으로 새롭게 지적한다. 극도로 권위주의적이고 억압적이었던 아버지 슈레버의 양육 방식이 슈레버의 망상으로 화했다고 그는 해석한다. 슈레버 판사에게 찾아오는 빛살-신은 동성애적 리비도가 일으킨 결과가 아니라, 아버지의 박해 사실까지를 망각한 결과로서, 아버지가 강요한 "엄중한 규칙 때문에 또 다른 의미를 발견할 수 없었을 뿐만 아니라 왜 그렇게 되었는지의 원인도 깨닫지 못"하게 하는,[261] 아버지에 대한 최종적 부정이자 자기기만으로 의미화된다.

즉 샤츠만은 아버지를 완전히 무의식적으로, 그러나 편집증의 방식인 분절되는 망상의 형태로 반복하는 아들의 형상을 슈레버 판사의 회고록에서 읽어낸다는 점에서 『거짓말』의 제이의 모습과 겹쳐진다. 끝까지 자신의 편집증의 원인으로 아버지를 호명하지 못한 채 빛살-신의 망상 속에 머문 슈레버 판사처럼, 제이가 예술을 포기한 후에도 사라지지 않는 신버지의 존재는 분석 이후에도 사라지지 않는 증상이라는 점에서, 보다 근본적인 차원에서 소멸할 수 없는 것이며, 제이가 생각하는 것 이상으로 아버지의 마수는 넓고 깊은 것임을 샤츠만의 저작을 통해 추론해볼 수 있다.

와이와의 관계가 계속되면서 신버지는 점차 그 흔적을 감추는 듯 보인다. 와

오랜 억압과 그것에서 비롯한 내부의 검열이 아버지에 대한 워난을 신적 황홀경으로 바꿔치기하는 개념, 그리고 가부장적 기독교 사회에서 하느님과 그리솬, 그리스도와 장로, 장로와 평신도, 아버지와 아들은 신랑과 신부의 역할에 서며 그런 암묵 속에서 아들이 아버지의 성기를 선망할 수도 있다는 소설 내의 가설은 모두 그 저작에 빚졌다."

260) S. Freud, 「편집증 환자 슈레버—자서전적 기록에 의한 정신분석」, 『늑대인간』, 김명희 역, 열린책들, 2020, 151면.

261) M. Shatzman, 『어린 혼의 죽음』, 오세철·심정임 역, 현상과 인식, 1983, 79면.

이와 잠시 헤어진 뒤 서울 집으로 돌아온 그는 와이와 한 약속을 어기고 피(P)와 섹스를 하는데, 그는 신버지가 찾아올 것 같다고 예감함에도 신버지는 결국 찾아오지 않고 제이는 비로소 숙면을 취하는 것이다.

신버지가 제이에게 찾아오는 빈도가 줄었다는 사실은 그렇다면, 와이와의 섹스가 그로 하여금 '아무것'도 하지 않을 수 있게 만들어주었고, 그야말로 아버지의 체계로부터의 도주가 완수됐음을 의미하는 것인가? 그렇지 않다는 것이 와이와의 관계가 변모하는 삼단계가 제이의 예술을 통한 자기부정과 상동적이라는 사실에서 암시된다.

삼단 구성을 간략화하면 다음과 같다. : 와이와의 (폰)섹스 → 와이에 대한 사디즘적 섹스 → 와이에게 매를 맞는 마조히즘적 섹스.

제이는 첫 번째 단계에서 두 번째 단계로 이행하면서 점차 와이에게 폭력을 행사하기 시작한다. 그리고 이 폭력의 형상은 기이하게도 아버지의 형상과 매우 유사하게 그려진다. 제이는 아버지가 자신을 벌할 때 사용하던 몽둥이에 "아우라 같은 것"을 느끼면서 고향집 앞에서 구한 대걸레 자루로 와이를 폭행하기 시작한다. 또한 그는 늘 와이를 자신이 아버지에게 체벌당하던 것과 같은 자세로, "삼각형으로 엎드"린 자세로 만든 뒤 몽둥이를 휘두른다. 이러한 체벌을 감당할 수 있었던 것은 십여 년 전 지금의 아내인 '지'가 마지막이었지만 이제는 와이가 더 완전하게 제이의 기대에 부응한다.

그럼으로써 제이는 아버지에 대한 상징적 동일시를 시도하는 것처럼 보인다. 그는 향유를 지닌 환상인[262] '신버지'로부터 아버지와 동일시, 즉 아버지를 연기하는 차원으로 나아간다. 이 동일시는 오로지 제이가 와이에게 몽둥이를 휘두르며 성적 쾌감을 느끼는 과정으로만 구성된다. 이러한 아버지의 향유를 폭로하는 과정을 연기함으로써 자신이 끊임없이 추구하는 아버지에 대한 부정을 시도하고 나아가 서영채가 지적한 마조히즘의 논리[263]를 위한 아버지와의 동일시라는 전제조건을 달성한다고 볼 수도 있을 것이다.

그러나, 문제는 아버지를 연기함에도 그의 증상이 사라지지 않는다는 것에 있다. 즉, 이러한 사디즘적 성애는 끊임없이 반복되어 그가 파리로 떠나기 전에 이

---

262) 억압은 늘 잉여향유를 발생시킴으로써 억압된 것에 주체가 고착되도록 만드는데, 이는 초자아적인 형상으로서의 '신버지'가 어떻게 제이의 죄책감으로부터, 정확히는 제이가 아버지의 모습을 모방함으로써 얻는 죄책감과 향유를 제공하는가를 설명해준다. (S. Zizek, 『헤겔 레스토랑』, 조형준 역, 새물결, 2013, 554-555면.)

263) 서영채, 「냉소주의, 죽음, 매저키즘」, 『문학동네』 21호, 문학동네, 1999.11, 427면.

르면 제이가 와이에 대한 연민을 품을 정도로까지 잔혹해진다.

> 성욕이 충족되자 와이에 대한 연민과 자신에 대한 혐오가 함께 치밀어 오른다. 제이는 욕실로 가며 자기 손을 눈앞에 들어본다. 망치로 깨어버리고 싶다. 그는 중얼거린다. '내가 만든 것은 다 이래. 모두 아버지의 모조품이야.'
> 와이에 대한 연민으로 가슴이 터질 듯한 슬픔은 견딜 수가 없다. (중략) 제이는 자기 속의 또 다른 나를 향해 다시 중얼댄다. '나를 죽여라!' 그러나 제이에게도 '나'가 있는 것일까? 그는 하나의 복제에 불과하며 그의 삶은 그림자 놀이다.[264]

여기서 제이의 동일시, 곧 아버지 연기하기는 그 자신이 스스로 이 모든 행위가 "그림자 놀이"라는 허구에 불과하다고 인식하면서 그 실패를 드러낸다. 제이는 이것이 연기임을 알고 있었던 것이며, 이 사실이 드러나는 순간 제이는 바로 와이에 대한 연민, 즉 매를 맞는 대상이었던 자기 자신에 대한 연민에 지배된다. 그에 따라 그는 와이와 역할을 바꾸게 되는데, 여기서 제이가 하는 다음의 발언은 이러한 역할 전환이 와이에게서 발견한 자기 자신에 대한 연민을 원인으로 한다기보다는 자신이 처음부터 기다려왔던 순간이 찾아왔음을 보여준다.

> 제이는 거듭되는 질문이 자신이 진정 원해 왔던 암점 속으로 육박해 들어오는 것을 느낀다. 기간이 짧기는 하지만 와이는 아주 높은 강도의 단계를 따라왔다. <u>그는 자신이 의도했던 순간이 빨리 왔다는 것을 섭섭하지만 받아들이기로 했다.</u>(인용자 강조)[265]

와이는 제이에게 삼각형으로 엎드려 뻗치라고 명령한 뒤 그를 매질하기 시작하고, 제이는 그로부터 "고향 집에 되돌아온 듯한, 잃어버린 세월을 찾은 듯한 기쁨을 느낀다."[266] 이러한 제이의 태도는 아버지의 완전한 소멸을 위한 아버지 연기하기가 다만 자기 자신을 연기하기 위한 과정으로 전환되었음을 보여준다. 이 전환은 앞선 사디즘적 섹스 → 마조히즘적 매 맞기로의 전환이 가지고 있는 진실에 가까운 것이다. 제이의 이런 모습은 퇴행으로 설명할 수밖에는 없는데, 그가 아무것도 하지 않기라는, 일견 아버지와 결별하려는 급진적 시도로써 도달

---

264) 장정일, 『거짓말』, 165-166면.
265) 장정일, 『거짓말』, 175면.
266) 장정일, 『거짓말』, 178면.

하고자 했던 순간이 과거의 재연이라는 점에서 그러하다.

그러나 이것은 당연히 제이의 관점에서 구성된 전환의 과정이고, 그 모든 것은 늘 제이의 의도, 자신의 과거를 어떻게든 연민의 대상으로 끌어올리고, 성애화함으로써 긍정해보려는 시도로부터 어긋난 방식으로 되돌아온다. 제이를 매질하는 와이는 그를 폭행하던 아버지가 아니라 어머니를 연기하기 때문이다. 제이에게 어머니는 "아무런 자기 의사나 욕망 없이 오직 아버지 수발을 들며 살았고 아버지가 죽은 뒤에도 머리 잘린 그림자처럼 조용히 살"아온 존재일 뿐이었고, 어머니의 형상이 개입된 순간은 제이의 연기가 더 유지될 수 없으리라는 예시와도 같이 작용한다. 그리고 수많은 자기부정의 시도를 거쳐서 결국 자기 자신을 연기하는 데로 돌아오는 이 순환 속에 갇힌 제이를 향한 와이와 우리, 아내인 '지'의 복수라고 할 만한 것, 즉 텍스트 내에서 목소리를 얻지 못한 이들의 발화는 뫼비우스의 띠에서의 전도를 통해 일어난다. 이 전도가 아버지 연기하기에서 자신 연기하기로, 혹은 사디즘적 성애에서 마조히즘적 성애로의 전환과는 다른 성질의 것임은 분명하다.

이 전도는 이 제이의 자기부정 이야기의 외화에 해당하는 챕터인 「파리에서」에서 나타난다. 즉, 와이와의 관계를 더 이상 유지하지 못한 채 파리로 도망쳐버린, 1인칭 '나'로 등장하는 제이가 아내 앞에서 "거짓말을 하기 시작"[267]하는 지점에서이다. 이렇듯 제이의 이야기의 허구성이 텍스트에 자기반영됨으로써, 제이, '나'가 자기부정의 진정성이라고 할 만한 것은 역설적으로 그가 의식되지 못하는 것에서 근거를 마련한다. 자기긍정으로 낙착되는 자기부정을 피해서, 혹은 제이가 「서울과 여러 도시에서」에서 줄곧 보여주는 기괴한 냉소주의나 엘리티시즘적 논리의 표현이 재의미화될 뿐 아니라 이러한 텍스트의 자기반영을 통해 제이가 보여준 단계적 자기부정의 행위의 진실은 모두 1단계에서 드러난다. 예컨대 제이가 처음 아버지에게서 벗어나 행했던 "자아의 자유로운 표현"으로서의 조각 예술은 사실 그가 그토록 부정하고자 했지만 동시에 끝까지 포기하지 않았던 예술에 대한 환상이었으며, 와이와 거친 가학피학적 성애를 나누기 이전 나눈 폰섹스는 제이의 이야기가 모두 그가 지어낸 거짓말에 불과하다는 사실로서 일종의 거울 텍스트로 기능한다. 따라서 제이의 자기부정에 내포된 진실은 그가 자기부정을 통해 망각한 1단계에 여전히 위치하고 있었음이 드러난다. 이는 그가 자기부정을 하는 '연기'를 통해 "거짓말"을 하는 자신에 도달함으로써, 즉 상

267) 장정일, 『거짓말』, 209면.

징적 차원의 자기부정을 수행함으로써 가능한 것이다.

이러한 급진적 자기부정의 차원은 제이의 논리를 뚫고 나오는 와이와 우리의 응시에 의해 가능하다는 지적은 다수 있어 왔다.[268] 그러나 본고는 제이의 자기부정이 보여주는 내용들을 『거짓말』의 형식적 특성과 관련지어 탐구함으로써 와이·우리·지와 제이의 차이를 의미화할 필요가 있다고 본다.

4.2.2. '아무것'의 의미

'아무것도 하지 않는' 제이는 무엇을 하는가. 즉, 앞서 지적한바, 제이가 내화에서 무의식적으로 놓치는 지점을 통해 자기부정의 논리가 역설적으로 완수된다.

왜냐하면 제이가 예술을, 그가 통렬하게 아버지에 대한 고해 체계에 불과하다고 비난한 예술을 포기하지 못하기 때문이다. 그리고 이것은 예술을 가능하게 하는 노동의 차원을 그가 오인하는 데에서 기인한다. 제이는 텍스트 내내 "아무것도 하지 않는"이라는 수식어를 달고 등장하며, 여러 번에 걸쳐서 자신의 노동관을 피력한다.

앞서 제이가 시도한 예술을 통한 자기부정은 예술의 형식의 변화를 표지하는데, 다시 그 과정을 써본다면, 〈오브제를 생산하는 미술(조각) → 자신의 오브제를 변형하는 개념 미술[269] → 미술의 포기〉로 정리할 수 있다. 그러나 이때 제이가 오브제를 생산하는 미술의 단계를 아버지와 연관지으며 부정한 것은 의미심장하다. 즉, 오브제의 생산 자체, 혹은 미술 오브제의 존재 형식 자체가 아버지와 관련이 있다는 제이의 진단이 전제되어 있는 것이다.

---

268) 이소영, 「87년 체제와 적대의 정동」, 서울대학교 대학원 박사학위 논문, 2022 및 박지영, 「혁명과 성, 문학의 공존(불)가능성—1980~90년대 장정일 문학의 젠더/섹슈얼리티 문화정치학」, 『현대문학의 연구』 77집, 현대문학학회, 2020 참조. 이 두 연구에서는 와이와 우리가 협조하여 와이의 오빠를 죽게 만들고, 이를 통해 제이의 동성애적 욕망을 고백하게 만들었다는 사실은 제이를 응시하는 두 사람의 레즈비어니즘적 연대의 결과물로 독해된다.

269) 고드프리는 개념미술의 개념은 개념미술가의 수만큼 다양할 것이라고 전제한 뒤, 그것의 대체적인 지향은 "형태나 재료에 관한 것이 아니라 개념과 의미에 관한 것"으로 "독창적이고 수집 매매될 수 있는 미술 오브제의 전통적 존재 방식에 도전"한다고 규정한다. 한편 리파드는 개념미술을 재료와 그것으로 만들어진 오브제로부터 자유로운, "비물질화"한 미술이라고 정의한다. (T. Godfrey, 『개념 미술』, 전혜숙 역, 한길아트, 2002, 4-14면) 이런 관점에서 제이의 분뇨 예술은, 새로운 오브제를 만들어내는 것이 아니라 그것을 모욕하는 아이디어에 주목하고, 나아가 그것이 자기 모멸의 방법이라는 의식이 중요하다는 점에서 전통적 의미의 조각보다는 개념 미술에 가깝다고 볼 수 있다.

이와 관련하여 줄리아 브라이언 윌슨의 논의를 참고할 수 있다. 윌슨은 68-71년 사이 미술노동자(artworker)를 자처했던 주체들의 논리와 맥락을 탐구함으로써 그들이 발견한 미술노동의 의미와 한계를 살핀다. 미술노동의 개념이 당시에 하나의 '텅 빈 기표'로 대두되었던 배경에는, 베트남전쟁이라는 정치적 맥락과 "정보 기반의 경제", 즉 후기산업사회로의 이행이라는 경제적, 사회적 맥락이 자리하고 있다.[270] 이때 후자의 맥락에서 오브제 자체가 가진 상품적 특성이 부각되면서 오브제 생산을 거부하는 미술, 즉 "미술실천의 '비물질화'의 확산"이 나타났다는 사실이 주목된다.[271] 즉 복잡화하는 시장 시스템에 의해 단순화되고 종속적이 되는 미술에 문제의식을 느낀 이들은 자기반영적인 미술 생산 메커니즘에 주목하면서, 노동과 미술을 접목시키고자 했다. 이미 사회주의 리얼리즘적 관점의 노동자 지향적, 선동적 미술의 한계를 인식했던 당시 미술노동자들은 개념 미술, 미니멀리즘, 프로세스 아트 등을 통해 노동을 재현하는 미술 대신 미술노동의 개념을 상상하였다.

그러나 이들의 시도가 급진적이면서도, 결국 실패로 귀결된 것에 대해(미술노동자연합이 3년밖에 존속하지 못했다는 점에서) 윌슨은 이들이 이미 퇴색되고 있던 전통적 의미의 블루 칼라 노동에 대한 환상에 사로잡혔거나, 혹은 그나마 미술노동이 근접한 지식노동과의 연결을 도모하더라도 그 노동 조건을 구체화하는 데에 어려움을 겪었기 때문이라고 분석한다.

그럼에도 이들이 시도한 여러 '미술노동'은 현재까지도 계승되는데, 그 중 하나가 '미술 파업'의 시도다. 파업은 노동과 노동자의 지위를 전제해야만 가능하다는 점에서 미술노동, 미술노동자라는 개념을 통해 비로소 가능한 사건이 되었던 것이다. 그러나 미술노동자들이 어떤 대의를 위해 '파업'을 시도했을 때 이미 그것은 미술 표현의 한 양태로 귀속되었다. 즉 개념미술의 극점에 위치한 미술 파업은 다시 "개념적 행위예술"이자 "퍼포먼스"가 되었다.[272] 마찬가지로, 오브제 생산을 포기한 것 자체도 어떤 식으로든 기록될 수밖에 없고 그 기록물이 끊임없이 생산·유통되면서 사실상 상품화된 오브제로 기능했다는 사실은 미술노동이라는 개념을 통해 저항하고자 했던 상품화의 논리, 시장의 논리가 그것을 무효화할 만큼, 미술의 급진화를 앞질러 이미 더욱더 급진화되어 있음을 보여주는

---

270) J.B. Wilson, 『미술노동자』, 신현진 역, 열화당, 2021, 30면.
271) ibid., 152면.
272) ibid., 186면. 이러한 윌슨의 분석은, 앞서 언급한 제이의 예술 중 3단계에 해당하는 미술의 포기가 사실상 2단계의 연장선에 놓여 있다는 사실을 보여준다.

것이다.

제이가 아버지를 거부하기 위해 예술을 포기한 것의 실패는 이러한 미술노동과 미술 파업의 '실패'와 연관지어 생각해볼 수 있다. 그의 오인은 이런 것이다. : '아버지라고 불리는 어떤 체계, 예술의 생산을 '강요'하는 어떤 체계로부터 개념미술과, 개념미술의 급진화로서의 예술 포기라는 수단을 동원하여 이겨낼 수 있을 것이다.'

이러한 제이의 (무)의식은 그에게 '아무것'이 대체 무엇을 의미하는가의 문제에서 가장 첨예해진다. 이소영의 연구에서 언급된바, 제이의 가장 큰 거짓말은 '아무것도 하지 않는다'라는 지적은 일면 맞고 일면 틀리다.[273] 왜냐하면 적어도 내화의 제이에게 그 말은 거짓말이 아니기 때문이다. 제이에게 '아무것'의 정의는 '아무것'의 대립항인 노동에 대한 개념에 대타적으로 구성되는데, 그의 노동관은 다음과 같은 장면에서 확인할 수 있다.

> 이런 모습으로 있는 게 너무너무 행복하다. 인간은 뭐 한다고 쉬지도 않고 숨은 쉬며, 쓸데없는 이론을 만들고 말을 하며, 또 뼈빠지게 땀 흘려 일을 한단 말인가. 이렇게 아무것도 않는 게 죽여 주게 좋다.[274]

> 아무것도 않고 살아야 한다. 아무것도…… 돈이 있다면 와이에게 김밥집이나 칼국수집을 내주고 싶다. 그러면 밥 굶을 염려는 없겠지. 아, 좆같이! 뭐 하러 사람들은 아등바등 산단 말인가. 씹이나 하면서 슬렁슬렁 살면 이렇게 좋은데. 진흙을 주무르고 나무를 깎고 쇠를 용접하며 살았던 지난 십여 년이 아까워 미칠 지경이다. 대체 뭐 하러 돈은 벌며, 새끼는 깐단 말인가. 또 무슨 좆빨라고 저축은 하고 땅과 집은 산단 말인가. 니기미 씨팔, 명예나 체면은 또 뭔가. <u>노동의 즐거움이니 창작의 기쁨이니 아무리 좆나발을 까도 나는 아무것도 안 하고 살고 싶다.</u>[275]

> 시가지는 봄을 맞아 도로 공사를 새로 하는 통에 아스팔트가 마구 파헤쳐져 있다. 제이는 봄날 나른한 햇살을 받으며 곡갱이로 땅을 파헤치고 있는 인부들을 가리키면서 <u>'저것이 인간의 역사고 저것이 인간 행복의 원질이라면 차라리 나는 곡갱이 자루에 맞는 행복을 구하겠다'고 와이에게 속삭인다. 그처럼 곡갱이로 땅을 파는 인부들의 정열이 제이에겐 무모한 것으로 여겨졌다.</u> 인간은 아무것도 안 하고 살 수 없

---

273) 이소영, 위의 글, 143면.
274) 장정일, 『거짓말』, 114면.
275) 장정일, 『거짓말』, 120면.

나.[276] (인용자 강조)

제이에게 노동은 “뼈빠지게 땀 흘리”는 행위, “곡갱이로 땅을 파헤치는” 블루칼라 노동의 의미를 가지며 그 연장선에서 자신이 처음 조각을 시작했던 때의 행위들도 고된 노동으로 파악된다. 반대로 자신의 ‘아무것도 하지 않는’ 상태는 그러한 긴장감이나 고된 피로감 대신에 와이와의 섹스가 주는 행복감으로 가득 찬 것이다. 그러나 이러한 정의가 제이의 거짓말이라는 것은, 제이가 그야말로 사력을 다해 와이와 사도마조히즘적 섹스를 이어가는 모습에서 이미 드러나고 있다.

다시 말해서, 제이가 아무것도 안 하기 **위해** 섹스를 한다는 사실, 즉 섹스가 그가 생각하는 ‘아무것’에는 포함되지 **않는다는** 사실은 그가 생각하는 예술이 오브제를 생산하는 ‘노동’에 가깝고, 이 노동이 창조적 행위로서의 블루칼라 노동에 대한 환상에 기댄 것임을 보여준다. 그가 지방의 여관방에서 섹스를 이어간다는 사실도, 그 행위의 공간을 밀실로 제한함으로써 그들의 섹스를 수용자 없는 무중력의 공간으로 만들겠다는 의도를 보여준다. 그러나 그의 시도는 그 시작 지점에서부터 실패한다.

실패는 예술가 제이에 대한 환상을 품은 우리에 의해, 또 제이에게 아무런 환상을 품지 않은 와이에 의해 강제된다. 와이는 우리에게 자신이 제이와 한 모든 일들을 털어놓는 한편, 우리는 제이의 흔적이 남은 와이의 몸을 제이의 오브제로 생각하는 것이다.

> 그날 점심시간에 와이는 우리의 요청에 의해 화장실에서 자신의 엉덩이를 까보였다. 우리가 와이의 엉덩이에 난 맷자국을 보고 싶어했기 때문이다. (중략) 우리는 무릎을 모으고 주저앉은 자세로 와이 뒤에 앉아 와이의 엉덩이에 희미하게 사라져 가는 붉게 상기된 자국을 들여다보았다. 그리고는 ‘만져봐도 돼?’ 라고 와이에게 물었고 와이가 허락하자 손가락 끝으로 와이의 엉덩이에 어렴풋이 부풀어 오른 맷자국을 쓸어 본다. 그 태도는 제이의 조각을 감상하듯 경건하다.[277]

그러므로 제이가 우리에게 느끼는 경계심은, 제이가 예술을 포기하지 않았음

---

276) 장정일, 『거짓말』, 201면. ‘곡괭이’가 맞는 표기이지만 원문에 ‘곡갱이’로 표기되어 있어 그대로 인용하였다.
277) 장정일, 『거짓말』, 133면.

을, 혹은 그럴 수가 없다는 사실을 우리가 끊임없이 이야기한다는 것에서 온다. 그리고 이 사실을 와이는 제이에게 끊임없이 전달한다. 우리는 늘 제이와 와이의 밀실 속 섹스에 포함되어 있음으로써 밀실에, 또 제이의 '아무것'에 틈을 만든다. 우리는 제이의 예술의 수용자가 되어 제이의 욕망을 구성하고 또 폭로하여 되돌려주는 역할을 한다. 제이는 우리를 두려워하면서도 그것이 자신의 진실임을 은연중에 혹은 불가피하게 인정한다.

> 얼마나 맞았는지 그의 무릎 위에 걸터앉은 그녀의 엉덩이는 뜨거울 정도다. 제이는 이 감각을 좋아한다. 세상에 이토록 그의 가슴을 뒤흔드는 조각품은 없다.[278]

> 제이는 온통 맷자국에 멍들고 붉으락푸르락하게 부어 오른 몸을 보며 말한다.
> "널 전시하고 싶어." (중략)
> 그는 중얼거린다. '내가 만든 것은 다 이래. 모두 아버지의 모조품이야.'[279]

제이는 와이와의 사도마조히즘적 섹스가 자신이 부정한 첫 번째 예술과는 다른 무엇이라고 생각했지만, 결국 그에게 돌아온 것은 오브제로서의 와이라는 점에서 그의 예술 포기는 실패하고 있음을 알 수 있다. 오히려 그가 아무것도 안 하기 위해 와이와의 섹스에 사력을 다할수록 그는 동시에 오브제를 생산하는 창작, 즉 아버지의 체계를 재생산하는 작업을 수행하고 있는 것이다. 이러한 예술 범주의 확장은 물러설 곳이 없을 정도로 확장된 아버지의 체계를 보여준다. 동시에 그가 그토록 거부한 예술과 노동, 혹은 예술노동이 무의식적으로 수행되고 있음을 보여준다.

그러므로 제이가 와이의 몸에 문신을 새기려고 한 것, 그리고 그것에 실패하는 것은 어느 정도 필연적 귀결이다. 소유의 개념이 적용될 수 있다는 사실로 인해 오브제의 존재가 예술의 상품화 논리를 뒷받침하는 것이라면[280] 제이는 그 행위를 통해 비로소 섹스가 자신의 예술노동의 일환이었음을 인정하는 것이 된다. 그러나 제이는 이마저도 완벽히 수행하지 못한다. "와이가 아플까 봐 바늘을 너무 얕게 찔렀던" 탓에 문신은 곧 사라져버린 것이다. 제이가 와이의 몸에 자기 이름을 새겨넣음으로써 와이를 오브제로 만들지 못한 것은, 그 순간 자신이

---

278) 장정일, 『거짓말』, 145면.
279) 장정일, 『거짓말』, 165면.
280) J.B. Wilson, op.cit., 62면.

‘아무것도’ 안 한다는 거짓말을 실토하는 순간이 되기 때문이라고 볼 수 있다. 결국, 제이는 와이와의 섹스가 시작된 처음부터, 혹은 아내에게 사디즘적 섹스를 요구하던 십 년 전부터 이미 예술노동으로부터 벗어날 수 없었지만 그 사실을 회피하고자 했음을 보여준다.

제이에게 예술노동은 거울에 대한 공포, 즉 예술이 생산되고 소비되는 체계에 대한 공포와 같은 것으로 은유된다.

> 어려서는 아버지가 그의 거울이었고 성인이 되어서는 관객과 고객 그리고 언론과 평론가들이 그의 거울이었다. 그러나 와이에게 두들겨 맞으면서 그는 지금까지 회피해 왔던 자기 얼굴을 바로 보려고 한다. 그 아무의 것도 아닌 자기 얼굴. 백면의 얼굴을.[281]

다시 말해 제이는 아버지와, 아버지와 같은 존재인 관객, 고객, 언론 및 평론가 등 결국 예술이 생산되고 소비되는 그 조건으로부터 도주하고 싶었던 것이고, 이로 인해 제이는 순수하게 아버지의 억압의 반대급부로 행해진 자신의 첫 예술 창작이 그 시작과 동시에 예술노동이 되어버리는 상황에서 순수한 예술 창작은 불가능하다는 사실을 인정하지 않기 위해 예술을 포기한다는 의식에까지 이르는 것이다.

이를 개인적 차원의 예술 파업이라고 볼 수 있다면, 미술가들이 미술 파업을 수행할 때 중단한 것이 예술의 생산이 아니라 예술의 전시였다는 사실은[282] 제이의 행위를 이해하게 해준다. 예술이 노동의 개념과 접합되고, 나아가 파업이 가능한 것으로 이해될 때 그 전제조건은 예술이 이미 그것이 소비되는 체계에 완전히 종속되어 있다는 것이며, 파업은 이러한 체계의 작용을 중지시키는 것이 아니라(이것이 원래 예술 파업의 의도였겠으나) 예술이 그러한 소비와 상품화의 논리로부터 공격받는 자율성의 보루가 아니라 이미 그러한 보루가 시작부터 무너져 있었음을 재확인하는 작업에 불과한 것이다.

제이는 예술을 포기함으로써, 혹은 예술의 자율성이라는 환상을 유지함으로써 역설적으로 자신의 예술이 이미 아버지-관객-고객의 거울에 비치고 있었다는 사실을 확인할 수 있게 되지만, 제이의 급진적 자기부정은 그러한 깨달음의 여지

---

281) 장정일, 『거짓말』, 188면.
282) Y. McKee, *Strike Art*, NY: Verso, 2016, p.34.

를 박탈한다. 즉, 제이가 와이의 몸에 문신을 새기는 것을 실패한 시점부터, 그가 파리로 도망하여 아내에게 자신을 의탁하기까지의 과정은 그러한 자기부정의 급진화가 수행되는 전도의 경계에 근접하는 것이다.

와이가 제이와 한국의 여러 도시들을 떠도는 와중에 그녀는 제이가 실패했던 것과 달리 그의 살갗 깊숙이 바늘을 찔러 문신을 새긴다. 이로써 와이는 사도마조히즘적 성애를 통해 제이의 오브제가 되었던 상태를 벗어나 자신의 오브제를 남기는 예술가가 된다. 와이와 제이의 예술이 결정적으로 다른 것은, 그가 자신의 첫 창작에서 "자유스러운 자아의 표현"을 느꼈다면 와이는 그것에 아무런 환상이 없다는 점에 있다. 이 자유에 대한 환상은 창작 행위와 예술의 자율성에 관한 것이라고 할 수 있을 것이다. 와이는 그러므로 제이와의 관계를 이용해서, 혹은 자신의 예술을 이용해서 자신의 억압의 실체인 오빠를 살해하는 데에 아무런 거리낌이 없다.

반면 제이는 자신에게 남은 문신을 통해 일종의 절대상품[283]이 된다. 아도르노는 예술품을 절대상품, 즉 아무런 사용가치가 없는 순수 교환가치로 이뤄진 상품으로 정의한다. 즉 제이가 그토록 원하던 상태인 '아무것도 아닌 존재', '무'로 돌아간 존재가 될 수 있게 한다. 그러나 그러한 아무것도 아닌 존재는 완전한 절대상품으로서 시장의 논리를 극단화한 지점에서만 성립 가능하다. 그러나 아버지의 체계에서 벗어나 있는, 자율적 예술의 환상을 제이는 파리로 도주함으로써 보전하려고 한다. 즉, 파리에서 제이는 자신의 몸에 새겨진 문신으로부터 소외된다. 다음과 같은 제이의 말은 따라서 제이의 깨달음의 순간이 아니라 제이의 자기부정이 실패하여 섣부른 자기긍정으로 화하는 순간으로 독해되어야 한다.

> 내게 아버지가 있었던가? 한밤에 잠을 이루지 못할 때마다 에펠탑이 정면으로 마주 보이는 집 앞의 샤이요 광장에 나가 앉아 그 생각을 한다. 내게 진짜 아버지가 있었던가? 나는 그것을 알지 못한다. 조각가였는지 소설가였는지 영화 감독이었는지 혹은 무용가였는지 대체 내가 예전에 무슨 일을 했던 사람인지 지금 알지 못하는 것처럼, 내게 아버지가 존재했는지 나는 모른다. 어쩌면 계급장 없는 군복을 입은 채 요란스러운 150cc 오토바이를 타고 선거 유세장을 돌아다니던 아버지는 내 공상의 산물이 아니었을까? 즉 내 똥 같은 작품의 논리적 근거를 마련하기 위해 그토록 그

283) T.W. Adorno, 『미학이론』, 홍승용 역, 문학과지성사, 1997, 44면.

악한 아버지가 만들어진 것 아닐까? 그래, 창작을 지속하기 위해 아버지라는 악한 적을 상정하고 그것으로부터 동력을 얻고자 한 것이 분명하다. (중략) 하지만 이제 안다. 애초에 내게는 그 어떤 아버지도 존재하지 않았다는 것을. 나는 아버지 따위의 존재 없이 고독 속에 태어났다.[284]

아버지는 없었다는 제이의 '깨달음'은 사실 와이와 처음 만났던 1년 전에도 거의 유사하게 제시된다는 점에서[285] 새로운 내용도, 전도의 제스처도 부재하다. 오히려 이것은 예술을 이용할 수 있는 와이에게서 도망간 제이가 파리에서 "아무것도 하지 않아도 된다"는 아내의 말을 믿고자 할 때 떠오른 생각일 뿐이다. 그런 점에서 제이의 예술관은 자신의 예술을 통제하는 아버지라는 체계가 있는가, 없는가의 문제를 오가는 데에 그치지만, '그'가 끝까지 입을 다무는 진실은 제이가 이미 아버지라는 사실에, 즉 예술이 생산, 소비되는 체계 자체에 그가 일부가 되어 있다는 사실에 있다. 이는 앞서서 제이가 아버지를 모방하는 예술을 생산하는 것과 생산하지 않는 것, 또 아버지를 연기하는 것과 자기 자신을 연기하는 것 사이를 오가면서 보여주었던 양자택일의 문제가 그의 환상이라는 근본 지점에 가닿는다. 파리에 이르러 모든 것을 잃은 제이가 '아버지는 없었다'라고 고백하더라도, 또는 곧바로 찾아온 와이에 의해 사실 자신은 아버지의 성기를 원했다고 고백하더라도 그것은 모두 자기기만에 해당한다. 그런 면에서 제이가 계속해서 만들어낸 아버지에 대한 서사는 진실 자체의 가면을 쓰는 것이다.[286]

그러나 와이는 환상이 없는 존재, 따라서 그의 기만에 속지 않는 존재이므로 이미 상품 자체가 되어버린 제이가 스스로를 공개하지 않으려고 하는 순간에 파리에 찾아와 제이의 환상을 허문다. 그에게 교복과 곡괭이를 전달하면서 그 몸에 새겨진 문신을 상기시키는 것이다. 이제 제이의 아내 지는 그 교복과 곡괭이

---

284) 장정일, 『거짓말』, 206-207면. 강전욱의 연구는 이와 같은 제이의 발화가 가진 자기기만을 통해, 결국 그가 아버지의 질서에서 벗어난 적이 없음을 지적한다. (강전욱, 「장정일 소설 연구」, 한남대학교 대학원 석사학위 논문, 2019, 43-44면.) 본고는 이러한 시각에 동의하되 아버지/신버지라는 표상이 제이에게 어떤 구체적 의미로 나타나는가를 탐구함으로써 예술의 자율성과 예술노동의 문제를 제기하고자 한다.

285) "그렇다면 신버지의 모형을 빌려 왔던 제이의 아버지상은 진실과 달리 왜곡되어 있는 것이 아닌가. 스스로를 탄핵하기 위해 신버지라는 가상이 필요했다는 것처럼 자신의 작품을 합리화하고 잘 설명하기 위해 아버지를 사디스트와 같은 괴물로 만든 것이 아닐까?" (장정일, 『거짓말』, 104면.) 오히려 이러한 발화는 이 모든 "거짓말"의 발화 주체가 드러낸다.

286) S. Zizek, 『이데올로기의 숭고한 대상』, 84면.

를 넘겨받아 와이의 행위를 반복한다. 즉 아무것도 하지 않는다는 환상을 유지하기 위해서는 자신이 오브제라는 것이 아내라는 수용자에게 관람되어야 하며, 그녀의 요구에 맞춰 끊임없이 거짓말을 해야하는 상황, 즉 고통스럽지만 즐거운 자기 연기하기의 상황에 제이는 노출된다. 즉, 제이는 내화에서 자신이 아무것도 하지 않겠다고 선언함으로써 자기부정을 수행했지만, 이 외화에 이르러 '아무것'의 정의가 자신의 착각이며 따라서 그 선언이 거짓말이었음을 직면한다.

이렇듯 제이가 자신의 예술에 대한 환상을 아버지의 서사로 은폐하면서 지켜나가는 모습을 통해, '아무것'의 의미는 그에 의해 축소된다. 제이는 '아무것'에서 예술과 노동, 혹은 예술노동을 공제했지만, 그것은 사실 '아무것'에 포함돼 있었음이 관점의 전도를 통해 드러날 수 있게 된다. 따라서 제이의 진실은 내화에서 제이의 자기부정은 끝없이 계속되면서 남긴 어떤 왜상들이 외화의 부정을 통해 전도됨으로써만 발견되며, 제이는 그에 따라 사라지는 주체의 위치에 자리한다.

그런 점에서 제이가 아내에게 하는 거짓말이 「서울과 여러 도시들에서」이라는 것은 『거짓말』의 특수한 서술 전략이 된다. 이때 자신을 3인칭화('제이')해서 서술하는 것은 자신의 환상이 부정된 시점에서 과거 자신을 돌아보는 거리감을 드러낸다고 볼 수 있으며, 나아가 와이와 우리에 의해 자신의 환상이 부정되었던 것처럼 해당 서사 층위 바깥에서 아내의 응시에 의해 그의 사도마조히즘적 섹스는 하나의 예술 행위로 생산되고 있는 것이다. 이렇듯 형식에 내포된 제이의 진실은 급진적 자기부정을 통해 드러난다.

4.2.3. 와이의 '예술노동'

한편 『거짓말』의 고유함은 그러한 자기부정 이후의 잔여물을 형상화하는 데에 있다. 이 잔여물은 부정에 의해 열린 공백으로부터, 뫼비우스의 띠의 경계 지점을 넘어서 출현하는 예술가의 형상에 해당한다. 「리우데자네이루에서」 챕터에서 앞선 장에서 3인칭과 1인칭으로 등장했던 제이가 사라지고 와이가 우리에게 보내는 편지만이 남는다.

이 편지는 그로부터 십 년이 지나 와이는 자신이 SM 클럽인 '아마조네스'의 여신이 되었음을, 또 우리는 제이에게 두 팔을 잘렸음에도 회복하여 첫 전시회를 앞두고 있음을 일러준다. 장정일은 앞선 글에서 "와이 역시 주체적이긴 하지만 그녀는 기껏 남성이 정해준 여성 정체성의 한계 속에 머문다. 하지만 '우리'

는 모두를 포함한 여신이다."라고 말하면서 자신이 우리에게만 '고우리'라는 성과 이름을 온전히 제공한 까닭은 그녀만이 온전히 주체적인 인물이라는 점에 있다고 밝힌다.[287] 그러나 본고는 오히려 익명화되어 있던 와이에게 더 큰 가능성이 있다고 본다. 그 가능성은 제이와 다른 '아무것'의 정의를 놓고 보이는 환상의 차이에서 온다.

와이는 아마조네스의 여신으로 일하면서 일견 남성적 질서를 재생산하는 작업을 수행한다고 볼 수 있다. 그러나 와이는 그것을 통해 자신이 돈을 벌고 있음을 인지한다는 점에서, 제이나 우리와도 다른, 예술과 노동을 연결지을 수 있는 지점을 발견한다. 오경미는 예술가의 노동자로서의 지위를 놓고 벌어진 논쟁에서 예술노동을 인정하는 순간 예술에 대한 신자유주의적 경제 시스템의 침투를 용인하고, 나아가 예술가를 자본의 족쇄 속으로 들이미는 행위가 된다고 보는 입장과 노동 개념의 변화를 인정하는 한편으로 예술가의 사회적 생존이라는 현실적 문제를 해소하기 위해 예술노동을 인정해야 한다는 입장의 대립을 묘사한다.[288] 여기서 와이의 입장은 후자에 가깝되, 노동 개념을 변화시키는 예술의 가능성을 적극 인정하는 쪽에 있다.

와이가 행하는 노동은 완전하게 자신의 의도에 의해 통제하는 SM 플레이인데, 그것은 단순히 고정된 의례의 반복이 아니라, 여신과 노예 사이의 미묘한 의사소통으로 이뤄지는 것이다. 그러므로 "주인은 노예가 더 견딜 수 없는 순간을 정확히 알아야 할뿐더러 그의 한계를 정해주어야 하고 그들의 한계를 확장시켜주어야 해. 채찍질말고도 여신은 많은 것을 배워야 하고 쉬지 않고 연구해야 해."라는 와이의 말은 고도의 주체성을 요구하는 노동의 모습을 보여준다. 이러한 와이의 노동은 "자기 존재를 확장하고 변화시키"는 작업으로서 예술의 개념에 그대로 맞닿는다.

따라서 와이의 '예술노동'을 윌슨이 다룬 60년대 전위예술과는 다른, 비물질노동[289]의 차원에서 독해한다면, 와이가 체현함으로써 보여주고 있는 예술과 노동

---

287) 장정일, 「『내게 거짓말을 해봐』에 대해 바로 말함」, 『상상』 5권 1호, 살림, 1997.2, 31면.

288) 오경미, 「예술노동 논쟁 재고찰: 철학적 개념 논쟁을 넘어 현장으로」, 『서양미술사학회 논문집』 48집, 서양미술사학회, 2018, 36면.

289) 비물질노동은 "상품의 정보적, 문화적 내용을 생산하는 노동"으로 정의된다. 정신 노동과 육체 노동의 전통적 구분이 포드주의적 산업 사회에서 발생했다면, 후기포드주의적 산업 사회에 이르러 이 정신 노동은 육체 노동 자체가 지적 절차를 포함하는 과정, 즉 지적 노동으로 변하는 양상을 보인다. 이를 통해 지적 노동은 자본주의적 생산 규범을 극단화함

의 양 측면의 변화를 예각화할 수 있다. 비물질노동으로서의 예술노동을 수행하는 와이에게 있어 예술과 삶이 분리불가능하다는, 제이가 보여주었으나 그가 끝까지 거부했던 사실은 그녀로 하여금 "그녀 자신이 기업가인 일종의 '지적 노동자'로 출현"할 수 있는 조건을 마련해준다.[290] 이러한 비물질노동은 의사소통의 생산과 재생산을 통해 주체성의 생산과 재생산을 포섭한다. 이것은 생산과 재생산 자체를 노동자 개인이 직접적으로 도달할 수 있다는 사실로부터 가능하다. 와이가 생산하는 것은 그러한 소비자로서의 '노예'들과의 정교한 의사소통이며, 이 의사소통을 스스로에게까지 확장함으로써 전문가가 된다. 그러므로 단순히 아마조네스 클럽을 찾는 부르주아 남성에만 해당되는 것이 아니라 이미 보편화된 "남성 지배적"이고 "행복하지 않은" 사회에서 누구에게나 SM 성향이 나타날 수 있다는 와이의 지적은 자신의 예술노동이 사회에 밀착해 있으며 이를 어떻게 변형시킬 수 있는가를 의식하는 방향으로 나아가고 있음을 보여준다.

이러한 와이의 인식은 "노예가 느끼는 것을 느껴 본 적이 없으면 좋은 주인이 될 수 없다"는 논리에서 출발한다. 즉, 사도마조히즘적 성애라는 제이의 예술에 종속되었던 와이는 제이가 사라진 십 년 후의 브라질에서, 제이의 예술관을 전유하고 있다. 제이가 사력을 다해 예술을 부정하면서 '아무것도' 하지 않았던 것이 역설적으로 예술노동으로 나아간 것을 받아들이는 제스처를 와이는 보여준다. 예술을 부정하기 위한 행위는 와이에게 큰 무리 없이 노동과 접합된다. 앤드류 로스는 후기산업사회에 이르러 예술가들의 노동 '정신'이 더욱 요구된다고 주장한다.

> 분명한 것은, 예술가들의 노동의 '정신(mentality)'이 더욱더 요구되고 있다는 점이다. 예술가들의 기능과, 그들의 노동 정신의 활용 양 측면에 있어서, 이것은 마치 예술가들이 꾸준히 그들의 전통적 위치로부터 탈각되어 생산 경제의 사회적 이윤의 중심으로 위치가 재정립되고, 또한 생산의 경제적 중심에 더 가깝게 모이게 됨을 보여주는 듯하다. 참으로, <u>어디에도 고착되지 않고 상황에 적응가능한 전통적 예술가의 모습은 확실히 후기산업사회의 지식 노동자의 이상적 정의로 재구성된다.</u>[291] (인용

으로써 역으로 "자기가치화의 형식들과 자본주의적 생산의 요구들의 결합"을 가능하게 하는 지성을 창출한다. (M. Lazzarato, 「비물질노동」, 조정환 역, 『비물질노동과 다중』, 갈무리, 2005, 182-3면.)

290) 위의 책, 193면.

291) A. Ross, "The Mental Labor Problem", *Social Text, 63 (Volume 18, Number 2)*, Durham: Duke University Press, 2000, p.11.

자 강조)

이에 대해 신자유주의적 자기계발 논리가 예술에 침투한 것이라는 비판이 제기되지만[292], 로스는 오히려 역으로 예술가의 노동 방식이 사회 일반의 노동 방식으로 전유된 결과임을 강조한다. 그리고 이러한 예술가의 노동은 단순히 그것이 기존의 질서에 수동적으로 포섭되는 데에 그치는 것이 아니라 노동 개념의 재정립을 통해 질서의 전제를 흔드는 가능성으로 변모한다. 그러므로 와이의 입을 빌려 '인생유전'을 긍정하는 작가는 그것이 단순히 기표에서 기표로의 이동이 아니라 제이라는 자기부정의 주체를 경유해서만 도달 가능한 지점이다. 그런 점에서 밀실에서 이뤄졌던 제이의 사도마조히즘적 섹스가 비록 철저히 개인적인 것, 자율적인 것으로 남겨두려던 제이의 의도는 실패했지만 와이에 의해 바깥으로, 클럽 아마조네스라는 공적 공간으로 나오게 되었다는 사실은 중요하다. 예술가들에게 있어 청중과 그들의 작품을 위한 공적 공간은 필수적인데, 이 공적 공간은 늘 타자의 현존을 전제한다는 점에서 '정치적'인 공간이다. 예술의 자율성의 신화가 문화산업으로 대체된 포스트 포디즘 사회에서 이 공간은 예술가들의 '기교(virtuosity)'를 노동으로 바꾸지만, 그로 인해 노동이 역으로 기교의 정치적 행위적 구조에 기반하게 된다. 즉, 노동 자체가 의사소통이 이뤄지는 비공식적이고 계획되지 않는 공적 공간의 특수성을 입게 된다는 것이다.[293] 이러한 의사소통을 이루는 구체적 의견의 복수성은 일상인의 삶에 더욱 근접한다.[294]

제이가 거부했던, 예술이 생산·소비되는 이 공적 공간이 클럽 아마조네스라고 할 수 있고, 여기서 와이는 노동함으로써 자율적 예술의 환상을 가로지른다. 이는 장정일이 이전 소설들을 통해 보여주었던 외설적 질서에 대한 비판 속에서 예술이 외설적으로 변질된 것이 아니라, 예술 자체에 외설성이 내재해 있었음을 깨달아가는 과정에 더 가깝다. 『거짓말』에서 예술의 외설성이 포르노그래피로 은유되었다는 사실은 늘 타자의 응시를 전제함으로써 그 의미와 효과가 발생하는 예술의 정의를 상기하는 것에서 나아가 의사소통을 통해 생산과 수용의 주체를 정동하는 '정치성'이라고 부를 수 있다면, 성의 근본적인 정치적 성격과도 맞닿

---

292) 서동진, 「예술가는 언제 파업하는가: 예술과 노동 그리고 상품」, 『한국예술연구』 36집, 한예종 한국예술연구소, 2022, 56면.

293) P. Virno, *A Grammar of the Multitude*, trans. I. Bertoletti, J. Cascaito, & A. Casson, London: Semiotext, 2004, pp.53-56.

294) 장정일, 『장정일의 공부』, 알에이치코리아, 2015, 290면.

는다.[295] 와이가 말한 대로 자신의 SM 플레이가 사회 질서의 유지에 기여한다는 인식은 그녀의 예술노동이 남성중심적 자본주의 체제의 중핵에 자리하게 되었음을, 따라서 "비판적 거리"를 통한 저항이라는 공식을 넘어서 체제의 불가능성을 체현하는 예술의 가능성에 근접한다.[296]

그에 반해 우리가 제이에게 보낸 비디오를 통해 자신이 깎아 만든 나무 막대에 콘돔을 씌워 성기에 집어넣는 작품, 〈까미유의 아마조네스 진군〉은 우리가 제이로부터 독립하는 순간을 묘사한다고 할 수도 있겠지만,[297] 한편으로 제이와 우리가 모두 자율적인 예술의 환상을 가지고 있다는 점에서 상동적이라는 인상을 지우기 어렵다. 제이와 전국을 돌면서 성관계를 갖고, 이후 브라질로 넘어가 아마조네스 클럽에서 일하는 와이와 달리 우리는 고향 근처의, 아버지의 폐공장에 은둔하면서 작업을 이어간다. 공장 안에서의 예술이 주는 노동의 환상은 제이의 노동 부정을 뒤집어진 형태로 반복하는 것으로 보인다. 그런 점에서 우리가 제이와 와이의 섹스를 제이의 '예술'로, 와이를 제이의 오브제로 인식함으로써 제이의 숨겨진 진실을 폭로하고, 그런 우리에 대해 제이가 "근친상간"[298]적인 두려움을 느끼는 것은 당연한 일일 수 있다.

그럼에도 우리가 와이에 의해 선포된 승리의 순간에 함께 할 수 있는 것은 와이를 오빠와 가난이라는 실체적인 억압에서 구하고, 그녀에게 욕망을 부여했기 때문일 것이다. 제이가 자기부정을 통해 사라졌다면, 우리는 "진정한 여신"으로 "아무 말 하지 않"[299]음으로써 와이에게 예술가의 위치를 넘겨준다. 이러한 두 사람의 '연대'는 우리의 예술이, 와이의 SM 플레이가 그러하듯 예술노동의 방식으로 자신의 예술과 노동을 변형시킬 수 있는 가능성을 와이의 편지를 건네받음으로써 비로소 구체화할 수 있으리라는 기대를 통해 작동한다고 볼 수 있다. 제이나 우리가 아니라 와이가 만약 정말로 외설적인, 노동이 된 예술을 중지할 수 있다면, 그 가능성은 실현될 수 있을 것이다.

그러나 장정일이 자기부정의 방법을 통해 도달한, 혹은 도달하고자 하는 의식

---

295) A. Zupančič, 『왓 이즈 섹스?』, 김남이 역, 여이연, 2021, 19면.
296) F. Jameson, 『포스트모더니즘, 혹은 후기자본주의 문화 논리』, 임경규 역, 문학과지성사, 2022, 118면.
297) 정장진, 위의 글, 124면.
298) 장정일, 『거짓말』, 49면.
299) 장정일, 『거짓말』, 215면. 이러한 와이와 우리의 '침묵'은 제이의 수다한 거짓말과 대비된다. (T.W. Adorno, & M. Horkheimer, 『계몽의 변증법』, 김유동 역, 문학과지성사, 2021, 115면.)

은 그 자체로 현실추수적인 것으로 전락할 위험이 내재한다. 조정환의 지적처럼, 노동이 예술화되어 노동하는 누구나가 예술가일 수 있는 사회의 이면은 "예술능력을 시민의 자격요건"으로 강요하는 사회이기 때문이다.[300] 작가가 와이를 통해 보여주는 예술에 대한 의식은 그런 점에서 그러한 양면적인 위험을 간과하는 것처럼 보인다. 왜냐하면 『거짓말』에서 와이의 예술노동은 제이의 환상을 가로질러 재구성한 결과물로 제시되어 제이가 가진 환상의 구성물을 재활용하기 때문이다. "후기자본주의의 문화적 진화를 변증법적으로 사유하려는 노력"[301]이 와이의 모습에서 나타나듯 예술노동을 형상화하는 작가의 상상력 부족으로 인해 일종의 "도덕주의적 사유"로 귀결될 위험을 안는다. 그러므로 와이의 편지가 "리우데나네이루에서", "미래로부터"[302] 발송된다는 사실은 작가의 탐구가 중단되는 지점을 표지하는 것이다.

4.3. 피로한 소설가의 글쓰기

사회적으로는 IMF 외환위기 이후, 그리고 작가 개인적으로는 필화 사태로 인한 법정 공방이 일단락된 시기[303]에 출간된 『보트 하우스』는 위기감 혹은 피로감이 강하게 드러나고 있다는 특징을 보인다. 이러한 감각에는 외환위기의 영향을 받은 동시기 작가들의 감각과 공명하는 지점이 발견된다. 98년의 문학비평을 정리하면서 우찬제는 IMF 관리체제 상황이 자유주의적, 소비주의적 문화를 재성찰하도록 함으로써 현실성과 문학성 사이의 관계를 고민하게 만들었다고 평가하면서도 한편으로 그것이 다소 원론적인 이야기에 그친 감이 없지 않았다고도 보고 있다.[304] 『창작과비평』의 'IMF 시대에 다시 보는 자본주의적 근대', 『문예중

---

300) 조정환, 『개념무기들』, 갈무리, 2020, 104면.
301) F. Jameson, op.cit., 116면.
302) 장정일, 『거짓말』, 215면.
303) 장정일은 97년 1월 징역 10월을 선고받은 뒤, 항소심을 거쳐 2000년 10월 대법원에서 최종 형량이 확정되기까지 3여 년이 넘게 소요되었다. 99년 3월 『보트 하우스』가 출간되었을 시기는 98년 2월 19일 항소심에서 집행유예 판결이 나온 이후였다는 점에서 법정 공방은 작가에게 여전히 당면 과제였다고 할 수 있다.
304) 우찬제, 「20세기에서 21세기로 가는 비평」, 『문예연감 1998년도』, 한국문예진흥원, 1999, 74-75면.

앙』에서 기획한 'IMF 시대의 문학'과 『실천문학』의 '90년대 문학제도를 비판한다' 등의 특집과 같은 문예지에서 편성한 외환위기 관련 특집란은 막연하게 위기의식을 표하면서, 비평가와 작가들의 책임과 새로운 다짐으로 마무리되는 한계를 보여준다.

그러나 복거일과 임영태의 주장은 소설가와 기업가를 등치한다는 점에서 외환위기라는 외적 현상에 앞선 소설가들의 심리적 변화를 암시한다. 복거일은 문학의 상업주의를 옹호하면서, 문인들은 "노동"과 그 생산물로서의 "문학작품"을 팔아 살아가는 "기업가"들이라고 칭하며[305], 임영태 역시 "글을 쓰는 일에도 제조원가가 있고 필요경비가 있다"고 말하며 작가 스스로가 "경영 개선을 하지 않으면 부도가 날 수도 있다"는 생각을 드러낸다. 이러한 생각은 문학에서 "최선의 성취를 이루려면 삶 전부를 투입하는 자세"를 요구하는 것으로 끝맺음된다는 점에서 작가들의 위기의식을 역설적으로 드러내고 있다.[306] 기업가와 작가를 동일시하는 발상은 물론 외환위기 상황에서 위기에 놓인 주체라는 공통점에 기반하고 있지만, 한편으로 직업 작가들에게 '경영 개선'과 좋은 '상품'을 통해 위기를 극복하라는 초자아적 명령이 작동하고 있음을 드러내고 있다.[307] 이런 피로감은 90년대 초반 서영채에 의해 지적된 바 있었다는 점에서,[308] 외환위기는 다만 90년대를 전후해 자기경영의 주체가 된 전업작가들에게 이미 발생하고 있던 내적 소진이 외적으로 가시화된 것으로 느껴졌다고 할 수 있겠다.

한편 『보트 하우스』에서 장정일은 이와 유사한 감정을 토로하고 있다. 다음과 같은 작가의 말은 그 증상으로 읽힌다.

> 비치 파라솔 그늘 아래의 긴 의자에 누워 얼음 재운 콜라를 마시는 것이 소원인 이 소설 속의 주인공은 바로 내 일생의 소원을 꿈꾸고 있다. (중략) 당시에(92년과 93년—인용자) 꿈꾸었던 인공적 낙원인 호텔의 커피숍이 해변의 벤치로 바뀐 것은 나를 엉뚱한 즐거움에 빠뜨렸다. 아직까지도 도심을 좋아하지만, 해변과 같은 비도심

---

305) 한기·이윤기·복거일, 「감수성이 바뀌지 않으면 살아남을 수 없다」, 『문예중앙』 81호, 중앙일보사, 1998.2, 63면.

306) 임영태, 「문학 고유의 가치를 찾을 기회로 삼자」, 『문예중앙』 81호, 중앙일보사, 1998.2, 92-95면.

307) 박상우는 다이너마이트 두 개를 지고 있다고 하거나, 구효서는 "쌀독에 쌀이 떨어지고 있다"는 작가의 말을 남기기도 했다. (정은령·조용호·이경철·고두현·하종오·김중식, 「IMF 한파 속, 소설이 뜬다」, 『문예중앙』 82호, 중앙일보사, 1998.6, 207면.)

308) 서영채, 「소설의 운명, 1993」, 『소설의 운명』, 문학동네, 1995, 24면.

이 나의 관심을 끌었고 그곳을 열망한다는 것이 나에게는 큰 변화로 느껴진 것이다.[309]

작가는 자신이 꿈꾸던 낙원의 이미지가 변했음을 자각하고 일종의 놀라움을 느꼈다고 진술하는데, 그간 도회적 삶과 문화적 기호들이 그에게 향유의 대상이자 글쓰기의 동력으로 작용해왔음을 고려한다면 이러한 변화는 특기할 만하다. 그만큼 그의 피로한 감정이 『보트 하우스』에 투영되고 있음은 분명해 보인다.[310][311] 그러므로 『보트 하우스』에서 이전과 같은 자기부정을 향한 강력한 에너지가 잘 발견되지 않는 것 역시 당연한 일일 수 있다. 그러나 이러한 작가의 말이 축자적으로 이해될 수 없다는 점에서, 이 피로감의 함의를 살필 필요가 있다. 피로감의 호소와 더불어, 『보트 하우스』에서 작가는 소설가 '나는'을 통해 자신이 10여 년간 수행해온 글쓰기를 되돌아보고 있기 때문이다.[312] '나는'은 이를 통해 자신의 글쓰기를 추동한 적의의 정동을 비로소 인식한다. 이는 보다 복잡한 자기반영적 형식을 통해 구현된다.

'나는'은 99년을 기준으로 37세라는 점에서 작가 장정일 본인은 아니다. 그러나 '나는'은 장정일이 작가의 말에서 표현하는 피로감을 강하게 반영한다. 그는 10여 년 간의 소설 창작을 통해 구속 사태까지 겪은 소설가로 설정되어 있으며,

---

309) 장정일, 「작가 후기 : 더러운 운명을 극복하자」, 『보트 하우스』, 프레스 21, 2000, 292-293면.

310) 한편 장정일은 같은 시기 쓴 독서일기를 통해, "애초에 이 책을 낼 때는 일 년에 한 권씩은 내자고 결심하였으나 이번에는 많이 늦었다. 뿐 아니라 좋은 책을 많이 읽지 못했고, 좋은 책을 만나고도 정열적으로 읽지 못했다"(장정일, 『장정일의 독서일기 4』, 하늘연못, 1998, 5면)거나 "올해도 작년과 같이 많은 책을 읽지 못하였을 뿐 아니라, 읽고도 독후감을 즐겨 쓰지 못했다"(장정일, 『장정일의 독서일기 5』, 범우사, 2002, 33면)는 심경을 전한다. 이는 『보트 하우스』를 이루는 피로감의 증상과 연결된다고 보인다.

311) 여기서의 피로는 한병철이 언급한 "자아 피로"의 속성으로 볼 수 있다. 한병철은 에렝베르의 논의를 빌려 금기 대신 향유의 명령이 지배하는 사회에서 발견되는 탈진의 피로로서 "자기 자신이 되어야 한다"는 요구가 유발한다고 보는 한편으로 "시스템"의 차원의 문제도 결정적임을 강조한다. 즉 시스템이 강제하는 '성과를 향한 압박'은 자아의 표현을 강제하는 것을 넘어서 완전히 소진된, 탈진한 영혼의 표현만을 이끌어내게 된다는 것이다. (한병철, 『피로사회』[전자책], 김태환 역, 문학과지성사, 2012) 앞서 90년대 이후 부각된 전업작가의 '피로', 그리고 기업가로서의 소설가 상은 영혼의 탈진 상태를 표현한 것으로 읽힌다.

312) "작품을 다 쓰고 나서 다시 한 번 그 인물에 대해 숙고했을 때, 그 주인공이 바로 나라는 것을 깨닫게 되었다." 장정일, 「작가 후기 : 더러운 운명을 극복하자」, 292면. 『보트 하우스』는 텍스트 밖 작가와 텍스트 안 소설가의 거리를 앞선 소설가소설보다 더욱 좁힌다는 특징을 보인다. 그런 점에서 작가의 첫 장편 『그것은』과도 유사하지만, '나는'이라는 소설가 인물의 이름이 가진 중의성을 통해 자신을 대상화하면서 자기부정을 구현하는 차이가 있다.

출소 이후 소설이 써지지 않는 상황에 고통받고 있다. 그러나 그에게 소설이 써지지 않는 것보다 고통인 것은 쓰고 싶지 않다는 마음이다.

그는 전업작가들의 의식 수준을 질타하며 그들이 회사원들이나 연예인들과 다를 게 무엇이냐고 강하게 비난하지만, 그러한 질타는 곧바로 자신이 비난한 소설가들과 다를 것이 없는 자신을 향한다.

> 2년에 한 권씩 내는 작품이라면 1년에 몇 권씩의 작품을 내는 작가들의 작품보다 더 낫거나 하다못해 남다른 데가 있어야 하지 않는가. 그런데도 내 작품은 1년에 수 권씩 작품을 내며 혹사당하는 다른 작가들의 작품보다 더 낫기는커녕 완성도가 높지도 않다. (중략) 지금 이 시간, 나는 자신과 했던 약속의 시간으로부터 벗어나고 싶은 것이다. 2년에 한 권이 내겐 두 달에 한 권처럼 자주 돌아오는 것 같이 느껴진다. 그만큼 하기가 싫은 거다.[313]

이는 이전의 『너에게』에서 소설이 써지지 않아 괴로워하는 소설가나 『거짓말』에서 아무것도 하지 않겠다고 선언하는 예술가와는 다른 태도이다. 일차적으로 그는 이전 작품으로 인해 사회에 대한 "공격자"가 아니라 "초라한 방어자"로 전락해버린 경험을 그 원인으로 지목하지만, 또 한편으로는 "결심 공판이 끝나자마자 새 소설에 착수해야 하는 계약"[314]을 직면한 상황이 글쓰기를 싫증나게 만든다. 이 계약은 출판사와의 직접 계약일 수도 있고[315], 자기 자신과 한 약속일 수도 있지만 이중의 위기 이후 그의 태도는 무언가 달라졌으며, 과거 자신을 콤플렉스에서 구원한 글쓰기는 다음과 같은 다음과 같은 심경 고백으로 의미가 변한다.

> 온 힘을 다해 15라운드 경기를 방금 끝낸 헤비급 복서처럼 나의 내면을 공허하게 만들었다.[316]

---

313) 장정일, 『보트 하우스』, 18면.
314) 장정일, 『보트 하우스』, 29면.
315) 장정일이 필화 사태 이전 『상상』으로 인연을 맺은 살림 출판사와 5년 동안 2년에 소설 한 권을 쓰는 계약을 맺었다는 보도가 있었지만(정은영, "장정일 「내게 거짓말을…」 외설 판결 충격 내년부터 서사 작품으로 승부", 「동아일보」, 1997.6.5.), 이후 외환위기가 본격화되면서 계약이 취소된 것으로 보인다. 이후 99년에 이르러서 산정미디어라는 소규모 출판사에서 『보트 하우스』를 출간하게 된다.
316) 장정일, 『보트 하우스』, 31면.

‘나는’이 이 상황에서 갑자기 떠올린 것이 타자기라는 점은 증상적이다. 그는 “어느 날 갑자기 그것이(타자기—인용자) 애틋하게 그리워졌다”[317]고 말하는데, 이러한 노스탤지어는 과거로부터 새로운 욕망을 얻게 하지만, 궁극적으로는 “현재의 위기”를 드러내기 때문이다.[318] 이 노스탤지어가 가리키는 현재의 위기란, 다름 아니라 위기 이후 다시 글쓰기에 돌입한 내면의 폐허이다.

그러나 이미 노트북 컴퓨터와 워드 프로세서가 대세가 된 상황에서 ‘나는’은 클로버727 타자기를 구할 수 없다. 그 대체재로 구매한 Hi-Teen DLX 타자기로는 글이 써지지 않던 중 그가 방문했던 전자기기 상회의 경리인 ‘이주민’에게서 전화를 받는 것으로 이 반복되는 상황에서 탈출한다.[319]

이후 이주민이 변신한 클로버727로 ‘나는’이 쓴 소설, 즉 내화에는 외화와 달리 ‘소설적’ 상상력이 작동한다. 이주민 외에도 불로불사의 능력을 가지고 모든 사물을 꿰뚫어볼 수 있는 고르비 영감(허만수), 자신의 배 위에 올려 놓은 물건의 무게를 정확히 잴 수 있는 저울 여인, 마약을 먹으면 미래를 예언하는 ‘삼십대 여자’, 폭력배 빼갈(김대신) 등의 초능력자들과 그들 사이에 휘말리는 여대생 애라와 마약밀수꾼 은행원 등이 그 서사를 구성하고 있다.

이때 사건의 주된 배경이 되는 고르비 영감 소유의 서강빌딩은 그 자체가 외환위기 이후의 폐허가 된 한국 사회의 축소본이다. 여행사, 신용조합, 인테리어 사무실, 수입 음반사, 이벤트 회사 등 90년대 호황기의 산물과도 같은 사업체들은 모두 문을 닫았고, 이제 화엄전당포가 위치한 건물 6층은 수많은 자살자들로 가득한 무덤이다. 그런 고르비 영감은 “사물을 꿰뚫어보는”[320] 능력이 있다고 설정되는데, 사람을 대상으로도 그 능력이 발휘된다는 점에서 인간을 사물화하는 능력으로도 볼 수 있다. 또한 그는 극한의 매저키스트이면서도 자신의 욕망을 절제할 줄 안다는 점에서 사실상 전능한 인물인 고르비 영감은 따라서 외환

---

317) 장정일, 『보트 하우스』, 26면.

318) 김홍중, 「골목길 풍경과 노스탤지어」, 『경제와사회』 77집, 한국산업사회학회, 2008, 159면.

319) ‘나는’의 1인칭 시점으로 전개되는 텍스트의 초반부는 시간 순서상으로는 5-7장 → 1-4장 → 8장의 순서로 배치된다. 5-7장에서 자신이 처음 글을 쓰기 시작했던 시기와 필화 사태를 겪은 시기를 회상하며 “뭔가 모자”(30면)란 듯한 기분을 느끼고 타자기를 구하러 떠나는 내용을 담고 있으며, 1-4장에서 ‘나는’은 타자기(Hi-Teen DLX)를 사놓고도 글이 써지지 않아 힘들어 하고 있다. 이후 4장의 끝부분과 8장에서 ‘이주민’의 전화를 받게 되면서 ‘나는’은 ‘글이 써지지 않는다 → 타자기가 있으면 잘 써질 것이다 → 타자기가 있어도 쓰고 싶지 않다’의 반복에서 벗어나게 된다.

320) 장정일, 『보트 하우스』, 88면.

위기라는 극한의 고통 이후에도, 혹은 그 고통을 통해 더욱 강력한 적응력과 통제력을 얻은 자본주의 시스템을 상징하는 인물이다.[321]

그러나 '나는'은 내화로부터 완전히 물러나지 않고, 내화 속 인물들에 의해 끊임없이 소환된다는 점에서 글쓰기에 대한 거부감은 빠르게 전개되는 서사 속에서 완전히 해소되지 않았음이 드러난다. 『보트 하우스』에서는 총 세 번의 메타렙시스가 발생하는데[322], 그 중 첫째가 "그녀, 아직 이름을 짓지 못해 '그녀'라고밖에 쓸 수 없는" '이주민'이 그의 앞에 나타나 타자기로 변신하는 장면이었다.[323] 한편 고르비 영감은 외환위기 이후 요원해진 구직에 지쳐가는 대학생 애라를 노예로 삼아 '나는'의 타자기(이주민이 변신한)를 훔쳐오도록 명령함으로써 그 지배력은 소설가 '나는'을 향하는데, 이를 통해 애라가 대구에서 '나는'을 만나 타자기를 훔치는, 두 번째 메타렙시스가 일어난다.

두 번째 메타렙시스는 주인공 '나는'이 타자기를 자신의 모든 글쓰기의 욕망이 응축된 환상 대상으로 설정한 뒤, 그것을 자신이 글쓰기로 만들어낸 존재에 의해 빼앗게 만드는 모습을 보여준다. 즉, 글쓰기의 욕망은 글쓰기 자체에 의해 약탈되는 급진성을 보여준다. 이는 글쓰기를 하고 싶지 않은 피로감이 소설화되는 것으로 볼 수 있다. 메타렙시스를 통해 주체가 서사적으로 구성되는 지점이 표지됨으로써 그것이 허구의 재현적 위계를 위협한다고 본 말리나의 견해[324]를 맥락을 달리해 본다면, 인물들에 의해 주도권을 내주는 소설가의 모습은 오히려 서사가 중심이 되는 소설을 쓰는 것의 피로감을 드러내는 것이다.

여기서 그가 타자기를 빼앗기기 전에 쓰고 있던 내용이 완전한 휴식의 환상을 실현하기 위해 "두 손목을 끊어냈"다는 것이었다는 사실은 '나는'이 글쓰기의 욕망을 떨치고 싶은 욕망까지도 역설적으로 글쓰기로 표현하고 있었음을 보여준

---

321) 장정일, 「이 작품에 대하여」, 『고르비 전당포』, 랜덤하우스코리아, 2007, 270면.

322) 미우라 도시히코의 표현을 빌리면, '승격 허구' 혹은 '격하 허구'라고 할 수 있을 것이다. 허구의 세계와 허구 속 허구의 세계가 겹쳐지면서 허구 속 허구 세계의 인물이 허구 세계로 승격하거나, 반대의 방향으로 격하할 수 있다고 설명한다. 『보트 하우스』의 경우, '나는'이 창조한 허구 세계의 인물(애라, 고르비 영감 등)이 '나는'의 세계로 승격하는 듯 보이지만, 이것은 모두 '나는'의 글쓰기의 결과물이라는 점에서 '나는'이 허구의 세계 속에 기입된 것으로 보는 것이 타당하다. (三浦俊彦, 『허구세계의 존재론』, 박철은 역, 그린비, 2013, 96면.)

323) 여기서 '나는'은 이주민의 변신을 보면서 두 가지 질문을 얻는다. 소설가는 어떤 대상으로부터 글쓰기의 욕망을 얻지만, 한편으로 그는 그 재현 대상을 구원하고 싶은 윤리적 의식이다. (장정일, 『보트 하우스』, 73면) 이 두 질문은 그러나 두 번째 메타렙시스에서 다른 방향으로 전환된다.

324) D. Malina, op.cit., p.12.

다.[325] 이 원고는 빼갈에게 '잘못' 전달됨으로써 독자에게 올바르게 전달된다. 이러한 메타렙시스는 '나는'이 가진 타자기의 환상이 거짓말임을 폭로한다.

그가 타자기를 빼앗겨 글을 쓸 수 없게 되면서 서사에는 잠깐의 공백이 발생한다. 이때 '나는'은 이주민을 만나면서 품게 된 환상 대신 비로소 다음과 같은 새로운 질문을 스스로에게 제시한다.

> 숯덩이가 된 나무 판자로 보트를 만들어 노인의 뒤를 따라갈 것인가. 아니면 검게 탄 숯덩이를 주워모아 새로 보트 하우스를 짓고 하얀 페인트로 단장을 할 것인가.[326]

뒤이은 빼갈의 장광설에 나온 표현을 빌리면, 자동기계적 글쓰기인가 아니면 손목 끊어내기인가. 이 질문에서 '나는'은 일견 글쓰기 기계가 된 소설가의 처지에서 벗어날 수 없다는 사실을 재확인하는 데에 그치는 것처럼 보인다.

하지만 '나는'은 자신의 글쓰기에 의해 글쓰기가 중단되는 상황을 통해 스스로를 자신의 허구 속에 반영함으로써 이 악순환에서 벗어나기 위한 자기부정을 수행하고자 한다. 앞선 글쓰기가 '나는'이 거부하고자 하는 자동기계적 글쓰기라면, 이 글쓰기에 의한 서사가 중단된 순간에 '나는'이 등장함으로써 자신이 썼던 소설의 내용을 다시 한번 살아가는 서사가 시작될 수 있기 때문이다. '나는'은 『아담』에서와 같이 타자기를 구입하고, 『너에게』에서처럼 인터뷰어에게 심문당하면서 거짓말로 대답하고, 『재즈』에서 그랬듯 재즈처치를 찾아가 거기서 벌어지는 일들을 목격하며 『거짓말』의 내용처럼 이주민과 만나 해안 도시를 떠돌다가 결국에는 이름을 '제이'로 바꿔 와이와 재회한다. 이 과정에서 그는 자신의 글쓰기를 추동해왔던 적의의 방식이 이제는 유효하지 않음을 인식한다.

> "그래, 너는 나로부터 벗어난 거니? 내가 더 필요 없는 거야?"
> "너의 엽서를 손에 든 순간 나는 아찔했어. 하지만 요즘은 그 방법(와이와의 관계—인용자)이 부적당했다는 의문이 들어. 허위일지도 모른다는 거지. 나는 내가 무(無)로 돌아가는 완벽한 길을 알아. 나는 그 끝에 아주 가까이 있어."[327]

---

325) 장정일, 『보트 하우스』, 202면.
326) 장정일, 『보트 하우스』, 246면.
327) 장정일, 『보트 하우스』, 269면.

그가 '무'로 돌아가는 완벽한 길을 알고 있다는 말은, 『보트 하우스』가 결말을 향해 간다는 사실을 자기반영하는 동시에, 이전의 소설들을 가능하게 했던 적의를 하나씩 부정하는 과정 자체에 의해 자신이 소급적으로 '무'로 돌아가고 있음을 고백하는 것으로 읽을 수 있다. 실제로 '나는'은 와이와의 만남 이후 자신의 허구 속에서 퇴장한다.

적의에 추동되었던 이전까지의 글쓰기는 이렇듯 자신의 소설들을 되살아보는 유령과도 같은 소설가에 의해 부정되며, 이를 통해 역으로 텍스트 초반부터 그를 사로잡았던 피로감이 적의의 방식이 작동하지 않음을 암시하는 증상이었음이 드러난다. 『보트 하우스』에서 반복되는 메타렙시스는 '나는'을 계속해서 자신이 만들어낸 허구 속으로 격하시킨다. 그렇게 허구 속에서 '나는'이 대면하는 것은 끝내 자신에게 남아있는 무언가이며, 그것은 '나는', 혹은 작가가 이전 텍스트에서 수행했던 고통스럽고 적의에 찬, 급진적 자기부정의 작업의 잔여물로서의 피로인 것이다.

그리고 작가는 『보트 하우스』에서 그것을 스스로에게 돌려준다. 이것이 그가 비치 파라솔과 콜라로 표현하는 절대적 휴식이 소설의 형식으로 나타난 결과라고 할 수 있을 것이다. 그것은 앞서 제기된 것처럼 선택의 문제가 아니다. 그것은 거짓말쟁이의 역설과 같은 형태로만 존재할 수 있다. 글쓰기의 과정에서만 가능한 것, 그러나 글을 쓰고 싶지 않다는 말까지도 소설의 일부분으로 쓰이기 때문에 글쓰기를 통해서는 결코 실체화될 수 없는 것이다. 그러나 '소설을 쓰고 싶지 않다, 손목을 끊어내고 싶다'는 언표는 사실상 "유령처럼 기입되는" 언표 주체로서의 소설가의 목소리를 표지한다.[328] 그리고 그 증거가 피로이며, 이 피로는 앞서 토로되었던 피로와 달리 소설가의 글쓰기에 공백을 만드는 "근본적인 피로"[329]라고 할 수 있다. 그것은 '무위'에 관한 상상력에 기초해 새로운 감각이 깨어나는 과정이 된다는 점에서[330] 자동기계적 글쓰기와는 대척점에 있다.

이것을 증상과의 동일시라고 볼 수 있다.[331] 이를 통해 이전까지 행했던 자기부정이 포기된다고 볼 수도 있겠으나, 보다 근본적으로는 자기부정의 잔여물로

---

328) S. Zizek, 『부정적인 것과 함께 머물기』, 258면

329) 한병철, 『피로사회』[전자책], 김태환 역, 문학과지성사, 2012.

330) 위의 책.

331) B. Fink, 『에크리 읽기』, 김서영 역, 도서출판 b, 2015, 229-230면; 허정, 「타인의 고통과 증상과의 동일시」, 『코기토』 76호, 부산대학교 인문학연구소, 2014, 164-166면. 증상과의 동일시를 통해 주체는 자신과 관련없다고 느끼는, 혹은 자신의 통제 밖에 있다고 여겨지는 환상을 가로지를 수 있다.

남은 것까지도 포기하지 않겠다는, 즉 자기부정을 완수하는 태도로 읽을 수 있다. 프로이트는 기억과 정동을 구분하면서 억압의 기제는 기억만을 대상으로 할 수 있을 뿐 정동은 잔여물처럼 정신의 지형을 돌아다닌다고 말한다.[332] 자기부정의 대상인 환상이 의미의 구조물이라는 점에서, 그 잔여물로서의 적의의 정동은 피로의 형태로 회귀했으며, 자기부정은 이제 그러한 정동을 향한다. 적의로 표출되었던 글쓰기 속에 자신을 기입함으로써, 그 욕망이 자기 착취에 이르고 그 적의가 자신을 향해왔다는 사실을 비로소 받아들일 수 있다. 즉, 자신의 글쓰기를 가능하게 만든, 나아가 자동기계로 만든 원리와 그의 강렬한 적의가 일치하는 지점에서 그는 극도의 피로를 느끼면서도 그 피로를 통해서만 자신의 글쓰기가 실현될 수 있음을 받아들인다. 이를 통해 소설가는 글쓰기의 중단, 글쓰기로부터의 절대적 휴식이라는 예외적 상황을 꿈꾸는 자동기계가 되는 대신, 자신을 지탱해온 글쓰기 자체에 대한 긍정을 통해 글쓰기의 개념을 전도하고 "넘어선다."[333]

그런 점에서 오르간 주자의 유령이 반복적으로 등장하는 것에 주목할 필요가 있다. 오르간 주자는 '나는'이 쓰는 소설 속에서 별다른 의미 없는 존재로 등장하는데, 생계를 위해 카바레 클럽에서 연주할 수밖에 없지만 한편으로 자신이 연주하고 싶은 바흐의 음악을 포기하지 않는다. 그리고 바흐의 음악은 서강빌딩에서 배경음악처럼 그치지 않고 연주된다. 그러나 그는 외환위기를 직접적 원인으로 해서 사망한 것도 아니고, 다만 서강빌딩의 유령을 보고 놀라서 죽는, (작가 자신처럼) 그 폐허 언저리에서 사망한 유령이다. 오히려 외환위기와 작가의 법정 공방이 우연히 겹치면서 그의 피로감을 만들어냈듯이, 사망의 원인이 우연히 겹친 것이다.[334]

---

332) 맹정현, 『프로이트 패러다임』, SPF위고, 2015, 72면.

333) A. Zupančič, "The Case of the Perforated Sheet", *Sexuation*, ed. R. Salecl, Durham: Duke University Press, 2000, p.294. 욕망은 그 대상, 혹은 그 예외로서의 환상을 통해 스스로를 구성한다. 그러나 주판치치는 욕망으로부터 이 예외를 앗아감으로써 다른 가능성을 찾을 수 있다고 본다. '여성적 주이상스'로 명명된 그 가능성은 어떤 결손이나 보충도 받아들일 수 있다. '나는'은 글쓰기의 욕망을 불러일으키는 강렬한 적의, 혹은 그것으로부터 도망하고자 하는 피로감과 휴식의 환상을 모두 인정하면서, 즉 오히려 그러한 요소가 제거된 글쓰기를 꿈꾸는 것이 아니라 그것이 글쓰기의 조건임을 받아들이면서 글쓰기를 긍정하게 된다. 그러므로 '무'로 돌아가는 것은 따라서 글쓰기 자체가 아니라 자동기계적 글쓰기라고 할 수 있다.

334) 이 유령에 앞서서 『너에게』에서는 '후기에 설명하기로 함'이라는 인물이 등장한다. 그는 주인공 한일남과 조사명이 단골인 카페 쥬스의 마담의 남편으로 아무 의미 없는 독서에 몰두하는 한량으로 그려지지만, 아내의 사랑을 받고 그 또한 아내를 사랑한다. 그러다가

이때 『거짓말』에서의 와이와 우리의 연대를 연상시키는 이주민과 저울 여인의 연대는, 고르비 영감와의 지배적 계약 관계 위에 놓인다. 이것은 그러나 두 사람의 자유를 위한 불가피한 선택이다. 그러나 오르간 주자는 '나는'이 와이에게서 떠날 결심을 하고 있던 와중에 두 사람에게 '재즈처치'의 황폐한 뒤편에서 유령으로 나타나 초대장을 건넴으로써 소설 마지막에 이르러 '나는'/제이의 위치를 떠맡는다. 고르비 영감과 같이 모든 것을 지배하는 원리가 존재하더라도, 유령은 자신과 같은 유령들, 혹은 자신을 박해했지만 또 자신이 처절하게 복수한 카바레 주인과, 이주민-저울 여인을 예술의 전당에 불러모은 뒤 자신이 연주하고 싶은 음악을 들려주고 모두를 떠나보낸다. 즉, 이 유령은 "구제금융기의 무덤"[335] 인 서강빌딩에서 출현했음에도 자신의 욕망을 포기하지 않는데, 그것은 처음부터 누군가를 향해 있다. 그러므로 그는 어떤 밀실이나 사적 공간이 아니라 열린 공간에서 연주를 한다. 이 유령은 앞서 유령처럼 기입된 작가의 목소리가 실체화된 것이라고 볼 수 있으며, '나는'의 무기력한 퇴장을 상쇄할 만큼 작가의 태도가 전환되었음을 드러낸다.

이는 『보트 하우스』의 27장에 삽입된 '참(慘)'의 이야기와 관련이 있다. 자신이 고르비 영감을 죽였다고 착각한 애라의 입으로 발화되는 이 이야기는 그녀의 죄책감을 보여주지만, 고르비 영감은 애라뿐 아니라 '나는'까지 속박시키는 체제의 은유라는 점에서 '참' 이야기는 재독되어야 한다. 즉, 애라가 느끼는 죄책감은 그녀를 지배하기 위해 체제(고르비 영감)가 만들어낸 것이며, 따라서 이야기 속 '참'은 그녀 자신인 것이다.[336] 이러한 관점의 전환은 "나 역시 비참하게 죽

그는 아내를 위한다고 말하면서 그녀가 한 번도 언급한 바 없었던 카페 쥬스의 일조권 침해 피해를 주장하며 분신자살한다. 작가는 작가 후기에서도 "어떤 피할 수 없는 이유에 의해 아쉽게도 다른 지면을 통해서나 사석에서 설명할 수밖에 없겠다"고 말하고 마무리짓는다. (『너에게』, 293면.) 즉, 그는 자신의 욕망을 포기하지 않고 죽음에 이르면서도 거기에 아무 의미를 남기지 않는다. 다만 그가 남기는 것은 후기에도 설명되지 않았기 때문에 철저하게 텅 빈 기표인 '후기에 설명하기로 함'이라는 자리뿐이라는 점에서 유령적 주체의 형상을 띠고 있다. 그렇게 본다면 『보트 하우스』의 유령은 이 사내를 설명하는 '다른 지면'이라고 볼 수 있을 것이다.

335) 장정일, 『보트 하우스』, 168면.

336) '참' 이야기는 이후 장정일, 『생각 : 장정일 단상』, 행복한책읽기, 2005, 92-95면과 장정일, 「참(讖)」, 『눈 속의 구조대』, 민음사, 2019, 11-14면에 재수록된다. 이때 『보트 하우스』에서는 참혹할 참(慘)이었던 '참'의 병기 한자가 뉘우칠 참(讖)으로 바뀌었다. 이는 IMF 외환위기를 극점으로 한 90년대의 수많은 참사를 어떻게 의미화할 것인가를 고민한 결과로 보인다. 그에 대한 작가의 부연 설명은 장정일, 『빌린 책, 산 책, 버린 책 2』, 마티, 2011, 413-416면에 제시되어 있다.

어간 참이 될 수 있"[337]다는 인식을 요청하는 것이다. 그런 점에서 오르간 주자의 유령으로 변신한 작가의 의식은 내면이 아니라 외부의 타자를 향해 있다.

그리고 텍스트는 0장으로 돌아오면서 마무리된다. 물론 0장은 앞에서 제시된 적이 없었기 때문에 정확히 말해서는 돌아간다고 할 수도 없고, 동시에 순서상 56장의 다음이 아니라는 점에서 마무리라고 할 수도 없다. 『아담』이 마지막 장면에서 첫 장면으로 돌아오면서 순환 구조를 만들어낸 것과 달리, 『보트 하우스』에서 작가는 1장이 아니라 0장으로 결말을 내면서 다시 처음으로 되돌아간다. 이 어긋남은 글쓰기를 실현시킨다. 여기서 작가는 보트 하우스를 짓고 휴식을 취하든지, 혹은 보트를 출정할지 미정인 상태에 놓여 있는 한편으로 "아무것도 하지 않을 것"이라고 여러 번 되뇐다. 그러나 다시 돌아온 이 무위의 상상은 소설가 '나'에게 질적으로 다른 것이라는 점에서 미래의 글쓰기는 새로운 것이 된다.

이러한 글쓰기에 대한 긍정은 오랜 자기부정을 거쳐 도달한 지점이며, 또한 이 작업은 이전의 자기부정을 되돌아보는 과정을 통해서 이뤄진다. 이소영의 연구에서 지적한 것처럼 90년대의 문학이 80년대부터 지속된 적대의 정동을 다른 형태로 드러냈다면,[338] 90년대가 마무리되는 시점에 쓰인 『보트 하우스』는 10여 년에 이르는 소설쓰기를 거쳐 그러한 소설쓰기를 가능케 한 적의의 정동을 포착하고, 그럼으로써 다른 상태로의 이행을 시도한다.[339] 이를 통해 작가는 자동기계적인 글쓰기에서 벗어난 형태이면서 동시에 꼭 적의가 아니더라도 수행할 수 있는 글쓰기를 상상한다는 점에서 '나는'의 글쓰기는 『거짓말』의 와이가 도달한 지점에 가까이 있다.

이전과는 다른, 서사 중심의 글쓰기로의 전환을 선언하는 장정일의 말이 성급한 타협이 아니냐는 의구심을 자아내게 하지만[340] 그 연결성은 '소설가소설'이라

---

337) 장정일, 위의 책, 416면.

338) 이소영, 「'87년 체제'와 적대의 정동」, 서울대학교 대학원 박사학위 논문, 2022, 19-24면.

339) G. Deleuze, 「정동이란 무엇인가?」, 서창현 역, 『비물질노동과 다중』, 갈무리, 2005, 91면.

340) 정은영, "장정일 「내게 거짓말을…」 외설 판결 충격 내년부터 서사 작품으로 승부", 「동아일보」, 1997.6.5. 이러한 장정일의 견해는 이전의 한 좌담에서도 확인된다. 그는 영상매체의 확산 현상을 놓고 다음과 같이 발언한다. "강력한 내러티브도 그에 못지 않은 재미를 제공합니다. 그러니까 궁극적으로 보면 소설은 강력한 내러티브로, 즉 이야기성으로 되돌아가야 한다고 생각합니다." (박해현·장정일·정소연·김경수, 「좌담 : 신세대 문학을 말한다」, 『문학정신』 74호, 문학정신사, 1993.1.)

는 형식이 내포한 “진실”에서 찾아져야 한다. 즉 소설가는 자신의 글쓰기를 어떻게 바라보아야 하는가의 문제를 제기하는 차원, 자신의 욕망을 어떻게 성찰하고 부정할 것인가를 내용적, 형식적 차원에서 보여준다는 점에서 『보트 하우스』는 연속성을 띠고 있다. 오히려 이야기 중심의 소설을 쓰겠다고 이전부터 말해왔음에도 그가 이제야 그러한 시도를 보인 것은 그 선결조건이 필요했음을 보여준다고 할 수 있겠다. 『보트 하우스』를 “가면을 쓴 도망 노예”라는 관점에서 독해하는 방민호의 시각은[341], 『보트 하우스』가 자기부정을 통해 진정성을 추구하는 90년대의 텍스트와 “나는 아무것도 아닌 어떤 것이다”라는 명제하에 “캐릭터”로 진화하는 인물들을 제시하는 2000년대의 텍스트의 경계에 놓인 하나의 표지로 기능함을 예시한다.[342]

그러나 이전 작과 달리 어떠한 탈출구도 마련하지 않은 듯 보이는 고르비 영감으로 형상화된 지배적인 문제, 즉 그가 그토록 맹렬하게 비난했던 아버지의 법과 질서에 대한 비판이 이런 식의 긍정으로 마무리되었다는 사실은 그만큼 소설가 자신이 무기력해졌음을 보여주는 증거일 수 있다. 즉, 자기부정을 가능하게 했던 토대 자체가 외환위기 이후 폐허가 되어버린 듯한 환경 속에서, 이전 텍스트에서 보여주었던 예술과 노동의 존재에 대한 중요한 문제의식을 어떻게 저항할 것인가의 문제와 연결짓기를 포기하는 듯하다. 오르간 주자의 유령이 보여준 타자를 향한 태도는 자기부정 이후의 저항의 가능성을 모색하는 중요한 사례였지만 이후 그의 소설 작업에서는 의미가 축소되는 것처럼 보인다.

이는 내러티브 중심의 소설로 나아가겠다는 그의 의도가 갖는 양면적인 결과라고 할 수 있을 것이다. 그러나 그의 이후 행보를 고려하면, 작가의 의식의 중핵에 무엇이 있는가가 더 분명해진다. 『중국에서 온 편지』, 『삼국지』 등의 작업이 역사의 허구화를 통한 자유로운 서사의 실험이라는 가능성[343] 대신 『구월의 이틀』의 정론성으로 귀결된 것과, ‘독서일기’에의 집중은 ‘소설가소설’이라는 형식이 가진 진실이 그에게 더 가까움을 방증한다. 특히 『보트 하우스』와 시차를 두고 장정일이 피로와 무위라는 문제의식을 드러내는 한병철의 저작에 대한 비판적 서평은 그 근거로 보인다. 한병철의 『피로사회』에 슬라보예 지젝과 스테판

---

341) 방민호, 「‘진짜’와 ‘가짜’ 사이의 숨바꼭질—『보트하우스』와 『중국에서 온 편지』를 중심으로 한 장정일론」, 『문명의 감각』, 향연, 2003.

342) 복도훈, 「축생, 시체, 자동인형—2000년대 젊은 작가들의 소설에 등장한 캐릭터와 新인류학」, 『눈먼 자의 초상』, 문학동네, 2010, 44면.

343) 장정일, 「나의 삼국지 이야기」, 『생각 : 장정일 단상』, 행복한책읽기, 2005, 260면.

에셀의 저작을 맞세우는 장정일은 계급 간 적대를 선명하게 함으로써 타인과의 연대 가능성을 열고, 내부가 아닌 외부로부터의 착취 구조를 직시할 것을 주장한다.[344] 이러한 그의 주장은 사후적으로 그의 90년대 소설이 간직한 자기부정의 에너지의 연원을 확인하게 한다.

---

344) 장정일, "〈피로사회〉를 경멸하는 이유", 「시사IN」 277호, 2013.1.12, https://www.sisain.co.kr/news/articleView.html?idxno=15308; 김문석·한병철, "'시간의 향기' 낸 베를린예술대 한병철 교수", 「경향신문」, 2013.3.15, https://www.khan.co.kr/article/201303152118345; 장정일, "1%의 우울이 99%의 우울과 같나", 「시사IN」 296호, 2013.5.25., https://www.sisain.co.kr/news/articleView.html?idxno=16461 참조.

제 5 장 결론

본고에서는 1990년대 장정일의 소설가소설이 보여주는 자기부정의 의미를 규명하고, 나아가 그러한 자기부정의 의미가 소설가소설 형식을 새롭게 전유함을 논증하고자 하였다. 장정일은 10여 년 동안 반복적으로 소설가소설을 통해 자기부정의 주제를 구체화함으로써 문학과 예술에 대한 자신의 사유를 제시함과 더불어 소설가소설의 성찰적 기능을 확장하였다. 특히 장정일의 소설이 보여주는 자기부정의 급진성이 주목된다. 여기서 급진적 자기부정이란, 인물의 자기부정이 자신의 행위 자체가 이뤄지는 근거를 부정하는 것이다. 이는 자기부정의 의미를 절대화하는 교조주의가 아니라 자기부정이 불가능하다는 사실을 자신의 구성적 원리로 삼는 자기부정이라고 할 수 있다.

이러한 급진적 자기부정을 장정일의 소설가소설은 액자식 구성을 통해 형상화한다. 독자의 관점에서 하나의 주된 이야기(diegesis)로 이해되던 층위가 내화였음이 외화의 층위가 텍스트 후반부에 도입되면서 폭로되는 것이다. 내화에서 소설가 인물은 각종 비도덕적 행위를 반복하면서 자기부정을 시도한다. 그러나 그 과정에서 소설가 인물은 내화의 자기부정이 모두 자신의 소설이었고 거짓말에 불과했음을 스스로 폭로하거나 주변 인물이 폭로하게 만든다.

기존의 소설가소설은 내면의 환상을 통해 자기성찰의 내용이 심문받을 가능성을 회피함으로써 다시 소설 쓰기로 나아가는 순환 구조를 취하거나, 소설이 쓰이는 과정을 대상화하는 과정에서 소설의 허구성을 문제삼지 않았다. 반면 알레고리적 소설가소설에 해당하는 장정일의 소설가소설은 소설의 허구성을 자기반영함으로써 사소설적 소설가소설이 토대한 지반을 부정한다. 구체적으로, 내화의 자기부정이 외화의 자기부정에 접합됨으로써, 자기성찰은 형식적 차원으로 확대되고 후자가 전자의 의미를 소거하여 자기부정을 급진화한다. 소설가 인물의 자기부정이 다른 서사적 층위를 관통하는 여하한 단락(metalepsis)을 만들어냄으로써 뫼비우스의 띠의 구조가 발생하고, 소설가 인물은 지젝이 언급한바 엄밀한 정신분석적 의미의 '주체'가 된다. 이 주체의 생산을 통해 외화의 관점에서 내화의 리얼리티는 새롭게 의미화된다.

이러한 급진적 자기부정의 시도는 장정일의 소설가소설 속에서 변모하는 모습을 보인다. 초기 소설을 다룬 2장에서는 형식 실험이나 글쓰기의 의미를 과장함

에 따라 자기부정의 여지가 제한되는 양상을 탐구하였다. 작가의 첫 장편 『그것은 아무도 모른다』는 작가와 동일시된 소설가 '나'가 매 장마다 이 소설을 쓰게 된 동기를 밝힘으로써 내화 층위에 해당하는 이야기가 허구에 불과함을 주지시키는 전형적 메타픽션의 형식을 취한다. 그러나 '나'가 자신의 소년원 체험의 소설화를 시도하면서 깨닫는 사실은, 그것의 소설적 형상화가 불가능하다는 사실이다. 그에 따라 내화 속 인물의 삶은 허구성이 강조되면서 외화에 위치한 '나'와의 서사적 위계가 강화된다. 결국 김해리라는 허구적 인물은 '나'의 지배 속에 자신의 글쓰기에 대한 욕망을 반영하는 거울로 삼아 착취된다. 한편, 「아담이 눈뜰 때」는 어머니의 존재로 가시화되는 가난의 공포에 대항해 재수생 '나'가 록음악과 문학이라는 방어책을 꺼내드는 모습을 보여준다. 그러나 '나'가 직면하는 계급의 문제는 그로 하여금 문화적 기호는 문화자본의 형태로밖에는 향유될 수 없다는 깨달음을 준다, 그러므로 그것을 추구하기 위해서는 자신이 '탬버린 치는 남자'와 같이 노동에 종속될 수밖에 없는 것이다. 장정일이 하루키와 쇼오에 대한 서평을 통해서 밝힌바, 노동에의 종속은 죽음과 다를 바 없는 공포를 자아내는 것이다. 그러므로 '나'가 택한 결말은 문화자본으로 타락한 자신의 취향을 긍정하면서 반문화적 독학자의 길을 택하는 모습을 보여준다. 그러나 전체 내용의 허구성을 자기반영한 결과 가난의 공포뿐 아니라 글쓰기의 진정성까지도 부정하고 마는 「아담이 눈뜰 때」의 순환 구조는 가난의 공포를 은폐하고자 과장된 글쓰기의 의미에 의해 역설적으로 그 의미 자체가 지반을 상실하는 모습을 보여주었다.

3장에서는 장정일이 「아담이 눈뜰 때」를 쓰던 동시기 「아이」를 통해서 급진적 자기부정을 위한 소설가소설의 형식을 시도했음에 주목하였다. 「아이」는 그가 이전 시기 창작한 「고잉 투 캘리포니아」 유의 텍스트의 계급적 적대와 환상의 문제를 중산층 가정 내로 가져오는 동시에 소설가를 주인공으로 세움으로써 그러한 문제를 자기부정의 문제로 변모시킨다. 이 과정에서 작가에게 의식적으로 활용되는 것이 소설의 허구성임을 확인할 수 있다. 특히 죽은 아이의 어머니 '나'는 아이의 죽음의 책임에서 한 발 비켜서있는 존재로 그려지지만, 곧 그것이 외화의 소설가 '나'가 아이의 죽음을 소재로 쓴 소설이었음이 밝혀진다. 이것을 통해 '나'의 위치는 전도되어 '나'를 비롯한 평론가들의 위선이 폭로된다. 특히 '나'는 아이의 죽음에 책임을 지기보다 새로운 소설의 형식을 고안하는 데에 몰두하는데, 자신이 고안한 형식으로 인해 내화에 해당하는 소설이 계속 진행됨으

로써 결국 스스로의 허위를 폭로하게 된다. 이처럼 「아이」의 액자식 구성은 소설가인 '나'의 자기부정을 가능하게 만든다.

나아가 『너에게 나를 보낸다』에서 장정일은 소설가의 급진적 자기부정의 형식을 완성하게 된다. 소설가 한일남의 1인칭 시점으로 진행되던 텍스트는 결말부에 이르러 그것이 등장인물 조사명이 쓴 소설이자 거짓말이었음이 폭로된다. 한일남은 조사명의 소설이 끝난 잔여적인 장에서 자신의 최후의 진정성이라고 할 수 있는 데뷔작까지도 표절작이었음을 고백함으로써 이러한 급진적 자기부정을 완수한다. 조사명은 한일남의 거짓말과 자기부정을 재의미화함으로써 소설가로 변신하지만, 한일남의 마지막 고백을 통해 그 과정의 허구성이 폭로된다는 점에서 한일남은 사라지는 매개자로서의 소설가 주체가 된다.

4장은 급진적 자기부정의 잔여물을 통해 자신의 글쓰기를 성찰하는 작가의 모습을 다루었다. 앞서 『너에게 나를 보낸다』에서 한일남의 매개를 통해 소설가로 변신한 조사명은 『너희가 재즈를 믿느냐?』에서 소설가로의 변신보다도 더 완전한 탈출을 기대하며 재즈교회의 교주가 된다. 그러나 장정일은 '그'라는 익명의 화이트칼라를 내세워 이것이 궁극적인 탈출구일 수 없음을 보여준다. '그'는 대기업에서 어떤 업무나 역할도 갖지 않고 철저히 무의미한 노동만을 반복하는 화이트칼라로 묘사되는데, 이는 '불쉿 직업'의 형상으로 볼 수 있다. 이 '불쉿 직업'은 본질적으로 아무 내용을 갖지 않기 때문에 그것의 재현은 그것의 무의미를 은폐하는 환상을 통해서만 가능함이 『너희가 재즈를 믿느냐?』에서 드러난다. '그'는 처제와 아내에 관한 온갖 환상을 통해 자신의 삶을 지탱하는데, 이를 통해 환상의 존재론적 성격을 나타내는 증환의 구조를 장정일이 형상화하고 있다고 볼 수 있다. 이렇듯 대칭 구조에 놓인 조사명과 '그'의 관계를 통해 조사명의 글쓰기가 '그'의 '불쉿 직업'과 다를 바 없는 것이 드러난다면, 본고에서는 그러한 글쓰기 노동을 중단하겠다는 시도와 그 불가능성이 『내게 거짓말을 해봐』에서 나타난다고 보았다.

『내게 거짓말을 해봐』에서 주인공인 조각가 제이는 자신의 예술이 전부 아버지에 대한 고해에 불과했음을 깨닫고 아무것도 하지 않기로 결심한다. 그러면서 자신의 예술을 모멸하고, 또 가피학적 성애에 탐닉하면서 스스로를 부정하는 모습을 보인다. 그러나 그가 자기부정의 완수로 여기는 '아무것도 안 하기'는 와이와 우리를 만나면서 환상에 불과했음이 폭로된다. 즉, 그는 와이와 우리에 의해 그 자신의 진실과 강제로 조우하면서 외화에 이르러 그러한 자기부정의 행위들

이 모두 거짓말에 불과했다고 고백하게 된다. 『내게 거짓말을 해봐』의 고유한 특성은, 그러한 급진적 자기부정 이후 잔여물로서의 예술가인 와이가 등장한다는 점에 있다. 와이는 예술의 자율성에 대한 환상이 없으며 또한 노동에 대한 거부감도 보이지 않는다. 이러한 와이의 모습을 예술노동자라고 할 수 있다면, 와이는 제이가 거부했던 질서에 밀착할 수 있다는 사실, 그리고 예술과 노동의 개념을 변형시킴으로써 그 전제를 바꿀 수 있다는 사실을 의식하는 방향으로 나아간 것이다.

이후 『내게 거짓말을 해봐』로 인한 필화 사태와 외환위기를 거친 뒤, 장정일은 『보트 하우스』를 집필한다. 『보트 하우스』을 둘러싼 피로감의 정동은 이전의 자기부정을 무력화하면서 새로운 가능성으로 이행한다. 소설가 '나는'은 자신의 글쓰기가 아버지의 법과 질서에 대한 적의에서 기원하고 있으며, 그것이 글쓰기를 기계적이고 자기착취적으로 만들었다고 여긴다. 따라서 그가 느끼는 피로감은 이러한 적의의 정동이 자기부정 끝에 귀환한 것이라고 볼 수 있다. '나는'은 자신이 창작한 인물들에 의해 타자기를 빼앗기고, 그들의 사건에 휘말리는 등 글쓰기 욕망에 의해 글쓰기 자체가 박탈되는 모습을 보여준다. 그렇게 자신의 자동기계적 글쓰기가 만들어낸 서사 속으로 격하된 '나는'은 하지만 자신이 이전에 썼던 모든 소설들의 내용을 소설 속에서 다시 살아보면서 그 방법의 정당성을 부정함으로써 소설가는 자신의 피로감을 통해 자신의 적의와 대면할 수 있게 된다. 그런 점에서 글쓰기를 시작하기 전과 달리 '나는'의 피로는 무위의 상상력에 기초한 것으로 변모하며, 이는 장정일 문학뿐 아니라 90년대 문학 전반의 정동이 변이하는 하나의 표지가 된다.

이처럼 장정일이 90년대에 소설가소설을 통해 자기부정을 급진화하고자 시도한 것은 소설의 저항성을 예각화하는 데에 이른다. 그리고 그러한 정치성이 가장 첨예화된 텍스트가 『내게 거짓말을 해봐』였다면, 그것을 추동한 적의를 피로와 무위의 상상력으로 변모시킨 『보트 하우스』는 하나의 표지가 된다. 2000년대 이후 『중국에서 온 편지』와 『삼국지』 등의 작업들은 이전의 적의로부터 자유로워진 허구성과 서사성을 보여준다는 점에서 '가면신사'로서의 소설가로 변모를 예시한다. 지금에 이르기까지, 이전보다 자유로운 허구성을 향해 이동한 장정일의 소설은 진정성의 무게를 덜어낸 '캐릭터'들의 서사로, 또 한편으로 허구의 문법을 바꾸고자 한 그의 전위적 정신은 소설 장르에 대한 자의식을 바탕으로 형식 실험을 시도하는 소설로 연결된다.

그러나 현재 시점에서 장정일이 시도한 글쓰기를 전반적으로 검토한다면, 그가 소설보다도 '독서일기'라는 형태의 글쓰기에 주안을 두고 있음이 확인된다. 그에게 독서는 글쓰기와 다를 바 없는 행위인데 이것은 그가 생각하는 책의 존재론적 위상을 보여주기도 하지만 실제로 그가 그치지 않고 써온 독서일기와 한편에서는 독서 내용을 기반으로 한 소설쓰기를 가리키는 것이기도 하다. 그러나 독서 체험을 바탕으로 소설을 쓰는 것과 '독서일기'를 쓰는 것의 분명한 차이는, 그에게 있어 소설 장르가 갖는 허구성이 급진적 자기부정을 위한 하나의 방법론이었음을 보여준다. 장정일에게는 오히려 소설가소설이라는 형식이 갖는 속성, 즉 자신과 사회에 대한 성찰이 그의 본령이라고 할 수 있을 것이다. 그런 점에서 소설가소설과 성찰의 시각으로 그의 소설을 독해하는 것은 그 정신세계를 탐구하는 데에 필요한 작업이라 할 수 있다.

참고문헌

1. 기본 자료

(1) 신문 및 잡지

「경향신문」, 「매일경제」, 「시사IN」, 「여성동아」, 「영남일보」, 「월간조선」, 「조선일보」, 「중앙일보」

(2) 소설

장정일, 『그것은 아무도 모른다』, 열음사, 1988.

_____, 『내게 거짓말을 해봐』, 김영사, 1996.

_____, 『너에게 나를 보낸다』, 미학사, 1992.

_____, 『너희가 재즈를 믿느냐?』, 미학사, 1994.

_____, 『아담이 눈뜰 때』, 미학사, 1990.

_____, 『보트 하우스』, 프레스 21, 2000.

_____, 「개인기록」, 『문학동네』 2호, 문학동네, 1995.2.

_____, 「고잉 투 캘리포니아」, 『문학과 비평』 2권 2호, 탑, 1988.6.

_____, 「멀어져라 내 사랑 제트기를 타고」, 『미운 사람은 배꼽도 밉다』, 책나무, 1990.

_____, 「아이」, 홍영철 외, 『해질녘에는 사랑의 그림자가 길더라』, 청맥, 1990.

(3) 시

장정일, 『눈 속의 구조대』, 민음사, 2019.

(4) 산문 및 기타 자료

장정일, 『빌린 책, 산 책, 버린 책』, 마티, 2010.

_____, 『빌린 책, 산 책, 버린 책 2』, 마티, 2011.

_____, 『생각 : 장정일 단상』, 행복한책읽기, 2005.

_____, 『장정일의 공부』, 알에이치코리아, 2015.

_____, 『장정일의 독서일기 1』, 범우사, 1994.

_____, 『장정일의 독서일기 2』, 미학사, 1995.

_____, 『장정일의 독서일기 3』, 하늘연못, 1997.
_____, 『장정일의 독서일기 4』, 하늘연못, 1998.
_____, 『장정일의 독서일기 5』, 범우사, 2002.
장정일·한영인, 『이 편지는 제주도로 가는데, 저는 못 가는군요 : 문학과 삶에 대한 열두 번의 대화』, 안온, 2022.
장정일, 「『내게 거짓말을 해봐』에 대해 바로 말함」, 『상상』 5권 1호, 살림, 1997.2.
_____, 「다원주의 문학에 대하여」, 『오늘의 문예비평』 2호, 지평, 1991.7.
_____, 「아무 뜻도 없어요」, 『장정일 : 화두, 혹은 코드』, 행복한책읽기, 2001.
_____, 「마천루의 무숙자들」, 村上春樹, 『바람의 노래를 들어라』, 서계인 역, 청하, 1991.
_____, 「이 작품에 대하여」, 『고르비 전당포』, 랜덤하우스코리아, 2007.
_____, 「베끼기의 세 가지 층위」, 『문학정신』 69호, 문학정신사, 1992.7.
_____, 「페미니즘 시론」, 『메마른 삶의 간이역에서』, 동해, 1990.
_____, 「'포스트모던' 시대의 리얼리티」, 『오늘의 소설』 8호, 현암사, 1991.7.
_____, 「한국의 신세대에 대한 단상」, 『상상』 1권 2호, 살림, 1993.12.
_____, 「혹성탈출—80년대 젊은 시인들에게 나타난 낭만주의 열망」, 『서울에서 보낸 3주일』, 청하, 1988.
_____, 「환멸 세대의 자서전 : 시바다 쇼오의 『그래도 우리들의 나날』의 경우」, 『문학정신』 62호, 문학정신사, 1991.12.
_____, "〈피로사회〉를 경멸하는 이유", 「시사IN」 277호, 2013.1.12, https://www.sisain.co.kr/news/articleView.html?idxno=15308.
_____, "1%의 우울이 99%의 우울과 같나", 「시사IN」 296호, 2013.5.25, https://www.sisain.co.kr/news/articleView.html?idxno=16461.
박해현·장정일, 「너희가 장정일을 믿느냐」, 『문학동네』 2호, 문학동네, 1995.2.
박해현·장정일·정소연·김경수, 「좌담 : 신세대 문학을 말한다」, 『문학정신』 74호, 문학정신사, 1993.1.
최보식·김덕한·장정일, 「파리로 떠난 신세대 소설가 장정일 『남들이 해온 방식은 싫다』」, 『월간조선』 16권 11호, 조선일보사, 1995.11.

2. 국내 논저

(1) 단행본

권영민, 『한국 현대문학사 2』, 민음사, 2020.
김경수, 『문학의 편견』, 세계사, 1994.
김명인, 『자명한 것들과의 결별』, 창비, 2004.
_____, 『불을 찾아서』, 소명출판, 2000.
김미지, 『언어의 놀이, 서사의 실험 : 박태원의 문학 세계와 탈경계의 수사학』, 소명출판, 2014.
김성수·서은주·오형엽, 「문학」, 『한국현대예술사대계』 5, 시공사, 2005.
김영찬, 『비평극장의 유령들』, 창비, 2006.
_____, 『근대의 불안과 모더니즘』, 소명출판, 2006.
김우중, 『세계는 넓고 할 일은 많다』, 김영사, 1990.
김윤식, 『90년대 한국소설의 표정』, 서울대학교 출판문화원, 1993.
남진우, 『바벨탑의 언어』, 문학과지성사, 1989.
맹정현, 『프로이트 패러다임』, SPF위고, 2015.
방민호, 『문명의 감각』, 향연, 2003.
방민호·홍용희·이재복, 「문학」, 『한국현대예술사대계 6』, 시공사, 2005.
백지연, 『미로 속을 질주하는 문학』, 창비, 2001.
복도훈, 『눈먼 자의 초상』, 문학동네, 2010.
서동진, 『자유의 의지, 자기계발의 의지』, 돌베개, 2009.
서영채, 『소설의 운명』, 문학동네, 1995.
심귀연, 『취향』, 은행나무, 2021.
우찬제, 「20세기에서 21세기로 가는 비평」, 『문예연감 1998년도』, 한국문예진흥원, 1999.
_____, 『타자의 목소리』, 문학동네, 1996.
이광호, 『환멸의 신화』, 민음사, 1995.
이명박, 『신화는 없다』, 김영사, 1995.
이은자, 『1950년대 한국 지식인 소설 연구』, 태학사, 1995.
장석주, 『장석주가 새로 쓴 한국 근현대문학사』, 학교도서관저널, 2017.
조남현, 『韓國知識人小說硏究』, 일지사, 1984.
조문영, 『빈곤과정』[전자책], 글항아리, 2020.
조영일, 『한국문학과 그 적들』, 도서출판 b, 2009.

조정환, 『개념무기들』, 갈무리, 2020.
조희연·박현채 편, 『한국사회구성체논쟁 Ⅲ』, 죽산, 1991.
진중권, 『네 무덤에 침을 뱉으마』, 개마고원, 1998.
파리 리뷰, 『작가란 무엇인가』, 권승혁·김진아 역, 다른, 2014.
한병철, 『피로사회』[전자책], 김태환 역, 문학과지성사, 2012.
한혜선 외, 『소설가 소설 연구』, 국학자료원, 1999.
현실문화연구 편, 『신세대 : 네 멋대로 해라』, 현실문화연구, 1993.
_____, 『회사가면 죽는다』, 현실문화연구, 1995.
황경, 『한국 예술가소설의 지형』, 파란, 2019.
황국명, 『떠도는 시대의 길찾기』, 세계사, 1995.

(2) 논문

강동호, 「'언표'로서의 내면—1990년대 문학사의 비판적 재구성을 위한 예비적 고찰들」, 『한국학연구』 56집, 인하대학교 한국학연구소, 2020.
강유정, 「장정일 『아담이 눈뜰 때』에 나타난 '미성년'의 의미」, 『배달말학회』, 배달말학회, 2013.
강전욱, 「장정일 소설 연구」, 한남대학교 대학원 석사학위 논문, 2019.
구모룡, 「오만한 사제의 백일몽」, 『작가세계』 32호, 세계사, 1997.2.
권명아, 「소년범, 작가, 음란범 : 죄 많은 아이와 냉전 키드의 탄생과 종말」, 『민족문학사연구』 47집, 민족문학사연구소, 2011.
_____, 「진지한 놀이와 지워지는 이야기」, 『작가세계』 32호, 세계사, 1997.2.
권성우, 「'이 세계를 형성하는 사소한 일' 너머의 풍경」, 『생각하는 별들의 시간』, 태성, 1990.
김명인, 「비극적 세계인식의 회복을 위하여」, 『실천문학』 57호, 실천문학사, 2000.2.
김병로. 「메타픽션에 나타나는 패러디와 해체의 담론 시학 - 장정일의 「그것은 아무도 모른다」 분석을 중심으로」, 『한남어문학』 23집, 한남어문학회, 1998.
김병익. 「고통에의 기억과 창조에의 고통—이순원과 장정일의 성장소설」, 『문학과 사회』 5권 3호, 문학과지성사, 1992.8.
김영찬, 「'90년대'는 없다」, 『한국학논집』 59집, 계명대학교 한국학연구원,

2015.
_____, 「장정일 『아담이 눈뜰 때』 연구」, 『세계문학비교연구』 72집, 세계문학비교학회, 2020.
김예리, 「부정의 윤리와 진정성 너머의 문학—종교로서의 자본주의를 향한 장정일의 시적 대응」, 『한국현대문학연구』 56집, 한국현대문학학회, 2018.
김윤식, 「계간 『문학동네』의 '자전소설'과 그 소설사적 의의」, 『문학동네』 72호, 문학동네, 2012.8.
_____, 「고현학의 방법론」, 『한국 문학의 리얼리즘과 모더니즘』, 민음사, 1989.
_____, 「글쓰기와 소설쓰기—이청준·이인성·최수철 론」, 『오늘의 문학과 비평』, 문예출판사, 1988.
_____, 「소설가 소설의 6가지 유형—또는 삼년 굶은 호랑이와 삼백년 묵은 여우론, 또는 5.1 창작단의 과제선정의 현실성론」, 『문학사상』 216호, 문학사상사, 1990.10.
김정현, 「'헤테로토피아'적 지성, 90년대 시적 주체의 한 갈래(1)—장정일을 중심으로」, 『현대소설연구』 87집, 현대소설학회, 2022.
김주연, 「몸 속에서 열리는 세상—장정일론」, 『동서문학』 26권 2호, 동서문학사, 1996.6.
김지현, 「소설가소설의 정치성 연구」, 경성대학교 대학원 석사학위 논문, 2016.
김춘규, 「장정일 문학에서 장르 전환의 의미—시와 소설의 갈등 양상」, 『한국현대문학연구』 63집, 한국현대문학회, 2021.
김형기, 「한국 사회 노동자계급론의 모색—최근의 '노동자계급논쟁'에 부쳐」, 『창작과비평』 18권 1호, 창작과비평사, 1990.3.
김혜순, 「결국은 헛짚은 우리소설의 새 출구—젊은작가들의 일본소설 베끼기를 보며 갖는 우려 몇 가지」, 『출판저널』 111호, 한국출판금고, 1992.8.
김홍중, 「골목길 풍경과 노스탤지어」, 『경제와사회』 77집, 한국산업사회학회, 2008.
_____, 「근대적 성찰성의 풍경과 성찰적 주체의 알레고리」, 『한국사회학』 41집 3호, 한국사회학회, 2007.
남진우, 「인공낙원과 글쓰기의 의미: 장정일의 「아담이 눈뜰 때」를 중심으로」, 『문학정신』 50호, 문학정신사, 1990.12.
노태훈, 「1990년대 한국소설과 소수성 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위 논

문, 2022.
_____, 「구보의 픽션, 박태원의 메타픽션」, 『구보학보』 17집, 구보학회, 2017.
_____, 「웰컴 투 메타픽션 월드! : 1990년대 이후 전위 소설 진영의 형성」, 『쓺 : 문학의 이름으로』 4호, 문학실험실, 2017.3.
_____, 「전형기 소설사의 풍경 : 1990년대 초 '새로움'에 관한 논의를 중심으로」, 『상허학보』 62집, 상허학회, 2021.
도정일, 「시뮬레이션 미학, 또는 조립문학의 문제와 전망—이인화의 '혼성기법'이 제기하는 문제들」, 『문학사상』 237호, 문학사상사, 1992.7.
_____, 「포스트모더니즘—무엇이 문제인가」, 『창작과비평』 71호, 창작과비평사, 1991.2.
류철균, 「재현할 수 없는 세계에 대한 질문」, 『책마을』 21호, 진명서적, 1992.3.
_____, 「능동적 허무주의와 재즈의 사상」, 『문학정신』 91호, 문학정신사, 1994.12.
_____, 「말세의 고현학」, 『아담이 눈뜰 때』, 미학사, 1990.
문재원, 「장정일 소설론」, 『코기토』 48집, 부산대학교 인문학연구소, 1996.
박남훈, 「장정일의 소설은 무엇인가」, 『오늘의 문예비평』 창간호, 지평, 1990.
박지영, 「혁명과 성, 문학의 공존(불)가능성—1980~90년대 장정일 문학의 젠더/섹슈얼리티 문화정치학」, 『현대문학의 연구』 77집, 현대문학학회, 2020.
방민호, 「그를 믿어야 할 것인가」, 『창작과비평』 23권 2호, 창작과비평사, 1995.6.
배하은, 「만들어진 내면성—김영현과 장정일의 소설을 통해 본 1990년대 초 문학의 내면성 구성과 전복 양상」, 『한국현대문학연구』 50집, 한국현대문학회, 2016.
백종륜, 「트랜스젠더의 죽음과 반역: 장정일, 심산, 이순원의 소설을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 65집, 한국현대문학회, 2021.
서동진, 「예술가는 언제 파업하는가: 예술과 노동 그리고 상품」, 『한국예술연구』 36집, 한예종 한국예술연구소, 2022.
서영채, 「냉소주의, 죽음, 매저키즘」, 『문학동네』 21호, 문학동네, 1999.11.
_____, 「신경숙의 『외딴방』과 1990년대의 마음」, 『문학동네』 90호, 문학동네, 2017.3.
손경목, 「원한을 넘어서—꿈깨기와 다시 꿈꾸기」, 『오늘의 소설』 12권, 현암사,

1993.7.
손유경, 「최인훈 · 이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2001.
_____, 「페미니즘의 포스트모던 조건」, 『여성문학연구』 50집, 여성문학학회, 2020.
신수정, 「푸줏간에 걸린 고기」, 『문학동네』 21호, 문학동네, 1999.11.
신윤하, 「존 바쓰의 『연초 도매상』에 드러난 역사와 문학 텍스트 다시 쓰기」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2008.
신철하, 「장정일 문학에서의 '아버지'」, 『한국언어문화』 22집, 한국언어문학회, 2002.
신형철, 「당신의 X, 그것은 에티카 - 김영하 백민석 배수아의 소설과 '윤리의 지형학'」, 『문학동네』 42호, 문학동네, 2005.2.
오경미, 「예술노동 논쟁 재고찰: 철학적 개념 논쟁을 넘어 현장으로」, 『서양미술사학회 논문집』 48집, 서양미술사학회, 2018.
우찬제, 「「소설가 소설」을 비판한다」, 『신동아』 37권 4호, 동아일보사, 1994.4.
_____, 「세계를 불지르는 예술혼의 대장간 : 예술가 소설의 논리와 지평」, 우찬제 편, 『여린 잠 깊은 꿈』, 태성, 1990.
원재길, 「(작가를 찾아서) 파리, 1996년 겨울 : 내가 만난 장정일」, 『작가세계』 32호, 세계사, 1997.2.
위수정, 「1990년대 소설과 '비성년(非成年)'」, 동국대학교 대학원 석사학위 논문, 2018.
윤지관, 「놋쇠하늘에 맞서는 몇가지 방법」, 『창작과비평』 30권 1호, 창작과비평사, 2002.3.
이성욱, 「심약한 지식인에 어울리는 파멸—이인화의 『내가 누구인지 말할 수 있는 자는 누구인가』 표절시비에 대해」, 『한길문학』 13호, 한길사, 1992.6.
_____, 「'참을 수 없는' 최근 소설들의 '가벼움'」, 『실천문학』 27호, 실천문학사, 1992.8.
이소영, 「'87년 체제'와 적대의 정동」, 서울대학교 대학원 박사학위 논문, 2022.
_____, 「1990년대 포르노그래피 장르화를 둘러싼 페미니스트들의 정동과 그 의미」, 『현대소설연구』 87집, 한국현대소설학회, 2022.

_____, 「민주화 이후 검열과 적대」, 『상허학보』 54집, 상허학회, 2018.
이정숙, 「1970년대 한국 소설에 나타난 가난의 정동화」, 서울대학교 박사학위 논문, 2014.
임규찬, 「리얼리즘과 모더니즘을 둘러싼 세 꼭지점」, 『창작과비평』 29권 4호, 창작과비평사, 2001.12.
임영태, 「문학 고유의 가치를 찾을 기회로 삼자」, 『문예중앙』 81호, 중앙일보사, 1998.2.
임홍배, 「90년대 소설의 새로운 흐름」, 『실천문학』 27호, 실천문학사, 1992.8.
임홍배·염무웅·현기영·김향숙·권성우, 「90년대 소설의 흐름」, 『창작과비평』 21권 2호, 창작과비평사, 1993.6.
장경렬, 「메타픽션 속의 메타픽션을 찾아서—존 파울즈의 소설 『만티사』 읽기」, 『인문평론』 49집, 서울대학교 인문학연구원. 2003.
장석주, 「세기말적 상상력, 또는 포스트모더니즘 소설의 현단계」, 『문학정신』 52호, 문학정신사, 1991.1.
전경모, 「2010년대 한국의 탈출 욕망 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2021.
전우형, 「1930년대 한국 소설가소설 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2001.
정과리, 「민중 문학론의 인식 구조」, 『민족문학 주체 논쟁』, 정한용 편, 청하, 1989.
정은령·조용호·이경철·고두현·하종오·김중식, 「IMF 한파 속, 소설이 뜬다」, 『문예중앙』 82호, 중앙일보사, 1998.6.
정장진, 「詩人과 法」, 『작가세계』 32호, 세계사, 1997.2.
정정호, 「포스트(모던)리얼리즘과 새로운 소설쓰기 전략의 〈정치적 무의식〉」, 『문학정신』 68호, 문학정신사, 1992.6.
조연정, 「'문학주의'의 자기동일성—1990년대 『문학동네』의 비평 담론」, 『상허학보』 53집, 상허학회, 2018.
조영일, 「우익은 어디에 존재하는가? : 장정일의 고독에 대하여」, 『문화과학』 61호, 문화과학사, 2010.3.
진은영, 「김수영 문학의 미학적 정치성에 대하여—불화의 미학과 탈경계적 정치학」, 『현대문학의 연구』 40집, 한국문학연구학회, 2010.

한기·이윤기·복거일, 「감수성이 바뀌지 않으면 살아남을 수 없다」, 『문예중앙』 81호, 중앙일보사, 1998.2.
한영인, 「장정일 초기 소설의 문제성—'90년대'에 대한 비판을 중심으로」, 『한국학논집』 50집, 계명대학교 한국학연구소, 2015.
허민석, 「이청준 소설에 나타난 허구성의 문제」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2019.
허정, 「타인의 고통과 증상과의 동일시」, 『코기토』 76집, 부산대학교 인문학연구소, 2014.
황종연, 「비루한 것의 카니발」, 『문학동네』 21호, 문학동네, 1999.11.

3. 국외 논저

(1) 단행본

A. Giddens, 『현대성과 자아정체성』, 권기돈 역, 새물결, 1997.
A. Zupančič, 『실재의 윤리』, 이성민 역, 도서출판 b, 2015.
_____, 『왓 이즈 섹스?』, 김남이 역, 여이연, 2021.
B. Fink, 『에크리 읽기』, 김서영 역, 도서출판 b, 2015.
D. Evans, 『라캉 정신분석 사전』, 김종주 외 역, 인간사랑, 1998.
D. Graeber, 『불쉿 잡』, 김병화 역, 민음사, 2021.
D. Herman, M. Jahn, & M. L. Ryan, ed., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, NY: Routledge, 2005.
E. Goffman, *Frame Analysis*, Boston: Northeastern University Press, 1986.
F. Jameson, "Allegorizing Hitchcock", *Signatures of The Visible*, NY: Routledge, 1992.
_____, 『포스트모더니즘, 혹은 후기자본주의 문화 논리』, 임경규 역, 문학과지성사, 2022.
G. Deleuze 외, 『비물질노동과 다중』, 자율평론 기획, 갈무리, 2005.
G. Genette, 『서사담론』, 권택영 역, 교보문고, 1992.
G. Lukacs, 『소설의 이론』, 김경수 역, 문예출판사, 2014.
H. Marcuse, 『마르쿠제 미학사상』, 김문환 편·역, 문예출판사, 1989.
J. Baudrillard, 『소비의 사회』, 이상률 역, 문예출판사, 1993.

_____, 『시뮬라시옹』, 하태환 역, 민음사, 2022.
J. Derrida, 『마르크스의 유령들』, 진태원 역, 이제이북스, 2007.
J. Lacan, 『자크 라캉 세미나 1 : 프로이트의 기술론』, J.A. Miller 편, 맹정현 역, 새물결, 2016.
_____, 『자크 라캉 세미나 11 : 정신분석의 네 가지 근본 개념』, J.A. Miller 편, 맹정현·이수련 역, 새물결, 2011.
_____, *The Other Side of Psychoanalysis*, ed. J.A. Miller, trans. R. Grigg, NY: W.W.Norton&Company, 2007.
J.B. Wilson, 『미술노동자』, 신현진 역, 열화당, 2021.
Krisis Group, 『노동을 거부하라!』, 김남시 역, 이후, 2007.
L. Chancer, 『일상의 권력과 새도매저키즘』, 심영희 역, 나남, 1994.
L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, NY: Methuen, 1984.
M. Hägglund, 『급진적 무신론』, 오근창 역, 그린비, 2021.
M. Shatzman, 『어린 혼의 죽음』, 오세철·심정임 역, 현상과 인식, 1983.
P. Bourdieu, 『구별짓기』, 최종철 역, 새물결, 1995.
P. Virno, *A Grammar of the Multitude*, trans. I. Bertoletti, J. Cascaito, & A. Casson, London: Semiotext, 2004.
P. Waugh, 『메타픽션』, 김상구 역, 열음사, 1989.
R. Descartes, 『성찰 : 자연의 빛에 의한 진리탐구, 프로그램에 대한 주석』, 이현복 역, 문예출판사, 2016.
R. Federman, "Self-Reflexive Fiction or How to Get Rid of It", *Critifiction:Postmodern Essays*, Albany: SUNY Press, 1993.
R. Scholes, *Fabulation and Metafiction,* Urbana: University of Illinois Press, 1980.
R. Stam, 『자기 반영의 영화와 문학』, 오세필·구종상 역, 한나래, 2008.
S. Freud, 『정신분석의 근본 개념』, 윤희기·박찬부 역, 열린책들, 2020.
_____, 『늑대인간』, 김명희 역, 열린책들, 2020.
S. Lash, 『기호와 공간의 경제』, 박형준·권기돈 역, 현대미학사, 1998.
S. Zizek, 『그들은 자기가 하는 일을 알지 못하나이다』, 박정수 역, 인간사랑, 2004.

_____, 『나눌 수 없는 잔여』, 이재환 역, 도서출판 b, 2010.
_____, 『당신의 징후를 즐겨라 : 할리우드의 정신분석』, 주은우 역, 한나래, 2013.
_____, 『라캉 카페』, 조형준 역, 새물결, 2013.
_____, 『부정적인 것과 함께 머물기』, 이성민 역, 도서출판 b, 2007.
_____, 『이데올로기의 숭고한 대상』, 이수련 역, 새물결, 2013.
_____, 『헤겔 레스토랑』, 조형준 역, 새물결, 2013.
T. Godfrey, 『개념 미술』, 전혜숙 역, 한길아트, 2002.
T. Suzuki, 『이야기된 자기』, 한일문학연구회 역, 생각의나무, 2004.
T.W. Adorno, 『미학이론』, 홍승용 역, 문학과지성사, 1997.
T.W. Adorno, & M. Horkheimer, 『계몽의 변증법』, 김유동 역, 문학과지성사, 2021.
Y. McKee, *Strike Art*, NY: Verso, 2016.
柄谷行人, 『일본 근대문학의 기원』, 박유하 역, 도서출판 b, 2010.
三浦俊彦, 『허구세계의 존재론』, 박철은 역, 그린비, 2013.
村上春樹, 『바람의 노래를 들어라』, 윤성원 역, 문학사상, 2017.

(2) 논문

A. Ross, “The Mental Labor Problem”, *Social Text, 63 (Volume 18, Number 2)*, Durham: Duke University Press, 2000.
A. Zupančič, “The Case of the Perforated Sheet”, *Sexuation*, ed. R. Salecl, Durham: Duke University Press, 2000.
B. Fink, “Knowledge and Jouissance”, *Reading Seminar XX*, ed. S. Barnard, & B. Fink, Albany: SUNY Press, 2002.
D. Malina, “Breaking the Mold: The Construction of the Subject in Postmodern Narrative”, Ph.D. diss., Boston College, 1999.
F. Jameson, “The Vanishing Mediator : Narrative Structure in Max Weber”, *New German Gritique, No.1,* Durham: Duke University Press, 1973.
_____, 「메타코멘터리」, 유종호 역, 『현대문학비평론』, 한신문화사, 1996.
_____, 「포스트모더니즘과 소비사회」, 임상훈 역, 『포스트모더니즘의 이

해』, 김욱동 편, 문학과지성사, 1993.
J.A. Miller, “The Logic of the Cure of Little Hans according to Lacan”, *Lacanian Ink 33 : Le Sinthome*, NY: Wooster Press, 2009.
_____, “The Sinthome, a Mixture of Symptom and Fantasy”, *The Later Lacan : An Introduction*, ed. V. Voruz, & B. Wolf, Albany: SUNY Press, 2007.
M. Dolar, 「히치콕의 대상들」, S. Zizek 편, 『항상 라캉에 대해 알고 싶었지만 감히 히치콕에게 물어보지 못한 모든 것』, 김소연 역, 새물결, 2001.
S. Lanser, “The “I” of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology”, *A Companion to Narrative Theory*, ed. J. Phellan, & P. Labinowitz, Malden: Blackwell Publishing, 2005.

4. 인터넷 자료

김문석·한병철, “‘시간의 향기’ 낸 베를린예술대 한병철 교수”, 「경향신문」, 2013. 3.15, https://www.khan.co.kr/article/201303152118345.
J. Klinkowitz, “Metafiction”, *Oxford Research Encyclopedias, Literature*, Published online: 26 July 2017, https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.546.

Abstract

A Study on the 1990's Novelist-Novels of Jang Jung-il

Jang, Wonseok
Department of Korean Language and Literature
The Graduate School
Seoul National University

This study focuses on the self-negation that Jang Jeong-il's novels of the 1990s explored by the form of the novelist-novel. The novelist-novel refers to a novel with a novelist as the protagonist, and it is usually a reflection on the living condition and social reality that is hostile to novel creation. At the same time, however, the novelist-novel embodies introspection not only in its content but also in its form, in that the process of the question of how to write a novel is consistent with the novel as the result of it. This can be seen as an expansion of self-reflection to the aesthetic dimension, or the self-reflexivity. Furthermore, the aesthetic self-reflection of these novelist-novels has relation with metafiction, which shows a self-reflective character based on the self-consciousness of the novel's fictionality.

Jang Jeong-il's novelist-novels show the uniqueness by distinguishing themselves from the autobiographical novelist-novels

produced in the early 1990s in response to the collapse of the East-European Bloc and the expansion of capitalism, as well as the allegorical novelist-novel which expresses the author's own novel discourse. The former, in particular, has gained critical attention as an individual's authentic inner confession in the midst of a chaotic reality and been accepted into mainstream literary discourse of the 1990s, but in this case, the aspect of the autobiographical form, which presupposes the unity of the out-of-text author and the in-text protagonist/narrator, as well as the form of modern novel genre in general, seem to have been somewhat overinterpreted. Therefore, discourses such as authenticity and interiority actually expose the insufficiency and incompleteness of introspection, and the novelist in the novel reverts to his primary fantasy.

On the other hand, Jang Jeong-il's novel deepens the reflective function of the novelist-novel via self-reflexivity of its fictionality as such. This is effectively realized through the formal characteristics of the framed narrative. The novelist character in his novel performs self-negation, which is oriented to self-humiliation and introspection, to end up exposing himself to the fictionality of the novel. In other words, he undergoes a reversion in which self-negation itself is negated, which is expressed through metalepsis in which internal narrative and external narrative are short-circuited. In this study, I will refer to Jang's aesthetic endeavor as radical self-negation. Radicality here does not refer to a self-identical dogmatism, but to a phenomenon in which the self-negation is redoubled. The subjects in Jang's novels, through this mechanism, traverse the fantasy about the literature and art, suspending the ruling order to which they are bound and opening a space for new subjects to emerge who reconstruct the fantasy.

In particular, Slavoj Žižek's psychoanalytic theory of the subject resonates with Jang's work in that it makes the impossibility of

reflection the condition under which self-reflection can operate. Žižek recognizes the inevitability of the Other while proving the impossibility of the Other. However, the subject of Žižek is the crack point at which this Other is both constituted and suspended, which explains why Jang's radical self-negation is an attempt to explore the possibility of resistance to the ruling order by reconstructing the subject's fantasy.

Following this perspective of reflexivity, the first two chapters focus on the first novel, "Nobody Knows It", and the later middle-length novel, "When Adam Opens His Eyes", published in 1990, to examine the issues of poverty or the memory of his juvenile detention center experience. They respond to their problems by exploiting the characters in his own novel to achieve self-affirmation or by exaggerating the meaning of writing, but Jang becomes more conscious of the problem of the novelist's position and fictionality in this process of novelization and devises a new form of novelist-novel by readjusting it since then.

Chapter 3 analyzes the ways in which self-negation at the content level is expanded to the formal level through the aesthetic device of framed narrative, focusing on the short story "Child" and the novel "To You From Me". "Child" is related to the attempt in "Nobody Knows It" in that it converts former texts with a blue-collar worker as the protagonist into a form of self-reflection. On the other hand, the novelist's self-negation in "To You From Me" is noted for its novelization of the author's own theory of fiction as copying in relation to the plagiarism debate: the author seeks to destroy the fantasy of literary creation through radical self-negation by actively signifying the fictionality of the novel.

Chapter 4 focuses on "Do You Believe in Jazz?", "Try Lying to Me", and "Boat House" respectively, to address issues of the novelist/artist's labor and affect where the subject encounters with

the aspect of writing as a residue of radical self-negation. After representing meaningless labor as a social phenomenon in "Do You Believe in Jazz?", "Try Lying to Me" seeks to deny art as meaningless labor through the form of radical self-negation. As a result, it redefines the relationship between art and the dominant order symbolized by 'father' and approaches the conditions under which resistance of art works. However, through the financial crisis in 1997 and the 'Pilhwa'(legal scandal related to sensationalism of literature and censorship of authorities), the enmity that drove this self-negation regresses into the emotion of fatigue and is revealed in the novelist subject, who again seeks to write to pass the enmity through self-negation, becoming more conscious of his responsibility to the others, which has been implied in his previous work, and pursuing new fictionality that is separate from the hostile affect.

The discovery of narratives that are free from previous enmity leads to writers who try to find a new grammar of fiction after the 2000s. Jang's novels are relevant not only to writers who present 'character'-oriented narratives, but also to writers who attempt formal experiments based on their self-consciousness of the novel genre. However, considering the path Jang has taken up to the present, his 'Reading Diary' series is more prominent writing work than his novels. His reading experiences have influenced his novels, but the clear difference between writing a novel based on his reading experience and writing 'Reading Diary' shows that for him the fictional nature of the novel genre was a methodology for radical self-negation. It could be said that the reflectiveness of the novelist-novel demonstrates his essential aim of writing. That is why it is important to read his novels as novelist-novel.

keywords : Jang Jung-il, novelist-novel, self-negation, reflexivity, framed narrative, fantasy, art-labor

Student Number : 2021-23139