

# 앗시아 제바르와 손창섭의 비교 연구

- 『프랑스어의 실종』 과 『낙서족』 을 중심으로1) -

이 규 현(덕성여자대학교)

## I. 서론

### II. 사랑과 정치의 대위법

1. 어느 알제리 지식인의 행로: 망명, 귀환, 실종
2. 사랑과 글쓰기 사이의 관계
3. 작가의 영토

### III. 성과 언어의식

1. 손창섭 소설의 특이성
2. 체험과 관념의 화합: 주요 작중인물들의 분석
3. 성과 언어의 상관성: 배설로서의 글쓰기

## IV. 결론

## I. 서론

왜 외국어를 배우고 서양학을 연구하는가? 외국어를 배우고 서양학을 한다는 것은 무엇일까? 어디에 소용될까? 어떤 정신자세로 임해야 할까? 처음에는 누구나 외래의 것에 열광

---

1) 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구이며(한국연구재단-2008-323-A00014), 2010년 8월 20일 서울 중앙대학교에서 열린 국제비교문학회 세계대회에서(ICLA) 발표한 내용을 수정, 보완하였음.

한다. 겉보기에 순수한 지적 호기심으로 인한 배움의 열정 같지만, 사실은 자기 나라 또는 자기 자신의 현실로부터 달아나려는 심리에 기인하는 현상일지 모른다. 물론 어떤 분야이건 배움은 일정 부분 현실에 대한 관심과 동시에 현실로부터의 도피이다. 특히 서양학의 경우에는 이 관심과 도피의 양면 심리가 동양학의 경우보다 더 크게 작용하는 듯하다. 따라서 서양학을 한다는 사실 자체에 대한 성찰을 통해 올바른 서양학의 길을 모색할 것이 그만큼 더 요구된다 하겠다.

그런데 길이 보이지 않는다. 연구자의 내면에 번민이 상존하고 자기가 공부한 나라와 자기가 속한 나라, 외세와 민족, 외국어와 모국어 사이에서 갈길 모르고 있는 것이 사실이다. 가위 서양학 연구의 아포리아<sup>2)</sup>이다. 이와 관련하여 어느 선각자의 말이 기억나는데, 그것은 자신이 공부한 것을 비판할 줄 알아야 한다는 조언이다. 이 조언은 우선 도피의 행각을 끝내라는 뜻이 있다. 그러나 외국의 것을 비판하려면 자기 나라의 어떤 뛰어난 것에 기대야 하지 않을까? 그런 것이 없는데도 비판을 하는 것은 무조건적 애국심이나 근거 없는 자존심과 다를 바가 없을 것이다. 물론 이 조언은 결코 민족주의적이거나 에고티즘적인 태도를 권하는 것이 아니다. 자신이 공부한 것의 비판에는 자기비판이 전제되어 있기 때문이다. 외국어와 서양학으로 접어든 동기에 이미 자기비판이 내포되어 있다. 따라서 이 경우에 비판은 도피도 아니고 귀환도 아닌 것이 된다. 이 비판은 어디에 근거를 두고 있을까? 이 비판이 지향하는 것은 무엇일까? 이 글의 목적은 이와 같은 문제의식에 대한 해법의 모색이다. 달리 말하자면 서양학 연구자로서의

---

2) 프랑스어로는 aporie. 추론에서 해결할 수 없는 모순이라는 의미이지만 여기에서는 어원적 의미, 즉 “길 또는 출구 없는 상황”이라는 뜻으로 사용한다.

길을 묻는 것이다.

그런데 누구에게 물어야 할까? 우선 프랑스 작가들에게 물을 수는 없다. 해법을 제공해줄 가능성이 있는 사람은 너무나 당연하게도 프랑스 작가들보다는 오히려 프랑스 식민지였던 나라의 작가들, 특히 프랑스어로 글을 쓰는 작가들이다. 따라서 프랑스어권 작가들 중에서 누구를 선택하건 그다지 상관 없을 것이지만, 알제리라는 나라의 작가들은 특히 주목을 요하는 것 같다. 우선 식민지 경험이 약 130년이나 지속되었기 때문이다. 게다가 프랑스는 영국의 경우와는 달리 학교 교육을 통해 식민지 주민에게 프랑스어를 강요했다. 끝으로 1962년의 독립 이후 1990년대 초반에 폭력적 양상으로 전개된 아랍화 정책으로 인해 프랑스어로 글을 쓰는 많은 알제리 작가가 자신의 나라를 떠나야 했다. 이와 같은 격동의 역사는 알제리 작가들의 내면에 아로새겨졌을 것으로 보인다.

우리의 논의 대상으로 삼을 만한 대표적인 작가로 유일하지는 않을 터이지만 앗시아 제바르(1936~ )가 있다. 그녀는 기본적으로 역사학을 전공하고 가르친 경험이 있는 학자이기도 한 만큼 각 시기별로 변화를 거듭한 알제리와 프랑스 사이의 관계를 날카롭게 의식하고 창작해왔을 것이다. 그리고 그녀의 거의 모든 작품은 출발점이 자전적 요소에 있는데, 이 점에서 그녀의 생애와 작품 전체는 근대 알제리의 표상이라고까지 말할 수 있을 정도이다. 실제로 프랑스와의 관계를 떠나서는 논할 수 없을 알제리의 근대는 앗시아 제바르의 작품으로 상당히 충실하게 구현되었으리라 추정된다. 달리 말하자면 그녀의 작품들은 어느 것이나 알제리와 프랑스 사이의 관계사, 알제리 근대사의 격동 속에서 살아온 자신의 자전적 증언, 그리고 두 언어 사이에 대한 깊은 의식으로 짜여 있을 것

이 분명하며, 따라서 어느 작품을 선택하여 논의하건 이 글의 목적에 이르는 데 일조할 것이 틀림없지만, 2003년에 출간된 『프랑스어의 실종』은 독립전쟁에서 아랍화 정책까지 알제리의 근대사를 한 개인의 사랑과 프랑스어의 상황에 입각하여 종합적으로 보여주고 있다는 점에서 가히 압권이라 할 만하다. 그러므로 이 작품을 중심으로 논의를 전개한다 해도 강력한 외세와 외국어에 대한 올바른 관계를 정립하는 데 일조하리라 생각한다.

이 글의 논의는 목차에서 짐작할 수 있다시피 두 단계로 진행될 것이다. 아시아 제바르의 『프랑스어의 실종』을 분석하여 두 언어 사이에서의 올바른 길과 정신자세를 도출하는 것이 첫 단계라면, 이렇게 끌어낼 결론을 한국 작가의 경우에 대입하여 비교해보는 것이 두 번째 단계이다. 그런데 한국과 알제리는 식민지 경험은 같지만 독립 이후에는 표현의 수단이 갈린다. 한국 작가들은 일본어를 배웠지만 해방이 되고부터는 한국어로 글을 써야 했다. 그러므로 첫 단계의 결론을 한국 작가에게 적용해보려는 시도는 좌절될 우려가 많다. 그러나 다행히도 한국어와 일본어 사이에서 괴로운 중도(中道)를 고집스럽게 통과해가면서 두 언어 사이의 갈등 상황을 내면화한 작가로 손창섭(1922~2010)이 있다. 그는 한국전쟁 직후의 피폐한 생활상을 철저하게 그려낸 작가만이 아니다. 언뜻 보기에 힘겨운 생활고 속에서 나아가야 할 길을 찾지 못한 군상(群像)이 그려져 있다 해도 이는 어떤 다른 것, 이를테면 작가 자신의 언어의식, 이 언어의식과 성의 상관관계에 관한 알레고리로 읽어야 마땅할 듯하다. 특히 1959년에 발표된 최초의 장편소설 『낙서족』은 이듬해에 발표된 자전적 단편소설 「신의 희작」과 함께 이 작가의 행로에서 결정적인 전

환점을 이루는 작품이라는 것이 정설이다. 손창섭은 이 전환의 시기를 중심으로 이전에는 주로 단편을 썼고 이후로는 장편을 주로 창작했으며, 이전에는 작가 자신의 자기표출이 위주라면 이후에는 한국의 현실에 대한 진단과 처방의 모색이 중심을 이루고 있는 듯하다. 요컨대 『낙서족』은 전기의 도달점임과 동시에 후기의 출발점으로 여겨질 수 있고 손창섭의 언어의식을 온전히 담아내고 있으며 한편으로는 강력한 외세와 외국어가 있고 다른 한편으로는 약소한 모국어와 모국어에 있는 상황에서 취해야 할 태도와 접어들어야 할 길을 모색하는 데 일정 부분 부합하는 바가 있으리라는 점에서 특히 주목을 요한다. 게다가 앗시아 제바르의 『프랑스어의 실종』과 나란히 놓고 고찰할 수 있게 된다면, 각 작품의 의미가 상호적 조명의 효과로 인해 훨씬 더 분명하게 드러날 가능성도 없지 않다. 그렇지만 우선은 이 문제의식으로부터 각 작품에 개별적으로 접근하여 분석과 해석을 시도하고, 그런 다음에 상호적 조명과 비교의 단계로 나아가는 것이 올바른 순서일 것이다.

## II. 사랑과 정치의 대위법

### 1. 어느 알제리 지식인의 행로: 망명, 귀환, 실종

앗시아 제바르의 『프랑스어의 실종』은 주인공 베르칸이 1991년 가을 20년 동안의 프랑스 생활(파리 변두리 생활)을 마감하고 알제리로, 정확하게는 알제의 카스바로 돌아와 1993년 9월 실종되기까지 약 2년에 걸쳐 있는 허구 이야기이다. 알다시

피 알제리에서 이 시기는 이른바 아랍화 정책, 특히 프랑스어 사용의 금지로 들끓던 때이다. 이 시기에는 모든 책임이 프랑스어를 사용하는 지식인들에게 전가되었고, 이러한 분위기에서 식민주의의 폭력적 행태가 동족을 대상으로 되풀이되었다.

그 구체적인 양상은 1997년에 나온 단편집 『오랑, 죽은 언어』에서 여러 여성 화자의 목소리를 통해 증언되어 있다. 가령 표제작은 프랑스에서 고등학교 교사를 하는 33세의 화자가 오랑의 한 병원에서 OAS<sup>3)</sup> 대원들에 의해 살해당한 부모의 흔적을 찾아 오랑에 와서 동료 교사인 친구에게 과거의 상처와 현재의 심정을 편지로 써 보내는 형식으로 서술되어 있다.<sup>4)</sup> 이 단편에서 주목할 점은 프랑스 비자를 기다리고 있던 중년의 대학교수가 손자를 데리고 집에서 나오다가 청소년 2~3명에 의해 근접거리에서 총에 맞아 살해당했다는 소식을 화자가 이모를 매장하는 날 듣게 된다는 사실이다. 오랑을

---

3) Organisation armée secrète. 알제리 독립전쟁이 막바지에 이른 1961년 2월 11일에 창설된 프랑스의 비밀 정치-군사 조직으로 “알제리는 프랑스의 것이고 앞으로도 그럴 것이다(L’Algérie est française et le restera)”를 슬로건으로 내걸고는 반프랑스 인사 1700~2000명을 살해했다. 실제로는 2200명 또는 12500명을 살해했다는 설도 있다. 1962년 알제리 독립과 함께 635명이 체포되었고 이중에서 224명이 재판에 회부되어 53명은 집행유예, 38명은 징역형, 3명은 사형을 선고받았다. *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse, Librairie Larousse, 1985* 참조.

4) 화자의 편지에 의하면 1957년 화자의 부모는 독립을 주장하다가 재판에 회부되고 교사직을 잃고 1년 후에 석방되고 프랑스로 쫓겨나 화자의 어머니와 합류하여 1960년까지 거기에 머물다가 당뇨병에 걸려 1960년 말 프랑스 극단주의자들의 발호로 인한 정세의 불안을 알면서도 워낙 강한 귀향 의지 때문에 아내와 함께 오랑으로 돌아와서는 어느 날 밤 갑작스러운 출혈 때문에 이웃집 프랑스인 좌파 교사의 자동차로 병원으로 실려가 회복되거나 의사로 변장한 세 명의 살인자에 의해 죽음을 당한다. 화자의 아버지가 프랑스로 쫓겨날 때 10대 초반의 외동딸인 화자는 이모에게 맡겨진다. *Assia Djebar, Oran, langue morte, Actes Sud, 1997, pp. 28-31 및 pp. 37-40* 참조.

휩싸고 있는 아랍 민족주의의 발호와 화자가 흔적을 찾는 독립 직전의 프랑스 국수주의의 만행이 겹친다. 동일한 참극이 반복적으로 일어나지만, 과거에나 현재에나 오랑은 말이 없다. 이것이 제목의 의미이다. 살해당한 교수의 시신이 병원으로, 뒤이어 영안실로 옮겨지고 난 다음의 사정은 화자가 알고 있는 바로서, “이 도시의 현재에 관해 누구도 내게 아무런 말을 하지 않으리라”는 것, “누구나 내게 증오, 광기, 희생자들을 감추리라”<sup>5)</sup>는 것이다.

또 다른 예로 「살인의 시도」에서는 고교 아랍어 여교사인 화자가 프랑스어 담당 장학관인 남편의 살해를 이야기한다. 화자의 남편 무라드는 신문에 발표한 기고문 때문에 그것이 학교에 관한 글일 뿐인데도 이슬람 근본주의자들의 살해 위협에 처해 있다. 그런데 뜻밖에도 2주가 조용히 지나가자 그는 아내의 만류를 뿌리치고 자신의 이름으로 서명한 기고문을 신문에 보내고 화자와 함께 자동차로 출근하다가 도중에 내려 신문을 사러 가다가 얼굴에 총을 맞고 살해당한다. 그 사이에 기껏해야 15~16살 먹은 어느 젊은이가 약간 내려간 자동차 옆문의 유리창 틈으로 화자를 겨냥해 권총을 두 번 발사하나 화자는 살해를 모면한다. 그래도 화자는 가족의

---

5) *Ibid.*, pp. 47~48. “La suite, je sais la suite. Qu’on ne me dise plus rien du présent de cette ville. Qu’on me cache la haine, la folie, les victimes!” 이에 화자는 세삼 글쓰기의 결의를 다진다. “나는 떠날 거야, 올리비아. 왜냐하면 더 이상 어떤 것도 보고 싶지 않기 때문이지. 더 이상 어떤 말도 하고 싶지 않아. 다만 쓰고 싶을 뿐이야. 마침내 침묵으로 도달한 말없는 언어로 은연중에 오랑을 쓰고 싶어./ 오랑 내 죽은 언어를 쓰고 싶어.(Je pars car je ne veux pas plus rien voir, Olivia. Ne plus rien dire: seulement écrire. Ecrire Oran en creux dans une langue muette, rendue enfin au silence./ Ecrire Oran ma langue morte.)”, *Ibid.*, p. 48. 이처럼 미래의 글쓰기로 항상 열려 있는 것이 앗시아 제바르 텍스트의 주요한 특징들 가운데 하나이다. 그녀의 언어는 본질적으로 침묵의 언저리에 자리한다.

지지와 후원에 힘입어 고교로 출근하지만, 결국은 알제리를 떠날 결심을 하게 되는데, 그 계기는 교실에서 점수에 항의하는 학생에게 18점이라고 말해주면서 18이라는 숫자만 프랑스로 말했을 뿐인데도 15살가량의 다른 학생이 아랍어 교사나 프랑스로 교사나 하고 신랄하게 묻는 사건이다. 화자는 이것을 “모욕, 더 정확히 말해 충격”으로 받아들이고 이렇게 개탄한다.

국가의 분위기가 이데올로기 갈등, 불신, 일탈과 함께 오로지 어린 학생의 지적 속으로 들어쳤다. [...] 내가 프랑스로 ‘18’ 점이라고 말하는 것을 15세의 젊은이가 용인하지 못하다니! 한 청소년이 단순한 외국어 낱말을 공격의 표적으로 삼다니! 학생, ‘내’ 학생, 15살 먹은 조무래기가!<sup>6)</sup>

그녀는 남편을 살해한 자들도 역시 15살 정도라는 생각에 무라드 이야기를 들려주면서 학생을 야단친다. 학생은 우물쭈물하다가 더듬더듬 사과를 하지만, 화자는 끝내 울음을 터뜨리고는 모두에게 자신의 상황을 설명한다. 그러나 이튿날부터 학교에 출근하는 것도 거리에 나가는 것도 그녀에게는 괴로운 일이 되고 만다. 그녀는 심지어 자동차를 운전할 수도 없게 된다. 이제 화자 앞에는 공백만이 가로놓여 있고, 그녀는 “가능한 한 멀리 떠나/ 무라드가 남겨놓은 이 공백을 가로지르고자” 한다.<sup>7)</sup>

---

6) *Ibid.*, p. 156. “Le climat du pays - avec ses conflits d'idéologie, ses méfiances, ses dérives - s'engouffra dans cette seule remarque du jeune élève. [...] un jeune de quinze ans ne supportant que je prononce 'dis-huit' en français! Un adolescent avec comme cible d'attaque un simple mot en langue étrangère! Un élève, 'mon' élève, un même de quinze ans!”

7) *Ibid.*, p. 161. “Partir le plus loin./ Et traverser ce vide que nous a



베르칸이 파리에서 알제의 카스바로 돌아가려고 하는 시기의 알제리는 이처럼 극도의 혼란 상태에 빠져 있었다. 동일한 단편소설에 의하면 중앙 권력은 갈수록 지지도가 낮아졌고 이에 대통령이 사임했고 군대가 정치에 개입했고 6개월 후에는 어느 광신도가 새로운 대통령을 쓰러뜨렸고 “그 후로 무분별한 기관차가 폭주했다. 날마다 폭력, 살인, 탄압, 죽음의 순환이었다./ 무라드의 주위에서, 그이의 친구들과 투쟁 동료들 중에서 그토록 많은 사람이 그 후로 쓰러졌다. 어떤 이들은 얼굴에 두 발의 총알을 맞았고, 훨씬 더 불운한 이들은 어둠 속에서 칼로 갈기갈기 찢겼다.”<sup>8)</sup>

그러므로 『프랑스어의 실종』은 자의에서건 타의에서건 프랑스로 떠나 거기에서 20년 동안 살던 주인공 베르칸이 알제리로 귀환하여 실종된다는 기본적인 구도에 비추어볼 때 무엇보다도 이 시기의 지식인들과 동시에 프랑스어의 운명을 형상화한 작품이자, 더 나아가 아랍화의 폭력적 양상, 즉 이슬람 광신도들과 극단적인 보수주의자들에 의해 작가들과 기자들<sup>9)</sup>이 죽어가는 새로운 종교재판의 부당한 상황에 대한 사후(事後)의<sup>10)</sup> 간접적인 증언 내지는 향의로 읽힌다. 앗시아 제

---

laissé Mourad.”

8) *Ibid.*, pp. 143-144 참조. 직접 인용은 p. 144. “Depuis, la machine folle s'est emballée: jour après jour, la violence, les meurtres, la répression, cycle fatal! Autour de Mourad, parmi ses amis et ses camarades de lutte, tant d'hommes sont tombés depuis: deux balles dans la tête pour les uns, lacérés par le couteau dans l'ombre, pour de plus malchanceux encore.”

9) 일례로 베르칸의 동생 드리스(Driss)를 들 수 있겠는데, 그는 신문기자로서 베르칸의 실종 이후로 알제리에서 도피생활을 하게 된다.

10) 문학적 형상화는 거의 언제나 사후적인 성격을 갖는 듯하다. 이것은 분명히 문학의 한계이다. 그렇지만 문학의 타당성도 또한 여기에, 달리 말하자면 어떤 것에도 소용되지 않는다는 점에 있다고 생각한다. 그렇다면 독서야말로 글쓰기보다 훨씬 더 ‘문학적인’ 행위이다.

바로 자신의 말, 즉 “우리, 알제리 작가들, 우리는, 그리고 우리와 함께 우리의 증언의 글들은 사라지고 있는 중”<sup>11)</sup>이라는 말을 소설로 예증한 것이라고 이 작품을 해석하는 것이 마땅하다. 그러나 이것이 전부는 아니다. 알제리의 역사를 배경으로 자기 이야기를 다양하게 변주하면서 역사적인 것과 자전적인 것을 아주 조화롭게 결합하여 독특한 소설 세계를 형성하는 것이 앗시아 제바르의 기본적인 글쓰기 방식이라는 점에, 베르칸 또한 앗시아 제바르처럼 프랑스로 소설을 쓰고자 한다는 점에 좀 더 주목할 필요가 있다. 왜 그는 알제리를 떠나 프랑스에서 살았을까? 왜 그는 귀환을 결심하고 실행했을까? 이 두 가지 문제와 그의 글쓰기 사이에는 어떤 관계가 있을까? 요컨대 베르칸의 망명, 귀환, 실종이라는 인생행로의 배후에 놓여 있는 작가의 길, 더 정확히 말해서 프랑스로 글을 쓰는 알제리 작가의 길, 이를테면 “잉크의 길, 피의 길”<sup>12)</sup>은 무엇일까? 『프랑스어의 실종』은 이 문제들에 대한 성찰을 추구하고 있기도 하다.

## 2. 사랑과 글쓰기 사이의 관계

왜 베르칸이 알제리를 떠났을까는 이 소설에 전혀 언급되어 있지 않다. 다만 그가 알제리로의 귀환을 결심한 이유로부터 추측컨대 그는 아마 알제리의 현실로부터 도피하고 싶었

---

11) Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de la francophonie*, Albin Michel, 1999, p. 245. “Nous, écrivains d’Algérie, nous sommes en train de disparaître, et nos écrits de témoignage avec nous.”

12) *Ibid.*, p. 241. “Chemins d’encre, chemins de sang” - 인용부호가 있는 이 구절은 제7장의 제목으로 사용되어 있는데, 출전이 무엇인지는 밝혀져 있지 않다.

을 것이고 프랑스를 동경했을지도 모른다. 그는 40대 중반에 블랑-메닐의 스튜디오를 정리하고 알제의 카스바에 있는 빈 별장으로 돌아갈 생각을 한다.<sup>13)</sup> 처음에는 막연히 거기에서 여자 친구인 프랑스인 연극배우 마리즈와 함께 휴가를 보낼 생각이었다. 그런데 마리즈로부터 결별을 통고받는다. 그 이후 2주가 지났을 때, 그는 은퇴를 결심한다.<sup>14)</sup> 게다가 그는 작품 원고를 파리의 여러 출판사와 지방의 한 출판사에 보내 보았지만 출판을 거절당했다. 요컨대 그 시기에 그는 남자로 서도 작가로서도 높은 벽에 직면해 있었다고 볼 수 있고, 이러한 “미래 없는” 상황의 가능한 돌파구로 귀향을 결심한 것으로 보인다. 이러한 귀향 결심의 이유에 비추어 그가 알제리를 떠나 20년 동안 프랑스에서 생활한 것은 뚜렷한 목적의식 없는 막연한 탈주였으리라고 짐작할 수 있다. 이러한 짐작은 그가 마리즈에게 쓴 편지에서 어느 정도 입증된다. 자신의 근황을 알리고 있는 이 편지에 의하면 20년 동안의 망명은 허송세월, 즉 “프랑스에서 목적 없이 흘러가버린 긴 세월”<sup>15)</sup>이었음이 드러난다. 그가 카스바로 돌아온 것도 이 짐을 내려놓고 글을 쓰기 위해서였다. 그렇지만 그는 글쓰기에 쉽사리 착수하지 못한다. 무언가에 막혀 있는 것이다. 그것이 무엇인지 베르칸 자신도 알지 못한다. 그렇지만 프랑스에서 허송한 세월, 더 정확히 말해 마리즈와의 관계에 기인한다는 것만은 분

13) 그는 1952년에 6세였으므로 1946년생으로 현재 45세이다. 프랑스 생활은 20년 동안 계속되었으므로 그가 프랑스로 건너간 1971년에는 25세였다. 그는 자신이 19세가 된 1965년(독립 이후 3년이 지난 해) 아버지가 죽자 뒤늦게 다니게 된 대학을 졸업하고 곧장 알제리를 떠난 것이다.

14) 그는 이웃 교외도시에서 Sécurité sociale의 행정부서에 일하고 있었다.

15) 인용 원문: “sans future.”(Assia Djebar, *La Disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003, p. 15), “le flux de ces longues années écoulées en France sans but.”(*Ibid.*, p. 20).

명해 보인다. 이제 그 세월이 베르칸에게 장애로 작용한다. 베르칸이 마리즈에게 편지를 쓰는 진정한 목적도 이 장애의 정체를 아는 데 있다.

그다지도 길고 그다지도 늦게 마감된 그 망명의 이유가 내 마음속에서 어지럽게 오가고 있어. 질문일까? 오히려 불분명한 생각, 분명치 않은 상념이야. 난 그것이 뭔지 모르겠어. 그대 앞에서 내 독백을 이렇게 두세 쪽 늘어놓음으로써 그것을 밝히거나 적어도 쫓아내게 되기를 바라.<sup>16)</sup>

이 편지에서 우선 확인할 수 있는 장애 요인은 베르칸이 강한 성적 욕망에 시달린다는 점이다. 6개월 전부터 그는 성적 쾌락을 누리지 못하고 있다고 고백하는데. 그렇기 때문에 마리즈를 더욱 애타게 그리워하기도 하고, 두세 번 밤에 소스라쳐 깨어나 어둠 속에서 어린이처럼 자신의 귀향에 대해 두려움을 갖기도 한다. 그럴 때면 마리즈-마를리즈(후자는 연극 배우로서의 가명이다)라는 이름을 상기하는 것만으로 욕정을 진정시키지만, 그에게 귀향은 여전히 질곡으로 다가온다. 그렇지만 이것은 별로 중요한 문제가 아니다. 정작 주목해야 할 점은 마리즈와의 육체관계가 갖는 특이성이다. 그는 마리즈와 사랑을 나눌 때 아랍어를 사용했는데, 마리즈는 그의 말을 의미 없는 소리로만 들었다. 그는 자신이 마리즈의 “살갓, 젖가슴, 사타구니에 보내는 그 아랍어의 재잘거림”을 마리즈가 전혀 알아듣지 못한다는 점에 울적해지곤 했다고 말한다. 그들

---

16) *Ibid.*, p. 20. “S’agit en moi le pourquoi de cet exil si long et clôturé si tard - une interrogation? Plutôt un flou, une équivoque dont j’ignore la nature et que, j’espère, mon soliloque développé devant toi, dans ces deux ou trois pages, éclaircira ou, tout au moins, chassera.”

사이의 내밀한 대화는 온전한 언어를 이루지 못하고 기껏해야 “내 사투리와 네 프랑스어의 이중교배”라는 “촉각의 기억”을 남길 뿐이다.<sup>17)</sup> 이와는 반대로 카스바에서 바다가를 산책하다가 만난 어부 라시드와 카스바 구역의 사투리로 이루어지는 대화는 내밀하지 않은 시시한 내용인데도 베르칸에게 편안함을 넘어 “은밀한 동조”와 “상호적인 호의”를 불러일으킨다. 베르칸은 이 어부와 사투리만으로 대화함으로써 “그토록 많은 잃어버린 말, 부활한 이미지가 뛰노는 일종의 언어의 춤을 되찾았다는 흥분”에 휩싸이기도 한다.<sup>18)</sup> 이 두 가지 언어의 경험 사이에서 베르칸은 마리즈로부터 멀어지고 사투리 쪽으로 기울어지리라는 예감을 갖는다.

왜 매일 밤 그대에 대한 욕망과 옛날의 내 소리들, 온전하고 무사하고 서서히 펼쳐지고 힘을 되찾아 밤에 그대의 모습을 지우고 나로 하여금 그대의 부재를 받아들이게 할 위험이 있는 나의 사투리를 되찾는 즐거움이 내 마음속에서 교차하는 걸까? 그대가 이 다지도 멀리 있어서, 내 사랑이 사라질지도 모르기 때문일까?<sup>19)</sup>

---

17) 인용 원문(순서대로): “tu ne comprends rien à ce babillage arabe que j’adresse à ta peau, à tes seins, à ton entrejambe.”(*Ibid.*, p. 25), “Les mots de notre intimité, et leurs sons dispersés, tu les entendais comme une musique seulement. Te souviens-tu qu’il m’arrivait de m’attrister que tu ne puisses, à l’instant où nos sens s’embrasaient, me parler en ma première langue!”(*Ibid.*, p. 21), “j’ai en mémoire tactile [...] métissage de mon dialecte et de ton français.”(*Ibid.*, p. 25).

18) “je lui parle toujours dans le dialecte local, celui de mon quartier de la Casbah qui permet une complicité discrète, une sorte d’appel à la complaisance mutuelle. [...] je ne parle avec lui que mon dialecte, depuis mon arrivée, avec l’excitation d’avoir retrouvé une sorte de danse verbale de tant de mots perdus, d’images ressuscitées.”(*Ibid.*, pp. 23-24).

19) *Ibid.*, p. 25. “Pourquoi s’entrecroisent en moi, chaque nuit, et le désir de toi et le plaisir de retrouver mes sons d’autrefois, mon dialecte sain

여기에서 사랑과 글쓰기 사이의 관계에 관해 어떤 가설을 세워볼 수 있는데, 그것은 사랑이 글쓰기의 필요조건 또는 가능 조건이라면 사랑하는 남녀 사이에 공통의 언어가 필요하다는 것이다. 다시 말해 사랑과 글쓰기 사이의 동등성이 성립하려면 사랑과 언어가 맞물려야 한다는 것이다. 그렇다면 사랑과 언어가 맞물려야 한다는 것은 무슨 의미일까? 바로 이것이 『프랑스어의 실종』에 내포된 가장 중요한 문제이지 않을까? 이 작품은 바로 이에 대한 작가의 견해가 아닐까? 그리고 이에 대한 작가의 견해를 독자가 스스로 해석해낼 때 독서의 보람이 있지 않을까? 좀 더 구체적으로 말해서 베르칸이 아랍어를 구사할 줄 아는 프랑스 여자를 사랑했다면, 또는 아랍어만을 사용하는 알제리 여자를 사랑했다면 글쓰기의 장애를 쉽게 넘어설 수 있었을까? 아니면 프랑스어를 구사할 줄 아는 알제리 여자를 사랑했다면? 글쓰기와 동등하고 글쓰기를 가능하게 할 사랑은 과연 어떤 성격의 것일까? 대상의 조건만으로 과연 글쓰기로 곧장 이를 수 있을까? 또 다른 조건이 충족되어야 하는 것은 아닐까?

이 소설의 제2부에서는 마리즈와 대비되는 여자, 즉 프랑스어도 구사하는 알제리 여자 나지아가 등장한다. 나지아는 베르칸의 동생 드리스의 대학동창으로서 우연한 방문객이다. 베르칸은 그녀와 나흘 밤에 걸쳐 열정적인 사랑을 나눈다. 그리고 나서 나지아는 떠난다. 뒤이어 베르칸은 비로소 글쓰기를 시작할 수 있게 된다. 그 나흘 동안 베르칸의 의식 속에서 무슨 일이 일어난 것일까? 베르칸은 프랑스 여자 마리즈가 줄 수 없었던 어떤 깨달음을 나지아로부터 얻은 듯한데, 그것은

---

et sauf et qui lentement se déplie, se revivifie au risque d'effacer ta présence nocturne, de me faire accepter ton absence? Serait-ce que mon amour risque de se dissiper, toi devenue si lointaine?"

무엇일까? 그렇게 된 것은 나지아가 알제리 여자여서일까? 모국어로 사랑을 나눌 수 있어서일까? 그녀가 프랑스어를 구사할 줄 있어서일까? 이 결정적인 계기의 본질은 무엇일까?

프랑스 여자 마리즈와 비교하여 알제리 여자 나지아는 우선 당연하게도 아랍어를 한다. 그들이 만난 첫날 나지아는 자기 이야기, 즉 두 살이었을 때(1957년) 담배 도매업으로 성공한 할아버지가 민족해방전선에 내는 분담금의 인상에 항의한 바람에 살해당하고 집안이 풍비박산 난 사연을 베르칸에게 아랍어로 이야기한다.<sup>20)</sup> 베르칸은 나지아와 사랑을 나누고 나서 이튿날 깨어나 귀향 이후 처음으로 깊은 잠을 이루었음과 자기 집에 있음을 실감하며 마리즈에게 썼으나 보내지 않은 편지들을 손으로 치워버리고 글을 쓰겠다고, “나만을 위해”<sup>21)</sup> 글을 쓰겠다고 마음먹게 된다. 이것이 글쓰기를 향한 베르칸의 첫 번째 계기이다. 다음으로 둘째 날과 셋째 날 밤에는 나지아가 “육체관계를 하는 동안과 육체관계가 끝난 뒤에 아랍어를 말하지 않는 지 매우 오래”<sup>22)</sup>라고 말한 첫째 날 밤과는 달리 “아, 내 사랑”이라는 의미의 아랍어 “야, 하비비”

---

20) 나지아는 1957년에 두 살이었으므로 1955년생이고 베르칸과 만난 1991년에는 36살이다. 바바 시디(Baba Sidi)라고도 불린 그녀의 할아버지 라르비 하지 브라힘(Larbi Hadj Brahim)은 정치에 관심이 없는 오랑의 부르주아로서 1955년부터 민족해방전선에 분담금을 내고 있었다. 그가 살해된 날짜는 10월 10일로 나와 있다. 나지아는 이 참극 이후로 세계 도처로 돌아다녔으며 잊겠다고 결심했다 한다. 나지아가 아랍어로 풀어놓은 기억을 베르칸은 나중에 나지아를 회상하면서 프랑스어로 옮겨 적는다. 그러므로 독자가 읽는 나지아의 이야기는 베르칸이 충실하게 적어놓은 것이다. 이는 베르칸의 변화에 영향을 미친다.

21) “나만을 위해”는 “그녀를 묘사하고 전날 밤 그녀가 이 방에 가득 채운 거친 숨결을 침묵 속에서 다시 듣기 위해”라는 의미인데, 이로부터 충만한 사랑의 강렬함과 글쓰기 사이의 동등성이 짝트기 시작한다.

22) *Ibid.*, p. 101. “Cela fait si longtemps que je ne parle pas arabe dans l’amour et [...] après l’amour.”

라는 말을 응얼거리고 셋째 날 밤에는 베르칸이 “아, 내 누이”라는 뜻의 아랍어 “야 크흐티”라는 말을 그녀에게 속삭인다.<sup>23)</sup> 둘째 날 밤을 나지아와 함께 보내고 난 이튿날 베르칸은 라시드가 생선을 건네주러 방문했을 때 그에게 아무 말도 하지 않고 생선을 건네받고는 지체 없이 들어가 버리는데, 이는 베르칸 자신의 변화를 라시드에게 말할 방도가 없었기 때문이다. “갑자기 흐려지고 혼동되고 뒤섞인 내 두 언어”로 요약될 수 있는 이 변화는 글쓰기를 향한 베르칸의 두 번째 계기이자 새로운 언어의 생성을 암시하는 것으로서 “내 마음속의 그 매듭,” 즉 “그 진한 쾌락의 기억”에 기인한다. 셋째 날 밤은 “그대 육체의 문맹자”인 베르칸이 “말과 감각의 공생”에 대한 “몽상”을 실행에 옮기기라도 하는 듯이 “촉촉한 가속 리듬”에 따라 새로운 육체의 알파벳을 얻는다.<sup>24)</sup> 이것이 글쓰기를 향한 베르칸의 세 번째 계기이다. 이 단계에서 사랑과 언어의 맞물림이 다음과 같이 시적으로 아름답게 묘사된다.

얼마나 사랑이 그 지속 속에서 알록달록한가를 언젠가는 누가 말하게 될까, 하지만 무엇으로, 물론, 기록되지 않는 말로... 그녀는 어제, 다른 세기, 우리의 잊힌 공통 조상들의 말을 발견했고 우리가 맛보는 관능의 각 순간에 맞춰, 각 약동에 맞춰 그 어휘들을 하나씩 내게 제공했다. 그것은 마치 갑자기 내게 미지의 것이 되기까지

---

23) 프랑스어로 “Ya, habibi”는 “Oh, mon bienaimé”이고 “Ya khti”는 “Oh, ma soeur”이다.

24) 인용 부분의 원문은 차례로 “mes deux langues soudain brouillées, condondues, emmêlées, ...] ce noeud en moi - et cette mémoire compacte du plaisir.”(*Ibid.*, p. 105. 여기에서 접속사 ‘et’를 동사 ‘est’로 보았다.), “je suis un analphabète de ton corps.”(*Ibid.*, p. 107), “rêverie [...] symbiose des mots et des sensations.”(*Ibid.*, p. 106), “rythme d’accélération humide.”(*Ibid.*, p. 108)이다.



한 그녀의 언어가 길게 굽이치는 행로를 뚫은 듯했다. 우리의 두 몸은 일정하지 않은 자세들로 또는 서로 비추면서, 유연하지만 움직이지 않고서 달빛 드리운 드넓은 숲을 가로질렀다.<sup>25)</sup>

이제 베르칸은 프랑스에서와는 달리 도락(道樂)으로가 아니라 분명한 언어의식을 갖고 진실하게 글을 쓸 수 있게 된다.<sup>26)</sup> 그렇지만 사랑의 언어에 대한 통찰과 이로써 생겨난 글쓰기의 욕망은 실제로 글을 쓰는 작업과 다른 것이기 때문에 그가 글쓰기의 실천으로 나아가려면 또 하나의 힘겨운 단계를 거쳐야 한다. 이는 또한 그가 프랑스어를 글쓰기의 언어로 선택했기 때문이기도 하다. 어떻게 남의 언어로 부재하는 나지아를 현전하게 할 수 있을까? 달리 말하자면 나지아와의 사랑을 통해 통찰한 새로운 언어가 프랑스어로 구현될 수 있을까? 이러한 고민이 제2부의 “겨울 일기”라는 부분에서 펼쳐지는데, 거기에서 베르칸은 “불가피한 변형”이 일어날 수밖에 없다는 것을 인정하고, 자신의 글쓰기가 “정말로 그녀의 부재에 대한 위안물일 수 있을까” 자문한다. 그에게 프랑스어는 “내 거처의 공간에서 반짝거리는 쾌감의 고백을 보존하기 위한 좁은 문”이다. 따라서 그의 글쓰기는 이 좁은 문을 통과하는 것이 된다. “겨울 일기”의 많은 부분은 이 통과와 경험과

---

25) *Ibid.*, p. 112. “Qui dira un jour combien l’amour, dans sa durée, est diapré mais de quoi: bien sûr, des mots qui ne s’écrivent pas... Elle trouvait des mots d’hier, de l’autre siècle, de nos communs ancêtres oubliés et elle me les offrait, ces vocables, l’un après l’autre, à chaque scansion, à chaque rebond de notre volupté: ce fut comme si sa langue, soudain inconnue même de moi, creusait un long et sinueux parcours. Nos deux corps, en postures irrégulières ou se réfléchissant, traversaient, souples et immobiles pourtant, une immense forêt éclairée de rayons de lune.”

26) 이 점에서 언어는 의사소통의 수단일 뿐만 아니라 자기 변화의 수단이기도 하다.

관련된 베르칸의 언어 물음과 사유로 채워져 있는데, 그 핵심은 사랑과 글쓰기 사이의 일치이다. 바로 이것이 제2부의 제목인 “사랑, 글쓰기”에서 쉼표가 갖는 의미이다. 그렇지만 이 쉼표는 사랑과 글쓰기를 떼어놓는 것이기도 하다. 사랑은 글쓰기를 가능하게 하는 것이지만 이와 동시에 사랑과 글쓰기가 분리되지 않으면 글쓰기는 불가능하다는 것을 이 쉼표는 의미하고 있다. 이에 비추어보면 베르칸이 아랍어가 아니라 프랑스어를 글쓰기의 언어로 선택한 것은 괴로움의 길을 자초한 측면이 없지 않지만, 그래야만 할 어떤 필연성이 있다. 만약 그가 아랍어를 글쓰기의 언어로 선택했다면 아마 글쓰기가 가능하지 않았을지 모른다. 왜냐하면 사랑에 붙들려 글쓰기 자체가 필요 없었을지도 모르기 때문이다. 요컨대 베르칸에게 글쓰기, 즉 손에 펜을 들고 종위 위를 달리는 것은 사랑에 대한 사랑인 셈이다. 그것은 “사랑-열정”이자 “읽어야 할 종이 위의 문신”이다.<sup>27)</sup> 앗시아 제바르가 말한 “잉크의 길”이다. 그러므로 다음과 같은 베르칸의 말은 『프랑스어의 실종』의 절반을 요약하고 있다고 하겠다.

프랑스에서 너무 오랫동안 내 자신을 잊은 나, 내가 프랑스어로 글을 쓴다.

사랑, 글쓰기를 나는 밤마다 경험한다.<sup>28)</sup>

---

27) 인용 부분의 원문(순서대로): “Je ne peux qu’écrire, avec une déformation inévitable[...] mon écriture pourrait-elle être vraiment un baume à son absence?”(*Ibid.*, p. 125), “et le français me devient une porte étroite pour maintenir l’aveu de volupté, qui scintille dans l’espace de mon logis.”(*Ibid.*, p. 127), “L’amour-passion n’est point excès de mots, de caresses, de violences dans la fusion qui se prolonge, il est tatouage sur du papier à lire.”(*Ibid.*, p. 129).

28) *Ibid.*, p. 135. “J’écris en langue française, moi qui me suis oublié

### 3. 작가의 영토

그렇다면 나머지 절반은 무엇일까? 한 마디로 그것은 언어 의식과 짝을 이루는 정치의식의 성숙 과정이다. 따라서 이 소설을 온전히 이해하기 위해서는 베르칸의 정치의식이 짝터서 개화하는 과정을 단계별로 살펴보아야 한다.

사실 『프랑스어의 실종』의 기본 축은 주인공 베르칸의 과거 탐색이다. 그는 알제의 카스바에 정주하고부터 라이카 사진기를 들고 자동차로 자신의 청소년기와 관계가 있는 장소들을 차례로 찾아다닌다. 그러고는 그곳들에 얽힌 과거의 기억을 제1부에서는 어부 라시드에게, 제2부에서는 나지아에게, 특히 제2부의 3장인 “청소년”이라는 미완의 자전적 소설로 이야기하면서 점차로 정치의식을 키워나간다.

첫 번째로 주목할 만한 이야기는 그의 꿈 이야기이다. 이 꿈속에서 베르칸은 대여섯 살이다.<sup>29)</sup> 이 꿈 이야기에서는 어린 베르칸의 공포와 어머니 품으로의 도피가 두드러져 보이는데, 이 공포와 도피는 아직 글쓰기의 길로 들어서지 못한 단계의 베르칸에게 여전히 남아 있는 것으로 해석할 수 있다.

---

moi-même, trop longtemps, en France./ L'amour, l'écriture: je les expérimente, chaque nuit.”

29) 꿈 이야기의 내용은 다음과 같다. 프랑스인 푸주한이 등 뒤로 손이 묶여 허공에 높이 매달려 양다리를 떨고 있다. 거리에 군중이 보이고 행진곡이 들린다. 테라스에서 여자들이 손을 입에 댔다 뺐다 하면서 날카로운 소리를 내지른다. 어린 베르칸은 인파를 뒤따른다. 갑자기 행렬의 선두에서 비명소리가 터져 나오고 혼란이 일어난다. 프랑스인 푸주한이 권총을 들고 위협하다가 두 발을 쏜다. 한 남자가 손과 가슴에 피를 흘리고 쓰러져 있다. 사람들이 푸주한에게로 몰려들고는 그를 묶어 갈고리에 매댄다. 경찰서를 공격하자, 무기를 탈취하자는 고함소리가 울린다. 어린 베르칸은 뒤돌아 집으로 뛰어가 어머니 품에 안긴다. 나중에 큰형이 도착하여 경찰서가 불타고 시위자 5명이 죽었고 경찰이 곧장 카스바를 포위했다고 전한다. 모두가 미쳤다는 목소리가 들리고 꿈이 끝난다. *Ibid.*, pp. 32-35 참조.

그렇지만 이것은 가장 미숙한 단계의 정치의식으로서 이 꿈 이야기를 통해 의식화됨으로써 어느 정도 극복되었다고 볼 수 있다. 이를 입증해주는 것은 두 가지인데, 하나는 꿈을 꾸고 난 직후 베르칸이 하게 된 생각, 즉 꿈속에서 초록색, 붉은색, 흰색의 형곶조각을 보려고 시위대를 따라갔다는 생각이 고, 다른 하나는 이 형곶조각 때문에 푸주한이 권총을 발사했다는 것을 알아차린 어린 베르칸이 그것은 형곶조각이 아니라 국기라는 어머니의 말에 교문에 있는 것과 다르다고 하자 그것은 그들의 것이고 내가 본 것은 우리의 것이라는 어머니의 설명을 기억해낸다는 점이다. 이 어머니와의 대화가 어린 베르칸의 뇌리에 박히고, 그는 처음으로 본 알제리 국기만을 기억하게 된다.

얼마 후에 교실에서 소년 베르칸은 프랑스인 교사의 지시로 바다 위의 배를, 그리고 돛에 국기도 그리게 된다. 그는 짝꿍 마르셀의 색연필을 빌려 그림을 그리는데, 국기를 그릴 때 파국이 일어난다. 그가 삼색기에 파란색 대신 초록색을 칠한 것이다. 이로 인해 그는 교사와 교장으로부터 심문과 위협과 폭력을 당한다. 즉 어디서 보았는지 말하라는 재촉, 귀를 잡혀 교장실로 끌려가 얻어맞은 세찬 따귀, 아버지를 데려오라는 엄포를 경험한다. 아버지의 ‘현명한’ 처신<sup>30)</sup>으로 위기를 넘긴 이 1952년의 개인적 사건에 대한 기억은 그날 저녁 몹

---

30) 어린 베르칸은 프랑스인들의 학교에 다니는 유일한 아랍 어린이이다. 그의 아버지에게 이것은 몹시 자랑스러운 일이다. 그래서인지 아버지는 교장을 면담하면서 서투른 프랑스로 자신을 프랑스군의 퇴역 병사라고 소개하고 프랑스를 위한 군복무 이야기를 풀어놓으면서 자신의 아들은 훌륭한 프랑스 군인이 될 것이라고 말하고는 아들의 따귀를 교장의 타격보다 훨씬 더 세차게 후려친다. 이에 교장은 깜짝 놀라 아버지를 말리고, 어린 베르칸에게 이번만은 용서한다고, 동네의 불량배들과 어울려 다니지 말라고 하면서 부자를 내보낸다. *Ibid.*, pp. 37-40 및 47-51 참조.

시 다정한 눈길로 아들을 바라보면서 이제부터 조심하라고, 너는 나의 진정한 아들이라고, 하지만 인내심을 가져야 한다고, 우리 앞에 국기가 휘날릴 날이 오리라고 가만히 타이르는 아버지의 모습과 함께 작품의 여러 대목에서 드러나는 현재의 알제리에 대한 실망과 뚜렷한 대조를 이룬다. 이 점에서 국기 그림의 사건에 대한 기억은 베르칸의 마음속에서 정치 의식이 자리 잡아간다는 징후로 간주할 수 있다.

다음으로 베르칸의 외삼촌 몰루드(일명 차이다) 이야기가 있다. 프랑스에서 한동안 권투선수를 하다가 카스바로 돌아와 이발소를 차린 그는 돈 때문이 아니라 예술 때문에 일하고 마음에 드는 사람들만 머리를 다듬어주는 탁월한 이발사이면서 이와 동시에 날마다 이발소에서 대개 몇몇이 함께 어울려 팔뚝에 헤로인을 주사하고 키프 담배나 마리화나를 피우는 마약중독자이다. 화자는 11살이 될 때까지 그와 가장 가까이 지낸다. 그도 화자를 좋아하고 완전히 신뢰하여 늘 마약 구입 심부름을 보낸다. 프랑스 공권력에 의한 폭력 행위가 급증한 1957년 겨울의 어느 날 차이다는 프랑스군의 기관총 세례를 받고 죽는데,<sup>31)</sup> 이번에도 역시 베르칸이 어부 라시드에게 들

---

31) 이 장면을 자세히 이야기하자면 다음과 같다. 차이다가 떨면서, 그러나 평소와는 달리 맑은 정신으로 모든 가족에게 작별을 고하고자 들린다. 그 날은 야간통행금지가 저녁 6시로 앞당겨질 것이라고 예고되어 있었다. 그가 존경하는 자기 어머니는 큰 수술을 받고 눈에 붕대를 감고 있었다. 눈물을 흘리거나 붕대를 풀면 눈이 멀게 될 것이므로 조심해야 했다. 화자의 외삼촌은 여러 차례 모두에게 다시는 볼 수 없으리라고 말하면서 용서를 구한다. 화자의 어머니가 말리고 외할머니가 애원한다. 그래도 외삼촌은 거리로 뛰어나간다. 화자는 창문으로 달려간다. 기관총 소리가 들리고 외삼촌은 쓰러져 등을 바닥에 대고 피를 흘리면서 용서를 구하는 말을 웅얼거린다. 장교와 알제리 원주민 보병 병사가 다가와 그를 살피고, 화자의 어머니가 울부짖고, 화자의 외할머니는 일어서서 붕대를 뜯어낸다. 스스로 맹인이 되고자 한 것이다. 이튿날 화자는 신문을 자세히 뜯어본다. 거기에는 카스바의 중심가에서 한 테러리스트가 처형되었다는 기사를 읽는다. 사실과는

려주는 이 이야기에서 눈길을 끄는 것은 “영웅을 필요로 하는 나라는 불행하다”<sup>32)</sup>는 베르톨트 브레히트의 말과 중년이 되어 프랑스에서 돌아온 베르칸이 자신의 외삼촌을, 가족 모두에게 미리 작별인사를 한 그를 “정치적 영웅”도 “민족주의의 영웅”도 아니지만 “절대적인 영웅”으로 규정한다는 점이다.<sup>33)</sup> 이 보잘것없는 사람의 희생에 대한 기억은 독립 이후 민족해방전선에 짧은 기간 몸담았을 뿐인데도 영웅적 투사로 행세한 사람들, 이제는 이슬람 근본주의자들에 의해 곤경에 처한 민족주의 영웅들에 대한 비품으로 충분히 해석될 수 있다. 따라서 베르칸은 이 기억을 통해 알제리의 현재에 대한 이해, 즉 정치의식의 성숙으로 한걸음 더 나아간 셈이다.

이처럼 과거의 기억을 통해 베르칸의 정치의식이 성숙하는 과정에서도 나지아와의 만남은 중요한 계기가 된다. 실제로 베르칸이 정교분리라는 의미의 프랑스어 낱말 ‘라이세테’를 처음으로 들었을 때의 기억을 그에게 촉발한 것은 나지아가 베르칸에게 알제 시내에서 택시운전수로부터 당한 봉변<sup>34)</sup>을 이야기하면서이다. 이 경험담에 베르칸은 알제리가 독립되기 6개월 전인 1962년 1월 자신이 수감되어 있던 수용소에서의 일을 회상하고 나지아에게 이야기하게 된다.<sup>35)</sup> 그는 자신이

---

반대로 무장하고 있었다는 구절이 들어 있었다. *Ibid.*, pp. 72-80 참조.

32) *Ibid.*, p. 76에서 재인용. “Malheureux, le pays qui a besoin d’un héros.”

33) *Ibid.*, p. 80 참조.

34) 그녀는 한 번은 타자마자 승차거부의 말을 들었고, 또 한 번은 1센티미터 정도 파인 네크라인 때문에 늦어도 한 달 지나면 모든 여자의 복장이 단정해질 것이라는 말을 듣고는 여자들은 남자들처럼 투표하지 않는다고 대꾸해주었다고 말한다.

35) 그때 베르칸은 거의 16살이었다. 거기서 30세쯤 된 새로운 수감자가 들어오는데, 그에 관해서는 이름이 밝혀져 있지도 않고 어느 도시 출신인지, 어떻게 체포되었는지도 알려져 있지 않다. 그는 200명의 포로가 있는데도 정치 토론이 벌어지지 않는 것을 마뜩찮게 여기면서 독립 이후에 관해 논

16세에 그 마레살 수용소에서 정치적으로 문맹자였음을 나지아에게 고백하고, 이튿날 나지아가 떠나고 나서, 16살 청소년이었을 때 수용소에서 만난 그 남자의 이름을 기억해내며(그의 이름은 그가 몇 차례 대화를 나눈 어부와 같은 라시드이다), 라이시테라는 말에 골몰하면서 동료 수감자 라시드가 선각자였음을 느낀다.<sup>36)</sup> 이 단계에서 베르칸의 정치의식은 마침내 개인과 가족의 차원을 넘어서기 시작한다. 이러한 정치의식의 확대와 동시에 나지아 또한 베르칸에게 확대된 의미를 띠게 된다. 이제 그녀는 떠나버린 애인일 뿐만이 아니다. 그녀는 “되찾은 카스바”이다.<sup>37)</sup> 어쩌면 알제리 전체의 상징일지도 모른다. 그녀가 아랍어로 그에게 들려준 과거 이야기, 그녀가 택시 운전수로부터 당한 모욕 이야기에 의해 떠올리게 된 수용소의 경험은 그의 관심을 알제리의 과거와 현재 그리고 미래로 돌려놓음으로써, 오랜 프랑스 생활 동안 그의 마음속에서 꺼져버린 것을 되살려준다. 또한 나지아=되찾은 카스바는 글쓰기의 실천을 촉발한다. 그 첫 번째 결과물은 제2부

---

의할 것을 주장한다. 그러나 모두들 정치라는 말에 놀란다. 왜 토론을 해야 하는지 모른 채 가능한 한 시간을 지루하지 않게 보내고자 했다. 그저 석방되기만을 기다리고 있었다. 언제 가족에게 소식을 전할 수 있을까를 알고들 싶어 했다. 단순히 죽지 않고 살아남아 가족과 재회하는 것이 그들 각자의 계획이었다. 그들에게는 이후라는 말도 시간의 흐름만을 의미했다. 그는 일단 독립이 성취되었다고 가정하고 준비를 갖추어야 한다고 초조해한다. 그는 자신의 제법 웅변적인 연설을 독립 이후의 방향 등 논의할 문제가 많을 것이라고 열렬하게 마무리하면서, 가장 중요한 문제는 알제리가 정교분리 국가로 나아갈 것인가라고 하면서 이 문장만은 프랑스어로 덧붙인다. 그러나 그가 말한 정교분리원칙이라는 뜻의 프랑스어 라이시테(laïcité)를 번역할 아랍어가 없었다. 수용소에서 각자의 머릿속은 공백이었다. 청소년 베르칸은 그에 대해 경외심을 품기 시작했지만 이 말과 관련해서는 그의 머릿속도 역시 백지나 마찬가지였다.

36) *Ibid.*, pp. 121~126 참조.

37) *Ibid.*, p. 134. “Toi, ma Casbah retrouvée.” 이것이 “겨울 일기”의 결론이다.

“사랑, 글쓰기”의 마지막 장 “청소년”인데,<sup>38)</sup> 이 “청소년” 장은 베르칸의 유고, 즉 베르칸이 쓴 미완의 자전적 소설로서, 베르칸의 정치의식이 성숙하는 과정의 대미이다.

이 유고를 통해 베르칸 자신이 화자가 되어 이야기하는 두 가지 입문, 즉 남성으로서의 첫 경험과 시위 참여, 체포와 전기, 물, 모래 고문, 수용소 생활 등을 통한 정치 입문 중에서 정치의식의 성숙과 관련하여 가장 특기할 만한 것은 베르칸이 자신의 “첫 번째 정치적 교훈”이라고 말하는 것인데, 이 교훈에 힘입어 비로소 그는 정치적으로 편협성을 벗어버리고 성년(成年)이 된다. 민족해방전선(F.L.N)이 알제리민족운동(M.N.A.)보다 수적으로 우세한 수용소에서 알제리민족운동 소속임을 표방한 무라드, 1954년 11월 1일의 대규모 무장봉기가 민족해방전선에 의해 주도되었고 거기에 동참하지 않은 알제리민족운동의 지도자 메살리는 배신자라는 단순한 사고에 머물러 있던 차에 무라드를 모욕하게 된 청소년 베르칸,<sup>39)</sup> 그리고 지도자들 중의 한 사람으로서 베르칸을 야단치고 그에게 역지사지의 태도를 일깨우는 브라힘<sup>40)</sup> - 이 세 사람 사이에서 벌어진 일은

---

38) 제2부의 세 장은 방문객(La visiteuse), 겨울 일기(Journal d'hiver), 청소년(L'adolescent)이다. 제1부 “Le retour”도 역시 3장으로 구성되어 있는데, 그것들은 차례로 정주(L'installation), 느린 우회(Lent détour), 카스바(La Casbah)이며, 제3부 또한 드리스, 마리즈, 나지아의 3장으로 이루어져 있다. 『프랑스어의 실종』은 이 3-3-3의 구조로 짜여 있다.

39) 그는 입을 다물고만 있는 무라드를 계속 엿보고 있다가 도저히 같이 있을 수 없다는 억하심정으로 손에 단도를 들고 고구마 깎기 작업을 하는 중에 그에게 “당신 M.N.A.지, 그렇지 않아?” 하고 대든다. 그의 차분한 침묵에 더욱 화가 치민 베르칸은 단도를 쳐들고 “어떻게 배신자 메살리를 따를 수 있지?”라고 위협적으로 묻는다. 그러자 무라드는 입가에 미소를 머금고 “미래가 판단할 것”이라고 냉정하게 대꾸하고, 이에 분노가 치민 베르칸은 무라드에게 덤벼들어 그를 바닥에 눕히고 한쪽 무릎으로 그의 가슴을 누리면서 메살리는 배신자라는 말을 하라고 으박지른다.

40) 브라힘은 베르칸에게 무라드는 애국자라는 것을 알라고, 너는 목에 칼이



특히 “우리를 용서하십시오! 이 녀석은 새로운 세대요. 그들은 정치적으로 아무것도 모르죠!”라고 말하고는 멀어지는 무라드의 모습과 함께 베르칸을 더 이상 조속하나 양식 없는, 즉 미숙한 사람으로 행동하지 않게 해준다.<sup>41)</sup> 그 후에 베르칸은 두 명의 다른 미성년자와 함께 마레살 수용소로 이송되고 나서도 무라드를 그리면서 그의 고집에 대해 그것이 진정한 용기가 아닐까 하고 생각하고 마침내 그에게서 “그 세월 동안 내내 불평하려고 하지 않는 내 민족 전체의 이미지”<sup>42)</sup>를 보게 된다. 이 기억에 뒤이어 베르칸의 유고는 “이제 내가 돌아왔으니 수난, 즉 격동, 광기, 침묵이 곧 재개될 것인가?/ 예전처럼 바라보고만 있으려고, 바라보면서 괴로워하고만 있으려고 돌아온 것일까?”<sup>43)</sup>라는 자문(自問)으로 끝난다.

베르칸의 이 자문을 어떻게 해석해야 할까? 그것은 당연히 “사랑, 글쓰기”의 완결이다. 이로써 개인적이고 이론적인 측면이 두드러진 사랑의 문제에 집단적이고 실천적인 정치의 문제가 덧붙여지게 되고, 마침내 “잉크의 길”과 “피의 길”이 일치하게 되며,<sup>44)</sup> 구체적인 작품 생산의 길이 열린다.<sup>45)</sup> 이제

---

들어와도 버틸 힘이 있겠느냐고, 언제나 입장을 바꾸어보라고 타이른다.

41) *Ibid.*, pp. 168-171 참조.

42) *Ibid.*, p. 179. “Bien plus tard, j’ai fini par voir en ce détenu qu’on frappait l’image de mon peuple tout entier refusant de se plaindre durant toutes ces années.”

43) *Ibid.*, pp. 179-180. “maintenant que je suis rentré, est-ce que le martyr va reprendre: les convulsions, la folie, le silence?/ Serais-je rentré pour rester comme autrefois, à regarder: regarder et me déchirer?”

44) 이에 대해서는 앗시아 제바르의 말, 즉 “잉크의 길은 피의 길이다.(Les chemins d’encre sont des chemins de sang.)” 및 “그러므로 언어에서 피는 마르지 않는다는 것을 나는 인정한다.(Le sang, constaté-je donc, ne sèche pas dans la langue.)” 참조. Assia Djebar, “Discours de Francfort(22 Octobre 2000) Prix de la paix des éditeurs et libraires allemands”, in Beïda Chikhi, *Assia Djebar Histoires et fantaisies*, Presses de l’Université

베르칸 앞에는 사랑과 정치의 대위법 또는 진정한 글쓰기의 행로가 펼쳐질 것이다. 독립 직전의 시기인 1950년대 후반과 프랑스어의 실종이 문제되는 1990년대 초반 사이의 관련, 더 넓게는 알제리의 모든 것에 대한 검토와 글쓰기가 곧장 이어질 것이다. 그러나 바로 이 새로운 탄생의 시점에서 베르칸은 자동차를 타고 자신의 마지막 수용소가 있던 장소를 찾아가는 길에 실종된다.

이 실종으로부터 어떤 결론을 끌어낼 수 있을까? 그 결론은 과연 적의 언어 또는 피의 대가인 프랑스어, “전리품으로서의 프랑스어”로 소설을 쓴다는 것에 대한 아시아 제바르의 문제의식과 어떻게 연결될 수 있을까? 이 두 가지 문제와 관련해서도 나지아는 어떤 해법의 열쇠를 쥐고 있는 듯하다. 왜냐하면 드리스, 마리즈, 나지아라는 제목의 세 장으로 구성된 제3부 “실종”에서 드리스는 실종 사건 이후 뒷수습을 하고 그 자신 다른 이들처럼 “지식인들의 엑소더스”에 합류할 것인지, 아니면 베르칸이 돌아오기를 기다릴 것인지 망설이면서 애도의 작업을 하고, 마리즈는 드리스의 연락을 받고 알제리로 와서 베르칸의 편지들에서 N으로 등장하는 여자에 대해 질투를 느끼면서 그녀 역시 애도의 작업으로 접어드는 반면, 나지아는 아직 베르칸의 실종 소식을 모르고서 그에게 한 통의 편지를 보내오는데, 그녀의 편지를 살펴보면 위의 두 문제에 대한 어떤 해결책을 찾아볼 수 있기 때문이다.

베르칸과 함께한 나흘 이후 2년이 지난 1993년 12월자의 편지에서 그녀는 우선 그동안의 자기 근황을 알린다. 그녀는

---

Paris-Sorbonne, 2007, p. 164.

45) “글쓰기는 열어야 할 길이다...(Ecrire est une route/ à ouvrir...)”라는 아시아 제바르의 말 참조. Assia Djébar, *Ces voix qui m’assiègent*, p. 11.

이집트의 알렉산드리아에서 이탈리아인 남자를 만나 사귀지만 왜 베르칸이 알제리로 돌아왔을까를 생각하다가 자신이 남자 친구에게서 사랑한 것은 이탈리아라는 것을 깨닫고는 그와 헤어졌다는 소식, 그리고 37살로 비록 늦었지만 이탈리아의 파도바로 가서 대학에 다시 등록하고 철학을 공부하겠다는 결심을 알린다. 나지아는 본래 할아버지가 민족주의자들에게 살해당한 자기 집안의 커다란 불행 때문에 알제리의 모든 것을 잊으려고 했으나, 이 편지에서는 그녀가 망각에 성공하지 못했다는 것을 알 수 있다. 그녀는 가족과 모성의 책임으로부터 자유로운 독립적인 여자들(예컨대 그녀의 이탈리아 친구 클라우디아와 안나) 사이의 우정을 예찬하면서도 “그이의 아이를 가질 수 있다면” 하는 생각을 피력함으로써 자신의 애뜻한 속마음을 내비치기도 한다. 끝으로 그녀는 베르칸에게 “더 이상 안전하지 않다면” 알제리를 떠나 파도바로 올 것을 당부하고 있다. 아마 이를 설득하기 위해서일 터인데, 타자로 친 에라스무스의 편지가 반으로 접혀 동봉되어 있고, 드리스는 붉은색으로 밑줄이 그어져 있는 부분만을 읽게 된다. 이 중에서 특히 주목할 만한 것은 지구가 우주의 중심이 아니라는 폴란드인 코페르니쿠스의 말로부터 끌어낸 추론, 즉 알제리는 “사라진 전설적 안달루시아와 그 밖의 가능한 모든 곳 사이의 복도, 아주 작은 통로일 뿐”이라는 부분이다.<sup>46)</sup> 나지아의 이러한 권고에는 어떤 뜻이 담겨 있을까? 우선 알제리를 잊으려고, 알제리로부터 도피하려고 해서는 안 된다는 뜻이 느껴진다. 그녀 자신도 이제부터 자신의 행로는 도피가 아니라고, 이제는 잊으려고 하지 않겠다고, 공부를 하겠다고 말한다. 다음으로 넓은 안목으로 알제리를 보자는 것

46) Assia Djebar, *La Disparition de la langue française*, pp. 208-214 참조.

이다. 그러니까 편협하게 알제리 쪽으로만 기울어진 정신자세로는 외부적으로건 내면적으로건 글쓰기의 길이 가로막힐 우려가 있다는 생각을 엿볼 수 있다. 끝으로 떠돌면서 글쓰기를 통해 새로운 알제리를, 언어의 영토를 일구어나가자는 뜻이 읽힌다.

이 세 가지 사항은 일정 부분 앗시아 제바르의 견해이다.<sup>47)</sup> 그런 만큼 베르칸의 실종에는 바로 현실의 작가 앗시아 제바르가 나지아라는 인물을 매개로 맞붙어 있다고 볼 수 있다. 또한 『프랑스어의 실종』은 주인공 베르칸이 귀향해서 기억의 장소들을 찾아다니면서 자기를 재인식하고 되찾아 마침내 진정한 글쓰기의 길을 연다는 것으로 요약할 수 있고, 따라서 비록 다른 작품, 즉 「오랑, 죽은 언어」라는 단편소설을 대상으로 한 것이지만 “귀향의 시나리오는 상기(想起)의 성질을 띠는데, 작가는 구원의 언어를 추구하는 과정에서 진전을 이루는 데 상기가 어느 정도로 귀중한지 알고 있다.”<sup>48)</sup>는 해설은 『프랑스어의 실종』에도 그대로 적용될 수 있다. 또한 “이처럼 『사랑, 판타지아』는 이중의 자서전인데, 거기에서 프랑스어는 주역이 된다.”<sup>49)</sup>라는 앗시아 제바르 자신의 언급도

---

47) 이를 뒷받침하는 근거로 특히 “그때부터 나는 복잡한 알제리-프랑스의 매듭에 입각하여 이제 알제리의 핵심 자체, 이를테면 알제리의 가장 깊은 곳, 알제리의 가장 어두운 기억을 겨냥하기 위해 거리를 두고 쓰기로 결심했습니다.(De là, je décidai d'écrire à distance pour viser désormais au coeur même de l'Algérie - son tréfonds, sa mémoire la plus obscure - dans un noeud algéro-français complexe.)”라는 앗시아 제바르 자신의 말 참조. Assia Djébar, “Discours de Francfort”, in *op. cit.*, p. 158. 그녀가 자신을 “단순히 이주하는 여자(simplement, une *migrante*)”로 규정한다는 점도 중요한 근거가 된다. Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, p. 50 참조.

48) Beïda Chikhi, *op. cit.*, p. 134. “Le scénario du retour au pays natal participe de l'anamnèse dont l'auteur sait à quel point elle est précieuse pour une avancée dans la quête de la langue salvatrice.”

49) Assia Debar, “Discours de Francfort”, in *ibid.*, p. 160. “«L'Amour, la Fantasia» est ainsi une double autobiographie où la Langue française

『프랑스어의 실종』에 정확히 들어맞는 것 같다. 실제로 앗시아 제바르의 작품에는 언어의 문제가 상존한다. 기본적으로 그녀는 작가로서 단테(라틴어 대 이탈리아어), 성 아우구스티누스(그리스어 대 라틴어), 사무엘 베케트(영어 대 프랑스어)의 경우와 유사하게 아랍어와 프랑스어 사이에서 모국어가 아니라 남의 언어를 글쓰기의 언어로 선택함으로써 스스로 두 언어 사이에서 제3의 길을 모색할 수밖에 없는 상황에 놓인다. 프랑스어는 그녀에게 “자유의 동의어”였지만,<sup>50)</sup> 그녀는 아랍 여자들의 목소리를 떨쳐버리지 못한다. 그녀의 미덕은 “두-언어-사이”의 입장을 즐기치게 유지한다는 데,<sup>51)</sup> “전-언어, 더 정확히 말해서 언어의 어두운 상류”<sup>52)</sup>에서 글쓰기의 동력을 얻는다는 데 있다. 그녀는 이 “사이(entre)”를 “동굴(antre)”로 해석하기도 한다.<sup>53)</sup> 그녀에게 이 동굴의 공간은 창작의 근원이다. 달리 말하자면 그녀의 글쓰기는 말라르메의 말처럼 “분노와 침묵”이 감도는 이 동굴의 탐사이고, 그녀의 작품은 작가의 유일한 영토가 된다. 결론을 대신하여 미레이유 칼-그뤼베르의 다음과 같은 말에 전적으로 동의를 표한다.

---

devient le personnage principal.”

50) Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, p. 189. “Le français [...] c'était pour moi le synonyme de 'ma' liberté.”

51) 앗시아 제바르라는 작가의 필명에서 ‘Djebar’는 프랑스어로 ‘intransigent’으로서 ‘불굴의’, ‘완강한’이라는 뜻이고, ‘Assia’는 ‘la fleur immortelle’(불멸의 꽃)이라는 의미라고 한다. “Assia Djebar Conversation avec Michel Heller”, in *Cahier d'études maghrébines*, N° 2, mai 1990, p. 89 참조. 앗시아 제바르는 자신의 이름 자체에 이와 같은 고집스러움의 태도와 불멸의 의지를 내포하고 있는 셈이다.

52) Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, p. 25. “une avant-langue, ou plutôt un amont obscur de la langue.”

53) *Ibid.*, p. 33 참조.

언어들에 대한 이해방식은 그녀에게 극단적 감성의 지점이다. 소외와 동시에 자유의 공간인 남의 언어에 유배된 상태에서 앗시아 제바르는 오래전부터 “조상의 언어”와 “남의 언어”를 서로에 의해 읽고 해독하면서 문학과 시로 자신의 땅, 그녀가 ‘거주할’ 수 있을 유일한 땅을 창조해낸다. [...] 사실상 전형적으로 모든 서술, 모든 전기와 자서전, 모든 증언은 앗시아 제바르에게 무엇보다도 언어들의 무대이다.<sup>54)</sup>

### III. 성과 언어의식

#### 1. 손창섭 소설의 특이성

연구의 대상인 작가와 연구자 사이에는 거리가 있기 마련이다. 연구는 일시적일지언정 작품의 해석을 매개로 이 거리를 없애거나 적어도 좁히고 나서 다시 벌리는 활동이라 말할 수 있다. 그런데 처음부터 끝까지 거리가 벌어져 있다면, 이는 연구의 맹점이 있다는 방증이 아닐까? 손창섭에 접근하고자 할 때 흔히 마주치는 난관은 작품을 읽고 나서나 2차 자료를 읽고 나서나 거리가 좁혀지지 않는다는 점이다. 연구자와 작가 사이에 뭔가 어긋나고 작품 해석의 초점이 제대로

---

54) Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Mazonneuve & Larose, 2001, p. 252. “Le rapport aux langues est pour elle le point de sensibilité extrême. En exil dans la langue de l'autre qui est à la fois espace d'aliénation et de liberté, Assia Djebar fait, de longue date, de littérature et de poésie sa terre, la seule qu'elle puisse *habiter*, en lisant et déchiffrant l'une par l'autre 'la langue des Ancêtres' et 'la langue des Autres'. [...] En fait, et de façon exemplaire, toute narration, toute biographie et autobiographie, tout témoignage est pour Assia Djebar d'abord scène des langues.”

잡히지 않고 작품의 분위기에 잠겨들기 힘들다는 느낌은 무엇 때문일까?

손창섭은 자수성가형 작가이다. 그는 이른 나이에 벌어먹고 살기 위해 안 해본 일이 없을 정도로 밑바닥 생활을 절절히 경험하면서 천신만고의 삶을 살다가 이런 말을 해도 팬찮다면 기적적으로 작가가 되었다. 그렇지만 기적이랄 것도 없다. 왜냐하면 작가 자신의 말대로라면 일본에서의 청소년기에 엄청나게 많은 책을 읽었고 어느 시기 이후로는 자신의 취향에 맞는 작품만이지만 꾸준히 읽었으며 또한 동경에서 고종매(姑從妹)에게 수차례 실혈을 기울여 써 보낸 장문의 편지가 좋은 글쓰기 연습이 되었을 것이기 때문이다. 그는 결코 외부의 어떤 규격에 자신을 맞추려고 하지 않고 자신만의 길을 고집하면서 잡초처럼 강인하게 견디고 버텨나갔다.<sup>55)</sup> 간난의 생활은 인간혐오증을 낳았으나, 다행히도 편향된 것이었을지언정 문학작품의 독서를 통해 가난한 사람들, 불행한 사람들, 빈민굴이나 유곽의 주민에 대한 연대의식 또는 친화력이 생겼고,<sup>56)</sup>

---

55) 이 건담과 버팀의 미덕은 마땅히 높이 평가되어야 한다. 이 점에 유일하게 주목한 사람은 고은이다. “우리는 50년대 소설이 50년대의 공허한 몸짓에 불과했다는 비판 밑에서 남는 것이 손창섭의 **우둔한 끈기**(강조-인용자)임을 알고 있다.” 고은, 「실내작가론 - 손창섭」, in 송하춘(편), 『손창섭 - 모멸과 연민의 이중주』(새미작가론총서 18), 새미, 2003, p. 103. 손창섭에 관한 이 글에는 전체적인 주장과 상관없이 몇몇 군데에서 시인의 직관이 번득인다. 가령 “손창섭의 영하(零下)사회에 서식하는 인간 군상들”(p. 106)이나 “약간의 부자연성과 우화적인 인상”(p. 116) 또는 “그의 네거티브 멜로드라마 문학”(p. 117)이나 “손창섭의 핵무기라고 할 수 있는 야담적 미각”(p. 120) 같은 구절은 공감을 자아낸다.

56) 손창섭 소설은 많은 경우 독자의 웃음이나 미소를 자아낸다. 이는 손창섭이 「신의 희작」 첫머리에서 언급하고 있는 “숙명적인 유머” 또는 “비극적인 유머”의 발현 때문인데, 이 점을 송기숙은 넘쳐나는 “절절한 서민적 애수”로 풀이하고 작중인물들이 “한결같이 선량하기만 하다”는 것을 간파하며(송기숙, 「창작 과정을 통해 본 손창섭」, in *Ibid.*, p. 82) 이동하는 좀 더 정확하게 “유머와 애수”(이동하, 「손창섭 소설의 세 단계」, in 전광

이는 그와 그가 창조한 작중인물들 사이의 관계를 결정하게 된다.<sup>57)</sup> 그러므로 손창섭에 관해 거의 상투어처럼 이야기되는 “모멸과 연민”은 손창섭 자신의 것이라기보다는 오히려 연구자들의 것이라고 말할 수 있는데, 이러한 판단은 손창섭 자신의 다음과 같은 말로 충분히 입증된다.

시간 여유만 있으면 나는 빈민굴이나 유곽의 밤거리를 혼자 헤매면서 그 세계의 주인이라고 생각되는 사람을 아무나 붙잡고는 ‘인생은 괴로운 것입니다. 당신의 괴로움을 나는 잘 압니다. 나도 괴로운 사람이니까요.’ 또는 ‘당신을 나는 누이로 불러도 좋습니다. 매음(賣淫)생활을 당신은 결코 욕되게만 생각지는 마십시오.’ 하는 식으로 미친놈처럼 함부로 수작을 걸었던 것이다.<sup>58)</sup>

어떤 점에서건 뛰어난 작가는 자신이 속한 사회에서 대개의 경우 평가와 대접을 받는다. 그런데 이것이 작가에게는 위기일 수 있다. 왜냐하면 그때까지 긴밀히 맺어진 작가와 그의 가난한 사람들 사이가 벌어지기 때문이다. 작가는 성공하는 반면 그의 가난한 사람들은 여전히 밑바닥을 헤매고, 그렇게 되면 작가의 입장에 변화가 일기 십상이다. 물론 가난하고 불

---

용 외, 『한국현대소설사연구』, 민음사, 1984, pp. 440-441 참조)로 해석한다. 역시 작가들의 직관은 연구자들의 분석보다 탁월하다. 손창섭의 작품을 읽고 슬그머니 웃거나 미소를 짓고 이와 동시에 가슴속으로 슬픔이 스며드는 것을 느낀다면 제대로 작품의 분위기에 젖고 감상한 것이 될 것이다.

57) 이런 시각은 단편적이지만 몇몇 연구자에게서도 엿보인다. 가령 다음과 같은 언급을 예로 들 수 있다. “그러나 불구자가 있는 풍경은 음산하지만, 그 불구자를 향한 시선은 따뜻하다(강조-인용자)는 점이 또한 손창섭 소설의 특징이기도 하다. 이것이 그의 휴머니즘이다.”(송하춘, 「전후 시각으로 쓴 첫 일제 체험」, in 송하춘 편, *op. cit.*, p. 233.) 그렇지만 이것을 휴머니즘이라고 규정할 수는 없다. 손창섭은 기본적으로 안티휴머니스트이다.

58) 손창섭, 「나의 작가 수업」, in *Ibid.*, p. 297.



행한 사람들만을 작품에 등장시켜야 하는 것은 아니지만, 문학이란 무엇인가를 가만히 생각해볼 때, 온갖 억압과 검열을 무릅쓰고 무슨 말이건 하는 것이 문학적이고 따라서 문학은 본질적으로 발언의 자유에 기반을 두고 평등과 민주주의에 소용된다고 할 때, 이와 같은 입장 변화의 시기를 어떻게 잘 넘기느냐는 작가에게 중요한 문제가 아닐 수 없다. 이와 관련하여 손창섭은 시종일관한 태도를 유지한다. 교양 있어 보이려고 하지 않고 문학한다고 나서기를 끄찍이 싫어하고 지식인이나 교양인이나 하는 말을 듣고 싶어 하지 않고<sup>59)</sup> 생활 또는 먹고사는 문제가 우선이어서 취미나 여가선용으로 문학을 하는 아마추어 작가라고 스스로 생각한다. 꼭 필요한 경우에만 사람을 만나고 사람이 찾아오는 것도 사양하는 그야말로 은둔의 삶을 계속한다. 더군다나 1972년에는 일본으로 건너가 2010년 6월 23일 사망할 때까지 거기에서 살아버린다. 그는 소설의 자전적 성격을 원칙으로 고수하여 죽을 때까지 즐기게 글로 자기를 발산하고 자신의 분신을 만들어낸다. 이는 자신의 소설에 대해 손창섭이 내리는 다음의 유명한 규정에 의해 넉넉히 뒷받침된다.

말하자면 나의 작품은 소설의 형식을 빌린 작자의 정신적 수기(手記)요, 도회(韜晦) 취미를 띤 자기 고백의 과장된 기록인 것이다. 기형적인 개성의 특이성을 바탕으로 불우한 역경에서 형성된, 굴곡된 정신 내용의 역설적 고백 - 이것이 내 작품의 정체인 것이

---

59) 가령 「신의 회작」 말미에서 그는 명사나 잘난 사람들에 대한 혐오, “내면적 욕구와 생활을 위해서 문학을 하면서도, 문학이나 문학하는 사람을 싫어하는 연유,” 이름이 알려지는 것을 극도로 기피하는 기질, “문화인이나 지식인이나 하는 사치품 인간들”에 대한 염증을 거침없이 드러낸다. 손창섭, 「신의 회작」, 『손창섭 단편선 비오는 날』, 문학과지성사, 2005, pp. 435~436 참조.

다.<sup>60)</sup>

사정이 이와 같으므로, 달리 말하자면 손창섭 소설의 수많은 육체적·정신적 결격자들은 감춤과 동시에 드러냄으로 특징지을 수 있는 손창섭이라는 희한한 자아의 다양한 변주이므로, 연구자가 자신의 정신세계 안으로 손창섭을 포섭해 들이는 것은 지난한 일이다. 손창섭 작품을 가장 잘 이해하고 제대로 감상할 수 있는 사람은 연구자가 아니라 손창섭이 경험한 극한의 신고(辛苦)에 처해 보았거나 처해 있는 자일지 모른다. 손창섭에게 편지를 보낸 단 두 명의 독자가 미국에서 고학하면서 “내 소설을 읽고 화려한 미국생활에서 구질구질한 고국을 느껴 처량해졌다는” 유학생과 “내 글을 읽었더니 꼭 자기의 이야기 같은 친근감을 느낀다면서 나보고 옛날에 죄를 저지른 적이 있느냐”<sup>61)</sup>고 물어온 사형수라는 사실은 손창섭 작품의 진정한 독자뿐만 아니라 손창섭 작품의 궁극적 지향에 관해 많은 것을 시사해준다. 먼저 유학생의 반응으로부터는 손창섭이 자못 애국자라는 점을 끌어낼 수 있다. 유학생의 편지는 손창섭이 누구보다도 깊이 조국을 생각했다는 것을 반증한다. 유학생이 손창섭의 작품을 읽고 조국을 생각했다는 것은 손창섭의 소설이 조국에 대한 염려의 소산이라고, 또는 손창섭의 소설 배후에는 조국애가 감춰져 있다는 것을 말해준다. 유학생은 “처량해졌다”고 하지만, 이 감상 뒤에는 조국에 대한 염려와 사랑이 있지 않겠는가. 손창섭과 유학생, 작가와 독자가 작품을 매개로 어떤 공감을 나누는 셈이다.

---

60) 손창섭, 「나의 자전적(自傳的) 소설론 - 아마추어 작가의 변」, in 송하춘 편, *op. cit.*, p. 317.

61) 「나는 왜 신문 소설을 쓰는가 - 『부부』의 작가 손창섭 씨는 말한다」(손창섭 - 박해경(『세대』 기자) 대담), in *Ibid.*, p. 324.

다음으로 사형수의 반응으로부터는 앞에서 이미 언급한 것처럼 고난 받는 동포와의 깊은 연대의식을 읽어낼 수 있다. 사형수의 편지는 작가에 대한 관심, 더 나아가 공감의 소산이다. 그런데 사형수를 과연 신고의 삶을 사는 동포로까지 확대 해석할 수 있을까? 동포라는 같은 겨레라는 의미로서 해외 동포의 경우처럼 이 말을 사용하는 사람과 지칭의 대상은 나라 안과 밖으로 갈리는 것이 보통인데, 어떻게 이 낱말로 나라 안의 사람이 나라 안의 다른 사람들을 가리킬 수 있을까? 이로부터 손창섭이 글을 쓸 때 어디에 있는가를 유추할 수 있다. 그가 혼자 들어박혀 거의 은둔자처럼 정신작업을 하는 방은 바깥에 대해서는 안이지만 바깥을 안이라고 보면 바깥이 된다. 따라서 그는 한국 밖에서 글을 쓰는 셈이다. 이렇게 보아야만 비로소 유학생의 반응과 조국이라는 말도 온전히 이해할 수 있다.

그리고 바로 여기에서 연구의 맹점을 감지할 수 있다. 마음속으로 받아들이기 힘든 작중인물들의 심한 비정상성에 눈이 멀어 “무너져 가는 조국과 신음하는 동포”<sup>62)</sup>에 대한 작가의 시선을 놓쳐버린 것이다. 작품의 해석과 감상은 마땅히 손창섭의 정신에 초점이 맞춰져야 한다. 그렇다면 그의 정신은 구체적으로 어디에 위치해 있는 것일까? 왜 거기가 작가 정신의 자리일까? 이제 손창섭의 작가적 행로에서 전환점을 이루는 『낙서족』의 해석을 통해 이 문제들에 답을 구해보고자 한다. 왜 이 작품을 논의의 대상으로 삼는가? 이 작품의 기본 성격은 작가의 자기 탐색이고, 따라서 「신의 희작」과 함께 소설가 소설의 성격이 가장 강한 작품들 가운데 하나인 이

62) 손창섭, 『낙서족』, in 『한국문학전집16 손창섭』, 학원출판공사, 1994, p. 297.

작품에서 작가 자신의 언어의식과 글쓰기에 대한 이해방식을 분명히 도출할 수 있을 것이기 때문이다.

## 2. 체험과 관념의 화학: 주요 작중인물들의 분석

『낙서족』은 기본적으로 작가가 자신의 과거를 되짚어보는 소설이다. 손창섭은 중견작가로서 자리 잡은 1959년의 이 소설에서 자신의 청소년기, 즉 1936년(15세)에서 1946년(25세)까지의 일본 생활을 돌이켜보고 있다. 이 시기는 분명히 손창섭이 작가로 탄생하는, 적어도 작가로서의 탄생을 준비하는 과정이다. 물론 작가의 길로 들어선 것은 귀국 후 평양에 체류하다가 서울로 남하한 1948년 이후이지만, 그 이전에 고통스럽고 오랜 준비 과정이 없었다면 글쓰기 자체가 불가능했으리라는 점에서 약 10년에 걸친 일본 체류의 시기는 소설 창작의 원천이라고 해도 과언이 아닐 것이다. 이처럼 손창섭이 작가로서 자신의 원천으로 거슬러 올라가 본다는 것은 아마 어떤 방향전환을 위한 정리에 그 이유가 있지 않을까 생각한다. 그러나 정작 중요한 것은 과거 탐색의 이유 이전에 소설의 올바른 해석인데, 이를 위해서는 소설가 소설이라는 길잡이에 충실해야 한다는 생각이 든다. 그런데 『낙서족』은 소설가 소설임은 분명한데 겉으로는 그렇게 보이지 않는다. 이 작품 역시 “도회(道會) 취미를 띤 자기 고백의 과장된 기록”이어서, 이야기된 일본 생활의 내용이 이 실마리에 잘 맞아들지 않는다. 그러므로 ‘도회’와 ‘과장’을 걷어낼 필요가 있다. 다시 말해 ‘도회’와 ‘과장’을 가로질러 소설가 소설이라는 작품의 실체를 통찰해야 한다. 그래야만 ‘도회’와 ‘과장’의 이유도 간파할 수 있을 것이다.

사실 『낙서죽』에는 상식적으로 납득할 수 없는 대목이 많다. 가령 주인공 도현이 일본에 도착하고부터 줄곧 경찰의 감시를 받고 몇 차례 유치장과 감방에 갇혔다 풀려나고 아지트에서 친구들과 함께 다이너마이트를 제조하여 천황 살해의 계획을 꾸민다는 설정은 현실적이지도 않고 실감을 주지도 않는다. 손창섭의 전기적 사실에 더 가까운 「신의 회작」에는 이러한 정황이 전혀 나타나 있지 않다는 점을 감안한다면, 이와 같은 현실성과 실감의 결여는 더욱 당연해 보인다. 도현은 수차례 하숙집을 옮기는데, 이 빈번한 이사는 물론 경험적 사실일 것이지만, 그 이유가 경찰의 감시 때문이라는 것은 얼른 받아들이기 힘들다. 현실적인 이유는 추측건대 “철두철미 자기 손으로만 벌어서 먹고 입고 학비를 대야 하는 [...] 항상 돈에 쪼들린”<sup>63)</sup> 불안정한 생활 여건의 체험일 것이다. 그렇다면 왜 손창섭은 주인공 도현을 중국에 망명중인 독립투사의 아들로써 일본 경찰의 감시를 피해 거처를 6차례나 옮기는 것으로 설정했을까? 어쩌면 힘겨운 생활고의 중압감, 조선을 강탈한 일본에 대한 피해의식, 복수심, 영웅심리 때문일지 모른다. 그런데 이것들은 모두 감정의 차원에 속하며, 감정이란 생각의 종속변수라는 점에서 결국은 관념의 속성을 갖는다. 그러므로 주인공 도현은 체험과 관념의 화학에 의해 창조된 인물이라고 말할 수 있다. 이 관점에서 바라보아야만 도현의 실체를 제대로 파악할 수 있다.

도현의 행동들 중에서 가장 실제적으로 보이는 것은 중학교 삼학년 때의 일이다. 『낙서죽』과 「신의 회작」에 공통된 이 에피소드는<sup>64)</sup> 「신의 회작」 첫머리에서 묘사된 작가 자신

63) 손창섭, 「신의 회작」, in *op. cit.*, pp. 399~400.

64) 서술상의 차이를 제외하고 사건의 개요만 이야기하자면 조선인 학생과

의 어깨, 즉 “본새 없이 좁고 찌그러진 어깨”<sup>65)</sup>가 어찌면 이때의 부상 때문일지 모른다는 점에서 실재 경험일 확률이 높다. 도현의 이런 모습, 즉 “싸움닭”의 면모는 「신의 회작」의 S에게서도 확인할 수 있다. S가 일본에서 늘 싸움을 벌인 것은 사실에 가까울 것으로 여겨진다. S가 도전을 시작하면서 정말로 “야이, 이 새끼 내 눈깔 좀 똑똑히 봐. 난 부모두 형제두 집두 없는 사람이다.”라는 말을 내뱉었을 수도 있다. 또한 S가 언제나 못된 강자에게만 덤벼들었지 약자는 건들지 않았다는 것, 그만큼 S에게 의협심과 정의감이 있었다는 것도 일정 부분 사실일 것이다.<sup>66)</sup> S가 “싸우지 않고는 억울해서 견딜 수 없었다.”거나 그가 이런 식으로 내뱉는 말은 “S가 적을 향해서, 아니 세상을 향해서, 혹은 하늘을 향해서 과시적으로 쏘아붙이는 부르짖음”<sup>67)</sup>이라는 것도 어느 정도 수궁이 간다.<sup>68)</sup> 그런데 『낙서죽』에서 도현은 사뭇 영웅의 면모를 띠

---

일인 학생 사이에 시비가 붙어 싸움이 일어나고 학교에서 조선인 학생에게만 퇴학 처분을 내리고 이에 조선인 학생들이 모여 학교 측에 동등한 처분을 요구하나 묵살되고 조선인 학생 전체의 동맹 휴학과 일인 학생들에 대한 등교 방해가 이어지고 경찰이 투입되고 주동 학생들이 어느 날 밤 어느 하숙집 이층에 모여 대책을 숙의하는 중에 경찰대의 습격을 받는다. 물론 손창섭은 대책 모임에 강경파로 끼어 있다가 경찰 한 명을 머리로 들이받았으나 이층에서 뜰로 나가떨어져 어깨 탈구의 부상을 입는다. 손창섭, 『낙서죽』, in *op. cit.*, pp. 279-282 참조(제1부의 마지막 장, 즉 13장 전체는 이 에피소드로 이루어져 있다). 그리고 손창섭, 「신의 회작」, in *op. cit.*, pp. 401-403 참조.

65) *Ibid.*, pp. 377-378.

66) 그러나 S가 마음속으로 덧붙이는 말, 즉 “전도가 암담한 오줌싸개다.”라는 말은 문자 그대로 받아들이기 곤란하다. 이 말은 필시 이면의 의미를 내포하고 있을 터인데, 이 이면의 의미에 관해서는 3절에서 해명될 것이다.

67) *Ibid.*, p. 395.

68) S의 성격에 대한 이 인정의 또 다른 근거로 별명이 백곰인 4학년 상급생에게 복수하는 일화를 들 수 있다. 거리에서 백곰과 마주친 S는 그에게 경례를 붙이고 지나가려는데 백곰이 불러 다시 경례를 하라고 해서 말대꾸를 하고 뺑소니를 놓는데 이튿날 백곰에게 학교 뒤뜰로 불러나와 상급생

고 있다. 상기의 에피소드에서 그는 주모자로 나오고 그가 경찰서에서 석방된 것도 오른쪽 어깨가 붓고 고름이 흘러서가 아니라 그저 심한 고문을 받다가 풀려난 것으로 되어 있다.

『낙서족』에서 도현이 울분을 참지 못하고 “지끈 딱”으로 경찰, 형사, 교무주임 등을 받아넘긴다는 것도 믿기지 않는 구석이 있다. 여기에서 중요한 것은 대상들보다는 “싸움닭”이었다는 사실 자체이다. 이것만이 현실에 부합한다. 게다가 도현은 사실 공부하러 일본에 왔을 뿐이다. 그러므로 도현이 독립투사의 아들로써 늘 경찰에 감시당한다는 설정, 그가 “과중한 부채의식과 혈통적인 연관성”으로 인해 저지르는 “눈물겨운 난센스”<sup>69)</sup>로서의 행동은 식민지에서 온 가난한 고학생이 체험하는 고난과 불의, 그가 품고 있는 일본에 대한 불만과 울분의 표현 정도로 이해해도 무리는 없을 듯하다.

다음으로 한상희라는 인물은 현실성이 더욱 의심스럽다. 상희는 심지어 온전한 관념에 지나지 않는다는 인상을 준다. 그녀가 기독교 신자라는 점은 그럴 수 있다고 여겨지지만, 그녀의 부친이 3·1운동 때 학살당했다거나, 그녀의 모친이 사리원에서 포목전을 하고 전답도 있고 해서 부유한 편이라는 점은 작가의 의도적인 설정일 가능성이 있다. 더 나아가 그녀가 도현에게 하는 말들, 시의적절할 격려와 충고는<sup>70)</sup> 너무나 합리

---

몇 명이 지켜보는 가운데 주먹으로 호되게 얻어맞고 그대로 하숙집으로 돌아와 버리고는 분을 삭이지 못하고 며칠 동안 백품을 미행한 다음 어느 날 으스스한 길목에서 그에게 “지끈 딱”과 발길질로 통쾌하게 복수를 한다. *Ibid.*, pp. 396-399 참조.

69) 손창섭, 『낙서족』, in *op. cit.*, p. 252.

70) 예컨대 공부를 해서 대학까지 마치라거나(*Ibid.*, p. 264 참조), “절대로 폭력을 사용하지 말고 [...] 결코 조국이니 조선이니 민족이니 하는 식의 자국적인 용어나 과격한 언동은 삼가라”거나(*Ibid.*, p. 281), “한때의 굴욕이나 울분을 못 참아서 무모하게 덤벼든다는 건 암만해도 밀지는 짓”이고 “정말로 조국을 위해서 보람 있는 일을 하려면 우선 힘을 기르는” 것이 필요하

적이어서 오히려 비현실적인 것으로 보인다. 상희는 심지어 자신의 모친에게 도현의 이야기를 해서 학비까지 대주게 한다는 점에서 가난한 유학생 도현에게 너무나 이상적인 여성이다. 도현 자신도 그녀를 고귀하고 숭고하고 신성한 여성, 한마디로 감히 범접하지 못할 천사 또는 여신 같은 존재로 여기고 존경하기만 할 뿐이다. 그는 때로 그녀에 대해 강한 욕정이 일 경우가 있지만, 그럴 때마다 대단한 참을성을 발휘하여 끝까지 자제하며, 그녀와의 결혼을 상상하는 것만으로도 그녀에 대한 모독이 된다고 생각한다.

이상과 같은 요소들 때문에 도리어 상희의 실재성은 더욱 의심스러워진다. 그리고 「신의 희작」에서는 상희와 같은 인물을 전혀 찾아볼 수 없다는 사실도 그녀의 실재성 결여를 뒷받침한다. 그렇다면 상희를 어떻게 보아야 할까? 하루에 한 끼 먹기에 급급한 고학생의 공상이나 소원이 상희라는 인물로 구현되었다고 보는 것이 마땅하다. 상희는 실체 없이 말만으로, 생각만으로 존재하는 인물, 달리 말하자면 머릿속에만 존재하는 관념일 뿐이다. 그녀와 아울러 도현의 어머니와 상희의 어머니도 역시 희망사항의 구현인 측면이 강하다. 왜냐하면 가난한 살림에도 불구하고 아들만을 위해 모든 것을 희생하는 어머니,<sup>71)</sup> 그리고 상희의 말만 듣고 선뜻 학비를 보내 주고 사윗감으로 삼겠다고 하는 미래의 장모는 가난한 유학

---

고 “도현 씨의 그 나이브한 성품과 저돌적인 용감성을 잘 조절만 하면 무슨 일을 하실 수 있다.”(*Ibid.*, pp. 287~288)거나, 일본을 떠나 미국이나 중국으로 탈출하라(*Ibid.*, p. 311 참조)는 말 등이다.

71) 도현의 어머니는 “천식으로 다 돌아가시게 된 할머니 한 분을 모시고 아들만을 생각하고 살아가실 [...] 아들을 위해서 조금이라도 뻔뻔한 물건은 모조리 팔아 비용을 마련해 주시던 [...] 얼마 안 되는 수입 중에서 매달 절반을 떼어 도현에게 보내오고 있는”(*Ibid.*, p. 251)데, 이는 손창섭의 실제 형편과는 정반대이다.



생의 현실에 결코 부합하지 않는다. 그런 만큼 이 인물들 또한 불가능한 소원 관념의 범주에 속하기는 마찬가지이다. 상희, 도현의 어머니, 상희의 어머니는 실제적인 작중인물이라기보다는 오히려 관념의 형상임이 분명하다.

상희와는 반대로 두 번째 하숙집의 외동딸 노리코라는 인물은 실제성이 진하게 느껴진다. 도현은 노리코의 육체를 여러 번 ‘범하고’ 하숙을 옮긴 뒤에도 몇 차례나 그녀를 찾아간다. 심지어는 그녀와 함께 부부 행세를 하면서 만주로 도주할 계획을 꾸미기도 한다. 노리코는 도현을 사랑하고 아기를 갖기도 하지만, 도현은 그녀에 대해 결코 거리를 좁히지 않는다. 그녀가 갈등 끝에 결국 자살하자, 도현은 체포의 위험을 무릅쓰고 그녀의 묘지를 찾는다. 이처럼 도현과 노리코의 관계는 도현이 일본을 떠나는 작품의 마지막까지 이어진다는 점에서 노리코의 실제성을 부인하기 힘들다. 도현이 노리코에 대해 막연한 복수심<sup>72)</sup> 이상의 어떤 감정도 품지 않는다는 점을 제외하면(이 복수심은 어쩌면 당위 또는 변명의 범주에 속할 것이다) 도현과 노리코의 관계는 도현과 상희의 관계에서 찾아보기 힘든 강한 실제성을 갖는다고 볼 수 있다. 육체 관계 자체가 이러한 판단의 가장 확실한 증거이다.

노리코의 실제성 또는 현실성은 상희의 관념성 또는 이상성과 뚜렷한 대조를 이룬다. 이와 동시에 두 여자는 도현을 연결고리로 하여 긴밀하게 맺어져 있다. 서로 밀접한 상관관계가 있다는 점에서 거의 한 쌍의 인물로 보이기도 한다. 어

---

72) 도현이 노리코와 맺는 첫 번째 육체관계만 두고 말하자면, 이것의 원인을 도현은 경찰의 끈질긴 감시로 인한 피로와 울분으로 돌리고, “일종의 복수심, 일본 경찰에 대한 아니 일본 전체에 대한 복수심”을 이것의 명분으로 삼는다. 작가는 이 복수심이 “어쩌면 단순한 핑계만은 아닐지도 모른다. 도현의 가슴속에서는 비록 구체성을 띠지 못했을망정 그러한 복수심이 끈기 있게 타오르고 있었기 때문이다.”(*Ibid.*, p. 271)라고 논평한다.

면 점에서는 도현의 인생 함수를 좌우하는 두 변수라고도 말할 수 있을 정도이다. 그런데 특이한 것은 도현의 성(性)에 의해, 달리 말하자면 여성의 육체에 대한 욕망을 매개로 두 여자의 상관성이 드러난다는 점이다. 상희의 육체에 대한 욕망이 강하게 일수록, 노리코와의 (육체)관계가 밀접해진다. 도현에게 노리코에 대한 관계는 상희에 대한 관계와 반비례하지만 밀접한 상관성이 있다. 실제로 도현은 상희의 육체를 느끼지만 어찌할 수 없을 때마다 노리코와 육체관계를 맺는다.<sup>73)</sup>

『낙서족』의 노리코는 흔히 「신의 희작」의 지즈코와 비교된다. 대개의 경우 둘 사이의 유사성이 주장된다.<sup>74)</sup> 지즈코는 우선 S의 “야생동물적인 요소”와 “숙명적인 치욕감과 열등의식에서 오는 맹목적인 반항심”의 결합, 즉 “어이없는 복수 행위”에 의해 S와 맺어진다는 점에서<sup>75)</sup> 노리코의 원형이라 할

73) 몇 가지 예를 들자면, 첫째는 도현이 노리코와 처음 강압적으로 육체관계를 갖게 되기 직전인데, 도현은 상희와 그녀의 오빠가 사는 하숙집에서 미술학도인 오빠의 모델이 되어주고 있는 상희를 보고 그녀에게서 “처음으로 육체를 느끼고” 그녀의 육체를 구체적으로 발견하고 “악마 같은 욕정에 휩싸이고” “국부의 발기를 의식한” 일이 있고, 상희가 잠시 자리를 비웠다가 들어와서 “코끝을 스칠 듯이 바로 눈앞을 지나가며 풍기는 상희의 체취를 맡는 순간”(Ibid., pp. 270~271 참조) 똑같은 신체 현상이 일어난다. 둘째는 도현이 상희를 만나 여인의 육체를 느끼고 자책에 낮을 붉히고 그녀를 떠나 “영락없이 노리코의 육체에 자기 인간의 약점을 배설해”(Ibid., p. 272) 버리곤 한다는 대목이다. 셋째는 상희의 웃음에서 “이성으로서의 여자를 느낄” 때인데, 이때에도 역시 도현은 “까담모를 육체와 정신의 허전함을 이기지 못해”(Ibid., p. 278) 노리코를 찾아가 육체관계를 맺는다.

74) 가령 다음과 같은 발언이 대표적이다. “『낙서족』의 도현과 노리코, 「신의 희작」의 S와 지즈코 사이에는 한국인 청년과 일본 여성과의 연애 관계라는 것, 둘 다 비정상적인 방식으로 육체관계를 맺게 된다는 것, 나아가 그로부터 아이가 생겨난다는 공통점이 있다. 이는 도현과 노리코가 S와 지즈코의 관계를 모델로 삼았을 가능성을 시사한다.” 방민호, 「손창섭의 『낙서족』에 관한 일고찰 - 자전적 소설과 세대론의 관점에서」, in 『한국현대문학연구13』, 2003. 6, p. 308.

75) 손창섭, 「신의 희작」, in *op. cit.*, p. 412 참조. 지즈코와 S의 첫 육체관

만하다. 무엇보다 육체관계를 맺고 아기를 갖는다는 점이 동일하다. 물론 다른 점이 더 많다. 예컨대 노리코는 하숙집 외동딸이고 아기를 사산하고 자살하지만, 지즈코는 친구의 여동생이고 아기를 낳고 또 다시 임신하고 S의 현 아내이다. 또한 관계가 맺어지는 시기가 지즈코의 경우에는 일본의 무조건 항복 이후 S의 귀국 사이, 즉 1945~1946년으로 특정되어 있는 반면, 노리코의 경우에는 도현이 일본으로 건너간 1938년 이후 언제부터 언제까지인지 확정되어 있지 않다. 그럼에도 불구하고 지즈코가 노리코의 원형이라고 판단할 수 있는 확실한 근거는 S와 지즈코, 도현과 노리코 사이의 육체관계와 임신이다. 그렇다면 육체관계와 임신이 S나 도현에게 어떤 의미를 갖기에 확실한 근거가 될 수 있는 것일까?

이 문제를 푸는 데 실마리일 수 있는 두 가지 사건이 「신의 회작」에 이야기되어 있는데, 하나는 S가 지금의 아내인 지즈코와 관계를 맺기 전에 영어 선생의 딸을 강제로 범하는 사건이다. 이 사건의 동기는 S가 영어 선생에 대해 품게 된 예의 복수심이다. S는 ‘라이프 워크’가 틀리고 ‘워크 라이프’가 옳다고 집요하게 우기다가 호되게 얻어맞고는, 영어 선생의 사택을 찾아가 영어 선생의 장녀가 대문 밖으로 나오는 것을 보고 그녀를 산기슭으로 끌고 올라가서는 돌맹이로 위협하여 처음으로 여자의 육체를 밋밋하게 경험하게 된다.<sup>76)</sup> 이 에피소드에서 특기할 만한 것은 S의 행위가 언어와 밀접

---

계로 말하자면, 일본의 패망 직후 S는 친구가 무사히 돌아왔다(친구는 일년 반쯤 전에 징집되었다) 알아보러 지즈코의 집을 여러 차례 찾아가는데, 지즈코의 아버지로부터 딸을 유혹하거나 앓을까 하는 오해를 받고 방문을 거절당하고 지즈코에게도 S와의 만남이 엄금되자, 분하고 억울한 나머지 지즈코를 두 차례 범하고 만다. *Ibid.*, pp. 413-414 참조.

76) *Ibid.*, pp. 405-410 참조.

한 관계가 있다는 점이다. ‘라이프 워크’가 아니라 ‘워크 라이프’라고 끝까지 우기는 데에는 S의 고단한 삶이 막연한 동기로 작용했을 것이지만, 그 이전에 영어 자체에 대한 반항이 더 직접적인 원인일 것이라고 짐작된다. 그런데 육체관계를 맺는다는 것은 비록 강압적인 방식으로라고 해도 어떤 친밀성을 초래하는 것이 사실일 것이다.<sup>77)</sup>

다른 하나는 S가 병실에서 상냥한 일본 여자 미요코에게 결혼할 결심이라고 운을 떼었다가 망신을 당하는 이야기이다. S는 이 여자와 육체관계까지 맺지는 않고 결혼의 결심을 말하는 것으로 그친다. 그녀는 S가 어깨를 다쳐 입원한 병실에서 입원 중인 중년부인의 딸로서 이 중년부인을 돌봐주고 있는 중에, S를 살갑게 대해주고, 그러자 S도 그녀에게 반해서는 급기야 미요코와 결혼할 결심이라는 말을 하게 된다. 이 말에 모녀는 미친 사람이라 생각하고는 상대하지 않게 되어 버린다.<sup>78)</sup> 이 에피소드 또한 충분히 일어날 수 있는 상식적인 일이라고는 볼 수 없다. 모녀가 S를 미친 것으로 생각한 것도 무리가 아니다.

이처럼 「신의 회작」에서는 일본 여자에게로의 접근이 단계적으로 제시되어 있다. S는 미요코, 영어 선생의 장녀, 지즈코의 순으로 일본 여자의 육체로 접근한다. 이 중에서 지즈코는 지금의 아내인 만큼 결정적인 것이었다고 볼 수 있다. 『낙서죽』의 노리코와 도현의 관계에 대해서도 작가는 “결정적”이라는 말을 사용하고 있는데, 이 점에서도 노리코는 지즈코와 동일하게 지금의 아내를 모델로 하고 있다고 말할 수

77) 그렇다면 일본어에 대한 반항은 없었을까, 이것이 영어 선생의 딸과 육체관계를 맺는 것으로 표출된 것은 아닐까 하는 의문이 고개를 든다. 일본어에 대한 S의 감정은 아마 이중적이었을 것이다.

78) *Ibid.*, pp. 403-404 참조.

있다. 그런데 어떤 점에서 결정적이었을까? 물론 일본 여자와의 애정관계 자체가 비록 시작은 뒤늦은 것이었지만 결정적으로 확립되었다는 뜻일 것이다. 그렇지만 이것이 전부는 아니다. 여기에서 결정적이라는 것은 또 하나의 의미를 갖는 것으로 보인다. 그것은 일본 여자 노리코-지즈코와의 육체관계가 어떤 다른 것에 대해 결정적인 사건이라는 의미이다. 일본 여자의 육체를 그것도 사랑의 차원으로까지 경험해간다는 것은 도현-S의 일본어가 점차 숙달되어간다는 것, 일본어로 문학작품을 읽어나가는 경험이 축적되어 문학적 글쓰기의 문이 열리기 시작한다는 것과 궤를 같이한다. 이 점에서 노리코-지즈코는 일본의 알레고리, 그녀들의 육체는 일본어의 알레고리인 셈이다. 이 성-언어의 관점에서야 비로소 작가가 자신의 청소년기, 달리 말하자면 자신의 문학수업 시기를 기억의 장소들에 입각하여 돌이켜보는 이 소설을 50년대 한국 작가의 과거 탐색과 자기 확인으로 정당하게 규정할 수 있다. 바로 여기에 『낙서죽』에 대한 올바른 해석의 입구가 있다. 이 소설의 제목이 “낙서죽”인 이유도, 왜 손창섭이 작가로서의 자신을 문제시하는가도, 손창섭이 50년대가 끝나가고 60년대가 시작되는 시기에 이 소설로 무슨 말을 하고자 했는가도, 더 나아가 손창섭 소설의 가장 본질적인 특성도 이로부터 끌어낼 수 있다. 이를 위해서는 성, 즉 여성의 육체에 대한 경험이 어떻게 언어와 맞물리는가를 좀 더 면밀히 살펴볼 필요가 있다.

### 3. 성과 언어의 상관성: 배설로서의 글쓰기

손창섭의 『낙서죽』의 독서가 주는 첫 인상은 주인공의

삶이 어디에도 뿌리를 내리지 못한다는 점이다. 박도현은 떠돌이, 뿌리 뽑힌 자이다. 그는 어디에도 정착하지 못한다. 17세의 나이에 일본으로 밀항하고 나서 경찰의 감시에 쫓겨 수차례 하숙집을 옮기고 친구의 하숙집에 빌붙어 지내기도 하고 동지들의 아지트가 발각되고는 급기야 공중변소를 거처로 하여 그곳과 도서관을 오가는 것이 박도현의 일본 생활 전체라고 말할 수 있을 정도이다. 극도로 불안정한 주인공의 삶은 이 소설의 마지막 문장에 잘 요약되어 있다. “멋없이 넓은 길에 드문드문 달려 있는 가로등 밑을, 썩한 바람이 이따만큼 낙엽을 굴리며 지나갔다.”<sup>79)</sup> 여기에서 바람에 구르는 낙엽을 식민지 출신의 문학청년이 일본에서 영위한 밑바닥 생활의 상징으로 보아도 무방할 듯하다.

그의 최종 목적지는 미국이다. 그는 일단 중국으로 밀항한 다음 거기에서 상회의 모친이 주선해놓은 선교사를 찾아 미국으로 건너갈 계획으로 일본을 떠난다. 과연 그가 무사히 중국으로 건너가서 다시 미국으로 갈 수 있을지는 미지수이지만, 그의 최종 목적지가 미국이라는 것만은 의미심장하다. 손창섭이 처자식을 남겨놓고 실제로 가는 곳은 해방된 조국이다. 그는 1946년 일단 고향인 평양으로 갔다가 1948년 남한으로 넘어온다. 당시에 남한은 미군정을 거쳐 남한만의 단독정부를 수립한다. 갑자기 일본어 대신 영어가 판을 치게 되고, 이는 지금도 마찬가지이다. 그러므로 『낙서족』에서 도현이 미국을 향한다는 것은 영어 세상이 된 남한으로 가는 것과 진배없다. 게다가 이 미국행은 「신의 희작」에서 영어 수업 중에 벌어진 사건과도 비록 대립적인 것이지만 밀접한 관계가 있다. 왜 S는 그토록 집요하게 영어 선생에게 대들었을까?

79) 손창섭, 『낙서족』, in *op. cit.*, p. 317.

학기말 시험에서까지 ‘워크 라이프’를 고집했을까? 영어 선생의 구타에 S는 “아닙니다. 영어에 반항하는 겁니다. 그리고 때때로 얇은 영어에 노예가 된 인간을 경멸하는 겁니다.”라고 대꾸하는데, 영어 선생의 딸을 능욕하게 될 정도로 “영어 그 자체에 말할 수 없는 적의와 분노”<sup>80)</sup>를 품게 된 이유는 무엇일까? 앞에서 이미 말했듯이, 우선 S의 삶 자체가 ‘워크 라이프’이기 때문이다. S는 라이프 워크가 없다. 그는 입에 풀칠을 하기 위해 어떤 일이건 닥치는 대로 해야 했다.<sup>81)</sup> 다른 이유는 외국어, 특히 강대국의 언어에 대한 반발심과 적개심이다. 여기에서 또 다시 S의 특이한 기질, 즉 건방진 강자에 대한 S의 욕하고 치짚는 “악착스럽고 잔인한” 정의감을 확인할 수 있거니와, 일본어에 대한 태도도 이러한 기질과 관계가 없지 않다. 그런데 일본어는 점점 그의 몸에 배어들고 있다. 손창섭의 문학어는 어쩔 수 없이 일본어이다. 따라서 일본어에 대한 그의 태도와 감정은 영어와는 달리 이중적일 수밖에 없다.

이미 살펴보았듯이 이 이중성은 일본 여자에 고스란히 적용된다. 예컨대 『낙서죽』에서 박도현은 상희라는 한국 유학생과 일본인 하숙집 딸 노리코 사이에서 방황한다. 정신은 상희 쪽을 향하는 반면, 육체는 노리코를 향한다. 그에게 상희는 맹렬한 육체적 욕망에도 불구하고 존경만 할 뿐 육체적으로는 결코 가까이할 수 없는 여자인 반면, 노리코는 일본에 대한 복수라는 미명 아래 당당한 권리가 있다고 생각하면서

80) 손창섭, 「신의 회작」, in *op. cit.*, p. 408.

81) 작가 연보에 의하면 “신문 배달, 목공소 견습공, 아편 도매상 급사, 서적상 점원, 우유 배달, 명함(名銜) 외교원, 토목 인부, 매약 행사(賣藥行商), 요나끼 소야마(밤중에 국수를 팔러 다니는 상인), 육양작업부(陸揚作業夫), 전신기 제작회사 공원(工員), 영사조수(映寫助手), 장공장(醬工場) 잡역부 등”의 일을 했다. 손창섭, *Ibid.*, p. 465.

육정 해소의 대상으로 삼는다. 육체의 관점에서 보자면 도현은 상희에게 끌리면서도 상희로부터 달아난다. 상희에게서 어찌다가 매혹적인 여인의 육체를 느끼는 경우에는 천사에 대한 모독이라는 생각에 부끄러움을 느끼며 황황히 상희의 앞을 떠난다. 그런데 노리코는 도현에게 몸을 빼앗기고 나서 그를 사랑하게 되고 그의 아기까지 갖는다. 이러한 노리코에 대해 도현은 이중의 감정을 갖는다. 한편으로는 복수심과 거부감을 품고 다른 한편으로는 미약하나마 동정과 애정을 느낀다. 도현은 노리코와 육체관계를 가지면서 자신이 안고 있는 육체가 상희라 착각하지만, 정작 배설은 노리코의 육체에다 한다. 이는 일본어에 의한 ‘어긋난’ 문학 입문을 말해주는 것이 아니고 무엇이겠는가.

그렇다면 이 소설의 제목 “낙서죽”의 의미는 무엇일까? 『낙서죽』에서 도현이 하는 낙서는 오줌발로 글자를 쓰는 행위이다. 이 행위의 장면은 두 차례에 걸쳐 나온다. 첫 번째는 도현이 아르바이트를 마치고 저녁 늦게 하숙집으로 돌아오는데 골목 어귀에서 수상한 사내가 지키고 서 있자 “심한 불쾌감과 불안감”에 하숙집으로 들어가지 않고 빙빙 돌다가 개 한 마리가 뒷다리를 들고 오줌을 누고 있는 것을 보았을 때이다.

도현은 목재터미에 다가서서 사타구니의 단추를 따고 온기가 통하는 짙막한 호스를 내놨다. 약간 노르끄레한 액체가 호스 끝에서 이내 줄기차게 내뿜었다. 배설의 쾌감. 도현은 한 손으로 호스 끝을 조종해서 땅바닥에 글자를 쓰기 시작했다. 어려서부터의 버릇이다. 그것은 정신적 뱀색(逼塞)에서 오는 습관인지도 모른다. <개 같은 놈>이라고 쓰려고 했지만 <은>자를 끝마치지 못한 채



오줌발이 끊어지고 말았다.<sup>82)</sup>

이것은 제1부에서 도현이 처음으로 상희의 하숙방을 방문한 직후의 장면이다. 말하자면 도현이 일본으로 밀항하여 얼마 안 되었을 때의 일이다. 이처럼 조선어로 낙서를 했다는 것은 아직 조선어가 부족하나마 글쓰기의 언어로 기능하고 게다가 쾌감을 주는 것임을 말해준다. 물론 이것은 또한 일본 순사에게 쫓기는 불안으로 말미암은 행위이기도 하다. 여기에서 도현을 독립투사의 아들로 설정한 것, 일본 경찰이 그를 끊임없이 감시한다는 것도 언어 상황의 맥락에서 재해석해볼 수도 있다. 그가 제2부에서 느끼는 “치욕적인 속박”<sup>83)</sup>은 과연 일본 경찰에게 줄곧 감시당하는 데에서 오는 것일까? 과연 현실적인 일본제국주의의 압제 때문일까? 물론이다. 그렇지만 제목이 암시하는 이 소설의 기본 성격, 즉 소설가 소설이라는 점에 비추어볼 때, 감시와 압제가 언어를 통한 것이 아니라면 도현에게 그토록 치욕적이지는 않았을 것이다. 당시에 일본어는 문명어였고 외래문화, 특히 외국문학으로 열린 창이었다. 반면에 조선어는 작가의 말대로 도현의 오줌발-글발이 끊어지듯이 정신적으로 꼭 막힌 균색한 언어였다.

또 한 번은 제1부 막바지에서 노리코가 도현에게 기다림에 밤마다 잠을 설쳤다고, 이제 우리는 남남이 아니라고 사랑을 강하게 표시하면서 한집에서 같이 살자 하고 사랑하는지 묻고 이에 똑같이 되묻는 도현을 원망의 눈으로 바라보고는 울기 시작하자 도현이 그녀를 뿌리치고 나왔을 때이다.

---

82) 손창섭, 『낙서족』, in *op. cit.*, p. 253.

83) *Ibid.*, p. 303.

노리코는 도현의 팔을 붙들고 늘어졌다. 도현은 힘껏 뿌리치고 밖으로 뛰어나와 버렸다. 그러기는 했지만 가슴속이 개운하지 않았다. 잔인하다는 말이 가시처럼 걸리었다. 그는 변명하듯 「나는 일본 년에게 복수를 하는 거야.」 그렇게 계정거리며 되는대로 밤 거리를 걸었다. 소변이 마려웠다. 인가가 끊어져 있는 킁킁한 공터에 버티고 서서 사타구니의 단추를 따고 호스를 집어냈다. 배설의 자유. 이 기분을 그냥 넘길 수 없었다. 오줌발로 땅에 글자를 그렸다. 글자는 어두워서 제대로 되지도 않고 보이지도 않았다. 도현은 때에 따라 오줌발로 의미 있는 글자를 쓰기도 했다. 그 글자는 조국, 자유, 행복, 투쟁 그런 것이기도 했다. 그런 때는 그 글자가 지닌 엄청난 의미가 몽둥이로 머리를 때리듯이 도현을 반격해 오는 것이었다.<sup>84)</sup>

이 시기는 도현이 일본으로 건너온 후 얼마쯤 지난 뒤일까? 아마도 일본 생활 10년이 거의 다 지났을 무렵이었을 것이다. 왜냐하면 「신의 회작」에서 S가 지즈코와 육체관계를 맺은 것은 일본이 무조건 행복한 직후이고, 노리코와 지즈코는 모두 작가의 아내로부터 형상화된 인물로 간주할 수 있기 때문이다. 이처럼 노리코가 도현의 아기를 갖게 되었다는 것과 문학청년으로서의 도현이 일본어를 통해 문학 속으로 들어간 정도가 상당했으리라는 것 사이에는 밀접한 상관관계가 있고, 따라서 조선어는 더욱 뒤로 물러났을 것이다. 이제 도현은 조선어 글자를 ‘그린다’. 그것도 어두워서 제대로 그린 것인지 분간할 수가 없다. 이후로도 때때로 오줌발로 글자를 쓰기는 했지만 이번에는 글자 자체가 도현을 거부하는 지경에 이른 것이다. 그래도 이 배설(조선어로의 글쓰기)은 자유의

---

84) *Ibid.*, p. 279.

느낌을 준다.

이 “낙서죽”이 「신의 회작」에서는 “오줌싸개”로 더욱 폼 하된다. S의 야뇨증은 어렸을 때부터의 고질이다. S는 작가가 될 운명이었을까? 그렇게까지 해석할 수는 없지만, 다시 말해 S가 소학교 오류 학년이었을 때까지는 단순한 야뇨증으로만 해석해야 할지 모르지만, S가 일본에 와서도 야뇨증으로 크게 부끄러워했다는 것은 상식에 맞지 않는다는 점에서 야뇨증이 조선어로 글쓰기임을 강하게 암시한다. 「신의 회작」에는 이를 예증하는 세 가지 일화가 제시되어 있다. 한번은 하숙집에서 지독히 많은 야뇨를 하고 나서 주인집 식구 몰래 요를 말리느라 학교도 쉬나 이틀째에 변소에 가기 위해 잠깐 방을 비운 사이에 주인집 딸이 단팥죽을 S에게 갖다 주려고 2층으로 올라와 요를 보고야 만 것이다. S는 “치욕과 분노”로 그릇을 내동댕이치고, 그 후로 S를 바라보는 주인집 식구들의 표정이 달라지고 그들이 S를 짐짓 외면하자, 버르다가 결국 “안방에 혼자 있는 주인집 딸을 [...] 완력으로 안아 눕히게” 된다. 이 에피소드도 그렇지만 “그의 경우, 정체불명의 터무니 없는 복수심은 대개 성욕을 자극하는 기묘한 심리적 현상으로 나타났다”<sup>85)</sup>는 작가의 해설도 조선어와 일본어 사이의 언어의식을 고려하지 않는다면 해석이 불가능한 전혀 가당치 않은 이야기가 되어버린다.

두 번째는 지즈코와 동침할 때이다. 그런데 지즈코는 차분하게 대처한다. “너무나 태연한 표정”과 “동작”으로 “젖은 요를 개서 한구석에 치워놓고 새로 잠자리를 만들”고 “다정하게 웃으며 멍하니 앉아 있는 그를 이불 속으로 밀어 넣”고 S의 탄식에 “쓸데없는 말씀 하시는 거 아”니라고 하면서 “다시

85) 손창섭, 「신의 회작」, in *op. cit.*, pp. 411~412.

옷을 벗고 이불 속으로 들어”온다. 이에 S는 “무척 감동”하고 “처음으로 온전한 인간의 대우를 받는 것 같은 심정”으로 “할머니보다도 어머니보다도 오히려 더 가깝고 따뜻한 혈육의 정 같은 것을 벅차도록 맛보”게 된다.<sup>86)</sup> 바로 여기에 S가 지즈코와, 손창섭이 지금의 아내와 결혼하여 평생을 같이한 이 유가 있다. 일본어를 통해 문학으로 들어간 한국 작가 S-손창섭을 일본 여자가 온전히 이해해준 것이다.

마지막 에피소드는 “중학교를 졸업한 열아홉 살의 봄”의 일이다. 어느 선배의 하숙에서 같이 자다가 그만 실수를 해버린다. 다행히도 선배가 혼자 조반을 먹고 외출하자 “미리 궁리해두었던 대로 젖은 쪽이 밑으로 가게 매트리스를 도로 침대 위에 펴놓”고 “흠뻑 젖어버린 내의와 바지를 힘껏 쥐어짜”서 “도로 입”고 교외선 전차를 타고는, 마침내 수목이 우거지고 골짜기가 있는 “태고처럼 고요한 삼림”에 이른다. 거기에는 “한 가닥의 도랑물 소리와 간간 새 소리가 들릴 뿐”이다.<sup>87)</sup> 오줌에 젖은 옷을 냇물에 빨아 낸다는 것만 제외하면 정말 시적인 풍경이라 아니할 수 없다. 이곳에서 S는 허리띠로 자살을 시도하나 실패한다. 야노중을 조선어 글쓰기로 보기만 한다면, 문학청년 S의 모습이 역력하다. 그러나 S는 일본어를 통해서만 문학을 배우고, 그래서 문학을 치욕으로 느끼는 것이다. 그의 자살 시도도 조선어(글쓰기)와 일본어(독서) 사이의 문학적 간격 때문일지 모른다. 그의 자살 시도에서는 죽음을 각오하리만큼 절절한 문학의 열정을 은연히 감지할 수 있다.

『낙서족』의 제2부에서 도현은 거처할 곳이 없어 급기야 공중변소의 대변보는 칸에서 엿새 밤을 보낸다. 이곳에 대해

---

86) *Ibid.*, pp. 393-394 참조.

87) *Ibid.*, pp. 391-393 참조.

도현은 “비록 구린내 나고 웅색할지라도 요만한 방으로써 완전히 자유를 보장해 주는 세계가 있다면 [...] 평생을 그 속에 갇히어 지내도 불행하지 않을 것 같았다.”<sup>88)</sup>고 만족해한다. 밤은 여기서 보내고 낮에는 종일 도서관에서 책을 읽는 생활이 한동안 계속된 것이다. 배설의 장소인 변소 칸과 공부를 하는 도서관은 그야말로 조선어와 일본어의 상징으로 부족함이 없다. 이쯤에서 상희의 상징성을 재론하자면, 도현이 생각하는 문학의 이상이라고 규정할 수 있다고 생각한다. 문학청년으로서 도현은 일본어와 조선어 사이에서 괴롭지만 어느 쪽으로도 기울지 않으면서, 부끄럽지만 즐기치게 견디면서 상희라는 이상을 향해 굳세게 나아가고 있는 셈이다. 이러한 도현의 모습에 비해 도현이 한동안 엿혀사는 행준은 “원체 단순한 무골호인이요, 반죽 좋은”<sup>89)</sup> 유학생답게 경박하게도 상희에게로 곧장 쏠린다. 그는 도현에게 상희를 어떻게 생각하느냐고 묻고 연애편계가 아니라는 것을 확인하고는 상희에게 접근한다. 그는 일본여자에게는 관심이 없는 반면, 상희와 도현 사이에 끼어들어 상희를 차지하려고 노력하면서, 일부러 도현에게 뻔뻔한 소행을 거짓부렁으로 이야기하기도 한다. 그러자 도현은 그를 예의 헤딩으로 받아넘겨버린다. 나중에 밝혀지듯이 물론 그것은 덕도 없는 일이다. 당시로서는 도현의 길이 유일하게 가능한 올바른 길이었을 것이기 때문이다.

반대로 상희의 오빠 상혁은 준행의 대척점에 자리매김할 수 있는 인물이다. 그는 고국에서 어머니가 보내주는 돈으로 일본여자(카페여급)와 방탕한 생활을 하고 누이동생 상희와는 척을 지고 지낸다. 일본 아가씨와 육체관계를 맺는다는 점에

88) 손창섭, 『낙서족』, in *op. cit.*, p. 291.

89) 손창섭, 『낙서족』, in *op. cit.*, p. 285.

서는 박도현과 유사하지만 상희와의 관계에서는 준행과 정반대이다. 혈연의 측면에서 상희와 육체-언어의 관계를 맺는 것이 막혀 있기도 하지만, 그보다는 문학과 그다지 관계가 없는 미술학도이기 때문일 것이다. 주인공 박도현은 이러한 준행과 상혁 사이에 위치한다. 그는 상희와 노리코 사이에서 어느 쪽으로도 완전히 기울지 않고 끝까지 중도를 유지하는 것과 마찬가지로, 상혁과 준행 사이의 중간자적인 인물로 보인다. 상희와 노리코 사이, 상혁과 준행 사이에 위치하는 이러한 도현의 모습이 바로 “낙서족”인 것이다. 이상과 같이 『낙서족』은 성과 언어의 상관관계, 두 언어 사이(조선어와 일본어 사이), 배설로서의 글쓰기에 입각해서야 논리적으로 타당하게 해석할 수 있다.

더 나아가 낙서족 도현은 이 세 가지 근거에서 손창섭뿐만 아니라 50년대 한국 작가를 대변한다. 일본어를 국어로 문학을 배웠으나 해방 이후 한국어로 글을 써야 하는 시대 상황이 도현의 절망적인 몸짓으로 표현된 것이다. 그의 몸부림 또는 자기 발산은 정확히 두-언어-사이에 그 원천이 있다. 손창섭에게 이 두-언어-사이는 무엇일까? “과도기적 언어의식”일까?<sup>90)</sup> 아니면 “언어적 타자의식”일까?<sup>91)</sup> 분명한 것은 손창섭이 바로 거기에서 글쓰기의 동력을 끌어낸다는 점이다. 그는 시종일관 충실하게 중도의 길을 고집한다. 어쩌면 “의식 속에 두 개의 국가가 공존한”<sup>92)</sup> 것인지도 모른다. 이 공존을 손창

90) 김정숙, 「문자사용의 층위와 과도기적 언어의식 - 1950년대 손창섭 소설을 중심으로」, in 『한국언어문학』 제58집, 2006 참조.

91) 한수영, 「전후소설에서의 식민화된 주체와 언어적 타자 - 손창섭 소설에 나타난 이중 언어자의 자의식」, in 『인문연구』 Vol. 52, 영남대학교 인문과학연구소, 2007 참조.

92) 김현, 「테러리즘의 문학 - 50년대 문학소고」, in 『문학과 지성』, 1971년 여름호, 문학과지성사, p. 339.

섭은 끝까지 견딘 회귀한 작가이다. 문학청년 손창섭의 문학 입문, 문학청년 시절의 큰 괴로움과 작은 즐거움이 알레고리적으로 피력된 소설가 소설 『낙서죽』이라는 텍스트로 50년대 작가 손창섭이 말하고자 한 것은 자신에게 소설 창작의 원천이자 무(無) 또는 침묵의 위협이 상존하는 두-언어-사이에 서 불우한 탓으로 오히려 어느 한편으로 기울지 않고 고집스럽게 중도의 길을 걸을 수 있었다는 점이라고 생각한다. 또는 이렇게 작가로서의 자기정체성을 감춤으로써 드러내고, 짐짓 모르는 체하고서 50년대 작가들에게 당신들도 낙서죽이 아니냐고, 왜 아니라고 하느냐고 묻고 있는 것이다. 바로 여기에 손창섭 소설의 아이러니<sup>93)</sup>가 있다. 손창섭은 알레고리와 아이러니의 개념을 전혀 모르는 체하면서<sup>94)</sup> 극단적으로 구사한다는 점에서 알레고리와 아이러니의 대가이다.

손창섭의 데뷔작 「공휴일」에는 유명한 어항 장면이 나온다. 어항 속에는 미꾸라지 두 마리와 붕어 새끼 한 마리가 노닐고 있다. 주인공 도일은 펜대로 물고기들을 찌른다. 한참 후에 보니 미꾸라지 한 마리가 죽어 떠올라 있다. 그는 여동생의 친구, 도일을 떠나 “영리하게도 미국 유학의 장래가 약속되어 있다고 하는, 모 미국 기관에 봉직 중인 청년”<sup>95)</sup>과 오늘 결혼하는 아미, 현재의 약혼녀 금순, 그리고 자기 자신이 이 물고기들에 비유한다. 그러고 나서 칩거형의 노총각인 그가 대문을 나서자 어머니는 아들이 여자를 찾아나서는 줄 알

93) 손창섭 작품에서 아이러니는 비꼼이나 반어 또는 (자기)모멸로 나타날 뿐만 아니라 아니다. 손창섭에게 아이러니는 근본적으로 소크라테스처럼 무지를 가장하고 물음으로써 상대방의 무지를 폭로하고 깨우침을 주는 데 있다.

94) 실제로 모르는지도 모른다. 그의 문학 수업은 편애하는 작품만의 독서와 편지쓰기에 의해 이루어진 것으로 보이기 때문이다.

95) 손창섭, 「공휴일」, 『손창섭 단편선 비 오는 날』, p. 9.

고 오랜만에 주름을 펴고 웃지만 사실 그는 금순에게 파혼을 선언하러 나가는 길이다. 이 어항 장면에 함축된 의미는 도일 자신과 두 여자의 비유만이 아니다. 어항 장면은 도일·손창섭이 사유에 의해 안과 동시에 밖에 있을 줄 안다는 것을 말해 준다. 이를테면 그가 창작 활동을 하면서 창작 활동을 하는 자기 자신을 줄곧 지켜본다는 것, 다시 말해 소설을 쓴다는 것은 무엇인가를 날카롭게 의식하면서 소설을 쓴다는 것을 확증하는 좋은 예가 된다. 그리고 그가 약혼녀와의 육체적 접촉을 그토록 꺼려하고 결혼을 그토록 기피하는 데에는, 그 대상이 한국 여자라는 점을 감안할 때, 거의 작가의 무의식이라고 볼 수 있을 언어의식의 특이성이 함축되어 있다. 또한 어항 속의 미꾸라지와 붕어를 펜으로 찌르는 노총각의 모습에 서는 작가의 글쓰기가 갖는 일종의 공격성을 알아볼 수 있는데, 이 행위는 『낙서죽』의 주인공 도현의 순진하고 치열한 몸부림처럼 기어코 웃음과 동시에 눈물을 짓게 한다. 손창섭이 말하는 숙명적인(또는 비극적인) 유머, 눈물겨운 난센스라는 것도 이 경우에서처럼 웃음과 눈물을 동시에 자아내는 요소이다.<sup>96)</sup> 이 점에서 손창섭은 러시아 작가 고골리와 유사성이 있다고 생각한다.<sup>97)</sup> 러시아에 고골리가 있다면 한국에는 손창섭이 있다고까지 말할 수 있을 것 같다. 물론 차이도 면밀히 살펴보아야 할 터이지만, 중요한 것은 독자가 손창섭의 작품을 읽고 눈물 속에서 웃음을 지을 수 있다면 손창섭 작품의 분위기에 제대로 젖어든 것이고 손창섭 작품의 핵심에

96) 여기에서 이동하가 손창섭을 규정하는 “유머와 애수”를 떠올려볼 수 있다. 이에 비추어 손창섭을 가장 깊이 제대로 이해한 사람은 바로 이동하일 것이다.

97) 손창섭이 도스토예프스키를 읽었다면 틀림없이 고골리도 읽었을 것이라고 생각한다.



자리하는 셈이 된다는 것이다.

끝으로 왜 손창섭이 자신의 청소년기를 탐색했는가에 관해 한마디 덧붙이자면, 50년대를 마감하고 60년대를 바라보는 시기에 그는 어떤 변화를 모색하고 있었다고 말할 수 있다. 그때까지는 주목할 만한 여러 단편소설로 두 나라 사이와 두 언어 사이에서 균형 있게 초지일관하고 가열하게 자기를 발산하는 배후에 국가에 대한 생각이 암묵적으로 감춰져 있었다면, 이제부터는 사회에 대한 관심이 더 부상하고, 달리 말해 사회성이 강화되고, 단편소설보다는 장편소설이 더 많이 생산되는데, 이러한 변화를 추동한 것이 바로 『낙서족』과 「신의 희작」에 의한 자기성찰인 것이다. 이제 『길』, 『인간교실』, 『여자의 전부』, 『유맹』 등의 장편소설로 확인할 수 있듯이 손창섭 소설에서 성은 여전히 기초를 유지하면서 대중성의 바탕이 되고 언어의식은 뒤로 멀리 물러나는 반면 정치는 상당히 전면으로 부상하는 새로운 길이 열리게 된다.

#### IV. 결 론

앗시아 제바르의 『프랑스어의 실종』에서 주인공 베르칸은 나지아와의 육체관계를 통해 새로운 언어 또는 육체의 알파벳에 대한 직관을 얻고 글쓰기의 길로 접어들 수 있게 된다. 그의 프랑스어는 이처럼 나지아의 육체를 통해 자신에게 다가온 통찰의 대상에 힘입어 비로소 글쓰기의 언어가 된다. 그에게 글쓰기는 이제 개인의 차원을 넘어 조국 알제리에 대한 사랑과 동등한 것으로 확장된다. 손창섭의 『낙서족』에서 주인공 도현은 조선 여자 상회를 연모하면서도 일본 여자들,

특히 노리코와 육체관계를 맺는다. 상희에 대한 부끄러운 연모는 조선어로의 글쓰기를, 노리코와의 육체관계는 그가 일본어를 통해 문학으로 들어가는 과정의 알레고리로 볼 수 있는데, 이 해석은 여태까지 손창섭 작품의 연구에서 일종의 맹점과도 같은 것으로서, 이 해석이 가능한 것은 아시야 제바르의 『프랑스어의 실종』에 대한 해석의 노력 덕분으로서, 『낙서족』은 기본적으로 작가가 자신의 청소년기, 즉 일본에서 10년 동안 행한 문학 수업의 과정을 기억의 장소에 입각하여 돌이켜보는 소설가 소설이라는 기본 전제가 이로써 더욱 확실시된다. 작가 손창섭은 일본 여성과의 육체관계가 갖는 양면성, 즉 문학에 대한 욕구의 해소와 일본어에 의해 그렇게 된다는 사실로 인한 치욕에 천사처럼 고결하고 숭고한 조선 여성 상희의 육체에 대한 해소할 길 없는 부끄러운 욕망을 맞세움으로써 자신의 문학청년 시절의 특이한 분위기를 실감나게 되살려 놓는다.

이처럼 베르칸에게 글쓰기는 확신의 기미를 내포하고 도현에게 글쓰기는 도달할 길 없는 것으로 나타난다는 차이가 있지만, 여성 육체의 경험 또는 성과 언어, 사랑과 글쓰기 사이의 긴밀한 상관성은 양자 모두에게서 분명히 확인할 수 있다. 그런데 왜 글쓰기 언어의 습득이나 문학으로의 입문이 여성 육체의 경험과 결부되는 것일까? 왜 글쓰기가 여성에 대한 못다 하거나 잃어버린 사랑 또는 연모와 연결되는 것일까? 표현의 차원에서도 이와 동일한 질문을 제기해볼 수 있다. 왜 아시야 제바르는 베르칸이 글쓰기로 접어드는 계기를 나지와 육체관계로 이야기한 것일까? 왜 손창섭은 일본어에 의한 도현의 문학 입문을 일본 여성 노리코와의 육체관계로, 조선어로의 글쓰기를 상희에 대한 욕정의 간접적인 해소, 즉 오줌

발 낙서로 나타낸 것일까? 이 알레고리 관계는 글쓰기 자체에 발갈이의 경우처럼 성적인 함의가 들어있기 때문일까? 성이 모든 인간 활동에 대해 은유의 근원으로 구실하기 때문일까? 이것은 여전히 미해결 상태로 남아 있는 문제이다. 가히 인간학과 인문학 전체에 걸쳐 있는 이 문제를 해결하기 위해서는 앞으로 더 많은 사례 연구가 필요할 것이다.

지금으로서는 앗시아 제바르나 손창섭이나 다 같이 정신적으로 두-언어-사이라는 공간을 외면하지 않고 오히려 이 공간으로부터 계속해서 글쓰기의 동력을 얻어 끈질기게 문학의 길을 걸어갔거나 아직도 걸어가고 있다는 점이 중요하다. 왜냐하면 이로부터 외국어를 배우고 서양학을 하는 사람의 올바른 길을 시사 받을 수 있기 때문이다. 강대국의 언어와 문학을 공부할 때도 역시 명심해야 할 것은 앗시아 제바르의 글쓰기를 규정하는 “잉크의 길, 피의 길” 또는 손창섭이 작가로서 스스로 걸어가고자 한 무명과 유氓(流氓)의 길이라고 생각한다. 서양학 연구의 아포리아에 적으나마 구멍을 낼 수 있을 이 길로 아마 많은 사람이 접어들었을 것이고 지금도 이 길을 가고 있을 것이다. 루쉰이 「고향」에서 희망과 관련하여 한 말, 즉 원래 길이 있는 것은 아니고 많은 사람이 가다 보면 길이 생긴다는 말을 되새기면서, 가능한 한 많은 사람이 앗시아 제바르나 손창섭처럼 모국어와 외국어 사이에서, 약소한 자기 나라와 강한 외세 사이에서, 전통문화와 외래문화 사이에서 정신이 찢기고 괴롭더라도 어느 한쪽으로 기울어버리지 않고 고집스럽게 중도의 길로 나아가면서 각자 불굴의 투지로 자신의 정신적 영토를 개척하고 확보할 때 비로소 이 길은 다져질 것이고 서양학 연구도 꽃을 피울 것이라고 기대해본다. 문화의 차원에서 이 길은 정신적으로 조금씩이나마

흡수해야 완전히 흡수되지 않는다는 말로 표현될 수 있겠는데, 이러한 정신 활동이 바로 진정한 문화의 소통(transculture)이 아닐까 생각한다. 이와 관련하여 꼭 언급하고 싶은 또 한 사람은 연암 박지원이다. 그는 『열하일기』의 첫머리에서 홍군에게 도(道)란 경계에 있다고 말한다.<sup>98)</sup> 도가 있다고 박지원이 말한 경계는 바로 두 나라 사이, 두 문화 사이, 두 언어 사이가 아니겠는가. 『열하일기』 전체는 이 원리를 수많은 사례로 풀어놓은, 입증해놓은 책이라고 생각한다. 이 관점에서 왓시아 제바르의 『프랑스어의 실종』과 적어도 손창섭의 『낙서족』은 『열하일기』의 맥을 잇고 있는 셈이다.

비교문학의 방법에 고유한 상호적 조명의 단계에 이르기 위해, 서로 아무런 관계가 없는 것 같은 두 소설, 즉 알제리 작가 왓시아 제바르의 『프랑스어의 실종』과 한국 작가 손창섭의 『낙서족』을 대상으로 우선 개별적으로 의미생성의 메커니즘을 드러내려고 애썼고, 그 결과로 비교도 일정 부분 가능해졌다고 판단한다. 양 작품에서 공히 읽어낼 수 있는 두-언어-사이의 메커니즘에서는 육체와 언어가 서로 맞물려 있고, 사랑과 글쓰기와 정치가 연동되어 있다. 물론 이 맞물림과 연동의 양태는 두 작품에서 서로 다르게 나타난다. 베르칸의 경우에는 알제리 여자와의 사랑을 통해 프랑스로 글쓰기의 길이 열렸다면, 도현의 경우에는 일본 여자와의 육체관계로 나타나는 일본어에 의한 문학 입문과 상회로 상징되는 조선어로의 글쓰기가 분리되어 있었고 이 분리 상황을 도현

---

98) 박지원(김철조 옮김), 『열하일기』, 돌베개, 2009, p. 40. 그 대목은 다음과 같다. “암록강은 바로 우리나라와 중국의 경계가 되는 곳이야. 그 경계란 언덕이 아니면 강물이네. 무릇 천하 인민의 떳떳한 윤리와 사물의 법칙은 마치 강물이 언덕과 서로 만나는 피차의 중간과 같은 걸세. 도라고 하는 것은 다른 데가 아니라 바로 강물과 언덕의 중간 경계에 있네.”

은 온몸으로 견뎌낸다. 이것이 바로 양자의 가장 큰 차이이다. 베르칸은 나지아의 육체-언어를 통해 알제리로 돌아오나 언어가 남의 것인 반면, 도현은 노리코의 육체-언어를 통해 문학으로 들어가나 나중에 한국어로 작품을 쓰게 된다. 이 점에서 양자 모두에게 두-언어-사이는 결코 벗어날 수 없는 숙명과도 같은 것이다. 영원히 움직이는 기관은 만들어낼 수 없는 것과 마찬가지로, 이 메커니즘 역시 언젠가는 작동을 멈추고 또 다른 메커니즘으로 대체될 것이 틀림없지만, 문화들 사이의 교류와 이에 따른 외국어 공부 및 외래문화(좁게는 외국 문학) 연구의 필요성이 없어지지 않는 한, 이 메커니즘의 실효성은 없어지지 않을 것이다.

그렇다면 앗시아 제바르와 손창섭은 각자 자신의 시대에 『프랑스어의 실종』과 『낙서죽』이라는 텍스트로 무엇을 말하고자 했을까? 물론 그들의 다른 작품들도 분석하고 나서야 대답할 수 있을 것이지만, 앞에서 이미 언급한 손창섭의 단편소설 「공휴일」의 어항 장면에서 이와 관련한 잠정적인 대답을 끌어낼 수 있지 않을까 한다. 손창섭의 글쓰기를 특징짓는 이 장면에서 독일-손창섭은 펜을 쥔 작가와 유유하게 헤엄치는 물고기로 양분되어 있다. 이는 무엇을 말하는가? 여기에는 필시 작가는 어항 속의 물고기처럼 어떻게든 세상 속에서 살아가야 함과 동시에 ‘어항’ 밖에서 ‘어항’ 속의 삶을 관찰하고 비판하는(손창섭의 경우에는 관찰과 비판을 넘어 강한 공격성이 느껴지지만) 존재라는 의미가 내포되어 있다. 사실 사유에 의해 사회 밖으로 벗어나 사회를 관찰하는 것은 정신 활동 그 자체이다. 그런데 얼른 생각하기에 밖의 정신활동과 안의 사회생활 사이에는 반비례 관계가 있는 듯하다. 전자가 가장 승(勝)할 때 후자는 피폐해지기 쉽고, 후자가 가장 활동

적일 때 전자는 가라앉는 것 같다. 그렇지만 자기 양분(兩分)의 삶을 적극적으로 긍정하고 이에 따르는 불균형을 바보처럼 웃음으로 감당한다면, 우리 시대의 담론에 갇혀 있으면서도 사유에 의해 그 바깥으로 벗어나, 우리 시대의 담론 속에서 살아가는 우리 자신을 관찰하고 더 나아가 우리가 공부한 것을 비판할 수도 있을 것이다.

#### □ 참고문헌

Assia Djebbar, “Discours de Francfort(22 Octobre 2000) Prix de la paix des éditeurs et libraires allemands”, in Beïda Chikhi, *Assia Djebbar Histoires et fantaisies*, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2007.

\_\_\_\_\_, *Ces voix qui m’assiègent… en marge de la francophonie*, Albin Michel, 1999.

\_\_\_\_\_, *La Disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003.

\_\_\_\_\_, *Oran, langue morte*, Actes Sud, 1997.

\_\_\_\_\_, “Assia Djebbar Conversation avec Michel Heller”, in *Cahier d’études maghrébines*, N° 2, mai 1990, pp. 84~94.

Beïda Chikhi, *Assia Djebbar Histoires et fantaisies*, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2007.

Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebbar ou la résistance de l’écriture*.

*Regards d'un écrivain d'Algérie*, Maisonneuve & Larose, 2001.

*Grand dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Librairie Larousse, 1985.

고 은, 「실내작가론 - 손창섭」, in 송하춘(편), 『손창섭 - 모멸과 연민의 이중주』 (새미작가론총서 18), 새미, 2003.

김정숙, 「문자사용의 층위와 과도기적 언어의식 - 1950년대 손창섭 소설을 중심으로」, in 『한국언어문학』 제 58집, 2006, pp. 387~411.

김 현, 「테러리즘의 문학 - 50년대 문학소고」, in 『문학과 지성』, 1971년 여름호, 문학과지성사, pp. 337~351.

방민호, 「손창섭의 『낙서죽』 에 관한 일고찰 - 자전적 소설과 세대론의 관점에서」, in 『한국현대문학연구』 3』, 2003. 6, pp. 299~328.

손창섭 - 박해경(『세대』 기자) 대담, 「나는 왜 신문 소설을 쓰는가 - 『부부』 의 작가 손창섭 씨는 말한다」, in 송하춘 편, 『손창섭 - 모멸과 연민의 이중주』 (새미작가론총서 18), 새미, 2003.

손창섭, 「공휴일」, 『손창섭 단편선 비 오는 날』, 문학과지성사, 2005.

\_\_\_\_\_, 「나의 자전적(自傳的) 소설론 - 아마추어 작가의 변」, in 송하춘 편, 『손창섭 - 모멸과 연민의 이중주』 (새미작가론총서 18), 새미, 2003.

\_\_\_\_\_, 「나의 작가 수업」, in 송하춘(편), 『손창섭 - 모멸과 연민의 이중주』 (새미작가론총서 18), 새미, 2003.

\_\_\_\_\_, 「신의 희작」, 『손창섭 단편선 비 오는 날』, 문학과지성사, 2005.

- \_\_\_\_\_, 『낙서족』, in 『한국문학전집16 손창섭』, 학원출판공사, 1994.
- 송기숙, 「창작 과정을 통해 본 손창섭」, in 송하춘(편), 『손창섭 - 모멸과 연민의 이중주』 (새미작가론총서 18), 새미, 2003.
- 송하춘, 「전후 시각으로 쓴 첫 일제 체험」, in 송하춘 편, 『손창섭 - 모멸과 연민의 이중주』 (새미작가론총서 18), 새미, 2003.
- 이동하, 「손창섭 소설의 세 단계」, in 전광용 외, 『한국현대소설사연구』, 민음사, 1984.
- 한수영, 「전후소설에서의 식민화된 주체와 언어적 타자 - 손창섭 소설에 나타난 이중 언어자의 자의식」, in 『인문연구』 Vol. 52, 영남대학교 인문과학연구소, 2007, pp. 1~33.



«Résumé»

## Une Étude comparative d'Assia Djebar et Sohn Tchang-Seop

- Autour de *La disparition de la langue française* par Assia Djebar et de *La génération de graffitis* par Sohn Tchang-Seop

LEE Kyou-Hyeon  
(Université féminine de Duksung)

Comparer deux oeuvres littéraires, surtout celles des zones différentes de langue, ça risque essentiellement de n'être que subjectif et arbitraire. Pourquoi, malgré cela, les comparer? Ce qui justifie cette étude comparative, c'est, pensé-je, l'éclairage réciproque des oeuvres littéraires. On pourrait le qualifier pour effet ou avantage de comparaison: le travail comparatif fait ressentir l'atmosphère et le sens des oeuvres littéraires plus clairement que l'on les interprète séparément.

Assia Djebar(né 1936) est l'écrivaine algérienne d'expression française, et Sohn Tchang-Seop(1922-2010) est l'écrivain qui a écrit en coréen. A première vue, il n'y aurait rien de commun entre les deux écrivains. Mais, en examinant leurs textes, on pourrait en remarquer quelques

dénominateurs ou traits communs. D'abord, ils ont en commun l'expérience de colonisation de leur pays. Ils avaient appris la langue des colonisateurs(chez la première, le français, chez le second, le japonais), et après l'indépendance de leur pays, ils sont devenus représentatifs de la littérature post-coloniale. Ensuite, dans leurs romans on peut deviner un certain conflit entre la langue maternelle et la langue acquise. Certes, Sohn Tchang-Seop, écrivain coréen, il a écrit dans sa langue maternelle, non pas en japonais mais en coréen, tandis qu'Assia Djébar, écrivaine arabe, elle écrit non pas dans l'arabe qui est sa langue maternelle mais en français. En ce sens, apparemment il semble ne pas avoir subi ce conflit langagier. Cependant, en entrant au cœur de ses œuvres, on pourrait le percevoir, tant on peut dire qu'il aurait intériorisé ce conflit, lequel s'exprimait implicitement, allégoriquement, alors qu'Assia Djébar l'a intériorisé et exprimé explicitement, directement. Enfin, ce conflit entre deux langues, il s'articule avec une certaine sexualité, c'est-à-dire avec des expériences du corps de la femme, au niveau des phénomènes textuels.

En vue de l'éclairage réciproque propre à la littérature comparée, nous avons d'abord pu assurer séparément les significances des deux romans, à savoir *La disparition de la langue française* par Assia Djébar et *La Génération de graffitis* par Sohn Tachang-Seop. A la première vue, les deux romans semblaient n'avoir aucun rapport l'un à l'autre. Mais

en interprétant à titre juste chaque roman et en éprouvant l'atmosphère de chaque roman, on peut consentir que la ressemblance essentielle en soit la prise de conscience de l'entre-deux-langues et en même temps l'articulation entre le corps féminin et la langue, entre l'amour et l'écriture.

Qu'est-ce qu'Assia Djébar et Sohn Tchang-Seop voulaient dire à travers son oeuvre littéraire dans son époque? En guise de conclusion, je voudrais présenter une scène tirée d'un conte intitulé *Un jour férié* par Sohn Tchang-Seop, dans laquelle il raconte un jeu de son héros, vieux garçon Do-II. Il se trouve malaisé d'avoir reçu une carte d'invitation au mariage de son ancienne copine et de s'être tracassé par sa soeur cadette, sa mère, et sa fiancée. Il commence alors à jouer son jeu ordinaire pour détendre son esprit: il s'agit d'observer le bocal et d'y percer d'un coup de stylo les trois poissons(deux loches et un carassin). Je suis sûr que la scène est caractéristique de l'écriture de Sohn Tchang-Seop; elle est riche de significations symboliques. Do-il=Sohn Tchang-Seop est ici dédoublé en écrivain et en poisson; il doit vivre dans son époque comme le poisson dans son bocal, mais il peut l'observer hors du monde par la pensée. Comme lui, nous sommes pris, selon Michel Foucault, dans le discours de notre époque, mais grâce à la pensée nous pourrions aussi nous observer au dehors de notre société et même la critiquer à distance. Quelle est la différence ultime entre le discours de son époque et celui de notre époque? Est-ce qu'à notre

époque l'anglais n'a pas été substitué au japonais? L'écrivain est-il, comme dans un jeu de mot d'Assia Djebar, l'écrit vain?

주제어: 글쓰기, 문학, 사랑, 성, 언어의식, 여성의 육체, 정치  
mots-clés: amour, conscience de langues, corps de la femme,  
écriture, littérature, politique, sexualité

투고일: 2010년 10월 22일

심사일: 2010년 11월 15일

게재확정일: 2010년 11월 19일