



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 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](#)

2020년 8월
석사학위논문

최윤 소설에서 젠더 범주화에 대한 연구

- 주디스 버틀러의 논의를 참조하여 -

조선대학교 대학원

문예창작학과

윤 지 수

최윤 소설에서 젠더 범주화에 대한 연구

- 주디스 버틀러의 논의를 참조하여 -

A Study on the Categorization of Gender
in Choi Yoon's Novel: Referring to Judith Butler's theory

2020년 08월 28일

조선대학교 대학원

문예창작학과

윤 지 수

최윤 소설에서 젠더 범주화에 대한 연구

- 주디스 버틀러의 논의를 참조하여 -

지도교수 신 형 철

이 논문을 문예창작학 석학위신청 논문으로 제출함

2020년 05월

조선대학교 대학원

문예창작학과

윤 지 수

윤지수의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수

이 승 우



위 원 조선대학교 교수

신 용 목



위 원 조선대학교 교수

신 형 철



2020년 06월

조선대학교 대학원

목차

1. 서론	1
1. 연구사검토 및 문제 제기	1
2. 연구 방법 및 연구 대상	6
2. 본론	12
1. 이성애-가부장제 중심의 젠더 범주화	12
1) 여성성을 범주화하는 인물들	12
2) 이성애-가부장제로부터의 재범주화	24
2. 젠더 범주화를 넘어서는 문학적 실천	33
1) 2인칭 호명을 통한 무성성의 실현	34
2) 문체 실험으로서의 ‘속삭임’의 양상	43
3. 이분법과 정상성 너머의 삶	55
1) 젠더 이분법의 한계와 몸의 문제	56
2) 행위 주체성을 획득하는 세 가지 방식	68
3. 결론	80
4. 참고문헌	82

ABSTRACT

A Study on the Categorization of Gender in Choi Yoon's Novel

-Referring to Judith Butler's theory-

Yoon Ji-Su

Advisor : Prof. Shin Hyoung-cheol

Department of Creative Writing

Graduate School of Chosun University

This study is based on Judith Butler's perspective on the problem of forming the condition of human life in Choi Yoon's novel. It attempts, through Choi Yoon's novel, to have an understanding of gender dichotomy, as revealed in the novel, and an understanding of Choi Yoon's technical characteristics that present alternatives to dichotomous gender.

Choi Yoon's points out that the modern novel itself is masculinized, but the opposition of masculinity is not regarded as femininity, whereas femininity is not the opposite concept of masculinity. Choi Yoon's diagnoses that the two sexes classified based on dichotomy are similar and not conflicting. For Choi Yoon's, the sex of a woman and that of a man are not a conflicting or paired concept, but a concept of being. Choi Yoon's reinterprets the limitations of dichotomous sex through asexuality.

In particular, this study focuses on second-person narration, and the discovery of "Soksagim(whispering)" techniques based on research on a second-person point of view and awareness of asexuality. The work 「*From Forest to Forest*」 attempts to redesign the entire novel as a plot with repeated and overlapping voices and images of "I" and "you." Even if the

disorderly imposed numbers are randomly or sequentially arranged, the stories do not continue. However, it is difficult to say that each chapter of 「*From Forest to Forest*」 is scattered without any meaning or context, but it can be said that this work implies a gender-based intention as the purpose of securing space for asexuality.

In addition to the technical study, this study also attempts to look at the new aspects of gender overcoming the dichotomy, as presented by Choi Yoon's through the characters in the novel, and check the reality that the characters wish to overcome through this. Reality checked through novels is the body, voice, face, and memory that need reorganization. In the context of gender, Choi Yoon's hopes for a world that has never been experienced to come, as a place where agency can be realized.

국문초록

본고는 최윤의 소설에서 인간으로서의 삶의 조건 형성의 문제를 주디스 버틀러의 젠더학의 관점을 참조해 연구한 것이다. 최윤의 소설을 통해 본 연구가 시도하고자 하는 것은 소설 속에 드러나 있는 이분법적인 성별의 이해와, 이분법적인 성별에 대안을 제시하는 최윤의 소설 기법적인 특성에 대한 이해다.

최윤은 근대소설 자체가 남성화됐다고 지적하지만, 남성성의 반대가 여성성이라고 보지는 않으며, 마찬가지로 여성성을 남성성의 반대 개념으로 제시하지도 않는다. 이분법에 근거해 분류되는 두 개의 성별은 서로 대립하는 것이 아니라 엇비슷하다고 최윤은 진단한다. 최윤에게 있어 여성과 남성의 성별은 대립하거나 짝을 이루는 개념이 아니라 그저 존재하는 개념이다. 최윤은 이분법적인 성별의 한계성을 무성성을 통해서 재해석한다.

특히 본 연구에서 중점적으로 살펴보고자 하는 기법은 2인칭 시점 서술이며, 2인칭에 대한 연구와 무성성에 대한 인식을 기반으로 하는 ‘속삭임’ 기법의 발견이다. 숲에서 숲으로」의 경우, ‘나’와 ‘너’의 반복되고 중첩되는 목소리와 이미지로써 플롯으로서의 소설의 몸을 새롭게 구성하기를 시도한다. 무질서하게 부과된 숫자를 임의로 혹은 순서대로 배열한다고 하더라도 이야기들은 이어지지 않는다. 그렇다고 「숲에서 숲으로」의 각각의 단장이 아무런 의미나 맥락 없이 흩어져 있다고 보기는 어렵다. 무성성의 공간을 확보하기 위한 취지로서 「숲에서 숲으로」는 젠더학적인 의도를 내포하고 있다고 평가할 수 있다.

기법적인 연구와 더불어 최윤이 소설 속에서 인물들을 통해 제시하는 이분법적인 성별을 극복하는 젠더의 새로운 양상들을 살펴보고, 이를 통해 극복하고자 하는 현실을 점검해보고자 한다. 소설을 통해서 점검되는 현실들은 재조직화될 필요가 있는 육체이자 목소리이며, 얼굴이자 기억이다. 최윤은 젠더의 맥락 속에서 행위 주체성과 그것이 실현가능한 공간으로서, 한번도 경험해보지 못한 세계가 도래하기를 희망한다.

1. 서론

1. 연구사검토 및 문제 제기

최윤의 소설은 이분법적 성별의 구도에서 벗어나 젠더학의 입장에서 인간 자체에 대한 이해를 시도한다. 소설 속 인물들은 여성과 남성, 이분법적 성별로 구분되지만 그들이 수행하고 있는 여성성과 남성성의 가치는 이성애-가부장제 사회가 제시하는 정상성의 범주를 원만하게 수행하지 못하고 있다. 특히 여성 인물들의 경우 최윤의 소설 속에서 사회적으로나 문화적으로 여성성을 범주화하는 데 어려움을 겪는다. 최윤은 여성성을 수행하는 인물이 타자화됐음을 인지하고, 인물에게 ‘행위 주체성(agency)’을 부여하기를 시도하는 방법을 취한다.¹⁾ 최윤은 “여성은 무시간적이며, 여성성의 특징은 상당 기간 무시간성으로 정의”됐다는(김영옥엮음, 최윤:194) 인식을 기반으로, 여성성이 사회적이고 문화적인 현상 속에서 형성됐다고 평가한다. 사람의 본래적인 존재를 규명하는 작업에 대해 최윤은 다소 회의적이지만, 소설 속 인물들을 통해 투영하고 있는 인물의 존재의 의미는 행위 주체성의 가치로 분석해 볼 수 있다. 최윤에게 여성성은 “자전적 글쓰기와 성장 소설적 양상”으로(김영옥엮음, 최윤:196), “여성에게서 시간의 인식이 개별적이라는 점과 무관하지 않다”는(김영옥엮음, 최윤:196) 입장에 초점을 둔다. 때문에 최윤의 소설은 “근대성에 대한, 남성의 근대 미학에 대한 비판”이자(김영옥엮음, 최윤:205) “도전, 거부로 읽힐 수 있는 가능성”으로(김영옥엮음, 최윤:205) 분석할 수 있다.

최윤은 소설이라는 것이 근대화 과정에서 남성적인 가치들을 중심으로 남성화됐음을 지적한다. 구체적으로 소설이라는 것은 “서구적인 것이며, 서구적인 것 중에서도 가장 남성적인 기준들이 들어와 양식화”된 것이라고 판단한다.²⁾ 최윤에게 있어 글쓰기 혹은

1) 김영옥 엮음, 최윤, 『“근대” 여성이 가지 않은 길』, 도서출판또하나의문화, 2001.

최윤은 “여성 소설의 현재를 점검하고 가능성을 짚어보는 자리에서 바로 여러 겹의 단절이나 결렬에 대해 생각해 보지 않을 수 없다.”(182)고 본다. 구체적으로 최윤은 “여성 소설이 의도적이건(즉 창조적인 생산의 문학이건) 혹은 비의도적이건(즉 이미 있는 주도적이며 공적으로 인준된 남성적인 가치를 재생산해 내는 문학이건) 남성화된 근대적 이념들을 해체하고 주변화하면서 자신의 세계를 구축했”(182)다고 판단한다. 서양에서 하나의 양식으로 제공된 소설이라는 것이 근대화 과정을 거치면서 이성애-가부장제 이데올로기를 중심으로 형성 됐다는 비판은, 근대화 과정 속에서 소설이 가장 남성적인 기준들에 부합하게 형성 됐다고 본다. 최윤은 이와 같은 남성적인 기준에 부합하는 소설이 결국 의도적으로 여성을 타자화시키고 대상화시켰다고 판단한다.

2) 김영옥 엮음, 최윤, op.cit., P.205

최윤은 근대 문학을 “서구적인 것 중에서도 가장 남성적 기준들이 들어와 양식화”(181)됐다고 진단한다. 이런 근대화 과정에서 “여성의 문제는 평등성, 보편성의 가치(부, 제도 정립)라는 거대

소설의 모범은 남성적 가치를 중심으로 형성된 것이다. 최윤은 남성적인 소설을 의도적으로 거부할 것을 주장한다. 소설은 이미 가장 남성적인 것으로 형성됐으며, 가장 남성적인 것은 가장 여성적인 것을 타자화시키고 배제시키기 때문이다. 최윤이 바라는 것은 남성적인 글쓰기의 모범을 배신한 ‘여성적인 글쓰기’의 모범이 아니다. 엘렌 식수와 뤼스 이리가레가 제안하는 남성적 글쓰기의 대안으로써 ‘여성적인 글쓰기’라는 것은 결국 여성을 또 다른 범주화의 영역으로 몰아넣고 고립시키는 행위와 같다. 최윤이 소설을 통해서 시도하고자 하는 것은 여성적인 범주를 형성하는 것이 아니라, 근대화 과정에서 발생한 근본적인 문제의 대안을 제시하고자 하는 것이다. 근대적인 과정에서 생긴 고질적인 문제는 남성을 중심으로 형성된 문학이다. 이때 대안 될 수 있는 것은 여성성을 강조한 글쓰기가 아니라, 모든 인물들에게 또한 모든 독자들에게 인간의 평등하고 자유로운 가치를 강조할 수 있는 소설쓰기의 사례를 제공하는 일이다.

최윤이 포착하고 있는 엘렌 식수와 뤼스 이리가레가 제안하는 ‘여성적인 글쓰기’라는 것은 “소설의 전개에는 기승전결이 불분명하며, 영웅적 주인공이 드물고 전반적으로 눈에 띄는 해결보다는 실존적인 변모가 더 중요하다거나, 인물들의 본질은 인간의 본질이 그렇듯 모호성을 그대로 드러”내는(김영옥역음, 최윤:187) 것이다. 당대의 여성적 글쓰기가 가지고 있던 감수성과 모호한 특징을 지적하며 최윤은 이것이 남성화된 소설의 대안의 전부가 아니라고 주장한다. 최윤이 집중하고자 하는 것은 ‘여성적 글쓰기’라는 새로운 장르의 발견이 아니라, 인간의 본질에 관련된 소설 쓰기의 방법이다.

최윤은 「숲에서, 숲으로」, 「집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물」, 「과편자전: 사물이 영향을 미치는 몇 가지 방식」 등에서 화자의 성별을 지우는 작업을 시도한다. 화자의 성별을 지우는 작업을 통해 발화자의 성별이 이야기에 미치는 영향이 중요한지, 여성성과 남성성이라는 것의 명확한 구분이 의미가 있는 것인지 탐구한다. 최윤에게 인물의 이분법적 성별을 지우고자 시도하는 것은 두 가지 의미가 있다. 하나는 여성 인물의 주체성을 회복시키고자 하는 시도이다. 다른 하나는 여성성과 남성성을 떠나 인물 그 자체의 행위 주체성을 보장하고 인간의 삶을 ‘살 수 있는 삶(viable life)’으로 이해하고자 하는 시도다.³⁾ 이와 같은 시도들은 페미니즘적인 동시에 젠더학의 영역에

답론에 의해 삭제되거나 비본질적, 이차적인 것으로, 급하지 않은 것으로 치부될 수밖에 없었다”(181)라고 본다. 최윤은 근대문학이라는 것은 결국 서구문학의 유입으로 인해 국내의 문학이 일종의 남성중심의 문학담론이 형성됐으며, 남성문학담론을 중심으로 형성된 근대소설은 여성을 사물화하고 비본질적이며 이차적인 존재로 치부했다고 평가한다.

3) 주디스 버틀러, 조현준 옮김, 『젠더는 패러디다』, 현암사, 2014. P.12

주디스 버틀러는 인간에게 행위 주체자로서의 지위를 부여한다. 인간이란 행위(doing)하기 때문에 존재(be)한다고 이해하는 시도다. 인간을 행위 주체자로 이해하는 시도는 인간의 삶을 “살 수

서 최종적으로 견지해야 하는 입장과 맞닿아 있다. 페미니즘적 연구와 젠더학적인 연구가 시도되는 이유는 기존의 제도화된 이성애-가부장제 이데올로기를 넘어 새로운 대안을 제시하기 위함이다. 소설이 근대화 과정 속에서 남성중심의 이데올로기를 표방했다는 점에서 여성적인 연구의 필요성과 여성화자들에게 주체를 심어주고자 하는 페미니즘적인 시도와 함께, 여성 그리고 인간으로서의 삶의 범주를 논한다는 지점에서 젠더학의 입장에서 연구 가능한 소설의 새로운 장을 열었다.

최윤의 소설은 크게 세가지 관점에서 연구가 진행되었다. 첫째, 역사적인 관점에 입각한 광주의 5·18 광주민주항쟁과 관련된 연구다. 그들은 5·18 광주민주항쟁의 배경에 대한 분석을 시도하거나, 5·18 광주민주항쟁을 마주한 인물들의 분열적인 조짐을 연구한다. 조운덕⁴⁾의 경우 임철우와 최윤의 소설을 중심으로 5·18 광주민주항쟁에서 발생한 비극이 인간 개인의 정신에 어떠한 영향을 미치는지를 탐구한다. 최영자⁵⁾의 경우 윤리적인 입장을 중심으로 최윤의 소설 속 인물들이 윤리의식을 복원하고, 현재 그것이 우리의 삶에 어떠한 영향을 미치는가를 점검하고 있다. 김정미⁶⁾의 경우 최윤의 초기 단편소설을 중심으로 인물들이 겪는 정신병리학적인 징후들을 포착한다. 역사적인 관점 속에서 인간이 어떻게 자기 자신의 한계를 벗어나는가, 하는 전복적인 움직임을 다룸으로써 최윤이 소설을 통해 문제를 제기하는 역사적인 의식을 주로 다룬다. 라라청⁷⁾의 경우도 김정미의 연구와 마찬가지로, 라라청은 최윤의 문체적 특징을 역사적인 발화 양상과 교묘하게 결부시킴으로써 징후로서의 목소리를 연구한다. 다만 김정미의 연구와 구분되는 지점은 상처로 인한 고통에 대한 개인적인 기억과 사회적인 기억을 구분하고, 그 기억이 갖는 상징적인 지위와 문화적인 지위에 대해서 연구를 시도한다

있는 삶(viable life)”과 “살 수 없는 삶(unlivable life)”의 개념으로 이원화 한다. 행위 주체성을 확보하는 것은 개인이 속한 사회적이고 문화적인 환경 속에서 개인이 어떻게 받아들여지고 이해되는가와 연결된 문제라고 생각했기 때문이다. 개인이 개인으로 존재할 수 있는 것은 개인의 존재만큼이나 다양한 행위 주체자들이 있기 때문이다. 주디스 버틀러는 이분법적 성별의 제시를 허무는 시도뿐만 아니라 젠더를 허무는 시도를 통해, 인간을 보편적인 행위의 주체자로서 이해할 것을 강조한다. 젠더라는 범주도 이분법적 성별과 마찬가지로, 개인을 특정한 젠더 안에서만 이해 가능한 존재로 만들기 때문이다.

- 4) 조운덕, 「5.18에 대한 문학적 증언: 최윤 <저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고>와 임철우 《봄날》을 중심으로」, 『관악어문연구』, vol.43, 2018.
- 5) 최영자, 「광주민주항쟁 소설에 나타난 윤리적 주체로서의 문제의식과 대안 모색 연구-임철우 『봄날』과 최윤의 『저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고』를 중심으로-」, 『인문사회21』 vol.10 (2), 2019.
- 6) 김정미, 「최윤 초기 단편 소설의 인물 연구」, 가천대학교대학원 국어국문학과 현대문학전공 석사학위논문, 2015.
- 7) 라라청, 「최윤 소설에 나타난 상처와 고통에 대한 기억 연구 : 「저기 소리 없이 한 점 꽃잎이 지고」와 「회색 눈사람」을 중심으로」, 서울대학교대학원 국어국문학과 현대문학전공, 2017.

는 점이다.

둘째, 인칭과 문체 분석에 입각한 연구다. 장혜련⁸⁾, 정재석⁹⁾, 이진선¹⁰⁾의 경우가 대표적인 연구 사례다. 이들은 최윤의 소설에서 두드러지게 드러나는 2인칭 호명의 문체와 파편적인 문체를 ‘여성적인 글쓰기’의 모범으로 평가하고, 다층적인 화자의 구성과 발화 양상의 특이성에 주목한다. 특히 장혜련은 단편소설 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」를 중심으로 다층적인 화자의 구성을 5·18 광주민주항쟁이라는 역사적인 사건과 결부시켜 연구를 시도한다. 5·18 광주민주항쟁을 겪은 소녀의 비극적인 목소리와 그것을 추적하는 사람들의 목소리, 그리고 현재의 시점을 살아가는 청년의 다층적인 목소리의 구성으로 최윤의 소설이 갖는 의미와 징후로서의 목소리를 흥미롭게 다룬다.

셋째, 페미니즘적 시각에 입각한 연구다. 백수진¹¹⁾과 서영인¹²⁾의 경우 1990년대의 시대적 배경과 맥락 속에서 여성문학 담론이 문학사에서 가지고 있는 위상을 정리한다. 그들의 논지에 따르면 최윤이 견지하고 있는 페미니즘적 입장은 단순히 최윤이라는 한 사람의 작가의 세계관과 문체에 국한되지 않는다. 1990년대라는 동시대성 속에서 여성이라는 존재가 어떻게 조명되고 있는지 살피는 가운데, 최윤이 주목하는 여성과 여성성의 문제를 집중적으로 연구한다. 곽승숙¹³⁾의 경우 “현대 여성 작가의 작품 속에 드러난 여성성의 양상에 대해서 살”피면서 여성적 글쓰기의 경험적 부분에 집중한다.¹⁴⁾ 오주영¹⁵⁾의 경우도 ‘여성적 글쓰기’의 방식이 무엇인가를 엘렌 식수와 뒤스 이리가래의 입장을 빌려 탐구하고, ‘여성적 글쓰기’의 모범으로서 최윤의 소설을 분석한다. 다만 곽승숙과 오주영의 연구가 구분되는 지점은 곽승숙은 최윤 소설을 통해 여성적인 문체에 연구했으며, 오주영은 여성적인 공간에 대한 포착을 통해 최윤의 소설이 어떻게 여성적 글쓰기의 모범에 도달하는가를 연구한다.

본 연구는 세 번째 연구방법과 밀접한 관련이 있다. 백수진과 서영인은 페미니즘적

-
- 8) 장혜련, 「‘삭제된 말’의 복원을 위한 여정: 최윤의 『저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고』를 중심으로」, 『현대문학이론연구』, vol.34, 2008.
- 9) 정재석, 「최윤 소설의 2인칭 서술 상황 연구」, 『한국문학이론과비평』, vol.21(1), 2017.
- 10) 이진선, 「최윤 소설에 나타나는 여성 화자의 비언어적 발화 양상 연구」, 명지대학교대학원 문예창작학과 석사학위논문, 2019.
- 11) 백수진, 「여성 작가들의 텍스트에 드러난 여성의 삶과 의식 양상 : 1990년대 이후 등단한 여성 소설가의 작품을 중심으로」, 『여성연구논집』, vol.16, 2005.
- 12) 서영인, 「1990년대 문학지형과 여성문학 담론」, 『대중서사연구』, vol.24(2), 2018.
- 13) 곽승숙, 「강신재, 오정희, 최윤 소설에 나타난 여성성 연구」, 고려대학교대학원 국어국문학과 박사학위논문, 2012.
- 14) 곽승숙, op.cit., P.1
- 15) 오주영, 「최윤 소설 연구 : ‘여성적 글쓰기’를 중심으로」, 동국대학교 문화예술대학원 문예창작학과 석사학위논문, 2001.

관점에서 최윤의 소설 속에서 여성성의 중요성을 발견하고, 사회적으로 타자화된 여성 주체를 어떻게 해석할 수 있는지 연구한다. 라라칭의 경우도 보부아르의 선언에 입각하여 최윤 소설의 인칭과 문체의 구성을 분석하고, ‘여성적 글쓰기’의 모범으로서 최윤의 소설쓰기를 연구한다.¹⁶⁾

그러나 본 연구는 여성성이 무엇이며 ‘여성적 글쓰기’란 무엇인가를 탐구하는 연구와는 차별성을 지닌다. 최윤이 이미 ‘여성적 글쓰기’라는 것의 범주가 여성에게 여성성을 강요하는 방식이 될 수도 있음을 알고 있기 때문이며, 최윤의 글쓰기 방식은 “여성의 글쓰기의 특징들은 근대성에 대한, 남성의 근대 미학에 대한 비판, 도전, 거부로 읽힐 수 있는 가능성들을 타진”하고자 하는 욕구를 중심으로 형성됐기 때문이다.¹⁷⁾ 이러한 최윤의 소설 쓰기를 연구하기 위해서는 기존의 보부아르나 뒤스 이리가레와 같이 성별 이분법적 구도만으로는 최윤이 지닌 젠더적 입장을 충분히 설명하기에는 한계가 있다. 하지만 주디스 버틀러의 젠더학의 입장을 빌리면, 여성성의 실체, 여성성과 남성성의 차이, 행위 주체자로서의 인간 범주 등을 파악하는 것이 가능해진다. 주디스 버틀러는 페미니즘의 새로운 페러다임을 제안했으며 사회적인 성별로서의 수많은 젠더의 존재 가능성을 제안했다는 점에서, 최윤의 소설과 최윤의 작가론적 입장을 보다 명확하게 연구할 수 있는 가능성을 제시한다.

16) 보부아르는 여성은 태어나는 것이 아니라 만들어진다고 선언했다. 현대 페미니즘의 관점에서 보부아르의 선언은 여성이 사회적으로나 문화적으로 만들어지는 것이라는 인식을 하게 한 선언으로, 보부아르의 입장을 이해하고 받아들이고 있다.

17) 김영옥 엮음, 최윤, op.cit., P.205

최윤은 “여성적 글쓰기의 미학”(205)이라는 부분에 대해 다음과 같이 대답한다. “근대가 받아들인 규범화된 문학적 가치들이 있습니다. 그래서 그것을 전수하고 유지하기 위해 학교를 비롯한 문학의 제도가 필요하죠. 미학은 곧 이념 혹은 세계관의 형식적인 표현이라는 뜻으로 사용한 것인데, 여성 소설과 근대성 사이의 관계를 생각하다가, 여성적 글쓰기에 대해 관찰된 특징들을 통해 여성들이 지니고 있는 가치관의 구성 요소들을 천착해야겠다는 생각이 들었죠. 여성의 글쓰기의 특징은 근대성에 대한, 남성의 근대 미학에 대한 비판, 도전, 거부로 읽힐 수 있는 가능성을 타진하고 싶었어요.”(205)라고 말이다. 최윤의 대답은 최윤이 근대적인 소설과 기성의 소설을 남성적인 것으로 인식하고 있음을 알 수 있게 한다. 또한 여성적인 글쓰기라는 것은 여성을 범주화시키는 외로운 작업이 아니라, 여성성이라는 가치를 통하여 기존의 남성적 위계를 전복시키고 여성성과 남성성의 새로운 대안적 글쓰기의 범주와 글쓰기의 미학적 범주를 대안할 필요성을 논하게 한다.

2. 연구 방법 및 연구 대상

보부아르는 여성이 ‘여성’임을 인식하게 되는 요인으로 육체성과 노동을 지적한다. 여성이 자기 자신을 여성으로 인식하는 것은 여성성을 수행하고 있는 육체와 사회적으로 합의된 여성성의 결과물이다. 여성이 사회적으로 만들어진다는 보부아르의 주장을 주디스 버틀러는 일부 수용한다. 주디스 버틀러는 사회적으로나 문화적으로 여성이 만들어진다는 주장에는 동의하지만 보부아르가 제시하는 육체성이라는 개념에서 이분법적인 성별은 타고나는 것이 아니라고 주장한다. 주디스 버틀러는 여성이 수행하고 있는 육체성의 현장을 한계로 지적하며 육체성의 현장이 이성애-가부장제를 중심으로 작동한다고 본다. 이성애-가부장제가 형성하고 있는 사회적인 범주와 문화적인 범주 속에서 여성은 자유로울 수 없다고 보고, 주디스 버틀러는 모든 인간이 육체성의 한계로부터 벗어날 필요가 있다고 주장한다.

주디스 버틀러에게 육체성의 문제란 “본질적 섹스와 진정하거나 고정된 남성성 혹은 여성성의 개념 자체도 젠더의 수행적 성격을 참구는 전략의 일부로서 구성”된다.(GT:350)¹⁸⁾ 젠더는 인간을 단순히 이분화하는 것을 넘어 인간의 사회적인 위치와 위계성을 탐구하게 한다. 위치와 위계성 탐색을 통해 인간이 끊임없이 범주화되고 있음을 인지한 주디스 버틀러는 행위 주체자로서 인간이 존재할 때 진정으로 살 만한 삶을 구성할 수 있다고 본다. 즉 젠더라는 개념은 주디스 버틀러에게 여성성과 남성성의 이분법적 성별의 구도를 넘어, 인간의 본질을 묻는 작업이다.

주디스 버틀러는 젠더학의 논지를 통해 인간을 어떻게 재의미화할 것인가 하는 물음

18) 주디스 버틀러, 조현준 옮김, 『젠더 트러블』, 문학동네, 2008.

주디스 버틀러는 『젠더 트러블』에서 이분법적 성별을 인간이 태어나면서 타고나는 것이 아니라고 본다. 이분법적 성별이라는 것은 사회적으로나 문화적으로 이성애-가부장제 이데올로기 속에서 하나의 상징이 된 여성성 혹은 남성성을 패러디하는 것에 불과하다. 주디스 버틀러는 “인식 가능한 삶을 구성하는 것은 무엇이며, 구성하지 못하는 것은 무엇인가?”(65) 질문을 통해 이분법적 성별이 어떻게 인간의 삶을 억압하고 통제하는지 답한다.

이 질문과 대답의 과정에서 주디스 버틀러는 자연스럽게 인간의 본질적인 젠더란 무엇인지 묻는다. 그것은 없음이다. 인간이 태어나면서 가지고 태어나는 것은 행위일 뿐이다. 이분법적 성별은 인간의 삶을 이성애-가부장제가 호명하는 정상성과 육체성의 원리 속에서만 움직이게 만든다. 이때의 삶은 행위 주체자로서 ‘살 수 없는 삶(unlivable life)’이며, ‘팔루스 임’의 상태에 도달하고자 노력하는 젠더들이 존재할 뿐이다. 하지만 이분법적 성별과 젠더를 허무는 작업으로서의 행위 주체자의 인식은 인간으로 하여금 ‘살 수 있는 삶(viable life)’을 구성하게 한다. 주디스 버틀러는 젠더학을 통해 단순히 이분법적 성별의 성차를 없애거나 허무는 시도에 머무는 것이 아니라, “인간’이 무엇인지에 대한, 정말 인간적 삶의 기본 조건과 요구가 무엇인지에 대한 국지적 개념이 재해석 되어야 한다”(350)고 주장한다.

에 인간은 “역사적이고 문화적인 상황”에(GT:350) 따라 각각 다른 상황과 맥락에 놓인다고 답한다. 여성성이라는 것은 주디스 버틀러에게 있어 하나의 성별로 고정된 것이 아니라, 시대적인 맥락 속에서 혹은 사회적이거나 문화적인 맥락 속에서 유한하게 변화하는 유동적인 가치다. 즉 여성은 시대 혹은 사회나 문화가 요구하는 여성성의 범주를 육체성으로 실현하는 존재이며, 주어진 범주 속에서 제한된 선택지를 어떻게 선택하는가에 따라 구성되는 존재이다.

만일 어떤 사람이 ‘여성이다’라고 한다면 그것은 분명 그 사람의 전부가 아니며, 따라서 그 용어는 완전한 의미가 될 수 없다. 그것은 이미 젠더화된 ‘사람’이 젠더의 특정한 고유장치를 초월한 존재이기 때문이 아니라, 젠더는 다른 역사적 맥락 속에서 늘 가변적이고 모순적으로 성립되었기 때문이며, 담론적으로 성립된 정체성의 인종적, 계급적, 민족적, 성적, 지역적 양상들과 부단히 마주치기 때문이다. 따라서 ‘젠더’를 정치적, 문화적 접점에서 분리해내기란 불가능하다. 젠더는 늘 바로 그 접점에서 생산되고 유지되는 것이기 때문이다. (GT:89)

누군가에게 여성성이 있다고 가정할 때 여성성이란 무엇인가. 주디스 버틀러는 여성성을 명확하게 규정할 수 없는 것으로 전제한다. 여성성의 범주에 관한 논의를 위해서는 결국 보편적으로 인간의 존재를 묻는 작업을 시도할 수밖에 없다. 인간이 영위하는 보편적 삶으로서의 정상적인 삶이라는 것이 무엇인지 묻는 탐구 역시 인간 존재의 보편성을 규명하고, 그것으로서 젠더학의 입장을 견지할 수 있다는 점에서 연구가 필요하다. 우리의 삶에 있어 여성성 또는 남성성이라는 범주화는 특정한 시대적인 상황을 수반하거나 상징할 수도 있다. 이처럼 계보학적인 탐색을 통해 주디스 버틀러는 여성성과 남성성이 시대의 패러다임이나 사회적이고 문화적인 현상 속에서 어떻게 발생하는가를 살피는 작업을 중요하게 여긴다.

계보학적인 탐색을 시도할 때, 주디스 버틀러가 중요하게 여기는 개념은 팔루스이다.¹⁹⁾ 주디스 버틀러는 팔루스의 위계성을 통해서 팔루스 ‘임(being)’과 팔루스 ‘가짐(having)’의 상태로 인간의 관계를 이해한다. 팔루스는 라캉이 제시하는 것처럼 남근을

19) 일반적으로 팔루스가 남성의 성기인 페니스로부터 분리되는 것은 육체적인 대상을 구체적으로 지시하는 것이 팔루스가 없는 사람들로 하여금 팔루스 임의 상태에 도달할 수 없기 때문이다. 주디스 버틀러는 ‘팔루스’가 남근 그 자체를 의미하지 않는다는 라캉의 의견을 일부 수용한다. 팔루스는 “여성적 타자성 안에서의 남성성의 한계가 아니라, 남성적인 자기 이론화를 장소를 구성하는 타자”의 개념이다.(GT:170)

지시하는 개념에서 벗어난다는 점에서 동일하지만, 주디스 버틀러가 제시하는 팔루스는 위치성을 통한 인간 개인의 관계를 파악하는 데 남성 주체가 필요하지 않다는 점에서 차이점을 지닌다.

그러므로 팔루스라는 ‘존재’, 즉 성차를 자신의 인식 가능성에 대한 하나의 전제조건으로 받아들이는 권위 있는 법의 의미화에 대한 선행적 탐구가 없다면 존재론 자체에 대한 탐구, 즉 존재에 접근해볼 길이 없다. 팔루스 ‘임(being)’과 팔루스 ‘가짐(having)’은 언어 안에서 다양한 성적 위치/위치 없음(실은 불가능한 위치)을 의미한다. 팔루스 ‘임’은 타자의 욕망에 ‘기표’가 된다는 것이고, 또한 기표로 **보인다**는 것이다. 다시 말해 그것은 대상, 즉(이성애화된) 남성적 욕망의 타자가 될 뿐 아니라, 그 욕망을 재현하거나 반영하는 것이 되기도 한다. (GT:169-170)

(...) 버틀러는 라캉이 팔루스에 부여한 특권적인 지위를 빼앗는다. 팔루스와 페니스의 분리는 버틀러에게 있어 중대한 문제이다. 왜냐하면 팔루스가 단지 하나의 상징이라면 다른 신체 부분도 똑같이 상징화될 수 있으며, 팔루스를 ‘갖지도’ 그것이 ‘되지도’(버틀러와 라캉에게는 중요한 구분이다.) 많은 사람들도 전복적인 방식으로 이 상징을 ‘재영토화’할 수 있기 때문이다(BTM:86). 기표(팔루스)와 기의(페니스)의 분리는 버틀러로 하여금 배타적인 남성 영역에서 팔루스를 떼어놓을 수 있게 하며, ‘되기’와 ‘갖기’ 사이의 구분을 없앨 수 있게 한다. 사실 아무도 팔루스를 ‘갖지’ 않는다. 왜냐하면 그것은 하나의 상징이기 때문이다.²⁰⁾

팔루스 ‘임(being)’을 추구하는 것은 팔루스 되기의 상태를 지시하며, 팔루스 ‘가짐(having)’의 상태는 팔루스 갖기로서의 상태를 지시한다. 팔루스 임을 추구하는 자세는 자기 자신이 팔루스적 위계를 획득하고자 하는 시도다. 팔루스 임을 통해 위계를 획득하고자하는 것은 여성성을 수행하는 사람들만의 몫은 아니다. 팔루스 임의 상태로서의 위치성은 이성애-가부장제의 사회에 있어 높은 위치와 위계를 의미한다.

사라 살리는 주디스 버틀러가 제시하는 팔루스의 위상을 통해 모든 인간의 범주화를 새롭게 가능할 수 있는 젠더의 새로운 수행 가능성을 논의한다. 주디스 버틀러의 입장으로 사라 살리는 팔루스의 개념이 이성애-가부장제가 요구하는 정상성의 요구를 수행하게 한다는 점에서 한계를 가진다고 본다. 이분법적 성별은 이성애-가부장적제를 기반으로 팔루스의 위계에 따라 이상적인 삶을 제시하고, 그것을 수행하지 못하는 개

20) 사라 살리, 김정경 옮김, 『주디스 버틀러의 철학과 우울』, 엘피, 2009. P.151-152

인을 정상성의 범주에서 벗어난 사람으로 치부한다. 정상성을 수행할 수 없는 개인들은 계속해서 발생하는 패러독스에서 빠져나오지 못하고, 자기 자신의 자아형성에 실패하게 된다.

주디스 버틀러는 젠더학의 입장을 빌려 정상성을 수행하지 못하는 사람들, 혹은 범주화를 시도하지만 계속해서 실패하는 사람들에게 행위 주체성을 부여하는 시도로 그들에게 주체성을 부여한다. 행위 주체성은 팔루스에 따라 범주화된 삶의 한계를 허물고 보편적인 가치로서의 지위를 인간에게 부여한다. 젠더를 통해 부여되는 행위 주체성은 보편적인 인간의 삶과 가치를 구성하기 위해 이미 범주화된 삶의 양상과 범주를 허물 것을 제안한다.

주디스 버틀러는 이때 행위 주체성을 획득하지 못하는 인간의 양상을 가면의 전략으로 설명한다. 가면의 전략은 ‘팔루스 입’의 상태가 되고자 하는 ‘팔루스 가짐’ 상태의 사람이 취하는 전략이다. 원본을 찾을 수 없는 상태에서 여성성이라는 것은 하나의 현상에 불과하게 되며, 인간이 육체를 통해 체현하는 여성성의 개념이 확대된다고 하더라도 그것은 결국 이성애-가부장제 안에서 제시된 허상적 이미지의 반복이다.²¹⁾ 이성애-가부장제의 질서 속에서 움직이고 있기 때문이다. 개인의 노력만으로는 이성애-가부장제의 질서와 팔루스의 위계에서 벗어날 수 없다. 사회라는 집이 이미 이성애-가부장제를 중심으로 남성화됐으며, 남성화된 이후로도 이성애-가부장제의 호명에 따라 이분법적으로 인간을 구분하고 있다. 주디스 버틀러가 계보학의 탐구를 중요하게 여기는 것은 바로 이러한 문제 때문이다. 주디스 버틀러는 여성이 여성적이거나 남성적이기를, 남성이 남성적이거나 여성적이기를 바라는 상황이 반복적으로 발생하는 삶의 현장 속에서 패러독스를 발견한다. 패러독스의 포착은 주디스 버틀러로 하여금 여성성과 남성성의 이분법적인 것 외에 어떻게 인간을 정의 내릴 것인가 하는 문제에 직면하게 만든다. 주디스 버틀러가 발견한 방법은 행위 주체자로서의 인간에게 주체성을 부여하는 방식이다.

최윤은 이러한 삶의 아이러니한 현상을 포착한 작가다. 최윤의 소설 속에 등장하는 인물들은 이성애-가부장제의 체계 안에서 여성성의 수행을 범주화 혹은 재범주화 하

21) 행위 주체성은 여성으로 하여금 반복되는 허상적 이미지의 근거가 무엇인지 파악하게 한다. 이성애-가부장제의 호명에 따른 여성성을 여성성이라는 허상적 범주에 가두지만, 행위 주체성을 획득한 개인은 팔루스 입과 팔루스 가짐을 실천하거나 욕구할 수 있다. 뿐만아니라 현실의 법칙 속에서 발생하는 팔루스의 위계에 따른 욕구를 설명할 수 있게 된다. 행위 주체성을 획득한 개인은 더 이상 타자로서 위치하는 것이 아니라 팔루스 입과 팔루스 가짐으로서 설명할 수 있는 위치에 놓이게 되는 것이다. 행위 주체자로 행위하게 되는 개인은 이성애-가부장제의 구조를 이해하고 본질적으로 이분법적 성별이 초래하는 문제점을 파악할 수 있게 된다.

고, 본래의 인간으로서의 지위를 되찾고자 시도한다. 최윤의 소설 속에 등장하는 여성 인물들은 자아를 형성하기 위해 남성과 같이 사유하고 행동하며, 욕구하거나 지향하는 바가 뚜렷하다. 다만 최윤의 기법은 근대화된 남성 중심의 소설이 제시하는 문법보다 다소 감상적인 특징이 있다. 그렇기 때문에 기존의 연구들이 최윤의 소설을 여성적인 글쓰기의 범주와 여성성의 발견의 맥락에서 분석을 해왔던 것도 사실이다. 그러나 중요한 것은 최윤의 이러한 방법론이 단순히 여성성을 회복하고자 하는 시도로 끝나지 않는다는 점이다. 그녀들이 복원하고자 하는 삶은 여성으로서의 삶이 아니라 인간으로서의 삶과 주체성의 회복이다.

때때로 너 자신을 혈값에 팔면 되었고 감정을 말소하고 복종하고 망각하면 되었다. 무엇보다 그 욕구가 신앙에 가깝게 확고해야 했고 이단자에게 잔인해야 했다. 잘 그어진 이정표를 따라 믿음으로 눈을 감고 인과의 이동을 쫓아가는 일이 너의 적성에 완벽히 부합했다. (갈증의 시학:101)

최윤은 「갈증의 시학」에서 여성 화자가 자기 자신을 ‘너’라고 호명하는 시도를 통해서 개인이 자아를 형성하는 데 어떤 문제점을 야기하는가를 단적으로 보여준다. 여성의 물질화와 몸의 수행성, 그리고 범주화에 대해 논의할 만한 여지가 충분하다. 이는 ‘정상적인 삶’, ‘살 만한 삶’의 개념으로 제시되며, 또한 ‘인간적 삶(human life)(UG:27)’의 문제로 개념화된다.²²⁾ ‘인간적인 삶’의 모델은 이성애-가부장제를 중심으로 하는 전통적인 가족 관념을 기반으로 한다. ‘아버지—남성’과 ‘어머니—여성’, 그리고 자녀 출생을 통한 삶의 형식을 체현을 통하여 강제하는 것이다. 여성성을 강요하는 것은 인간이 주체성을 행할 수 없게 만들고, 선택할 수 없게 만든다. 선택할 수 없는 것을 선택할 수 있는 것처럼 사회가 제안한다는 점에서 이성애-가부장제도의 패러독스가 발생한다. 더불어 최윤은 그러한 패러독스를 2인칭 기법과 ‘속삭임’의 개념을 통해 객관화시켜 드

22) 주디스 버틀러는 인간의 본래적인 지위의 회복을 위해 다양한 어휘를 구사한다. 『젠더 트러블』에서는 존재론이라는 개념을 사용했으나, 『젠더 허물기』에서는 ‘살 수 있는 삶(viable life)’의 개념과 ‘인간적 삶(human life)’의 개념을 서문에서 제시하고 있다. 어휘의 차이가 분명하게 존재하지만 중요한 것은 주디스 버틀러가 최종적으로 주장하고 있는 젠더 허물기의 상태다. 젠더 허물기의 상태에서 중요한 것은 한 명의 인간이 특정한 젠더 범주화 속에서만 이해되는 것이 아니라는 점이다. 한 명의 인간이 다양한 범주화를 형성할 수 있으며, 다양한 젠더를 구성할 수 있다. 때문에 한 명의 인간은 행위 주체자로서, 인간 그대로의 모든 특징과 지위 등을 존중 받을 수 있어야 한다. 주디스 버틀러가 지적하는 ‘살 만한 삶’과 ‘살 수 있는 삶’, ‘인간적인 삶’이란 결국 어느 시대에서, 어떤 사회적인 지위와 위계를 갖고 있다고 하더라도 행위 주체자의 행위 주체성이 인정받는 삶을 의미한다.

러내고자 했다. 즉, 최윤은 소설 속 인물들에게 자신의 현실을 그대로 수용하기를 거부하는 최소한의 방법으로 ‘인칭’과 성별에 대한 새로운 시도를 선보이고 있는 것이다. 최윤의 소설에서 보여 지는 전복적인 몸짓, 화자들의 주체적인 목소리와 파편화된 플롯을 중심으로 범주화를 통하여 살만한 삶과 인간이라는 자격이란 무엇인지, 범주화의 개념 속에서 최윤의 소설에서 살펴볼 수 있다고 판단된다. 주디스 버틀러의 견지에 따라 정상화의 요구로 교정되는 이성애적이고 가부장적인 삶의 범주 안에서의 여성 범주를 최윤이 소설 속에서 어떻게 범주화하고 있는가, 혹은 어떻게 이분법적인 제도나 범주를 허물고자 하는가 하는 것에 초점이 있다.

2. 본론

1. 이성애-가부장제 중심의 젠더 범주화

최윤의 소설에 여성이 등장하는 방식은 주로 부재의 방식으로 보는 의견이 지배적이다.²³⁾ 이때 부재는 이성애-가부장제의 범주화 과정에서 여성 범주화가 어떻게 여성을 지우는가를 역설적으로 보여주는 과정이라고 할 수 있다. 실제로 최윤의 소설 속에서 여성들은 주로 잃어버린 자기 자신의 자아를 찾고 있는 중이거나, 죽었거나, 과거에 사건에서 회복하지 못한 상태로 존재한다. 이런 부재로서의 여성들의 존재는 주디스 버틀러에 의하면 범주화를 통해 “위치가 없이는 어떤 의미도 발생할 수 없다거나 다른 언어를 쓰면 그 어떤 문화적 인식 가능성도 확보될 수 없”는(GT:97) 것이 여성성임을 전제로 하고 있는 것과 같다.

최윤은 소설을 통해 이성애-가부장 중심의 핵심 제도인 결혼이 어떻게 개인의 자아 형성을 이분법적인 성별에 따라 구분하는가를 보여준다. 단편소설 「갈증의 시학」의 모태가 된 장편소설 『너는 더 이상 네가 아니다』 이외에도 「병어리 창(唱)」, 「하나코는 없다」 등의 소설 속 인물을 통해 현실에서 발생하는 역설적인 상황을 포착하고 분석하고자 한다.

1) 여성성을 범주화하는 인물들

최윤은 『너는 더 이상 네가 아니다』와 본 장편소설의 모태인 「갈증의 시학」을 통해서 여성성을 수행하는 개인의 자아 형성의 문제를 다룬다. 여성성을 수행하는 인물이 이성애-가부장제를 중심으로 형성된 사회와 문화 속에서 어떻게 자아를 형성하고 범주화하는가를 보여준다. 『너는 더 이상 네가 아니다』와 「갈증의 시학」은 기본적으로 같은 줄거리를 지닌 소설이다.²⁴⁾ 두 소설의 줄거리는 회사에서 높은 직급까

23) 최윤의 소설에서 부재라는 키워드는 중요하다. 곽승숙, 라라칭, 허윤진 등과 같은 연구자들이 최윤의 소설에 있어 여성의 존재 양상의 방식을 부재로 꼽는 이유는 여성들이 자기들에게 주어진 여성성을 회복하는 과정으로 그리기 때문이다. 또한 그녀들은 대부분 익명으로 이름이 없는 상태로 존재한다는 점에서도 부재라는 키워드를 통해 최윤 소설의 여성 인물들을 칭하기에 적합하다.

24) 최윤, 『너는 더 이상 네가 아니다』, 민음사, 1991. 「작가의 말」. P.215-223 참조

최윤의 장편 소설 『너는 더 이상 네가 아니다』와 단편소설 「갈증의 시학」은 사실상 같은 줄거리를 취하고 있다. 최윤은 『너는 더 이상 네가 아니다』에서 작가의 말을 통해 “소설 「너는 더 이상 네가 아니다」는 1985년 여름에서 가을에 걸쳐 씌어졌”(222)다고 밝힌다. 또한 「갈증의

지 승진을 한 여성인 ‘그녀(너)’와 결혼할 뻔했던 남성인 ‘김철수’를 주인공으로 한다. 둘은 결혼을 할 뻔한 사이다. 소설은 왜 두 인물이 결혼을 하지 않았는가를 중심으로, 일종의 추리소설처럼 둘이 결혼하지 않은 힌트를 조금씩 제공하며 이야기를 전개해 나간다. 최윤은 이들의 사유를 파편적으로 보여줌으로서, 그녀가 삶에서 추구하고자 한 것이 무엇인가 생각해 보게 한다.

그녀와 ‘철수’가 결혼할 뻔한 정황은 『너는 더 이상 네가 아니다』에 보다 구체적으로 서술 돼 있다. 『너는 더 이상 네가 아니다』은 ‘나’의 목소리와 나의 쌍둥이 자매의 목소리, ‘철수’의 목소리를 중심으로 다층적인 화자를 구성하고, 「갈증의 시학」은 화자인 ‘나’가 나를 ‘너’로 호명하면서 다층적인 화자를 구성한다는 게 차이점이다. 두 소설 속에서 그녀는 결혼을 약속한 뒤로 삶에 대한 불안을 느낀다. 삶에 대한 그녀의 불안은 『너는 더 이상 네가 아니다』와 「갈증의 시학」 속에서 “하나하나 삶의 흔적을 지워”나가는(너는 더 이상 네가 아니다:162) 것으로 구체화된다. 그녀에게 있어 결혼은 ‘이성애-가부장제’가 요구하는 정상성의 욕구를 실현하고자 하는 것과 같다. 그녀가 원하든 원하지 않든 간에 자연스럽게 그것을 욕구하게 되고, 그녀는 결혼을 자연스럽게 욕구하는 자기 자신의 자아정체성에 혼란을 느낀다. 이와 같은 혼란은 주디스 버틀러에 의하면 개인이 사회적으로 정상적성의 수행을 호명받을 때 발생한다. 그녀의 내면에서는 정상성의 원리에 따라 자신의 삶을 여성성의 수행 맥락에서 범주화하는 욕구와, 개인의 정체성이 지향하는 삶을 살고자 하는 범주화의 욕구가 충돌한다.

시학」에 대해서 직접적으로 “이 작품의 일부분은 「갈증의 시학」이라는 제목으로 단편화”(222)돼 1991년에 발표된 적이 있다고 밝힌다. 일부 연구에서는 「갈증의 시학」이 먼저 쓰였다고 평가하기도 하지만 본 연구에서는 작가의 전언에 따라 『너는 더 이상 네가 아니다』가 먼저 쓰인 소설이라고 본다. 다만 두 소설이 완벽하게 같은 소설이라고 평가할 수 없다는 선행 연구들의 지적에 대해서는 일부 동의한다.

두 소설의 차이는 보다 서사가 구체적으로 제시되고 있는가, 추리소설적인 플롯을 취하고 있는가 없는가 정도의 차이이다. 『너는 더 이상 네가 아니다』의 경우는 추리소설적인 플롯을 취하며, 그녀와 그녀의 쌍둥이 자매인 ‘언니’, ‘철수’를 중심인물로 그녀가 왜 죽음에 이르렀으며 결혼을 거절한 이후로 어떠한 삶을 살았는지를 다룬다. ‘철수’는 그녀가 왜 결혼을 거부했는지 이해하지 못한다. 또한 ‘철수’는 그녀의 쌍둥이 자매가 자신에게 품는 책망을 정확하게 이해하지 못하지만 일말의 죄책감을 느끼고는 있기는 하다. 이 죄책감은 구체적으로 그녀를 죽음으로 내몰었다는 죄책감보다는 약혼자가 자살을 했기 때문에 느끼는 일반적인 감정에 지나지 않아 보인다. 그녀가 사물화 돼 죽음에 이르는 과정은 『너는 더 이상 네가 아니다』와 「갈증의 시학」이 공통적으로 보이고 있다. 때문에 본 연구에서는 『너는 더 이상 네가 아니다』와 「갈증의 시학」 두 작품 중 내용적인 측면에 있어서는 『너는 더 이상 네가 아니다』을 중심으로 놓고 분석하고자 한다. 『너는 더 이상 네가 아니다』의 경우 ‘철수’가 결혼제도를 이해하는 방식이 보다 구체적으로 묘사 돼 있기 때문에, 결혼이라는 사회적인 정상성의 호명 속에서 여성성을 수행하는 인물과 남성성을 수행하는 인물이 각각 결혼에 대해 취하는 포즈와 사유를 중점으로 연구할 수 있기 때문이다.

내가 그의 인생의 전부라고 했으니 일단 배에 올라와서는 나의 요구에 따라, 그의 인생의 전부인 나의 요구에 충직하게 따라, 평소의 그 집요함과 인내로 노를 젓겠지. 그와 나는 더 빠른 속도로 육지를 미련 없이 뒤로 하고 마침내 수평선을 정복할 수 있겠지. 너는 그 계획에 안심했고 그러기 위해 마침내, 그가 공식적으로 인준해준 요지부당한 것이 되도록, 그에 앞서서 결혼을 생각했다. (중략) 너는 그 흔들림이 무서웠다. 그토록 가벼운 흔들림의 순간적인 불안정을 참아내지 못했다. 너는 모든 것을 두려워하기 시작했다. 이 지루하고 싱겁고 확실치 않은 추상명사들에 매달려 일생을 사기당할 것이 두려웠다. 일생 그 속에 갇힐까봐 두려웠다. 그 두려움이 유년의 원시적인 공포를 휘저어 일으켰다. 잠든 유령이 일어나듯이, 주렸던 배와 억눌렀던 물질의 욕망 그것에서 도망치기 위해 단련해야 했던 묘기들…… 이 모든 것이 깨어 일어나 너의 배반을 질타하고 창백한 패배를 비웃었다. 너의 무한한 갈증이 단번에 소생되었다. 너는 그를 살해하듯이 하마터면 너를 구차한 육지에 가두어버릴 뻔한 그에게서 영원히 도망했다. (너는 더 이상 네가 아니다:186-187)

그녀는 자기 자신의 삶에 안정을 찾고 싶다는 욕구를 결혼을 통해 해소할 수 있을 것이라고 생각한다. 그녀에게 결혼은 망망대해에 작은 배를 띄우는 일과 같으며, 수평선을 정복하는 안정은 그녀에게 있어 결혼이 제공하는 제도에 편입하는 것과 같다. ‘철수’가 그녀의 요구에 순순히 응한다고 하더라도 배가 떠 있는 바다는 이미 이성애-가부장제를 중심으로 형성된 장소다. 그곳에서 그녀는 ‘철수’를 그녀의 요구대로 움직이도록 강제할 방법이 없다. 노를 잡고 있는 것은 ‘철수’이기 때문이다. 그녀는 그저 바람수밖에 없는 배에 탄 사람일 뿐이다. 그녀는 결혼 제도를 자기 자신의 육체를 구차한 육지에 가두는 일에 비유하면서, 자기 자신의 삶을 구성하고 자아를 형성하고자 하는 욕구와 결혼의 욕구가 대립된다고 본다. 여성성을 수행하는 인물에게 있어 결혼과 사회적 직장의 안주는 공존하기 어려운 가치로 그려진다.

최윤은 왜 여성성을 수행하는 인물에게 결혼과 직장 생활이 공존할 수 없는 가치인가 의문을 던진다. 이성애-가부장제가 교정하고 있는 결혼한 여성이라는 이미지는 여성성을 수행하는 인물이 좋아하는 지표를 하나하나 지워나가는 일과 같다. 그녀는 “풀먹인 흰 칼리, 다리미로 잡은 네 개의 주름”(너는 더 이상 너가 아니다:104) 잡힌 교복을 좋아했다. 그러나 결혼이라는 제도는 그녀로 하여금 좋아하는 것을 더 이상 좋아할 수 없도록, 사회적으로나 문화적으로 규정된 ‘이성애-가부장제’의 호명에 따른 여성성을 수행할 것을 강요한다. ‘이성애-가부장제’는 회사에서 승진을 할 수 있는 능력을 가진 ‘너’에게 ‘아내—어머니’의 범주를 수행하도록 강요하는 것이나 다름없다.

최윤은 이성애적이고 가부장적인 범주와 제도가 강화하고자 하는 교정된 삶으로서의 정상화의 원리에 의문을 제기한다. 이때 “거세된 행복의 본질”의(너는 더 이상 네가 아니다 너는 더 이상 네가 아니다:162) 개념은 그녀가 추구하고자 하는 일종의 자아라고 볼 수 있다. 거세된 행복은 그녀가 추구하고자 하는 행복의 본질이며, 이성애-가부장제 사회에서 그녀 자신이 추구하기 힘들지만 추구하고자 하는 삶의 지향성으로 해석할 수 있다. 그녀는 결혼이라는 제도로 편입하면 자신의 목표를 달성하는 것이 오히려 더 쉬워질 것이라고, 혹은 다른 사람들처럼 삶의 방향을 수정하면서 살아갈 수 있을 것이라고 생각한다. 하지만 그렇지 않다는 것을 그녀는 결혼 직전에 깨닫는다.

이때 그녀 안에서 발생하는 욕구의 충돌은 이성애-가부장제가 요구하는 정상적인 여성성의 범주화에 대한 욕구와 재범주화에 대한 욕구로 이해할 수 있다. 사회적으로나 문화적으로 형성된 여성성을 수행할 것인가, 혹은 사회적으로나 문화적으로 형성된 여성성 너머의 대안적 범주를 스스로 형성하는 위험한 길을 선택할 것인가의 문제에 있어 그녀는 결정을 내려야하는 상황에 처한다. 이와 같은 범주화와 재범주화의 문제는 그녀에게 두 가지 방법 중 선택의 기회를 제공하는 것처럼 보인다. 하지만 선택지는 이미 형성된 이분법적 성별로서의 여성성을 수행할 것인가, 여성성의 범주화를 그녀 스스로 형성할 것인가 밖에 주어지지 않는다.

그녀는 두 가지 선택지 중 결혼하지 않기를 선택했다. ‘철수’는 이런 그녀의 선택을 이해하지 못한다. 정확하게 말하자면 “그는 그녀의 욕구를 이해하지 못”하는(너는 더 이상 네가 아니다:165) 것이다. ‘철수’가 그녀인 ‘너’를 이해하지 못하는 것은 이미 그가 ‘이성애-가부장제’ 사회와 문화에 익숙하기 때문이다. 결혼이라는 제도는 ‘철수’에게 실현될 때 그녀와 같은 페러독스를 초래하지 않는다. 그는 결혼이라는 제도 안에서 그녀와 같은 내적인 갈등이 일어난다고 하더라도, 그것이 사회적으로나 문화적인 범주화 속에서 발생한 갈등이 아니다. 그저 ‘철수’ 개인의 갈등일 뿐이다. 이것이 팔루스의 위계에 따라 그녀와 그가 가지는 차이이다. ‘철수’에게 있어 그녀는 단순히 타자일 뿐이며 반복되는 육체성의 수행 속에서 호명되는 ‘여성—아내—어머니’의 역할을 수행 해야만 하는 대상이다.

그녀는 운전대에 앉는다. 시동을 거는 대신 백미러에 그녀의 얼굴이 비치게끔 조정하고, 마치 소비해 버려야 할 시간이 있는 것처럼 느린 동작으로 운전대 옆의 좌석에 그녀가 던져 넣은 상의와 유사한 색의 둥근 손가방에서 흰색 분침을 꺼내 얼굴을 가볍게 두드리기 시작한다. 콧등, 양미간, 입술 주변, 턱밑, 관자놀이까지 골고루 가루를 입힌다.

(너는 더 이상 내가 아니다:83)

극단적으로 최윤이 보여주는 여성성의 이미지는 ‘소비해 버려야 할 시간이 있는 것처럼’ 자기 자신을 치장하는 그녀의 모습이다. 그녀는 자기 자신에게 주어진 짧은 시간 동안 사회적으로나 문화적으로 이미 범주화된 여성성을 수행하는 행위로서 분침을 꺼내 자신의 얼굴에 가루를 입힌다. 기계적이고 건조한 묘사는 그녀가 치장을 하고 있지만, 치장이라는 행위 자체에 큰 관심이 없으며 그것이 그저 필요한 절차일 뿐이라는 인상을 풍긴다. 이처럼 여성에게 부과된 사회적이고 문화적인 현상이라는 것은 그녀로 하여금 치장을 하거나 하지 않는 문제로 선택지가 주어진 것처럼 보일 수 있다. 그러나 주어진 선택지라는 것은 이미 여성성의 수행을 전제로 범주화된 개념이며, 실질적으로는 그녀의 삶 곳곳에 침투해 있다. 그녀는 또는 그녀들은 자신들에게 주어진 여성성을 스스로 벗어날 수 있는 방법은 사실상 없는 것과 같다.

그렇기에 그녀가 내린 죽음이라는 결론은 일반적으로 “비본질적 가치에 의존해 실존할 수 없었음”을 내포한다.²⁵⁾ 죽음이라는 선택지는 일반적으로 부정적인 의미를 내포하거나 최윤 소설의 경우 작가론적인 분석이 추가 돼, 인물의 존재론적인 분석을 시도하는 것이 일반적이다. 본 연구에서도 이와 같은 일반적인 연구의 입장을 수렴하고, 이성애-가부장제에서 그녀의 죽음이 가지는 지평을 보다 확장하는 작업을 시도해보고자 한다. 그녀의 죽음은 존재론적인 부분에서 비본질적인 물질인 다이아몬드를 입에 가득 넣고 차를 벽에 박는 극단적인 자살의 장면을 연출한다. 그녀의 죽음은 그녀 자신의 존재를 끝장내버리지만 죽음을 통해 원래의 자리로 돌아가기를 시도한다. 그녀의 삶에 주어진 지표들은 그녀의 삶을 여성성을 통해서 범주화할 뿐이다. 하지만 그녀가 원하는 삶이라는 것은 여성성이란 범주 속에 갇혀 있는 삶이 아니다. 그녀의 죽음이 갖는 중요한 의의는 비본질적인 존재로서의 여성의 타자성을 발견하는 것 보다, 삶의 현장에서 그녀에게 벌어지는 불공정한 처사들에 대해 그녀가 자기 자신의 행위 주체성을 회복하고자 하는 확고한 의사표명으로 죽음을 이해하는 것이 옳다. 양현진에 의하면 “비관적이고 자멸적인 시도가 아니라 삶을 전체적으로 조망할 수 있는 탐색과 생성의

25) 양현진, 「최윤 소설 연구: 존재론적 전환을 중심으로」, 『한국문화연구』, vol.8(0), 2005. P.321

양현진은 최윤의 단편소설 「물방울 음악」에서 자살한 아내에 대한 분석을 위와 같이 시도했다. 비본질적 가치에 의존하여 실존할 수 없는 자기 자신의 존재를 이해하고자 하는 시도로서의 최윤 소설에 나타난 죽음을 분석하는 것이 일반적이다. 특히 장편 소설 『너는 더 이상 내가 아니다』 과 단편소설 「갈증의 시학」에서 드러나는 비본질적인 죽음의 탐구는 양현진이 「물방울 음악」에서 분석을 시도하는 것과 같이 ‘탈일상을 통한 존재론적 전환’의 맥락에서 일반적으로 분석하기를 시도한다.(318)

맥락”을 통해 최윤이 제시할 죽음을 이해할 필요성이 있다고 주장한다.²⁶⁾ 죽음의 행위는 인물이 태어나면서 지니고 있던 인간 본래의 지위로 돌아가게 하는 행위다.²⁷⁾

그녀에게 주어진 삶의 지표들은 그녀를 그녀 자신으로 이해하기 어렵게 만든다. 그녀는 삶에 무기력감을 느끼고 자기 자신이 더 이상 무엇을 좋아하는지 이해할 수 없는 지경에 이른다. 그렇게 된 이유는 사회적으로나 문화적인 규범이 그녀에게 강요하고 있는 여성성의 문제다. 여성성은 그녀에게 좋아해야 하는 것과 그녀가 수행해야 하는 일정한 궤도를 지정하고 그것에서 벗어나지 않을 것을 요구한다. 그녀는 그동안은 그럭저럭 지표들을 수용하며 살았지만 지표들을 수용하면서 본질적인 욕망을 잃게 된다. 행복의 본질을 거세당하는 것이다.

최윤은 소설 속 인물들에게 이분법적 성별을 통해 여성성의 한계를 제시하고 대안적인 방법을 제시하기를 시도한다. 대안적인 방법이 죽음이라는 점의 한계는 현실적인 공간에서 죽음을 대안으로 제시하기 어렵다는 것이다. 문학 텍스트 안에서만 가능한 죽음으로서의 구원은 인간 주체의 구원을 현실의 공간에서 어렵게 만든다. 또한 죽음의 재현이 가능하다고 하더라도 죽음이 현실에서 가지고 있는 의미와 맥락을 완전히 무시하기는 어렵다.

결혼제도가 이성애-가부장제에 있어 핵심적인 패러독스를 발생시키는 이유는 최윤이 지적한대로 근대화 된 삶의 현상이 남성성을 중심으로 형성 됐고, 남성성을 중심으로 형성된 현장에 여성성을 수행하는 인물들이 투입 될 때, 그녀들에게 기존의 여성성을 요구하면서 추가적으로 남성성의 수행을 요구한다고 보기 때문이다.²⁸⁾ 최윤은 미혼인 여성을 주인공으로 결혼이라는 제도에 의문을 제시하는 방법 말고도, 기혼인 여성 인물을 통해 결혼이라는 제도에 의문을 제시하는 방법을 선택하기도 한다.

26) 양현진, op.cit., P.323

27) 최윤은 인간의 본래적인 상태가 성별 이분법적 구도에 의한 여성과 남성의 구분이 아니라고 본다. 인간에게 주어진 자리로 돌아간다는 죽음에 대한 이미지는 최윤의 에세이집 『아웃사이드의 수줍은 고백』에서 살펴볼 수 있다. 또한 본 연구의 후반부분에서 죽음에 대한 이미지를 다룬다.

28) 서론에서 최윤은 소설에 관하여, 소설이란 서구의 문화를 중심으로 근대화 과정을 거쳤으며 국에서 소설의 발달 양상이 주로 남성성을 중심으로 형성 됐다고 본다. 이러한 최윤의 논지를 현실적인 공간으로 연장하여 분석하자면, 서구화된 근대적 욕구는 우리의 삶에 있어 현실의 공간을 남성적인 가치들을 중심으로 형성했음을 유추할 수 있다. 남성적인 가치를 중심으로 형성된 근대적인 삶, 산업화된 삶 속에 여성들이 투입 될 때 여성들은 『너는 더 이상 네가 아니다』의 그녀처럼 자신을 쉬지 않고 치장할 것을 요구 받거나, 젊고 아름다울 것을 요구 받는다. 이것은 그녀들의 요구가 아니라 남성들의 요구이를 여성들이 대리표상 하는 것이다. 여성들이 일터에서 타자들로부터 수행 받기를 강요받는 남성성이란 직업의식을 갖을 것, 사무적인 태도를 지향할 것 등을 포괄함을 『너는 더 이상 네가 아니다』에서 제시된 그녀의 회사 상황을 등을 통해서 이처럼 유추할 수 있다.

「전쟁들: 집을 무서워하는 아이」의 경우 ‘규수’와 ‘나’에게 찾아온 생산의 욕구에 관련된 이야기다. ‘나’와 ‘규수’는 결혼을 했지만 아이가 없다. 둘은 아이가 없는 생활에 특별히 만족하지도 불만족하지도 않는 상태다. 다만 주변에서 아이를 낳기 때문에, 부모와 사회의 압박 때문에 아이를 갖고자 시도한다. 하지만 이 둘에게는 자연적인 방법으로는 아이가 생기지 않는다는 치명적인 문제가 있다. 둘은 아이를 갖기 위해 인공적인 방법에 의존한다. 인공적인 방법 속에서 ‘규수’는 점차 자신감을 잃어가고 ‘나’ 역시 아이를 낳는 것이 ‘규수’와 ‘나’의 욕구인지, 아니면 사회적인 정상성의 호명에 따른 욕구인지 구분하기 점점 어려워한다. 인공수정의 방법을 거듭하면 할수록 ‘규수’는 점차 말을 잃고 말더듬이가 된다. 이 소설은 사회적으로 요구되는 정상성의 수행이라는 범주, 정상적인 이성애 가정으로서의 범주화 시도와 정상적인 가족상에 대한 재범주화의 필요성에 대한 논의를 시도한다.

몇 년 전 아이에 대한 강박관념이 규수와 내게도 찾아왔었다. 그것은 적어도 나에게는 꼭 괴물 같은 두 개의 상이한 머리가 붙은 그런 욕구였다고 생각한다. 한쪽으로는 절실하고, 다른 한쪽으로는 절실히 거부하는 그런 이율배반적인 욕구. 어쩌면 모든 욕구에는 이런 두 개의 괴물 같은 머리가 붙어 있는지도 모른다. 남들이 대개 그렇듯이 결혼 후에 ‘우리도 모르는 새에’ 아이가 생겼다면 문제는 달랐으리라. (전쟁들: 집을 무서워하는 아이:177)

‘나’와 ‘규수’가 직면한 욕구는 ‘한쪽으로는 절실하고, 다른 한쪽으로는 절실히 거부하는 그런 이율배반적인 욕구’다. 이러한 욕구에 인물들이 처하게 되는 것은 사회적으로 정상적인 범주의 구성의 호명을 요구하는 작업으로서의 결혼이 수반하고 있는 가치에 대한 논의다. 결혼을 하면 아이를 가져야 한다는 정상성의 범주에 속하기 위해서, 둘은 타인들의 욕망을 자신들의 욕망으로 대리표상한다. 대리표상된 욕구는 그 둘에게 절실히 보이지만 사실 절실한 가치는 아니다. ‘나’와 ‘규수’에게 있어 중요한 가치는 아이가 아니다. 나와 규수가 바라는 것은 남들과 같은 안일한 행복이다. 그들은 ‘남들과 같이’ 정상적인 가족으로 보이기 위해서 아이를 욕구하는 것처럼 행동한다. 하지만 나와 규수의 진정한 욕구는 서로가 사랑하고 있음을 확인하는 것이다.

사랑을 확인하는 작업으로서 진정으로 아이가 필요할까. 이성애-가부장제는 개인 혹은 가족이라는 집단을 통해 사회적으로나 문화적으로 정상적으로 보일 것을 강제한다. 구체적으로 「전쟁들 : 집을 무서워하는 아이」에서 ‘나’와 ‘규수’는 “20대 후반에 자주

사람들이 그렇듯이”(전쟁들: 집을 무서워하는 아이:178), “알 수 없는 힘에 설득”당하게 (전쟁들: 집을 무서워하는 아이:180) 된다. 알 수 없는 힘이라는 것은 이성애-가부장제의 법칙에 따른 사회적인 욕구가 마치 개인의 욕구인 것처럼 둔갑하는 과정이다. 이성애-가부장제의 정상화의 요청은 결국 개인으로 하여금 “한쪽으로는 절실하고, 다른 한쪽으로는 절실히 거부하는 그런 이율배반적인 욕구”의(전쟁들: 집을 무서워하는 아이:177) 딜레마적인 상황에 놓이게 한다.

규수의 말더듬증은, 우리의 그 일이 실패로 끝난 후, 성적인 접촉을 두려워하게끔 되었을 때 시작되었던가. 아니 이미 그 이전이었던 것 같다. 어느 날 그는 집에 돌아오자마자 말했다.

“사, 사, 사랑해.”

나는 규수가 갑작스럽게 들이닥친 감정의 격류를 주체하지 못해 더듬거리는 줄 알았다. 그런데 그게 그의 말더듬증의 시작이었다. 몸으로 확인할 수 없게 되어서였는지 우리는 자주 서로에게 말했다. 사랑한다고. 그리고 그것은 매우 절망적인 표현이었지만 어쩔 수 없는 진실이었다. (전쟁들: 집을 무서워하는 아이:183-184)

최윤은 「전쟁들 : 집을 무서워하는 아이」을 통해 결혼의 욕구와 생산의 욕구가 성인 여성만의 몫이 아님을 지적한다. 남성성을 수행하는 ‘규수’를 통해 최윤은 생산의 욕구 앞에서 처참하게 무너지는 남성성의 권위와, ‘나’와 ‘규수’의 인간으로서의 존엄성에 대한 인식을 다룬다. 더듬거리는 언어로 사랑한다는 ‘규수’의 고백은 두 사람의 사랑을 확인하는 밑거름이 아니라, 상황의 비극성을 심화시킨다. 말을 더듬는 사랑의 고백이 비극을 심화시키는 이유는 자연적인 방법과 인공적인 방법 모두를 동원해도 ‘나’와 ‘규수’가 정상적인 사랑의 결실로서 아이를 갖는 일이 영원히 불가능한 일임을 상기시키기 때문이다.

최윤은 이처럼 소설 속의 인물들을 통해 이성애-가부장제가 요구하는 정상성을 수행하려고 하면 할수록, 인물들이 정상적으로 살 수 없는 삶에 직면하는 상황을 마주하게 한다. 특히 「전쟁들 : 집을 무서워하는 아이」은 패러독스적인 상황을 통해 인간에게 부여된 이분법적 성별의 한계성을 논의하게 하고, 이분법적인 성별을 근거로 요구되는 정상적인 삶이 얼마나 인간의 삶을 살만하지 못한 삶으로 만드는가를 고민하게 한다. 패러독스는 단순히 인물이 자기 자신을 부정하게 하는 것뿐만이 아니라 주디스 머틀러가 지적하는 대로 페미니즘을 통해 구축한 여성성의 이미지를 배반하게 만든다.²⁹⁾ “페

미니즘이 스스로 구성한 주체에 대해서 더 폭 넓게 재현할 수 있다는 주장은 모순된 결과”를(GT:91) 초래한다. 결국 인지할 수 있는 ‘여성’은 “주체에 대한 말 없는 재현을 확대”하는(GT:94) 것에 불과하다. 이때 재현의 확대는 여성 주체가 “어디에서도 가정되지 않을 때”(GT:94) 재범주화를 통해 여성성의 새로운 범주화를 획득하게 된다.

「열세 가지 이름의 꽃향기」에서 어린 소녀는 “아이를 돌보고 밥도 하고 찌개도 끓이고 하던 집에서 아무것도 아닌 실수로 쫓겨”나는(열세 가지 이름의 꽃향기:54) 일을 반복적으로 겪는다. 주인집의 남성들의 폭력에도 아무런 저항도 하지 못하거나, 자신의 잘못이 아닌 일로도 쫓겨나기도 한다. 다른 집을 전전하며 지내던 그녀는 그대로 성인 여성이 되기를 거부한다. 이때 거부는 이성애-가부장제가 요구하는 이분법적 성별로서의 여성을, 사회적으로 문화적으로 강요되는 여성성을 거부하는 것과 같다. 자기 부정을 통해 소녀가 정착한 곳에서 비로소 ‘파랑손’이라는 이름을 얻게 된다. 이전까지 이름 없이 그저 타자로 존재하던 소녀는 처음으로 자신의 삶에 이름을 붙일 수 있게 됐다. ‘파랑손’은 ‘바이’라는 남성과 결혼하게 되고 이후 찾아온 학자와 희귀한 꽃을 키우게 된다. 이 꽃은 사회적으로, 또한 학술적인 측면에서 다양한 문제를 야기한다.

그녀는 두 손으로 약간 아파오는 자신의 유방을 건드려보았다. 그녀는 유방이 그만 봉긋 모양을 드러내기 전에 죽고 싶었다. 그녀는 이런 처지로 어른이 되는 것을 참을 수 없었던 것이다. (열세 가지 이름의 꽃향기:56)

최윤은 여성에게 부과되는 것처럼 보이는 생산의 욕구라는 것이 얼마나 허구적이며, 사랑의 결실로서 아이를 원한다는 관념이 개인의 삶을 얼마나 피폐하게 만드는가를 지적한다. 최윤은 미성년 화자를 내세워 여성에게 주어진 생산의 욕구라는 것이 범주화의 맥락 속에서 자연스러운 것이 아님을 강조한다. ‘파랑손’은 자기 자신에게 명백하게 주어진 여성으로서의 육체를 거부한다. ‘파랑손’의 거부는 단순히 육체적으로 여성이 되는 것을 거부하는 것과는 다르다. ‘파랑손’은 여성성을 수행하는 것을 거부한다.

‘파랑손’은 누구보다도 삶에 부과된 여성성의 의미가 무엇인지 잘 알고 있다. 어린 시절 그녀가 경험한 것들은 여성에게 부과된 사회적이고 문화적인 가사 노동으로서의

29) 페미니즘이 여성성을 대하는 방법은 다양하다. 주디스 버틀러의 경우 젠더학의 입장을 근거로 이분법적인 성별을 해체해야한다고 본다. 그러나 보부아르의 경우 여성성이 만들어진다고 보며, 사회적으로 주어진 지표들을 따라 여성성이 획득 된다고 본다. 이때 이러한 지표들을 바꾸는 것만으로도 여성성의 개념을 정의할 수 있다고 보는 일부의 의견을, 주디스 버틀러는 배신할 필요가 있다고 본다.

집안일과 타인을 돌보는 일이다. 이와 같은 경험은 파랑손이 성인이 되면 더 심각하게 닥칠 것을 예고하는 기능을 한다. 파랑손이 목격한 여성들의 현재가 ‘파랑손’의 미래이기 때문이다. 그렇기에 ‘파랑손’은 성인 여성이 되는 것을 거부하고자 하는 것이다.

최윤은 여성성의 재범주화 필요성을 논한다. 여성성의 재범주화를 시도할 때 최윤은 이성애-가부장제가 가진 사회적이고 문화적인 맥락 안에서의 여성성의 재범주화를 논의하는 것이 아니다. 이성애-가부장제 너머의 존재, 여성성과 남성성을 넘는 본질적인 인간의 존재의 근원을 재범주화할 필요성이 있다고 본다. 최윤이 소설을 통해 견지하는 재범주화의 영역이라는 것은 결국 인간이 태어나면서부터 부여받는 이분법적 성별의 한계성을 묻는 것인 동시에 이분법적 성별 외의 것으로 인간에게 살만한 자격을 부여하기 위한 작업을 시도하는 것과 같다.

재범주화를 통해 소설 속 여성들은 “만일 어떤 사람이 ‘여성이다’라고 한다면 그것은 분명 그 사람의 전부가 아니며, 따라서 그 용어는 완전한 의미가 될 수 없”음의 (GT:89) 상태에 이른다. 이것은 여성 혹은 여성성이라는 개념이 수식하고 있는 형용사나 명사와 같은 것들을 제거했을 때, 근원적으로 단어가 지시하는 것이 무엇인지 묻는 과정이다. 여성 혹은 여성성의 개념을 수식하는 모든 형용사들을 지워낸다면 남는 것은 그것과 저것으로의 행위 주체자뿐이다.

단편소설 「병어리 창(唱)」에서 최윤은 살만한 삶에 묻는 작업을 본격적으로 시도한다. ‘이정분 여사’로 대표되는 기성세대의 여성들의 삶이 무엇인지 묻고, 그들이 삶에서 진정으로 원하는 것이 무엇인지 묻는 작업을 시도한다. 「병어리 창(唱)」은 ‘나’와 나의 이모인 ‘이정분 여사’를 중심으로 구성된 이야기다. ‘이정분 여사’는 육체적으로 여성성을 수행할 것—순결과 정절을 지킬 것을 그의 가족으로부터 강요받는다. ‘이정분 여사’는 과거 사회로부터 인정받지 못하던 일명 빨갱이인 ‘강우진’의 아이를 임신한다. 그녀의 오빠들은 ‘이정분 여사’를 집에 일 년 가까이 가둬놓고 이 사실을 은폐하고자 했으며, 이후 아이는 사전에 아이를 보내기로 약속한 어부에게 준다. 이후 그녀는 서울로 올라가 아무렇게나 만난 첫째 남자와 결혼한다. ‘나’는 이모인 ‘이정분 여사’의 ‘창(唱)’에서 느껴지는 본질적인 갈등을 느낀다.

그들은 용의주도 했다. 이정분이 지치기를 기다려 누군가 그녀를 들쳐업었고 그 와중에도 이정분은 강우진이 올 때까지 겨우 일곱 달 된 아이를 포구 안쪽의 한 어부에게 맡기자고 하던 삼촌의 목소리와 그녀에게서 떨어져 악을 써대는 아이의 울음소리가 나쁜 꿈속에서처럼 멀어져가는 것을 들으면서 그렇게 거진을 떠났다.

그것이 다였다. 일년 이상을 이정분은 몹쓸 병에 걸렸다는 명분으로 거의 감금되다시피 해서 살았고 이듬해 서울로 보내져 아무렇게나 만난 첫 번째 남자와 결혼했다. (병어리 창(唱):172)

‘이정분 여사’는 자신의 삶에서 잃은 주체성을 창을 통해서 풀고자 한다. ‘이정분 여사’의 울음은 듣는 이로 하여금 “심한 갈증”을(병어리 창(唱):155) 일으킨다. 갈증은 이정분 여사가 삶에서 잃어버린 주체성을 상징하는 동시에, 그것이 ‘갈증’이라는 점에서 언젠가는 해소될 수 있는 가치가 된다. ‘이정분 여사’의 삶은 단순히 이정분이라는 한 사람의 생을 포착하는 것 외에도 그녀가 상징하는 시대적인 맥락 속에서의 여성성의 수행이 무엇인지 짐작하게 한다.

이 저녁의 이모에게는 분명 평소의 이모에게라면 잘 어울리지 않았으나 진지한 구석이 있었고 이상하게도 그것이 나를 무한정 슬프게 했다. 라디오나 텔레비전에 나가기 위해 저 나이에 창을 배우기로 결심하다니 분명 이모는 너무 오랫동안 부당하게 받아온 구박을 엉뚱하게 보상해보려고 하는 것인지도 몰랐다. 어느 때보다도 딱해 보이는 이모의 얼굴은 짙은 화장에도 불구하고 십 년 이상이나 늙어 보였다. (병어리 창(唱):158)

창을 통해 지금이라도 자신이 원하는 삶을 살고자 하는 ‘이정분 여사’의 모습은 노래가 심금을 울리면 울릴수록 나는 극심한 갈증을 느낀다. 이때 갈증은 거세된 행복의 본질의 개념과 연결할 수 있다. ‘이정분 여사’가 잃어버린 행복의 본질이라는 것은 결국 그녀가 살고자 했으나 살지 못한 삶이다. 이성애-가부장제가 정상적인 여성성이라는 것을 정해놓고 그것을 ‘이정분 여사’에게 요구했다. 그러나 그것은 ‘이정분 여사’가 살고 싶지 않은 삶이었다. ‘이정분 여사’가 정상성의 수행을 거부했기 때문에 겪어야 했던 대가는 오빠들에 의한 납치와 감금이다. 또한 그녀가 살아가고자 했던 삶과, 그녀가 사랑하고자 했던 대상의 상실이다.

1990년대의 기성세대 여성에게는 정절이 여성성의 중요한 요소였다. 정절을 잃은 여성은 정상적인 삶을 살 가치를 잃게 하는 것이며, 여성이 지니고 있는 여성성의 가치를 타락시키며 오염시킨다. 이처럼 이성애-가부장제가 강요하는 정상성의 수행이라는 것은 결국 인간이 추구하고자 하는 행복의 본질을 추구하기 어렵게 만든다. 개인의 가치가 사회와 문화적인 한계에 속하게 되기 때문이다. 이와 같이 자신이 원하는 삶을 살지 못하는 여성의 삶 양상은 「전쟁들: 그들 속 여인의 목선」의 경우에서도 살펴볼

수 있다.

「전쟁들: 그들 속 여인의 목선」의 화자인 ‘나’는 군대에 간 남자친구를 면회 가는 길이다. 그 과정에서 마주친 한 여자가 과거의 기억을 상기시키게 한다. ‘나’의 과거의 기억 속에서 중요한 구심점을 하는 사람은 모든 것을 다 가진 한 ‘여인’이다. 그 여성은 “동네에서 가장 예뻐던 여인, 동네에서 가장 행복해 보였던 여인, 동네에서 가장 부유했던 남자의 아내”다.(전쟁들 : 그들 속 여인의 목선:151) 그녀는 모든 것을 가졌음에도 남편 병원에 찾아온 허름한 남자를 따라 남편을 떠나는 모험을 감행한다. 하지만 얼마 안가 남편에 의해서 다시 잡혀온다. 그러나 그녀는 다시 허름한 패잔병을 따라 남편의 곁을 떠난다. 어린 시절의 ‘나’에게는 아름다운 목선과 모든 것을 다 가진 ‘여인’에 대한 기억이 아이러니하게 남아있다. 그녀는 왜 모든 것을 다 가졌음에도 아무것도 가진 것이 없는 남성과 도망친 것일까. 현재의 시점에서 ‘나’는 과거의 ‘여인’을 떠올리며 남자친구와 재회한다. 나는 군대에서 벌어지는 기묘한 남성중심의 문화를 포착한다. 군대가 형성하고 있는 이성애-가부장제 중심의 사회와 문화에 대해 ‘나’는 무엇인가 잘못 됐다고 느낀다. 이질감은 ‘나’에게 있어 과거 ‘여인’의 목선과 그녀에게 일어난 일을 계속해서 상기시킨다.

무엇이었을까, 그녀가 가진 모든 것에서 그녀를 도망치게 한 것이. 그것은 김내과 주인도, 다리를 하나 잃었다는, 동네 사람 어느 누구도 본 적이 없이 소문으로만 그려지던 그 파월 상이 군인도 대답할 수 없는 일일지도 모른다. (전쟁들: 그들 속 여인의 목선: 159-160)

90대 이전 여성들의 삶이란 자신의 의지와 상관없는 삶으로 그려지는 경우가 많다. 주로 ‘남성—배우자’에 의해서 통제되거나 ‘남성—아버지·오빠’에 의해서 여성은 자기 자신이 추구하고자 하는 삶의 행복을 추구할 수 없다. 그녀들은 이성애-가부장제가 요구하는 사회적이고 문화적인 맥락 속에서의 여성성을 강요받은 존재로 묘사된다. 이때 그녀들의 삶은 최윤이 소설에서 언급한 것처럼 문자 그대로의 “거세된 행복의 본질”로서의(너는 더 이상 네가 아니다 너는 더 이상 네가 아니다:162) 삶이다.

「전쟁들: 그들 속 여인의 목선」의 경우 주된 패러독스는 여성이 사랑하고자 하는 대상을 사랑할 때, 이미 지니고 있는 완벽한 삶을 내려놓아야 한다는 점이다. 또한 그녀가 원하는 행복이라는 것은 물질적이고 세속적인 행복이 아니라, 자기 자신이 원하는 사람과 한 평생을 살고자 하는 욕구에 가깝다. 문제는 그녀가 추구하는 행복이라는

것이 남성에 의지하고 있다는 점이다. 그녀는 자신에게 주어진 여성성의 범주를 넘어서고자 하지만 그것은 결국 다른 남성성에 기대 사회적으로나 문화적으로 강요되는 여성성을 수행하는 일인 것이다. 그녀가 자신이 원하는 삶을 살고자 할 때 ‘남성—아버지—남편’의 허락이 필요하다. 여성성을 수행하는 인물의 삶은 ‘그’에게 예속될 뿐이며 여성으로서의 나의 삶이라는 것은 존재하지 않는다.

최윤은 90년대에 이미 결혼하여 자녀가 있는 세대, 즉 기성세대에 대한 인식을 이처럼 하고 있다. 동시에 90년대를 살아가고 있는 기성세대 여성에 대해 최윤은 여성에게 지워진 여성성을 거부하는 움직임에 포착한다. 그 움직임이란 이성애-가부장제에 대한 탈피로서의 페미니즘적 움직임이자, 여성성을 거부하고 육체와 여성성의 호명에 담긴 의미를 거부하는 움직임으로 분석해 볼 수 있다.

최윤은 소설을 통해서 여성성과 남성성의 허구성에 대해서 지적한다. 정상적인 삶으로 강요되는 이분법적 성별과, 이분법적 성별로 인해서 발생하는 여성성과 남성성의 개념이 허구적이라는 것을 지적한다. 이 허구를 반복하려고 하면 할수록 인간의 삶은 점차 위태로워진다. 원본이 없는 상태에서 마치 원본이 있는 것처럼 여성성과 남성성의 개념을 반복적으로 수행하기 때문이다. 이 수행 속에서 여성들은 결혼을 하지 않으면, 출산을 하지 않으면, 정절을 지키지 않으면 여성에게 주어진 의무를 다하지 않는 상태가 된다. 남성 역시 마찬가지다. 군대에 가지 않으면, 결혼을 하지 않으면, 가장으로서의 책임을 지지 않는다면 남성성을 수행하지 않음으로서 정상적인 삶을 수행하지 않는 상태가 되는 것이다.

2) 이성애-가부장제로부터의 재범주화

이성애-가부장제는 이분법적 성별로 여성과 남성을 구분한다. 여성에게는 여성성의 수행과 범주화를, 남성에게는 남성성의 수행과 범주화를 각각 요구한다. 팔루스의 위계에 따라 남성성을 획득하는 것이 이성애-가부장제 사회에 있어 중요하다. 여성성을 수행하는 여성들은 다양한 방법으로 팔루스 임에 편입하고자 노력하거나 여성성의 재범주화를 시도할 때도 패러독스가 발생한다. 여성성을 수행하는 인물은 행위 주체성 획득에 실패하게 하는 결과가 바로 패러독스인 것이다.

그렇다면 패러독스를 극복하기 위해서는 어떤 방법을 취할 수 있을까. 본 연구는 최윤의 소설 중 ‘하나코’라는 인물에 집중할 것을 요청한다. 「하나코는 없다」는 ‘하나

코'로 칭해지는 한 여성에 대한 이야기다. 남성 화자를 주인공으로 하는 단편소설 「하나코는 없다」는 '나'가 외국에 출장을 가 '하나코'가 근처에 산다는 걸 우연찮게 떠올리는 장면으로 시작한다. '나'의 대학 시절에 있어 '하나코'는 남성 무리에 끼어 있던 유일한 여자였다. '나'와 친구들은 '하나코'를 심심찮게 불러 함께 술을 마셨고 '하나코'는 그것을 거절하는 법이 없었다. 그들은 '하나코'에게 열렬한 사랑을 고백하거나 아무에게도 말하고 싶지 않은 비밀을 이야기하곤 했다. '하나코'는 그것을 대수롭지 않게 받아 넘기는 데 능한 여자였다. 하나코라는 별명이 붙은 것에는 그들이 술자리에서 그녀의 본명인 '정명자' 대신 부르기 좋은 이름을 선택하는 과정에서 생겨난 호칭이자 암호다. 대학을 졸업하고 취업한 그들은 '하나코'와 하나코의 '여자 친구'와 함께 차를 타고 여행을 떠난다. 특정한 목적지 없이 차를 타고 달린 그들이 도착한 곳에서 '하나코'를 중심으로 한 사건이 발생한다. 이 사건 이후 그들은 공개적으로 '하나코'와 연락하거나, 여행에서 있었던 사건을 공식적으로 언급하지 않는다. 대신 그들은 암암리에 '하나코'에게 연락을 취한다. 해외여행이나 출장을 가게 될 때마다 기억을 더듬어 '하나코'에게 연락한다. 만나자고 말은 하지만 그들은 모두 '하나코'를 만나지 않는다. '나' 역시 마찬가지다.

'하나코'는 그들에게 있어 “깊게 알고 싶지 않”(하나코는 없다:15) 존재다. 그녀의 가족관계나 친구관계 등에 있어서 그녀가 무슨 생각을 하며 무엇에 관심 있는지 누구도 궁금해하지 않는다. 알고 시도조차 하지 않는다. 그들이 '하나코'에 대해서 아는 것은 “대학을 졸업하기 전에는 동급생들과 함께 미술 학원에서 아이들을 가르친 적이 있다는 것 외에”(하나코는 없다:18) 없다. 성인이 된 이후 '하나코'가 어떻게 살아가고 있는지조차 모른다. '하나코'는 그들에게 있어 그저 열렬한 구혼의 상대로서 “그냥 꼭 그렇게 해보고 싶”었던(하나코는 없다:27) 타자일 뿐이다.

그들은 '하나코'에게 있어서만큼은 “인내심과 배려가 부족”(하나코는 없다:26) 모습을 보인다. 이러한 인내심과 배려가 부족한 모습은 단순히 문자 그대로의 인내심과 배려를 뜻하지 않는다. '하나코'에게는 언제나, 무엇이든지 “마치 고해 성사라도 하듯이 어느 누구에게도 말할 수 없었던 구질하면서도 내밀한 자신의”(하나코는 없다:25) 이야기를 한다. 이야기라는 것도 “몇 살 때 자위를 시작했다든지, 자신이 은밀하게 가지고 있는 괴로운 습관 같은 것, 또는 '하나코'도 잘 알고 있는 가까운 친구들에 대한 숨겨진 불만 같은 것”이다.(하나코는 없다:25) 그들은 자신들의 너저분하고 자질구레한 모습까지도 '하나코'에게만큼은 솔직하게 말하지만 자신들이 사귀고 있는 연애 상대에 대해서는 철저히 침묵한다.

김은자³⁰⁾는 최윤의 「하나코는 없다」에 대한 평가가 다양하다고 지적한다. 기존의 연구들은 일반적으로 「하나코는 없다」의 ‘하나코’를 평가할 때 “여성의 인격과 존엄성을 한껏 부각시킨 작품’, ‘타자 또는 집단의 시선 속에서 소외되고 증발되어버린 한 여성의 존재 상실을 그리고 있는 작품’, ‘자신의 진정한 내면을 지니고 있지 못하기 때문에 진심으로 타자에게 다가서지 못하는 인간사의 한 국면’을 다른 작품 등”으로 보는 것이 일반적이라고 접근한다.³¹⁾ 본 연구에서는 일반적인 연구들과 다르게 주디스 버틀러의 젠더학의 입장을 빌려 ‘하나코’라는 인물과 그들 사이에서 발생한 팔루스적인 위계에 주목하고자 한다. 더불어 ‘하나코’가 형성하고 있는 여성성의 범주화 문제와 재범주화를 시도하는 양상을 분석하고, 외국으로 나가는 ‘하나코’의 시도를 현실적인 범주 속에서 여성성의 수행의 문제에 관련하여 대안 가능한 방법으로써 논의해보고자 한다. 최윤이 견지하고 있는 성별 이분법적 인식은 남성성의 반대가 여성성이 아니라는 점에서 주디스 버틀러의 페미니즘적이고 젠더학적인 입장을 빌려 팔루스의 위계를 탐구하고, 나아가 여성성의 양상에 대해서 연구할 수 있도록 한다.

‘하나코’가 남성 무리들과 맺고 있는 관계는 흥미롭다. 이들의 대화 구도는 주디스 버틀러가 남성은 팔루스를 가지는 방식으로, 여성은 팔루스가 되는 방식으로 존재한다고 한 것과 같다. 화자와 청자는 고정돼 있고 변하지 않는다. 청자의 역할을 수행하는 사람은 여성성을 철저히 수행한다. 여성성을 수행한다는 것은, 남성은 언제나 팔루스를 취하고 여성은 언제나 팔루스를 갖는 남성을 보조하는 방식으로 존재는 것이다. ‘하나코’는 그들의 이야기를 듣는 것은 거절할 수 없다. ‘하나코’가 그들의 이야기에 피곤함을 표현하거나 적당히 침묵하는 것이 그녀 나름의 거절의 행위였을 것이다.

그리고는…… 이상한 힘에 이끌려, 마치 고해 성사라도 하듯이 어느 누구에게도 말할 수 없었던 구지하면서도 내밀한 자신의 얘기를 그녀에게 하는 것이다. 몇 살 때 자위를 시작했든지, 자신이 은밀하게 가지고 있는 괴로운 습관 같은 것, 또는 하나코도 잘 알고 있는 가까운 친구들에 대한 숨겨진 불만 같은 것까지도.

30) 김은자, 「최윤의 하나코는 없다 연구」, 『인문학연구』, lov.8, 2004.

김은자는 최윤의 단편소설 「하나코는 없다」를 중심으로 하나코가 갖는 다양한 의미를 수집하고, 여성성으로서의 하나코의 모습을 연구한다. 서술자인 ‘나’가 하나코에게 연락을 취하는 이유를 만남을 통한 용서의 과정과 진정한 인간관계의 필요성을 중심으로 다룬다.

31) 김은자는 각각 다음과 같은 논문을 참고하여 「하나코는 없다」의 연구사를 검토했다.

김은자가 참고한 논문은 이태동, 「“일상적인 삶과 치열한 싸움”, 최윤. 『하나코는 없다』, 『이상문학상 수상작품집』, 1994. P.442., 이어령, 「여자, 그리고 인간의 익명성을 격조 높은 기법으로 형상화」, 『이상문학 수상작품집』, 1994. P.403, 우찬제, 「상처의 내면화, 울림의 사회화」, 『이상문학 수상작품집』, 1994. P.457. 이다.

그녀는 그 예기들을 고개를 약간 가웃이 쳐들고 듣는다. 얘기가 무르익을 때까지 그녀는 결코 그의 얘기를 중간에서 끊는 법이 없었다. 아무리 충격적인 얘기를 해도 그녀 입가에 깃들인 미소가 변질되는 일이 없어서 어쩌면 일부러 과장해서 그의 숨겨진 악을 스스로 고발한 적도 있었다. 그녀처럼 집중해서 그의 시시껄렁한 얘기를 들어준 여자를 그는 알지 못했다. 그러면서도 언뜻 그의 친구들 중의 누구와 동일한 장면을 연출할 그녀의 모습이 떠오르기도 했다. 그것은 조금만큼의 질투도 자극하지 않았다. (하나코는 없다:25)

‘하나코’는 철저하게 청자로서의 역할을 수행한다. 하나코에게는 그들의 대화를 멈추거나 거절할 수 있는 힘이 부여되지 않는다. 하나코는 피곤해서 집에 가고 싶을 때 ““하기 어려운 얘기였을 텐데 내게 해주어서 고마워요.””라는(하나코는 없다:25) 수동적인 요청을 통해 대화가 멈췄으면 하는 의사를 던지시 암시할 뿐이다. 수동적인 요청에 의해서 대화가 멈춰질 수 있으리라는 보장은 없다. 그저 팔루스 가짐으로서의 남성 주체들에게 기대 발화하는 방식을 통하여 수동적으로 요청하는 양상을 보인다.

그들이 ‘하나코’를 인식하는 것도 특이하다. ‘하나코’에게 구질한 내면의 이야기를 한다는 점에서, 그들은 ‘하나코’를 팔루스 임으로서의 남성성을 가진 여성이라고 보는 것 같기도 하다. 그러나 그들은 자신의 이야기를 이처럼 들어주는 ‘하나코’를 보면서 ‘하나코’가 자신에게 행동하듯 다른 친구들 이야기를 들어주는 일에 아무런 질투심을 느끼지 않는다. 만약 그들이 진정으로 ‘하나코’에게 연애를 하고 싶다는 욕구를 느꼈다면 서로를 감시하거나 ‘하나코’의 행동에서 질투심을 느끼는 것이 옳다.

그들이 질투심을 느끼지 않는 이유는 ‘하나코’의 존재가 그들에게 있어 일종의 거울이자, 그들의 주체의 존재를 증명하기 위한 타자라는 점이다. 주체의 존재 확인은 타자가 존재하기 때문에 확인 가능하다. 그들은 자신의 구질한 내면까지 보이지만 ‘하나코’는 그것을 핑계 삼아 그들의 위계를 어지럽히거나 이간질 하지 않는다. 그저 듣고 있을 뿐이다. 그들은 ‘하나코’가 행하는 듣기의 수행을 통해서 자신들의 이야기에 서사를 부여한다. 자기 자신의 이야기를 통해 스스로를 주체로 내세우고 ‘하나코’를 타자로 존재하게끔 한다. ‘하나코’가 피곤하다고 하더라도 그들의 이야기가 완성되지 않는다면 그들은 이야기를 종결짓지 않을 것이다. 때문에 그들에게 ‘하나코’의 존재는 그들 자신의 자아를 주체로 세우기 항상 필요한 타자일 뿐이다.

너 하나코의 글씨체 생각나지. 내가 어떤 편지를 보냈는지 알면 너는 아마 까무러칠

거다. 나는 그러니까 그때 열렬한 구혼을 했던 거야. 그냥 꼭 그렇게 해보고 싶더라구. 그런 사실을 너희들 전혀 몰랐지. 요즘 그냥 생각이 나서 말이야. 물론 일주일 후에 나는 결혼 날짜를 잡았다만 말이야. 이런 편지를 어떻게 버리냐. 아 생각난다, 하나코! (하나코는 없다:27)

그들이 일방적으로 보내오는 편지에 ‘하나코’가 무슨 답장을 했는지 소설에 나오진 않는다. 아마도 그들이 편지를 쓴 내용에 짧게 공감하는 내용이었을 것으로 유추할 수 있다. ‘하나코’가 그들과 대화할 때 보이는 방식과, 그들이 술자리에서 ‘하나코’의 편지를 돌려가며 읽는 시간을 가졌다는 진술을 종합해 봤을 때 ‘하나코’가 그들의 편지에 긴 답장을 했을 것이라고 생각하기 어렵다. 그들은 ‘하나코’에게 열을 올려 마치 경쟁이라도 하듯이 편지를 ‘보내는 것’을 재미로 삼았다. ‘하나코’에게 말을 하는 것이 일종의 유희의 과정에 지나지 않는다는 분석은 일방적인 발화의 방식인 편지를 통해서도 분석이 가능하다. 편지는 ‘하나코’가 아무리 피곤하다고 하더라도 이미 쓰여져 있으며 ‘하나코’가 읽지 않는다고 하더라도, ‘하나코’가 편지를 받음으로서 그들의 서사는 완성된다. 그들에게는 편지를 받을 ‘하나코’가 필요할 뿐이며, 더불어 그들이 ‘하나코’에게 편지를 보내는 것은 일종의 놀이이자 유희이일 뿐이다. 그들은 술자리 모임에서 “하나코의 편지를 서로에게 읽어주는 짧은 유희의 기간”을(하나코는 없다:28) 보내기도 한다. 이러한 행위는 발신자와 수신자가 정해진 이야기를 그들이 공유하면서 서로가 ‘하나코’에게 차지하고 있는 지분을 과시하는 행위다. 그들 사이에서도 팔루스의 위계는 이처럼 ‘팔루스 가짐’을 얼마나 많이 소유하고 있는 ‘팔루스 임’으로서의 남성주체인가를 평가하는 척도로 작동한다.

그들은 ‘하나코’에게 받은 편지가 많으면 많을수록 남성 무리에서 화제의 중심이 된다. 화제의 중심이 되는 일은 그들에게 있어 남성 무리에서 가장 남성다운 사람이 되는 일이다. 그들은 자신들의 남성성을 입증하기 위해 ‘하나코’라는 여성을 희롱하는 형식을 취한다. 또한 서로에게 ‘하나코’의 편지를 읽어주는 유희의 기간 동안, ‘하나코’는 자신의 목소리를 잃는다. 편지로 텍스트화된 ‘하나코’의 목소리는 자신이 원해서 내는 목소리가 아니라, 그들에 의해서 호명되고 공유되기 때문이다. 이것은 ‘하나코’의 목소리와 주체성을 빼앗는 일이다. ‘하나코’는 있는 동시에 없는 존재로서 존재한다. 그들에게 ‘하나코’는 영원한 타자로서 자리한다.

‘하나코’가 그들의 이야기를 들어주기만 하는 존재였다면 「하나코는 없다」는 소설은 페미니즘에 있어 특별한 문제의식을 가진 소설이 되기 힘들었을 것이다. 그저 폭력

적인 위계의 양상을 포착하고 징후로서의 여성의 문제를 논하는 것에 그쳤을 것이다. 그러나 ‘하나코’는 결정적인 순간에 그들의 요청을 거절함으로써 페미니즘적 시각의 분석에 독특한 지점을 발생시킨다. ‘하나코’가 그들의 요청을 거절한 사건은 그들 무리 중 남성 다섯 명과 ‘하나코’와 하나코의 ‘여자 친구’인 여성 두 명과 함께, 총 일곱 명에서 서울에서 낙동강 인근까지 떠난 여행을 계기로 한다. 충동적으로 사흘간의 여행을 떠난 일곱 명은 외딴 곳에 있는 술집에 자리를 잡는다. 술에 취한 그들은 자신들끼리 마구잡이로 노래를 부르다가 ‘하나코’에게 노래할 것을 청한 것이다.

그것은 더 이상 놀이가 아니었다. 하나코가 그런 자리에서 노래라면 질색한다는 정도는 그들 모두가 알고 있었고 실제로 그녀는 노래 같은 것은 빵점이었다. 그것을 알고 있기 때문에 그들은 농담 반, 험박 반 노래를 요구했다. 하나코의 여자 친구가 일어났다. 모두가 입을 모아 하나코의 이름을 외쳐댔다. 하나코의 여자 친구는 그때까지만 해도 씩씩러운 미소를 지으면서 다시 자리에 앉았다. 그래도 하나코는 웬일인지 일어나지 않았다. 그녀의 얼굴 또한 조금은 변했던 것 같다. (하나코는 없다:38)

그들은 ‘하나코’가 가장 싫어하는 행위를 요청한다. 그들의 자질구레한 이야기를 모두 수궁하며 들어주던 ‘하나코’는 별것 아닌 것처럼 보이는 노래 부르기를 거절한다. ‘하나코’의 최초의 거절 행위는 그들의 팔루스적 위계에 문제적으로 작용한다. 그들이 명령하는 여성성의 수행을 거부하고 여성에게 주어진 여성성의 의무를 거절하는 것과 같은 맥락으로 받아들여지는 것이다. 누구나 거절할 법한 것을 그동안 거절하지 않았던 ‘하나코’가 거절하고자 한 단 하나의 행위, 노래하기는 그들에게 있어 별거 아닌 사소한 장난에 불과하다. 그들은 ‘하나코’가 “그런 자리에서 노래라면 질색”한다는(하나코는 없다:38) 사실을 알면서도 노래를 부추긴다. 술자리는 “더 이상 놀이가 아니”게(하나코는 없다:38) 되고, 역지로 ‘하나코’를 일으켜 세우려는 그들과 그것을 말리는 하나코의 ‘여자 친구’와의 몸싸움은 점차 과격해진다. 그들은 ‘하나코’를 역지로 세우기 위해 강압적이고 악질적인 분위기를 형성하고, 힘을 사용하여 앉아있는 ‘하나코’를 역지로 세우려고 하지만 ‘하나코’는 끝까지 자기 자신이 하기 싫은 행위를 하지 않는다. 이때 ‘하나코’가 노래를 하지 않는 행위는 행위 주체자로서의 자기 자신의 위치를 선언하는 것과 같다.

그들은 ‘하나코’가 행위 주체자로서 주체성을 주장하는 것을 인정하지 못한다. 그들은 하나코를 역지로 일으켜 세운다. “부르나 안 부르나 내기하자”는(하나코는 없다:38)

식으로 자신들의 폭력을 놀이이자 유희로 여긴다. 이들이 ‘사건’을 놀이화 시키는 것은 ‘하나코’의 행위 주체성을 철저하게 거부하는 행위와 같다. 마침내 이들이 뒤엎켜 ‘하나코’를 억지로 일으켜 세우기 위한 몸싸움이 시작 됐을 때, 화자는 “단언컨대 모두들 즐거이 엉켜들”었다고(하나코는 없다:39) 진술한다. 이때 화자가 포착하고 있는 ‘모두’에는 ‘하나코’와 하나코의 ‘여자 친구’는 포함되지 않는다. ‘하나코’를 향한 육체적이고 언어적인 폭력이 일종의 놀이의 과정으로 변모하였음에도, 오랜 시간이 흘러 그들이 ‘하나코’에게 연락을 취할 수 있는 것은 그때의 사건을 단순히 놀이이자 유희의 한 과정으로 여겼기 때문이다. 시간이 얼마만큼 흘렀든 그들에게 있어 ‘하나코’는 행위 주체자가 아닌, 팔루스의 위계에 따른 철저한 타자이며 여성성을 수행하는 인물일 뿐이다.

얼마 전부터 일으켜세워진 하나코와 그녀의 친구의 얼굴은 창백했고, 뒤로 올려진 하나코의 머리는 볼품없이 흐트러져 있었다. 그녀의 상의가 반쯤은 옆으로 돌아가 있었다. 누군가 그녀의 그런 몰골을 손가락으로 가리키면서 웃음을 터트렸다. 그것은 순식간에 모두를 감염시켜서 조금씩 퍼지더니 얼마 지나지 않아 전반적인 광란의 웃음이 되었다. 일종의 별을 받고 있던 두 명의 여자들에게까지 퍼져, 그녀들 또한 웃음을 참을 수 없을 정도로. 그렇지만 그것은 웃음인지 울음인지 구별이 되지 않는 아주 찡그려진 표정의 웃음이었다. 하나코는 없다:39)

‘하나코’가 마침내 그들에 의해서 일으켜 세워졌을 때 “하나코의 머리는 볼품없이 흐트러져 있”었으며(하나코는 없다:39) 볼품없는 몰골로 변해 있었다. 폭력의 사태에서 ‘하나코’와 하나코의 ‘여자 친구’는 화를 내거나 따지는 대신에 웃음으로 상황을 무마하려고 한다. 물리적인 힘의 차이와 사회적으로나 문화적으로 이미 형성된 분위기는 ‘하나코’와 하나코의 ‘여자 친구’에게 발언권을 부여하지 않는다. 그녀들은 단지 그들에게 오락의 대상이었으며 유희의 대상이다. 그 상황을 “웃음인지 울음인지 구별이 되지 않는 아주 찡그려진 표정의 웃음”으로(하나코는 없다:39) 상황을 무마하는 것은 그녀들에게 주어진 유일한 선택지인 셈이다.

최윤은 소설 속에서 ‘하나코’를 외국으로 도피시킨다. 외국으로 간 ‘하나코’는 자신의 이름인 ‘장명자’를 되찾는다. 노래를 강요받았던 여행에 함께했던 하나코의 ‘여자 친구’와 조각가로서의 개인의 비전을 이룬다. 이러한 결말은 최윤이 한국에서의 이성애-가부장제가 요구하고 강제하는 여성성의 범주화 수행에 대한 관점을 반영하고 있다고 평가해 볼 수 있다. 국내에서 여성성의 범주화를 벗어나고자 하는 것은 사실상 불가능에

가깝다. 여성이 자기 자신의 행위 주체성을 증명하려고 하면 그들은 그것을 철저히 무시하고 외면한다. 자기 자신들의 폭력은 놀이와 유희로 미화하며, ‘하나코’에게 했던 것처럼 그들은 결단코 여성의 행위 주체성을 허락하지 않는다.

행위 주체성의 회복은 누군가로 하여금 허락이 필요한 것이 아니다. 그러나 이미 이성애-가부장제를 중심으로 형성된 사회적이고 문화적인 분위기 속에서 여성이 행위 주체성을 회복하는 문제는 누군가의 허락이 필요하다는 패러독스를 결과로 맞이하게 된다. ‘하나코’는 ‘장명자’라는 자신의 이름과 이루고자 하는 목표를 달성하기 위해 한국이 아닌 외국으로 떠날 수밖에 없다. 인간으로서의 당연한 삶의 권리를 찾아 갈 수 있는 곳은 ‘하나코’에게 더 이상 여기가 아니기 때문이다. 이미 이곳의 사회적 분위기와 문화적인 분위기는 이성애-가부장제를 중심으로 수행하고 있다. ‘하나코’가 국외로 떠나는 것은 자신의 주체성을 회복하기 위한 나름의 대안적 방법이다.

이성애-가부장제의 범주화는 기성 사회의 구조나 체계에 있어 필연적으로 패러독스를 발생시킨다. 최윤은 이와 같은 패러독스를 지적하고 이분법적 성별 구분의 허상을 지적한다. 대안적 방법으로 외국으로 나가 자신의 이름을 되찾는, 원래 ‘하나코’라는 존재 자체가 없었고 언제나 ‘장명자’가 존재했음을 암시함으로써 페미니즘적 대안을 제시한다. 주의할 점은 외국으로 도피하는 행위가 이성애-가부장제의 범주 바깥으로 벗어나는 일이 아니라는 점이다. 그저 일시적인 도피이며 최윤 나름의 여성성 범주화 확대의 시도로 이해해 볼 수 있다.

최윤은 ‘하나코’라는 인물을 중심으로 이성애-가부장제 사회에서 여성성을 수행하는 일이 무엇이며, 여성성을 수행하는 인물이 행위 주체자로 서고자 할 때 그들이 여성성을 수행하는 인물에게 어떤 위해와 압력을 가하는가를 보여준다. 여성이란 결국 여성에게 가용되는 것, 즉 이렇게 팔루스인 것 ‘처럼 보이는’ 것은 필연적으로 가면이라고 주장함으로써 이성애적 코미디”(GT P.175) 발생시킬 뿐이다. 이분법적인 성별의 원본이라고 하는 것은 본래 존재하지 않음에도 이성애-가부장제는 정상성을 수행할 것을 호명한다. 원본 없음의 상태임에도 불구하고 호명에 따라, 사회적으로나 문화적으로 이미 형성된 이미지들을 반복적으로 수행하는 결과, 인물이 마주하는 것은 패러독스다.

행위 주체성은 이성애-가부장적인 사회 속에서 여성성을 수행하는 존재가 주체로 설 수 없음을 인지한다. 무엇을 인간의 본질로 볼 것인가 하는 물음에 행위 주체성으로 답하는 것이다. 행위 주체성의 맥락 속에서 ‘하나코’의 물음과 웃음은 ‘하나코’가 행하는 것이며 이성애-가부장제 사회에 던지는 하나의 물음이 되는 것이다. 이 물음은 ‘하나코’가 단호하게 거절하는 행위를 통해 행위 주체자로 세우고자 하지만, 그들의 사회

에서는 행위 주체자가 되기 위해선 여성은 남성의 허락을 필요로 한다. 팔루스의 위계를 벗어나야지만 진정한 행위 주체자로서의 지위를 회복할 수 있다. 최윤은 ‘하나코’라는 인물을 제시함으로써 행위 주체자로의 여성 재범주화를 시도할 논지를 제공한다.

2. 젠더 범주화를 넘어서는 문학적 실천

최윤은 팔루스의 위계에 따라 발생하는 패러독스를 포착하고, 패러독스를 서사화함으로써 문제의식을 제시한다. 팔루스의 위계를 통해 최윤이 제시하는 문제의식은 남성성의 반대로서의 여성성이 아니며, 여성성의 반대로서의 남성성도 아니다. 이성애-가부장제를 통해 팔루스화된 사회의 위계가 동성 인물들 사이에서 또한 작용하고 있음을 최윤의 소설을 통해서도 포착할 수 있다. 최윤은 인물들의 사이에서 발생하는 팔루스적 위계를 행위 주체성을 통해 해결하고자 하지만, 현실적인 문제들로 인하여 인물들의 행위 주체성 실현은 좌절되고 만다.³²⁾

최윤은 인물들에게 행위 주체자로서의 인식을 심어주지만 주체성의 실현의 맥락에서 난관에 봉착하는 것처럼 보인다. 이와 같은 문제에 대하여 최윤은 ‘2인칭 기법’과 무성성의 인식을 통하여 인물들이 사건에 대해서 접근하는 방식의 전환을 시도한다. 일반적으로 ‘2인칭 기법’이라고 하는 것은 화자가 너 혹은 당신을 호명하면서 시작된다. 이미란은 이인칭 대명사의 정체성과 서술자의 위치를 중심으로 ‘2인칭 기법’을 크게 네 가지 영역으로 구분한다.³³⁾ 본고에서 다루고자 하는 ‘2인칭 기법’의 유형은 이미란의 구분법 중 세 가지 기법을 중심으로 살펴보고자 한다. 이미란의 방법에 따라 최윤의 소설을 구분해보자면 첫째, 이야기 안에서 화자가 자기 자신을 ‘너’ 혹은 ‘당신’이라고 부르며 자기 자신의 이야기를 하는 「집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물」과 같은 경우다. 둘째, 서술자가 스토리 안에서 ‘너’ 혹은 ‘당신’에 대해서 아는 바를 이야기하는 「숲에서 숲으로」, 「갈증의 시학」과 같은 경우이다. 셋째, 서술자가 스토리 밖에서 주인공으로서의 ‘너’ 혹은 ‘당신’을 관찰하거나 초점 화자로 삼아 이야기를 진행하는 「파편자전: 사물이 영향을 미치는 몇 가지 방식」과 같은 경우이다.³⁴⁾ 이미란의 2인

32) 「하나코는 없다」에서 하나코 역시 이와 같은 인물이라고 할 수 있다. 하나코에 대한 그들의 강압적인 요구나 시간이 지나서도 자신들의 행동이 하나코의 행위 주체성을 위협하는 일임을 인정하지 못하는 태도 등이 이에 속한다.

33) 이미란, 「이인칭 소설의 창작유형 연구」, 『한국언어문학』, vol.71, 2009.

이미란은 2인칭 기법을 크게 네 가지의 유형으로 구분한다. 첫째, ‘가장된 나’와 자기 스토리 서술자로서의 유형이다. 서술자가 스토리 안에서 자기 자신을 ‘너’ 혹은 ‘당신’이라고 칭하며 자기를 주인공으로 하는 경우를 말한다. 둘째, 주인공으로서의 ‘너’ 혹은 ‘당신’과 주변인물 서술자 유형이다. 서술자는 스토리 안에서 주인공인 ‘너’ 혹은 ‘당신’에 대해 아는 바를 이야기하거나 관찰한 바를 이야기 한다. 셋째, 주인공으로서의 ‘너’ 혹은 ‘당신’과 스토리 밖의 서술자 유형이다. 서술자가 스토리 밖에서 주인공인 ‘너’ 혹은 ‘당신’을 관찰하거나, 초점 화자로 삼아 이야기한다. 넷째 호명된 독자로서의 ‘너’ 혹은 ‘당신’의 경우다. 내포작가인 서술자가 독자를 스토리 안으로 끌어 들이며 이야기를 구성하는 방식이다.⁽⁴³²⁾

34) 최윤의 단편소설 「파편자전: 사물이 영향을 미치는 몇 가지 방식」은 엄밀하게 말하면 화자를

칭 기법 구분법에 따라 본 장에서는 최윤 작가의 ‘2인칭 기법’을 구분하고, ‘2인칭 기법’이 어떻게 인물에게 행위 주체성을 실천하게 만드는가를 중심으로 살펴보고자 한다.

1) 2인칭 호명을 통한 무성성의 실현

‘2인칭 기법’은 최윤의 소설에서 의도된 장치다. ‘2인칭 기법’을 사용하면서 최윤이 시도한 의도적인 장치는 인물의 성별을 지우는 시도다. 인물의 이분법적인 성별을 지우는 시도는 사회적으로나 문화적으로 형성된 여성성을 혹은 남성성을 수행하는 단어를 삭제하는 작업으로 드러난다. 최윤이 시도하는 ‘2인칭 기법’은 화자에게 행위 주체성을 실현시키기 위해, 화자의 성별을 지우는 방식으로 작동한다. 무성적인 화자의 등장은 기존의 이분법적인 성별로 설명하기 어려운 인간이라는 존재의 욕망과 욕구를 발견하게 하고, 발견된 욕망과 욕구에 집중하도록 시도한다.

어두웠겠지. 너는 먼 바다에 떠 있는 부표처럼 눈을 감고 하루 종일 작은 밀של물의 애무를 느낀다. 부표인 너는 멀리 갈 수 없고 멀리 갈 필요가 없다. 발이 바닥에 닿지 않는 깊이의 물 속에서처럼 당황할 필요도 없다. 너는 가끔 사지를 움직이고 눈을 감은 채 밖의 세상에서 들려오는 멀고도 부드러운 웅얼거림을 듣는다. 거세고 모서리 날카로운 세상의 소리는 무한히 둥글려져서 내장 근육의 조화된 불협화음 속에 흡수 된다. 너는 기다린다. 어둠 속의 느린 유영과 침묵의 귀기울임을 변주하면서. (집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물:189)

최윤은 자전적 소설 속에서 화자를 ‘너’라며 2인칭으로 호명한다. ‘너’라는 호명을 통하여 최윤은 작중 화자의 목소리를 무성적으로 치환한다. 단순히 ‘너’라고 부르는 행위가 무성적인 행위가 아니라, ‘너’라고 호명하면서 동시에 화자의 성별을 표기할 수 있는 기표를 담은 단어들을 삭제함으로써 화자의 성별을 유추하기 모호하게 만든다. 무

‘너’ 혹은 ‘당신’이라고 호명하지 않고 있다. 하지만 제목에 ‘자전’이라는 단어가 들어간다는 점, 소설의 이야기가 작가의 유년시절과 기억을 더듬어 구성 됐다. 각 파편적인 이야기들에 등장하는 인물들의 이름은 ‘C’, ‘H’, ‘O’, ‘E’, ‘Y’, ‘U’, ‘N’와 같다. 이때 인물들이 굳이 ‘너’ 혹은 ‘당신’으로 호명되지 않더라도 최윤이 자신의 기억을 더듬어 ‘C’, ‘H’, ‘O’, ‘E’, ‘Y’, ‘U’, ‘N’을 초점 화자로 설정하고 이야기를 진행하고 있다는 점에서 이미란이 제시하는 2인칭 기법의 셋째 유형에 속한다고 판단한다.

이미란은 또한 2인칭 유형의 구분을 엄격하게 개념상 구분하고 있으나, 실제로 소설이 구분에 맞아 떨어지기 어렵다고 지적한다. 최윤의 경우 「갈증의 시학」, 「집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물」의 경우는 첫째 유형과 둘째 유형의 복합적인 구성으로 볼 가능성이 있다.

성적 목소리로 치환된 화자의 발화는 인물의 성격이나 여성적이거나 남성적인 위치를 가늠하게 하는 것보다, 작가가 의도한대로 화자인 나가 제시하는 상황과 사물에 대한 사유에 집중하게 한다.

최윤이 화자의 이분법적인 성별을 지우는 작업을 시도는 두가지 방식으로 진행 된다. 첫째는 이성애-가부장제에 의해 형성됐거나 의미화된 범주 속에서의 여성성을 수행하는 단어를 사용하지 않는 방법이다. 둘째는 화자에 ‘2인칭 기법’을 통해 화자를 ‘너’ 혹은 ‘당신’으로 호명하는 방법이다. 2인칭의 발화자는 대상을 ‘그’, ‘그것’과 같은 지시대명사를 통해서 지시하기 때문에 화자의 성별을 직접적으로 언급하지 않는다. 또한 성별을 의도적으로 지울 수 있으며, 속살거리는 것처럼 다층적인 화자를 구성하여 여성소설의 특징으로 꼽히는 감상적인 문체로부터 벗어날 수 있다.

최윤이 첫째로 시도하는 성별을 지우는 작업은 의도적으로 진행된다. 최윤은 주도면밀하게 여성성과 남성성을 지시하는 문화의 범주를 각각 파악하고, 문화적인 범주 속에서 여성성과 남성성으로 표현되는 단어들을 고의적으로 사용하지 않는다. 이런 시도는 인물에 대한 “존중(속삭임, 속삭임:133)”을 위한 것이며³⁵⁾ 동시에 인물의 행위 주체성을 실천할 수 있는 공간을 형성하기 위한 것이다.

「속삭임, 속삭임」은 ‘아재비’에 대한 ‘나’의 유년의 추억을 바탕으로 하는 소설이다. ‘아이’와 ‘남편’, 평범한 가족처럼 보이는 이들은 한 과수원으로 휴가를 온다. 과수원을 보며 옛 기억에 빠진 ‘나’는 ‘아재비’를 떠올린다. ‘아재비’는 어느 날 ‘나’의 집에 버려지듯 널브러져 있었다. ‘나’의 부모님은 북한에서 넘어온 것으로 추정되는 ‘아재비’를 먼 친척으로 둔갑시키고 과수원 일을 돕게 한다. ‘아재비’는 ‘나’의 정신을 성숙하게 만든 존재로, 내가 성인이 된 이후에도 ‘아재비’와 ‘나’의 관계는 근근이 유지된다. ‘나’는 부모님 곁을 떠나 대학을 다니게 된다. 그러다가 ‘아재비’의 심부름을 하게 된다. 심부름이라는 것은 ‘아재비’의 원래 부인으로 추정되는 사람에게 편지를 전달하는 것이다. ‘나’는 ‘아재비’의 심부름을 하며 분단으로 인해 발생한 ‘아재비’의 깊은 아픔에 공감하기도 하고 ‘아재비’에게 실망하고 분노하기도 한다. 이후 ‘아재비’와의 연락이 완전히 끊겨 그가 죽었는지 살았는지 모르는 상태로 ‘나’는 과수원의 풍경을 보며 유년의 시절을 회상한다. 그리고 ‘아재비’의 목소리, 기억을 듣는다. ‘아이’를 싫어하는 ‘나’의 태도는 앞으로 세상을 살아가야 하는 자식의 생에 대한 막연한 두려움에 기반한다. ‘아이’는 직설적으로 엄마는 나를 싫어한다는 표현을 하지만, ‘나’는 ‘아이’에게 싫어하지 않

35) 최윤은 「속삭임, 속삭임」에서 존중의 가치를 사랑보다 “더 무겁고 더 깊은”(133)것으로 본다.

는다고 답한다. ‘나’는 ‘아이’를 존중 한다고 말하고 존중은 사랑보다 큰 것이라고 말하며 끝을 맺는다. 소설 속에서 계속 속살거리는 목소리는 ‘아재비’의 목소리인 동시에 ‘나’의 목소리이기도 하며 앞으로 살아갈 ‘아이’의 목소리이기도 하다.

이애, 원한다면 까짓것! 자객이 되거라, 네가 되고 싶다는, 만화 속의 그 자객이. 가끔 생각하지. 어떤 때는 괴괴한 달빛 속을 소리 없이 걸어, 아무도 넘지 못하는 높은 담을 넘고, 그리고 용서할 수 없는 사람들의 마을을 지나는 너의 가볍고 경쾌한 발자국 소리가 달빛에 묻어나오는 것 같은 착각이 들 때도 있다. 네가 자객이라면 너의 무기는 어떤 것일까? (속삭임, 속삭임:97)

아이는 얼마 전까지만 해도 빨간 헬멧을 쓰고 소방서에서 불 끄는 사람이 되는 게 꿈이었다. 지금 그 애의 꿈은 외계인의 세계에 침투하는 자객. (속삭임, 속삭임:109)

「속삭임, 속삭임」은 문자 그대로 속살거리는 어투로 시작된다. 기울어짐 표기가 된 속살거림이 지시하는 ‘이애’의 성별은 쉽게 유추할 수 없다. ‘자객’이라는 이미지가 남성적인 이미지로 그려지기는 하지만, ‘달빛’과 ‘경쾌한 발자국 소리’라는 표현들은 다소 감상적인 부분이 있어서 성별을 쉽게 확인하기 어렵다는 판단이 든다. 인용된 두 부분 모두, 부분만 봤을 때 서술자가 지시하고 있는 ‘이애’ 그리고 ‘아이’의 성별이 여성인지 남성인지 알 수 없다. 화자가 응시하고 있는 대상이 어린아이라는 특징 때문이라고 생각할 수도 있다. 그러나 어린아이라는 것이 일반적으로 가지고 있는 속성에 대해서 최윤은 이미 다른 소설들로 하여금 어린아이가 순진무구하거나 범주화 되지 않은 존재라고 이해하지 않는다. 최윤의 소설에서는 어린아이라고 하더라도 아이가 놓인 문화적인 맥락에 따라서 여성성의 수행을 거부하는 화자를 등장시킨다.³⁶⁾

「속삭임, 속삭임」에서 ‘아이’는 아직 범주화 되지 않은 것처럼 보인다. ‘아이’가 희망하는 직업인 소방관은 일반적으로 남성성의 이미지를 수행하는 직업이다. ‘외계인의 세계에 침투하는 자객’의 경우는 그것에 이분법적 성별을 대입하기 모호하다. 외계의 생명은 미지의 존재이기 때문이다. 외계에 침투하기 위해서는 아이에게 필요한 것은 이분법적 성별이 아닌 인간이라는 점, 외계인과 다른 종이라는 근본적인 차이가 필요

36) 최윤은 「열세 가지 이름의 꽃향기」에서 ‘파랑손’이 이름을 얻기전, 아직 2차성징이 드러나는 청소년기를 겪기 진진의 화자가 여성성으로 범주화 되는 것을 무서워하는 정황을 포착한 바 있다. 「저기 소리 없이 한점 꽃잎이 지고」에서도 최윤은 어린 아이를 등장시킨다. 이때 아이도 여성으로서의 문화적인 범주성에 속해 있다고 볼 수 있다. 때문에 최윤이 「속삭임, 속삭임」에서 범주화되지 않은 어린 자녀를 등장시키는 것은 의도적인 장치라고 이해하는 것이 옳다.

할 뿐이다.

여성과 남성은 분명히 다르고 이 차이는 문화가 요구하는 가치의 기준에 따라서 다르게 정의된다. 복잡한 주도적인 가치 기준에 따라, 대부분 여성에게 불리하게 작용되는 여성의 이미지라는 것이 형성된다고 볼 수 있다. 차이는 상대적인 가치이며 수평적인 개념임에도 불구하고 거의 예외 없이 모든 문화에서는 여성이 지니는 차이는 수직의 구조에서 하급한, 열등적인 것을 지칭하는 무엇으로 변모한다. (수줍은 아웃사이더의 고백:154)

최윤은 여성성이 시대적인 변화와 문화적인 차이 속에서도 ‘하급한, 열등적인 것을 지칭하는 무엇’이라고 분석한다. ‘아이’가 범주화되지 않았음을 유추할 수 있는 근거는 아이가 희망하는 직업이 ‘문화적인 요구’에 따라서 남성성의 월등한 가치를 따르거나 여성성의 하급하고 열등한 가치를 따르지 않음에 있다. 「속삭임, 속삭임」에서 범주화되지 않은 어린 아이를 등장시킨 것은 의도적인 장치로 보는 것이 옳다. 화자의 목소리 자체만을 놓고 봤을 때 소설에서 제시된 인물이 여성성을 수행하고 있는 인물인지, 남성성을 수행하고 있는 인물인지 파악할 수 없다. 설령 파악한다고 하더라도 이분법적인 성별을 파악하는 것이 갖는 의미는 없다.

최윤이 의도적으로 성별을 지우는 첫째 시도는 잠시나마 화자에게 행위 주체성을 실천할 수 있는 공간을 만든다. ‘아이’는 자유롭게 자기 자신의 미래를 꿈꾸고 다양한 꿈과 현실에 잠입한다. 그러나 행위 주체자의 성별을 모호하게 만드는 시도는 일시적이다. ‘아이’가 진입할 사회는 언젠가 앞선 그녀들 혹은 그들처럼 아이에게도 범주화 될 것을 요구한다. 정상화의 요구에 따라 ‘아이’는 자기 자신에게 놓인 것처럼 보이는 선택지 중에서 선택을 할 수 밖에 없다. 소설이 보여주는 장면 속에서 ‘아이’는 일시적으로 행위 주체성을 실천할 수 있으나, 이후에 이어질 ‘아이’의 삶에서는 현실적인 문제들이 ‘아이’의 삶을 존중 받지 못할 삶으로 몰아갈 것으로 보인다. 이러한 시도는 일시적인 대안 공간의 마련일 뿐, 장기적인 대안 공간의 마련으로 보기 어렵다.

그렇기 때문에 둘째 방법인 ‘속삭임’으로서 2인칭이 어떻게 구현되는가를 살펴볼 필요가 있다. 다만, 둘째 방법인 ‘속삭임’으로 바로 들어가지 않고, 2인칭의 기법이 최윤의 소설들에서 어떻게 변주되고 있는지, 또한 어떻게 행위 주체자의 실현이 가능한 대안 공간을 ‘2인칭 기법’을 통해서 제안하고자 하는가의 중간단계의 방법을 살펴보고자 한다. 최윤은 무성성의 획득을 어떻게 소설에 적용할 수 있는가 하는 대안으로 자기 자신의 이야기를 3인칭으로 말하는 여성 화자를 등장시킨다. 소설 속에 등장하는 인물

이 자기 자신의 서사를 3인칭으로 말하는 기법은 최윤이 본격적으로 ‘2인칭 기법’으로 소설을 풀어나가기 전에 시도하는 기법으로 보인다. 소설 속 인물이 자기 자신을 3인칭으로 호명하는 행위는 독자의 입장에서 봤을 때 소설 속의 인물이 서술자인 나의 위치를 대신하고, 나의 위치를 대신 하면서 자기 자신에 대해서 관찰하거나 경험한 이야기를 설명한다는 점에서 2인칭의 시도와 비슷한 맥락을 형성하기 때문이다.

「물방울 음악」에서 화자인 ‘나’는 남성이다. 그는 “결혼 이 년 후 아내를 잃었”으며 “나이는 스물아홉”이다.(물방울 음악:120) 그는 자신이 “아내를 잃기에는 너무 이른 나이”라고(물방울 음악:120) 생각한다. ‘아내’의 죽음을 받아들이지 못하고 배달 오는 물건들을 한 곳에 쌓아둔다. 동시에 일상적인 생활들을 이어나가면서 ‘아내의 부재를 애써 인정하지 않으려고 한다. 그러던 도중 그는 수영교실에서 대학시절 친구인 일명 ‘킬리페퍼’를 만나게 되고, ‘킬리페퍼’와의 만남을 통해 자신의 삶을 ‘삼인칭 시점’으로 돌아보게 된다. 이 시도를 통해서 그는 아내가 죽기 전에 사둔 물건을 풀어보며 아내를 이해하고자 시도하고, 끝내 아내의 부재를 깨닫는다.

시간이 갈수록 더더욱 비현실적으로 보이는 아내의 죽음의 처리를 놓고 고민하고 있던 나는 유령처럼 하나하나 도착하는 그 물건 박스 속에 어두운 비밀의 단서가 숨어 있을 수도 있다고 생각했던 것이다. 그렇지만 그럴 필요가 없다는 것을 곧 알게 되었다. 그것들은 모두 눈처럼 희고 꿈처럼 가벼운 스티로폼에 휩싸여 묵직한 체구를 멍하게 감추고 있는, 아내의 죽음으로 인하여 욕구가 거세된, 물건들일 뿐이다. (물방울 음악:132)

‘아내’가 자살을 시도하기 직전에 구매한 물건들은 “존재감을 상실한 아내가 외부의 사물에 의탁해서 자신의 실존을 보장받고 싶어했던 상황을 추측”하게 한다.³⁷⁾ 이것은 ‘아내’와 그의 부부관계가 어떻게 그려졌든, 이성애-가부장제를 중심으로 하는 사회 속에서 ‘아내’가 충분히 금전적으로 여유로웠어도 개인의 욕구를 달성하지 못했음을 시사한다. ‘아내’는 자신의 욕구를 채우고자 물건을 샀지만, 물건을 사면 살수록 자신의 주체를 상실해가는 역설적인 상황에 직면했다. 무엇을 얼마만큼 사더라도 ‘아내’는 결국 행위 주체자로서 인정받을 수 없었다. 사회와 문화가 이미 이성애-가부장제의 호명을 통해 구성돼 있기 때문이다. 보다 인간다운 삶에 도달하기 위해 물건을 사는 행위를 통해 주체성을 회복하고자 했으나, ‘아내’는 주체성 회복에 실패하고 죽음을 선택한다. 이러한 양상은 여성성의 수행과 무관하지 않아 보인다. 사회적으로 강요되는 여성성의

37) 양현진, op.cit., P.321

수행에 있어 ‘아내’는 “사는 건 말야, 매일 꼭 한 조각씩 삼켜야 하는 똥으로 만든 떡과 같은 거라구.”하며(물방울음악:130) 그에게 던지시 말한 적이 있다.

‘아내’에게 있어 삶은 인간다운 삶을 보장 받을 수 없는 것이다. 억지로 삼키고 참아야 하는 삶이 그의 ‘아내’가 수행하는 여성성이자 팔루스 가짐으로서의 삶이다. 그는 『너는 더 이상 네가 아니다』와 「갈증의 시학」의 ‘철수’와 같이 ‘아내’의 죽음을 이해하지 못한다. 죽음만이 아니라 ‘아내’가 직면했던 문제들 혹은 내면의 문제들을 이해할 수 없다. ‘나’에게는 ‘아내’와 같은 일이 일어나지 않았기 때문이다. ‘나’는 ‘아내’의 죽음의 원인을 진단하기조차 힘들어한다. 이미 ‘팔루스 임’의 위치로 존재하기 때문에, ‘나’는 사회에 만연한 ‘팔루스 갖기’로서의 ‘아내’와 같은 사람들의 욕구를 이해하지 못한다. ‘아내’는 ‘팔루스 갖기’로서 물건의 수집에 집중했으나 그것은 결코 충족될 수 없었다. 세상에 그 어떤 물건을 산다고 해도 아내가 속한 사회의 문화적인 범주나 사회적 범주를 이성애-가부장제가 아닌 것으로 바꿀 수 없기 때문이다. 그는 ‘아내’의 죽음을 욕구의 거세로 받아들인다. 장례식을 간소하게 치르고 주변의 누구에게도 ‘아내’의 죽음에 대해서 알리지 않는다.

그녀는 걸었다. 그녀는 저 남쪽의 한 작은 해변 도시에 도착할 때까지 오랜 시간을 걸었다. 한 달, 한 달 반. 귀에 리시버를 꽂고, 배낭에는 단 이십오 개의 음악 테이프만 넣고, 그것은 영원히 떠나려는 사람이 절박한 마음으로 엄선한 그런 곡들이었다. 그녀는 길을 묻기 위해서만 입을 열었고, 어느 날 계절이 바뀌려는 즈음 K시에 도착했다. 그리고 거기서 아무 일도 일어나지 않았다. (물방울 음악:134)

‘나’는 수영장에서 ‘킬리페퍼’를 만나고 ‘삼인칭 시점’으로 말하는 그녀의 모습을 본다. 보고서와 같은 서술 방법은 ‘킬리페퍼’의 삶에 서사를 “부담없이”(물방울 음악:133) 부여하는 방식으로 보인다. “서사에서 시점이 주어진다든 것은 서사 내의 모든 것을 보고 생각하고 판단한다는 의미를 내포”하는 것과 다르지 않기 때문이다.³⁸⁾ ‘킬리페퍼’는 자신이 겪은 일에 스스로 서사를 부여하는 행위를 통하여 이성애-가부장제 속에서도 스스로를 행위 주체자로 세운다. 이러한 행위 주체자로서의 주체성의 확보는 그에게 자신이 겪은 일을, 또한 ‘아내’의 죽음을 하나의 서사로서 이해할 수 있는 시각을 확보하게 할 여지를 만든다. 하지만 ‘나’는 자신의 삶을 3인칭으로 정리하는 것을 어려워한다. 이미 ‘나’는 이성애-가부장제 사회에 있어 주체이며 곧이 행위 주체자가 될 필

38) 정재석, op.cit., P.258

요가 없기 때문이다. 반면 ‘킬리페퍼’는 자신의 삶을 3인칭으로 발화함으로써 자신의 행위를 중심으로 서사를 구성하고, 행위들에 의미를 부여하는 작업을 통해 행위 주체가 된다. ‘킬리페퍼’가 자기 자신의 삶을 3인칭으로 서사화하는 것은 자신의 삶을 객관적인 입장에서 서술함으로써 이성애-가부장제의 호명 속에서 여성이 아닌 ‘킬리페퍼’로서 존재할 수 있게 된다.

‘킬리페퍼’가 자기 자신을 ‘그녀’라고 호명하는 작업은 이미란의 구분에 의하면 ‘2인칭 기법’ 중 둘째 유형에 속한다. ‘킬리페퍼’가 시도하는 발화의 방식은 결국 ‘킬리페퍼’가 자기 자신의 삶에 주인공으로 등장하는 자기 자신을 ‘그녀’로 호명하는 것이다. 더불어 서술자로서 ‘킬리페퍼’는 주인공으로서의 ‘그녀’에 대해 아는 것과 관찰한 바를 중심으로 이야기한다. 감정적인 개입이 없으며, “너/당신”의 심리를 묘사하는 것이 불가능하다는 점에서 엄격한 의미로는 2인칭의 화법을 시도하고 있는 것이나 다름없다.³⁹⁾

최윤의 소설 속에서 여성성을 수행하는 인물들은 스스로의 삶에 서사를 부여하기 위해 자신의 성별을 감추고, 마치 타인의 삶을 이야기하는 것처럼 꾸미는 전략을 선택한다. 이러한 시도는 「전쟁들: 그들 속 여인의 목선」에서도 마찬가지로 발견할 수 있다. 화자는 자기 자신이 아닌 다른 여성의 삶을 관찰하고 서술함으로써 자기 자신의 삶에 서사를 부여하는 시도를 한다. 엄격한 의미로 1인칭의 화법을 취하고 있는 「전쟁들: 그들 속 여인의 목선」은 ‘나’가 주인공이기는 하지만 ‘나’가 경험한 과거의 기억이 현재에 어떤 의미를 가지고 있는가를 돌아보는 회고의 성격이 강한 소설이다.

한 여인이 있었다. 동네에서 가장 예뻐던 여인, 동네에서 가장 행복해 보였던 여인, 동네에서 가장 부유했던 남자의 아내. 늘 깔끔하게 차려입은 김내과 집의 수현이 엄마는 병원 맨 위층, 커튼이 쳐진 어스름한 실내에, 머리를 깨끗하게 몰아 뒤로 올리고 흰 목선을 드러낸 채 무릎을 세우고 그 위에 두 손을 얹은 자세로 앉아 있곤 했다. 그리고 어느 날…… 무엇 때문에 그 여인은 모든 것을 다 버리고 떠났을까. 그 모든 것 뒤에 무엇이 있었던 것일까. (전쟁들: 그들 속 여인의 목선:151)

‘나’는 기억속 여인을 중심으로 자신의 과거를 회상한다. 이때 ‘나’는 화자이자 서술자의 지위를 갖으며, 자신의 기억을 ‘연인’을 중심으로 2인칭의 어조를 형성한다. 이미란의 구분에 의하면 세번째 경우에 속한다. 나는 이야기 밖에 존재하는 ‘그녀’를 초점 화자로 삼아 이야기를 진행한다. 초점화자로 설정된 ‘여인’의 삶은 서술자인 ‘나’의 삶

39) 이미란, op.cit., P.76

과 멀지 않으며 크게 다르지 않은 것으로 일종의 ‘오마주’를 이루고 있다. 최윤은 이처럼 “‘초점자’로서의 역할”을 화자에게 부여함으로써 1인칭 혹은 3인칭 기법 속에서 회고의 방식을 통해 ‘2인칭 기법’의 어투를 획득한다.⁴⁰⁾ 최윤의 2인칭적 화자의 구성은 「전쟁들: 그들 속 여인의 목선」 외에도 「갈증의 시학」, 『너는 더 이상 너가 아니다』에서도 마찬가지로 기법이 적용된다.

네 광기의, 이 일종의 유예기간에 ①너는 그를 만났다. 그저 같은 직장에서 손쉽게 그가 다가왔기 때문에, 너의 피곤함을 달래주는 그의 살의 위로가 싫지 않았고 네 요구만 하면 언제든지 나타나는 그의 유연성이 놀라웠고, 너의 잦은 변덕과 너 자신도 알 수 없는 불만감 앞에 상처를 받고 고통스러워하는 그를 보는 오락이 상당히 재미있었다. ②너는 그것을 애정의 증거가 아닌, 소유의 확고한 증거로 받아들였다. 너는 고통을 줌으로써 그의 완벽한 종속을 확인하려고 했고 그것이 확인되자 ③너는 조금씩 그에 대한 경계를 낮추었다. (너는 더 이상 너가 아니다:185(밑줄은 작성자))

밑줄 친 부분을 통해서 2인칭 화자가 어떤 공간에 위치하고 있는가 유추할 수 있다. 2인칭 화자는 현실에 기반하고 있지만 1인칭과 3인칭 사이의, 허공과도 같은 공간에 존재하게 된다. ①에서 ‘너’는 현실의 공간에서 ‘그’를 만난다. 이것은 2인칭 기법 중 서술자가 너에 대해서 알고 있는 정보를 전달하는 경우다. ②에서 서술자는 ‘너’에 대해 관찰된 감정을 서술한다. 2인칭의 소설은 엄격한 의미에서 서술자가 ‘너’의 감정을 언급할 수 없으나, 최근 소설의 경향에 의하면 2인칭 서술자는 대상의 감정과 상태를 자유롭게 서술하는 경향을 보인다.⁴¹⁾ 이러한 경향은 2인칭의 기법을 연구하는 데 있어 흥미로운 분석지점을 발생시킨다. 2인칭의 한계를 뛰어넘어 ‘너’로 언급되는 대상의 감정과 기분, 정황을 설명하는 것이 기법적으로 허용되는 것이다. ③의 경우는 이미란이 제시하는 두번째 기법으로서의 2인칭 기법이 적용된다. 서술자가 ‘너’를 관찰한 바를

40) 정재석, op.cit., P.244

41) 이미란, 「이인칭 소설의 서사전략 연구」, 『현대문학이론연구』, vol.41, 2010.

이미란은 「이인칭 소설의 창작유형 연구」의 후행연구로서 2인칭 화자가 등장하는 소설의 서사를 전략적으로 분석하는 연구를 시도한다. 이미란은 “문법적으로 이인칭이란 내가 말하고 있는 상태, 즉 내 말을 듣는 이를 가리키는 말”(76)이라고 정리하면서 “서술자는 ‘너/당신’에 대해 회상할 수 있고, 관찰할 수 있고, 지시할 수도 있지만 ‘너/당신’의 심리를 묘사하는 것은 불가능하다.”(76)고 본다. 그러나 최근의 2인칭 소설 경향을 살펴봤을 때 “이인칭 소설에서 서술자는 이러한 한계를 초월하여 ‘너/당신’의 내면을 들여다보기도 하고, 삼인칭의 시각과 시야를 확보하여 이야기하기도 한다”(76)고 지적한다. 이미란은 「이인칭 소설의 서사전략 연구」를 통해서 2인칭의 화법이 단순하게 대상을 ‘너/당신’으로 지시하는 것 외에도 변주돼 서사에 적용될 수 있는 가능성을 언급한다.

서술한다. 이처럼 최윤은 2인칭의 기법을 복합적으로 사용한다. 1인칭의 화자 서사의 주인공이라고 하더라도, 중간중간 삽입되는 ‘2인칭 기법’을 통해 최윤의 소설은 다층적인 화자들을 획득하며 이를 통해 서사가 가지는 의미는 풍부해진다.

「당신의 물체비」에서도 같은 다층적 화자의 구성을 통한 기법적 시도가 엿보인다. 「당신의 물체비」는 교통사고로 ‘남편’을 잃은 여성인 ‘나’를 화자로 하는 이야기다. 갑작스러운 교통사고로 ‘남편’을 잃은 ‘나’는 남편의 사고로 인한 죽음과 관련해 충격적인 소식을 듣게 된다. ‘남편’의 차에 정체 모를 ‘여자’가 타고 있던 것이다. ‘나’는 그녀를 알지도 못한다. 그녀를 아는 사람이 경찰을 통해 그녀의 소식을 물어오기를 기다리지만 아무도 ‘나’의 ‘남편’과 함께 차에 타 있던 여성을 찾지 않는다. ‘나’는 ‘여자’가 ‘남편’의 내연녀였을 가능성도 생각해보지만 그저 생각뿐이다. ‘나’는 그녀의 정체를 정확하게 알 수 없으며, ‘남편’이 ‘여자’와 무슨 관계였는지도 알 수 없다. ‘나’는 ‘남편’의 죽음과 정체모를 ‘여자’의 문제로 ‘민박사’에게 “충격에 의한 고열과 약한 섬망 증세”를 (당신의 물체비:11) 치료 받는다. ‘나’는 ‘남편’의 죽음을, ‘민박사’는 “반생을 흔든 돌조각”을(당신의 물체비:31) 추적한다. 두 사람의 인생은 기이하게 닮아 있고, 서로를 이해하고 의지하게 된다. ‘나’는 ‘민박사’의 집에서 살며 ‘남편’의 사인을 추적하지만 끝내 알아 낼수 있는 것은 아무것도 없다.

나는 몇 번이고 머릿속에 들어오지 않는 글자들을 다시 읽었다. 그러나 내가 보고 있는 것은 국도 위를 달리는 한 대의 자동차 안이었다. 남자는 집에 전화를 마치자마자 다시 빠른 손놀림으로 다이얼을 돌린다. 한 여자의 목소리가 나온다. 남자는 노변에서 기다린다. 그리고 다가오는 한 그림자를 향해 차의 문을 연다. 여자가 차 안에 올라탄다. 그들은 달린다. (당신의 물체비:20)

‘나’는 추적의 과정에서 섬망증상으로 인해 ‘남편’과 ‘여자’의 모습을 계속해서 목격하게 된다. ‘나’는 계속해서 ‘남편’과 그녀를 ‘남자’와 ‘여자’로 호명하며, 그들의 사건을 재구성한다. ‘나’의 집요한 집착은 마치 죽은 ‘남편’과 그녀가 살아서 행위하는 주체자처럼 보이도록 한다. 이때 내가 그들을 보는 과정이 1인칭 기법에서 2인칭 기법으로 넘어가며 자연스럽게 구사된다. 섬망이라는 환각적인 장치를 통해서 최윤은 ‘나’가 상상하는 남편의 사인을 마치 존재하는 것처럼 만든다. ‘나’는 서술자로서 ‘남자’와 ‘여자’에게 이야기를 부여하고 그들이 존재할 수 있는 공간을 만들어낸다.

이처럼 최윤은 2인칭 기법을 삽입하는 시도를 통해 1인칭의 화자가 주인공이라고 하

더라도, 범주화된 문화적인 맥락 속에서 2인칭으로 발화함으로써 화자가 행위 주체성을 실천할 수 있는 공간을 확보한다. 일종의 자기 객관화의 과정을 통해 화자는 자기 자신의 삶에 서사를 부여하기를 시도하고, 그러한 시도가 화자에게 대안적인 공간을 제시하는 방식을 취한다. 이를 통해 인물들의 행위 주체성을 확보하기를 시도하는 것처럼 보인다. 한 편의 소설에 처음부터 끝까지 완벽하게 ‘2인칭 기법’을 적용하기 전에, 이처럼 1인칭을 중심으로 쓴 소설 곳곳에 2인칭적인 요소를 배치함으로써 화자가 처한 현실의 패러독스를 인지하게 하는 일종의 중간적 과정을 거치는 것으로 보인다.

2) 문체 실험으로서의 ‘속삭임’의 양상

‘2인칭 기법’이 소설 속에서 구현되는 양상들을 살펴봄으로써, 행위 주체자들의 주체성을 장기적으로 마련할 대안적 공간의 마련의 가능성을 앞서 살폈다. 본 챕터에서는 본격적으로 둘째 방법으로 제시된 ‘속삭임’임으로서의 2인칭 기법에 주목하고자 한다. 최윤의 ‘속삭임’을 2인칭 기법의 문제로만 다뤄질 수 없는 것은 그것이 특별한 문체적 효과를 산출하기 때문이다. 그것은 인칭으로부터 자유로워진 목소리이고, 궁극적으로 인칭이 불확실해지는 지점까지 밀고 가는 목소리다. 서술자가 인지하지 못한 다른 목소리를 담거나 부유하는 또 다른 서술자들의 목소리를 포착하기를 시도할 때, 또한 서술자가 파악할 수 있는 범위를 벗어나는 파편적인 이미지나 사유를 기술할 때, 최윤은 의도적으로 주어를 삭제하거나 서술자가 누구인지 파악하게 어렵게 만든다. 이와 같은 최윤 소설의 문체적 특징을 규명하기 위해 ‘속삭임’이라는 개념을 제시해볼 수 있다.

최윤은 소설 속에서 인물들의 내면의 목소리를 외현화 하는 방법으로 ‘속삭임’을 선택한다. ‘속삭임’은 2인칭의 기법과의 결합을 통해 무성적인 목소리를 획득하며, 마치 누군가 귓가에서 속삭거리는 문장을 구성하게 된다. 때문에 본 연구에서 최윤의 독특한 이러한 기법을 ‘속삭임’으로 부르하고자 한다. 속삭거리는 것과 같은 2인칭 기법을 통해 최윤은 소설 속에서 인물의 내면과 외부를 살필 뿐만 아니라, 인물들이 볼 수 없는 혹은 볼 수 있으나 외면한 것들을 지적하고 대안적인 공간을 마련한다.

‘속삭임’ 기법은 서술자가 대상을 ‘너’ 혹은 ‘당신’으로 칭하는 작업 외에도 첫째 방법으로 활용되는 무성성의 인식을 보다 적극적으로 활용할 수 있게 한다. 2인칭 기법은 마치 속삭이는 것과 같은 어투를 구성하며 한 인간의 실존을 깊이 있게 들여다 볼 수 있도록 유도하기 때문이다. 최윤은 이와 같은 2인칭 기법의 특징을 적용하여 「숲에서

숲으로」에서 속삭임 기법을 효과적으로 적용한다.⁴²⁾

「숲에서 숲으로」는 연애소설이다. 정확하게는 ‘너’와 ‘너’가 서로 사랑한 이야기며, 헤어진 이야기다. 53개의 단장은 마치 깨진 유리처럼 파편적으로 흩어져있다. 주어진 숫자대로 이야기를 나열하려고 해도 각 단장을 순서대로 붙이는 것은 불가능하며, 설령 그것이 가능하다고 하더라도 소설적으로 지니는 의의나 서사의 순서에 영향을 미치지 않는다. 총 53개 단장의 ‘너’가 언제나 동일하다는 보장이 없으나 각 단장은 모두 독립된 이야기를 지니고 있다는 점이 특징이다.

50

그때, 그 날, 그 시각의 숲을 기억한다. 다른 때, 다른 날, 다른 시각의 숲과 무한히 다른 숲. 몇 개의 기억들로 한순간 부활한 너, 너를 기억한다. 숲을 뒤덮은 녹음의 색은 어느 화가의 팔레트에 무지개처럼 펼쳐진 그런 색의 변주처럼 어지러웠음을 기억한다. 숲의 모든 푸름은 다만 푸름이라고 단순하게 불리울 수 없음을 알았던 그 순간을 기억한다.
(숲에서 숲으로:141)

‘너’를 호명하는 서술자의 성별을 특정할 수 없는 이유는 제시된 각 단장에서 이분법적인 성별의 기표들을 찾을 수 없기 때문이다. 서술자는 그때, 그 날, 그 시각의 숲을 기억하면서 그 장소에 있는 ‘너’를 호명하기를 시도한다. 이 속삭임은 ‘너’를 향하고 있지만 동시에 ‘나’를 향하고 있다. ‘너’와 ‘나’의 구분이 명확하지 않으며 동시에 ‘너’와 내가 놓인 공간과 시간에 대한 포착이 파편적으로 흩어져 있다.

이밖에도 “화요일 저녁에 가끔 들리던 불링장에서 너의 스트라이크에 늘 박수를 치던 검은 와이셔츠의 남자를 기억한다.”(숲에서 숲으로:144) 혹은 “움직이는 공간을 좋아하던 너, 불면증이 있던 너, 밀실 공포증이 있던 너를 기억한다.”와(숲에서 숲으로:147) 같은 속삭임 속에서 이분법적 성별을 발견할 수 있는 기표들을 찾을 수 없다.

42) 최윤은 『수줍은 아웃사이드의 고백』에서 다음과 같이 「숲에서 숲으로」를 설명한다.

“이것이 「숲에서 숲으로」라는 소설을 쓰기의 두 번째 단계다. 53개의 연애단장들은 모두 주어가 없이 쓰여졌다. 뿐만 아니라 각 단장의 내용에서 성(性)이 분명하게 드러난다고 생각하는 표시들을 모두 지워 중성적인 것으로 만들었다. 그러므로 각 단장의 주어는 남자여도 좋고 여자여도 좋다. 두 가지 관찰 때문이다. 첫째는 위에서 말한 것처럼 사랑하는 사건이 가지는 보편적(?)인 성격 때문이다. 남자건 여자건 사랑의 문법에 있어서 엇비슷하다는 것이다. 둘째는 시사적인 관찰이다. 현대의 사랑에는 사실 성의 차이가 점점 더 지워지고 있다. 여성적 사랑이 다소 남성적으로 되는가 하면 남성적 사랑은 다소 여성적이 된다.”(103-104)

이처럼 최윤은 의도적으로 「숲에서 숲으로」에서 성별을 지우는 작업을 시도하고, 성별을 지우는 의도적인 작업을 통해서 각 단장에서 서술되는 ‘너’에게 행위 주체성을 장기적으로 담보할 수 있는 소설적 공간을 대안적으로 제시한다.

최윤의 소설에서 중요한 것은 인물의 이분법적 성별이 아니라 행위 주체자로서의 인간이다. 또한 이분법적 성별을 지웠을 때 인간에게 남는 것, 인간다운 삶의 조건이 무엇인가가 중요한 문제다. 최윤은 “말하기를 통해 새로운 방식으로 대화 과정 속에서 정교화”(UG:275) 작업을 진행한다. 속삭임과 정교화라는 단어는 쉽게 매치되지 않는 것처럼 보인다. 최윤이 ‘너’와 ‘나’를 발화하는 것에 기준이 없는 것처럼 보이기 때문이다. 그러나 최윤이 ‘너’ 혹은 ‘나’를 호명하는 것에는 일정한 규칙이 있다.

나 ‘나’로 시작되는 모든 사고나 문장에 거의 기계적으로 ‘우리’ 혹은 ‘그들’로 주어를 바꾸어 넣어볼 것. 되도록이면 다른 것 속에 용해되어 나타나거나 생략되는 것.

너 상상 속에서 존재하는 가장 이상적인 독자 (수줍은 아웃사이드의 고백:107)

이때 최윤은 ‘나’와 ‘너’라는 호명을 사용함에 있어 에세이 『수줍은 아웃사이드의 고백』의 「소설 쓰기와 관련된 몇 가지 단어」에서 밝힌 기준에 따르고 있다. 언뜻 보면 마구잡이로 쓰인 것 같은 나와 너의 호명은 사실 최윤이 자신만의 규칙을 세우고 쓴 엄격한 의미에서 통제된 문장들이다. 이처럼 최윤의 ‘속삭임’에는 일정한 규칙이 있다. 규칙은 속삭임을 통해 하나의 특정한 이미지, 공간, 감정, 시간, 이야기 등을 독자로 하여금 인지하게 한다. 인지된 공간은 소설 속 인물이 행위 주체자로서 행동할 수 있는 대안적인 공간을 마련한다. ‘속삭임’의 기법은 2인칭의 기법과 결합해 한 편의 소설 속에 다층적인 화자를 구성한다. 다층적인 화자들은 끊임없이 속살거리며 자신들의 이야기를 한다. 독자는 속살거리며 누구의 목소리인지 종종 알아차리기 어렵다. 중요한 것은 ‘속삭임’으로 발화하는 서술자가 소설이라는 공간 속에서 자기 자신을 위한 대안적인 공간을 발굴할 수 있게 된다는 것이다. 그것은 화자 자체가 ‘속삭임’의 기법을 활용하고 있기 때문이기도 하며, 독자로 하여금 서술자의 위치가 명확하지 않다는 2인칭 기법의 특징 때문이기도 한다. ‘속삭임’을 통해 최윤이 발견하고자 하는 것은 인간적인 삶이란 무엇인가 하는 의문이다. ‘속삭임’은 그것을 향해 밀도 있고 조직적으로 움직인다. 최윤은 ‘속삭임’을 통해 파편적인 언어들을 조합해 나감으로써 젠더적으로 발화하기를 시도하고 있기 때문이다.

14

소리나게 웃으며 한무리의 여자애들이 지나갔다. 손에는 철쭉꽃 가지들을 꺾어들고. 그때 너의 얼굴에 일던 그 열어나 깊은 권태의 파도를 기억한다. 저문 시간의 국립공원

입구의 매표구에는 아무도 없었다.

9

어느 날 아침 라일락 담배를 피워물고 문을 열어주던 너를, 그 담배만큼이나 가느다랗게 시야를 가리던 포오란 연기를 기억한다. 네 방의 침대(이인용)와 옷장(이중문, 무무늬), 그 사이에 놓여 있는 원탁(사인용, 원목)과 같은 두 개의 의자(주방용)를 기억한다. 그 겨울 중앙난방식 너의 방은 따뜻했다.

17

열린 차창으로 들어온 미풍에 날리던 너의 가는 머리칼, 거기서 나던 발삼향—네가 발삼향이라고 말해 주었다—을 기억한다. 발삼, 그건 무슨 색깔까. (숲에서 숲으로:143)

「숲에서 숲으로」에서 ‘속삭임’이 중요한 이유는 각 단장에서 언급하는 ‘나’와 ‘나’가 항상 같은 서술자라는 확신이 없다는 점을 근거로 한다. 독자는 각 단장의 발화자가 누구인지 모른다. ‘나’와 ‘너’가 항상 두 사람인지, 아니면 서로 다른 ‘나’들이 등장하여 서로 다른 ‘너’를 호명하는 것인지, 아니면 서술자가 서술자 자신을 ‘너’라고 호명하는 것인지 알지 못한다. 인용된 부분을 살펴보면 ‘14’의 서술자와 ‘9’의 서술자, ‘17’의 서술자가 모두 같다는 확신을 쉽게 내릴 수 없다. 그럼에도 ‘속삭임’을 통해 일종의 만화경처럼 분화되는 다층적인 화자들의 목소리는, 최윤이 포착하고 있는 사랑의 기억을 재구성하는 일에 성공한다. 사랑이라는 감정에서 성별을 지우고 ‘속삭임’이 2인칭 기법과 섞여 들어가면서 우리는 서술자의 다층적 목소리를 각각의 이야기로 혹은 하나의 이야기로, 또는 두 사람의 이야기로 이해한다. 이와 같은 시도는 ‘너’에게 행위 주체자로서 발화할 수 있는 공간을 부여하는 작업과 같다.

46

네가 종사하는 직종은 서비스업(여행사 직원), 지위는 평사원, 지출에 따른 너의 계층은 중산소비층, 교육 정도는 미상, 출생지는 지방, 취미는 여행, 특기는 침묵(너는 아무 말 하지 않고 사람들과 8시간 이상을 앉아 있을 수 있다), 주거 형태는 전세, 가족 상황 미혼, 세대주와의 관계 본인, 좋아하는 음식 면(麵)류, 물냉면(함흥식. 여름), 칼국수(손칼국수. 겨울), 싫어하는 음식 두(豆)류(콩밥, 두부, 콩국수), 좋아하는 계절은 초여름, 싫어하는 계절은 초봄, 좋아하는 색은 짙은 파란색, 싫어하는 색은 옅은 파랑색. (숲에서 숲으로:146)

최윤은 「숲에서 숲으로」에서 서술자의 행위 주체성과 ‘너’의 행위 주체성을 통하여

사랑의 이야기를 완성한다. 이때 소설의 몸이라고 하는 것은 굉장히 독특하게 조립된다.
 한편적으로 제시된 각 단장은 각각 독립된 단장이면서, 모든 단장이 사랑을 이해하게
 한다는 점이 그렇다. 소설에서 성별이 거세된 것은 기존의 소설이 남성화 되었다는
 점에 대해 대안적인 글쓰기의 방법을 제시하는 것과 같다. 서술자에게 ‘너’는 파랑색을
 좋아하고 옅은 파랑색을 싫어하는 세심한 면모를 지닌 ‘사람’일 뿐이다. 서술자의 성
 별과 ‘너’의 성별은 언제나 모호하며, 소설의 몸은 기존의 소설이 취하는 문법을 취하
 고 있지 않다는 점에서 기존의 소설과는 다르다. 기존의 소설과 다르기 때문에 남성적
 인 소설의 대안이 되는 것이 아니라, 기존의 소설과 다른 구성점과 소설에 대한 관점
 을 취하고 있다는 점에서 기존의 소설의 한계성을 보완할 수 있는 소설의 플롯으로서
 의 몸을 이해할 여지를 발생시킨다.

최윤은 이처럼 특정한 인물, ‘너’라는 사람에게 부여되는 인간다운 조건의 형성에 주
 목한다. 최윤은 무성적인 인물을 탐색하고 모색하는 방법을 선택한다. 각각의 시도를
 통해 최윤은 “배치받은 성”(UG:159) 그저 사회적인 부산물임을 여러 차례 지적한
 다. 특히 「숲에서 숲으로」에서 최윤은 이분법적 성별로서 인간이 배치받은 성별이
 명확하지 않더라도 사랑이 가능하다고 본다. 사랑의 가능성은 배치받은 성의 한계를
 넘어 서로를 향한 존중을 속삭이게 한다. 이처럼 ‘속삭임’의 기법은 기존의 소설이 남
 성적으로 구성하고 있는 문법으로부터 최윤의 소설이 독립하는 일에 성공하는 것처럼
 보이게 한다. 최윤이 선택하고 있는 ‘속삭임’의 기법이 단순히 2인칭의 차원에서만 머
 무르지 않으며 플롯적인 측면에 있어서도 「숲에서 숲으로」의 구성은 무성성을 획득
 하고 있다는 점에서, 기성의 남성적 소설의 문법과 플롯을 따르고 있지 않기 때문이다.

최윤의 「숲에서 숲으로」는 서술자들의 이분법적 성별을 고의적으로 상실하게 하
 고, 이분법적인 성별이 소설 속에서 또한 인간의 삶의 문제에 있어서 중요한 문제가
 아님을 인칭, 문체, 플롯의 기법을 통해 제시한다. 이러한 제시는 최윤의 소설 속에서
 인간의 이분법적 범주화의 문제 넘어, 젠더로서 인물의 삶을 이해하고자 하는 시도로
 이어진다. 또한 최윤이 한 편의 소설 속에서 다층적인 화자들을 구성하는 것은 그럴
 수밖에 없기 때문이다. ‘속삭임’은 한 사람의 목소리만을 담아내지 않는다. 자신의 내밀
 하고 구질구질한 이야기를 말하기도 하고, 또한 그것에서 파생되는 이야기에 서사를
 부여하기도 한다. 한편적으로 흩어져 있는 목소리들을 퍼즐처럼 맞추는 일, 그것이 최
 윤의 속삭임의 인칭이다. ‘속삭임’ 기법은 “어딘지 모르게 어긋나” 있고 동시에 “불편한
 시선을 통하여” “사소한 것’을 발견”한다.⁴³⁾ 사소한 것을 발견한다고 하는 행위는 이
 분법적 성별이 초래한 결과라는 측면에서 보면 패러독스라고 할 수 있다. 여성이 여성

성을 추구하면 하려고 할수록, 혹은 여성성이 아님을 추구하려고 할수록 패러독스는 한층 심화 된다. 사방에 길이 있어도 걷지 못하고 제 자리에 멈추게 되는 것과 같은 상황이 인물들에게 닥친다.

최윤의 2인칭 서술과 ‘속삭임’ 문체는 인물이 행위 주체자로서 발화할 수 있는 공간을 확보하게도 하지만, 그 인물에게 주어진 서사를 이해할 수 있게도 한다. 이때 개인의 서사는 감상적이고 나르시즘적일 수도 있으나, 최윤의 깊은 역사적인 인식을 기반으로 한 “감추어진 상처”가 주로 발견된다.⁴⁴⁾ 최윤의 2인칭 기법은 마치 유평과도 같은 2인칭의 화자들을 통해 서사를 객관화하는 것 외에도 희미한 기억 속에 감춰진 진실을 마주하게 한다. 최인자는 최윤의 2인칭 기법을 단편 소설 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」를 중심으로 “미쳐버린 한 소녀의 모습으로 담아내면서 우리 모두의 내면적인 죄의식을 일깨우고 있는 것”이라고 지적한다.⁴⁵⁾ ‘속삭임’은 2인칭 기법과 결합하면서 유평처럼 인물들의 주위를 부유하고, 인물들이 기존에 볼 수 없었던 것, 혹은 볼 수 있으나 애써 외면하고 있는 것을 직면하게 한다.

「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」의 경우 5·18 광주민주항쟁에 관련된 소설이다. 5·18 광주민주항쟁이라는 역사적 과정 속에서 여자 주인공인 소녀는 오빠를 잃고 어머니마저 잃는다. 소녀는 눈앞에서 어머니를 잃음으로서 깊은 죄책감에 시달리게 된

43) 최인자, 「세장을 든 여인」, 『문학동네』, 통권1호, 1994.

최인자는 여성 글쓰기가 문학적로나 상업적으로 갖는 중요성을 언급하며 “여성 글쓰기는 너무 극단적이거나 도전적이어서도 안 되며, 그렇다고 해서 너무 감상적이거나 순응적이어서도 안 된다”(319)는 당대의 비판적 목소리를 종합하고, 이러한 비판이 “모두 여성 작가들의 고유한 목소리를 지워버리고 그들이 이루어내는 끊임없는 변주와 유희의 가능성을 닫아버리는 주장”(319)이라고 주장한다. 최인자는 최윤의 소설이 지니고 있는 여성 글쓰기의 가능성에 대해서 “최윤의 세계는 대단히 이성적이고 관념적이며 절제되어 있다”(319)고 평가하고, 소설가로서의 최윤에 대한 작가론을 여성학적인 입장을 바탕으로 정리한다.

44) 최인자, op.cit., P.320

최인자는 최윤의 작품에 대해 “여성은 성의 의미가 표백된, 한 사람의 인물로만 기억될 뿐”(320)임을 지적하고 “최윤의 사회에 대한 남성적인 시각은 여성의 목소리를 억누르고 있다”(320)라고 평가한다. 감추어진 상처는 표백된 인물의 인간성 즉, 행위 주체자로서 개인이 지니고 있는 상처이다. 최윤은 한 인물의 상처를 인간 개인이 삶에서 겪은 상처로, 혹은 역사적인 비극 속에서 발생된 상황 속에서 인간 개인이 겪은 상처로 표현한다. 최인자는 “『갈증의 시학』에 등장하는 여주인공의 눈이 사시인 것처럼, 작가의 시각 또한 어딘지 모르게 어긋나 있다”(320)음에 주목하고, 어긋나 있지만 불편한 최윤 작가의 시선이 “언제나 사회와 이데올로기라는 거대 역사를 향”(320)하고 있다고 평가한다. 이러한 평가는 최윤이 인물들에게 제공하는 환경이 단순히 개인적인 문제에서 언급될뿐만 아니라, 역사적인 상황 가령 5·18 광주민주항쟁과 같은 상황 속에서도 발생한다고 인지하고 있음을 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」을 통해 제시한다.

45) 최인자, op.cit., P.322

최인자는 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」과 같은 역사적인 담론을 지닌 소설이 최윤에게서 한 인간의 실존의 문제와 연결되고 있음에 주목한다.

다. 소설의 주요 서사는 총 세 가지로 구분된다. 첫째, 소녀의 속삭임으로 구성된 파트다. 둘째, 소녀가 오빠를 추적하는 과정에서 만난 청년 ‘나’가 서술자가 되는 파트다. 청년은 소녀를 거두고 폭력을 가하기도 한다. 셋째, 소녀를 찾아 움직이는 ‘우리’의 시선이다. 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」는 구체적으로 1장, 5장, 8장은 소녀를 주목하는 목소리로, 3장, 6장, 10장은 소녀를 확대하고 동시에 소녀의 고통에 동화되는 남자의 목소리로, 초반과 2장, 4장, 7장, 9장은 남자와 동시에 우리의 목소리를 중심으로 형성돼 있다.⁴⁶⁾ 눈여겨 볼 점은 이 소설의 시작이 ‘우리’의 시점으로 시작 된다는 점이다. ‘우리’는 독자를 ‘당신’이라고 지시한다.⁴⁷⁾ ‘우리’가 독자를 ‘당신’이라고 호명하는 행위는 소설 속의 상황에 독자로 하여금 자연스럽게 공모하게 하기 위함이다. 이것은 소설 속에서 ‘당신’에게 발화하는 ‘우리’는 결국 독자 자체이며 2인칭 화자의 설정을 위한 장치이자, 소설 속에서 ‘우리’가 ‘소녀’를 찾아가는 여정을 안내하는 의도적인 ‘속삭임’이다. 본고에서는 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」가 5·18 광주민주항쟁에 관련하여 갖는 일반적인 역사적인 의미를 일부 수용하면서, ‘소녀’의 ‘속삭임’을 중심으로 살펴보고자 한다.

소설 속에서 ‘소녀’가 갖는 지위는 두 가지 측면에서 이해해 볼 수 있다. 첫째, ‘소녀’는 성인 ‘여성’이 아니고, 둘째, ‘성인’ 여성이 아니다. 요컨대 소녀는 이분법적 젠더 수행의 규율로부터 벗어나 있는 존재다. ‘소녀’는 어린아이다. 「속삭임 속삭임」에서 등장하는 ‘아이’와 비슷한 연령으로 추정된다. ‘소녀’는 범주화에 속하거나 속하지 않는 단계에 있다. 또한 ‘소녀’가 겪은 일은 ‘소녀’로 하여금 5·18 광주민주항쟁의 문제를 개인의 입장에서 바라볼 수 있는 시각을 확보할 수 있도록 한다. 최윤은 역사적인 사건 앞에서 ‘소녀’가 자기 자신에게 서술자로서의 행위 주체자의 지위를 획득할 수 있게 하기 위해 ‘속삭임’ 기법을 선택한다. 그녀의 삶이 타자화 됐다고 하더라도 발화할 수 있는 2인칭의 공간을 확보함으로써 ‘소녀’가 자신의 내면의 상처를 들여다보고 이해하기를 시도할 수 있다.

‘소녀’를 향하는 시선은 “‘타자의 시선’으로 우리 자신과 세계를 바라보기, ‘다르게 사유하기’로서” 작동한다.⁴⁸⁾ 다르게 사유하기로서의 작동을 통해 「저기 소리없이 한 점

46) 장혜련, op.cit., P.264 P.266 P.268 참고 정리

47) 최윤이 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」에서 ‘우리’의 시선을 제공하는 것은 이미란의 「이인칭 소설의 창작유형 연구」와 「이인칭 소설의 서사전략 연구」에 의하면 2인칭 기법 중 넷째 방법이다. 최윤은 독자를 ‘우리’로 호명하며 소설 안의 인물들과 간접적으로 연결된 공간을 제공하고, 소설 속에서 형성된 가상의 공간 속에서 독자가 소설에서 제시된 상황과 문제에 참여하기를 요청하는 기법을 의도적으로 사용한다.

48) 조희경, 「최윤 소설의 전복성과 윤리성의 관계」, 『우리문학연구』, vol.56, 2017. P.581

꽃잎이 지고」에서 ‘소녀’의 발화가 1인칭과 2인칭을 오가는 불안정한 인칭을 사용하는 것도 ‘속삭임’의 특징이다. 종종 작가의 개입이라고 보일 수 있는 ‘속삭임’을 유지하며 최윤은 ‘소녀’가 겪은 역사적인 비극을 강조한다.

엄마는 그 소식이 있는 후에 왜 그렇게 시내 외출이 잦았을까. 물건 받아오는 것도 다 집어치우고 단 한 벌의 공단치마를 꺼내 입고 일찍 시내에 나갔다가 저녁때 내가 돌아올 때면 멍하니 뒷마루에 앉아 내가 오는 것도 보지 못하고 무엇인가 열중해 있는 일이 잦아졌어. 그때 나는 엄마가 무서웠어. 나를 버리고 어디로 도망갈까봐 겁이 났지. 내가 엄마를 흔들면 왜 이 난리야, 뭘 일이 난지도 모르고 언제나 정신을 차릴 거여 이 병신아 하고 오히려 악을 써댔어. 동네 아줌마들도 길가에 앉아 있다가 내가 지나가면 혀를 끌끌 차면서 재가 좀 모자라서 다행이지 그렇지 않았음 오죽 지 오래비를 찾을꼬 하는 소리를 들을 때마다 가슴이 철렁 내려앉았어. 오빠가 죽은 걸 내가 만져보지 못했는데 어떻게 그걸 내가 믿으라는 건지. 오빠는 늘 먼 곳에 있었으니까 방학이 되면 또 내려올지 알 게 뭐야. (저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고:219)

‘소녀’의 발화는 현재의 공간에서 과거를 향한 중얼거림이다. ‘소녀’의 발화는 대부분 청자가 설정돼 있지 않다. 소설의 공간 속에서 ‘소녀’의 말을 들을 수 있는 사람은 ‘소녀’ 자신뿐이다. 이처럼 ‘소녀’가 중얼거리는 것은 ‘소녀’가 미쳐버렸기 때문이다. ‘소녀’는 자기 스스로를 “난 정신이 나가버렸어”라고(저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고:220) 평가한다. 이와 같은 평가는 ‘소녀’를 이성애-가부장제가 제시하는 정상적인 인간의 범주에서 스스로를 벗어나게 만든다. ‘소녀’는 정상적인 인간의 지위를 스스로 포기하고 사회로부터 자기 자신을 타자화한다. ‘소녀’는 어디에도 속하지 못하고, 속하지 않음으로서 유령과 같이 부유한다. 아이러니하게도 ‘소녀’는 부유하게 됨으로써 2인칭 서술자로서 발화할 자격을 획득하고 ‘속삭임’을 시도할 수 있다. 스스로를 광인으로 정의내리는 작업은 ‘소녀’로 하여금 2인칭 화자의 공간으로 진입을 허락하는 행위다.

최윤은 의도적으로 ‘소녀’에게 이와 같은 공간을 부여한다. ‘소녀’가 있는 공간은 ‘우리’에게도 속하지 못하며 ‘청년’에게도 속하지 않는 공간이다. ‘소녀’가 온전히 행위하며 행위 주체자로서 실존할 수 있는 이유는 바로 ‘소녀’가 속한 2인칭의 속삭임의 공간이다. 속삭임의 공간에서 ‘소녀’가 속한 공간에서 행하는 발화의 양상이 파편화돼 있고 분화돼 있다. 기존의 온전한 문법에서 벗어난 ‘소녀’의 발화 행위를 온전한 문법으로 수정할 수도 있겠으나, 그것을 ‘소녀’가 그것을 받아들일 수 있는가 하는 문제에 대해

서는 누구도 명확한 답을 내지 못한다. 미치광이 ‘소녀’의 문법을 교정하는 일은 어려운 일이며, 이것 자체에 특별한 의문점을 제시하는 것 역시 그만큼 어려운 일이기 때문이다. ‘소녀’가 사회적으로 정상성을 획득할 필요성이 없음은 ‘소녀’가 자기 자신을 미쳤다고 언급하는 부분을 통해 누구도 ‘소녀’에게 정상성을 요구할 수 없다. 그저 혀를 차며 ‘소녀’를 불쌍하게 여긴다. 누구도 광인의 발화에 특별한 의미를 두지 않는다. 광인으로서의 ‘소녀’의 발화는 그저 발화일 뿐이며 발화되는 공간과 현재의 공간이 맞물리기 때문에 특정한 공간을 형성한다.

‘소녀’가 광인으로서 지니는 위치가 ‘소녀’에게 정상성을 요구하지 않기 때문에, ‘소녀’가 행위 주체자로서의 공간과 실천적 영역에서의 주체성을 획득한다는 점은 사실 그 자체로 패러독스다. 그럼에도 ‘소녀’가 획득한 공간과 지위가 행위 주체자의 주체성 맥락에서 중요한 이유는 “남성이든 여성이든 당대의 그 정체성을 구현하게 만든 제도 권력이나 그 권력이 만든 인식성이나 담론 체제에 대한 분석과 고찰”의 밖으로 나갈 수 있기 때문이다.⁴⁹⁾ 더불어 ‘소녀’의 ‘속삭임’이 구체적인 대상을 향하지 않고 중언부언하며 자기 자신을 향한 목소리, 혹은 존재하지 않는 대상을 향한 목소리로 발화하는 양상은 “사회가 남녀라는 이분적 구도로 되어 있는지 아니면 남성이라는 일원성으로 되어있는지의 문제보다는 이원성이나 일원성으로 구도화한 구체적 권력 기반이 무엇인지를 밝히는 작업”과 같다.⁵⁰⁾ 이분법적인 성별로서의 지표를 ‘소녀’가 혼재하여 사용하거나 사용하지 않더라도 누구도 의문을 제기하기 어렵다는 것 역시 ‘소녀’가 광인 서술자로 지니는 행위 주체성의 확보와 실천이 가능한 이유다.

① 당신이 이십대의 청년이라면, 당신의 나이에 어쩔 수 없이 갖게 되는 야생이 빛나는 시선을 가지고 있다면, 먼지 낀 때에 절어 가닥난 긴 머리채에 시든 꽃송이로 화관 장식을 하고 꼭 당신을 바라보고 있지만은 않은 초점 잃은 시선으로 머리채에 꽂힌 꽃보다 더 붉은 웃음을 흘리면서 당신 뒤를 쫓아올 것입니다. 그녀가 당신의 상의나 팔꿈치를 뒤에서 잡아당길 때, 원컨대, 무엇을 하는지도 모르고 당신에게 자식처럼 접근하는 그녀의 손을 되도록이면 부드럽게 떼어놓아주십시오. (저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고:205)

② 저애의 얼굴을 봐. 저 얼굴이 무서울 게 뭐 있어. 오히려 즐거워서 무슨 가락인가를 흥얼거리기까지 하지 않아. 눈빛이 이상하다구. 무슨 눈빛이. 그저 길들여지지 않은 눈빛인데다, 저렇게 취해 있기 때문이겠지. 가락도 음정도 맞지 않은 흥얼거림은 어느새 몇

49) 조현준, op.cit., P.80

50) 조현준, op.cit., P.80

었다. 눈을 감은 채로…… 여자에는 어쩌면 잠이 들어버렸는지도 모른다. 남자는 최대한도로 소리를 죽이면서 일어섰다. 이대로 도망가 버리자. 제깃것이 저 정신에 얼굴이나 기억하겠는가. 그러나 그것은 남자의 오산이었다. 채 발걸음을 떼기도 전에 여자가 부스스 일어나 그를 뒤따를 채비를 했다. (저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고:210)

③ 누가 내 눈 위에 불비를 내리게 했을까. 사람들이 무더기로 아우성을 치면서 강을 건너오는 것이 보였어. 모두 나를 향해서 팔을 내뻗두르면서. 어디론가 피해야지. 너무 오랫동안 나는 할 일을 잊었던 거야. 이제 와서 저 강을 다시 건널 수는 없잖아. 이제는 영영 다시 건너갈 수 없는 거야. 오빠를 만나기 전에는. 내가 물을 건너는 동안 수많은 얼굴들, 내가 길에서 만난 얼굴들, 모두 어느 한구석엔가 폭탄을 숨겨 놓고 있는 사람들의 슬픈 얼굴들이 물속에 다 녹아 들어갔어. 나를 몰매질한 사람들, 내게 잠자리와 먹을 것을 준 사람들, 내 이마를 짚어주고 알약을 가져다준 사람들, 내 몸에 파랑새를 들이밀고 난 다음 황급하게 도망치던 사람들. 자 이 얼굴들은 강물아 모두 너의 것이다. (저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고:240)

①은 우리의 목소리를 ②는 남성의 목소리를 중심으로 발화된다. ①은 2인칭의 공간에서 무성적인 발화를 이루고 있지만 ②의 경우에는 현실적인 공간에서 3인칭의 문법에 따라 남자의 목소리를 주로 반영한다. ③의 경우 소녀의 목소리다. 소녀의 서술은 앞선 ①과 ②에 비해서 불안정하고 무엇을 정확하게 호명하고 있는지 추측하기 어렵다. 때문에 다소 시적인 문장들로 구성된 것처럼 보이기도 한다.

최윤이 한 편의 소설에서 다층적인 화자를 구성하는 것은 그럴 수밖에 없기 때문이다.⁵¹⁾ 속삭임은 한 사람의 목소리만을 오롯이 담아내는 기법이 아니다. 자기 자신의 내밀하고 구질구질한 이야기를 말하거나, 이야기를 하는 과정에서 파생된 파편적인 이미지나 기억에 서사를 부여하는 작업을 시도한다. 파편적으로 흩어진 목소리를 퍼즐처럼 맞춰나가는 일, 그것은 최윤의 '속삭임'의 핵심적인 요소다. 또한 이와 같은 속삭임은 “역사에서 소리 없이 스러져간 ‘얼굴들’을 복원하고 실성의 목소리를 재생하여 그 ‘얼굴들’을 되돌아보게 하는 커다란 울림을 만들어” 내기를 시도 할 때도 중요한 역할을

51) 최윤의 다층적인 언어적인 인식은 “만화경 속의 알록달록한 색의 향연처럼, 서로 연관이 별로 없는 다양한 정조의 몇 가지 공간과, 그 공간에서 만난 천차만별한 사람들에 대한 기억으로 요약”하는(아웃사이더의 수줍은 고백:23) 것과 같다. 다층적인 목소리의 구성은 최윤으로 하여금 다양한 이미지들과 다양한 인물들을 일종의 “돌림노래”처럼(아웃사이더의 수줍은 고백:100) 엮어내며 무한한 반복을 통하여 사회적이고 문화적인 공간에서 켄터를 인지할 수 있는 공간을 만들고자 하는 시도로 분석할 수 있다.

수행한다.⁵²⁾ 이때 ‘울림’은 단순히 역사적인 사건과 맥락 속에서 갇히지 않고 소설 밖의 현실의 공간에서 5·18 광주민주항쟁이라는 사건을 해석할 공간과 시간을 형성한다. 다층적인 화자를 통한 ‘속삭임’ 구성은 오빠를 찾고자 하는 ‘소녀’의 여정, 그리고 그러한 ‘소녀’를 찾기 위한 ‘우리’의 여정을 향해 수렴하고 있기 때문이다.

목구멍까지 울컥울컥 솟구쳐오르는 두 마디 ‘엄마야’ ‘오빠야’를 꼭꼭 눌러 배 밑으로 내려보내느라 허리가 다 뻣적지근했지. ①그 이름은 이제 아무렇게나 부르면 안 돼. 절대로 이렇게 어두운 산 밑에 앉아 울면서 불러서는 안 돼. 알았지. 절대 울면서 불러서는 안 돼. 너무 많이 울어서 나는 하룻밤 사이에 쪼글쪼글하게 늙어버렸을 거야. ②이제는 아무도 나를 알아보지 못할 거야. 마을 사람들을 다시 만나도 그들은 나를 못 보고 지나가겠지. 얼마나 오빠는 나를 알아볼까. 우리는 서로 닮았으니까 내 얼굴에 검버섯이 덮이고 상처가 나고 주름이 생겼어도 얼마나 오빠는 나를 알아볼 거야. ③난 단숨에 늙어버렸어. 그리고 나는 불러서는 안 되는 이름을 뱃속에 묻쳐뒀어. 나는 혼자야, 혼자. 내 눈과 목을 단번에 덮어버린 휘장을 벗겨내지 못해서 나는 혼자가 되었어. (저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고:232(밑줄은 작성자))

‘소녀’는 자기 자신의 부주의로 인해 눈앞에서 어머니를 잃었다는 죄책감에, 어머니 대신 ‘오빠’의 죽음을 확인하고자 한다. ‘소녀’는 어머니의 죽음을 목격해서 죄책감에 미쳐버렸고, ‘오빠’의 죽음을 눈으로 확인하지 못했기 때문에 미쳐버렸다. ‘소녀’는 어머니의 죽음에서 의미를 찾고 살아있든 죽어있든, 어떤 상태로든 ‘오빠’를 찾음으로서 죄책감으로부터 해방 될 수 있다고 믿고 있는 것 같다. ‘소녀’가 보여주고 있는 속삭임의 문체는 ①과 ②의 경우 자기 자신을 향하고 있다. 일종의 자기 암시이자 자기 자신에 대한 다짐을 중얼거린다. ③역시 ‘나는 혼자야, 혼자’라는 부분에서 앞선 ①과 ②와 같이 자기 자신에 대한 암시이자 다짐으로 보일 수 있다. 그러나 앞서 소녀가 서술하고 있는 ‘난 단숨에 늙어버렸어’라는 것은 자기 자신의 상태를 설명하는 방법이다. ‘소녀’는 자기 자신의 상태를 자신에게 설명하고 있다. ‘소녀’가 자기 자신을 2인칭의 기법으로 부름으로서 자기 자신에 대한 기억을 복기하는 것은 상처를 복기 하고 그것을 잊지 않기 위한 속삭임이다.

52) 장혜련, op.cit., P.273

장혜련은 최윤의 소설 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」에서 다층적 화자의 구성을 역사적인 맥락에서 진단한다. 최윤의 다층적 화자의 구성이 5·18 광주민주항쟁의 과정에서 억울하게 죽은 이들의 목소리를 소설 속에서 복원함으로써 역사적인 사건을 독자로 하여금 다시 진단하게 만든다고 평가한다.

자기 암시적인 속삭임의 구현은 소녀가 처한 비극적인 상황을 강조하는 역할을 수행한다. 소녀는 역사로부터 타자로 분류된 존재이며, 자기 자신을 타자로 분류한 존재다. 역사적인 사건 속에서 가족을 모두 잃음으로서 ‘소녀’가 복기하는 것은 역사적인 비극 그 자체가 아니라, ‘소녀’가 겪은 개인적인 비극이다. 최윤의 속삭임은 이처럼 개인의 비극을 통해 역사적인 비극을 돌아보게 함으로써 자신만의 문체적 기법인 ‘속삭임’을 실현하는 데 성공했다.

3. 이분법과 정상성 너머의 삶

최윤은 소설을 통해 이분법적 성별이 배치된 것에 불과하다는 것을 입증하는 현상들을 제시한다. 이분법적 성별은 「병어리 창(唱)」의 ‘이정분 여사’를 비롯한 최윤 소설에 등장하는 수많은 그녀들에게 정상적인 삶을 강요한다. 정상적인 삶의 수행 요구는 단순히 여성성을 수행하는 그녀들만의 몫이 아니기도 하다. 「전쟁들: 집을 무서워하는 아이」의 ‘규수’와 같이 남성성을 수행하는 인물들에게도 정상성을 요구한다는 점에서 이분법적 성별로 구분되는 모든 인물들에게 주어진 공통적인 삶의 문제가 된다. 인물들은 여성다움 혹은 남성다움을 추구하려고 노력하지만 사회적으로나 문화적으로 이미 범주화된 여성성과 남성성을 수행하려고 할수록 진탕에 빠져 다시는 나올 수 없게 되는 처참한 페러독스에 처한다.

최윤은 이처럼 소설을 통해 이분법적 성별의 허상이 인물들의 삶을 살 만하지 못한 삶으로 만든다고 지적한다. 최윤은 에세이 『수줍은 아웃사이더의 고백』을 통해 이분법적 성별로서의 글쓰기에 대해 다음과 같이 고백한다.

남자건 여자건 사랑의 문법에 있어서 엇비슷하다는 것이다. 둘째는 시사적인 관찰이다. 현대의 사랑에는 사실 성 사이의 차이가 점점 더 지워지고 있다. 여성적 사랑이 다소 남성적으로 되는가 하면 남성적 사랑은 다소 여성적이 된다. (수줍은 아웃사이더의 고백:104)

최윤이 인지하고 있는 여성성과 남성성의 ‘엇비슷함’은 결국 인물들에게 주어진 이분법적 성별이 크게 의미가 없다고 지적하는 것과 같다. 또한 이것은 주디스 버틀러가 견지하고 있는 입장대로 “보편성의 ‘구성적 외부’였던 것을 인정하는 것”(UG:302) 긴밀하게 연결돼 있다. 보편성의 구성적 외부로서의 인물들의 삶은 살 만한 삶이 아니다. 그저 본질이 무엇인지 알 수 없는 상태로 부유하고 있을 뿐이다. 「전쟁들: 집을 무서워하는 아이」의 ‘규수’와 ‘나’의 경우 정상적인 부부로 보이기 위해 아이를 낳고자 했으나 자연스러운 방법으로 낳지 못해, 인공적인 방법으로 낳으려고 한다. 하지만 아이를 갖기 위해 인공수정의 방법을 통해 노력하면 할수록 ‘규수’는 점차 자존감과 말을 잃고 만다. 이처럼 인물들은 주어진 정상성을 수행하고자 인공적인 방법까지 동원하지만, 정상성이라는 환상은 결국 인물들에게 주어진 삶에서 인간으로서의 자존감뿐만 아니라 말까지 잃게 하는 결과를 초래한다.

최윤은 이분법적인 성별을 해체할 방법으로 무성성의 글쓰기를 시도한다. 이분법적인 성별이 인간을 살지 못하게 하는 삶을 구성하고 있기 때문이며, 특정한 주체가 소설 속에서 반복적으로 드러나는 것은 최윤이 현실의 공간에서 관찰한 사람들의 삶이 살 만한 범주를 획득하지 못하고 있기 때문이다. 최윤은 소설의 공간에서 현실적인 문제들을 다룬다. 현실에서 발생하고 있는 패러독스를 어떻게 해결할 것인가, 최윤은 그것의 답을 젠더에 대한 새로운 인식을 통해서 해결할 수 있을 것이라고 본다. 최윤은 인간에게 이분법적인 성별 외의 대안이 존재한다고 인식하고, 이러한 인식을 중심으로 어떻게 성별 이분법을 해체하는 인간의 몸과 소설의 몸을 구성하기를 시도한다.

1) 젠더 이분법의 한계와 몸의 문제

최윤이 소설을 통해 발견한 무성적 인식은 인물들의 성차를 좁히는 것을 넘어 새로운 젠더의 출현을 기대하게 한다. 최윤 작가가 소설을 통해 직접적으로 제3의 성별을 호명하는 방식이 아니라, 성별 없음 혹은 성별의 모호함을 제시하는 것은 인물들의 행위 주체성을 보장하게 한다. 행위 주체성을 부여 받은 인물들은 각자에게 주어진 이분법적 범주화 외의 행동이 가능해진다. 이분법적 성별의 새로운 범주화 구성을 시도하는 것이 아니라, 자기 자신의 삶의 조건을 스스로 조직하고 구성하게 되는 것이다. 이때 생겨나는 다양한 범주들은 젠더의 영역에서 인물들의 삶을 이해할 여지를 낳는다.

소설은 단순히 허구인가. 두 작품의 배경이 되는 프랑스의 상황은 우리가 맞고 있는 개인성의 위기와는 무관한 것일까. 현대에 물질이나 조직은 거의 인간생활의 조건으로 변모했다. 그것이 조건이라면 그 조건은 어떻게 인간성과 조화되어야 하는가. 인간성은 어떻게 지켜져야 하는 것일까. (수줍은 아웃사이드의 고백:124)

무성적인 인식을 통한 젠더의 포착은 최윤 작가로 하여금 인간적인 삶의 조건이 무엇인지 묻는다. 이성애-가부장제의 금기와 범주화에 따라서 형성된 이분법적 성별을 떠난 존재로서의 인간은 무엇일까. 최윤은 본질적으로 인간이라는 것이 무엇이며, 무엇이 인간생활의 조건으로 제시되어야 하는가, 또한 이분법적 성별을 넘어 인간성은 어떻게 존중받아야 하는가 묻는다. 이러한 물음에 대해 최윤은 소설 쓰기를 통해서 인간다운 삶의 방안을 모색한다. 또한 근대화 과정에서 남성화된 소설의 몸을 해체하고 성별 이분법을 해체하는 방식으로 소설의 몸을 구성하기를 시도한다.

최윤이 소설을 통해 분명하게 시도하고자 하는 것은 여성과 남성의 명백한 구분이 없는 새로운 범주를 구축하는 것이다. 이런 시도는 첫째 인물들의 여성성 수행의 거부를 통해서, 둘째 속삭임의 기법과 문체적인 특징을 통해서, 셋째 플롯적인 기법을 통해 수행 가능하다. 최윤은 이 세가지 방법을 교묘하게 엮음으로서 이성애-가부장제가 이분화 하는 남성과 여성의 범주에 물음을 던진다.

「숲에서 숲으로」에서 최윤은 이분법적 성별을 반영하는 언어들을 의도적으로 삭제하고 속삭이는 ‘너’를 통하여 인간다운 사랑이 무엇인가에 대한 탐구를 시도한다. 여성적인 사랑 혹은 남성적인 사랑이라는 이분법적인 틀 안에서 사랑을 이해하지 않고, 인간다운 삶의 조건으로서의 사랑을 이해하고자 시도한다. 사랑의 범주를 엄격하게 따지고 들면 젠더가 존재할 수도 있겠으나, 주디스 버틀러의 젠더학적 입장에 따라 이분법적 성별의 허구성을 허물고 인간다운 삶의 양식으로서 사랑의 방식을 제안한다.

최윤은 「전쟁들: 숲속의 빈터」에서 결혼하지 않고 함께 사는 남녀의 이야기를 제시하며 이분법적 성별의 위계를 다룬다. 「전쟁들: 숲속의 빈터」에 ‘민구’와 ‘진희’라는 두 명을 주인공으로 제시한다. 이 둘은 결혼하지 않고 함께 살기로 결정했다. 근무처에서 떨어진 위성도시에 집을 산 후, 집을 꾸미면서 둘만의 주말을 보낸다. 그러던 도중 사건이 발생한다. ‘진희’는 혼자 집에 있던 날, 맞은편 언덕인 빈터에서 벌거벗은 채로 자위행위를 하고 있는 ‘늙은 남성’을 목격한다. ‘늙은 남성’의 자위행위는 한 번으로 끝나지 않고 반복된다. ‘진희’와 ‘민구’는 처음에는 ‘진희’의 목격이 잘못된 것이라고 판단한다. 하지만 목격은 한 번이 아니라 지속되고, ‘민구’는 ‘진희’에게 “내가 없을 때 어떻게 행동했기에 꼭 너 혼자 있을 때만 그런 일이 일어나니?”하고(전쟁들: 숲속의 빈터:209) 묻는다. ‘진희’는 ‘민구’의 말에 격분하여 대응한다. 동시에 ‘진희’는 결혼한 자신의 친구 이야기를 떠올린다. 결혼한 여성인 친구는 낯선 남자에게 전화로 협박을 당했다. 당신을 알고 있다거나 만나자는 식의 뜬구름 잡는 소리 같은 협박으로 인해 친구는 남편에게 사실을 털어놓는다. ‘진희’가 느끼기에 친구 남편의 반응은 ‘민구’의 반응과 비슷하다. ‘진희’는 이러한 사실을 상기하면서 자신이 본 것을 믿지 못하는 ‘민구’에게 분노한다. 결국 둘의 싸움은 다음에는 사진을 꼭 찍으라는 대화로 마무리 지어진다. 하지만 ‘진희’에게 있어 이 사건은 중요한 문제였다. ‘민구’에게 함께 마을을 돌아다니며 탐문할 것을 권했고 민구는 다소 귀찮아하면서도 함께 마을을 탐문한다. 결국 아무런 단서도 찾지 못하고 집으로 돌아온다. 며칠 지나지 않아 ‘민구’는 ‘진희’가 이야기한 전라의 남성이 자위 행위를 하는 것을 목격하게 된다.

「전쟁들: 숲속의 빈터」에서 우선적으로 주목해 볼 점은 ‘진희’와 ‘민구’가 서로를

부르는 호칭이다. 호칭의 문제는 작가가 인물을 호명하는 인칭의 문제와도 크게 다르지 않다. ‘진희’와 ‘민구’가 결혼하지 않고 함께 사는 이유는 “단순하고 행복하”게(전쟁들: 숲속의 빈터:187) 살기 위해서다. 또한 ‘진희’의 입장에서는 여성인 친구가 결혼 중에 겪은 억울하고 지루한 일을 당하지 않기 위한 자기 방어의 수단이라고 볼 수도 있다. ‘진희’와 ‘민구’는 단순하고 행복하게 살기 위해서 “한 가지 규칙”을(전쟁들: 숲속의 빈터:187) 만드는데 그것은 다음과 같다.

이 마을로 이사오면서 우리는 한 가지 규칙을 만들었다. 사람들이 보는 데서는 결혼한 지 오래된 부부처럼 “여보”라고 부르자고 한 것이다. 하고 보니 껄끄럽지만 한 달에 한두 번 정도 못할 건 없다.

엄밀한 의미에서 부부가 아닌데도 같이 살기로 결정하자마자 우리가 생각한 것은, 우리를 아무도 모르는 동네로 이사하는 것이었다. 사실 서울은 너무 커서 아무 동네나 가서 살아도 우리를 아는 사람을 만나기는 쉽지 않았을 것이다. 만나서 다투고 성격을 맞추고 사랑하게 되는 길고 긴 과정이 쉽지 않았는데, 결혼하지 않고 같이 살자는 결정은 쉬웠겠는가. 그렇다고 숨어 살자는 의도로 이리로 이사온 것은 아니다. (전쟁들: 숲 속의 빈터: 187)

‘진희’와 ‘민구’는 자신들이 지향하는 삶의 모델이 뚜렷한 편이다. 그럼에도 서로를 ‘여보’라고 부른다. 정확하게 말하자면 ‘진희’와 ‘민구’는 ‘누군가가 집에 놀러왔을 때’ 혹은 ‘다른 사람들 앞’에서 서로를 ‘여보’라고 부르기로 약속한다. 어딘가 껄끄럽기는 하지만 하다보면 막상 하지 못할 것도 없는 이 약속은 그들에게는 “그냥 해보는 장난 같은”(전쟁들: 숲속의 빈터:188) 것이다. 하지만 이 호칭이 상징하는 바는 사회적으로나 문화적인 관점에서, 이성애 커플이 결혼을 해야만 같이 살수 있다는 결혼제도 자체를 지적하는 것과 같다. 또한 이성애-가부장제가 요구하는 정상성의 범주에서 벗어나는 삶을 살아가는 것에 대한 막연한 두려움이라고 보는 것이 옳겠다.

「전쟁들: 숲속의 빈터」이 성별 이분법을 해체하는 방식은 여성성과 남성성의 경계를 흐릿하게 지워버리는 방식을 선택하며 가능해진다. 「전쟁들: 숲속의 빈터」가 취하는 플롯적인 기법에서는 특별한 기법이 없다고 볼 수 있으나, ‘진희’와 ‘민구’가 목격하는 사건은 소설 전반에 걸쳐 이분법적인 성별의 범주화를 해체하는 사건이다.

민구 또한 나만큼 무겁고 당혹한 표정을 하고 앞산을 향해 고개를 절레절레 흔들었다.

“미쳐도 단단히 미친 작자야. 너 왜 그런데 자세히 얘기하지 않았어? 상체만 벗고 있다고 했잖아.”

“내가 언제? 완전히 발가벗고 했다고 했지.”

우리는 언제부터인가 그 일에 관한 한 목적어와 동사를 슬그머니 흐리는 식으로 말하고 있었다. 마치 그것을 일일이 밝히면 우리가 목격한 그 장면이 다시금 눈 앞에 재현될 위험이라도 있는 것처럼 말이다.

“그랬나. 네가 그렇게 얘기했어도 나는 아마 상체만 벗고 하는 방뇨 정도만 상상했었나봐. 그것만도 무슨 죄에 걸리겠지만. 경범죄 이상이 될걸.”

“그런데, 사진을 찍어두라더니, 찍어댘어?”

“사진? 너무 놀랍고 비위가 상해 그 생각은 하지도 못했다.”

“그것 봐.” (전쟁들: 숲 속의 빈터:222)

‘민구’는 ‘진희’에게만 일어났던 사건을 목격하게 된다. ‘진희’는 서술자적 입장에서 자기 자신이 본 것을 정확하게 표현을 했음에도 ‘민구’는 ‘진희’의 서술에서 ‘진희’가 경험한 것을 중요하게 인지하지 않았다. ‘민구’가 ‘진희’의 발언에서 가장 중요하게 생각한 것은 ‘진희’의 안전이 아니라 ‘진희’를 성적으로 대상화 하고 있는 ‘남성’의 시선이다. 더불어 ‘민구’는 자기 자신에게 예속된 ‘민희’를 성적으로 대상화했다는 사실에 분노한 것이 아니라, 그녀가 다른 남성에게 성적으로 대상화됐다는 사실에 분노하는 것이다. 그렇기 때문에 ‘민구’가 ‘남성’의 자위행위에 놀라게 되는 지점은 ‘민구’처럼 남성의 성별을 지닌 ‘늙은 사람’이 자신을 성적으로 대상화했다는 데에 있다. 이성애-가부장제 사회에서 남성이 남성을 성적으로 대상화하는 것은 벌어질 수 없는 일이다. 벌어질 수 없는 일이 ‘민구’에게 벌어졌을 때, 그제야 그는 ‘진희’가 진술한 서사에 집중하게 된다.

최윤은 이분법적 성별의 허구성으로부터 ‘민구’와 ‘진희’를 구별시키는 작업을 시도한다. 인물들은 자신들이 속한 사회의 제도가 허구적이라는 것을 인지하고, 사회적인 제도로부터 자기 자신들의 행위 주체성을 설정한다. 「전쟁들: 숲속의 빈터」의 경우 ‘진희’와 ‘민구’는 집에 대한 집착을 버리고, 그들이 원하는 행복이 무엇인지에 집중하는 삶을 살기를 시도한다. 이처럼 ‘진희’와 ‘민구’가 삶의 새로운 방향성을 설정하는 시도는 기존의 이성애-가부장제의 문법에서 벗어나기 위한 것이다. ‘민구’는 이분법적인 성별 안에서 자신에게 일어날 수 없는 사건이 일어났음을 인정하고, ‘진희’에게 일어난 사건의 전모가 ‘진희’의 잘못이 아닌 ‘남성’에게 있음을 인지하게 된다.

최윤은 인물들로 하여금 이분법적인 성별에 의해 구성된 몸을 가지고 있다고 하더라도

도, 그들이 처한 문제로부터 이분법적인 성별의 한계성을 인지하도록 만든다. 이분법적 성별로 인해 삶은 구분되고 명확해지는 것이 아니라, 오히려 점차 모호해진다. 인간의 몸이 수행하고 있는 이분법적인 성별의 한계를 이처럼 지적하고 최윤은 행위 주체자로서 인간 본연의 삶을 회복하고자 하는 시도를 소설을 통해 제시한다. 단순히 소설의 플롯적인 기법이 아니라, 소설이 제시할 수 있는 영역을 이분법적인 성별의 영역에서 젠더의 범주로 확대하는 작업을 통하여 근대화 과정에서 남성성을 중심으로 구체화된 소설 자체의 몸을 재조직하는 작업을 시도한다. 최윤은 인물들이 소설 속에서 겪는 문제가 완전히 현실로부터 동떨어진 문제가 아님을 인지하고, 행위 주체자들의 행위 주체성의 실현 문제를 ‘속삭임’의 기법을 대안으로 제시한다.

최윤은 일반적으로 여성성 혹은 남성성을 대표하는 감정들에 대한 사유가 깊다. 과연 그것이 정말로 이분법적인 성별의 규칙을 따르고 있는가, 하는 질문을 던지고 소설의 몸을 ‘속삭임’을 통해 대안적인 방법으로 제시한다. 때문에 「숲에서 숲으로」에서는 사랑의 감정을, 자전적인 소설인 「집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물」에서는 삶에서 최윤이 포착한 사물들에 대한 감정을 성별 이분법적인 입장이 아닌, 인간적인 감정으로 제시한다.

「집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물」은 최윤의 ‘파편 자전’ 소설이다. ‘너’라는 2인칭의 호명을 통한 연결 외에 최윤이 시도하는 또 다른 플롯적 기법은 「집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물」을 통해 각각의 단장의 사유를 확장시키는 방법이다. 각 단장의 제목은 집, 방, 문, 벽으로 축소되는 것 같은 양상을 보이다가 (계절)들, (시)장으로 확장되어 결국 이 모든 기억들은 ‘너’의 몸과 연결된다. 이때 너의 몸이 추구하고자 하는 물은 죽음과 연결 돼 있다. “되돌아오기에는 너무 멀리 간, 그렇게 물로 되돌아가는 여정”으로서의(집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물:219) 죽음 이다.

최윤은 자전적 소설에 관하여 “어디까지가 직접경험이고 어디까지가 간접경험인지 잘 구별할 수 없다”고(수줍은 아웃사이더의 고백:88) 고백한다.⁵³⁾ 최윤은 소설가에게

53) 최윤은 에세이 『수줍은 아웃사이더의 고백』를 통해 자전적 소설에 대해 다음과 같이 고백한다. “나는 자전적이라는 것이 무엇인지 잘 모른다. 어디까지가 직접경험이고 어디까지가 간접경험인지 잘 구별할 수가 없다. 가끔 여행지에서 스쳐지나간 어떤 얼굴, 어떤 장면은 내가 직접 경험한 것 이상으로 강렬하게 나의 삶에 들어와 영향을 미치는 것을 자주 경험한다. 나는 내 망막과 상상의 구조에 비집고 들어온 이들에 대해 많은 상상을 하고, 그것은 어느 순간 나의 것이 되어버린다. 딱 한 번 본 얼굴의 표정에 대해 나는 마치 그 얼굴을 오래전부터 알았던 것처럼 그 얼굴의 슬픔과 고뇌 속으로 비집고 들어가는 일이 가능한 것이다. 그런 경험의 어디까지를 우리는 자전적인 경험이라고 말할 수 있는 것일까.”(88) 이와 같은 최윤의 고백을 바탕으로 본 연구에서는 최윤이 인식하고 있는 상징적인 개념의 소설의 몸과 플롯적인 소설의 몸이 소설의 근대화 과정에서 발생한 남성중심적 소설에 새로운 방향성을 대안하는 방식이라고 접근하고자 한다.

있어 자전적인 소설이 과연 존재할 수 있는가를 논의하고, 소설쓰기의 방법에 있어 자기 자신이 직접 혹은 간접적으로 경험한 감정이나 기억들이 들어갈 수밖에 없다고 말한다. 이처럼 최윤이 인지하고 있는 소설의 플롯이라는 것은 근대화의 문법에 따라 구성된 것이 아니라, 최윤의 작가적인 경험과 생각을 중심으로 이루어져 있다. 파편 자전 소설을 통해 최윤은 자기 자신이 되고자 한다. 최윤은 「집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물」에서 자기 자신을 ‘너’라고 호명하며 객관적인 서술자로서의 입장을 차지하는 것처럼 보인다. 서술자는 독자와 유사하게 대상인 ‘너’로부터 객관적인 거리를 확보하고 관찰하는 행위를 통해 ‘너’라는 인물이 어떻게 행동하고 사유하는가에 집중한다. 파편 자전 소설의 경우 “실제 글을 쓸 때에는 이런 수많은 직접·간접경험들이 뒤섞여서 도움”(수줍은 아웃사이드의 고백:88) 주는 방법을 통해 하나의 서사가 만들어진다는 점에서, 상징적인 개념으로서의 소설의 몸, 즉 플롯에 대해 새로운 사유를 시도할 수 있다.

몸을 둘러싼 것 못지 않게 사회적인 몸의 표현은 네게 무한해 보인다. 밤 늦은 시간 긴 연휴의 끝, 지하철 안은 비어있다. 맞은편에 한 여인이 앉아 있다. 너는 어떤 몸의 표정들 때문에 자주 내릴 정류장을 지나친다. 40대 후반 혹은 50대 초? 계절에 어울리지 않는, 방어적으로 두꺼운 검은 치마, 검은 구두, 흑백 체크무늬 상의, 흐트러진 끈 다리, 곧은 상반신, 동승객을 비스듬히 바라보는 지루해진 시선, 고개를 돌리는 빠른 속도, 경망한 손놀림, 몸짓의 계산된 절제…… 필요 이상으로 오만하기 때문에 세상을 무시하고 미워하다 중년이 돼버린 노처녀. 아니면 이혼하고 혼자 사는 것을 창백하게 즐기기로 작정한, 거세된 느낌을 주는 중년의 몸의 표정. (중략)

그러나 기차가 종점에 도착하고 여인이 일어서서 걸을 때의 몸이 만드는 또 다른 표정은 노의 모든 추정을 무화한다. 너는 그 몸의 언어를 다시 써본다……. 그녀는 아마도 장성한 아이를 들쭈م 가진, 살기에 지쳐 뻔뻔하고 오만하게 된, 세상을 믿지 못하기 때문에 무시하는……. (중략)

사람의 몸의 작은 표현들은 무한히 그 몸이 사는 사회를 상상하게 만든다. 때로는 그들의 말보다 더 적극적으로. 정립되지 않는 어떤 지식이 몸의 언어를 이해하게 한다. 뒤에서 보는 둔중한 남자의 목덜미에 숨겨진 잔인함, 어떤 손가락 끝에 배어나오는 악의, 어떤 눈과 목소리가 조합될 때의 안도감……. 대부분 증명할 수도, 검증 될 수도 없는 상상, 그 상상상의 깊은 위험을 알고 있지만 상상을 그치기는 어렵다. 몸은 상상하게 만든다. 꿈꾸게 만든다. 슬프게 만든다. (집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물:212-213)

최윤이 이 소설을 통해 제시하는 몸의 사유는 흥미롭다. 최윤은 ‘여인’의 몸을 집요

하게 살핀다. ‘여인’이 ‘승객을 비스듬히 바라보는 지루해진 시선, 고개를 돌리는 빠른 속도, 경망한 손놀림’ 따위를 훑으며, ‘너’는 그녀에게 부과된 여성성의 지표들을 해석한다. ‘너’는 그녀가 ‘노처녀’ 일거라고 추측하다가, ‘이혼’하고 혼자서 사는 삶을 ‘즐거기로 작정한’ 사람으로 생각한다. 그러다가 기차의 종점에서 ‘여인’의 표정이 바뀌는 순간에 ‘너’는 모든 가정을 뒤엎고 ‘여인’이 ‘장성한 아이를 들쭉 가진’ 사람일 것이라고 상상한다. ‘너’는 이성애-가부장제가 부과한 사회적인 지표들을 읽어 내려가며 여인의 인생을 추측한다. 그러나 이러한 관찰의 행위는 서술자가 자기 객관화를 시도하는 것 같은 ‘사람의 몸의 작은 표현들은 무한히 그 몸이 사는 사회를 상상하게 만든다’는 문장의 등장으로 인해 ‘너’에 대한 서술자의 관찰은 멈춰 서게 된다. 서술자는 ‘속삭임’을 통해 ‘너’가 분석한 ‘여인’의 여성적인 특징의 한계를 지적한다.⁵⁴⁾ ‘여인’에게서 ‘너’가 관찰한 지표들을 이분법적인 성별에 따라 분석하는 일은 의미가 없음을 서술자는 속삭임을 통해 제시한다. 더불어 서술자는 인간의 몸은 상상하게 할 수 있는 동력이라고 분석한다.

이 ‘속삭임’은 ‘정립되지 않는 어떤 지식이 몸의 언어를 이해하게’하며, ‘여인’의 동작에서 읽어낸 지표들이 꼭 여성적일 필요가 없음을 인지하고 있다. ‘속삭임’은 ‘여인’의 몸에서 관찰한 지표들을 이성애-가부장제의 여성성의 표상 안에서 사유하는 것이 아니라, 행위 주체자로서의 ‘여인’의 몸이 속할 ‘사회’를 ‘상상’한다. 이러한 몸에 관한 사유는 최윤에게 있어 이분법적인 성별의 한계 이상의 것들을 상상할 수 있도록 하는 근원으로 이해할 수 있다. 몸이 있기 때문에 행위 주체자로서의 실천과 공간의 부여가 가능함을 대안적인 방법으로 제시한다. 그러나 몸이 있기 때문에 행위 주체자로서의 주체성 형성에 한계가 존재할 수밖에 없기도 하다. 그렇기에 몸은 ‘상상하게’ 만들며 ‘꿈꾸게’ 만들고 ‘슬프게’ 만드는 이중적인 상징성을 갖는다.

이때 중요한 것은 ‘어떤 눈과 목소리가 조합될 때의 안도감’같은 것이다. “자연스러운 몸이란 없으며 따라서 자연이라는 당위에 의해 추방되거나 교정되어야 하는 몸도 없”기 때문에 우리는 눈과 목소리가 조합될 때의 안도감을 느낄 수 있다.⁵⁵⁾ 최윤이

54) 최윤은 「집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물」 중 ‘몸’의 챕터를 통해 서술자의 몸에 관한 인식이 작가 자신의 인식인 것처럼 제시한다. 자전적인 소설은 자전‘적’이기만 할 뿐이라는 점에서 서술자와 최윤 소설가를 동일시하는 오류는 엄격하게는 있어선 안된다. 자전적 소설이라는 점에 비춰봤을 때 서술자는 아마도 최윤 작가일 것이다. 하지만 소설의 장르적인 특성상 서술자가 작가 자기 자신이라고 하더라도 서술자는 서술자일 수밖에 없다. 최윤은 ‘속삭임’ 기법을 통해 서술자와 화자의 관계성을 허물며, 작가 자기 자신의 목소리와 서술자의 목소리를 자유롭게 넘나든다.

55) 심찬희, 「주디스 버틀러의 물질로서의 몸 개념: 섹스의 허구성과 새로운 페미니즘」, 『여성이론』, vol.32, 2015. P.112

몸이 슬프다고 하는 것은 부여받은 이분법적 성별의 한계를 지적하는 것 외에도, 개인의 자아를 구성하고자 하는 욕구가 교정되고 있는 현실적인 한계를 지적한다. 육체라는 것은 사회가 제시하고 있는 이분법적인 한계성에 갇혀 시대의식을 반영할 수밖에 없다. 가령 서술자가 인식하고 있는 여성과 남성의 구분에 의한 육체적 한계와 시대의식 속에서 여성의 존재는 집에서 아이를 낳고 기르는 것이며, 직업을 가질 수는 있지만 결혼과 함께 집 안에 귀속될 존재다. 이분법적인 성별이 주는 한계를 서술자는 인지하고 있지만 ‘속삭임’의 서술자가 처한 시대적인 맥락에서 여성에게 요구되는 육체라는 것은 인간으로서의 육체가 아니라 여성성을 수행해야 할 의무가 강제된 한계가 있는 육체다. 때문에 서술자에게 있어 육체는 슬픈 것일 수밖에 없다.

그것은 육체에 대한 언어가 한번도 그녀들의 것으로 간주되지 않았기 때문이고, 그들 언어에 대한 문화의 억압이 너무 커서 여성들은 그 억압에 적응하면서 주변의 삶을 아주 특수하게 관장하게끔 할 정도로 육체의 문제에서 멀어져갔던 것이다. 주변의 물건과의 관계라든지, 아니면 가족관계는 마음속 깊이 숨겨야 하는 육체에 대한 어떤 고정관념 때문에 이상한 굴절을 겪게 되는 것을 나는 아주 자주 보았다. (수줍은 아웃사이더의 고백:147)

최윤은 “우리 여성들은 남성들과는 비교도 되지 않을 만큼 육체에 대해 커다란 불편함을 겪”는다고(수줍은 아웃사이더의 고백:146-147) 말한다. 여성의 육체에 대한 최윤의 인식은 사회적으로나 문화적으로 형성된 고정관념 때문에 발생하는 이상한 굴절에 초점을 맞춘다. 「속삭임, 속삭임」에서의 존경의 의미를 다시 복기하자면, 최윤은 ‘이 애’의 존재가 과거로부터 미래로 이어질 것을 ‘아재비’의 속삭임과 ‘속삭임’기법을 활용해 제시한다. ‘이 애’의 존재가 젊은 세대로 하여금 새로운 삶의 양상으로 침투할 것을 예고한다. ‘속삭임’을 통해 최윤은 무한한 가능성을 지닌 젊은 세대에 대한 사유를 담아내고 있다. 구체적으로 최윤은 “타인의 존재 또한 자신만큼 중요하게 고려할 줄 아는 자발적인 욕구의 주체의 탄생”을(수줍은 아웃사이더의 고백:171) 기대함으로서 앞으로 지금의 행위 주체자와 미래의 행위 주체자들이 상호적인 연결을 강조한다. 존중의 시도는 인간에게 있어 사랑보다 더 존엄하게 필요한 문제가 되며, 최윤은 모든 인간에게 필요한 삶의 조건으로서 사랑이 아닌 존중을 강조한다.

몸이라고 하는 것의 행위 주체성에 대한 인식을 통하여 최윤이 발견한 굴절은 소설의 인물들로 하여금 타자로서의 여성이 아닌 행위 주체자가 되도록 한다. 엄밀하게 따

지자면 행위 주체자이며 동시에 살만한 삶의 자격을 갖춘 인간상이다. 주디스 버틀러는 “주체는 자신이 태어난 규칙에 의해 결정되는 것이 아니”라고(GT:357) 한다. 최윤은 태어나면서 부여받은 성별에 의해 인간의 몸이 규정될 필요가 없다고 본다. 인간의 몸이 규정되는 이유는 사회적으로나 문화적으로 반복되는 일련의 ‘제의(祭儀)’와 같은 과정들을 통해서 강화되는 것에 불과하다고 본다.

「파편자전: 사물이 영향을 미치는 몇 가지 방식」에서 최윤은 인물들의 이름을 ‘C’, ‘H’, ‘O’, ‘E’, ‘Y’, ‘U’, ‘N’으로 제시한다. 인물들의 이름에서 드러날 수 있는 보편적인 성별의 특징을 지우는 시도를 통해 최윤은 파편자전 소설의 각 인물들이 처한 상황에 주목하게 한다. 이중 ‘Y’라는 인물에 대해서는 예외적으로 인물의 성별을 유추할 수 있는 대목이 등장한다. 하지만 ‘Y’가 여성이라고 하더라도, 혹은 남성이라고 하더라도 그것이 갖는 의미는 크지 않다. 중요한 것은 ‘Y’가 시도하고 있는 몸에 관한 사유로서의 의복에 대한 사유이다.

아, Y는 체크 무늬라면 딱 질색이다. 초록색·노랑색·빨간색의 체크 무늬라고 그다지 나아지는 것은 없다. Y는 여성의 의복에 배어 있는 체크 무늬의 이데올로기를 싫어한다. 그 계산된 지루함과 강요된 정숙과 기계적이 된 위선적 질서와 반쾌락주의의 검열적 이데올로기. 과장? Y는 단호히 그렇지 않다고 대답한다. (중략)

남자의 의상에도 체크 무늬가 등장한다. 그러나 동일한 재질과 무늬는 남자에게는 정반대의 것을 표현한다. 개방적인 면모나 편안하고 따뜻한 에스프리…… (중략) 그 적나라함은 Y와 같은 생각을 나누어 가지는 수많은 여성 인류를 무한히 불편하게 만든다. (파편자전: 사물이 영향을 미치는 몇 가지 방식:285-286)

최윤은 ‘Y’를 중심으로 몸에 대한 논지를 의복의 영역으로까지 확장시킨다. 의복에 들어가는 ‘체크 무늬’라는 것이 여성에게 강요하고 있는 여성성과 남성에게 강요하고 있는 남성성의 차이는 이분법적 성별에 의해서 발생한다. ‘체크 무늬’는 여성에게는 정숙할 것을, 남성에게는 개방적일 것을 요구한다. 최윤은 의복의 무늬가 성별 이분법적인 맥락 속에서 사회적으로 어떤 의미를 형성하고 있는지 정리하고, 이분법적인 성별 안에서 인간 몸의 한계성을 ‘체크 무늬’를 통해서 정리한다. 서술자는 ‘체크 무늬’가 이분법적인 성별 안에서 이해될 것을 요청하는 입장과 분명하게 반대되는 입장을 취한다. 두 명의 사람이 ‘체크 무늬’로 된 옷을 입었을 때 중요한 것은, 가령 그들에게 ‘체크 무늬’가 어울리는가 혹은 어울리지 않는가의 문제일 수 있어야 한다는 것이다. 그러

나 인간의 몸이라는 것은 ‘체크 무늬’를 입은 사람의 이분법적인 성별에 따라 부과되는 사회적이고 문화적인 관점 안에서의 범주화의 차이를 생각하게 만든다. 최윤은 이처럼 현실의 세계에서 인간에게 주어진 문제는 이분법적인 육체의 한계를 뛰어넘는 대안적 범주화가 필요하다는 데 있다는 입장을 취한다.

최윤의 몸에 대한 사유에 관하여 한 평론가는 최윤이 인지하고 있는 몸의 언어를 집중적으로 다룬다.⁵⁶⁾ 몸의 언어라는 것이 “세계의 대부분을 이루고 있는 ‘비가시적인 것’을 통합적인 감각으로 경험하고 체득하고자”하는 것이라고 설명한다.⁵⁷⁾ 최윤의 몸의 언어에 대한 논의도 결국 이분법적인 성별의 한계성을 허물고자 하는 최윤의 시도를 달리 간파한 것이라고 할 수 있다.

또다시 빈방, 대낮의 빈 정적. C는 어린 동생과 어른 없는 빈집에 누워 있다. C는 동생의 배에 머리를 댄다. 뱃속 세상의 기묘한 전위 음악. C는 거기서 귀를 땔 수가 없다. 이번엔 C의 동생이 C의 배에 머리를 가져다 댄다.

“뱃속에서 라디오 소리가 들리네.”

“아니야. 유성기 바늘이 판 위에서 돌면서 내는 소리야.”

“.....?”

뱃속 음악을 듣는 데는 일련의 조건이 필요하다. 우선 고요가 있어야 한다. 외부의 고요는 물론이고, 내면의 고요와 관계의 고요. 그럴 때 C는 고요한 관계의 사람들 배에 귀를 가져다 댄다. 때로 뱃속의 관현악단은 파도 소리, 천둥 소리, 새소리…… 썩아, 크르르르, 푸르푸르 또는 그 모든 것이 섞이는 음악을 연주한다. (파편자전: 사물이 영향을 미치는 몇 가지 방식:269)

허윤진은 최윤의 소설의 언어가 몸으로 된 언어임을 지적한다. 최윤의 언어적 감수

56) 허윤진, 「무수한 형용사들의 울림으로 명사의 운동 궤적을 더듬다-최윤론」, 『문학과사회』, 18(2), 2005.

57) 허윤진, op.cit. P.258.

허윤진은 최윤의 소설에 대해 “입을 여는 순간, 입 안은 육체의 외부이면서 동시에 내부의 경계적인 공간이 된다. 외부에서 나의 폐부로 흡인된 공기는 조음기관을 거쳐 발성되어 다시 외부의 공기를 진동시킨다. 문자로 씌어진 글이 어느 정도 시각 중심주의와 결부된다면 물리적으로 실현되는 말은 타자적인 감각으로서의 촉각과 청각의 지평을 확대하는 측면이 있다. 세계를 명확한 형상으로 수렴하여 인식하는 것과 하나의 실체로 포섭할 수 없는 불분명한 소리, 양감 혹은 질감으로 인식하는 것 사이에는 화해할 수 없는 결렬의 지점이 있다”(258)고 분석하고, 최윤이 견지하고 있는 몸의 언어와 구성에 대해 “최윤의 소설에 등장하는 인물들은 자신의 몸을 하나의 공명통이나 관(管)으로 비워 세계가 자신 안에서 매번 새롭게 탄생하도록 한다”(260)고 분석한다. 몸을 통해 말하는 방식은 최윤 작가로 하여금 소설의 인물들이 몸으로 말하게 하고, 이러한 말화의 시도는 인물들에게 행위 주체자로서 설 수 있는 공간을 마련해 주고자 하는 시도로 볼 수 있다.

성을 “하나의 명사를 이해하기 위한 무수한 형용사를 찾아나서는 동사의 글쓰기”로 정의한다.⁵⁸⁾ 최윤의 언어는 육체성의 글쓰기를 위해 인물들에게 이분법적 성별을 제거하는 시도를 하는 것뿐만이 아니라, 인물들에게 행위 주체자로서의 주체성을 부여하기 위해 직접 동사들을 선별하고, 선별된 단어들을 인물들에게 제시하기를 시도한다. 마치 하나의 조음기관을 거쳐 발성 되고자 하는 최윤의 언어적 감각은 소설 속 인물들에게 새로운 범주의 가능성을 제시한다. 제시된 가능성을 통해 인물들은 자신들의 육체를 통해 단어를 조율하고 새로운 언어인 무성적인 언어로 발화할 여지를 확보한다.

최윤이 서술하고 있는 젠더적인 발화의 양식은 결국 “문화적으로 인식 가능한 것과 불가능한 것으로 지정된 문화 영역 안에 존재하는 이런 가능성들을 재기술”하는 (GT:363) 것과 같다. 재기술의 영역에서 최윤의 문체 역시 속삭임의 범주에 속하게 된다. 최윤의 소설이 갖는 몸은 기성의 소설이 가지고 있는 가부장적인 몸에서 탈피하고자 한다. 최윤이 구성하는 소설의 몸은 이분법적인 성별로서의 몸이 아니라 재기술되는 몸으로서 인식하기에 충분하다.

최윤에게 있어 몸이라는 것은 결국 재기술되는 것이다. 재기술 되는 몸은 새로운 범주화의 필요성과 함께 대안을 제시하기를 시도한다. 최윤이 대안으로 제시하고자 하는 새로운 몸이라는 개념은 인간의 육체적인 몸 외에도 소설의 플롯과 같은 몸을 지시하는 것이다. 소설의 새로운 몸이라는 것은 결국 근대화 과정에서 남성성을 수행하게 된 소설의 한 성격을 해체하는 시도이다. 그러나 소설의 해체라는 것이 여성적인 글쓰기의 모범을 제시하거나, 여성적인 소설의 또 다른 범주성을 제안하는 것과 같은 말은 아니다. 오히려 그저 살 만한 자격을 지닌 인간과 사람으로서의 자격을 지닌 소설의 몸을 대안적으로 제시하기를 시도하는 것일 뿐이다. 사람으로서의 자격을 지닌 소설의 몸은 구체적으로 최윤의 소설에서 ‘속삭임’을 통해 파편적인 화자를 인식하게 하고, 서술자가 인식하거나 하지 못한 문제들을 인지할 수 있는 소설적 범주를 형성하는 것이다. 기존의 소설이 근대화 과정을 통해 남성화 됐다고 하더라도, 소설이라는 장르적 특성상 소설이 지닐 수 있는 플롯은 한계적이다. 결국 사람으로서의 자격을 지닌 소설의 몸이라는 개념은 최윤이 다루고자 하는 서사와 사유, 그것을 ‘속삭임’을 통해 엮어내는 것으로 산출할 수 있다.

기존의 연구들에서는 최윤의 이러한 글쓰기 방법을 엘렌 식수와 뤼스 이리가레의 여성적인 글쓰기의 범주 속에서 연구하기를 시도한다. ‘여성적 글쓰기’의 모범이라고 하

58) 허윤진, op.cit. P.564

는 것은 남성의 문법을 해체하고 남성적인 소설의 몸으로서의 플롯을 해체하는 작업이다. 작가가 여성이기 때문에 혹은 여성적인 성향을 지니고 있기 때문에 이러한 해체가 가능하다고 보는 의견이 일반적이다.⁵⁹⁾ 그러나 본고는 최윤이 견지하고 있는 이분법적인 성별의 한계성을 근거로, 젠더적인 입장에서 인간다운 삶의 조건으로서의 소설의 몸이 무엇인가를 탐구하는 것이 의미 있는 작업이라고 생각한다. 이분법적인 성별에 따른 인물의 제시는 인물들의 행동을 제한할 뿐만 아니라, 인물들이 행동을 하는 육체 자체를 억압한다는 점에서 한계가 있다. 따라서 행위 주체성을 중심으로 인물들의 행동양상을 분석하는 작업이 필요하다고 판단한다. 이때 행위 주체성의 맥락에서 대안적인 소설의 플롯은 여성적일 것을 지시하는 것이 아니다.

여성이 쓴, 그리고 여성에 관한 문학작품만이 여성독자들의 관심을 끌 것이라고 가정해야 하는 이유가 무엇일까? 이런 가정은 여성의 경험을 확대하는 것이라기보다는 오히려 구속하는 것이며 여성을 분리된 영역으로 한정하는 것일 뿐만 아니라, 자신의 성별과 관련하여 예술에 접근하는 것을 규정하는 것이나 다를 바 없다. (중략) “나는 여자가 쓴 책만을 읽고 싶지는 않다. 퀴어들이 쓴 소설만을 읽고 싶지도 않다. 진정성이 있으면 무엇이든 전부 읽고 싶다. 작가의 성별 그리고/혹은 섹슈얼리티에 따라서 읽을거리를 선택하는 것을 독서방식으로 삼기에는 우울한 것처럼 보인다.”⁶⁰⁾

위에서 보이듯 리타 펠스키에 따르면 행위 주체성을 가지면서 여성적일 것을 표방하는 것은 또 다른 페러독스를 마주하게 한다. 페미니즘적 소설 혹은 ‘퀴어’적 소설, 여성적 소설이라는 것은 결국 여성과 퀴어가 무엇인지를 묻는 최초의 행위로 돌아가기를 요청하기 때문이다. 최초의 행위로 돌아가면 결국 여성성의 개념을 정의 내려야만 여성적인 소설 혹은 여성적인 글쓰기가 가능해진다고 리타 펠스키는 지적한다.

최윤의 몸에 대한 고백과 입장은 이전 세대의 여인들만의 일이 아니고, 당대 최윤이 속해 있던 시대의 일이기도 했으며, 또한 지금의 문제이기도 하다. 최윤은 ‘전대의 여인들이 마주했던 알몸의 고독’을 소설의 몸으로 삼고 그들이 지나가기를 기다리던 ‘억압된 육체의 폭발’을 소설로 풀어낸다. 최윤의 소설은 여성성의 육체적 한계에 묶여 있

59) 오주영, op.cit., P.5

오주영은 최윤의 소설을 여성적 글쓰기의 모범으로 연구했다. 엘렌 식수의 논지에 따라 최윤의 소설을 여성적 범주화 속에서 분석하기를 시도한 것이다. 그러나 이러한 연구의 시도는 여성적 글쓰기의 모범이라는 범주에 여성을 분리시키는 작업과 같다.

60) 리타 펠스키, 이은경 옮김, 『페미니즘 이후의 문학』, 여이연(여성문화이론연구소), 2010. P.83

는 여성들을 해방하는 형식을 취하는 것이다.

최윤이 소설의 몸을 통해 이야기하고자 했던 바는 ‘살 수 있는 삶과 살수 없는 삶’의 구분이다. 특히 최윤이 주목하고자 하는 것은 ‘살 수 있는 삶’으로서의 소설의 몸을 구성하는 일이다. 언어로 태어나지 못한 육체들에게 최윤은 언어를 입히고 소설로서의 몸을 부여해, 행위 주체자로서 그들이 마음껏 달려 나가기를 진정으로 기원하는 것이다. “이런 방식으로 구현한 구체적 맥락이 무엇인지를 알아보는 계보학적 탐색”을 (GT:80) 통해 소설의 몸을 인식하는 것이 중요하다.

기존의 방식으로 플롯을 해석하고자 시도할 수는 있겠지만 젠더학적인 입장에서 기존의 해석의 시도는 결국 최윤의 소설을 성별 이분법적인 입장에서 ‘여성적인’ 소설로 해석하게 될 가능성이 높다. 소설의 성별 이분법적 분석은 인간다운 삶의 조건의 형성을 사회적이고 문화적인 맥락 안에서 파악하기 어렵게 한다. 1990년대의 페미니즘 운동과 민주화운동 속에서 인간으로서의 최윤이 목격한 언어와 ‘속삭임’은 기존의 이성애-가부장제 중심의 문법 속에서는 읽어내기 어렵다.

최윤에게 소설의 몸이라고 하는 것은 여성작가가 쓴 소설도 여성적인 소설도 아니다. ‘작가의 성별 그리고/혹은 섹슈얼리티에 따라’ 구분되는 것이 아니라 이분법적 성별의 한계에 갇히지 않은 행위 주체자들이 존재하도록 하는 소설을 지시한다. 최윤에게 있어 행위 주체로서의 여성이라고 하는 것은 단지 부여받은 성별이 아니다. 동시에 이성애-가부장제가 이분법적으로 구성하는 성별도 아니다. 그저 행위하는 주체가 등장하는 소설을 최윤은 제시한다. 주체들은 ‘나’이고 ‘너’다. 속삭임이다. 그것이 최윤이 소설의 몸의 구성을 통해 새롭게 제시하는 소설이다. 때문에 여성적 특징과 남성적 특징을 지시하는 언어들을 지운 「숲에서 숲으로」와 같은 소설이 최윤이 지향하는 소설의 모범일 것이다. 여자도 남자도 아닌, 바로 나와 너의 서사에 집중할 수 있도록 구성된 플롯, 바로 그것이 최윤이 지향하는 소설의 몸이다.

2) 행위 주체성을 획득하는 세가지 방식

최윤은 이분법적인 성별로부터 행위 주체자의 행위를 보장하기 위해 소설 속 세 가지 양상을 주로 사용한다. 첫째 죽음을 통해 인간으로서의 지위를 회복하고 행위 주체자로서의 지위를 회복하는 것이다. 둘째 범주화의 바깥으로 탈출을 시도하는 것이다. ‘하나코’와 같은 인물이 대표적이다. 셋째 범주화의 문제에 수긍하는 것이다.

첫째, 최윤의 소설에 있어 죽음이 갖는 의미는 문체적인 특징인 중얼거림과 속삭임 등의 말하기 방식과 긴밀하게 연결돼 있다. 죽음은 단순히 생에 대한 회피로 그려지지 않는다. 죽음은 또 하나의 발화 양식으로 자리 잡고 있다. 최윤의 소설에서 인물들이 죽음에 이르는 과정은 「물방울 음악」, 「갈증의 시학」 등에서 살펴볼 수 있다. 죽음은 인물들이 비극적인 상황에 처하게 하는 것이 아니라 본래의 상태로 돌아가게 한다. 최윤의 소설에서 보이는 죽음의 양상이 비극적인 성격을 띠다고 보기 어려운 지점이 바로 여기에 있다. 죽음은 최윤에게 인간으로서의 삶으로 회귀하는 개념으로 사용된다.

화사한 봄날, 당신들이 누울 자리를 신방 고르듯 고르던 너의 부모에게서 너는 죽음의 또 다른 모습을 본 적이 있다. 다른 날도 아닌 화사한 봄날, 너는 죽음을 호들갑스러운 파국도, 두려움도 아닌, 평화롭게 기다리는 안식으로 본 적이 있었다. (집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물:206-207)

「집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물」에서 최윤은 자전적인 기억을 더해 ‘너’의 ‘부모’가 죽음을 대하는 모습을 언급한다. 최윤에게 있어 ‘죽음’은 비극적인 결말이 아니라 원래의 행위 주체자의 자리로 돌아가는 일이다. 「물방울 음악」, 「갈증의 시학」과 같이 여성들이 사물화된 죽음에 이르는 경우, 그녀들은 자본주의의 사회에서 철저하게 상품으로 다뤄진다. 상품으로서 다뤄지는 그녀들의 죽음은 “어쩐 전위성도 자본주의 사회에서는 곧 팔리기 위한 상품으로 전략하게 되는 경우”에 해당한다.⁶¹⁾ 자본주의적인 사회에서 그녀들의 죽음은 사물을 끊임없이 사서 모으거나(물방울 음악), 자신의 입에 다이아몬드를 구겨 넣은 채(갈증의 시학, 너는 더이상 너가 아니다)로 죽음을 향해 주저 없이 달려간다. 그녀들의 죽음은 그녀들이 아무리 노력하더라도 이성애-가부장제 사회 속에서의 본질적인 욕구의 충족이 불가능하며, 자신의 실존을 규명할 수 없기 때문이다. 그녀들의 삶은 상품으로 취급되고 있다. 아무리 많은 사물을 사서 모은다고 해서 그녀들은 자신들의 욕구를 충족할 수 없다. 이미 삶이 사물화 돼 있고, 사물은 대상을 욕구할 수 없기 때문이다. 그녀들에게는 행위 주체성이라는 개념이 거세돼 있다.

어찌면 즐거이 물질이 되어버린 너의 죽음은 사회면의 한줄을 차지할 가치도 없을는지 모른다. 오래 앓던 충치가 빠졌을 때 혹은 악몽의 주인공이 꿈속에서 살해되었을 때 누가 부음을 내는 것을 보았는가. 그러나 나는 너의 죽음은 기억되어야 하고 사건화되어야

61) 허윤진, op.cit. P.261

야 한다고 생각한다. (갈증의 시학:110)

아내가 죽은 것을 발견한 그날 저녁에도 고성능 청소기와 우리 집에 걸맞지 않은, 조립해놓는다면 벽을 반 이상 채울 것 같은 크기의 오디오 박스가 도착했다. 물론 처음의 한두 개는 뜯어보았다. 아내의 죽음을 확인하자마자 갑자기 명징한 정신을 되찾은 내가 첫번째로 한 일이었다. 시간이 갈수록 더더욱 비현실적으로 보이는 아내의 죽음을 놓고 고민하고 있던 나는 유령처럼 하나하나 도착하는 그 물건 박스 속에 어두운 비밀의 단서가 숨어 있을 수도 있다고 생각했던 것이다. (물방울 음악:132)

「갈증의 시학」과 「물방울 음악」 등에서 인물이 죽음을 맞이하는 것은 인간으로서의 자기 자신을 회복하기 위함이다. 두 인물의 죽음은 물질화 돼 있다는 점에서 ‘사건화’ 될 지점이 있다. 그녀들의 죽음은 자기 자신의 실존의 존재를 규명하기 위한 행위이기 때문이다. 특히나 「갈증의 시학」에서는 ‘즐거이 물질이 되어버린 ‘너’의 죽음’이라는 표현을 통해 서술자는 ‘너’의 죽음의 가치를 비극적인 가치로 이해하고자 하는 것이 아니라 희극적이며 시니컬한 자세로 서술한다. 그것이 서술자 자신의 죽음임에도 말이다. 「물방울 음악」의 경우 ‘아내’의 죽음은 ‘나’에게 있어 불친절한 방식으로 발생한다. 어느날 갑자기 ‘아내’가 자살해 버린 것이다. ‘아내’가 구입하는 물건은 그녀의 수입으로 감당하기 어려운 정도였다. ‘아내’가 죽은 날에도 배달되는 택배들은 그녀의 삶이 물질적인 만족을 통해 결단코 이루어질 수 없었음을 의미한다.

그녀들은 자신의 삶의 욕구를 충족시키고자 하지만 그것은 이성애-가부장제 속에서 불가능한 것이 된다. 약간의 만족을 위해 그녀들이 남성적 포즈를 취하는 전략으로 가면을 쓴다고 하더라도, 그러한 행위는 남성성이라는 근거 없는 현상에 대한 모방에 지나지 않는다. 본질적으로 남성성이라는 것이 무엇인지, 여성성이라는 것과 어떻게 다른지 현상학적으로 이해할 수 있다고 하더라도 여성성과 남성성의 근원은 부재한다. 부재하는 상황 속에서 아무리 남성성의 가면을 쓴다고 하더라도 그녀들은 결국 패러독스에 직면할 수밖에 없게 된다. 그렇기 때문에 여성 인물들 중 몇몇은 죽음을 선택할 수밖에 없게 된다. 죽음은 그녀들에게 인간으로 돌아갈 수 있는 마지막 선택지다. 삶의 성취나 물질적인 만족을 넘어, 궁극적으로 인간이라는 존재에 던지는 최후의 질문이자 대답이다.

솔직히 물어보자. 무엇이 너를 끝없이 길로 내모는가를. 산속의 길보다는 도시의 길.

아직까지는. 모든 길은 그 어느 하나도 같은 길은 없고 같은 길이라도 어느 한순간 같은 적이 없다는 단순한 사실에 너는 매번 놀란다. 너는 자주 길을 잃는다. 길을 잃을까봐 두려워하기 때문에 더 자주 길을 잃는다. 그러나 그 두려움은 무의식적인 욕구 아니었을까. 너는 길을 잃는 것을 즐긴다. 그 미지에 대한 긴장과 길이 찾아졌을 때의, 제길로 돌아왔을 때의 아쉬운 환희. (집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물:214)

‘죽음’은 최윤에게 있어 그저 제 자리로 돌아가는 일이다. 「집, 방, 문, 벽, 들, 장, 몸, 길, 물」은 너무나도 당연한 질문을, 인간으로서의 ‘너’의 삶의 조건과 자격에 대해서 자전적인 기억을 흔재시켜 각 단장의 조화를 통하여 ‘죽음’으로 연결되는 소설의 플롯을 구성한다. 과편화된 이미지와 목소리의 구성을 통하여 최윤이 구축하고자 하는 소설의 몸은 성별 이분법만으로 사유하기는 어렵다. 최윤의 소설적 몸 즉, 플롯은 ‘죽음’으로 인해 닫히는 것이 아니라 오히려 열리는 것이며 물이 됨으로써 행위의 능동적이고 자발적인 주체성을 획득할 수 있으리라는 기대를 하게 만든다.

둘째, 범주화의 바깥으로 탈출을 시도하는 경우는 「하나코는 없다」가 대표적인 사례다. ‘하나코’의 경우 현재의 시점에서 과거의 ‘하나코’를 추적하는 남성을 중심으로 하는 서사가 전개되는데, 이 이야기는 결국 이분법적 성별의 구분이 결국 환상에 불과하다는 결론에 이른다. 아마도 ‘하나코’는 최윤의 소설에서 자기 본연의 자리를 회복한 거의 유일한 인물일 것이다.

그 달의 잡지에는 두 명의 동양 여자를 담은 커다란 사진과 함께 인터뷰 기사가 실렸다. ‘동양의 매력을 의자에 담는 한 쌍의 한국인 디자이너, 귀국 전야의 인터뷰.’ 이런 제목이 붙은 기사를 대동한 사진 속의 한 명은 하나코의 얼굴이었고 그 옆에서 활짝 웃고 있는 얼굴은 이름조차 기억나지 않는, 하나뿐인 것 같던 그녀의 여자 친구였다. 거기에는 그들이 우연히 참여한 이탈리아 주최 국제인테리어디자이너대회에서 시작해, 촉망받는 독창성을 지닌 한 쌍의 디자이너로 독립하기까지의 과정이 대담 형식으로 써어져 있었다. 바로 그들과 가까이 지내던 시절의 하나코, 하나부터 끝까지 생소할 뿐인, 그녀의 확장 시절의 약력도 소개되어 있었다. (하나코는 없다:42-43)

이 소설의 플롯은 흥미롭다. 한 평론가의 말대로 “명명 행위에는 행위자의 단순하고도 잔인한 욕망이 투사되어 있다”고 할 수 있다면, ‘하나코’는 그 욕망으로부터 벗어나고자 하는 인물이다.⁶²⁾ 그래서 그는 죽음이 아닌 외국으로의 도피를 선택하여 행위 주체성을 획득한다. ‘하나코’만 외국으로 떠난 것이 아니라 그녀의 ‘여자 친구’도 함께 외

국으로 떠나 촉망받는 디자이너가 된다. 앞서 지적했듯이, 이 서사는 기존의 최윤 소설의 인물들 중 가장 긍정적인 결말을 맞이한 것으로 보인다. 두 여성은 외국으로 떠났고 신문에 실릴 정도로 유명해졌으며 이탈리아에서 주최한 상을 받기도 한다. 자신들의 행위 주체성을 획득하는 것을 넘어 실천하기에 이르렀다고 할 수 있다. ‘하나코’가 탈출하고자 한 것은 추상적인 현실세계의 질서가 아니라 이성애-가부장제를 중심으로 형성된 구체적인 남성 사회의 폭력적인 행위다. ‘하나코’라는 이름으로부터의 탈출이자 본래 자신의 이름인 ‘장명자’로 돌아가기 위한 시도다. 죽음을 통해 있는 그대로의 자신의 자리를 회복하는 것이 아니라, 도피를 통해 삶의 범주 속에서 자신들의 자리를 행위 주체성을 통해 획득한 것이다.

‘하나코’의 이러한 시도는 ‘하나코’처럼 행동하는 인물과 그렇지 않은 인물로 구분해서 살펴볼 수 있도록 한다. ‘하나코’처럼 주어진 범주에서 탈출하여 스스로의 행위 주체성을 형성하는 인물은 「전쟁들: 그들 속 여인의 목선」에서도 찾아볼 수 있다.

김내과를 고수하고 있는 그 건물 앞을 지나칠 때마다 되살아오는 것은 하나의 모호한 사건, 가끔 고개를 갸웃거리게 하고, 삶의 말끔한 질서를 의심하게 만드는 그 사건의 주인공의 얼굴이었다. 가진 모든 것의 흔적을 지우고, 승산 없는 전쟁 불구자와 어디론가 잠적한 한 여인의 흐릿해진 얼굴.

그러나 왜 그 사건의 기억이 이토록 영향을 미치는지를 따져보는 부지런함은 더 강한 어떤 것 앞에서 힘을 잃기 일쑤다. 의식 깊이 지배하는 타성의 힘. 그러다가 문득문득 타성의 두꺼워진 각질을 뚫고 그녀를 깨우러 온다. 처음에는 별다른 불편함을 만들지 않을 정도로 미미하게 의식의 문을 두드리고 방문하다가, 어느 날 아무렇지도 않은 사소한 계기로 무섭게 다가온다. 일테면 한 여인의 목덜미의 완벽한 포물 곡선으로부터. (전쟁들: 그들 속 여인의 목선:164)

‘여인’은 ‘전쟁 불구자’와 함께 잠적했다가 아이를 임신한 채로 돌아와 ‘수현’을 낳는다. ‘나’는 ‘수현’의 어머니인 그녀를 떠올릴 때마다 불편한 감정을 느낀다. 그녀는 자신에게 주어진 ‘완벽한 삶’에서 벗어나고자 했다. 처음에는 탈출에 실패했지만 이후에는

62) 허윤진, op.cit. P.256.

허윤진은 최윤의 「하나코는 없다」를 호명의 문제로부터 분석한다. ‘하나코’라는 명명의 폭력성은 이성애-가부장제의 질서 속에서 제시된 것이다. 남성성을 수행하는 인물들은 그녀를 ‘장명자’라는 이름 대신 ‘하나코’라는 별명으로 바꿔 부르는 폭력을 행한다. 여성들이 이처럼 자기 자신의 이름을 잃는 경우는 많다. ‘장명자’는 ‘하나코’로, ‘이정분 여사’는 ‘이모’로, 또는 누이나 엄마라는 이름으로 바꿔 불리며, 자신들의 이름을 잃는다.

‘전쟁 불구자’와 함께 사라져 버렸다. ‘나’는 ‘깊은 타성’에 의해서 그녀의 일을 떠올리곤 한다. 이때 ‘깊은 타성’이라는 것은 내가 ‘남자친구’의 면회를 가서 발견한 이상하고 불편한 감정과 같다. 소설은 단 한 번이라도 ‘나’의 기억속 ‘여인’이 어떤 삶을 원하는지, 어떤 사람과 결혼하고자 했으며 어떤 사연이 있어 모든 것을 잃은 절망적인 상태의 전쟁 불구자와 도망쳤는지 조명하지 않는다. ‘여인’은 자신의 의지와는 상관없이 정상성의 호명의 요구에 따라 창가에 앉아 가늘고 흰 목선을 내밀고 있을 뿐이다.

‘나’는 그녀와 다르게 현실에서 탈출하는 ‘하나코’와 같은 인물이 아니다. ‘나’는 현실에 안주하거나 안주할 수밖에 없는 인물이다. 소설 속의 ‘나’는 현실에서 발생하는 이상한 정황을 발견할 때마다 ‘여인’과 여인의 목선을 떠올린다. 이상한 기시감과 타성이 의미하는 것은 ‘여인’이 원했던 삶을 ‘나’를 비롯한 그 누구도 알지 못하기 때문이다. ‘나’는 ‘여인’에 대한 기억을 통해 삶의 현장에서 정상성이라는 가치가 이성애-가부장제 세계와 충돌할 때 이상하고 불편한 감정을 느낀다. 그것이 무엇인지, 무엇이 어떻게 잘못됐는지 ‘나’는 알 수 없다. 현실에 안주하는 혹은 안주할 수밖에 없는 인물들은 사유하면서 삶의 사회적이고 문화적인 환경의 어긋남을 포착하지만 그것이 구체적으로 무엇을 지시하는지 모른다. 안다고 하더라도 인물들은 현실에 안주할 수밖에 없을 것이라는 짐작이 든다.

셋째, 범주화에 수궁하는 대표적인 인물은 「전쟁들: 집을 무서워하는 아이」의 ‘나’와 ‘규수’의 경우다. ‘나’와 ‘규수’는 ‘하나코’처럼 행동하지 않는다. 일상적으로 요구하는 범주화에 흔쾌히 수궁하거나, 어쩔 수 없이 주어진 현실적인 조건에 따라 범주화를 수궁한다. ‘나’와 ‘규수’는 사회적으로나 문화적으로 요구하는 정상성의 범주에 따라 아이를 갖기로 결심한다. ‘규수’와 내가 아이를 싫어하는 분명한 이유가 소설 속에서 제시됨에도 불구하고, 그들은 사랑을 확인하기 위한 방법으로 아이를 갖기를 시도한다.

그 초음파실에 누워 난자가 자라는 정황을 매일매일 관찰받았으며, 그 결과를 담당 의사에게 보고하고 다음 지시를 전달받기 위해 또 줄을 서야 했다. 나는 이런 최현대적 절차 속에서 무시무시한 원시를 느꼈다. 그러나 그것을 문제삼을 처지가 아니었다. 일단 병원에 들어가면 나도 알 수 없는 힘에 설득당해, 그 일은 절대적인 믿음을 요하는 어떤 것으로 변모했기 때문이다. (전쟁들: 집을 무서워하는 아이:180)

자연적인 방법으로는 아이를 가질 수 없어 인공적인 방법을 택하지만 아이는 생기지 않는다. ‘나’와 ‘규수’는 정상성의 호명에 응했으나, 점차 깊은 절망과 가까워질 뿐이다.

최첨단의 장비 앞에서 ‘나’와 ‘규수의 인간으로서의 삶은 기괴하게 뒤틀려져 간다. 신앙과도 같은 믿음을 바탕으로 ‘나’와 ‘규수는 인공수정의 절차를 밟으며 스스로 자신들의 행위 주체성을 박탈한다. 집을 무서워하는 아이와 아이를 원하는 것처럼 보이는 ‘규수’와 ‘나’의 행동은 무척이나 대조적이다. 아이도, 그들도 서로를 원하지 않는다. 그럼에도 정상성이라는 범주는 그들에게 사회적이고 문화적인 정상성의 가치들을 투영시키고자 한다.

현실에 안주하는 인물들의 삶은 죽음을 통해 본래의 자리를 찾고자 하는 인물들의 삶보다 처참할지도 모르겠다. 계속해서 들이닥치는 의문들과 질문들에 명확한 대답을 하지 못하면서 그저 이 문제가 지나가기를 바랄 뿐이다. 「열세 가지 이름의 꽃향기」에서 ‘파랑손’이 바랐던 삶은 성인 여성이 되지 않는 것이었다. 자신의 몸이 성인의 몸을 갖추기 전에 죽는 것이 그녀의 바람이었다. 하지만 어느 화원에 정착하면서 그녀는 자신에게 주어진 삶의 운명을 수긍하게 된다. 마음이 맞는 남성을 만나 결혼하며 사회적으로 요구하는 정상성의 호명 속으로 들어가지만 그녀의 삶은 순탄하지 않다. 끊임없이 그녀를 괴롭히는 무수한 질문들에 그녀가 대답할 수 있는 것은 없다.

후에 사람들이 이 산마을까지 몰려와 바람국화 향기의 비결을 물었을 때 파랑손이 대답할 수 없었던 것은, 몇몇 호사가들이 공격했듯이 바람국화의 전파를 꺼리는 파랑손의 ‘부작위에 의한 허위’가 아니었다. 파랑손은 너무돈 많은 것을 즉흥적으로 뒤섞어 침전시킨 물을 꽃에 주었다. 그때마다 꽃이 뽑는 향기는 미묘하게 달라졌으며, 그 모든 향기에 파랑손은 매번 이름을 붙여주었다. 그러나 향기의 비결을 묻는 사람들에게 물에 섞는 모든 것을 나열해주려면 한나절이 걸려야했고 설령 그랬다 해도 소용이 없었다, 그녀의 기억이 자주 뒤섞이기도 했거니와, 대부분의 사람들은 조금씩 다른 향기의 차이를 냄새 맡을 수 없었기 때문에 아무도 파랑손의 말을 믿지 않았다. (열세 가지 이름의 꽃향기:72)

‘파랑손’의 삶은 순수한 삶의 기쁨에서 변모한다. 대중들이 바람국화를 인지하게 된 순간부터 ‘파랑손’의 삶은 ‘파랑손’만의 삶이 아니게 된다. 여성의 삶이라는 것은 이처럼 어느 순간에는 매우 정상적인 것처럼 보였다가 한 순간의 의문들과 질문들에 의해서 뿌리 깊은 불신으로 인하여 처참하게 무너져 내리고 만다. 그 현실을 견디면서 있는 것, 그것이야말로 “사는 건 말야, 매일 꼭 한 조각씩 삼켜야 하는 똥으로 만든 떡과 같은.” 것과(물방울음악:130) 같다. 주어진 선택지를 선택한다고 하더라도 결국 그들이 자유로울 수 있는 길이라는 것은 정해져 있지 않다.

최윤은 소설을 통해 인간의 행위 주체성 회복이 가능한 대안적인 젠더 범주를 사유한다. 다만 행위 주체성의 실천과 관련해 작품 안에서는 다소 제한적인 기법을 사용하는 방식으로만 그렇게 할 수 있다. 무성성, ‘속삭임’, 2인칭 서술과 같은 기법의 사용을 통해서만 행위 주체성의 실천이 가능한 이유는 사회와 문화가 이미 남성화 됐기 때문이며, 소설과 현실의 문법 자체를 이성애-가부장제가 요구하는 정상적인 범주화가 아닌 상태로 바꿀 필요가 있기 때문이다.

최윤의 인물들은 자신들에게 주어진 행위 주체성을 회복하기 위해 현실 안에서 자기들만의 공간을 대안으로 제시한다. 대안으로 제시된 공간은 소설 속에서만 가능하며, 현실에서 가능하다고 하더라도 특정한 관계들과 몇몇 집단 안에서만 실현 가능할 것이다.

이와 같은 세가지 양상은 인물의 행위 주체성 ‘회복’과 ‘실천’의 논의하게 한다는 점에서 중요하다. 다만 행위 주체성의 ‘회복’과 ‘실천’은 엄밀하게 말하면 구분될 필요가 있다. 행위 주체성의 ‘회복’이란 인물들이 현실에 안주함으로써 행위 주체자로서의 주체성을 획득하는 것을 말하며, 행위 주체성의 ‘실천’이란 행위 주체자로서 행동할 수 있는 공간의 구현하여 인물이 행위 주체성을 행사하는 것을 말한다. 앞선 세가지 범주에서는 행위 주체성의 ‘회복’이 어떤 방법을 통해서 ‘실천’될 수 있는가를 중요하게 다룬다. 행위 주체성의 실천은 종종 행위 주체자로서의 공간을 획득하지 못하는 경우에, 행위 주체자로서의 주체성을 획득하기 위한 방법으로서 공간을 획득하고자 하는 시도로 드러나기도 한다. 이처럼 행동하는 경우가 바로 『너는 더 이상 너가 아니다』와 「갈증의 시학」, 「물방울 음악」에서 그녀들이 죽음을 선택하는 이유이다. 그러나 이것은 앞서 점검한 것처럼 소설 외적인 부분에서 현실적으로 대안 가능한 범주를 형성하지 못한다는 한계가 있다. 대안적인 공간을 마련하고자 하는 시도에서도 행위 주체자들이 행위 주체성을 ‘실천’하기 위해 현실적인 방법을 대안적으로 선택하기를 시도하기도 한다. 「하나코는 없다」와 「전쟁들: 집을 무서워하는 아이」에서 ‘나’와 ‘규수’가 인공수정의 방법 끝에 아이를 입양하는 방법을 선택하는 경우가 이에 속한다. 그러나 현실에 안주하는 것은 앞서 언급한 것처럼 이와 같은 대안적 공간을 모색하기 위한 방법을 탐구하는 중간단계적인 행위이다. 혹은 이성애-가부장제의 패러독스로부터 벗어날 수 없어 개인으로 하여금 어쩔 수 없이 현실을 수긍하고 살아가게 하는 「병어리 창(唱)」에서의 ‘이정분 여사’와 같은 상황 때문이기도 하다.

최윤이 대안적으로 제시하고 있는 방법이 중요한 것은 행위 주체성의 ‘회복’의 문제를 넘어 ‘실천’ 가능한 공간을 어떻게 확보할 것인가의 문제다. 최윤의 소설 속에 나오

는 인물들이 과장되게 여성적이거나 남성적이지 않다. 그들은 점차적으로 자기 자신의 자아를 형성하는 데에 성공할 것으로 기대되거나, 성공하는 양상을 보이기 때문이다. 모든 인물이 성공하는 것은 아니다. 일부의 인물들은 현실에 머물기를 선택한다. 그렇지만 그들은 사건 이전으로 돌아갈 수 없다. 사건이 발생함으로써 인해 인물들은 각자가 처한 현실의 패러독스를 결과가 아닌 삶의 과정으로서 인지하게 되기 때문이다. 그들의 삶은 죽음을 선택하지 않는 이상 이어질 것이며, 삶의 과정 속에서 언제나 안주의 방법을 선택하리라는 보장이 없기 때문이다. 이처럼 인간은 행동하고, 행동하기 때문에 주체성을 부여 받는다. 그들의 행동이 어떠한 것이라는 단힌 결말이 아닌 열려 있는 결말은 인물들의 변화를 긍정하거나, 죽음과 같은 특정한 선택을 할 것을 짐작하게 만든다.

행위 주체성의 ‘실천’ 문제에 있어 가장 주의 깊게 살펴봐야 하는 소설은 「저기 소리 없이 한 점 꽃잎이 지고」다. ‘소녀’는 죽음을 선택하거나, 하나코처럼 행동하거나, 현실에 안주하거나 하는 것이 아니라 사라짐을 선택한다. 사라짐의 유형은 특별한 의미를 발생시킨다. ‘소녀’에게 중요한 것은 자기 자신에게 벌어진 일의 참혹한 진상을 밝혀내는 일이다. ‘소녀’가 진상을 밝힌다고 하더라도, 그리고 ‘오빠’를 찾거나 없는 ‘오빠’의 무덤에 도달한다고 해도 ‘소녀’에게 중요한 것은 ‘소녀’가 속할 대안적 공간이 주어지지 않고 있다는 점이다.

나는 이제 다시는 고향으로 돌아갈 수 없을 거야. 그 수많은 사람들이 모두 나를 기억하고 있겠지. 얼마나 지옥같이 긴 시간 동안 나는 엄마의 손아귀에서 내 손을 빼내려고 실랑이를 벌였는데, 그날 그 자리에 있던 사람들의 무수한 입을 통해 그 끔찍한 소문이 여름 산의 불처럼 퍼져나갔겠지. 늘 내 귓전에서 들리는 쉼쉼거리는 소리들. 소문이 숨가쁘게 퍼지는 소리. (중략) 나는 이제 갈 데가 없어. 오빠의 무덤 밖에는. 오빠를 두 번 죽이게 된다 해도 이 이야기는 꼭 해야 돼. 그리고 나면 나는 그 자리에서 가루로 변해 땅속으로 스며들 수 있겠지. 자 이제는 무섭지 않아. 검은 휘장을 뜯어내고 내 흉악한 얼굴을 달처럼 무덤 위에 떠올리는 거야. 모든 사람이 다 볼 수 있도록 내일 다시 곱광이 난 내 몸을 햇볕에 말려야지. (저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고:283)

‘소녀’가 돌아갈 수 있는 곳은 없다. 이미 ‘소녀’가 속해있던 고향에서는 소녀가 죽은 엄마의 손을 놓기 위해 어머니에게 벌인 짓, 그리고 죽은 오빠를 찾아 헤메던 소문 등이 무성하게 퍼져 있기 때문이다. 어쩌면 이것은 비약일지도 모른다. 아무도 ‘소녀’를

기억하지 못할지도 모른다. 설령 ‘소녀’를 기억하고 있다고 하더라도 그들은 ‘소녀’와 자기 자신들에게 벌어진 비극적인 사건을 수습하기에 바쁠 것이며, 소녀의 행동을 기억하지 못할 수도 있다. 그럼에도 ‘소녀’가 고향으로 돌아가지 않고 사라짐을 선택하는 것은, ‘소녀’가 그들을 기억하고 있기 때문이다. ‘소녀’는 고향 사람들의 얼굴과 목소리를 분명하게 기억하고 있고, 그렇기 때문에 5·18 광주민주항쟁이 벌어진 현장으로 돌아갈 수 없다. 돌아간다면 광인으로서의 ‘소녀’가 무수한 목소리들과의 대면하거나 그 얼굴들을 복구하는 일이 발생할 것이기 때문이다.

‘소녀’는 감당할 수 없는 삶에서 사라짐의 행위를 통해서 자기 자신의 삶을 살만한 것으로 만들고자 한다. 최윤이 앞선 소설들에서 시도하고 있는 방법들 중 ‘소녀’의 방식을 사람들은 일종의 죽음 혹은 회피의 방식으로 볼 수도 있다.⁶³⁾ 그러나 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」에서 ‘소녀’가 끝내 도망치는 것은 과거의 사건과 고향으로부터 사라지는 행위가 아니다. 소녀가 사라지고자 하는 것은 ‘우리’의 집요한 추적과 시선으로부터다. ‘소녀’가 진정으로 자유로워지고자 하는 대상은 과거의 사건과 그것으로 인해 자기 자신이 광인이 된 상태가 아니다. ‘소녀’는 자기 자신에게 ‘다시 고평이 난 내 몸을 햇볕에 말려야지’ 하고 다짐하고 있다. 이러한 다짐이 소녀를 죽음에 이르게 할 것이라고 분석하는 것은 성급하다.

그리고 어느 날 우리는 다시 수소문에 나섰다. 이 지역에 꼭 그녀와 동일한 이유는 아니더라도, 그렇게 많은 사람들이 그녀처럼 무엇인가 홀린 채 떠돌아다니고 있다는 사실은 놀라운 일이었다. 그러나 그녀를 보았다는 사람을 찾을 수는 없었다. 그녀 비슷한 여자 아이들만 있을 뿐이었다. (저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고:285)

착시 속에서 본 지복의 미소가 우리들이 그녀에 대해 상상한 모든 영상을 지우고 우리의 기억 속에서 끊임없이 되살아났다. 그 미소가 그녀를 찾아 떠난 우리의 동기들이 모두 경솔한 것이라고 비웃기라도 하는 것 같아 우리는 말짱하게 잠이 깬 채, 새벽까지 남은 시간을 왜 우리가 그녀를 찾고자 여행을 떠났었던지에 대해 곰곰이 생각하는 데 보냈

63) 라라청, op.cit. P.1, P.15, P.20 참고 정리

라라청은 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」에서 소녀의 사라짐에 대해 라라청은 “사건을 잊어버리는 한편으로 이를 다시 기억해내기 위해 노력”(3)한다고 평가한다. 또한 “최윤에게 과거란 개인의 마음 속에서만 살고 있는 것이고, 과거의 문제를 해결하거나 극복하는 것은 집단이 아니라 개인 자신”(117-118)이라는 중요한 지적을 한다. ‘우리’가 소녀를 찾지만 찾을 수 없는 것은 ‘소녀’의 삶의 행위 주체성은 ‘우리’로 인하여 복원되는 것이 아니라 ‘소녀’ 개인을 통해서 복원되어야 하는 것이기 때문이다.

다. 이미 가버린 친구의 누이를 찾아 위안해주려고? 그리고 그의 어머니의 죽은 혼을 안심시키려고? 그날, 그 도시, 그 이후 무언가를 했어야 했기 때문에? 그렇지 않고서는 더 이상 사는 일이 불가능했기 때문에?(중략)

우리가 착시 속에서 흘끗 본 그녀의 미소의 뜻을 이해한 것은 이로부터 많은 시간이 흐른 뒤였다. 그리고 자연스럽게 어느 날 그녀가 그 미소를 머금고 우리에게 나타날 것을 기다렸다.(저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고:287)

‘우리’가 ‘소녀’를 찾는 이유는 그저 ‘우리’들이 5·18 광주민주항쟁이 발생한 뒤로 무엇이라도 하지 않고는 견딜 수 없었기 때문이다. 그 사건으로 친구를 잃은 ‘우리’는 유일하게 살아있는 것으로 추정되는 ‘소녀’를 찾아 정치 없이 전국을 떠돈다. 그들은 ‘소녀’를 찾아 무엇을 어떻게 해줄 수 있을 것이라는 기대는 들지 않는다. 그럼에도 집요한 추적은 기차역에서 잠든 시골 여인의 ‘지복의 미소’를 보기 전까지 이어진다. ‘우리’는 ‘소녀’를 왜 찾고 있는가, 그것에 관해 단 한번도 그들은 생각해 본적이 없다. 그들은 그저 ‘소녀’를 찾으면 그 사건으로부터 벗어나 행위 주체자로서의 삶을 회복할 수 있을 것이라고 막연하게 기대하고 있을 뿐이다. 이때 그들은 ‘소녀’의 행위 주체자로서의 삶을 존중하지 않고 있다.

‘소녀’가 사라진 이유는 ‘소녀’가 기억하고 있는 고향의 수많은 사람들의 얼굴과 목소리, 그리고 ‘우리’로부터 도망치기 위해서다. ‘우리’가 ‘소녀’를 찾는 것은 ‘소녀’가 취한 광인의 입장에서 벗어나게 만들고 그 사건을 강제적으로 ‘소녀’가 이해하게 만들고 이성애-가부장제가 요구하는 정상적인 삶의 범주화 속으로 ‘소녀’를 밀어 넣는 일이 발생할 것이기 때문이다. 그렇기에 ‘소녀’는 사라지는 수밖에 없다. ‘소녀’는 사라짐을 통해서 자기 자신의 젠더적인 한계를 극복하고 행위 주체자로서 ‘소녀’ 자신의 문법대로 사건을 이해하고, 자신의 상처를 돌볼 시간과 공간을 가져야 한다. ‘우리’는 그저 기다리는 수밖에 없다. ‘소녀’의 사라짐의 행위를 존중하고 언젠가 ‘소녀’가 지복의 미소와 함께 찾아오기를, 그저 고대할 뿐이다.

최윤이 선택하고 있는 젠더 극복의 방법은 궁극적으로 독자로 하여금 “상상”하게 하는 것이다. 독자는 최윤의 소설을 통해 현실의 인간에게 주어진 육체적인 한계, 이분법적인 성별의 한계, 사회나 문화적인 한계 바깥을 “상상”할 수 있다. 상상을 통해 극복된 행위 주체자에게 부여되는 대안적인 공간과 그 공간에서의 실천의 가능성에 관하여 사유할 수 있다. 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」에서 ‘소녀’의 사라짐은 서글픈 구석이 있지만 그것이 끝을 고하는 것이 아니라는 점에서, ‘우리’는 언젠가 도래할 그

녀를 상상한다. 상상하는 행위를 통해 인간은 자기 자신에게 주어진 이분법적인 육체의 한계를 넘어 각자의 방식으로 행위 주체자로서의 지위를 회복할 수 있는 공간을 마련하고, 행위 주체자로서 실천을 시도할 수 있게 된다. 다만 그 행위가 인간의 육체적인 한계 속에서, 사회적으로나 문화적인 근거로서의 이분법적인 문법을 바탕으로 하고 있다는 점에서, 상상을 통한 대안의 모색은 슬픈 것이 된다는 한계를 지닐 수 있다.

결과적으로 우리가 할 수 있는 일은 기다리며 힘껏 상상하는 일이다. 사라진 모든 것들이 자기 자신의 삶의 범주성을 젠더로서 회복하고 실천할 수 있을 때까지 기다리며 상상해야 한다. 모든 육체마다 갖든 행위 주체자들의 사회라는 것이 무엇인지 상상하는 것, 최윤은 직접적으로 그것이 무엇인지 정의내리지 않는다. 그것은 우리의 육체가 단 한번도 경험해보지 못한 사회이자 세계이기 때문이다. 최윤은 젠더의 한계를 극복한 세계를 파편적으로 제시하면서 사회적으로 도달해야 하는 지표들을 띄엄띄엄 제시하는 방식을 취한다.

3. 결론

최윤이 소설을 통해 보여준 것은 젠더 이분법을 넘어선 사회, 그 상상된 사회의 파편적 모습일 따름이며, 그런 사회를 구현하는 것은 실제적 실천의 몫이다. 최윤은 상상하기를 통해 소설 속에서 인간에게 한계로 제시된 문제를 극복할 수 있음을 암시할 따름이다. 각자의 방법으로 젠더를 극복하고자 하는 인물들의 시도는 최종적으로 새로운 공간의 도래를 요구한다. 새로운 공간이 형성되지 않는 이상 인간은 이성애-가부장제가 범주화하고 있는 삶의 양상을 끊임없이 수행하고 반복할 뿐이다.

주디스 버틀러 식으로 말해 ‘원본이 없는 것을 반복하는’ 몸의 수행은 슬픈 것이다. 그러나 행위 주체자로서의 지위를 회복하고 행위 주체자로서 실천할 수 있는 기반의 필요성은 개개인의 인식의 변화를 통해 가능하다. 최윤은 개인이 어쩔 수 없이 현실의 공간을 떠나게 되더라도, 혹은 물질화된 죽음을 통해 개인이 추구하는 바를 지향하게 되더라도, 그 행위 자체에 의미를 부여하고 주체성을 부여한다. 다만 죽은 육체가 도달할 수 있는 공간은 소설 안에서만 문학적으로 상징성을 지닐 뿐이며 현실의 공간에서 까지 대안의 방식이 되기는 어렵다.

상상을 통한 새로운 세계의 공간을 현실의 공간에 구현하는 것이 중요한 것은 이 때문이다. 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」에서 사라진 ‘소녀’가 돌아와야 하는 곳은 과거의 기억이 담긴 고향이 아니며, 그곳에서 할 일도 과거를 복기하고 목적 없이 삶을 복원하는 과정이 아니다. ‘소녀’에게 필요한 것은 이처럼 분화되고 파편화된 인간으로서의 ‘소녀’의 지위가 있는 그대로 받아들여질 수 있으며 행위 주체자로서 행동할 수 있는 공간의 마련이다. 공간의 마련은 한 편의 소설을 통해서 구체적으로 제시되지 않는다. 결국 주디스 버틀러가 견지하고 있는 페미니즘적이고 젠더학적인 입장에서 최윤의 소설에 접근하자면 우리에게 세계는 허물어져야 할 대상이다. 허물어지고 경계가 없어지는 것, 그것은 인간에게 육체적인 측면에서나 사회적인 측면에서나 주어진 경계를 허물고 행위 주체자로서의 삶을 회복하고 실천하게 하는 것이다.

젠더학의 입장에서 최윤이 견지하고 있는 무성성의 입장은 성별 이분법적인 입장을 완전히 전복시키지는 못하는 것처럼 보일 수 있다. 대안적인 성별이 무엇인지 구체적으로 제시하지 않고 인물들의 삶의 방향성만을 제시하고 있기 때문이다. 하지만 주디스 버틀러의 젠더학의 개념 중 핵심적인 것은 젠더학이 결국 또 다른 범주화를 만드는 악순환을 발생시켜서는 안 된다는 지점이다. 이 말은 젠더학을 통한 특정한 젠더들의

형성이 인간으로 하여금 그 가능성과 인간성을 실현할 수 있는 공간을 구성하는 것을 방해해서는 안 된다는 것이다.

최윤은 소설을 통해 독자로 하여금 상상할 것을 요청한다. 상상 속에서 우리는 무엇이든지 될 수 있다. 최윤은 소설 속의 공간에서 “미운 단어를 아름답게”(속삭임, 속삭임임:130) 만들기를 시도한다. 최윤이 파편적으로 제시하고 있는, 행위 주체자들을 위한 공간의 구성 및 그 주체성의 실천을 위한 연구에, 이 논문이 하나의 단서가 될 수 있기를 희망한다.

4. 참고문헌

기본자료

- 최윤, 『너는 더 이상 네가 아니다』, 민음사, 1991.
- 최윤, 『저기 소리없이 한 점 꽃이 지고』, 문학과지성사, 1992.
- 최윤, 『속삭임, 속삭임』, 민음사, 1994.
- 최윤, 『수줍은 아웃사이더의 고백』, 문학동네, 1994.
- 최윤, 『열세 가지 이름의 꽃향기』, 문학과지성사, 1999.

단행본

- 김영옥 엮음, 『“근대” 여성이 가지 않은 길』, 도서출판또하나의문화, 2001.
- 리타 펠스키, 이은경 옮김, 『페미니즘 이후의 문학』, 여이연(여성문화이론연구소), 2010.
- 사라 살리, 김정경 옮김, 『주디스 버틀러의 철학과 우울』, 앨피, 2009.
- 조현준, 『젠더는 패러디다』, 현암사, 2014.
- 주디스 버틀러, 조현준 옮김, 『젠더 트러블』, 문학동네, 2008.
- 주디스 버틀러, 조현준 옮김, 『젠더 허물기』, 문학과지성사, 2015.

학위논문

- 곽승숙, 「강신재, 오정희, 최윤 소설에 나타난 여성성 연구」, 고려대학교대학원 국어국문학과 박사학위논문, 2012.
- 김정미, 「최윤 초기 단편 소설의 인물 연구」, 가천대학교대학원 국어국문학과 현대문학전공 석사학위논문, 2015.
- 라라청, 「최윤 소설에 나타난 상처와 고통에 대한 기억 연구 : 「저기 소리 없이 한 점 꽃잎이 지고」와 「회색 눈사람」을 중심으로」, 서울대학교대학원 국어국문학과 현대문학전공, 2017.
- 오주영, 「최윤 소설 연구 : ‘여성적 글쓰기’를 중심으로」, 동국대학교 문화예술대학원 문예창작학과 석사학위논문, 2001.
- 이진선, 「최윤 소설에 나타나는 여성 화자의 비언어적 발화 양상 연구」, 명지대학교대학원 문예창작학과 석사학위논문, 2019.

학술지논문

- 권순정, 「주디스 버틀러의 젠더 트러블을 통해서 본 젠더」, 『철학논총』, vol.72, 2013.
- 김애령, 「여자 되기에서 젠더 하기로: 버틀러의 보부아르 읽기」, 『한국여성철학』, vol.13, 2010.
- 김은자, 「최윤의 하나코는 없다 연구」, 『인문학연구』, vol.8, 2004.
- 김하나, 「「하나코는 없다」에 나타난 징후로서의 여성에 대하여」, 『한국문학이론과비평』, vol.3, 1998.
- 백수진, 「여성 작가들의 텍스트에 드러난 여성의 삶과 의식 양상 : 1990년대 이후 등단한 여성 소설가의 작품을 중심으로」, 『여성연구논집』, vol.16, 2005.
- 서영인, 「1990년대 문학지형과 여성문학 담론」, 『대중서사연구』, vol.24(2), 2018.
- 심찬희, 「주디스 버틀러의 물질로서의 몸 개념: 섹스의 허구성과 새로운 페미니즘」, 『여성이론』, vol.32, 2015.
- 양현진, 「최윤 소설 연구: 존재론적 전환을 중심으로」, 『한국문화연구』, vol.8(0), 2005.
- 이미란, 「이인칭 소설의 창작유형 연구」, 『한국언어문학』, vol.71, 2009.
- 이미란, 「이인칭 소설의 서사전략 연구」, 『현대문학이론연구』, vol.41, 2010.
- 장혜련, 「‘삭제된 말’의 복원을 위한 여정: 최윤의 『저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고』를 중심으로」, 『현대문학이론연구』, vol.34, 2008.
- 정미숙, 「여성소설과 ‘미디어 문화’의 재현 : 최윤·정미경·백영옥의 소설을 중심으로」, 『현대소설연구』, vol.41, 2009.
- 정재석, 「최윤 소설의 2인칭 서술 상황 연구」, 『한국문학이론과비평』, vol.21(1), 2017.
- 조운덕, 「5.18에 대한 문학적 증언: 최윤 <저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고>와 임철우 《봄날》을 중심으로」, 『관악어문연구』, vol.43, 2018.
- 조희경, 「최윤 소설의 전복성과 윤리성의 관계」, 『우리문학연구』, vol.56, 2017.
- 최영자, 「광주민중항쟁 소설에 나타난 윤리적 주체로서의 문제의식과 대안모색 연구-임철우 『봄날』과 최윤의 『저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고』를 중심으로-」, 『인문사회21』, vol.10(2), 2019.

문예지

—강상희, 「소설적 진정성과 현대성의 만남(김영현 소설집 『그리고 아무 말도 하지 않았다』, 창작과비평사 1995, 최윤 소설집 『속삭임, 속삭임』, 민음사 1995)」, 『창비』, 통권88호, 1995.

—김성중, 「너를 위해 세상의 미운 단어를 모두 바꿀 수 있다면 : 최윤 『속삭임, 속삭임』 (『속삭임, 속삭임』, 민음사, 1994)」, 『문학과사회』, 제30권 제2호, 2017.

—김창식, 「삶 속의 죽음과 죽음 속의 삶 : 최윤의 『너는 더 이상 너가 아니다』 (민음사)」, 『오늘의문예비평』, 통권 제5호, 1992.

—이가야, 「마르그리트 뒤라스와 최윤의 소설 속에 나타난 물의 이미지 : 태평양을 막는 방파제 Un Barrage contre le Pacifique와 『저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고』를 중심으로」, 『문예운동』, 통권98호, 2008.

—조해진, 「페미니즘이라는 희망 : 최윤, 「회색 눈사람」 (『저기 소리 없이 한 점 꽃잎이 지고』, 문학과지성사, 1992)」, 『문학과사회』, 제30권 제2호, 2017.

—최인자, 「새장을 든 여인」, 『문학동네』 통권1호, 1994.

—허윤진, 「무수한 형용사들의 울림으로 명사의 운동 궤적을 더듬다-최윤론」, 『문학과사회』 제18권 제2호, 2005.