

2009년 02월

석사학위논문

김소진 소설 연구

A Study of Kim So - jin's Novel

조선대학교 대학원

국어국문학과

박길성

김소진 소설 연구

A Study of Kim So - jin's Novel

2009년 2월 25일

조선대학교 대학원

국어국문 학 과

박 길 성

김소진 소설 연구

지도교수 김 형 중

이 논문을 석사학위신청 논문으로 제출함

2008년 10월

조선대학교 대학원

국어국문 학 과

박 길 성

박길성의 석사학위논문을 인준함

위원장	조 선 대학교 교수	_____	”
위 원	조 선 대학교 교수	_____	”
위 원	조 선 대학교 교수	_____	”

2009년 11월

조선대학교 대학원

목 차

<ABSTRACT>

I. 서론	1
1. 문제제기 및 연구목적	1
2. 선행연구 검토	4
3. 연구방법	8
II. 바흐친의 ‘다성성’과 ‘카니발’ 개념에 대하여.....	12
1. 바흐친의 다성소설.....	12
2. 바흐친의 카니발	17
III. 김소진 소설의 다성성과 카니발적 특징에 대하여	
.....	23
1. 김소진 소설의 다성성	23
1) 대화적 관계	23
(1) 작가와 인물의 대화적 관계.....	23
(2) 인물간의 대화적 관계	28
2) 소설의 다성적 형식	34
(1) 작가와 인물의 객관적 거리.....	34
(2) 화자의 가변성	39
(3) 연작소설 『장석조네 사람들』	41
2. 김소진 소설의 카니발	44
1) 카니발적 이미지.....	45
(1) 배설물	46
(2) 그로테스크한 신체	52
2) 카니발적 웃음과 언어	58

(1) 카니발적 웃음.....	58
(2) 민중언어	63
IV. 김소진 소설의 문학사적 의의	68
1. 카니발적 이미지와 90년대 문학	68
2. 김소진과 90년대 이후 한국소설	75
V. 결론	78
<참고문헌>	84

ABSTRACT

A Study of Kim So - jin's Novel

Park Kill sung

advisor : Prof Kim Houng Jung Ph. D

Department of Korean Language and literature

Graduate school of Chosun University

From 1990s, Korean literature made a sudden turn from massive discussion of nationalism and people till 1980s to micro discussion of literature. This is caused by the collapse of socialism in 1989 and the skepticism toward variable socialism thoughts, and finally by the need to overcome the people and also, the mainstream of Korean literature in 1980s. However, in the process of turning into 1990s, the issue of 'chronicle trends' have been shown.

In discussing the Korean modern and contemporary literature, 'chronicle trends' have been widely shown every 10 years. The problem was that the issue of 'pioneering the new literature genre' in those changing times were regarded as challenges both by the existing writers in 1980s and by the 'new age writer' in 1990s. However, 'new writer groups', in accepting those challenges, attempted to write not as the group by the nationalism but as the individual having 'self', destructing the structure of macro theory in 1980s. However, in their such attempts, they looked the other way from the issues of class and nationalism, social exclusion, inequality and suppressed freedom and were only aimed at 'finding myself' and 'self-actualization', which even became accepted even as 'crisis of literature of 1990s' in the literature society.

This paper examines Kim So-jin as the writer who deviated from such nature of other writings in 1990s. Indeed, he has the same characteristics

of those times, such as interest as individuals not as any part of group which is deviated from the massive theory. However, he overcame such problems of other writings by uniquely writing on his own. First, he has varied and carnival style in his writings. He expresses his independent self by writing varied and small writings. Second, to make it more objective and ensure the meaningfully independent self, he took perspectives of third person, unlikely other writers at that time. In additions, his carnival style writings include interest in the excluded people to suggest how to overcome the contradictions in the Korean society in 1990s.

Kim So-jin has many other differences to other writers. He resists the society's contradictions through so called 'mean and abject things', showing the people who try to be independent from such contradictions. Independent people is expressed as the individualism people who try to the member of the community, not as the one who makes social conflicts. Such characteristics are aimed at make harmony as the member of community through independent self, deviated from the inner individualism to which other writers in 1990s sought.

Kim So-jin's such writing style made influence on the subsequent writers who came afterwards. Especially using the individual in the people to destruct massive theory of the people so far by then, Kim So-jin enabled to approach to the individualism and self, which took the pioneering role beyond 1980's literature, solving the problems of the 'new age writers' in 1990. Besides such pioneering role, he included the 'mean and abject things' and extended further toward the new genre.

Even though being one of those writers of the chaotic times of literature in 1990s, Kim So-jin represents his times through his writing style differentiated to other 'new age writers'. Especially, by showing interest in people and expressing them as independent self, he set an example of later writers. Reminding of this point, although his standing is somehow a little ignored in the literature history, Kim So-jin's standing in the literature history, Kim So-jin's achievements and standing and re-appreciated and

repositioned.

1. 서론

1. 문제제기 및 연구목적

한국문학사에서 90년대 문학은 80년대까지 유지돼 오던 거대담론 문학을 미시담론 문학으로 전환한 시기이다. 한국문학에서 거대담론 문학은 민족과 민중으로 대표되는 이데올로기를 대주제로 사용함으로써 사회와 문학에 지대한 영향을 미치고 있었다. 특히 80년대 거대담론 문학은 사회주의 이데올로기를 기반으로 변혁을 위한 도구적 기능을 하게 되었으며, 이러한 도구적 기능은 80년대 문학을 ‘운동으로서의 문학’으로 불리게 한 원인이기도 했다.

하지만 80년대까지 유지돼 오던 거대담론 문학은 90년대로 접어들면서 장르와 형식에 대한 변화를 요구받게 된다. 90년대 문학에서 변화의 요구가 발생되게 된 이유는 첫째, 사회주의 체제와 사회주의사상으로 대표되던 동부유럽권의 몰락에 있다. 1989년 동부유럽권의 몰락은 사회주의 이데올로기에서 파생된 이론과 사상에 대해 회의를 불러일으키게 했다. 또한 사회주의의 간접적 영향에 의해 확산, 발전했던 민족·민중문학이 동부유럽권의 몰락과 함께 이데올로기적 한계를 느끼게 됨으로써 변화의 요구를 받게 된 것이다. 결국 1989년 동부유럽권의 몰락은 80년대까지 한국문학의 중심적 위치를 차지하던 거대담론 문학에 변화를 요구한 가장 큰 이유라 할 수 있을 것이다.

두 번째로 문민정부의 등장이다. 90년대 초반은 80년대까지 한국사회와 문화를 규제하던 군사정권이 물러나고 보다 자유로운 사회적 분위기가 조성된 시기이다. 새로운 정부의 등장은 80년대까지 정치 규제에 의해 창작의 자유에 제약을 받던 문인들에게 새롭고 실험적인 글쓰기를 가능하게 하였다. 이러한 글쓰기의 특징들은 90년대 문인들이 쏟아 냈던 작품들을 통해 더 명확히 드러나는데, 특히 전통적 글쓰기 방식을 따르기보다는 작가 각각의 개성적인 글쓰기 방식을 택함으로써 장르와 소재상의 확대를 이루게 된다.

마지막으로 자본주의 시장체제와 개인주의가 사회 전반에 확산됨으로써 문인들의 문학적 태도가 바뀌게 된 점을 들 수 있다.¹⁾ 문학에 있어 자본주의 시장체제의 확산은 문학을 순수한 예술적 창조물로 대하기보다는 독자를 상대로 이윤을 남기

1) 박영근, 「90년대 문학의 길찾기」, 『당대비평 통권 제 2 호』, 생각의나무, 1997.

는 상업적 상품으로 취급하게 만들었다. 즉 창작에서 생산으로의 변화가 그것이다. 또한 90년대 개인주의적 문화의 대대적인 유행은 작품의 주제에 있어서도 80년대 민족과 민중으로 표상되던 공동목표를 더 이상 이상화하지 않고 개인 내면의 완성이라는 새로운 목표를 제안하기에 이른다.

하지만 문제는 이러한 문학적 전환을 마냥 반길 수만은 없다는 점이다. 문제의 가장 큰 원인은 80년대 거대담론 문학에서 90년대 미시담론 문학으로의 전환이 체계적인 발전을 통해 이루어진 것이 아니라, 문학 외적인 영향에 의해 급속도로 빠르게 이루어졌단 사실이다. 이러한 문제점은 90년대 소위 ‘신세대 작가’들을 통해 선명하게 나타난다.

신세대 작가들의 작품은 사회와 환경이라는 외적 상황을 외면한 채 지극히 개인적인, 또는 주관적인 내면에 편중된 실험적 글쓰기를 보이고 있었다. 이러한 실험적인 글쓰기는 대개 80년대 문학에서 이루어낸 문학적 성과를 외면하는 경향을 보였으며 그로인해 90년대 ‘신세대 작가’들은 80년대 문학에 길들여진 독자들과의 소통이 어려워지게 되었다. 또 다른 문제점으로는 점점 발달해가는 자본주의의 영향으로 문학에까지 자본이 유입됨으로써 문학 역시 상품화의 수순을 밟게 되었다는 사실이다. 결국 문학은 더 이상 작가의 예술적 의도에 의해 창작되는 것이 아닌 하나의 상품으로 기획되어 생산되는 것이란 관점이 넓은 지지를 얻게 된다. 결국 이러한 문제들이 소위 90년대 ‘신세대 작가’들을 ‘문학의 위기’ 담론으로부터 자유로울 수 없게 만들었다.

바로 이 지점에서 본고의 논의가 시작되는데, 본고에서 연구의 대상으로 삼은 김소진의 작품들이야말로 위에서 거론한 90년대의 지배적인 문학장의 변화와 구별되는 지점에 위치하고 있기 때문이다. 종종 거론되는 바이지만, 김소진의 경우 90년대의 주류 ‘신세대 작가’들과는 다른 글쓰기 방식을 선보임으로써 문학의 위기 담론으로부터 상대적으로 자유로울 수 있었던 예외적인 작가이다.

김소진은 1991년 경향신문 신춘문예에 단편소설 「쥐잡기」를 통하여 등단한다. 이후, 1997년 4월까지 6년여의 기간 동안 1993년 『열린 사회와 그 적들』, 1995년 『고아뎌 뽕덕어멈』과 연작소설 『장석조네 사람들』, 1996년 『자전거 도둑』과 첫 장편소설 『양파』, 그리고 같은 해 짧은 소설모음이라는 이름의 콩트집 『바람부는 쪽으로 가라』, 동화집 『열한 살의 바다』, 마지막으로 작고하던 해인 1997년 『눈사람 속의 검은 향아리』, 『실천문학』 봄호에 장편 소설 『동물원』을 2회분까지 연재하는 등 자신만의 특유한 글쓰기를 선보이면서 짧은 활동기간에 비해 많은

작품을 남긴다.

그 모든 작품들이 앞서 살핀대로 주류 신세대 문학과와의 차별성 속에서 씌어진다.²⁾ 물론 이러한 차이가 그가 80년대 문학의 특징을 그대로 답습했음을 의미하는 것은 아니다. 오히려 김소진의 글쓰기는 80년대 문학의 이데올로기 우위의 글쓰기를 피하면서도 90년대 ‘신세대 작가’들과도 차이를 보인다는 점에서 중요하다. 즉, 김소진의 글쓰기는 80년대 문학의 이데올로기 편향에서도 벗어나면서 동시에 90년대 문학의 한계를 미리 돌파하는 글쓰기를 지향함으로써 그 문학사적 위상을 부여받는다. 김윤식의 다음과 같은 언급의 이를 선명하게 부각시키고 있다. 김윤식은 김소진을 80년대 문학의 중심에 있던 거대담론에 ‘종언’을 선언한 작가로 평가하면서 다음과 같이 말한다.³⁾

세계관 (긍정적 의미에서의 이데올로기)이란 이름의 괴물이 60~90년대 이 나라 문학 전체의 창작방법론이나 비평의 기준이었다면 이것의 종언을 고한 것이 김소진이었다. 세계관이 아니라 소설이란 <똥누기>였던 것. 소설이란 육체였던 것. 생리였던 것. 메를로 폰티의 신체론이 저 후설, 사르트르, 하이데거의 <의식>에 맞설 수 있었던 형국이라고 할까.

김윤식은 80년대 거대담론에 ‘종언’을 선언한 작가 김소진을 새로운 시대에 새로운 소설장르를 개척한 위대한 작가로 평가하고 있다. 즉, 김소진의 ‘똥누기’는 80년대 문학에 ‘종언’을 고하고 90년대 문학으로의 길을 연 선구적 작업이라는 것이다.

김소진과 ‘신세대 작가’들의 근본적 차이는 소설을 보는 관점에 있다. 김소진은 소설을 민중적 카니발을 연상시키기도 하는 <똥누기>에 비유하고 있다. 반면 ‘신세대 작가’들은 한없는 형식 실험의 자유를 누리면서, 일종의 전지적 존재인 작가 자신을 통해 창조된 전유물로 취급하는 경향을 보인다. 그들의 작품 속에서 작품의 최종적 수취인은 작가 자신이다. 하지만 김소진의 소설은 그들과 달리 작가의 위치를 하향함으로써 권위적이고 절대적인 작가의 위치를 버린다. 작가의 위치의 변화는 단순히 작가의 자리가 이동되었음을 말하는 것만은 아니다. 여기서 말하는 위

2) 방민호, 「김은 향아리 속의 눈사람 - 김소진론」, 『실천문학』, 1997 가을호.

방민호는 “김소진은 이 시대의 많은 젊은 작가들과는 달리 소박하고 따뜻한 민중의 삶을 구체적으로 그려내는 작가로 이해되곤 했는데, 이는 어쩌면 그의 특징을 전체적으로 파악하지 못한 것이었다. 김소진의 강렬한 역사적식, 현실의식을 염두에 두지 않으면 안된다.”고 밝히고 있다.

3) 김윤식, 「90년대 문학의 종언 - 작가 김소진이 의미하는 것」, 『현대문학』, 1997, 통권 515호.

치 변화는 신적인 지위를 버림으로써 소외되고 외면당하던 사회와 인물들에게 접근할 수 있는 여지를 부여받게 되었다는 의미가 크다. 이는 80년대 리얼리즘의 규율과도 다른 태도인데, 리얼리즘에 있어서도 작가의 절대성은 회의된 바 없기 때문이다.

80년대의 리얼리스트들과도 다르게 김소진은 카니발화된 문학을 통해 현재의 사회와 인물을 재발견한다. 그 속에서 작가의 자리는 인물들의 자리 곁에서, 그들과 하등 다를바 없는 높이와 넓이를 부여받는다. 김소진의 이러한 글쓰기 방법은 90년대 ‘신세대 작가’들의 문제점이라 칭해진 ‘사회와 환경, 또는 주변세계’의 외면으로부터는 거리가 멀다.

하지만 김소진 소설의 이런 측면에 대한 정당한 평가가 제대로 이루어진 경우는 그리 흔치 않았다. 물론 김소진의 작가경력이 짧고, 연구 대상이 될만한 작품의 수 역시 적다는 것이 연구의 어려움으로 작용했을 수도 있다. 하지만 김윤식의 연구와 같은 선구적 업적이 존재함에도 불구하고 대부분의 연구자들은 그에 대한 평가를 대개 표층적인 차원에서, 본격적인 연구보다는 서평과 평론의 형식으로 언급하고 있을 뿐이다. 본 연구가 목적으로 삼은 바, 김소진 소설이 80년대 소설과도, 그리고 90년대 주류 소설과도 차이가 나는 지점에 대한 탐구가 필요한 이유가 여기에 있다.

2. 선행연구 검토

김소진은 1991년 등단 이후 1997년까지 네 편의 단편 소설집과 두 권의 장편 소설, 각각 한 권의 창작동화와 산문집, 두 권의 짧은 소설집, 그리고 미완성 작품을 남겼다. 그는 이른 나이에 작고함으로써 90년대 작가들에 비해 작품수가 상대적으로 적은 편이다. 이러한 이유로 김소진에 대한 연구는 그가 작고하기 전에는, 그리고 작고 직후까지도 심도 깊은 논의보다는 평론가들에 의한 작품론과, 추모의 일환으로 작성된 작가론이 주류를 이루고 있었다. 특히, 작고 이전 서평 위주의 논의들은 작품집의 완간과 함께 작품에 대한 소개 및 다른 작품과의 비교가 대부분이었으며, 작고 이후의 논의 상당 부분도 추모의 형식을 띤 작가론이나 전기물 형식의 서평이 주류를 이루었다.

기존 연구들을 종합해 볼 때, 김소진 소설은 크게 세 계열로 나뉘어 연구되어 왔

다.4) 첫 째로, ‘아비는 개흘레꾼’이라는 명제로 수렴되는 가족사의 소설적 의미를 다룬 연구, 둘째, 달동네 사람들의 삶의 애환을 다루는 방식에 대한 연구, 마지막으로, 이념적 좌표를 상실한 90년대 지식인의 고뇌와 갈등에 주로 천착한 연구가 그것이다. 초창기 논의의 대부분을 차지하는 평론 형식의 글들일 경우 이러한 세 방향의 분류는 더욱 선명해진다.

김소진에 대한 대부분의 평론은 주로 ‘아비는 개흘레꾼’이라는 명제로 수렴되는 가족사에 대한 접근이 주를 이루었다. 이러한 연구로는 이광호⁵⁾, 황국명⁶⁾, 정홍수⁷⁾, 김종욱⁸⁾, 신승엽⁹⁾, 류보선¹⁰⁾, 백지연¹¹⁾, 김택중¹²⁾을 들 수 있다.

이광호는 김소진 소설에 나타난 ‘아버지’는 80년대적인 이항대립이 지배하는 공식적인 역사를 넘어선, 그 이전의 실존의 역사를 체현하고 있다고 밝힌다. 황국명은 김소진의 소설 속에서 제시된 세 가지 명제에 주목한다. 첫째로 “소설이란 세계관의 다른 이름(「개흘레꾼」)”이며, 둘째 “아버지는 개흘레꾼(「개흘레꾼」)”이며, 마지막으로 “아버지는 아들의 거울이다(「두 장의 사진으로 남은 아버지」)”를 김소진 소설의 이해를 위한 세 단계로 제시한다. 황국명은 결국 아버지를 통한 김소진의 글쓰기가 완성되었다고 보고 있다. 정홍수는 김소진 소설의 아버지를 기존의 소설사에서 아버지의 존재를 “억압이나 부재(不在)라는 상징으로 자리하고 있다고 보고 있으며 김소진은 그 자리를 자신의 자리로 만들려 한다고 파악한다.

아버지에 중점을 둔 위의 경우들과는 다소 다른 입장에서 류보선은 김소진의 작품들이 ‘어머니’의 삶에 빛을 지고 있는 것이라 주장하기도 한다. 김소진의 작품에는 어머니와 같은 인물을 또는 어머니의 형상을 한 여성들의 등장을 통해 직·간

4) 김윤식, 「소설 계속 쓰기」의 원풍경, 『농경사회 상상력과 유랑민의 상상력』, 문학동네, 1999.

5) 이광호, 「아버지의 존재론 - 김소진을 위하여」, 『한국문학』, 1997, 여름호.

6) 황국명, 「상처 입은 자의 쓸쓸한 초상」, 『문학사상』, 문학사상사, 1997, 제296호.

7) 정홍수, 「허벅지와 흰쥐 그리고 사실의 자리 - 김소진의 글쓰기」, 『문학사상』, 문학사상사, 1995, 제 279호.

8) 김종욱, 「또다시, 아버지를 찾아서-김소진론」, 『문예중앙』, 1995, 겨울호.

9) 신승협, 「어제의 민중과 오늘의 민중」, 『창작과비평』, 1997, 가을호.

10) 류보선, 「그리움과 끈끈한 생명력의 깊이」, 『창작과 비평』, 1993, 여름.

11) 백지연, 「현재를 응시하는 ‘수인(囚人)’의 글쓰기」, 『문학정신』, 1997, 가을호.

12) 김택중, 「무의식적 원체험의 극복과 포용 - 김소진의 『눈사람 속의 검은 항아리』와 이순원의 『말을 찾아서』」, 『대전어문학』, 2000, 제 17집.

- 「심층심리의 소설적 변용-김소진 이순원의 소설을 중심으로」, 『한국언어문학』, 한국언어학회, 2003, 제 50집.

접적으로 어머니의 삶을 다루며, 끈끈한 생명력으로 난관을 떨치며 살아가는 민중들의 삶을 형상화해 낸다는 것이다. 유사하게, 백지연은 김소진의 소설을 두 갈래로 정의한 후, 주제적 측면과 연관 지어 ‘부성’과 ‘모성’의 의미를 찾는 것으로부터 출발해서, 자아를 찾아가는 여정으로, 그리고 결국에는 사회라는 담론의 세계로 확장되어 가는 과정을 통해 부조리한 현실을 고발하고 있다고 본다. 김택중은 작가의 창작의 원동력은 억압된 심층심리의 원체형이라 밝히고, 따라서 김소진은 ‘무의식’이라는 영역에서 소재를 길어 올려 글을 쓰는 작가라 밝히고 있다. 또한, 그의 작품 세계에서는 어머니에 대한 순응과 포용이 크게 작용한다고 보고 있으며 어머니는 넓은 의미에서 원체형의 모체로 총동과 욕망의 억압인 대표표상으로 존재하여 작품에 나타난다고 보고 있다. 이들 연구 역시 다소간의 차이는 있을지언정, 넓은 의미에서는 가족사의 문제가 김소진 소설의 핵심에 있음을 지적하고 있다는 점에서는 대동소이하다.

김소진에 대한 보다 심층적인 연구가 시작된 것은 2000년 이후 학위논문들의 등장에서부터라 할 수 있다. 하지만 이러한 연구에서조차 위의 ‘아비는 개홀레꾼’이라는 명제로 수렴되는 가족사 중심의 접근은 유지된다.¹³⁾

민경준¹⁴⁾은 김소진 소설에 나타나는 갈등의 양상과 그 해소방법을 밝히려 하였는데, 권위의 결핍으로 인한 아버지와의 갈등과 모성의 결핍으로 인한 어머니와의 갈등, 생명력의 결핍으로 인한 이데올로기와의 갈등을 김소진 소설의 중요한 갈등들로 유형화하였다. 김성민¹⁵⁾, 이성재¹⁶⁾, 이윤미¹⁷⁾ 역시 아버지라는 주제에서 벗어나진 못했다. 김성민은 김소진의 화자를 유년화자와 성인화자로 구분한 후, 이들 화자가 각각 아버지와 맺고 있는 관계의 차이를 설명한다. 이성재와 이윤미는 아버

13) 김소진이 가지고 있는 ‘아버지’에 대한 논의들은 이후 학위논문의 기본자료로 활용되었으며 김소진의 ‘아버지’와 가족사적 사적 글쓰기에 대한 부분이 학위논문에서도 주류를 이루게 된다. 하지만 최근에 들어 김소진 소설적 특징을 위의 논의에서 벗어난 새로운 시각들이 생겨나고 있음을 주지해야 할 것이다.

14) 민경준, 「김소진 소설의 갈등 양상 연구」, 경희대 교육대학원 석사학위논문, 2004.

15) 김성민, 「김소진 소설 연구」, 동아대 교육대학원 석사학위논문, 2005.

16) 이성재, 「김소진 소설 연구 : 아버지를 통한 자아찾기를 중심으로」, 숭실대 교육대학원 석사학위논문, 2003.

이성재는 자신의 논문을 통해 각 단계의 작품을 정리하고 있으며 자아 찾기 지각 단계의 작품으로는 「귀잡기」, 「춘하 돌아도다」, 「사랑니 앓기」 등, 자아 찾기 이해 단계로는 「개홀레꾼」, 「고아편 뺨덕 어멈」, 포용과 화해 단계는 「두 장의 사진으로 남은 아버지」, 「목마른 뿌리」 등으로 나누고 있다.

17) 이윤미, 「김소진 소설 연구 - 아버지 부재와 아버지 찾기의 과정을 중심으로」, 홍익대 교육대학원 석사학위논문, 2004.

지를 통한 자아 찾기라는 테마를 다루고 있다. 세 논문들의 특징은 김소진적 자아의 형성 과정에서 아버지의 위치를 밝히려 했다는 점이다.

김소진 작품에서 나타나는 아버지에 대한 연구가 반드시 작가의 전기적 사실에 기반해서 이루어진 것만은 아니다. 최근 학위논문에서는 김소진 소설의 아버지에 대한 해석의 방식과 영역이 확대되는 추세이다. 박수연¹⁸⁾은 김소진 소설의 ‘문제적 개인’인 남성인물들이 가정과 사회에서 패배주의에 사로잡힌 채 정신적 황폐함을 드러내고 있거나, 경제적 무능함 등으로 가부장의 권위를 상실하고 있다고 본다. 이러한 요인들로 인한 그들의 ‘남성성’은 거세위험을 받고 있음을 지적하고 ‘아버지다움’ 즉, ‘부권의 기능과 역할’은 무엇인지 전통적·사회적 관점을 소개하고 ‘남성성’의 결여 현상을 그 관점에서 파악하려 한다. 이숙¹⁹⁾은 김소진 소설을 정신분석학적으로 접근하여 아버지는 수치감을 일으키게 하는 인물이며, 어머니는 모성강박 관념을 불러일으키는 인물로 보고 있다. 또한 작품의 결말이 완벽한 화해로 보기는 어렵지만 일시적 화해를 가져오는 것으로는 볼 수 있다고 말한다.

김소진 소설에 대한 주제론적 접근 외에 텍스트 그 자체를 대상으로 한 연구 역시 이루어지고 있는 추세다. 윤소영²⁰⁾과 박미설²¹⁾이 그 경우인데, 윤소영의 경우 김소진의 1인칭 소설을 중심으로 서술자아의 양상을 주인공 서술과 목격자 서술, 서술자아와 경험자아, 외부지각과 내부지각으로 구분하여 일인칭 소설에서 사건을 ‘경험하는 나’와 그것을 ‘서술하는 나’가 있다고 본다. 둘 사이에는 시간적 거리가 존재한다고 밝히고 이를 통해 김소진 소설에서 성장한 현재의 ‘나’가 과거의 원체형의 기억을 재생하여 서술하고 있으며 이에 따라 서술자아의 개입이 두드러진다고 말한다. 결국 과거의 체형 공간 속의 모든 대사는 간접화의 경향을 보인다는 것이다. 박미설은 김소진의 소설을 텍스트언어학적 측면에 접근함으로써 김소진의 개성적인 언어감각을 방언, 속담·관용어구, 대화체 등으로 특징짓고 있다.

이상, 김소진 작품을 분석한 학위논문의 경우 작고 전·후 평론과 서평에 비해 좀 더 진전된 연구를 보이고 있음은 사실이다. 하지만 진전된 학위논문에서조차 김소

18) 박수연, 「김소진 소설의 남성인물 연구」, 고려대학교 인문정보대학원 석사학위논문, 2006.

19) 이 숙, 「김소진 소설 연구 - 작중인물의 콤플렉스를 중심으로」, 전남대 국어국문학과 석사학위논문, 2003.

20) 윤소영, 「김소진 소설의 서술 양상 - 일인칭 소설을 중심으로」, 우석대 교육대학원 석사학위논문, 2003.

21) 박미설, 「김소진 소설의 텍스트 언어학적 연구」, 대구카톨릭대 석사학위논문, 2005.

진 소설 연구의 대부분을 ‘아비는 개흘레꾼’이라는 명제 속에서 살펴보는 풍토를 크게 벗어나고 있지는 않음을 알 수 있다. 물론 아버지에 관한 얘기 없이 김소진의 작품을 논하는 것 자체가 어렵다는 것은 사실이지만, 그 명제 안에서만 논의가 한정될 경우 김소진 소설의 전체 구도는 드러나지 않는다는 한계를 면하기 어렵다. 향후 김소진 연구에 있어 이러한 한계를 돌파하기 위해서는 첫째로, 앞서 살핀 세 가지 유형의 범위를 벗어나 연구를 진행하여야 한다. 둘째로, 두 번째는 개인사에 너무 치중하지 말고, 작가가 활동했던 시대 및 역사의 추이와 관련한 연구가 진행되어야 한다. 그리고 마지막으로, 그간 연구자들이 거의 언급하지 않은 김소진 문학의 특성을 부각시켜 이를 논의할 필요가 있다.

본고는 특히 이 세 번째 제기된 과제, 즉 김소진 문학 고유의 특성을 찾아낼 수 있는가 하는 질문에 대한 나름의 답으로써 씌어진다. 본고에서는 바로 김소진 문학의 그 특성을 ‘카니발’적인 경향으로 파악한다. 김소진 소설에 등장하는 인물들은 80년대적인 의미에는 민중이다. 그러나 김소진은 그 민중을 80년대와는 전혀 다른 방식으로 묘사한다. 그들은 공식적인 문화에서 소외되었던 비공식적인 존재들로 작품 곳곳에서 웃음과 언어를 통해 바흐친이 말한 카니발적 상황을 연출한다. 기존 연구들은 80년대적인 계급론의 범주에서 벗어나지 않은 채, 김소진 소설 속의 민중들이 연출하는 카니발적 상황에 별반 주의를 기울이지 않았던 것이 사실이다. 따라서 본고는 기존 연구사 검토에서 드러난 세 가지 문제들을 고려하되 특히 바흐친의 이론을 참조하여 김소진 소설에 나타나는 카니발적이고 다성적인 특징들을 살펴보고, 그것이 갖는 문학사적 의의에 대해 논의할 것이다.

3. 연구방법

김소진 작품 속에서 자본주의 경제체제에서 승리한 부유층이 등장하는 예는 거의 없다. 대신 자본주의 경제논리에 의해 희생된 하층민들이 주류를 이루고 있으며, 간혹 중산층에 속하는 인물이 등장한다 해도 그들 역시 시장 논리에 의해 ‘이상의 상실’을 경험한 무기력한 존재들로 그려진다. 그들 모두의 삶은 하나같이 위태롭고 비참하다.

「쥐잡기」에서 아버지와 민홍은 구멍가게에 들어온 한 마리의 쥐에 의해 삶의 터전을 위협 받는다. 경제적으로 무능력한 아버지와 변혁운동에 실패한 아들은 구

멍가게라는 작은 공간에서마저 쥐라는 새로운 경쟁자와 싸우게 된다. 「자전거 도둑」의 부자(父子)는 소매점에서 물건을 가져와 작은 구멍가게에서 되파는 것으로 연명하는 최하층 서민이다. 무능력한 아버지는 작은 이윤을 위해서라면 ‘도둑질’도 마다하지 않는다. 이러한 경향은 「열린 사회와 그 적들」에서 더욱 분명해진다. ‘밥풀떼기’로 불리는 인물들은 하나같이 사회 구조에서 가장 하층에 위치하고 있다. 장애를 가지고 있거나 단순 일용직에 종사하거나, 그도 아니면 항상 놀기만 하는 인물들이다. 그들이 학생들과 ‘시위’를 하는 이유는 오직 한 가지 이유뿐이다. 바로 먹고 살기위한 돈을 가질 수 있는 사회의 건설이다. 이 지점에서 80년대 문학과 김소진의 문학이 갈린다. 학생들이 이념 중심적인 80년대의 대변자 역할을 하고 있다면 밥풀떼기들은 80년대적 민중과는 갈리는 길 초입에 서 있다. 심지어 계급적 사회 구조에마저 편입될 수 없었던 그들 밥풀떼기들이야말로 김소진이 모든 작품에서 보여주고자 했던 민중의 삶이자 민중의 모습이다.

김소진의 글쓰기에서 이런 하층민들의 삶은 주요한 소재이자 주제이다. 가령 『장석조네 사람들』의 등장인물은 하루 벌어 하루 먹는 일용직 노동자이거나, 아픈 환자이거나, 등짐장사꾼이거나 똥을 푸는 사람이거나 힘만 쌰 육손이다. 하지만 김소진은 그들의 삶을 슬프게, 동정어린 시선으로, 혹은 영웅적인 삶으로 그리지 않는다. 때로 오히려 그들은 가진 자들보다 더 즐거워 보이고 낭만적으로 보인다. 또한 그들은 김소진 작품 속에서 항상 서로 이야기하고 소통하기를 마다하지 않으며, 하나같이 말 많고 억척스럽다. 같이 먹고 마시며 춤추고 노래하고, 그들이 가지고 있는 과거에 대한 이야기를 꾸밈하듯 털어 놓는다. 어떠한 이념에도 호출된 바 없으나 그들의 삶 그 자체가 일종의 카니발적 상황을 만든다. 게다가 차차 살펴보겠지만 그러한 상황을 그려내는 방식에 있어서도 김소진의 소설은 다분히 다성적(多聲的)이다. 작가가 그들 각 인물들을 통제하지 않을 뿐만 아니라, 여러 가지 형식적 장치를 통해 인물들의 민주화를 실현하기 때문이다.

김소진 소설연구에 있어 바흐친 이론이 중요한 이유가 여기에 있다. 첫째로, 바흐친이 도스토예프스키의 작품을 통해 분석해 보았던 소설의 다성성에 관한 논의는 김소진 소설의 특징을 이해하기 위한 실마리가 될 만하다. 김소진의 작품 속에 등장하는 인물들은 작가의 의도에 따라 움직이는 단성적 인물들이 아니다. 그들은 각자의 의지를 가지고 있는 존재들이며 각 작품에서 자신의 독자적인 위치를 유지하면서 스스로 작품을 만들고 이끌어 가는 존재들로 나타난다. 김소진 소설의 이와 같은 특징은 다른 90년대 작가들과 그를 구별하게 하는 이유들 중 하나가 되기도

한다. 개인과 자아라는 지극히 주관적인 시선으로 이동했던 90년대 작가들은 작품의 인물을 자신을 대변하는 도구로써 사용한다. 그들의 움직임은 작가에 의해 모두 조작된다. 그러한 조작은 작가가 설정한 목표에 도달하기 위한 움직임으로 작가는 자신이 작품 속 목표에 도달하기 위해 인물을 설정 할 뿐 이다. 차라리 이런 점에 서라면 80년대 문학과 주류 90년대 문학은 오히려 공통점이 많다. 하지만 김소진의 작품 속에 나타나는 인물들은 그들과 분명한 차이를 갖는다. 그들은 모두가 독립된 인격체로, 작품 속에서 자신의 의지대로 행동하는 주체이다. 작가는 그러한 인물들에 대하여 관찰하는 입장에서 서 있을 뿐 자신의 이야기를 위해 그들을 사용하지 않는다. 인물들은 작가가 열어둔 공간으로 들어오는 순간부터 작가의 의지에 의해 움직이는 것이 아니라 스스로의 의지에 의해 움직이게 된다. 결국 작가는 스스로 움직이는 인물들을 객관적인 눈으로 관찰할 뿐이다.

둘째로, 바흐친의 이론은 김소진 소설에서 자주 벌어지곤 하는 카니발적 상황을 이해하는 길잡이가 될 만하다. 카니발은 어떠한 것도 절대화시키지 않는 “유쾌한 상대성”의 원리를 강조한다.²²⁾ 카니발적 삶이란 통상적인 궤도에서 벗어난 삶이며, 어느 한도에서는 “뒤집혀진 삶”, “거꾸로 된 세상에서의 삶”이다. 바흐친은 카니발 자체가 지닌 그 특유의 세계관(the sense of the world)에 관심을 갖고 카니발의 특징을 다음 세 가지로 정리 한다. 첫 번째, 카니발적 세계관의 특성은 변화와 다양성에 있다는 것이다. 카니발의 세계에서는 역동적인 변화와 생성을 중시한다. 변화와 생성을 존중하는 것이 카니발이기에 그 속에는 참된 의미에서의 끝이 없다. 즉, 카니발은 연속적이고 생성적인 진리에 대한 희망을 지향하며 이러한 점이야말로 카니발적 상황을 개방적이고 유토피아 지향적이게 한다. 두 번째, 카니발적 세계관의 특징은 집단적이며 민중적이라는 점이다. 카니발에서는 누구나 그 구성원이 될 수 있다. 세 번째, 카니발적 세계관의 특성은 자유와 평등이 지배하는 세계라는 점이다. 이후 논의하겠지만 김소진의 소설 세계야말로 이와 같은 상황을 전형적으로 보여준다.

그러나 물론 바흐친의 다성성과 카니발 개념을 이와 같은 몇 가지 명제로 한정해서 설명하기는 곤란하다. 이에 본고는 이어지는 II장에서 바흐친의 두 개념을 보다 엄밀히 정의하고자 한다. 그리고 이를 통해 김소진 소설에 나타나는 현상들에 대한 정확한 분석을 III장에서 시도할 것이다. 이어지는 IV장에서는 III장에서 나타

22) M.바흐친, 김근식 역, 『M.바흐친 도스토예프스키 창작론』, 중앙대학교 출판부, 2003

난 김소진 소설의 특징을 90년대 문학사라는 보다 큰 맥락에서 살펴보고자 한다.

II. 바흐친의 ‘다성성’과 ‘카니발’ 개념에 대하여

1. 바흐친의 다성소설

바흐친은 그의 저서 『도스토예프스키 시학의 제문제』를 통해 도스토예프스키의 작품에 나타나는 다성성에 대하여 설명하고 있다.¹⁾ 특히 도스토예프스키가 보이는 세 가지 특징에 대하여 서술함으로써 도스토예프스키 소설의 다성성을 밝히고 있다.

바흐친이 도스토예프스키 작품에서 가장 먼저 주목한 것은 주인공의 문제이다. 그는 도스토예프스키의 소설의 다성악적(polyphonic) 구상 속에서 주인공과 주인공의 목소리가 누리는 상대적 독립성을 발견한다. 두 번째는 관념의 문제로 주인공과 관련하여 관념(idea)이 어떤 위치를 차지하는가 하는 점이다. 다성적 소설의 경우 관념의 위치는 단성적 인물에서와는 명백한 차이를 보인다. 마지막 세 번째 문제는 구성의 문제로 소설 전체를 형성하는 새로운 연결 원칙이다.²⁾ 김소진 소설의 다성성을 밝히는 것을 목적으로 하는 본고의 경우 이 세 가지 문제에 대한 바흐친의 견해를 전제하지 않을 수 없다.

우선 바흐친은 도스토예프스키 작품에서 주인공들이 어떻게 다성적 인물로 나타나고 있는가에 초점을 맞춘다. 다성악 소설의 주인공은 유독 생생하게 살아있는 인물들인데, 바흐친은 주인공이 이러한 생명력을 대화에 의해 부여받다고 본다. 바흐친의 이론을 대화주의라 명명하기도 하는 바, 바흐친의 대화에 대한 이러한 관심은 바흐친 이론이 생성적일 수 있는 이유이기도 하다. 그런데 바흐친이 보기에 대화는 한 곳에 멈춰 있는 것이 아니다. 대화는 상호간의 작용에 의해 발생되며 작품 속 ‘나’와 또 다른 ‘나(타자)’의 상호작용을 의미한다. ‘나’에서부터 시작되는 대화는 또 다른 ‘나’에게 이동함으로써 1차적 대화를 이루고 또 다른 ‘나’는 이동된 대화를 수용함으로써 2차적 대화를 생성한다. 이러한 연속적인 반복을 통한 인물들의 상호작용은 최종적으로 인물들로 하여금 스스로의 존재를 확인하게 한다.

주인공의 존재 확인은 대화에 대한 그들의 반응과 변화에 의하여 가능하게 된다. 이때 인물들의 변화는 인물이 자의식을 가지고 있는가의 여부에 따라 달라진다. 만

1) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.56.

2) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.57.

약 자의식이 없는 인물의 경우 대화의 상호작용 자체가 불가능하기 때문이다. 결국 주인공의 살아있음은 자의식에 의한 대화적 반응과 변화를 통해 실현되는 것이다. 바흐친이 도스토예프스키의 작품에서 찾아낸 다성적 인물이 바로 이런 인물이다.

도스토예프스키는 특별하게도 작품 속에서 ‘주인공이 누구냐’를 질문하지 않고 ‘주인공은 세계에 대하여 어떻게 생각하는가’, 그리고 ‘주인공과 자신의 관계’는 무엇인가를 질문한다.³⁾ 이는 곧 다성소설 작가로서의 도스토예프스키가 주인공에 대하여 그가 어떤 인물이냐에 의미(가치)를 두는 것이 아니라 주인공의 자의식에 비친 세계에 더 관심을 두고 있음을 의미한다. 다성 소설 작가에게 ‘확고하고 객관적인 자질, 그의 사회적 위치, 사회학적이고 성경학적인 면에서 그의 전형성, 그의 기질, 그의 정신적 상태, 심지어는 외모까지도 모두 자성의 대상’이 된다. 주인공은 결국 작품 속에서 자의식을 통해 스스로 자신을 만드는 것이다. 그럴 때 다성소설의 작가는 이러한 주인공에 대하여 어떠한 관여도 할 수 없다.

작가는 주인공을 밝혀주는 존재가 아니다. 오히려 주인공이 자의식을 통해 스스로의 존재를 알린다. 물론 이런 인물은 작가가 주인공에게 부여된 자의식을 인정함으로써 가능하게 된다. 작가에 의해 탄생한 다성소설의 주인공은 작품 속을 움직여 다니면서 타인과 접촉하고 대화를 하게 된다. 즉, 작품 속에서 독립된 주체로서 그 세계를 탐험하는 것이다. 작가는 독립된 주인공에게 어떠한 구속이나 변형을 가할 수 없다. 이미 그 주인공은 작가에게서 떠났기 때문이다. 작가는 이제 인물의 자의식을 통해서만 세계를 보게 된다.⁴⁾

바흐친은 도스토예프스키가 이러한 인물의 시선, 주인공의 자의식, 어찌할 수 없는 그의 미완결성, 이러한 자의식의 불길한 무한성에 모든 관심을 집중하고 있다고 말한다. 자의식이라는 가변적인 비종결적 의식이 끊임없는 연속적 생성을 가능하게 하기 때문이다. 이러한 불안정한 의식은 자칫 작품에 통일성 없는 혼란을 야기할 수도 있다. 하지만 바흐친은 이것이 다성소설의 예술적 특징이며 도스토예프스키의 작품이 바로 그러한 다성소설의 대표적인 예라고 말한다.

단성적 소설의 인물들은 다성적 인물들에 비해 지극히 폐쇄적이다.⁵⁾ 단성적 소설의 주인공은 작가에 의해 행동과 사고에 제약을 받으며 고정된 세계 속에서 고정된 사고만을 하게 된다. 단성적 인물의 의식은 작가가 부여하는 의식, 또는 작가

3) 상 동, p.57.

4) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.61.

5) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.63.

의 의식이 전도된 인물로 나타나게 된다. 이러한 인물은 스스로의 한계에 대해 극복하고자 하는 의지나 새로운 곳을 탐험하고자 하는 모험심을 발휘하지 못한다. 결국 단성소설의 주인공은 작가의 독백적 구상에서 벗어나지 못한다. 이에 비해 다성소설에서 주인공에 대한 작가의 입장은 매우 민주적이라 할 수 있다.⁶⁾ 단성소설의 작가와 달리 다성소설의 작가는 주인공에게 최대한의 자유를 보장하기 때문이다.

바흐친이 보기에 도스토예프스키의 다성악 소설에서 “주인공에 대한 작가의 새로운 예술적 태도란 진지하게 실행되고 일관된 대화적 자세”이다.⁷⁾ 이러한 작가의 태도 덕분에 주인공은 독립성과 자의식적 변화를 보장받는다. 즉, 작가와 주인공의 관계는 주인공이 탄생시킨 인물로써 ‘그 사람’이 아닌, 독립된 타자로써의 ‘너’, 또는 또 다른 타인으로써 ‘나’가 된다. 이렇게 구성된 작가와 주인공의 관계를 통해 작가는 주인공에 대하여 이야기 하는 것이 아니라 주인공과 더불어 대화한다. 인물들 상호간에서만 아니라 작가와 인물 사이에서도 대화적 관계가 성립되는 셈이다. “오로지 대화적이고 함께 참여하는 지향자세만이 타인의 말을 진지하게 받아들이고, 의미상의 입장으로서는, 또 다른 시점으로 그 말에 접근할 수 있다. 오로지 내면적인 대화의 지향자세를 통해서만 나의 말을 타인의 말과 긴밀한 접촉을 유지하면서도, 동시에 타인의 말과 융합하지 않고 그것을 삼켜버리지도 않고, 그 의미를 나의 말속에서 용해시키지 않는다. 즉 독립된 말로서 그것의 가치를 완전히 보전”시킬 수 있는 것이다. 이렇게 하기 위해서는 ‘긴장된 의미상의 관계 속에서 거리를 유지’시켜야 가능하지만 단성적 소설 작가는 그러한 대화적 관계를 유지하지 못한다. 즉, 일정한 거리를 유지한 상태로 주인공에게 자율성을 보장해주지 못하기 때문이다.

주인공은 이제 누구에게나 타인으로서 접근하게 된다. 물론 작가에게도 주인공은 타자이고, 작가 역시 주인공에게 타자이다. 다성소설의 모든 인물들은 결국 타자로써 존재하고 동등한 위치에서 대화를 하게 되는 것이다. 여기서 대화는 바로 타인의 의식을 접할 수 있는 유일한 방책이 된다.

이처럼 다성적 소설의 주인공 문제를 해결한 후, 바흐친은 관념의 문제를 제기한다. 관념은 주인공이 지닌 자의식과 구별되어 논의될 수 없는 부분이다. 관념은 대개 주인공의 자의식을 통해 나타나는 것이기 때문이다. 그러나 다성소설의 경우, 주인공의 관념이 어떠한 외부적 외부적 영향에 의해서도 주입되거나 강요되거나

6) 김옥동, 『대화적 상상력』, 문학과지성사, 1994.

7) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.80.

설정되어서는 안 된다는 점이다. 반면 단성적 소설의 경우 인물의 관념은 주인공과 분리된 위치에서 나타난다. 바흐친은 이러한 관념의 표출 방식의 차이를 단성소설과 다성소설의 결정적 차이로 인식한다.

독백소설의 주인공은 관념을 소유하지 못하므로 개성이 없는 존재로 나타난다. 독백소설 주인공의 관념은 외부에서 주입된 것이다. 이때 외부적 요인이란 물론 작가를 의미한다. 작가는 타자의 관념을 부정한다. 이는 물론 주인공의 관념 역시 부정하는 것이다. 작가는 사상들을 주인공들에게 골고루 배분하지만 더 이상 의미 있는 사상으로서가 아니다. 단지 사회적 전형이나 개인적 특색을 보여주는 사상으로 서일 뿐이다. 독백소설에서는 오직 작가만이 사상가인 셈이다. 이때 하나의 사상적 악센트만을 소유한 작품이 탄생하는 것이다.⁸⁾

작가에 의해 긍정되어 완벽해진 사상은 독백적 유형의 작품에서 세 가지 기능을 수행할 수 있다. 첫째, 이 사상은 세계를 묘사하고, 소재를 선택해 통일시킴으로써 작품의 모든 요소를 단조로운 사상으로 만드는 원칙이 된다. 둘째, 이 사상은 묘사된 소재의 다소 선명하거나 의식적인 결론으로서의 기능을 할 수 있다. 셋째, 작가의 사상은 대표적 주인공의 사상적 입장을 직접 나타낼 수 있다. 독백적 소설은 묘사된 세계를 불가피하게 목소리 없는 객체로 전환시킨다.⁹⁾ 물론 주인공 역시 작가와 사상이 같은 것을 입증하기 위해 작품 밖으로 나갈 필요는 없다. 작가의 사상은 거리를 두지 않고 직접적으로 표현되고 있기 때문이다.¹⁰⁾

작가의 사상이 직접적으로 표현될 경우 주인공과의 대화는 불가능해진다. 대화의 불가능이란 관념간의 상호작용이 사라진다는 말이기도 하다. 그러나 다성소설에서는 사정이 다르다. 바흐친은 ‘도스토예프스키는 타인의 관념을 묘사할 줄 알았으며 그것의 완전한 의미를 관념으로서 모두 보전시켜 왔으며, 그와 동시에 그는 거리를 유지하면서도 타인의 관념을 긍정하지도 않았고 그것을 독백적으로 표현된 자신의 관념과도 융합시키지 않았고, 이러한 이유로 관념은 그의 창작에서 예술적 묘사의 대상이 되었고, 도스토예프스키 자신이 위대한 사상의 예술가가 될 수 있었다¹¹⁾’는 것이다. 즉 도스토예프스키가 ‘위대한 사상의 예술가’가 될 수 있었던 이유는 타인의 관념을 인정하고 묘사할 수 있었기 때문이다. 도스토예프스키는 관념

8) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.104.

9) 상 동.

10) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.105.

11) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.107.

을 자신의 목소리와 섞지 않고 작품 속 타인의 고유한 목소리로 형상화할 능력이 있었던 작가다. 이러한 작가의 위치, 작가의 객관화된 시각을 고수함으로써 도스토예프스키는 ‘위대한 사상의 예술가’가 될 수 있었던 것이다.

도스토예프스키 작품 속 인물들은 작가의 배려에 의해 독립된 사상을 보유한 인물로써, 최종화되지 않은 자유로운 성격과 미결성(indeterminacy)을 지닌 “인간 속의 인간”이 된다.¹²⁾ 주인공은 “인간 속의 인간”이 됨으로서 독립된 사상과 결합할 수 있는 인간은 최종화 되지 않고 파헤쳐지지 않은 인간이 된 것이다. 그리고 그렇게 독자적인 사상을 보유한 인물들과의 대화가 도스토예프스키를 위대한 작가로 만들었다는 것이 바흐친의 요지다.

마지막으로 다성소설과 관련하여 도스토예프스키는 세 번째로 구성의 문제, 즉 소설 전체를 형성하는 새로운 연결 원칙의 문제를 제기한다. 바흐친은 도스토예프스키의 작품을 두고 “주인공들의 사회 환경이나 주인공들의 성격은 실제로 그들의 구체화된 모습을 보여주지만, 그들의 행동과 그들이 참여하는 사건의 흐름을 미리 결정하거나 조정할 수 없”다고 언급한다.¹³⁾ 그러한 특징들로 인해 도스토예프스키는 고상한 모험소설뿐만 아니라 통속소설의 극단적이고 일관적인 기법도 안심하고 사용할 수 있었던 것이다.

도로스만은 도스토예프스키가 모험적 줄거리의 진부한 유형에 매혹을 느끼곤 했다고 말하고 있다. 그렇다면 도스토예프스키가 모험적 줄거리를 사용했던 이유는 무엇인가. 주인공들은 플롯에 의해 배치되어지고, 특정하고 구체적인 토대 위에서야만 서로가 만날 수 있다. 그들의 상호관계는 플롯에 의해 창조되고 플롯에 의해 완성된다. 인간으로서 그들의 의식과 자의식만으로는 본질적으로 그 어떤 외적(extra-plot) 관계도 맺게 할 수 없다. 줄거리는 단순한 소재가 결코 아니다. 왜냐하면 플롯 자체에 의해 주인공들이 탄생하기 때문이다. 플롯은 주인공의 의복일 뿐만 아니라 그들의 운식이며 영혼이다. 그들의 영혼은 오로지 줄거리 안에서 본질적으로 밝혀지고 최종화될 수 있다¹⁴⁾는 것이 바흐친의 논지다.

모험소설의 경우 줄거리는 주인공을 감싸주는 의상인 동시에 주인공이 멋대로 바꿔 입을 수도 있는 의상이다. 모험소설의 줄거리는 주인공이 누구이며 인생에서 그가 어떠한 위치를 차지하고 있는지에 대해서는 관심이 없다. 즉, 모험소설의 줄

12) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.108.

13) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.132.

14) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.134.

거리는 주인공의 이미지가 고정되지 않고 현실의 시점에서 예견되지 않는다. 더욱이 모험소설의 줄거리는 고정관념까지도 삶의 최종화 형식으로서가 아니라 하나의 “상황”으로 이용한다.¹⁵⁾

단성적 소설에서는 플롯에 의해 주인공의 영혼이 줄거리 안에서 최종화되어 나타난다. 이미 구체적인 구도로 구성된 소설의 플롯은 주인공의 이동과 행동과 사고와 영혼까지 구속하게 된다. 이때 주인공은 결코 우연을 경험할 수 없다. 작가에 의해 구성된 만남과 접촉은 최종화된 결론을 향할 뿐이다. 당연히 이러한 구조의 플롯 안에서는 주인공의 관념은 존재하지 못한다. 반면 모험소설의 경우 인물의 이동은 자신의 의지에 의해 결정된다. 작품 속에서 경험하는 대부분의 사건은 우연에 의한 것이며 이러한 우연의 사건을 통한, 접촉에 의해 주인공은 대화의 과정 속으로 진입하게 된다. 접촉에 의한 대화는 위에서 살펴본 바와 같이 주인공의 관념에 대한 교류를 가능하게 한다. 결국 도스토예프스키는 모험적 소설의 구성을 사용함으로써 주인공이 자신의 관념을 스스로 세울 수 있게 하는 것이다.

다성소설의 작가는 다만 주인공이 대화를 자유롭게 이끌 수 있는 분위기를 창출해야 한다. 그 분위기는 주인공을 대화적으로 규명하게끔 하고, 타인의 의식 속에서 자신의 모습을 포착하게 하고, 자신을 위한 도피구를 만드는 동시에, 타인의 의식과의 극히 긴장된 상호작용 과정 속에서 자신의 최종적인 말을 끌어낼 수 있도록 한다. 뿐만 아니라 그것을 적나라하게 보여 줄 수 있도록 유도해야 한다.¹⁶⁾

요컨대 다성소설은 주인공의 자율성을 보장함으로써 가능하게 되는데, 주인공의 자율성을 위한 작가의 노력은 위에서 밝힌 바와 같이 크게 세 가지 요소에 따라 구성되어야 하며 이러한 구성 안의 주인공만이 다성적 인물로 나타나게 된다. 다음장에서 김소진 소설의 다성성을 논하게 될 때 본 연구는 바로 이 세 가지 상호연관된 명제들을 참조하게 될 것이다.

2. 바흐친의 카니발

바흐친은 문화를 크게 고급문화와 하급 문화의 두 층위로 구분한다. 구분의 기준은 ‘공식적으로’ 받아들여지고 있느냐 아니면 ‘비공식적으로’ 받아들여지고 있느냐

15) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.135.

16) 한승욱, 「바흐친 소설이론 연구 (1) - 주인공을 중심으로」, 현대문학이론학회, 1999.

하는 점에 있다. 바로 이 문화의 이분 구도가 카니발이 존재할 수 있는 배경을 제공한다. 이와 관련해 바흐친은 카니발을 크게 세 가지의 방향으로 나누어 이야기한다.

첫째, 카니발적 세계는 자유와 평등이 지배하는 세계이다.¹⁷⁾ 바흐친은 “카니발이 진행되는 동안에는 일상적인 삶, 즉 비(非)카니발적인 삶의 구조와 질서를 결정하는 법률과 금지 그리고 제약들이 모두 정지된다. 무엇보다도 여기서는 모든 계급 구조 그리고 그것과 관련되는 모든 형태의 공포와 존경심과 경건함과 예의, 성적 계급적 불평등이나 혹은 사람들 사이에 그 밖의 다른 형태의 불평등으로부터 비롯되는 모든 것이 정지되는 것이다”¹⁸⁾라고 말한다. 일상적 삶에서라면 사회적 신분이나 계급에 의해 엄격히 구별될 인간관계가 카니발 특유의 질서에 의해 전혀 새로운 유형의 인간관계로 변모하게 되는 것이다. 카니발에서 이러한 인간관계가 가능할 수 있는 이유는 카니발이 지닌 특유의 친밀감에 의해서이다. 친밀감에 의해 형성된 카니발적 세계는 사회적·계급적 불평등이나 (연령의 차이를 포함해) 그 밖의 불평등과 연관된 모든 것을 제거한다. 또한 사람들 사이에 놓여 있는 거리도 모두 제거되고 카니발 특유의 카테고리인 자유롭고 스스럼없는 사람들 간의 접촉이 효력을 발생하게 된다.¹⁹⁾

카니발적 세계관의 두 번째 특징은 집단적이며 민중적이라는 것이다.²⁰⁾ 종교적인 공식 행사나 제도화된 행사에서와 달리 카니발은 어느 특수한 계층의 사람에 의해 그리고 그 어느 특수한 규칙에 따라 조직되지 않는다. 구체적이고 감각적인 형식을 취하고 있는 카니발은 본질적으로 개인보다는 집단에 의해 이루어지기 마련이다. 여기에서 누구나 카니발의 구성원이 되며 어떤 의미에서는 그것에 참여하는 사람이 곧 카니발 그 자체라고 할 수 있다.

사실상 카니발은 공연자와 구경꾼을 구별하지 않는다는 의미에서 각광(脚光)과는 무관하다. 각광이 없으면 연극이 공연될 수 없는 것처럼 각광이 있으면 카니발이 공연될 수 없다. 카니발은 사람들이 관람하는 구경거리가 아니다. 모든 사람들은 그 속에서 함께 살며 그것에 참여한다. 왜냐하면 카니발의 정신은 바로 모든 사람들에게 해당되기

17) 김옥동, 위의 책, p.238.

18) 김옥동, 위의 책, p.240.

19) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.59.

20) 김옥동, 위의 책, p.241.

때문이다.²¹⁾

인용문에서 보듯 카니발에서의 집단은 곧 민중 일반을 의미한다. 민중이 바로 카니발의 중심적인 주체가 되는 것이다. 민중은 권위와 위계질서의 장벽을 과감하게 무너뜨리고 본래의 인간성을 적나라하게 표출시킨다. 이 경우 개인은 민중이라는 거대한 신체의 일부로써 존재하게 된다.

카니발적 세계관의 세 번째 특징은 변화와 다양성²²⁾이다. 지배적인 이데올로기는 사회 질서를 하나의 고정 불변하고 절대적인 실체로 파악한다. 현존의 가치 체계를 유지하려는 목적 속에서 지배 이데올로기는 과거를 강조할 뿐만 아니라 영원성을 강조하기 마련이다. 그러나 카니발의 세계는 이와 반대로 보다 역동적인 변화와 생성을 중시한다. 이와 같은 카니발적 세계관은 카니발 극을 통해 선명하게 나타난다. 기본적인 카니발 극은 카니발 왕의 장난기 어린 대관식, 그리고 이어지는 왕관 박탈이다. 대관식(crowning)과 폐위식(decrowning)의 병치로 이루어지는 의식극의 기저에는 카니발적 세계각각의 핵인 교체와 변화, 죽음과 갱생의 파토스가 있다. 카니발이란 모든 것을 소멸시키고 모든 것을 갱생시키는 시간의 축제이다. 카니발의 근본적인 개념은 그와 같이 표현될 수 있다.²³⁾ 즉, 카니발은 본질적으로 비종결적이고 개방적이며 동시에 미래 지향적인 특성을 지니고 있는 것이다.

바흐친은 카니발의 세계관이 특유의 논리에 의해 지배된다고 말한다. 그는 카니발의 특유의 논리를 가리켜 ‘유쾌한 상대성’이라 부르고 있는데, 이런 유쾌한 상대성의 논리에서는 모든 것이 서로 뒤바뀌고 역전되기 마련이다²⁴⁾. 하지만 여기서 중요한 것은 모든 것을 파괴하고 부정하는 카니발의 논리는 다른 한편으로는 창조적 생명력을 지니고 있다는 점이다. 다시 말해서 부정 뒤에는 생성, 파괴 뒤에는 건설, 그리고 대립 뒤에는 언제나 조화가 따르기 마련이다.

카니발을 구성하는 가장 큰 요소는 카니발이 가지는 성격, 즉 기존 질서와 체계의 붕괴에 있다. 카니발 공간 속에서는 모든 계층에 대하여 계층 전체가 사라진다. 이러한 계층의 붕괴를 통해 상위와 하위 계층의 의미가 사라진 ‘상호간 계층이 없는’ 평등 상태가 실현된다. 이때 붕괴는 상위에 대한 훼손, 또는 격하이다. 카니발

21) 상 동.

22) 김옥동, 위의 책, p.242.

23) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.161.

24) 김옥동, 위의 책, p.242.

적이지 않은 조건 아래에서 훼손은 굴욕과 힘의 상실을 의미할 것이다. 하지만 카니발적 상징에서 격하는 언제나 적극적인 제스처, 즉 땅으로 끌어내리기와 이를 통한 갱신과 재잉태이다.²⁵⁾

카니발의 웃음도 마찬가지로 지고한 것, 즉 권력과 진리의 교체, 세계질서의 변화를 지향하고 있다. 웃음은 변화의 양극을 포함하며 변화의 과정 그 자체, 급변 그 자체를 다룬다. 카니발적 웃음의 행위에는 죽음과 부활, 부정(비웃음)과 긍정(기쁨에 넘친 웃음)이 결합된다. 하지만 카니발의 웃음은 우리가 일반적으로 말하는 웃음과 근본적인 면에서 차이가 있다. 첫째로, 카니발의 웃음은 축제와 관련되어 있으며 둘째, 그것은 그 범위에 있어 보편적이고도 포괄적이다. 셋째로, 카니발의 웃음은 자유와 밀접하게 관련되어 있으며, 넷째로 그것은 양가적인 성격을 갖는다. 마지막으로 카니발의 웃음은 철학적이고 유토피아적인 성격을 지닌다.²⁶⁾

바흐친이 말한 카니발의 웃음은 카니발적 상황 그 자체이다. 카니발의 웃음은 전민중적인 웃음이며 “이 세상 전체가 희극적 측면에서 유쾌한 상대성 속에서 보여진다.” 심지어 웃는 장본인조차 웃음의 대상이 된다. 물론 카니발의 웃음은 축제나 잔치라는 공간에 제한되어 있으며 그 시간에 있어서도 제약을 받는다. 하지만 축제가 벌어지는 동안만큼은 공적인 제도에 의해 금지되어 있던 모든 것들이 비록 임시적이긴 하지만 정지된다. 사람들은 이 기간 동안 일상적인 삶에서 해방되어 유토피아적인 자유를 만끽하는 것이다. 이러한 자유는 일상적 삶에서는 도저히 볼 수 없는 삶의 모습을 적나라하게 드러내기 마련이다.

카니발적인 웃음은 언어의 영역에서도 마찬가지로 일어난다. 카니발이 민중에 의한 것이라고 할 때, 카니발의 언어는 민중의 언어이다. 바흐친은 카니발화된 언어가 가장 많이 사용되는 곳은 사람들이 많이 모이는 길거리나 장터이며 그곳에서 사용되는 언어가 카니발의 언어라 말한다.

장터는 비공식적인 모든 것의 중심지이었다. 그것은 공식적 질서와 공식적 이데올로기의 세계로부터 벗어난 일종의 치외법권적인 영역을 향유하고 있었다. 그것은 항상 ‘민중과 함께’ 남아 있었다.²⁷⁾

25) 게리 슐 모든, 캐럴 에머슨, 오문석 옮김 『바흐친의 산문학』, 책세상, 2006.

26) 김옥동, 위의 책, p.243.

27) 김옥동, 위의 책, p.255.

바흐친이 말하는 장터는 공식적인 행사로부터 유리된 채 그 자체로 독립된 공간을 지니고 있다. 카니발이 모든 계층에게 상관없이 이루어질 수 있는 이유는 친밀감 때문이라고 했다. ‘제 2의 세계’의 역할을 하는 장터야말로 자유스럽고 솔직하며 친근한 분위기가 지배하는 공간이다. 장터에서 사용되는 언어는 지배 계급에 의해 사용되는 언어, 공식적인 언어와는 분명한 차이를 보인다. 시장언어는 일반 대중에 의해 사용되는 언어로써 공식적인 언어와 대비되는 비공식적인 언어라 할 수 있다. 비공식적 언어는 카니발의 세계관에서 나타나듯 공식적인 언어가 일반적으로 받아들여지는 인습이나 형식 혹은 품위와 같은 규범을 의식적으로 깨뜨리고자 한다. 이러한 반항은 시장이나 길거리에서 사용되는 카니발화 된 욕설이나 상소리 혹은 저주와 같은 언어로 나타나기도 한다. 그것은 공식적 언어의 특징을 일체 거부한다는 점에서 일종의 언어적 반항이라고 할 수 있다.²⁸⁾

시장언어는 카니발의 세계관인 변화와 다양성, 저항의 정신과 연결된다. 축제의 위반이 궁극적으로 삶의 모순에 대한 저항의 한 방법이듯이 시장의 언어 역시 웃음에 의한 “풍자적 소격화(satirical estrangement)를 통해 기존의 언어 질서를 무너뜨릴 뿐만 아니라 이를 통해 모순을 내포한 사회 질서나 구조에 대한 저항의 정신을 드러낸다. 이런 점에서 시장의 언어는 저항의 정신을 구현하는 ‘축제적 언어’이다.²⁹⁾

하지만 시장언어가 가지는 보다 큰 의미는 낯은 세계의 허위와 모순을 드러내고 비판하면서도 동시에 웃음을 통해 그 세계를 감싸안는³⁰⁾ 포용과 통합의 정신이다. 웃음을 통해 부정과 긍정, 파괴와 창조, 죽음과 삶의 양극을 통합할 수 있는 가능성이 열리는 것이 바로 이 언어 안에서이다. 이것이 바로 시장언어가 “전복된 세계의 비전을 긍정적으로 보여주는” 이유이다.

바흐친의 카니발에 대한 이러한 관심은 최종적으로 카니발화 된 문학을 향하고 있다. 바흐친은 카니발에서 나타나는 세계관은 문학에서도 나타나고 있으며 이러한 카니발화 문학의 대표적 작품을 라블레의 『가르강튀아』와 『팡타그뤼엘』이라 말한다. 그에 의하면 라블레의 작품은 르네상스 시대의 모든 문학 작품 가운데서 가장 ‘카니발화된’ 문학작품이다. “라블레의 소설은 세계 문학 중에서 가장 축제적인 작품이다. 그것은 민중의 유쾌한 정신의 정수를 표현하고 있다.”³¹⁾

28) 김옥동, 위의 책, p.256.

29) 오정분, 「축제와 문화」, 경희대학교 대학원 석사학위논문, 2001.

30) 오정분, 위의 논문, p.45.

카니발화되 문학은 카니발의 세계관을 이용한다. 즉 카니발 문학은 기존의 질서 체계에서 높이 평가되었던 도덕이나 인습 등을 물질적인 육체의 차원으로 격하(格下)시킨다. 즉 높은 것, 영적인 것, 이상적인 것, 추상적인 것을 끌어내려 먹는 것, 마시는 것, 성적인 것, 배설적인 것을 즐겁고 유쾌한 것으로 간주하게 한다.³²⁾ 바흐친이 라블레의 소설에 나타나는 하향성 개념을 통해 르네상스 시대의 세계관을 발견하고자 한 이유도 여기에 있을 것이다. 모든 우주의 중심이 천상에 있는 것으로 보았던 중세와 달리 르네상스 시대는 우주의 중심이 지상이나 지하 그리고 인간에게 있는 것으로 파악했다.³³⁾ 이는 르네상스 시대 사람들은 천상의 세계를 지상의 세계로, 초월적인 신의 세계를 인간의 세계로 그리고 추상적이고 정신적인 세계를 구체적이고 물질적인 세계로 끌어내렸던 덕분이다. 결국 카니발화 된 문학은 현실에 대한 새로운 인식 태도, 전통에 대한 비판과 자유로운 실험정신, 다양한 문체와 목소리의 공존의 특징을 갖는 것이다.

이상 바흐친의 다성성 개념과 카니발 개념을 비교적 상세하게 살펴보았다. 다음 장에서는 이제 이상의 논의를 토대로 김소진 소설에 나타난 다성성과 카니발적 특성에 대해 고찰해 보도록 한다.

31) 김옥동, 위의 책, p.248.

32) K.클라크-홀퀴스트, 이득재, 강수영 역, 『바흐친』, 문학세계사, 1993.

33) 김옥동, 위의 책, p.253.

Ⅲ. 김소진 소설의 다성성과 카니발적 특징에 대하여

1. 김소진 소설의 다성성

1) 대화적 관계

(1) 작가와 인물의 대화적 관계

김소진 소설의 다성적 특징을 분석하기 위해서 작가와 인물의 대화적 관계에 관해 먼저 살펴보아야 할 것이다. 바흐친은 도스토예프스키의 구상에서 주인공은 자립적인 말을 하는 자이지 작가가 하는 말의 소리 없는 대상이 되는 병어리가 아니며, 때문에 주인공에 대한 작가의 담론도 담론에 대한 담론임을 밝히고 있다. 그것은 마치 담론에게 지향되어 있듯이 주인공에게 지향되어 있으므로 주인공에게 대화적으로 말을 건네고 있는 것이다. 바흐친은 소설의 모든 구조로 볼 때 작가는 주인공에 관해서 이야기 하는 것이 아니라 주인공과 같이 대화를 나누고 있는 것으로 보고 있다. 결국 오로지 대화적이고 함께 참여하는 지향자세만이 타인의 담론을 진지하게 받아들이고, 의미상의 입장에서, 또 다른 시점에서 그 담론에 접근할 수 있다는 것이다. 작가와 인물의 이러한 관계는 대화적 관계를 통해 나타나게 된다.³⁴⁾

다성적 소설의 작가는 자신만의 말을 하고자 인물을 설정하는 것이 아니다. 인물은 자립적인 말을 통해 담론을 나눌 수 있는 타자이며, 작가는 타자와의 담론을 통해, 즉 대화적 관계를 통해 자신의 말과 인물의 말을 확인하는 것이다.

① 「원색생물학습도감」

다성적 소설에서 작가와 인물의 대화적 관계는 작가가 권위적인 작가에서 벗어나야만 가능하게 된다. 다성적 소설에서 새로운 작가적 입장은 긍정적인 적극성을 가지고 있다. 작가의 의식은 타인의 다른 의식을 객체로 전화시키지 않으며 당사자

34) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.81.

의 입장을 고려하지 않고 그 의식을 최종적으로 정의하지 않는다. 작가의 의식은 그 자신과 똑같이 무한하고 완결되지 못한 타인의 동등한 의식을 목전에서 자신과 함께 느끼고 있다. 즉, 작가의 의식이 반영하고 재생시켜주는 것은 객체들의 세계가 아니라, 나름대로의 세계를 간직한 타인의 의식이며, 비완결성 속에 있는 독자적 세계들을 진정으로 재현시켜 준다.³⁵⁾ 작가는 모든 것을 아는 존재가 아닌 불완전한 존재로써 대화에 참여하게 된다. 작가 역시 인물과 같은 존재로 나타나게 되는 것이다. 이러한 다성적 소설의 작가의 특징을 김소진의 유년시절 이야기인 「원색생물학습도감」을 통해 선명하게 나타낸다.

작가는 작중화자 ‘나’는 작품의 인물들과 동등한 위치로 이동한다. 작가가 이동한 것은 위치만의 변화를 의미하는 것이 아니다. 작가는 작품 속으로 들어간 순간부터 다성적 인물의 특징을 드러내게 된다. 그는 고유한 독립된 의식을 지닌 존재이자 불완전성의 인물로 나타나게 되는 것이다. 김소진은 자신의 작품 속에서 이러한 인물로 등장한다. 즉, 그는 자신의 목소리를 지닌 존재이며 자신의 완벽하지 않은 인물로 나타나게 되는 것이다.

㉠ “왜 있잖니, 그해 늦장마 들었을 때. 비가 어찌나 왔는지 땅바닥이 다 물러졌는데도 싱거빠진 토마토 한 봉다리 들고 너를 앞세워 산길을 부득부득 가려고 했던 일 말이야. 기억 안나니, 그래? 젊은 애가 기억력이… 머릿속이 다 녹슨 이 에미도 구메구메 생각이 솟는데.”

㉡ 애, 송장 치우러 가자!

그러고도 며칠 뒤 꿈결에 나는 분명히 그렇게 들었었다. 너무 놀라 벌떡 일어났을 때 엄마는 벌써 떠날 준비를 마치고 있었다.

월 해, 송자네 집에 같이 가자니깐!

아, 예에!

방 한구석에는 토마토 봉지가 세워져 있었다. 그 집에 벌써 끼니가 떨어진 지가 꽤 된다는데 이 물난리에 뭐 주워먹을 게 있겠니, 그래도 우리 형편이 개네보다는 지렁이 오줌만큼은 나은 편이니 이거라도 들고 가보는 수밖에.

나는 왠지 송장 엄마가 집에 있지 않을 것이라는 예감이 들었다. 그렇다면 혹시 빈 집에…… 부슬비를 맞아가며 앞장서 걷고 있던 나는 등쪽에 왕소름이 돌아날 지경이었다. 아버지와 송자엄마가 함께 있는 모습을 엄마가 목격하는 장면을 상상만 해도 숨이 턱턱 막혀왔다.

35) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.87.

㉞ “그때 송자네가 아니었지……”

“무슨 말씀이세요? 내가 그걸 기억 못 해요? 송자네가 아버지도 없이 끼니가 간 데 없다고 하시면서 그때 내가 앞장섰잖아요. 어쨌든 그때 그 길에서 예감이 안 좋더라니깐.”

“아냐……송자네가 아니라, 그 위에 빈집이었지.”

“그 폐가 말이야요?”

“……!”

나는 당혹스러움을 느꼈다. 아마 그때 어머니는 아버지가 그 빈집에서 무엇을 하고 있었는지 이미 다 알고 있었던 게 아니었을까 하는 생각이 갑자기 뇌리를 스친 것이다. 그런데 차마 아들을 앞세워 가는 길, 그 길에서 믿고 싶지 않은 사실을 두 눈으로 확인하고 싶기는 했지만 그게 너무 끔찍했을까?

그렇다면 푸석해진 흙더미를 밟고 무릎을 다친 것도 혹시 고의적인 선택이 아니었을까? 아주 자연스럽게도. 나는 어머니의 옆얼굴을 새삼 돌아보았다.³⁶⁾

작중화자 ‘나’에게 어머니의 사고는 ㉟에서 나타난 바와 같이 장마철 먹을 것이 없는 ‘어디’에 찾아가는 도중 생긴 우연한 사고였다. 어머니가 가려는 곳은 ㉞에서 나타나 듯 아버지가 지내는 빈집의 아랫집인 송자댁이었다. 문제는 송자댁과 아버지의 외도 사실을 아는 ‘나’가 아마도 송자댁이 없을 것이라는 걱정을 하고 있다는 것이다. 하지만 어머니는 송자댁에 가기 전 사고를 의해 도착하지 못 한다. 작가는 자신에 과거의 기억을 통해 어머니는 아버지의 외도 사실을 모르고 있을 것이라 생각한다. 하지만 마지막 ㉞에서 어머니는 송자댁에 가려고 했던 것이 아닌 그 위의 빈집에 가고 있었음을 밝힌다. 송자댁에 가려고 했던 것이라 생각했던 것은 작가의 생각일 뿐 인물이 생각했던 사실이 아니었다. 결국 작가는 작품에 나타나는 인물과의 대화를 통해 작가의 기억이 잘 못 되었음을 알게 된다.

다성적 소설의 작가는 타인의 의식을 다성적 소설의 인물들은 작가에 의해서 창조되지만 일단 창조된 이상 부분적으로 저자의 통제를 벗어나며 심지어는 자신들이 앞으로 어떻게 작가에게 대응할지 작가가 알지 못하도록 한다. 그러므로 다성소설은 “독립적이며 병합되지 않는 목소리들과 의식들의 복수성, 즉 완전히 유효한 목소리들의 진정한 다성성”을 특징으로 한다.³⁷⁾ 이러한 특징적인 인물의

36) 김소진, 「원색생물학습도감」, 『자전거 도둑』, 문학동네, 2002.

37) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.188.

특징은 작가에게서도 나타나게 된다. 다성적 소설 속에 참여하는 작가는 다성적 인물과 같은 존재로 나타나게 된다. 이러한 존재의 작가는 대화적 관계를 유지함으로써 가변적인 의식을 지닌, 대화에 참여하는 존재로 나타나게 되는 것이다. 김소진의 작품에서는 작가 역시 인물과 같은 존재가 됨으로써 인물과의 대화적 관계를 보이고 있다.

김소진은 자신의 작품 중 1인칭 화자인 ‘나’로 등장함으로써 인물과의 대화적 관계를 보여주게 된다. 위의 작품과 마찬가지로 다른 작품에서 역시 작가와 인물과의 대화적 관계를 통해 다성적 인물의 특징을 보여주고 있다.

② 「혁명기념일」의 ‘나’와 ‘석주’

독자들은 인물을 보지 못한다. 독자는 그의 말소리를 듣는다. 인물의 담론 또는 그의 말을 제외하고 독자가 보고 알고 있는 모든 것은 본질적이지 못하며 그것은 인물을 소재로서 그 말속으로 먹혀들어가거나 자극적이고 도발적인 요소로서 인물 밖에 남아 있게 된다.³⁸⁾ 다성적 소설의 작가는 이러한 인물을 작품 속에서 인물과 대화적 관계를 통해 보여주게 된다. 이 작품에서도 위의 작품과 비슷하게 ‘나’라는 화자로서 작가는 작품에 참여하게 된다. 나는 인물들과의 대화적 관계를 통해 주변의 세계에 대해 인식하고 사고하게 된다. 작품 속 모든 인물들은 대화를 통해 독립된 자신의 세계관을 표출한다. 하지만 그들의 세계관은 고정되거나 정체되어 있는 것이 아니라 언제나 변할 수 있는 것이다. 위에서 살펴본 바와 같이 작가는 다성소설의 인물과 같은 존재 ‘나’로 대화에 참여하게 된다. 인물의 가변적 세계관의 특징은 다성소설의 인물이 주변세계를 인식하는데 있어 그 방법이 자신의 의지에 의한 것임을 보여주게 된다.

나는 우연한 기회를 통해 프랑스 대사관에서 열리는 혁명기념일 기념연회에 참석하게 된다. 나는 국가보안법이 살아있는 한국에서 혁명을 기념하는 연회가 가능한 것인가를 아이러니하게 바라보고 있는 존재이다. 연회장에 도착한 나는 그곳의 인물들을 보며 혁명을 기념하는 연회의 모습은 찾지 못하고 오로지 그들이 가지고 있는 나름의 지식을 견주는 자리로 인식하고 있다.

나는 그곳에서 과거에 자신과 학생운동을 했던 석주를 만나게 된다. 석주는 과

38) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.66.

거 학생운동 시절 정섭의 정신적 지주와 같은 인물이었지만 현재는 과거의 자신들과 같은 존재들을 비난하는 존재가 되어 있다.

- 형이나 저나 한때는 제국주의의 멍에에 짓눌린 제삼세계, 그 모순의 고리인 한반도의 해방을 외치며 애플에서 활동을 같이 했으면서 무슨 후진국 욕을 그토록 하세요?
(...)

하지만 난 이말을 꿀떡 삼켰다. 나는 겉으로나마 그와의 친분을 되살려놓고 싶었다. 이 연회장을 나가는 그 순간까지만이라도 그에 대해 좋은 인상을 간직하고 싶었다. 나는 왜 그와의 충돌을 그렇게 꺼려하는가. 과거에 따랐던 선배라서 그런 것만은 아니었다. 그는 나에게 가투 주동을 떠달라고 권유했고 난 일찌감치 응낙을 했다. 어차피 그런 식으로 정리할 수밖에 없다고 내심 맘먹고 있던 터여서 주저함이란 없었다. 그러나 그 결과로 신원조회 때마다 따라다니는 집행유예란 딱지 때문에 내 인생은 많은 궤도 수정을 겪은 게 사실이다. 그러나 그는 지금 정반대의 길을 화려하게 가고 있다. 내 피곤해진 인생 앞에서 여봐란 듯이. 그런데 난 지금 마누라가 당장 유산을 한다해도 쉬게 해줄 수도 없는 무능력자로 허덕이고 있는 형편이다. 이 점이 날 비참하게 만드는 거였다. ... 비참한 기분이 들 때는 감정을 아끼는 게 상책이었다. 그렇지 않으면 실수를 하게 마련이고, 실수는 나를 더 깊은 심연으로 인도하리란 것을 알기 때문이다.³⁹⁾

나는 과거의 세계관을 유지하고 있는 인물이다. 그렇기에 나의 시각에서는 혁명 기념일의 연회에 대해 회의적 사고를 하게 된다. 하지만 그의 세계관은 석주에 의해 처참히 무너져버린다. 석주는 정섭과 같이 학생운동을 함께했던 인물이지만 정섭과 같은 목표로 학생운동을 했던 인물이 아니다. 그는 단순히 자신의 아버지에 대한 저항과 극복하기 위한 수단으로 학생운동을 했던 것이었다. 그런 점에서 정섭과는 근본적으로 학생운동에 참여한 목적이 달랐던 것이다. 또한 학생운동 이후 두 사람의 인생 역시 나뉘어져 현재라는 시점에서 만나게 된 것이다.

석주의 세계관은 정섭의 세계관과 차이를 보인다. 그는 자신들이 극복하고자 했던 운동의 세계관을 '제삼세계의 후진국 아이들'의 생각으로 여기고 있는 것이다. 나는 그러한 석주를 '딴 사람'으로 느끼게 하는 이유이기도하다. 하지만 나는 석주에 대하여 아무런 저항을 하지 못한다. 과거의 세계관을 지켜오던 자신과 과거의 세계관을 버린 석주의 현재의 상황이 너무나 첨예하게 나타나고 있음을 스스로가 느끼고 있기 때문이다. 그것은 작가 자신인 '나'가 느끼는 현재에 대한 인식에 의해서이다.

39) 김소진, 「혁명기념일」 『열린 사회와 그 적들』, 문학동네, 2002.

「혁명기념일」의 나와 석주는 두 세계관의 대립으로 볼 수 있다. 나는 과거의 세계관을 가진 ‘롬펜’의 모습으로, 석주는 과거의 세계관을 버린 부르주아의 모습인 것이다. 하지만 이 둘의 대립은 각자가 가진 이념의 대립이거나 사상의 마찰로 보기는 힘들다. 오히려 현실속의 석주를 통해 정섭의 ‘지금의 나’를 알 수 있게 하는 상황일 뿐이다. 나 역시 이런 상황에 의해 석주에게 저항하지 못한다는 것을 알고 있다.

‘나’는 인물에 대한 직접적인 언급을 하지 않는다. 독백적 작품에서는 직접적인 의미화 능력이 저자에게만 부여되지만, 다성적 작품에서는 여러 목소리들에 부여된다. ‘나’의 경우 연회장에서 만난 석주를 통해 자신의 현실을 인식하게 된다. 또한 석주와의 대화는 그들의 가지고 있는 세계관을 보여주고 있다. 나는 세계관을 통해 연회장을 한 편의 ‘운명적인 소극’으로 평가한다. 그가 운명적인 소극으로 평가한 가장 큰 이유는 자신의 현실을 느끼게 된 이유는 두 사람의 대화적 관계를 통해서이다. 석주는 정섭과의 대화를 통해 과거의 ‘낭만주의’에 벗어난 인물로 완강한 현실세계를 받아들인 인물이다. 하지만 정섭과의 대화를 통해 석주 역시 과거에 부정하던 아버지를 닮아가는 자신을 발견하게 된다. 이렇게 인물들은 자신들의 이야기를 통해 자신의 세계관과 의식을 보임으로써 독립된 주체가 되는 것이다.

독백적 작품에서 개별 인물들의 진리는 저자 자신의 이데올로기에 반해서 측정되어야 한다. 이는 저자의 이데올로기는 작품을 지배하고 통일성을 창조하려하기 때문이다. 하지만 다성적 작품의 경우 다른 인물에게 다양한 방식으로 저자의 능력을 사용하게 된다. 「혁명기념일」의 경우 나는 과거의 세계관을 유지하고 살아가는 존재이다. 하지만 석주와의 만남을 통해 과거의 세계관을 유지하며 살아왔던 현재의 자신을 발견하게 된다. 이러한 현재의 발견은 연회장을 한편의 ‘소극’으로 바라보게 하는 가장 큰 이유가 된다. 즉, 나에게 있어 세계는 운명적인 배역을 갖춘 한편의 ‘소극’인 것이다. 석주 역시 나와 대화의 대화를 통해 과거에 부정했던 아버지를 닮아가는 자신을 발견하게 된 것이다. 하지만 석주는 이러한 자신의 모습이 완강한 현실을 살아가기 위한 방법임을 자신의 목소리를 통해 이야기 하고 있다.

(2) 인물간의 대화적 관계

위에서 살펴본 바와 같이 김소진은 다성적 소설의 작가로써 작품에 등장하는 인물에게 권위적인 능력을 발휘하지 않는다. 오히려 그들과의 대화적 관계를 유지함

으로써 객관적인 거리를 유지하고 작품 속에서 인물과 대화하는 작가로 볼 수 있을 것이다. 이러한 김소진의 글쓰기의 특징은 작품에 나타나는 여러 인물들의 관계에서도 선명하게 나타난다. 다수의 인물들이 등장하는 경우 김소진은 인물에 대해 직접적인 이미지를 설명하지 않는다. 오히려 인물들이 대화할 수 있는 공간만을 마련한 상태에서 그들 스스로가 이야기를 하게 한다. 작가가 마련한 공간에 참여하는 인물들의 대화적 관계를 통해 인물들은 스스로 자신을 이미지화 하게 되는 것이다.

바흐친은 소설이 사회적 발언유형의 다양성(때로는 언어들 자체의 다양성)이며, 예술적으로 조직된 개인적 음성의 다양성⁴⁰⁾이라 밝힌다. 이는 소설에 나타나는 목소리의 다양성을 유지, 또는 인정함으로써 사회의 다양한 목소리를 보일 수 있음을 설명하는 것이다. 김소진 역시 소설의 다양한 목소리를 인정함으로써 사회를 구성하는 개인을 작품에 등장하는 개인으로 사용하고 있다.

① 「별을 세는 사람들」

다성적 작가는 인물들이 대화할 수 있는 공간을 제공한다. 하지만 인물들은 아무런 이유 없이 대화의 공간에 참여하지 않는다. 그들이 대화할 수 있는 공간은 그들이 가지고 있는 공통적인 무엇이 있어야만 가능하다. 이러한 특징은 다수의 인물이 등장하는 김소진 소설에서 특징적인 공간이기도 하다.

「별을 세는 남자들」의 경우 작가는 인물들이 사는 마을에 굿판이 벌어지게 한다. 또한 대화를 나눌 수 있는 인물들을 찾기 위해 마을에 경찰을 넣음으로써 경찰을 피해야 하는 인물들이 작가가 마련한 공간으로 참여하게 된다. 대화를 하게 되는 인물들은 작가가 마련한 이런 공간 속에서 자신들의 이야기를 하게 되는 것이다. 작가는 이제 그들을 관찰하는 존재이다. 다시 말하자면 작가는 인물들의 대화를 듣고 그들을 관찰하는 객관적 거리에 존재한다.

그리고 밖으로 비척비척 나와 마당가에 섰다. 달은 저만큼 구석에 밀려가 있었다. 그만큼 별빛이 밝았다.

“행님요, 이만치 별이 헤프고 이마가 따끔거리도록 빛을 쏘아대는 밤은 지가 치른 첫날밤 이후론 침인가 싶네요. (...) 형님은 별을 몇 개꺼정 헤아려 봤능교?”

광수 애비는 팔짱을 낀 채 고개를 가로 저었다.

40) M. 바흐친, 전승희 외 2명 옮김, 『장편소설과 민중언어』, 창작과비평사, 1988.

“도통 그런 적이 없다네.”

(…)

“뭔 생각을?”

“공장에서 새로 막 빼내온 황금빛 내 쟁개비들이 모다들 저기에 저렇게 박혀 있는 것만 같네 그려.”

“저 인간은 그저 깨끗한 별을 보면서도 자기가 팔아먹을 물건하고 관련을 지으니 그만큼 마음이 겹드럽고 추잡스런 장사꾼 때가 묻었다는 증표구말구.”

“그러, 난 본시 그런 농인께로, 허지만 그런 생각이 자꾸만 나부러. 저 모든 별들이 하나하나 내 지게 위에 얹혀 황금빛으로 빛나는 양은 그릇들이 되면 좋겠다는 생각 있잖은개벼 가슴이 을매나 후들후들 떨리는 생각이여, 잉. 자네도 한분 내처럼 그렇게 생각을 먹어 보도라구. 얼매나 황홀한겨? (….) 아따 오랜만에 별을 본께로 맴이 갠비뼈속에서 갈피를 모 잡고 꽤나 싸돌아댕겨쌓네 그려, 잉.”

(…) 어둠 속에서 오줌 줄기를 뺏고 온 돌남아베가 최씨의 말을 듣고 있다가 느닷없이 미루나무 밑으로 달려가 발로 차고 머리를 쿵쿵 짚었다.

“야, 이놈의 새새끼들아 니들도 거그서 잠만 자지 말고 깨어나 보란 말이다 별들을 잉.”

(…)

“옛날엔 밤하늘만 딱 쳐다봐도 서로 말을 나누는 것 같았는데… 어디에 무슨 별자리가 있고 거기에 얹힌 사연이 우떨고저떨고 하는 얘기가 다 떠오르니깐요. 별만 보든 방향 잡을 거야 누워서 딱 묵기고요. 별똥정도 한분씩 쳐보고요. 그리 살았다 아임니까?”

“듣고보니 그렇기도 하네요 잉? 현대 행님은 오랜만에 별을 보고 뭘 생각이 떠오른 것이요?”

광수 애비는 입술만 쭈그리며 무슨 말을 하려다 말문이 막히는지 답답한 표정을 짓고 있었다. 그러더니 갑자기 외마디 비명처럼 소리를 내 질렀다.

“별은 똥이다.”⁴¹⁾

양은장수 최씨의 경우, 밤하늘의 별을 자신이 내다 파는 ‘공장에서 새로 막 빼내온 황금빛 내 쟁개비들’에 비유한다. 다른 이들은 돈밖에 모르는 속물로 최씨를 바라보지만 정작 최씨의 경우, 밤하늘의 별은 곧 자신이 가장 아끼는 존재의 아름다움을 나타내는 형상으로 비춰지고 있는 것이다. 박씨의 경우에도 별을 보며 과거에 함께했던 아내에 대한 그리움과 낭만을 푸념하듯 이야기 하고 있다.

그는 자고 있는 ‘새끼들’을 깨워 자신이 보는 밤하늘의 별은 단순한 별이 아닌

41) 김소진, 「별을 세는 남자들」, 『장석조네 사람들』, 문학동네, 2002.

아름다운 추억을 담은 별이기에 함께 보길 원하고 있다. 이 대화를 더욱 빛나게 하는 인물은 광수 애비이다. 광수 애비는 최씨와 박씨가 동네사람들의 똥을 퍼 나르는 자신보다 나은 삶을 산다고 여기고 있다. 하지만 그에게 현실은 비참하지 않다. 그가 바라보는 별은 ‘똥이다.’는 논리 속에 형상화 되어있다. 광수 애비에게 별은 최씨의 별처럼 자신의 삶을 유지시키는 물건으로 보였기에 그는 세상의 가장 귀한 것을 자신의 삶에 비취 이야기 한 것이다.

다성적 인물들의 대화적 관계에서 그들은 그들 스스로가 보고 느끼는 세계에 대하여 이야기 하게 된다. 중요한 것은 그들이 모두 독립된 의식, 독립된 개인의 의식으로 대화를 하게 된다는 것이다. 작가는 이러한 인물들의 반응을 예상하지 못한다. 특히 그들의 삶이 어떠한 삶인지 구체적으로 알지 못하는 상황에서 작가는 그들에 대한 정보를 오로지 작품에서 나누는 인물간의 대화만을 통해 알 수 있는 것이다. 그들의 대화적 관계는 그들의 생명력을 불러넣는 또 하나의 요소이다. 작가는 작품에서 그들의 독립된 개인으로 인정함으로써 그들의 생명력을 보장하고 인물들은 자신의 목소리를 통해 스스로를 이미지화함으로써 독립된 개인의 모습으로 보이게 되는 것이다. 다수의 목소리가 등장하는 김소진의 다른 소설에서 역시 이러한 특징을 확인할 수 있다.

② 「높이 있는 마을」의 인물들

단편 「높이 있는 마을」은 마을에 있는 늪에 자동차가 빠지고 그것을 구경하러 온 사람들에게 대한 이야기이다. 이 작품의 인물들은 도리우치, 노인, 고수머리, 미스 송, 통장 백씨, 정육점 황씨, 단장 등으로, 특이한 점은 늪이라는 공간에 대한 화자들의 감정이 제각기 다르게 나타나고 있다는 것이다. 작품 속에서 도리우치의 경우 동생을, 노인은 용두레배미에 던진 한수 애비를, 고수머리는 미스 송과 버리진 아이, 통장 백씨는 방죽마을의 사제기 열풍을 불러일으킨 과거를, 정육점 황씨는 죽은 이웃집 여자를 회상하고 있다.

㉠ 그러던 동생이 다리에 힘이 완전히 빠지고 온몸의 근육이 서서히 마비돼가는 이름도 알 수 없는 병에 걸렸음이 판명됐을 때 도리우치는 세상을 주무르는 보이지 않는 손의 잔인함에 몸을 떨었다.

㉔ 노인은 순간적으로 길쭉한 빙과가 흥기로 비쳤다. 도리우치 청년이 자신을 테러하러 오는 것만 같았다. 약간의 두려움이 앞서긴 했지만 그는 스스로를 방어해내야 한다는 순간적 판단이 들었다. (...) 노인은 자신의 젊었을 적 기백이 되살아난 것 같아 마음이 흐뭇해졌다.

㉕ 나 애 뱀어요./ 나하고 무슨 상관이에요./ 당신 애니깐...

미스 송은 애를 떼지 않고 끝까지 버텼지만 배를 천으로 너무 친친감고 다녀서 그런지 유산인지 모르게 나와버린 아이가 범이 났다. 그래서 정신없이 높으로 달려갔던 것이다. 그러나 그네는 영아 유기 혐의로 쇠고랑을 차면서도 끝내 그 아비의 애비가 누군지 말하지 않았다.

높이라는 공간은 마을을 대표하는 상징물이지만 이들에게는 과거의 기억을 회상하게 하는 공간이다. 작품에 나타나는 인물들의 회상은 그들 스스로 소설 속에 하나의 이야기를 가진 존재라는 것을 밝히는 도구로 사용되고 있다. 작가는 그들이 어떤 인물인지 어떤 삶을 살아온 인물인지 설명하지 않는다. 그들은 스스로 자신의 목소리를 통해 삶을 이야기 하고 있다. 도리우치가 바라보는 높은 ‘보이지 않는 손’에 의해 움직이는 두려운 세상이다. 또한 노인에게는 자신을 해치려는 ‘무엇’이 존재하는 세상이며 고수애비는 자신의 아이와 여자를 버린 세상으로 그려지고 있는 것이다.

작품에서 나타나는 인물들의 목소리는 그들의 모습을 이미지화하게 만든다. 인물의 이미지화는 그들이 느끼는 세계에 대한 인식에서 출발하는 것이며 그들은 스스로 그 세계를 이야기함으로써 자신을 이미지화 하게 된다.

「별을 세는 남자들」과 「높이 있는 마을」에서 나타나는 인물들의 목소리는 그들의 대화적 관계를 통해 나타나게 된다. 이러한 대화적 관계에서 인물들은 자신의 삶의 모습을, 세계를 표출하는 것이다.

「별을 세는 남자」의 인물들은 밤하늘의 별을 보며, 비록 현재라는 상황이 그들이 두려워하는 경찰을 피해 흥가에 들어왔지만 자신들의 이상적인 가치를 꿈꾸는 존재로 나타나고 있는 것이다. 또한 그들의 대화는 그들의 현재라는 공통의 시공간에서 각각의 개별화된 세계를 확인시켜 준다. 그들이 보여주는 의식은 공통된 무엇을 향하는 것이 아닌 개인이 원하는 가치를 향하고 있는 것이다. 김소진은 이렇듯 인물의 세계관을 인물의 의식과 삶에 의해 말하게 하는 작가이다.

「높이 있는 마을」의 경우 역시 인물들간의 대화적 과정을 통해 그들의 삶과 세

계를 그들의 목소리로 보여주고 있다. 그들의 삶은 하나의 공통된 공간에서 출발한 것으로 보기에는 다분히 산발적이다. 이러한 특징은 인물들의 다양한 의식에 의한 것으로, 자신들의 순수한 목소리를 통해 자신을 이미지화 하고 있는 것이다.

두 작품을 통해 김소진은 그 시대를 살아가는 다양한 개인의 모습을 보여준다. 물론 다양한 개인의 모습이 작가의 서술에 의한 것이 아닌 인물들의 목소리를 통해 보여 지게 된다. 작품에 등장하는 개인의 모습은 작가가 마련한 공간 속에서 인물들의 대화적 관계에 의해서 나타나게 된다. 「높이 있는 마을」의 경우 그들의 삶은 어두운 무엇이 함께 있는 것 같다. 하지만 어두운 이미지는 그들의 이야기를 통해 나타나게 되는 것이며, 그들의 살아가는 세상에 의해서는 아니다. 반면 「별을 세는 남자」의 인물들은 희망적인 삶을 살아가고 있음을 볼 수 있다. 그들은 현실에 대한 비관적 인식보다는 미래에 대한 긍정적인 세계관으로 그 시대를 살아가고 있는 것이다.

위에서 살펴보았던 작가와 인물과의 대화적 관계에서 김소진은 다성적 소설의 작가로써 인물과의 대화적 관계를 유지하고 있음을 확인할 수 있다. 그는 권위적인 작가의 위치를 버리고 인물과의 동등한 위치로 이동함으로써 인물들의 고유한 독립성을 유지하게 된다. 또한 인물과의 대화적 관계를 통해 작품 속의 인물들이 느끼는 세계와 독립된 의식을 확인함으로써 인물들의 다성적 특징을 보여주게 되는 것이다.

하지만 김소진의 소설에서 작가와 인물간의 대화적 관계를 통해 알 수 있는 가장 큰 특징은 작가의 목소리가 작품에서 나타나고 있다는 것이다. 「혁명기념일」에서 김소진은 작중 화자 ‘나’를 통해 자신의 목소리를 밝힌다. 김소진은 그 시대를 살아가는 지식인의 모습을 자신의 모습으로 들어냄으로써 과거의 신념을 잃어버린 존재로 보이고 있는 것이다. 이러한 작가의 목소리는 결국 그 시대를 살아가는 지식인이 모습을 보여주고자 했었던 것이다.

또한, 인물간의 대화적 관계를 통해 그 시대를 살아가는 다양한 개인의 목소리를 들을 수 있게 한다. 이는 작가가 마련한 공간에 인물들이 능동적으로 참여함으로써 가능하게 된다. 김소진은 자신이 마련한 공간에 수동적인 인물들은 참여시키지 않는다. 오히려 대화에 참여할 수 있는 상황, 열린 공간을 만듦으로써 능동적인 인물들이 대화에 참여할 수 있게 만드는 것이다. 능동적인 인물들은 대화에 참여하며 고유한 의식을 지닌 ‘개인’의 모습으로, 독립된 목소리로 자신을 이미지화 시킨다. 작가와 독자들은 인물의 목소리를 통해 그 시대를 살아가는 다수의 인물의 삶과

세계관을 느낄 수 있는 것이다.

김소진 소설의 다성적 특징은 작가와 인물의 대화적 관계, 인물간의 대화적 관계에서만 나타나는 것은 아니다. 김소진은 작품의 인물들이 살아가는 다양한 모습을 객관적으로 보여주기 위해 몇 가지의 소설적 기법을 사용하게 된다.

2) 소설의 다성적 형식

다성적 소설의 인물들이 고유한 독립된 주체로서 활동하기 위해서는 작가와 인물들의 객관적 거리가 필요하다. 다성적 소설에서 객관적 거리는 단성적 소설과 같이 인물과 작가의 관계가 수직적으로 나타나지 않는다. 단성적 소설에서 보여지는 이러한 수직적 관계는 작가를 권위적인 위치에 둠으로써 인물에 대한 모든 지배가 가능하게 한다. 때문에 인물들은 작가에게서 독립되지 못하고 작가의 의식을 드러내주는 도구적 기능을 할 뿐이다.

위에서 살펴본 바와 같이 다성적 소설의 작가는 수직적 관계가 아닌 평등한 관계에 위치함으로써 인물과 동등한 관계에서 그들과 대화를 할 수 있게 된다. 수평적 관계의 대화는 작가와 인물의 위치가 동등함은 물론 인물에 대한 객관적 거리가 확보되는 것이다. 객관적 거리의 확보에 있어 작가는 자신의 시각을 통해서만 그들을 보는 안 된다. 그들의 시각을 통해, 그들의 목소리를 통해 인물에 대한 관계를 유지하여야 한다. 즉, 다수의 인물들의 초점들에 의해 그들의 목소리를 듣고 그들이 보는 세계를 보게 되는 것이다. 다성적 소설의 인물들은 저자에 의해서 창조되지만 일단 창조된 이상 부분적으로 저자의 통제를 벗어나며 심지어는 자신들이 앞으로 어떻게 저자에게 대응할지 저자가 알지 못하도록 한다. 그러므로 다성 소설은 “독립적이며 병합되지 않는 목소리들과 의식들의 복수성, 즉 완전히 유효한 목소리들의 진정한 다성성”을 특징으로 한다.⁴²⁾

(1) 작가와 인물의 객관적 거리

김소진 소설이 다성적 소설이 될 수 있는 이유는 작가가 인물과 객관적 거리를 유지하고 있기에 가능한 것이다. 단성적 소설의 경우 작가와 인물과의 객관적 거리가 존재하지 않는다. 단성적 소설 작가는 인물의 내면과 외면에, 또는 그 세계의

42) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.66.

모든 곳에 존재한다. 하지만 다성적 소설의 작가의 경우 인물과의 객관적 거리를 유지함으로써 대화에 참여할 수 있게 된다. 작가는 인물과의 객관화된 거리를 유지하기 위해 동등한 위치로 이동한 것이다. 작가는 이러한 이동을 통해 인물들의 내면을 알지 못한다. 결국 그들을 관찰하고 대화를 함으로써 그들에 대하여 알게 되는 것이다. 객관적 거리의 유지를 통한 인물의 독립성 확보는 작품에서 독립된 주체로 존재할 수 있는 이유가 된다.

① 「높이 있는 마을」

김소진은 인물과의 객관적 거리를 유지하기 위해 관찰자의 위치에 존재한다. 김소진 소설에 나타나는 3인칭 소설의 경우 전지적 작가 시점이 아닌 관찰하는 시점, 또는 그들의 대화를 듣는 시점, 그리고 보이지 않는 시점으로 이동한다. 다성적 소설에 등장하는 주인공들은 그들이 비록 작가의 예술적 영역인 배경적 공간으로 들어간다 해도 작가가 고의로 파괴시킬 수 없는 나름대로의 법칙과 논리를 그대로 보여준다. 작가가 주인공을 선택하고 또 주인공 묘사의 주조음을 선택하였다면, 이미 주인공은 자신의 묘사에서 밝혀야 할 선택된 자의 내면적 논리와 자유를 획득하고 있는 것이나 다름없기 때문이다.⁴³⁾ 다성적 작가는 인물들을 좌지우지하는 신적인 위치에서 내려와 그들과의 객관적 거리를 유지하여야 한다.

단편 「높이 있는 마을」은 마을에 있는 늪에 자동차가 빠진 것을 구경하기 위해 나온 사람들에 이야기이다. 이 작품의 인물들은 도리우치, 노인, 고수머리, 미스 송, 통장 백씨, 정육점 황씨, 단장 등으로, 하나의 사건을 통해 공통된 장소에 모이게 되지만 자신의 목소리를 통해 자신을 의미화 한다. 이 작품에 등장하는 인물들은 작가에 의해 수동적으로 움직이는 것이 아닌 공통의 관심사에 의해 능동적으로 그곳에 진입하고 있다.

이 작품의 또 다른 특징은 공통된 공간의 장소에서 그들의 대화를 통해 작가는 그들의 목소리를 듣게 된다는 것이다. 도리우치는 과거 그곳에 마약범들이 버린 마약에 대한 대화를 듣고 동생을 생각하게 된다. 노인은 빙과를 통해, 고수머리는 늪에 버려진 아이의 이야기를 통해, 통장과 황씨는 실수에 대한 놀림과 개고기 잔치에 대한 이야기를 통해 각자의 사연을 이야기 하게 되는 것이다. 작가는 화자들을

43) 한승욱, 위의 글 p.432.

대화를 할 수 있는 장소로 이끌어 냈지만 그들의 대화는 작가의 개입 없이 스스로에 의해 진행되게 된다. 결국 그들은 각자의 사연을 회상함으로써 늬에 대한 관념에 빠져들게 된다.

“어째 이 마을의 주인은 사람들이 아니라 저 늬 같은 생각이 든단 말이야.”

그때 사람들 뒤로 승용차 서너 대가 요란하게 들이닥쳤다. 그러더니 여남은 명의 사람들이 줄줄 방죽가에 에둘러섰다. 그중 선글라스를 낀 사람이 제일 뒷사람인지 그를 중심으로 몇 마디씩 주고 받았다.

“단장님 이번 퍼포먼스는 아주 성공적이고 또 유익했습니다.”

선글라스도 대답은 하지 않았으나 아주 흐뭇한 표정을 지으며 고개를 끄덕거렸다.

“이번 퍼포먼스의 제목으로는 레퀴엠이 좋을 듯싶습니다. 방죽가에 둘러선 사람들의 표정 하나하나 그렇게 실감 있게 드러날 줄은 애초 기획자인 저도 상상하지 못했거든요. 오히려 일류 배우들이 할 수 있는 표정연기보다 더 실감나고 자연스런 표정들이었잖습니까?”⁴⁴⁾

작가는 작품 외부에 존재하지 않고 대화의 사이에, 또는 그들의 사연들 사이에 존재한다. 분명한 것은 작가는 그들의 대화를 들을 수 있는 거리에 있으며 그들의 행동을 지켜보고 있다는 것이다. 하지만 작가는 그들에게 어떠한 행동을 강요하거나 의식에 대한 언급을 하지 않는다. 작가가 존재하는 위치는 분명 수평적인 위치이다. 그들의 이야기를 들을 수 있는 위치이며 그들의 모습을 볼 수 있는 거리에 있는 것이다. 이러한 의미에서 단장은 작가의 위치와 비슷하게 보여 진다.

단장은 늬에 모인 그들을 지켜보며 그들의 표정에 담긴 이야기를 보고 있는 존재이다. 그는 ‘늬에 빠트린 자동차’에 의해 모여든 화자들의 행동을 보며 자신의 예술이 성공했음을 기뻐하고 있는 것이다. 이러한 측면에서 단장은 작가의 위치와 비슷해 보인다. 단장이 자신이 꾸며낸 퍼포먼스의 제목을 “레퀴엠⁴⁵⁾”이라 명명하는 것은 그곳에 모인 화자들이 가지고 있는 공통된 무엇에 의해 지어진 것임을 알 수 있다. 이것은 작품의 시작부터 구성된 것이 아닌, 모든 대화와 그들의 사연을 통해 만들어진 후속적으로 만들어진 제목이라 할 수 있을 것이다. 만약 단성적 소설의 경우처럼 처음부터 작가가 의도한 것이었다면 이 작품의 제목은 ‘레퀴엠’일

44) 김소진, 「늬이 있는 마을」, 『자전거 도둑』, 문학동네, 2002.

45) 레퀴엠이란 죽은자의 안식을 위한 음악으로 진혼곡에 해당한다. 작가는 화자들의 사연을 들으므로 공통된 한 가지를 찾음으로써 자신의 초대할 공간에서 대화는 결국 레퀴엠이라는 공통된 사연 속에 있음을 밝히고 있다.

수 있을 것이다. 하지만 위의 작품이 「높이 있는 마을」인 이유는 등장인물들의 대화를 통해 그들의 공통점을 찾는 공간이기 때문에 지어졌음을 알 수 있다. 단장은, 또는 작가는 그들의 이야기를 모두 듣고 있었을 뿐 그들의 대화에 개입하지는 않는다.

② 「빵」

또 다른 3인칭 소설로 「빵」은 「높이 있는 마을」과 비슷한 구성을 보이고 있다. 작가는 그들이 살아가는 현재의 상황에서 공통적으로 필요한 밀가루 보급소를 그 배경을 삼는다. 화자들은 작가가 준비한 장소에 능동적으로 참여하게 된다. 작가는 인물들을 결코 묘사하지 않는다. 그들은 스스로 묘사한다.⁴⁶⁾ 작가는 그들의 이야기를 옮겨 적을 뿐이다.

상호가 자리를 박차고 나간 뒤 곧바로 길노인네 며느리인 해련 엄마가 막 찢어낸 빵을 한 광주리 이고 찾아왔다. 마침 출출하던 참이라 사람들은 광주리 앞으로 우르르 몰려들었다. 광주리를 덮은 천을 걷어내자 막걸리로 효소를 시켰는지 구수한 술내가 확 풍기는 찐빵이 올망졸망 머리를 내밀었다.

“한 사람 앞에 하나씩은 돌아갈 겁니다, 아버님.”

(…)

㉠ “거 참, 빵맛 한번 기가 막히다.”

“시장하니깐 그렇지.”

“배도 고프기도 했지만 아주 잘생긴 빵이었어. 눈물이 나도록 아름다운…”

감자바위 성낙도씨가 먼산바라기를 하며 감정을 잡았다.

(…)

얼마나 잠에 곱아떨어졌을까. 성일병은 너무나 눈이 부셔 일어났다. 군홧발이 보였고 위를 쳐다보니 인사계와 취사반 선임하사였다. 자신은 완전히 알몸뚱이였다. 입에서 뭔가 씹쓸한 게 씹혔다. 어제 먹다 만 빵이었다. 인사계의 주먹이 명치께로 날아들었다. 끌어냈!

㉡ 폐병쟁이 진동한 씨가 빵을 아껴가며 뜯어먹다가 또 그 시절 좋던 선산부 적 얘기를 꺼냈다.

46) 게리 솔 모든, 캐럴 에머슨, 오문석 옮김, 위의 책, p.457.

(…)

“그게 벌써 몇 번째 듣는 얘기여, 차암, 내가 뒷마우리를 아예 해 줄까?”

(…)

머쓱해진 진씨가 뒤통수를 뱅뱅 긁으며 한숨을 푹 쉬었다.

“찐빵만 보면 그때 생각이 나서…”

㉞ “똥구더기에서 먹는 맛도 잊기 힘들지.”

다들 흥미진진한 표정으로 딸기코 오병세씨를 쳐다 봤다.

(…)

“영락없었지. 근데 개들도 소 오줌발에 놀랐는지 금세 어디론가 사라지고 말았더라고. 한바탕 그 푸닥거리를 하고 나니 배가 후출해졌겠지. 그래서 전대에 차고 있던 쓰러늬눔 흘레스키 같은 기다랗고 검은 빵을 꺼내 먹으려 했는데 보니깐 소오줌하고 썩은 두엄이 배어가지고 차마 먹을 수가 없었을 텐데 그땐 너무 허기가 저서 그냥 허겁지겁 입안으로 돌이서 다투듯이 해가면서 휩쓸어넣었지. 아따 그래도 맛있데.”

㉟ 상인군인 연씨는 빵을 훔쳤다가 제과점 주인에게 들켜 컵불을 잡힌 채 끌려온 아들에게 목발을 휘둘렀던 일이 떠올랐다. 그 목발에 맞아 아들녀석은 코뼈가 주저앉아 빈대코가 됐다.⁴⁷⁾

위의 네 예문은 길노인의 며느리가 보급소 앞에 모인 사람들에게 나누어준 빵에 의해 그들이 한 이야기 들이다. 그들은 빵을 통해 자신의 과거의 기억을 이야기 하게 된다. 성낙도씨에게 빵은 ‘아름다운 빵’이다. 폐병쟁이 진동환 씨에게는 자신의 생명을 지켜준 ‘빵’, 그리고 오병세씨의 빵은 도망치다 숨어서 먹은 ‘소오줌하고 썩은 두엄에 배어있는 빵’이다. 마지막으로 상인군인 연성만씨에게는 아들이 훔쳐 먹은 ‘독일빵’이다.

이들의 빵에 대한 이야기를 들을 수 있는 이유는 단순히 작가가 만든 공간이기에 가능한 것은 아니다. 작가는 공간 속에서 인물과 객관적 거리를 유지하고 대화에 참여 함으로써 가능하게 되는 것이다. 다성적 소설 작가는 작품에서 두 가지 역할을 하게 되는데, 그 첫 번째는 수많은 관점이 대화를 시작하는 세계를 창조하고 두 번째는 자신도 별도의 역할을 수행하면서 그 대화에 참여하는 것이다. 결국 이러한 역할을 수행하는 작가는 자신이 창조한 ‘장대한 대화’⁴⁸⁾에서 하나의 대화자가

47) 김소진, 「빵」, 『장석조네 사람들』, 문학동네, 2002.

48) 게리 솔 모든, 캐럴 에머슨, 오문석 옮김, 위의 책, p.418.

되는 것이다.

지금까지 살펴본 작품의 경우에 김소진은 인물들과 객관적 거리를 유지하고 있음을 확인할 수 있다. 즉 그들의 이야기를 보고 들을 수 있는 거리에 존재할 뿐 그들에 대한 직접적 언급이나 의식에 개입은 보이지 않는다. 중요한 것은 김소진이 사용하는 이와 같은 객관적 거리는 인물을 독립된 주체로 인정하고 있음을 의미한다. 또한 이러한 인물들을 관찰함으로써 김소진이 다성적 글쓰기를 통해 하고자 했던 그 시대를 살아가는 많은 인물을 보이려고 했던 것을 확인할 수 있는 것이다.

(2) 화자의 가변성

김소진 소설에 나타나는 초점화자, 즉 이야기를 하는 세계를 보고 말하는 화자는 고정되어 있지 않다. 고정되지 않은 화자는 이야기를 하는 화자가 작가만이 아니라 그 작품에 등장하는 인물들이 화자로 등장하고 있음을 의미한다. 고정된 초점화자는 자신의 세계관을 통해 작품의 인물과 세계를 이야기 하게 된다. 예를 들어 독백적 소설의 경우, 전지적 시점의 작가는 자신의 눈을 통해 자신이 창조한 세계와 인물에 대하여 직접적으로 이야기 하게 된다. 작가의 이야기 속에는 단순히 인물과 세계에 대한 묘사만 있는 것이 아니라 그들의 감정과 세계관까지도 존재하고 있는 것이다. 또한, 작가의 의식이 전의된 인물에 의한 다성적 소설 역시 작가의 이러한 능력을 통해 작품을 설명하게 된다. 하지만 다성적 소설의 가변적인 초점화자는 인물들의 세계관을 그들 스스로가 보이도록 하는 기능을 하게 된다. 이러한 초점화자의 가변성은 위에서 밝힌바와 같이 작가의 위치가 인물들과 동등하기 때문에 가능한 것이다.

㉠ 비디오 화면에서는 남녀의 정사가 끈적끈적하게 이어지고 있었다. 동생은 게슴츠레한 눈빛으로 묵묵히 화면을 응시하고 있었다. 한 열 번은 더 본 건지도 몰랐다. 그러나 다른 방법은 없었다. 동생의 체력의 한계를 훨씬 넘는 고통의 엄습이 있기 전에 어서 혈관 속으로 일회용 주사기를 밀어넣어야 한다.⁴⁹⁾

㉡ 무거운 침묵이 흐르는 가운데 문앞의 감찰완장들 중 한명이 앞으로 한 걸음 내달리며 통명스럽게 내 뱉었다. 딱 십 분을 주었으니 잘 생각들해서 정하우다. 뒷짐에서 풀려나 천천히 입으로 올라가는 손가락 사이에는 태를 먹어 금방이라도 산산이 부서져내

49) 김소진, 「높이 있는 마을」, 위의 책, p.12.

릴 듯한 허연 호루라기가 들려 있다. 양칼지게 불어제치는 호각 소리에 모두들 가슴이 철렁 내려앉았다. 처음엔 이것이 무슨 궁공이 속인가 싶어 숨들을 죽이고 있었는데 한 오 분쯤 지나자 몇 사람이 후다닥 양쪽으로 오고 갔다. 그러자 서로 기다렸다는 듯 이 쪽저쪽으로 뒤죽박죽 오가는데 정신을 차릴 수 없었다.⁵⁰⁾

㉔ 삼십일일 새벽 세시 삼십분께 서울시 주구 저동 백병원 앞의 저동 건물 신축공사장에서 박상선씨, 괄호 열고, 이십팔 무직 주거 부정, 괄호 닫고, (...) 괄호 열고, 이십이 유교학과 삼년, 괄호 닫고, 을 불러 정확한 사인 조사중이다.⁵¹⁾

㉔은 주로 작가가 화자로 나타난다. 작가는 인물과의 객관적 거리를 통해 대화를 듣고 관찰하는 입장에서 이야기를 꾸며간다. 하지만 전체 이야기의 내부에 있는 이야기인 도리우치의 이야기에서 도리우치가 화자가 된다. ㉔의 경우 1인칭 화자인 ‘나’의 목소리를 통해 주된 이야기가 진행된다. 하지만 이 작품에서도 아버지의 과거 이야기를 하는 내부의 이야기 에서는 아버지의 시각에 보이는 광경을 아버지가 직접 이야기 하고 있음을 알 수 있다. ㉔은 작품에서 사용된 간텍스트로써, 3인칭 화자인 작가의 목소리가 아닌 작품 전체의 내용을 신문기사 텍스트를 사용하여 보여주고 있다. 특히 이러한 간텍스트 사용은 김소진 소설에서 자주 나타나는 특징이기도 하다.

위의 세 예문은 공통된 특징을 모이고 있다. 이는 화자가 알 수 없는 내면적인 것과 과거의 기억, 또는 사건으로 보이는 사소한 것들을 작품 전체의 주된 화자를 통해서가 아닌 그 이야기의 중심이 되는 인물이 화자가 되는 것이다. 작가는 화자의 이동을 통해 작가가 알 수 없는 부분에 대한 이야기를 그 이야기의 중심이 되는 인물을 통해 이야기 하게 하는 것이다.

㉔에서 나타나는 도리우치의 경우 동생의 고통을 지켜볼 수 없는 상황에 대하여 형의 눈으로 보고 목소리를 통해 이야기 하게 함으로써 인물의 진정한 목소리를 듣게 되는 것이다. ㉔의 경우 역시 과거 아버지의 기억에 나타는 공간에 대한 기억과 분위기를 아버지의 목소리를 통해 더욱 선명하게 느낄 수 있다. 이러한 화자의 이동은 단성적 소설의 작가와 같이 모든 것을 주관하는 것이 아닌 다성적 소설에 인물들을 그들 스스로가 이미지화 할 수 있게 하는 것이다. 마지막 ㉔의 경우는 예외적이지만 김소진 소설에 자주 나타나는 특징으로 화자가 작품 속에 참여하는 인

50) 김소진, 「취잡기」, 위의 책, p.23.

51) 김소진, 「열린 사회와 그 적들」, 위의 책, p.89.

물이 아닌 전혀 관계없는 인물이 이야기하게 하는 것이다. 이 화자의 경우 사건의 내면적인 부분에 대하여 이야기 하는 것이 아닌 눈에 보이는 객관적인 사실에 대하여서만 이야기함으로써 새로운 시각의 접근을 보여주게 되는 것이다.

김소진이 보이는 화자의 이동은 인물의 독립성을 확보함은 물론 다양한 삶의 다양한 내면을 확인할 수 있게 한다. 또한 외부의 객관적 시각을 통한 화자의 이야기는 전혀 다른 차원의 접근을 가능하게 하는 새로운 글쓰기 방법인 것이다. 결국 화자의 가변적 특징을 통해 우리가 보는 것은 그가 누구냐가 아니라 그가 어떻게 자신을 의식하며 우리의 예술적 시각이 주인공의 현실이 아니라 그가 이 현실을 의식하는 순수한 기능 앞에 멈춰 서 있다는 사실이다.⁵²⁾

(3) 연작소설 『장석조네 사람들』

김소진의 다성적 특징들은 『장석조네 사람들』을 통해 더욱 선명하게 볼 수 있다. 『장석조네 사람들』의 소설형식은 연작소설의 편형구조를 취함으로써 다성적 소설의 특징을 더욱 분명하게 보여주고 있다.

연작소설은 각각 독립된 구조적 완결성을 가지면서 그 각 편들의 연관성에 의해 전편의 장편적 총괄하는 인식을 보여줄 수 있다. 연작소설은 독립된 완결성을 갖는 둘 이상의 단편들을 묶는 명칭이다. 자체적으로 완결성을 갖는 단편들은 형태의 측면이 아니라 작중세계에 있어 일정정도의 공통영역을 갖는다. 공통영역은 인물의 반복이나 시간적, 공간적 반복, 혹은 제목의 반복을 통해서 나타나게 되는 추상적 성질의 것이다. 이런 공통적인 영역을 포함하지 않는 단편들의 집합은 연작이라 부르지 않는다. 즉 연작이라고 할 때는 반드시 각 편들을 관통하는 연결감이 있어야 하고, 반복되는 요소들에 대한 명백한 인식이 드러나 있어야 한다는 것이다.⁵³⁾

표면적으로는 각 편이 친밀하게 연관을 갖는 것처럼 보이지 않으므로 단편의 독립적 성격이 두드러지는 구성방식이다. 각 편은 다른 인물과 다른 사건이 제시된다. 각 편이 공유하는 것은 서술자의 성격이나 작중세계의 유사한 성격을 갖는 사건들을 보여주는 것이다. 이런 구조는 복합적이고 복잡한 성격을 보여주는 데 유익하다. 각 편이 표면적으로 긴밀해 보이지 않는다는 점에서 한 편에서 다른 편으로 넘어갈 때 긴장을 유도하고 각 편 of 완결감을 만족시키며, 마지막 편까지 긴장이 유지되고 참여를 높여서 먼저

52) M.바흐친, 김근식 역, 위의 책, p.59.

53) 김주희, 「한국 단편 연작소설 연구 1」, 『우암논총』, 청주대학교 대학원, 1995년 13권.

편의 것이 나중 편을 낫설게 하는 효과를 달성해서 결론과 반응을 유보 시킨다. 이 편형 구조는 하나의 명제로 전편을 요약하기는 어렵고 전편의 지향이나 주제를 추상화해야 한다. 이야기성은 각 편의 완결감으로 충족시키면서 전편에서는 미완결감을 의도하는 것이기 때문이다. 이는 어떤 상황에 대한 여러 입장의 수용이라는 의미를 갖는 동시에 삶의 다중적 상대성을 모색하려는 노력으로 보아야 한다. 그리하여 중층적이고 복잡다기한 현실이 풍부하게 담길 수 있을 수 있다는 것이다. 병렬적 사건구조를 연결한 연작 소설들은 각 단편들이 유사의 원리를 띠고 있다.⁵⁴⁾

『장석조네 사람들』의 다성적 특징은, 첫째 인물의 대화를 통한 인물들이 독립성이 확보되고, 두 번째로 고정되지 않은 초점화자를 사용함으로써 작가는 작품 속의 인물들과 대화하는 위치로 이동하는 것이다. 마지막으로 연작소설의 편형 구조는 위의 두 가지 요소와 함께 『장석조네 사람들』을 다성적 소설로 완성하게 한다.

편형구조 특징의 서사구조는 각 단편을 대등적인 병렬로 구성함으로써 개별 작품들을 장편 내에 평등한 지위를 부여 하게 된다. 작품에 지위의 평등은 작품 자체의 평등뿐만 아니라 작품 속에 있는 인물에게서도 마찬가지로 적용되며 이러한 형식은 다성적 소설 인물들 간의 주도적 인물이 존재하거나 일방적으로 지배되는, 배경으로서 사용되는 인물들은 사라지게 한다. 각각의 작품에 등장하는 인물들은 작품 속에서 배제될 수 없는 고유한 독립된 영역을 확보하게 되는 것이다. 또한 서사적 원리를 공간적으로 구성하여 동일한 공간과 사회 속에 존재하는 인물들의 다양한 의식을 볼 수 있는 효과를 갖게 된다. 시간적 구성 역시 한사람의 편중된 단성적인 연대기적 서술의 형식을 배제함으로써 작품에 등장하는 독립된 자아들의 구체적 위치를 확보할 수 있게 되는 것이다.

김소진의 『장석조네 사람들』은 서사지향 방법에 있어 단편적 인상지향을 함으로써 연작소설을 구성하는 각 작품을 독립된 형태로 드러나게 한다. 독립된 각 편의 작품은 그 작품에 등장하는 인물의 독립성을 보장하는 기능을 하게 된다. 『장석조네 사람들』은 단편적 구성의 형태로 인물들을 단편소설의 주인공으로 만든다. 그러나 인물들이 다른 작품과 완전히 단절된 인물들은 아니다. 그들은 고유한 독립적 위치를 점유할 수 있기에 다른 작품 속으로의 진입이 가능하다. 그들은 장편소설에서 ‘장편 속의 흡수된 인물’이 아닌, 독립된 주체로서 다른 작품 속으로 진입 가능한, 다른 독립 주체적 인물과 대화를 할 수 있는 주체로 나타나게 되는 것이다.⁵⁵⁾ 즉, 김소진의 『장석조네 사람들』은 연작형식을 통해 장편의 총체성에 도달

54) 김주희, 「한국 단편 연작소설 연구 2」, 『우암논총』, 청주대학교 대학원, 1996년 14권.

하게 되는 것이다.

김소진의 다성적 소설을 분석함에 있어 나타나는 또 다른 특징은 김소진의 작품에는 많은 인물들이 등장한다는 것이다. 하지만 작품에 등장하는 다수의 인물들은 모두 자신의 이름을 소유한 존재들이다. 김소진은 작품에 등장하는 인물들을 자신의 의식을 통해 대화 하고 세계를 보며 가치에 대해 평가하는 인격체로 대하고 있다. 김소진은 자신의 작품에 등장하는 인물에게 인격체로서 고유한 이름을 부여한다. 그들의 이름은 단순히 부르기 편한 호칭이 아닌 작품 속에서 독립된 목소리를 내는 인격체가 됨을 의미하는 것이다. 이러한 특징은 90년대 문학에서 주를 이루었던 ‘익명’의 문학과는 상반되는 현상이다.

90년대 문학에서 등장한 ‘익명’의 존재들은 90년대 ‘신세대 작가’들이 자주 사용하던 기법으로 ‘익명’의 존재들은 크게 두 가지 기능에 의해 사용되었다. 첫째는 지극히 주관적인 세계관을 가진 개인을 표현하거나 두 번째는 주인공과 작품의 배경으로 사용되는 존재들이다. 김소진 소설에 등장하는 인물과 너무나 상반되는 이러한 특징은 90년대 ‘신세대 작가’들이 작품의 인물들을 인격체가 아닌 도구로써 사용하기에 가능한 것이다. ‘신세대 작가’들이 사용하는 인물들은 작가의 주관적인 세계관을 말하거나 또는 주인공을 부각시키기 위한 소모적인 형태로 사용되는 것이다.

김소진은 자신의 작품에 나타나는 수많은 인물들에 대하여 고유한 이름을 부여하고 이름에 가치를 지니는 위치를 위임한다. 인물들은 그러한 위치를 위임 받음으로써 ‘익명’의 존재와는 다른 독립된 고유한 가치를 가진 인물로 작품에서 나타나게 되는 것이다. 연작 소설 『장석조네 사람들』은 작품 속의 인물들이 다수임을 예상할 수 있다. 하지만 그 인물들은 모두가 각각의 단편 작품 속에 고유한 이름으로 등장하며 다른 작품에서는 단편에서 부여받은 고유한 이름으로 다른 작품 속에서 또 다른 인물들과 대화를 하게 된다. 이러한 김소진이 글쓰기는 작품 속에 존재하는 모든 인물들에게 독립된 위치를 부여하고 그들이 작품의 어디에 있어도 독립된 활동을 할 수 있게 하는 것이다.

김소진 소설의 다성적 특징은 인물들을 작가의 소유물이 아닌 인격체로 대한다는 것이다. 결국 김소진은 작품에 등장하는 인격체들과의 관계에 있어 수직적인 관계를 벗어나서 수평적인, 동등한 위치로 이동하고 그들과의 대화를 통해 그 시대를

55) 권영민, 「연작소설의 새로운 가능성」, 『소설의 시대를 위하여』, 반도출판사, 1995.

살아가는 사람들의 이야기를 듣게 된다. 이것은 누구의 상상이나 억지스러운 자아 찾기가 아닌 그들의 삶을 보고 듣고 느끼는 작가의 글쓰기 방법이다. 이러한 글쓰기를 통해 김소진은 8-90년대 권위적인 작가가 보여줬던 추상적이고 허무적인 세계가 아닌 현실적이고 진정성 있는 세계를 보여주고 있는 것이다.

2. 김소진 소설의 카니발

카니발이란 축제로 해석된다. 축제란 모두가 모여서 어울리는 것으로, 계층이 사라진 상태에서 이루어진다. 계층의 붕괴는 민중이라는 이름으로 통합됨을 의미한다. 민중이라는 이름은 사회를 이루는 구성원, 다시 말해 기득권 사회나 계층적 사회에서 특정계층의 위치를 부여받지 못한 인물들의 위치로 모두가 갈아짐을 의미하는 것이다. 일상적 삶에서라면 사회적 신분이나 계급에 의해 엄격히 구분될 인간 관계가 카니발 특유의 질서에 의해 전혀 새로운 유형의 인간관계로 변모한다. 카니발이 진행되는 동안 사람들은 카니발 특유의 친밀감에 의해 모두가 평등하게 되는 것이다.⁵⁶⁾ 카니발은 감사나 진지한 어조, 명령 허락 등에 얽매이지 않으며 유쾌함과 바보짓의 시작을 알리는 단순한 시도로 열리는데, 이는 카니발의 모든 분위기에 있어 유쾌함으로 나타난다.

김소진의 소설은 특별한 사회적 현상을 소재로 삼지 않는다. 오히려 특별한 사회적 사건이나 현상을 제외시키거나 그런 사회적 현상들을 경험하지 못하는, 느끼지 못하는 소외된 민중들의 삶 그 자체를 소설화 하고 있다. 그렇다면 김소진의 소설에 나타나는 민중이라는 어떤 인물들인가. 눈여겨 볼 수 있는 것은 김소진 소설에 나타나는 인물들은 대부분 계층을 부여 받지 못한 존재, 또는 하위 계층이라 불리 어지는 인물들이다. 카니발의 중심은 민중이며 그 민중은 김소진 소설에 등장하는 주요 인물들이다. 기득권 사회에서 만들어진 계급과 현대에 존재하지 않을 것 같은 계급의 그들은 언제나 우리 사회에 존재하고 있었다. 특히 1990년대 이전까지의 소설 작품에서 조차 계급적 구분이 이루어진 것이 사실이다.⁵⁷⁾

56) 김육동, 위의 책, p.240.

57) 80년대까지 유지되어오던 거대담론의 주제적 측면에서 한국문학사의 단적인 실패를 알 수 있다. 즉, 거대담론으로서 가지는 주제, 민족과 민중이라는 거대한 주제만을 문학에서는 인정하고 그러한 거대담론 외의 문학적 실험에 대해서는 외면했던 것이 사실이다. 결국 문학에서 조차 계급이 존재했다는 것은 80년대까지 유지되어 오던 거대담론과 함께 파벌주의 문단 역시 이러한 문학의 계급적 구분을 갖게 하

김소진의 소설은 이러한 계급적 구분을 사용하지 않는다. 또한 그의 작품에 나타나는 계급적 구분은 카니발의 이미지를 통해 붕괴시켜 버린다. 카니발적 이미지들은 공통적으로 모두가 양가치적 의미를 포함함으로써 카니발을 실현한다.

1) 카니발적 이미지

카니발을 비롯한 민속 문화가 사회적 현상이라고 한다면 ‘그로테스크 리얼리즘’은 그것을 문학에 표현한 심미적 양식이라 할 수 있다. 그로테스크의 의미에 있어 정신적이고 이상적인 것, 고상한 것을 물질적이고 구체적인 지상의 차원으로 끌어내리는 구실을 한다. 김소진 소설에 나타나는 카니발적 이미지를 찾기 위해서는 우선 카니발 문학에 대하여 살펴보아야 할 것이다. 카니발 문학이란 사회현상적인 카니발이 문학적으로 흡수되고 의미화 된 것이다. 또한 카니발적 의미화는 카니발적 이미지를 통해 보이게 되는 것이다.

카니발 문학은 높은 것, 영적인 것, 추상적인 것을 끌어내려 물질적 차원인 ‘대지’와 ‘몸’의 세계로 환원시킨다. 물질적 세계로의 환원은 위대한 것과 신성시 되는 모든 것을 물질적인 것과 육체적인 이미지, 즉 하찮은 것으로 나타내게 된다. 이렇게 상부의 위대한 것들이 하부의 하찮은 것으로 환원이 될 수 있는 이유는 카니발이 사회의 모든 규범과 구속에서 벗어나 이루어지기 때문이다. 김소진의 소설에 등장하는 이러한 하부로의 환원은 작게는 그들이 살아가는 인물들 사이에, 크게는 그들이 두려워하는 권력과의 관계에서 나타나게 된다.

카니발 문학에서는 카니발적 특징인 환원, 또는 전복이 이미지화 되어 나타나고 있다. 카니발적인 이미지는 공통적으로 육체적 하부와 연결되고 그 이미지들은 생명, 죽음, 배설, 음식물 등으로 나타나게 된다. 카니발 문학에서의 이러한 이미지들은 항상 무엇을 부정하거나 저항하는 의미에서 사용되는 것은 아니다. 카니발의 이미지는 사회에 대한 전복과 전도, 풍자와 해학적인, 또한 양가치적인 의미로 나타나게 된다. 이러한 기능을 통해 카니발적 이미지들은 카니발의 또 다른 의미로써 작용하게 된다.

김소진 작품에 민중들이 사용하는 카니발적 이미지들은 현실을 파악할 수 있는 강력한 예술적 무기가 될 수 있고, 진정으로 넓고 깊은 리얼리즘의 기초가 될 수

는 이유가 되었던 것이다.

있다. 이러한 민중적 이미지들은 현실을 자연주의적이고, 순간적이고, 공허하며, 무의미하고 분산된 모습이 아니라, 현실의 생성 과정 그 자체와 그 의미, 그리고 이러한 과정의 방향을 포착하게 만들어 준다. 민중 축제적 이미지 체계의 심도 있는 보편적 성격과 명료한 낙관주의는 여기서 유래하는 것이다.⁵⁸⁾

(1) 배설물

문학 작품에서 유쾌하고 즐거운 세계는 물질적이고 육체적인 이미지에 의해 나타난다. 바흐친은 라블레의 작품을 통해 그로테스크한 육체의 가장 중요한 요소는 스스로 자라서 그 자신의 한계를 넘어서는 것이며 그 부위들은 서로 분리된 육체들 사이의 경계를 허물고 육체와 세상 사이의 한계를 초월하는 곳이다.

먹는 것, 마시는 것, 배설하는 것, 그리고 다른 신체 작용들 그리고 성교, 임신, 출산, 성장, 노화, 병, 죽음, 사지절단, 한 몸에 의해 다른 몸을 빨아들이는 것, - 이러한 행위들은 신체와 바깥세상의 경계 또는 노쇠한 신체와 새로운 신체 사이의 경계에서 일어난다. 이 모든 행위들에서 삶의 시작과 끝은 긴밀하게 연관되어 있다.⁵⁹⁾

바흐친이 말한 카니발적 육체 중 그 가치를 높이 평가했던 것은 개별화된 신체의 경계를 허물 수 있는 기관이다. 경계를 허무는 기관 즉, 성기, 비만의 배, 입, 항문 등은 문학작품에서 카니발적인 의미를 포함하고 있다. 또한 이러한 기관과 연결되어 있는 이미지들 역시 카니발적 세계관을 포함하며 배설물 역시 카니발적 이미지로 사용된다.

김소진의 작품에서 나타나는 환원의 양상은 첫 번째로 배설에 의한 가치의 하락이다. 바흐친은 라블레의 작품에서 가르강튀아의 배변의 장면을 ‘가르강튀아는 인간의 모든 행위 중에서도 가장 동물적인 배설 행위를 통해 천상의 세계를 더럽히고 있는 것’으로 설명한다.⁶⁰⁾ 가르강튀아의 배설은 중세의 모든 공식적인 이데올로기를 육체적이고 물질적인 차원으로 평가 절하시키고 있는 것이다. 김소진 소설에 등장하는 배설물의 기능 역시 이와 비슷한 형태로 나타나고 있는데 작품에 나

58) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 옮김, 위의 책, p.330.

59) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 옮김, 위의 책, p.270.

60) 김옥동, 위의 책, p.255.

타나는 배설물⁶¹⁾의 가장 큰 특징은 그 시대의 가장 숭고한 것을 가장 하찮게 생각한 ‘무엇’으로 바꾸어 버리게 되는 것이다.

① 「벌레는 단 과육 속에 깃들인다」

「벌레는 단 과육 속에 깃들인다」의 화자인 ‘나’와 신랑인 ‘영권’은 신혼집에 도둑이 들어 모든 것을 잃어버리게 된다. 하지만 그들이 잃게 된 것은 그들이 가지고 간 신혼살림에 의한 것이 아닌 냉장고에 남겨진 배설물에 의한 것이다.

아무튼 그는 입을 껍 다물었다. 나는 울 수도 화를 낼 수도 없었다. 도둑맞은 건 신혼살림이 아니라 바로 시혼 그 자체였다. 나는 그때 우리들의 신혼 기분이라는게 다름이 아니라 새로운 가구와 차잔과 전자제품들이 얼마나 빛지고 있는가를 절감했다. 그 뿐만이 아니었다. 냉장고의 냉동실을 열어본 나는 가득 들어차 있던 고깃덩이 대신 덜렁 자리를 차지하고 있는 봉지를 끌어내렸다. 그것은 절도범들이 미처 손대지 못하고 간 고깃덩이가 아니고 사람의 것인지 짐승의 것인지 아니면 어떤 찌꺼기인지는 몰라도 아무튼 배설물 같은 것을 끔뎌 올린 것이었다. (...) 순결해야 할 우리 신혼을 잔인하게 덮친 참을 수 없는 모욕이었다.⁶²⁾

카니발적 이미지의 특징은 높은 것을 아래로 끌어 내리는 힘을 가지고 있다. 배설물 역시 이러한 추상적으로 높은, 이상화된 모든 것을 현실로의 하향을 가능하게 한다. 신혼살림은 그들에게 단순히 함께 사는 공간이 아니다. 모든 세기에 가장 아름다운 것으로 여겨지는 사랑으로 시작하는 결혼과, 그러한 아름다움이 나타나는 신혼집은 절도범들이 남긴 배설물에 의해 빛더미로 가득한 집일뿐이다. 배설물은 무엇보다도 익살맞은 물질이자 육체적인 것이라 말할 수 있다. 모든 고상한 것들을 격하하며 육화(肉化)하는 데에 이보다 더 적절한 물질은 없는 것이다.⁶³⁾ 작품에서

61) 카니발의 이미지들은 이원적으로 교체와 급변의 양극을 함께 지니고 있다. 이 양극이란 탄생과 죽음(생명을 잉태한 죽음의 이미지), 축복과 저주(죽음과 소생을 동시에 소망하는 축복 속의 카니발적 저주), 칭찬과 욕설, 젊음과 늙음, 상승과 하강, 정면과 후면, 우둔함과 현명함을 일컫는다. 카니발적 사고의 두드러진 특징은 대조와 유사성에 따라 선별된 쌍상의 이미지들이다. 이러한 기괴함은 카니발적 카테고리의 독특한 표현이며 관습적인 것의 위반이며, 상계로부터 이탈한 삶이다. 앞으로 사용되는 카니발적 이미지는 이러한 의미를 포함하고 있음을 기억하여야 한다.

62) 김소진, 「벌레는 단 과육 속에 깃들인다」, 『신풍근 배커리 약사』, 문학동네, 2002

63) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 역, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문학』, 아카넷, 2001.

나타나는 배설물은 신혼살림을 가장 현실적인 것으로 격하시키고 있지만 그들이 다시 시작해야 하는 이유로 나타나기도 한다. 또한 절도범은 ‘고기’가 있는 자리에 ‘배설물’을 남김으로써 음식물과 상응되는 의미, 즉 생명을 유지하기 위해 먹는 고기를 이미 소비되어 버린 ‘배설물’로 나타내고 있다.

이와 함께 배설물의 이미지는 모든 물질·육체적 하부의 이미지들이 그렇듯, 생식력 출생, 갱신의 요소가 함께 존재한다. 작품에서 배설물의 의미는 신체의 하부와 연결되어 있으며 그것은 생명과 관계된 재생, 부활의 이미지와 함께 탄생과 죽음의 의미 역시 포함하게 된다. 사회적 현상인 카니발이 문학의 영역에서 기존의 질서체계에서 높이 평가되는 도덕이나 인습 등을 물질적인 육체의 차원으로의 격하는 높은 것, 영적인 것, 이상적인 것, 추상적인 것을 먹는 것 마시는 것, 성적(性的)인 것, 배설적인 것으로 끌어내려 즐겁고 유쾌한 것으로 간주하게 하는 것이다. 이러한 격하 및 하락은 파괴하는데 목적이 있는 것이 아니라 재생시키는 데 목적이 있다. 바흐친이 말하는 카니발적 이미지는, 파괴 속에서의 재생, 매장 속에서의 생성과 연결되면서 양가성(ambivalence)의 원리도 함께 가지고 있는 것이다.

파괴의 양가적 성격의 의미는 탄생으로 여성 화자의 몸을 의미한다. 그녀의 몸은 대지, 또는 자궁을 의미하며 새로운 것의 탄생을 의미한다. 배설물이 대지와 인간을 연결하는 하나의 매개적 역할로 삶과 죽음, 소멸과 탄생으로 해석되면 작품에서 얼어있는 즉, 죽어있는 것과 여자라는 생산적인 것을 연결하는 하나의 의미로 해석할 수 있는 것이다.

김소진 작품에 나타나는 이러한 배설물의 이미지는 많은 부분 확인할 수 있다. 「벌레는 단 과육 속에 갇들인다」에서는 절도범의 배설물에 의해 ‘나’가 격하되지만 「자전거 도둑」의 ‘나’는 절도범의 입장에서 배설물을 사용하고 있다.

② 「자전거 도둑」

절도범의 입장에서 배설물을 남기는 행위는 자신의 공포를 극복하는 행위로 볼 수 있다. ‘배설물은 비하하면서 동시에 편안하게 하고, 공포를 웃음으로 바꾸는 유쾌한 물질’이기 때문이다. 이러한 특징은 「자전거 도둑」의 어린 ‘나’ 역시 같은 양상의 배설물을 나타낸다. 「자전거 도둑」의 ‘나’는 며칠 전 자신에게 모욕을 준 흑부리 영감에게 복수를 하기 위해 수도상회에 숨어든다. 그는 자신의 복수를 가게의 물건을 못 쓰게 만드는 것으로 시작한다. 하지만 그의 성이 차지 않는 복수는 그의

대변으로 해결된다.

그러나 왠지 성이 차지 않았다. 아랫배에서 꾸르륵거리는 소리가 연달아 났다. 나는 진여래에 발을 올려놓고 대들보에 매달려 있는 ‘수도상회’라고 씌어진 한글 간판을 꼬집어 내렸다. 그 간판은 흑부리 영감이 월남을 하기 전에 자신의 고향에서 역시 대물림으로 벌이던 잡화점을 꾸릴 때 쓰던 전통 있는 간판이라는 말을 들을 바가 있었다. 나는 그 간판을 하수구 안으로 깊숙이 내 던졌다.

(…)

막 돌아서려는 내 눈에 흑부리영감이 만날 보물단지처럼 끌어안고 사는 시커먼 돈케가 들어왔다. 물론 당일 벌어들인 그 안의 돈들은 이미 영감이 다 계산을 마치고 나서 텅텅 비어 있었다. 나는 꾸르륵거리는 아랫배를 움켜쥐고 그 귀 쪽으로 다가섰다. 그리고는 한동안 참았던 굶직한 대변을 그 위에 질펀하게 싸질렀다.

(…)

장사에 뜻이 없어서 놀고먹는 아들한테 맡긴 가게가 시원찮게 돌아가자 얼마 만에 흑부리 영감이 다시 가게에 나오긴 했지만 예전보다 입이 더 돌아가서 눈에 충기도 사라지고 가끔은 계산도 틀리게 한다는 소문이 들리더니 한 해를 넘기지 못하고 흑부리영감이 며칠 자리를 보전하다 돌아간 이후 아예 문을 닫고 말았다.⁶⁴⁾

‘나’는 흑부리 영감에게 받은 치욕을 갚기 위해 그가 가장 아끼는 돈케에 배설물을 ‘질펀하게 싸지른’다. 그는 배설물을 통해 자신의 채워지지 않은 복수를 완성한다. 또한 ‘나’의 배설의 행위는 자신이 두렵게 느끼는 대상에 대한 공포를 이겨내는 행위이다. 공포를 이기는 방법으로 배설행위는 카니발적 웃음을 의미한다. 배설물의 이미지가 갖고 있는 양가치적 이미지, 그것이 재생 및 갱생과 맺고 있는 관계, 그리고 공포를 극복하는 것에서의 주도적 역할이 드러나고 있다.⁶⁵⁾ 배설물은 어린 ‘나’와 늙은 ‘흑부리영감’을 연결한다. 이는 젊음과 늙음, 탄생과 죽음과 같이 상대적인 것을 연결하고 있음을 의미한다. 이러한 카니발적 이미지는 항상 양가치적인 의미를 내포하고 있는 것이다. 한편 작품에 등장하는 배설물은 위의 전 작품과 같이 도둑(절도범)이 남긴 배설물이다. 그 배설물은 누군가가 가장 신성하고 귀

64) 김소진, 「자전거 도둑」, 위의 책, p.164.

65) 미하일 바흐친. 이덕영, 최건영 옮김, 위의 책, p.233.

내장의 이미지에는 생명, 죽음, 출생, 배설, 음식물이 떼어놓을 수 없는 하나의 그로테스크한 매듭으로 묶여 있다. 이것은 상부와 하부가 서로 전이하는 육체적 지형학의 중심인 것이다. 그러므로 그로테스크 리얼리즘에서 이러한 이미지는, 사멸하고, 탄생하며, 먹고, 먹히는 양면가치적인 물질-육체적 하부가 즐겨 사용하는 표현이다.

하게 생각하는 것을 가장 천한 것으로 만들어 버린다. 「벌레는 단 과육 속에 갇혀 있다」의 배설물은 추상적으로 가장 아름다운 신혼집을 현실적인 빗더미에 앉은 집으로 하락시키고, 가장 순결해야 할 신혼을 잔인하게 덮친 것이다. 「자전거 도둑」의 배설물은 ‘나’의 공포를 해소시키고 복수의 완성을 의미한다. 이러한 의미에서 카니발에서 사용되는 육체, 성, 죽음과 배설은 서로 상관하고 교체하는 카니발적 세계관을 표출하고 있다. 똥과 오줌은 몸의 성격을 물질에, 세계에, 우주에의 요소로 부여한다. 우주의 물질과 자연력은 몸으로부터 날고 배출된 것이기 때문이다. 배설과 그 부속적 현상에 대한 바흐친의 관심은 그의 재기가 가장 번쩍이는 해석중의 하나로 ‘오줌과 똥은 우주적인 공포를 즐거운 축제의 괴물로 변화시키는 것’이라고 주장한다.⁶⁶⁾

또한 라블레는 배설 행위와 성적인 자극, 즉 성행위의 능력을 병치(併置)하고⁶⁷⁾ 있다. 주인공의 배설적 행위는 단순히 자신의 복수를 위한 행위나 흑부리영감이 가지고 있는 귀중한 것의 가치절하만을 의미는 아니다. 물론 카니발적 이미지의 사용은 이러한 특징을 보이지만 이와 함께 양가치적인 의미를 포함함을 잊어서는 안 된다. 배설행위와 성행위의 능력을 병치함은 생산성 있는 성관계를 의미한다. 즉 주인공은 배설행위는 가치의 소멸과 함께 탄생을 의미하는 것이다.

③ 「함경도 옥쟁이 아즈방」과 「비운의 육손이 형」

카니발적 상징에서 격하는 언제나 적극적인 제스처, 즉 땅으로 끌어내리기와 이를 통한 갱신과 재잉태다. “카니발적 강등은 좀 더 나은 어떤 것을 끌어내기 위해서 동시에 파묻고 씨 뿌리고 죽이는 것이다” 혹은 카니발적 모욕의 좀더 구체적인 이미지는 배설물 퍼붓기인데, 이는 땅을 비옥하게 만들어서 식물이 자나날 수 있도록 해준다. “똥 퍼붓기와 오줌 속에 빠뜨리기”는 “이 낡은 세계의 즐거운 장례식”을 보여준다.⁶⁸⁾ 카니발적 상징에서 격하, 즉 끌어내리기는 카니발의 시작이자 바탕이 되는 의미이다. 작품에서 나타나는 배설물의 기능 역시 이러한 카니발적 기능을 동반하게 되며 이 이미지의 가장 큰 의미는 양가치적 의미를 가지고 있다는 것이다.

66) 호병탁, 「한국현대소설의 ‘대화적 상상력」, 원광대학교원 박사학위논문, 2004.

67) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 옮김, 위의 책, p.273.

68) 게리 솔 모든, 캐럴 에머슨, 오문석 옮김, 위의 책, p.744-745.

「함경도 옥쟁이 아즈방」과 「비운의 육손이 형」에 등장하는 광수애비는 장석조네에 세를 들어 사는 사람이지만, 전자의 경우 광수애비의 배설물은 식물을 자라게 하는 배설물로 나타내고 후자의 경우 배설물은 광수라는 인물에게 또 다른 양가치적 의미로 사용된다.

박씨는 제 집 씬씬이로 갈무리해놓은 채소 무더기 가운데 무 하나를 썩 뽑아 이파리를 잡아비틀어 잘라낸 뒤 허벅지에 대고 속속 흠기를 닦아 호주머니칼로 순식간에 껍질을 벗겨내어 진씨에게 내밀었다.

“우적우적 찹찹. 아암, 똥물이 잘 배었나? 달긴 설탕무처럼 달고나.”⁶⁹⁾

배설물과 음식물의 양가성은 위에서 살펴보았던 「벌레는 단 과육 속에 깃들인다」와 비슷한 이미지로 나타난다. 두 이미지는 음식(물)과 배설(물)은 결국 인간의 육체와 연결되는 것이다. 인간의 육체가 세계와 연결되어 있는 것은 인간의 본질적인 의미가 추상적인 것이 아닌 지극히 현실적인 것과 연결되어 있음을 의미한다. 또한 음식을 먹는 행위와 배설의 행위는 자연에 대한 승리를 축하하는 축제적인 행위이다.

힘으로 따지자면 아버를 능가해도 몇 굵절은 될 법한 광수형이건만 지계에 균형을 잡는 일이 서툴러 왈강왈강 똥물이 넘치는 바람에 동네 골목마다 질퍽하게 물찌똥을 흘뿌리고 다녔다. 부딪는 사람들마다 코를 싸쥐고 광수형의 덜퍽진 어깻죽지를 한 대씩 모질게 갈겨댔다. (...)

-마셔! 똥물이 막걸로 보일 때까지 뽕물 켜듯이 마시란 말이다. 이 세가 빠질 놈의 자숙아!⁷⁰⁾

「비운의 육손이 형」의 광수의 경우 아버지를 대신해 똥을 나르지만 그는 아버지와 달리 온 동네에 똥을 뿌린다. 물론 작품에 나타나는 광수의 행동은 의도되지 않은 행동이지만 작품의 배경인 도시의 외각, 생명력 잃어가는 소외된 지역에 생기를 불어넣는 행위로 볼 수 있다. 똥을 내던지든가 오줌을 퍼붓는 등의 광장의 카니발적 행위나 이미지들은 낡은 세계의 죽음과 새로운 세계의 탄생을 동시에 표현하는 웃음의 드라마이다.⁷¹⁾ 한편 광수의 행동은 자신의 위치와 연결될 수 있다.

69) 김소진, 「함경도 옥쟁이 아즈방」 『장석조네 사람들』, 문학동네, 2002.

70) 김소진, 「비운의 육손이 형」, 앞의 책, 문학동네, 2002.

즉, 그가 가지고 있는 능력을 아버지에 의해 똥을 푸는 일로 사용함으로써 하락되고, 자신을 하락 시킨 아버지에 대한 저항의 형태로 똥을 뿌리는 것이다.

지금까지 살펴본 배설물은 공통적으로 다른 모든 물질, 육체적 하부의 이미지들 처럼, 양면가치적이다. 배설물과 같은 이미지들은 격하시키고 죽이며, 동시에 출산하고 재생시킨다. 이들은 축복하면서 동시에 격하시키는 것이다. 이러한 이미지들 속에는 죽음과 탄생, 출산과 임종의 고통이 서로 떨어지지 강하게 교착되어 있다. 배설물은 무엇보다도 익살맞은 물질이자 또 육체적인 것이라 말할 수 있다.⁷²⁾ 사람들은 식사나 배설물, 성생활과 같은 매우 물질적인 몸의 행위와 작용들 속에서, 물질적 구조와 그 자연력을 자기 것으로 하고 자신의 내부에 이를 느꼈다. 바로 이러한 행위와 작용들 속에서, 사람들은 자신의 몸 내부에 있는 땅과 바다와 공기와 불과 모든 상라만상과 발현을 찾았으며, 만져보았고, 이를 자기 것으로 했던 것이다. 이러한 육체적 하부의 이미지들은 단연 소우주적인 의미를 갖게 되었다.

김소진 작품에 민중들이 사용하는 카니발적 이미지들은 현실을 파악할 수 있는 강력한 예술적 무기가 될 수 있고, 진정으로 넓고 깊은 리얼리즘의 기초가 될 수 있다. 이러한 민중적 이미지들은 현실을 자연주의적이고, 순간적이고, 공허하며, 무의미하고 분산된 모습이 아니라, 현실의 생성 과정 그 자체와 그 의미, 그리고 이러한 과정의 방향을 포착하게 만들어 준다. 민중 축제적 이미지 체계의 심도 있는 보편적 성격과 명료한 낙관주의는 여기서 유래하는 것이다.⁷³⁾

(2) 그로테스크한 신체

앞에서 살펴본 카니발적 이미지의 배설물은 인간의 신체로부터 시작된다. 그로테스크한 이미지는 어떤 의미에서는 러시아 형식주의자들이 말하는 바와 같이 ‘낯설게 하기’의 개념과 매우 비슷하다. 그는 인간의 신체를 극도로 과장하여 묘사함으로써 중세기의 가치관을 전락시키고자 시도 하였다.⁷⁴⁾ 이 몸은 언제나 세워지고 만들어지며, 스스로 세계에게 삼켜 먹힌다. 결국 이러한 몸의 역할은 원래 자신의 크기보다 더 커지고 개별적인 경계를 넘어서며 새로운 몸을 수태할 수 있는 신체

71) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 역, 위의 책, p.233.

72) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 역, 위의 책, p.236-237.

73) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 옮김, 위의 책, p.330.

74) 김옥동, 위의 책, p.250.

부위들이 하게 된다.⁷⁵⁾

인간은 음식물을 섭취한 후 신체의 과정을 통해 배설물을 쏟아낸다. 바흐친은 이런 과정의 중심 있는 인간의 신체를 생성 과정의 신체로 보고 있다. 그것은 끊임없이 그 자체를 변화시키고 또한 다른 신체를 창조해 냄으로써 변화와 생성과 직접 관련된 것이다. 라블레는 특히 직접 관련된 신체로써 코, 입, 젖가슴, 성기, 항문, 창자, 그리고 배와 같이 신체에 돌출되거나 구멍이 나 있는 부위에 더욱 관심을 갖는다.

이런 볼록하게 튀어나온 부분과 구멍이 난 부분은 한 가지 공통적인 특징을 지니고 있다. 바로 이런 영역 안에서 자기 신체를 다른 사람의 신체 그리고 신체와 세계 사이의 벽이 무너져버린다. 즉 여기에서는 상호 교환과 상호 작용이 존재한다. (...) 성교와 임신과 신체의 절단과 다른 신체에 의해 먹히는 행위는 물론, 먹고 마시고 배설하고 기타 분비물을 분비하는 행위-이런 모든 행위의 장면은 신체와 외부 세계의 경계선, 즉 노쇠한 신체와 새로운 신체의 경계선상에서 상연된다. 이런 모든 사건에서 삶의 시작과 끝이 서로 밀접하게 연관되어 있다.⁷⁶⁾

인간의 신체 중 돌출되고 구멍이 난 부위는 특히 인간의 내면과 외면의 경계를 허물고 카니발을 이루는 기능을 하게 되는 것이다. 대지에서 인간 역시 이러한 신체적 특징과 같은 기능을 한다. 대지 위의 인간은 하늘과 땅을 이어주는 하나의 연결로써 이미지화 된다. 이는 신에 대한 저항과 반항, 또는 격하를 의미하게 된다. 이처럼 인간을 통한 격하, 인간 신체를 통한 격하는 카니발의 모티프로 사용된다.

바흐친은 육체적 활동들의 전도된 위계질서를 “육체간의 경계 및 육체와 세계간의 경계가 극복”되는 카니발적 이미지와 연결한다. 카니발은 개인적 고통과 죽음의 공포를 쫓아내는데 “크로테스크한 육체는 우주적이면서도 보편적이기” 때문이다. 죽음은 새로운 탄생과 융합하고 종말은 새로운 시작과 융합한다. 이 육체는 언제나 집단적인 것의 일부로서 집단적인 함의를 갖고 행동한다.⁷⁷⁾ 특히 인간의 기관 중 상부가 아닌 하부에 이러한 특징은 집중된다. 인간의 신체 중 구멍이 난 부분은 인간 내부와 외부의 경계를 무너트리는 기능을 한다. 즉, 인간의 신체는 카니발적인 의미를 포함한, 또는 카니발적인 객체로써 사용되며 하부의 기관은 이러한

75) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 역, 위의 책, p.493.

76) 김옥동, 위의 책, p.249-250.

77) 게리 솔 모든, 캐럴 에머슨, 오문석 옮김, 위의 책, p.745.

의미를 더욱 선명하게 보이고 있다.

김소진 소설에서의 육체의 하부기관 역시 이러한 의미로의 해석이 가능하다.

① 「용두각을 찾아서」

인간의 신체가 양가치적인 의미를 포함하고 있음은 카니발적 신체이기에 가능하다. 즉 배설물과 같이 인간의 신체는 항상 양가치적인 의미를 포함하고 있다. 하지만 카니발적 신체의 하부의 기관, 즉 생식기의 경우 그 의미가 탄생과 죽음으로 대표되는 양가치적 선명하게 보이고있다.

그런데 내겐 아직도 쉽사리 떨쳐버리지 못하는 고약스럽다고 밖엔 말할 수 없는 기억이 있다. 당신이 사내라면 짝사람도 아닌 당신을 낳아준 어머니의 ... 나는 아직 이 순간까지도 그 기억에서 결코 자유롭지 못하다. 국민학교 삼학년 여름이었을 게다. (...) 그때 또 어머니가 지나갔다. 치마 속이 흰히 들여다보였다. 그때 단 벌뿐인 광목 팬티를 빨아너느라 어머니는 훌치마 바람이었다.⁷⁸⁾

작품의 '나'가 발견한 치마 속은 자신의 성을 깨우친 첫 여자가 어머니임을 의미한다. 작중 화자의 충격은 작품에서 나타나듯 자신의 성을 깨우쳐준 여자가 어머니임에 많은 충격을 받는다. 특히 어머니의 육체, 자궁으로 대표되는 육체의 하부기관은 인간을 생산하는 하나의 구멍이다. 또한 그 구멍은 죽음과도 연관된 카니발적 육체이다. 화자에게 어머니의 자궁의 발견은 성을 모르는 국민학교 3학년의 소년을 사내로 만들어버린 사건이다. 그는 어머니의 자궁을 통해 자신이 알지 못한 새로운 세계를 알게 된다. 어린 소년은 순수함의 상징이다. 그는 세상에 대한 긍정이나 부정 존재하지 않는 순수한 의미로 보여진다. 반면 사내는 세상의 많은 의미를 아는 존재로 나타난다. 어머니의 자궁은 그의 내면에 있는 소년을 죽여 버리고 사내를 탄생시키는 자궁이다. 작품에서 나타나는 어머니의 자궁은 결국 양면적인 의미의 카니발적 육체인 것이다.

한편 작품에서 나타나는 어머니의 자궁은 신비로운 대상이 아닌 혐오스러운 의미로써 나타난다. 생명에 잉태라는 숭고한 의미의 자궁은 아들에 의해 세상에서 가

78) 김소진, 「용두각을 찾아서」, 『열린 사회와 그 적들』, 문학동네, 2002.

장 혐오스러운 것으로 추락하게 된다. 아들에 의한 어머니의 자궁 이미지의 추락은 인간의 가장 숭고한 관계에 추락을 의미한다.

결국 내 눈앞에서 중요한 터부가 깨져나갔다. 그렇게 일찍 터부가 깨지고 난 세상이란 도대체 무엇이란 말인가. 그것은 한갓 무질서고 공포고 허무요 구토일 따름이었다. 그리고 이따금식 불현듯 몸서리를 치며 어쩔 줄 몰라하거나 아무도 알아들을 수 없는 허탕지거리를 외락 쏟아놓는 버릇이 생겨났다. (...) 그렇지 않으면 그들은 나의 통제를 벗어나 나에게 적대적인 어떤 풍경이 될 듯 한 불안감 말이다. 때문에 그들을 헤아린다는 행위는 일종의 점호 행위로 상대방을 제어하려는 의식의 발로였던 것이다.⁷⁹⁾

그에게 어머니의 자궁의 발견은 새로운 세계의 발견이자 그 세계와의 접촉을 의미한다. 그는 어머니의 자궁을 본 후 터부⁸⁰⁾가 무너져 버린다. 즉, 기존에 자신이 가지고 있는 세계를 지켜주던 것이 붕괴되고 새로운 세계로의 흡수가 이루어지게 된 것이다. 터부가 무너진 세계는 자신에게 공포와 허무와 구토일 뿐이다. 위에서도 언급한 바와 같이 그에게 무너지기 전의 세계는 소년의 세계이다. 그리고 이어진 세계는 사내의 세계인 것이다. 카니발적 육체, 즉 그로테스크한 육체 하부의 기관인 자궁은 신성시 되고 추상적으로 바라만 보던 것을 하강시켜 버린다. 결국 작품의 나는 어머니의 자궁을 통해 터부가 무너져버린 이전의 세계에서 이후의 세계로 이동할 수 있는 것이다.

② 「부엌」

위의 작품과 같이 육체 하부의 신체부위를 통한 세상과의 소통은 김소진의 다른 소설에서도 비슷한 형태로 나타난다.

눈앞을 가로막고 있는 것은 무릎을 모으고 쫓그리고 앉은 누나의 기다란 머리채였다. 양동이에서 바가지로 물을 푸려고 앉았다 일어서느라 젖은 머리채가 출렁거렸다. 뽀얀 살결이 눈에 들어왔다. 엉덩이 같았다. 나는 순간 눈을 질끈 감았다.

(...)

누나가 엄마를 향해 양갈지게 돌아앉았다. 그때 나는 겨드랑이보다 약간 낮은 곳에

79) 김소진, 위의 책 p.206.

80) 신성(神聖)하다고 인정된 사물·장소·행위·인격·말 등에 관해 접촉·사용을 억제하는 종교적 금기(禁忌).

서 막 부풀어오른 꽃보오리를 똑똑히 보았다. 순간 누나의 벗은 몸뚱이가 그 꽃봉오리 속으로 아득히 멀어져갔다. 갑자기 누나가 갓 태어난 아기 같다는 생각을 했다. 그래서 다시 엄마의 자궁 속으로 태아처럼 꺼져들어갈 존재일지도 모른다는 공상이 들었다. 마치 내가 태어나는 광경을 문창호지 틈으로 누나가 목도했던 것처럼 나는 그 반대로 누나가 아이처럼 한없이 작아져 태아를 거쳐 생명체 이전의 단계로 거슬러 올라가는 환상에 젖었던 것이다.

(…)

거기서 성장을 멈추고 싶었다. 나는 언제까지나 다락방의 아이이자 부엌의 아이로 남고 싶었다. 그후로도 나는 한동안 부엌을 떠나지 못했다.⁸¹⁾

「부엌」에서 ‘나’는 부엌에서 태어난 인물이다. 작품에서 주인공은 부엌이라는 공간을 자신에게 가장 편안함을 주는 공간으로 나타난다. 그는 편안한 자신만의 공간에서 벗어나기 두려워하며 작은 구멍을 통해 주변과의 소통을 한다. 어느 날 그는 자신의 공간 속에서 부엌을 바라보다 누이의 목욕하는 장면을 목격하게 된다. 그는 부엌에서 본 누이의 엉덩이와 가슴을 통해 자신이 성장하고 있음을 알게 된다. 하지만 그는 그러한 성장을 원하지 않는다. 작품에서 나타나는 신체의 특징은 생명을 의미하는 것이다. 살과 살이 겹치는 엉덩이는 생식기의 의미에 생명의 탄생과 자궁으로 돌아가는 의미로 소멸 설명하고 있다. 젖가슴은 젖을 주는 여성, 어머니의 상징으로써 생명과 꽃봉오리의 미완성성, 미생식성의 의미를 함께 가지고 있는 것이다. 작품 속의 나는 이러한 신체를 자신의 눈으로 확인함으로써 ‘아이’로 남을 수 없음을 알게 되고 차라리 ‘아이’의 모습으로 남고 싶어 한다.

반면 그가 보게 된 누이의 알몸은 자궁으로 들어가는 태아의 형태로 보게 된다. 그는 어머니의 자궁의 의미가 자신의 탄생의 의미와 함께 누이의 소멸의 의미로써 사용되고 있음을 알고 있는 것이다. 이러한 신체의 발견은 카니발적 이미지로써 양가치적인 의미를 확인하게 된다.

작품에서 주인공은 또 다른 신체의 하부기관, 그 기관들이 만나는 행위에 의해 카니발을 경험하게 된다.

아휴, 치거……

털보는 즉가 두들겨 패지 않고 뜯금없이 수도꼭지 밑에 있는 양동이에서 물을 한 바가지 떠 필레에게 끼얹었다. 필레는 으스스를 치며 손으로 입을 틀어 막았다. 옛날에

81) 김소진, 「부엌」, 『신풍근 배커리 약사』, 문학동네, 2002.

포도청에서 엄한 중죄를 다스릴 때 물볼기를 친다는 얘기는 들었는데 …… 물에 젖은 얇은 천이 필레의 몸에 착 달라붙었다.

(…)

오매, 죽여주라니깐, 죽여 ……

(…)

나는 네 개의 다리가 말비짚의 촉수처럼 서로 뒤엉켜 휘감기는 꼴을 지켜보아야 했다. (…)

그것은 사춘기 소년한테는 참기 어려운 열기인지도 몰랐다. 그땐 원지 모르지만 아무튼 아랫도리가 마렵다는 걸 알았다. 물론 요강은 얇은뱅이 책상 밑에 놓여 있었다. (…)

할 수 없이 나는 손을 사타구니 사이로 집어넣어 불알을 짹 움켜쥐었다. 그때 내 몸 안에서 빠른 속도로 주체할 수 없이 빠져나온 액체는 물론 오줌은 아니었다. 나는 어찌할 수 없는 불쾌감 때문에 울고 싶어졌다. 그러자 눈가에 눈물이 이슬처럼 맺혔다.⁸²⁾

작품에서 나타나는 성행위는 두 사람의 갈등을 해소한다. 그것은 남성과 여성의 마찰을 끝내고 새로운 것의 시작을 의미한다. 다시 한 번 언급하자면 카니발적 이미지에서 성기는 카니발적 양가치적인 의미를 항상 가지고 있다. 또한 그러한 신체의 행위인 성행위는 그들의 결합력, 생명력, 또는 통합을 의미한다.

한편 두 사람의 성행위를 관찰하는 나는 골방에 갇혀 그것을 지켜보고 ‘오줌이 아닌’ 무엇이 자신의 몸 안에서 빠져 나온다고 말한다. 바흐친은 정액의 상대적 불면성, 인류의 역사적 진보라는 테마와 밀접한 관계를 갖는다. 일류는 계속 이어지는 다음 세계들로 인해 새로워질 뿐만 아니라, 매번 역사 발전의 새로운 상위 관계로 상승한다고 말한다. 작품의 나의 정액은 두 사람의 행위를 훑쳐보면서 나타나는 단순한 신체의 반응이 아니다. 김소진은 작품의 정액을 작품의 마지막에 그가 다시 평범한 다른 아이들과 같이 사람들과 어울리는 인물이 됨으로 보여준다.

이 작품에서 나타나는 그로테스크한 육체, 즉 신체의 하부와 관계된 이미지들은 모두 카니발적인 의미로 사용된다. 작품의 나는 누이의 몸을 통해 ‘어린’ 자신의 시간을 잡고 싶은 욕구를 하게 된다. 하지만 이러한 능력은 신조차 가능한 능력이 아닌 인간으로써 불가능한 능력이다. 하지만 그는 그러한 능력을 누이의 몸을 확인하게 되면서 꿈꾸고 희망하게 된다. 한편 누이의 알몸은 성숙한 여성이 아닌 어머니의 자궁 속으로 ‘소멸’되는 이미지와 자신이 ‘탄생’하는 이미지로 보게 된다. 자궁의 소멸과 탄생의 이미지는 위에서 살펴보았던 작품과 같이 사용되는 것이다.

82) 김소진, 상동, p.127-128.

마지막으로 남녀의 성행위와 그것을 관찰한 주인공의 ‘정액’ 역시 카니발적 이미지로써 사용되고 있음을 확인할 수 있다. 싸움을 멈추는 그 둘의 행위는 남성과 여성의 권위적 상하관계를 무너트리는 성행위에 의해서이다. 성행위는 신체의 하부의 기관을 통해⁸³⁾ 이루어지는 것이다. 결국 성행위는 신체하부의 기관과 같이 양가치적인 의미로서 사용되는 것이다. 그들의 행위를 통해 주인공 역시 카니발적인 이미지를 보이게 되는데 이는 윗 장에서 살펴보았던 배설물과 유사한 이미지로 나타난다.

2) 김소진 소설에 나타나는 카니발적 웃음과 언어

(1) 카니발적 웃음

카니발의 웃음은 카니발 그 차제를 의미한다. 카니발의 웃음은 전민중적인 웃음이며 “이 세상 전체가 희극적 측면에서 유쾌한 상대성 속에서 보여 진다.” 웃음은 포괄적인 범위에서 웃는 장본인조차 웃음의 대상이 된다. 축제가 벌어지는 동안 공적인 제도에 의해 금지되어 있던 모든 것들이 비록 임시적이긴 하지만 정지되게 된다. 사람들은 이 기간 동안 일상적인 삶에서 해방되어 유토피아적인 자유를 만끽하는 것이다. 웃음은 여러 가지 장벽을 무너뜨리고 자유에 이르는 길을 열어준다.⁸⁴⁾ 이와 함께 카니발의 웃음이 가지는 양면 가치적인 성격 역시 카니발의 세계관 중 변화와 다양성의 의미와 함께한다. 현존하는 모든 제도의 모순과 한계성을 강조하는 카니발의 웃음은 확실한 것을 불확실한 것으로, 안정된 것을 불안정한 것으로 바꾸어 놓는다. 그것은 모든 것을 긍정하고 부정하며 모든 것을 매장하고 소생시키는 힘을 함께 소유하고 있다.⁸⁵⁾

바흐친은 웃음을 통해 자연의 왕국을 구분짓고 있던 경계선서들을 해체하고, 모든 완성된 형태들의 윤곽을 지우는 대상들의 상호침투로 본다.⁸⁶⁾ 대상과 대상들의 중첩과 다양한 시선들이 하나의 대상 속에서 공존하며, 서로 이질적으로 간주되는

83) 남성의 돌출된 부위와 여성의 구멍 난 부분에 대해 바흐친은 모든 생명의 탄생과 죽음, 소생과 소멸의 이미지화 된 대표적 신체기관이라 이야기한다.

84) 김옥동, 위의 책, p.244.

85) 상동.

86) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 역, 위의 책, p. 733.

종과 속들이 존재 자체의 내적 운동을 통해 기이하게 뒤섞이고 조합되는 미완의 역동성인 것이다.

① 「빵」

김소진 소설에서 카니발적인 특징을 보이는 웃음은 그 시대의 계급적 관계를 붕괴시킨다. 이러한 특징은 김소진 소설의 배경이 도시의 외곽에 사는 민중들의 이야기, 민중의 웃음에 의한 이야기이기 때문이다. 「빵」의 배경은 밀가루 보급소가 된다. 작품의 밀가루는 민중들이 현재를 살아갈 수 있는 가장 현실적인 가치로 나타난다. 하지만 민중의 밀가루는 상위계층의 인물들에게는 부를 축적하는 수단으로 사용된다. 부를 축적할 수 있는 것은 바로 계급적인 차이를 가능하게 만드는 것이다.

카니발의 민중은 이러한 계급적 구분을 붕괴시키려 한다. 김소진 작품에서 나타나는 웃음은 이러한 계급적 구분의 붕괴를 나타낸다고 할 수 있다.

지프로 증원된 경찰들이 창고를 에워쌌다. 지붕 위로 올라간 고영만씨는 소리를 고래고래 지르며 구청장을 데려오라고 요구했다.

(…)

“아녀라우. 괜찮구먼요. 지 요구사항이라는 게 따지고 보면 별것도 아닙니다. 우선 취로사업 나온 영세민들에게 전표대로 밀가루 두 포반씩을 내주고, 어제 썩은 밀가루 받은 사람은 그것을 보상해주었죠?”

“여부가 있겠습니까?”

“그리고 또 있습니다. 곡서기를 비롯해서 창고를 풀방구리 드나들듯하며 거덜을 내버린 책임자를 엄중 문책하시고 다시는 이런 일이 생기지 않도록 허시겠다고 약조를 단단히 하시구요.”

“예, 또요?”

(…)

밑에서 대준 사다리를 타고 땅에 내려선 고영만씨는 주위를 둘러보며 득이 만만한 미소를 지으려 했다. 그러나 그 87)순간 달려든 경찰들이 그를 넘어뜨리고 군홧발과 곤봉으로 간단히 곤죽을 만들었다.

카니발은 상부의 전복을 의미한다. 고상복이 작품에서 올라간 창고의 지붕 역시

87) 김소진, 「빵」, 위의 책, p.260-261.

이러한 의미로 볼 수 있다. 그는 민중들을 포위하고 있는 경찰들을 피해 창고로 올라감으로써 그들보다 더 높은 곳에 있는 존재가 되고, 그들로 하여금 자신을 올려다보게 한다. 같은 지상에서의 계급은 상대적으로 경찰이 높다고 여겨질 수 있지만 창고의 지붕은 계급의 붕괴를 의미하기 때문이다. 또한 그는 지붕 위에서 시의 시장과 대화를 함으로써 그러한 계급적 붕괴를 더욱 구체화시킨다.

고상복은 지붕위에서 상위 계급을 끌어 내리고 자신의 목적을 달성하게 된다. 하지만 이것이 이 작품에서 나타나는 유일한 카니발은 아니다. 가장 카니발 적인 것은 고상복이 지으려 했던 ‘웃음’이다. 이 웃음은 “유쾌한 상대성”의 웃음이다. 바흐친의 말을 빌리면 “유쾌한 상대성”은 타자에 대한 배려이자, 타자의 입장으로 나를 전이시키는 상호주관적 인식의 태도를 의미하며, 나아가 인간 존재는 이를 통해 세계와의 화해, 삶과 죽음과의 화해를 실현할 수 있게 된다.⁸⁸⁾

그는 자신의 모든 행위를 웃음으로 표현하려 한다. 그 웃음 속에는 카니발의 유토피아를 발견할 수 있다. 그에게 있어, 미아리의 사람들에게 유토피아는 그가 요구했던 요구조건이 이루어진 사회이다. 고상복은 자신의 모든 요구조건을 들어준다는 시장의 말에 유토피아를 경험한다. 하지만 이 작품에서 그는 결국, 카니발적 웃음을 지어보일 수 없게 된다. 그 이유는 시장으로 등장했던 인물이 사실은 상위계층이 아닌, 자신들과 같은 민중이자 하위계층에 속해 있었기 때문이다. 즉, 전복이 없는 웃음일 뿐이었던 것이다.

② 「지하생활자」

카니발의 웃음은 권위적인 것에 대한 저항이며, 권위적인 것을 하락시키는 힘이다. 「지하생활자들」의 웃음은 웃음이 가질 수 있는 힘, 즉 카니발적 웃음의 힘을 보여주고 있다. 그들의 대화에서 나타나 듯 청원경찰의 권위는 지하라는 공간으로 들어오면서, 지하생활자들과의 대화적 관계를 통해 웃음거리가 되고 권위는 하락하고 만다. 그들의 웃음은 그들이 지니고 있는 완장의 힘을 무기력하게 하고 서로의 차이가 크지 않음을 상기시키는 웃음이다. 그러한 웃음을 통한 저항은 권위적인 모든 것에 저항을 할 수 있게 된다.

퍼런 제복을 걸친 청원경찰 둘이 볼펜 끼워 넣은 서류철을 위협적으로 흔들며 보이

88) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 역, 위의 책, p.728.

며 옹기종기 모여 서 있는 날품팔이꾼들 틈새를 헤집고 다니다가 담뱃불 꺼라, 가래침 뱉지 말라는 등의 주위를 주곤 했다. 그러나 대부분의 사람들은 듣는 듯 마는 듯 서로의 얼굴을 흥똥향똥 쳐다보며 하다 만 얘기를 마저 하며 끼리끼리 웃음만 지어 보였다.

(…)

“당신 어디서 많이 봤던 얼굴인데 어디 주민등록증 좀 꺼내봅시다.”

“맞아요. 저그 붙어 있는 저 일 계급 특진시켜줄 사람들 사진을 잘 들여다보는 원가 나올지도 몰라요, 낄낄.”

곁에서 누군가 기다란 긴급현상수배자 전단이 붙은 벽을 가리키며 설레발을 놓았다.

“청원들도 일계급 특진이 있나 응?”

(…)

“헐헐, 웬 뜬금없는 까탈이실까, 점잖으신 분들께서, 허름송이 날품팔이 하나를 앞에 두시고설랑. 드리지요. 아암, 힘없는 백성이 정중히 드려야 합지요. 그런데 한 말씀 더 드리자면 장터거리에 수영 난 것은 죄다 자기 할애비라고 우기는 사람한테는 옥수수마저도 저거 할애비처럼보이는 건가벼?”

그러자 주위에 몰려섰던 사람들이 서로의 어깨를 툭툭치며 와르르 웃음을 터뜨렸다. 얼굴이 싹벌게진 제복은 신경질적으로 받아든 주민증을 살펴보지도 않고 광대뼈의 가슴팍에다 뱉다 후리듯 되던졌다.⁸⁹⁾

카니발적 웃음의 특징들은 지하생활자라는 노숙자들(민중)이 사용하는 웃음으로 나타난다. 그들의 웃음은 우주적인 공포를 이긴다.⁹⁰⁾ 지하생활자들의 웃음에는 공포란 없다. 청원경찰이 청원의 의미로 그들과 마주하고 있는 것은 공권력의 경찰의 힘을 상실한 상태이다. 결국 지하생활자와 청원경찰의 관계는 수직적인 관계가 아닌 수평적인 관계로 나타난다.

또한 지하생활자의 웃음은 다분히 민중적이고 대중적이다. 예문에서 노숙자의 웃음과 놀림을 통해 주변의 모든 사람들에게 이 웃음은 전염된다. 카니발의 웃음은 모든 사람들의 웃음이다. 이 웃음은 어디까지나 공동 사회의 모든 구성원들에 의해 공유되는 산물인 것이다. 결국 이러한 카니발적 웃음은 집단적인 성격을 가진다. 집단적 카니발을 통해 그들은 자신들의 소외된 현실을 잊을 수 있게 만든다.

③ 「함경도 옥쟁이 아즈방」

89) 김소진, 「지하생활자들」, 『열린 사회와 그 적들』, 문학동네, 2002.

90) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 역, 위의 책, p.521.

카니발적 웃음은 세계의 경계를 허무는 의미로써 「함경도 옥쟁이 아즈방」에서도 나타난다. 작품에서 흥남댁의 딸이 데려온 미군(흑인)과 미아리 사람들의 웃음을 통해 어울림을 경험하게 된다.

그 순간 사람들 사이에서는 긴장된 분위기가 흘렀다. 그 동안 옥자의 손을 잡고 왔다가 결국 변소 문턱을 넘지 못하고 오만상을 찌푸리며 도망치듯 빠져나갔던 양코쟁이들을 보았기 때문이다.

(…)

얼굴 표정은 사람들의 예상과는 달리 거의 찡그려지지 않았다. 다만 벌렁코를 만들어 몇 번 익살스럽게 큼큼거리고 이마뺨에 붉은 힘줄이 서너 개 지렁이처럼 꿈틀거렸을 뿐이다. 그가 키들키들 웃자 사람들도 와르르 따라 웃었다. 마이클이 와우, 하면서 고개를 좌우로 흔들자 더 큰 소리로 따라 웃었다.

“우우메리가에도 저런 종자가 사누만?”

흥남댁은 원치 않게 흥감에 겨운 얼굴이 되어 차돌이를 끌어안으며 등짝을 토닥거렸다. 그네는 누군가가 열무 김치단에다가 아무렇게나 붉은 무가 달린 걸 잡아뽀고는 호주머니칼로 다음에 마이클에게 내밀어도 전혀 개의찮은 얼굴이었다.⁹¹⁾

바흐친은 “심각함은 우리에게 절망적인 상황을 짐 지우지만, 웃음은 우리를 그 상황 위로 들어올려 그 상황에서 해방시킨다. 웃음은 사람을 가로 막지 않으며 해방 시킨다…진정으로 위대한 모든 것은 웃음의 요소를 포함해야” 한다고 밝힌다.⁹²⁾ 위의 작품에 나타나는 웃음이란 경계를 무너트리는 힘을 지닌 웃음이다. 또한 절망적인 상황을 희망적인 상황으로 바꾸는 전복의 웃음이다. 이러한 카니발적 웃음은 흥남댁의 흑인에 대한 태도가 거부에서 수용으로 바뀔 수 있게 만든다.

김소진의 소설에서 나타나는 웃음은 그들이 살고 있는 사회의 계급적 관계를 허무는 기능을 한다. 즉, 민중적인, 자유로운 웃음을 통해 그들이 누릴 수 있는 사회, 수평적 관계로 이동하게 되는 것이다. 또한 이 웃음은 유토피아적인 성격을 지닌다. 그들은 그들의 일상에서 찾을 수 없는 자유와 평등한 사회를 누리게 되는 것이다.

(2) 민중언어

91) 김소진, 「함경도 옥쟁이 아즈방」 『장석조네 사람들』, 문학동네, 2002.

92) 게리 솔 모든, 캐럴 에머슨, 오문석 옮김, 위의 책, p.184.

바흐친은 카니발이 민중과 관계되어 있음을 주목한다. 카니발에서 발생하는 모든 양상과 현상, 카니발에서 사용되는 공간과 언어 모두가 민중이 중심이 된다. 카니발의 언어가 사용되는 곳은 ‘시장(광장)’이며 이러한 시장의 공간적 개념은 비공식적인 모든 것의 중심지였다. 그것은 공식적 질서와 공식적 이데올로기의 세계로부터 벗어나 일종의 치외법권적인 영역을 향유하고 있다. 그것은 항상 ‘민중과 함께’ 남아 있었다.”⁹³⁾ 시장이라는 공간은 모든 구속에서 벗어날 수 있는 장소이며 그 언어들은 자유롭게 솔직하며 친근한 분위기로 유지된다. 그러한 분위기로서의 시장은 지배적인 이데올로기에 의해 속박되어 있던 언어를 자유롭게 해방시키고 언어의 카니발을 마음껏 즐겼던 곳이다. 『라블레와 그의 세계』에서 바흐친은 시장언어는 표준어와 같은 ‘합법적’이고 ‘공식적’인 담론 영역에서 배제되어 ‘저속어’나 ‘비속어’로 폄하되어온 말이라고 밝힌다. 특히 욕설은 언어를 더럽히고 오염시키는 “불필요한 언어”, “기생적인 언어”라고 규정되어 비난과 금기의 대상이 된다. 결국 시장언어의 특징은 공식문화나 제도의 바깥에 존재하여 왔으며 언어의 제도적 규칙에서 평등하고 자유로운 형식을 지니고 있다.

① 「열린 사회와 그 적들」

김소진 소설에서 민중들이 등장하는 대부분의 작품에는 그들이 사용하는 언어, 민중의 언어를 사용한다. 「열린 사회와 그 적들」의 천식, 브루스 박, 재복은 ‘살기 좋은 나라’라는 공동의 목표로 시민운동에 참여한 민중이다. 제목에서 의미하는 바와 같이 그들은 ‘열린 사회’에 들어와 시민군이라는 공동된 이름으로 민주화 운동을 전개하지만 ‘밥풀떼기’라는 계층적 차별에 의해 적이 되고 만다. 하지만 그들의 언어는 그러한 차별을 극복한다. 학생들이 사용하는 공식화된 언어와 달리 그들이 사용하는 언어는 비공식화 된 양상으로 모두를 평등하게 격하시킨다.

흰 와이셔츠의 팔소매를 걷어붙인 사내는 허릿장을 지른 채 버티고 서서는 연설조의 푸념을 털어냈다. 학생들과 주변 사람들에게 밀려 화투불 가로 떠밀리다시피 다가온 강종찬씨는 바닥에 마른침을 세계 뱉으며 뇌까렸다.

“니기미 씨떨, 그래 시민, 시민 해쌍는데 느그덜 판이 을매나 오래 갈는지 두고보자

93) 김옥동, 위의 책, p.255.

고.”

“어따 웬일이여. 가뜩이나 우리덜얼 바라보는 눈길들이 점점 사나워지는데 싸막질까지 하고 나서면 워쩌자는겨?”

“얼룩이 성님은, 말이라도 고로케 창알머리 없게 허은 내가 섭하지라. 조것들 말하는 본새 좀 보고도 그랴요? 같이 만주화투쟁 하며 기껏 고생함시러도 시상에 밥풀때기가 워랴요, 얼통 터지게. 사람이 입성이 누추하고 해옹이 거칠다고 그렇게 깔보는 경우가 제대로 된 경우랴요? 아 우리가 뭐 기생충이라? 싸가지 없는 것들 같으니라구. 민주화 투쟁 허기 전에 저런 고상짜들하고 먼저 와장창 한판 붙어야지라.”

(…)

“당신네들 지금 자꾸 어려운 말을 씌시롱 머릿속을 헛갈리게 하는데 한번 물어나 봅시다. 우리, 우리 하는데 도대체 거기에 낄 수 있는 축은 누가 되는 거요? 이데올로기의 신화니 이성적 원리니 하며 거창하게 빚어내는 사회라면 우리 같은 못 배우고 뺨죽도 없는 떨거지들은 여전히 찬밥 신세를 면치 못할 게 불 보듯 뻔한데 뭐가 진정한 사회란 거요?”

(…)

“그만들 두지 못해! 이게 뭐하는 짓거리야. 더 이상 두고볼 수가 없다구. 이 따위로 나오면 우리는 당신들을 적으로 규정할 수밖에 없어. 어서 그 각목을 바닥에 놓고 순순히 물러서라구. 아니면 이후로 당신들이 어떻게 되든 우리 책임이 아냐.”⁹⁴⁾

그들은 시민군들이 주창하던 ‘열린 사회’에 참여한 민중들이다. 하지만 밥풀때기라는 계급적 구분에 의해 ‘열린 사회’는 ‘닫힌 사회’로 바뀌고 만다. 그들이 공식적인 사회와 단절되는 이유는 시민군이 만든 규범들을 파괴하고 있기 때문이다. 이러한 특징은 민중언어와 같이 공식적인 영역의 언어 규범들을 파괴하고 있기 때문에 공식적인 영역에서 배제되는 것과 같이 볼 수 있다. 그러한 이유로 민중의 말들은 이제 거리낌없는 광장 언어의 자유로운 영역으로 옮겨가게 되는 것이다. 또한 이러한 카니발적 분위기 속에서 이들은 웃음의 원리를 습득하고 양면적 가치를 획득하게 되는 것이다. 하지만 그들의 언어에 나타나는 욕설은 공식적인 것을 격하시켜 자신들과 같은 위치로 바꾸어버린다.

카니발 언어에서 욕설은 양면적 가치를 지니고 있다. 비천하고 굴욕적이면서도, 동시에 욕설은 다시 태어나게 하고 새롭게 만든다. 카니발이 진행되는 동안 욕설은 본질적인 의미를 다시금 새롭게 부여 받는다. 즉, 고유의 마법적이며 실제적인 성격은 완전히 상실하고, 자목적성(自目的性), 보편성, 의미의 심도를 획득하게 된다.

94) 김소진, 「열린 사회와 그 적들」, 앞의 책, 2002.

이러한 변형 속에서 욕설은 자유로운 카니발적 분위기와 세계에 대한 제2의 웃음의 면모를 창조하는데 기여하게 된다.⁹⁵⁾

② 「울프강의 세월」

비공식적 언어는 공식적 언어가 일반적으로 받아들이는 인습이나 형식 혹은 품위와 같은 규범을 의식적으로 깨뜨리고자 한다. 그것은 고식적 언어의 특징을 일체 거부한다는 점에서 일종의 언어적 반항이라고 할 수 있다. 그런데 욕설이나 상소리 혹은 저주나 악담은 대개 의 경우 인간의 신체, 그 중에서도 특히 성기나 엉덩이 같은, 바흐친이 말한 ‘신체의 하위 층위’와 관련되어 있다. 그리고 그것은 그 어조에 있어서는 카니발적인 웃음에 기초를 두고 있다.

천재 작곡가 볼프강 아마데우스 모차르트가 천칠백팔십육년 작곡한 오페라 <피가로의 결혼>에 나오는 백작부인의 아리아입니다.

(…)

야야, 그러지 좀 말고 우리 같은 천민 수드라 계급들도 이해할 만한 노래로 제발 불러주라 응.

꼭 그렇다면 분위기를 조려도 제게 책임을 물을 순 없음다……하면서 그는 허리를 구부정하게 숙이고 두 손을 들어 기타를 치는 듯 한 자세를 잡고는 온몸을 해면처럼 흐느적 대며 노래를 불렀다.

한 번 보고 두 번 보고 자꾸만 보고 싶네~ 째째잔째 잔 째째잔 째째 잔잔~
아름다운 그 여인을 자꾸만 보고 싶네 헤이~ 째째잔째 잔 째째잔 째째 잔잔~

거기까지는 잘 나갔다. 그런데 그가 갑자기 가사를 바꿔 부르기 시작했다.

(…)

그의 거의 직각으로 허리를 굽힌 채 하늘로 향한 엉덩이를 앞뒤로 외설스럽게 흔들 어댔다. 그러자 좌중에서는 환호와 탄식과 비명이 뒤섞여 터져나왔다.

한 번 빨고 두 번 빨고 자꾸만 빨고 싶네~ 째째잔째 잔 째째잔 째째 잔잔~
아름다운 젖꼭지를 자꾸만 빨고 싶네 헤이~ 째째잔째 잔 째째잔 째째 잔잔~

(…)

95) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 역, 위의 책, p.44.

그러자 구석에 앉아 있던 어느 여선배가 막걸 리가 출렁거리는 잔을 그의 등짝을 겨냥해 던졌다. 뭐 하는 짓이야! 퇴폐적 행태를 즉각 중지하라! 부연 막걸 리가 팔레트에서 쏟아지는 물감처럼 그의 등짝으로 흘러내렸다. 그러나 그는 표정을 바꾸지 않았다. 입가는 더 헤벌쭙하게 벌어졌다.⁹⁶⁾

울프강이 처음 불렀던 노래는 카니발적이지 않다. 그가 불렀던 아리아는 공식적으로 인정된 음악의 장르로 권위적인 상부를 상징한다. 그러한 음악은 대중과의 소통을 오히려 저해하고 만다. 또한 두 번째의 노래 역시 가요라는 대중적인 음악으로는 나타날 수는 있지만 민중적이지 않은 음악으로 울프강은 대중적인 가사를 대신해 그로테스크한 육체를 더하게 된다. 그의 노래가사에 그로테스크한 육체가 들어가면서 그의 음악은 카니발적인 성격을 가지게 되며, 그곳에 있는 사람들은 그 노래를 들으며 웃고 술을 마신다.

중요한 것은 작품 속에서 울프강의 존재이다. 그로테스크한 육체가 들어간 말들은 일정하게 자유로운 분위기를 형성한다. 이들은 사물을 육화하고 비하하며, 신체를 세계와 뒤섞어서 종탑이 남근으로 변화하는 최종적인 변화를 예비한다.⁹⁷⁾ 그는 실제 대학생이 아닌 ‘거짓’ 대학생으로 다른 대학생들과 계급적 차이를 가지고 있다. ‘진짜’ 대학생과 같은 존재가 되려는 울프강의 카니발적 시도는 자신이 바꾼 노래가사를 사용함으로써 실현되는 것이다.

울프강이 사용하는 노래가사, 즉 인간의 신체는 위에서 살펴본 바와 같이 그로테스크한 신체의 하부 기관이다. 욕설이나 웃음, 또는 웃음의 주제론은 거의 대부분 그로테스한 육체의 주제론이다. 모든 비공식적이고 친숙한 발화에서 형상화되는 몸은, 수태시키고 수태된 몸이며 출산하고 출산된 몸이고 먹어치우거나 먹힌 몸이며, 마시고 배설하고 아프고 죽어가는 몸으로 나타난다. 또한 이러한 노래를 통해 그 자리에 모인 사람들에게 웃음을 전염시킨다. 카니발의 언어는 이렇듯 카니발로 나타나는 모든 것의 시작이라 할 수 있다. 공식화되고 규격화되었던 모든 것에 제동을 걸고 그것에 대하여 저항하게 되는 카니발적 언어는 카니발의 시작인 것이다.

카니발은 지배적인 진리들과 현존하는 제도로부터 일시적으로 해방된 것처럼, 모든 계층 질서적 관계의 일시적 파기를 축하하는 것이다. 이것은 일정한 시간성의 축제이며 생성과 변화 광생의 축제인 것이다. 또한 카니발의 정신은 인간의 본래성

96) 김소진, 「울프강의 세월」, 앞의 책, p. 213-215.

97) 미하일 바흐친, 이덕영, 최건영 역, 위의 책, p.484.

을 파괴하고 자유를 억압하는 제도와 권력에 대해 저항하고, 인간 스스로 만들어 놓은 부정적 현상들에 대한 모순을 인식하면서 시작된다. 아울러 카니발리즘은 문학적 재현을 통하여 이를 해소할 수 있는 삶의 실천적 행위를 보여주는 문학적 방식이라고 할 수 있다.

지금까지 살펴본 김소진 소설의 카니발은 민중에 의한 것이다. 그들은 추상적인 것을 붕괴시켜 현실적인 것으로 유도하며 그들이 꿈꾸는 유토피아로 가려한다. 이러한 표현들은 김소진의 이미지들에서 우선적으로 찾을 수 있다. 김소진이 사용하는 이미지, 카니발적 이미지인 배설물과 신체는 그로테스크한 육체이며, 이 그로테스크한 육체를 통한 이미지들은 카니발을 실현하는 기능을 하게 된다.

IV. 김소진 소설의 문학사적 의의

1. 카니발적 이미지와 90년대 문학

김소진 소설에 나타나는 혐오스럽고 천한 것들은 모두 하층민들, 즉 민중들에 의

해 나타나고 있다. 그리고 그 민중들조차 사회적으로 소외된 계층은 그로테스크한 인간의 신체하부 기관에 비유되며 문학에서 나타나고 있다. 또한 이러한 카니발적 특징은 바흐친이 사용했던 그로테스크한 신체와 이미지들은 90년대 이후 작가들이 자주 사용함을 확인할 수 있다.

하지만 90년대 나타나는 그로테스크한 육체는 카니발적 의미뿐만이 아니라 아브젝트(bject)의 개념으로 사용되고 있다.

카니발적이지 않은 조건 아래서라면 훼손은 굴욕과 힘의 상실을 의미할 것이다. 하지만 카니발적 상징에서 격하는 언제나 적극적인 제스처, 즉 땅으로 끌어내리기와 이를 통한 갱신과 재잉태이다. “[카니발적]강등은 좀 더 나은 어떤 것을 끌어내기 위해서 동시에 파묻고 씨 뿌리고 죽이는 것이다.” 혹은 카니발적 모욕의 좀 더 구체적인 이미지는 배설물 퍼붓기인데, 이는 땅을 비옥하게 만들어서 식물이 자랄 수 있도록 해준다. “똥 퍼붓기와 오줌 속에 빠뜨리기”는 “이 낡은 세계의 즐거운 장례식”을 보여준다. 그래서 “이 행위들은 땅속에 뿌려지는 씨와 마찬가지로, (웃음의 차원에서) 파헤쳐진 무덤 속으로 부드럽게 떨어지는 한 줌의 잔디와 같다.” 배설하지 않고 음식물을 먹지도 않을 때, 카니발적 육체의 최고 반사 행위는 웃는 것이다.⁹⁸⁾

바흐친은 《라블레오 그의 세계》를 통해 배설물을 퍼붓는 행위를 통해 카니발의 이루는 것으로 나타내고 있다. 또한 배설물 퍼붓기는 사회에 대한 부정이나 거부가 아닌 긍정적 의미로 변화를 원하는 행위로 나타나고 있다.

아브젝시옹(abjection)에는 자신을 위협하는 것에 대항하는 존재의 격렬하고도 어렵 못한 반항이 있다. 게다가 사유 가능한 세계 견뎌낼 수 있는 세계 저편으로 몰려나 있던 엄청난 안과 밖이 마치 육박해 올 때와 같은 주체의 반항이 있다.

...

아브젝시옹이 나를 점령할 때, 이 정서로 이루어진 덩어리는 사실 어떤 정의된 대상(object) 자체가 아니다. 아브젝트(bject)는 내가 명명하고 상상할 수 있는 대상(ob-jet)이 아니다.

아브젝시옹abjection은 극도로 강한 어떤 감정인데 이 감정은 신체적이기도 하고 상징적이기도 하며 우선 거리를 두고 싶은 어떤 외적 위협에 대항하는 한 인간의 반항심이지만 그 위협이 외적 위협일뿐만 아니라 우리 내부의 위협일지도 모른다는 인상을 주는 감정이다. 그러므로 이것은 분리의 욕망이며, 독립되고자 하는 욕망이며 또한 그렇게 하는 것이 불가능함을 전하는 감정이기도 하다.⁹⁹⁾

98) 게리 솔 모든, 캐릴 에머슨, 오문석 옮김, 위의 책, p.744.

크리스테바가 아브젝트에 대해 더럽고 천한 역겨운 것을 의미하는 것이라면, 아브젝시옹은 아브젝트에 대한 반응과 행동을 말한다. 아브젝트가 거부하고 피하고 싶은 역겨운 것이라면, 아브젝시옹은 육체적이면서 상징적인 가장 강력한 느낌이다. 또한 아브젝시옹은 거리 두기를 원하는 외부의 위협에 대한 개인의 저항을 의미한다. 이것은 외부적 위협이라고 느낄 수 있고 내부에서 발생하는 위협이라고 인식할 수 있다. 이러한 특징의 아브젝트와 아브젝시옹은 모든 이들에게 역겹고 거부감을 갖게 하는 것들을 의미한다.

아브젝트한 것이란 결국 인간이 본능적으로 거부하게 만드는 감정을 생산해 내는 모든 것이라 할 수 있을 것이다. 이러한 아브젝트는 배설물이나 구토, 침이나 점액, 피나 시체, 썩은 음식등 혐오감을 일으키는 모든 것이다. 또한 이러한 거부의 본능은 대상으로 부터의 독립과 함께 분리됨으로써 존재를 유지하고자 하는 것이다. 아브젝트가 가능한 존재들은 모호한 혼합물인 것으로 말할 수 있다. 모호한 혼합물은 오물이라는 제한적 영역에서 더 확장된 개념이다.

한편 아브젝트의 특징들은 공식적인 사회에서 바라보는 민중적인 이미지, 카니발적 이미지, 또는 그로테스크한 이미지와 같다. 카니발의 모든 이미지들은 공식화된 모든 것들에 대한 저항이자 갱신의 의미를 포함함으로써 그들과의 평등한 위치를 부여받고자 한다. 바흐친이 말하는 그로테스크한 육체를 통해 나타나는 이미지들인 먹는 것, 마시는 것, 배설하는 것, 그리고 다른 신체 작용들 그리고 성교, 임신, 출산, 성장, 노화, 병, 죽음, 사지절단, 한 몸에 의해 다른 몸을 빨아들이는 것이 크리스테바가 말한 아브젝트한 이미지와 비슷한 이유도 그러한 것이다. 또한 아브젝트한 대상은 사물에 그치는 것이 아니라 사회나 인간, 혐오스러운 모든 것으로 확장이 가능하다는 점 역시 카니발적 이미지와 비슷한 의미를 보인다. 아브젝트는 개인이 지정할 수 있는 것이기도 하지만 또 다른 면에서는 사회에서 만드는 것일 수 있는 것이다. 사회적 관점에서 볼 때 그러한 존재들은 사회에 부정적인 기능을 하거나 존재론적 필요성을 느끼지 못하는 존재들일 것이다. ‘아브젝트한 것’이라는 존재적 가치절하에서 이러한 특징은 개인이 느끼는 혐오감과 사회가 느끼는 혐오감은 그것들과의 거리를 갖는 것이다.

한국문학에서 아브젝트한 것이 등장한 것은 그리 오래된 일이 아니다. 소설 작품 속에서 아브젝트한 것의 사용은 상당한 모험적인 실험이다. 특히 기존 문학사에서 99) 줄리아 크리스테바, 서민원 옮김, 『공포의 권력』, 동문선, 2001.

다루지 않았던 존재들, 소외되고 거부된 존재들을 사용하는 것은 기존 문학에 대한 저항의 형태로도 볼 수 있었다. 이는 카니발 문학과 같은 의미로 나타난다. 즉, 바흐친은 문학의 카니발화는 기존의 문학과 차별되는 새로운 영역임을 말한다. 김소진은 자신의 글을 통해 바흐친의 카니발적 이미지보다 더 확장된 아브젝트한 존재들을 사용한다. 아브젝트의 사용은 80년대 문학에서 하지 못했던 이야기를 90년대 문학에서 마음껏 펼칠 수 있는 방법이었다. 김소진 소설 대부분에 아브젝트가 사용된다.

고개를 두 무릎 사이로 한껏 숙셔박고 오리걸음으로 한 발짝씩 떴다. 악취가 코를 찔렀고 바닥은 생각보다 미끈덩거렸다. 하지만 내 입가에는 야릇한 미소가 떠나지 않았다. 급히 꺾이는 길목인 것으로 보아 천우약국 앞쯤으로 짐작되는 곳에는 쓰레기하고 토사물들이 두텁게 쌓여 있어 직접 손으로 헤쳐내고 영금영금 기어나가야 했다.

(…)

막 돌아서려는 내 눈에 흑부리 영감이 만날 보물단지처럼 끌어안고 사는 시커먼 돈케가 들어왔다. 물론 당일 벌어들인 그 안의 돈들이 이미 영감이 다 계산을 마치고 나서 텅텅 비어 있었다. 나는 꾸르륵거리는 아랫배를 움켜쥐고 그 케 쪽으로 다가섰다. 그리고는 한동안 참았던 구직한 대변을 그 위에 질편하게 싸질렀다. 하수구 냄새 때문에 잠깐 감각을 잃었던 내코였지만 어린애답지 않게 굵게 늘어진 똥줄기에는 몹시 구린 냄새가 진동했다.¹⁰⁰⁾

「자전거 도둑」에서 승호는 어린시절의 회상에서 흑부리 영감에게 복수를 하기 위한 방법으로 그의 가게에 침입하기로 한다. 하지만 그 가게로의 침입하기 위해서는 하수도의 오물을 지나가야 하는 난관이 존재한다. 이 난관이 승호에게는 아브젝트한 것일 수 있지만 복수라는 목표를 위해 그 난관을 모두 극복한다. 하지만 자신의 아브젝트를 극복하고 난 후 흑부리 영감이 가장 애지중지하는 돈케 위에 아브젝트를 선물한다. 이것은 단순히 그 순간 승호에게 있었던 대변의 본능에 의한 것이 아니다. 그는 의도적으로 흑부리 영감에게 가장 귀한 것 위에 대변을 선물함으로써 그가 가지고 있던 귀중한 것을 아브젝트한 것으로 바꿔버렸다. 승호의 아브젝트는 자신의 노력과 목표에 의해 극복된다.

아브젝트는 끌어당기기도 하고 물리치기도 하는 역겨운 어떤 것이다. 그것은 우리가

100) 김소진, 「자전거 도둑」, 위의 책, 문학동네, 2002.

역겨워함에도 불구하고 우리를 그 장소에 붙들어 놓는다. 그것은 경계상에 있으며 경계를 존중하지 않는다. 크리스테바는 매우 지루하기까지 한 설명을 더해가며 아브젝트에 대해 이야기 하는데 그것은 애매모호하고 어중간하며 또한 복합적이며 “시치미 떼는 행위이며 미소짓는 증오이며, 신체를 불태우지 않고 물물교환에 써먹는 역적이며 우리를 몽땅 팔아 넘기는 채무자이며, 우리를 칼로 찌르는 친구이다.”라고 선언한다.¹⁰¹⁾

다시 말해 아브젝트, 대상은 완전하게 복종할 수밖에 없는 존재이거나 극복되지 않는 존재가 아니다. 하지만 그가 흑부리 영감에게 남기고 온 아브젝트는 단순히 극복되는 대상이 아닌 다른 의미로 작용한다. 아브젝트가 되는 것은, 부적절하거나 건강하지 않은 것이라기보다 체계와 질서를 교란시키는 것에 더 가깝다. 흑부리 영감에게 대변은 그러한 기능으로 작용하게 된 것이다. 하지만 여기서 중요한 것은 대변이 승호에게 어떤 의미로 작용하는 것인가이다. 김소진 소설에서 나타나는 아브젝트, 승호의 대변처럼 나타나는 이러한 오물을 토해내는 행위는 공통적인 특징을 지니고 있다. 바로 III장에서 살펴보았던 우주적 공포를 이기는 방법인 것이다. 이는 아브젝트의 의미가 카니발적 이미지와 연관되고 같은 의미로써 사용되고 있음을 알 수 있다.

그와 비슷한 양상으로 「지하생활자」에서 윌리엄은 지하철에서 자신의 코를 풀어 다른 이에게 문지르는 행위를 한다.

“... , 내 참, 그러다가 옆에 앉았던 중년 사내의 양복 소매에 마침 코를 풀 데가 없어서 속 문질렀더니 소리를 버럭 지르더니, 재수가 없어서 어쩌구 하며 자리를 박차고 나가더라고, 망할놈의 자석. 소매쯤 같이 쓰면 어디가 덧나나.”¹⁰²⁾

윌리엄의 경우 역시 자신의 코를 풀어 다른이의 소매에 문지르는 행위를 자행한다. 그러한 오물은 그들에게 혐오와 기피의 대상이지만 윌리엄에게는 아니었다. 그 전의 상황을 살펴보면 그는 그들의 연극을 깨려는 시도가 실패한 후 코를 풀어내는 것이다.

마지막으로 또 하나의 양상으로 「열린 사회와 그 적들」에서 역시 같은 양상으

101) 김인숙, 「크리스테바의 아브젝트 관점에서 바라본 신디셔먼, 키키스미스, 이불 작품」, 경기대학교 조형대학원 석사학위논문, 2005.

102) 김소진, 「지하생활자들」, 위의 책, 문학동네, 2002.

로 나타난다.

흰 와이셔츠의 팔소매를 걷어붙인 사내는 허릿장을 지른 채 버티고 서서는 연설조의 푸념을 털어냈다. 학생들과 주변 사람들에게 밀려 화춧불 가로 떠밀리다시피 다가온 강종찬씨는 바닥에 마른침을 세게 뱉으며 뇌까렸다.

“니기미 씨떨, 그래 시민, 시민 해쌓는데 느그덜 판이 을매나 오래 갈는지 두고보자고.”¹⁰³⁾

이러한 양상으로 보이는 오물은 모두 상대에게 혐오감을 불러일으키는 것이다. 김소진의 소설에서는 이러한 오물의 사용이 눈에 띄게 나타난다. 나은경의 경우¹⁰⁴⁾ 이러한 궤변과 배뇨를 시대와의 화해로 보고 있다. 그러나 김소진의 오물의 사용은 시대와의 화해보다는 부조리한 사회, 또는 부조리하다 여겨지는 것에 대한 저항의식을 나타내고 있는 것으로 보인다. 「자전거 도둑」의 승호는 흑부리 영감에게 자신이 받은 수치심을 돌려주려 하며, 「지하생활자」에서는 지하철에서 당한 모욕을 지하철 안의 다른 인물에게 보복하려 한다. 마지막으로 「열린 사회와 그 적들」에서는 밥풀떼기라는 차별에 대한 강력한 저항의 형태로 침 뱉기를 한다. 나은경의 경우처럼 화해의 요소로써 보기 위해서는 그들과의 거리가 축소되는 현상이나 사건이 있어야 하지만 작품에서 보이 듯 그들은 오히려 분명하게 서로를 분리하는 것으로 나타나고 있다. 여기서 중요한 것은 저항의식이 갖는 의미이다. 크리스테바는 타액이나 땀, 피, 소변, 대변 눈물은 흘러나옴으로서 육체의 한계를 가로지르며, 이는 나 자신과 대상사이의 경계를 공격한다고 밝히고 이러한 비천한 육체의 저급한 물질적 요소들은 자신과 세상을 연결시켜 주는 통로의 역할을 하는 것이라 보고 있다. 결국 혐오스러운 물질은 그를 구속하는 요소에 대한 저항과 함께 그에게서의 독립을 위한 것이다. 독립은 그들과의 동등한 위치로의 이동을 의미한다.

이러한 의미로서 김소진은 자신의 소설에서 인물들까지도 아브젝트한 존재로 설정한다. 『장석조네 사람들』의 경우 사회의 반역자와 횡령자(「빵」의 고영만과 장석조), 강간범(「쌍과부집」의 쌍룡아범)과 도박에 눈이 먼 사람(「돼지꿈」의 양씨)과 정신 나간 사람(「돼지꿈」에서 양씨의 딸, 「쌍과부집」의 콩점)까지 장편한 작품의 대부분이 이렇듯 아브젝트한 인물들로 가득하다. 그들은 사회를 기준으

103) 상동.

104) 나은경, 「김소진 소설 연구」, 동국대 문화예술대학원 석사학위논문, 2000.

로 비루한 존재들이다. 그들은 대도시에 살아가는 또는 그 시대를 살아가는 평범한 사람들보다 아브젝트한 위치를 갖는다. 「열린 사회와 그 적들」에서 그들은 열린 사회를 붕괴하려는 ‘밥풀떼기’일 뿐이다. 그들은 사회에 있어 비천함 그 자체로 나타난다. 위에서 언급한 바와 같이 독립을 위한 혐오스러움을 분출한다는 의미에서 그들이 살아가는 사회 자체를 독립되고 동등한 위치로의 이동을 원하고 있음을 알 수 있다.

90년대에 나타난 이러한 비루한 것들은 김소진에게서 나타난 것은 아니다. 황종연은 자신의 「비루한 것의 카니발」을 통해 비루한 것을 사용하는 작가와 양상들에 대해 설명하고 있다.

90년대 소설에 나타난 비루한 것의 카니발을 그저 대안 없는 장난 정도로 취급하는 것은 온당치 않다. 일탈자, 패덕자, 범죄자에 대한 90년대 젊은 작가들의 열광 속에는 인간 사회의 윤리적 통합에 대한 어떤 종류의 믿음보다 오히려 건전한 도덕적 감각이 있다. 진정성은 실정적으로 정의된 어떤 행위나 상태를 표시하지 않는다. 그것은 오히려 부정의 용어이다. 진정성은 진정성의 이상이다. 진정성을 추구하는 행동 속에 존재한다. 진정성의 추구의 기본적인 충동은 그것이 어떤 내용의, 어떤 품질의 삶이든지 간에 개인 자신에게 진실한 삶을 살려는 파토스이다. 진정성을 추구한다는 것은 달리 말하면 개인의 자기 창조적 자유를 실현하는 것이다. 진정성을 추구하는 가운데 기성의 윤리적 질서와 갈등이 빚어지는 것은 불가피한 사태이다. 하지만 오늘날 진정성의 관념이 언제나 갖고 있는 반사회적, 반윤리적 전환의 가능성에 불구하고 그 관념은 간단히 배격하기 어려운 문화적 현대성의 일부이다.

(…)

비루하게 만들기는 기성문화나 세계에 대한 저항이 개인의 외부가 아니라 내부에서 일어나고 있음을 알려준다. 그들의 소설에서 저항의 에너지는 정체성을 스스로 더럽히거나 내버리는 작중인물들의 행동, 바로 거기에서 가장 폭발적으로 발산되고 있다.¹⁰⁵⁾

황종연은 자신의 글에서 장정일과 최인수의 작품이 90년대 비루한 것에 그들이 매료된 이유로 “‘역사적 민중’처럼 공동체의 기억에 뿌리박은 인간 주체성의 이념이 이미 효력을 잃어버렸고, 삶의 모든 영역이 속절없이 자본주의 시장의 식민지로 전락”하였기 때문이라 밝히고 있다. 하지만 황종연은 자신의 정의한 ‘비루한 것’을 소설 속에 담고 있는 김소진을 다루지 않고 있다. 장정일과 최인수의 작품들에 비해 김소진의 작품은 황종연이 말한바와 같이 ‘비루한 것의 카니발’의 특징을 보이

105) 황종연, 「비루한 것의 카니발-90년대 소설의 한 단면」, 『비루한 것의 카니발』, 문학동네, 2001.

고 있으며, 비루한 것이 가지는 의미에서도 같은 맥락으로 해석할 수 있다. 또한 장정일과 최인수에 비해 시대적으로나 사용하는 방식에서도 앞서 있음에도 황종연은 김소진에 대해서는 다루지 않고 있다.

김소진 소설에 나타나는 아브젝트한 것들은 황종연의 비루한 것과 같은 양상을 보이고 있지만 그 이상의 성과를 들어내게 된다. 그것은 김소진의 아브젝트한 존재들은 3인칭의 관점에서 관찰되고 있다는 것이다. 이는 90년대 ‘신세대 작가’들이 사용한 미시적 글쓰기에서 작가는 독자를 배려하지 않은 상태로 작가주의적 소설만을 지향한 것과는 대조적인 특징이다. 김소진의 소설에서 이러한 독자와의 분리는 나타나지 않는다.

김소진의 글쓰기는 전통적 글쓰기를 유지하고 있다는 것이다. 80년대까지 유지되어 오던 이러한 글쓰기 방법을 90년대 ‘신세대 작가’들은 포기함으로써 새로운 영역으로의 확장만을 위해 실험적 글쓰기를 시도한다. 하지만 그러한 실험적 글쓰기로 인해 ‘90년대 문학의 위기’라는 극단의 비난까지 받았던 것 또한 사실이다. 하지만 김소진의 경우 전통적 글쓰기를 통한 독자와의 소통을 원활하게 유지하고 있다. 또한 낯설게 느껴질 수 있는 비루한 것들을 리얼리즘적 방법과 객관적인 관찰자의 시점으로 표현함으로써 90년대 ‘신세대 작가’와 차별화 된 글을 쓰게 된 것이다. 결국 김소진의 글쓰기는 90년대 ‘신세대 작가’들이 선택한 탈승화의 방식이 아닌 소설자체의 승화라 할 수 있을 것이다.¹⁰⁶⁾

90년대 작가들과 차이를 갖는 김소진의 글쓰기의 영향은 여기에 그치는 것이 아니다. 비루한 것들에 대한 관심은 이후 90년대 문학에서 대표되는 코드로서 나타나게 된다. 이어지는 장에서는 90년대를 대표하는 코드로서 비루한 것에 대하여 살펴보겠다.

2. 김소진과 90년대 이후 한국소설

90년대 문학은 80년대까지 유지되어오던 민족과 민중이라는 거대담론을 벗어나기 위한 많은 노력을 통해 문학의 새로운 시대를 열게 된다. 하지만 이러한 노력은 ‘신세대 작가’들을 통해 몇 문제를 드러내게 된다.

그 첫 번째는 자본주의의 유입에 의한 문학의 상품화이다. 90년대 문학은 순수

106) 김형중, 「비루한 것들의 리얼리즘」, 『소진의 기억』, 문학동네, 2007.

한 예술이 아닌 상품으로서 취급되고 작가들 역시 이러한 시대적 상황에 벗어나지 못한 경향을 보였다. 또한 이러한 경향으로 소설의 경우 선정적이거나 외설적인 성향으로 치우치게 됨으로써 소설의 질적 하락을 경험하게 된다. 결국 소설의 창작에 있어 작가의 위치는 상품을 주문받고 그것을 생산해 내는 생산자의 위치로 격하되고 만다. 이러한 경향을 부추긴 것을 한편으로 출판사에 의한 것이라고 주장하기도 한다.¹⁰⁷⁾ 이 담화에서 이성욱은 ‘7·80년대의 출판시장 규모나 질 그리고 소비자의 내용이 달라진 점’을 지적한다. 또한 출판사와 작가, 시인의 관계를 ‘원청업자’와 ‘하청업자’로 분류하며 90년대 작가의 위치가 얼마나 하락되었는지를 지적하고 있다.

두 번째로 ‘신세대 작가’들의 작품에서 나타나는 지극히 개인적인 글쓰기, 또는 독자에게 공감을 얻어내지 못하는 내면으로 축소 된 글쓰기를 한다는 점이다. 이러한 특징은 장정일과 최인수 역시 드러내고 있는데 소설작품 내의 초점이 내면이라는, 극히 작가 주관적인 사상적 표출에만 집중되고 있음을 지적할 수 있다. 이성욱은 이러한 경향을 90년대라는 시대가 새로운 것을 창출해야만 하는 시기로 여겼던 90년대 작가들의 잘못 된 생각에서 출발한다고 지적한다. 또한 기존의 80년대 문학에서 벗어난 것은 사실이지만 90년대에도 아직 남아있는 계급과 민족문제, 사회적 소외나 불평, 자유의 억압 등이 분명 존재하는데도 80년대에 거론됐던 것이라는 이유로 거부해버린 90년대 신세대 작가들은 오직 ‘나’와 ‘자아’만을 찾는 존재가 되어 버렸다는 점 역시 지적하고 있다. 이러한 경향에 의한 결과로 방민호는 신세대 문학을 긍정적으로 보지 못하는 이유가 되고 작품 역시 전세대에 비해 깊이가 없다고 밝히고 있다.¹⁰⁸⁾

하지만 90년대 위기설에 의해 90년대의 문학이 갖는 긍정적인 면을 외면할 수는 없다. 특히 ‘80년대를 극복’했다는 의미는 새로운 시대에 적응하는 문인들의 노력이 있었으며, 90년대의 단점은 이러한 성과를 얻기 위한 희생이라 생각할 수 있을 것이다. 그렇다면 90년대 문학 중 가장 눈에 띄는 성과는 무엇인가. 첫째는 ‘위기설’에서 제기됐던 ‘자아 찾기’이다. 자아 회복이라는 미시적 관점에서의 소설의 등장은 80년대까지 민족과 민중이라는 이름으로 묶여있던 개인들을 독립시키는 기능을 하게 된다. 특히 ‘자아 찾기’, ‘자아 실현’등의 목표를 가지고 씌여진 작품들은 독자들에게 새로운 의미의 소설을 경험하게 한다. 결국 90년대 문학은 80년대 문

107) 박영근 외, 「90년대 문학의 길찾기」, 『당대비평』 통권 제 2호, 생각의나무, 1997.

108) 방민호, 위의 글, p.225.

학에서 나타났던 거대한 ‘공동의 목표’보다 ‘개인의 목표’라는 축소된 목표로 작품의 인물을 내면화, 작가의 주관화로 이동한다. 또한 축소된 목표는 작품 속 인물의 선택에서 특정 계층이나 영웅과 같은 인물 설정이 아닌, 평범하고 어떠한 경우에는 평범한 이들보다 저급한 존재들이 소설에 등장함으로써 그러한 존재조차 자아를 찾는 존재, 즉 인간자체에 대한 관심을 드러내게 된다. 독립된 것은 자아뿐만이 아니다.

창작의 방법에 있어 기존에는 시도되지 않던 실험적인 문체들이 등장하기 시작한다. 이러한 현상은 기존의 전통적 문체에서 벗어나기 위한 극단적인 방법이라 할 수도 있지만 또 다른 시각으로는 정권의 교체에 의해 문학의 자유가 어느 정도 가능했기 때문이라 볼 수 있을 것이다. 이처럼 90년대의 문학은 새로운 문학의 영역을 확장하는데 지대한 공헌을 한 것은 한국문학사에 나타나는 또 다른 성공사례일 것이다.

그렇다면 김소진은 90년대 문학사에서 어떠한 위치를 차지하고 있는 것인가. 앞선 연구사 검토에서 지적했듯이 김소진에 대한 평가는 일부 평론가의 평론과 서평에서 다루어졌을 뿐, 90년대 김소진이 차지하는 비중에 대한 평가는 적은 것이 사실이다. 하지만 본고에서 밝히는 바와 같이 김소진이 가지는 90년대 문학적 의의는 90년대 ‘신세대 작가’들의 문제점을 극복한 90년대 작가이다. 그는 자신의 글쓰기 영역을 개척한 선구자적 위치를 점유하고 있으며 그러한 글쓰기는 김소진 이후 작가들이 보이는 특징이라 말할 수 있다. 특히 그의 작품에서 나타나는 민중은 80년대에 나타났던 민중과는 다른 의미로 표현되고 있다.

김소진의 민중은 세상과의 화합을 목적으로 한다. 그들은 각각 독립된 주체가 되길 원하며 그들이 소외된 공간에서의 독립과 함께 자아라는 인간으로 돌아가려 하는 민중이다. 이러한 경향은 90년대 작가들이 찾으려 했던 자아와 같은 맥락으로 작용하지만 그들과 차별성을 갖는 점은 김소진의 민중은 ‘우리’이며 작가의 주관적인 객체가 아니라는 점이다. 또한 김소진에게 있어 민중이란 90년대의 삶을 보여주는 가장 현실적인 대안으로 쓰여진다. 김소진의 민중은 하루의 삶을 위해 노동을 해야되는 존재들이며 그러한 삶은 의도하지 않게 사회가 만들었다는 것을 보여준다. 하지만 그러한 삶을 거부하거나 부정하지 않는 민중의 모습을 보여줌으로써 그들이 갖는 미래지향적인 메시지를 전하고 있는 것이다.

김소진이 다른 작가들과 또 다른 차이점은 소설에 사용되는 자유분방한 민중의 언어를 사용하고 있다는 것이다. 그들의 언어는 다소 혐오스러운 언어일 수 있지

만, 그들의 언어에는 감정을 숨기거나 고상한 표현으로 독자를 괴롭히지 않는다. 오히려 독자들에게 민중을 좀 더 가깝게 만들고 그들의 삶과 자신들의 삶의 공간이 넓지 않은, 공동의 사회 속에 살아가는 존재임을 보여주고 있다. 김소진은 전통적 글쓰기는 하고 있으나 권위적인 글쓰기를 하는 작가가 아니다. 이는 그의 작품은 품위와 품격을 지향하는 작품이 아닌 보이는 것과 들리는 것, 그리고 느껴지는 것을 그대로 담아내는 이야기꾼으로서 작가의 소명을 다하고 있다¹⁰⁹⁾는 것이다.

김소진 이후 이러한 민중에 대한 관심은 선명하게 나타난다. 성석제의 『새가 되었네』¹¹⁰⁾의 경우 김소진과 비슷한 양상 글쓰기로 보인다. 그는 민중을 자신의 작품 속으로 끌어드리며 그들의 언어를 사용하고 그들의 삶을 보여준다. 비록 그들이 ‘나’라는 1인칭의 화자로 등장하여 작가의 말을 대신 전하고 있는 수동적 화자이기는 하나 김소진의 글쓰기가 이후 작가들에게 민중에게 관심을 가질 기회를 준 것이다.

109) 서영채, 「이야기꾼으로서의 소설가」, 『문학동네』, 1997, 가을호.

110) 성석제, 「새가 되었네」, 『내 인생의 마지막 4.5초』, 강, 2003.

V. 결론

1990년대를 대표하는 작가들로 은희경과 성석재, 신경숙과 윤대녕을 거론한다. 그들이 보이고 있는 ‘자아’를 가진 개인은 90년대 문학을 대표하는 코드이며 80년대 문학과 구분되는 가장 큰 특징이다. 이들의 특징은 80년대 문학의 한계극복과 함께 90년대 문학의 새로운 장을 연 주요한 의미를 지닌다. 하지만 그들의 소설이 90년대로 진입한 직후 나타났던 것은 아니다. 90년대를 대표하는 작가들은 90년대 ‘신세대 작가’들이 지녔던 문제점에서 벗어나기는 쉽지 않다는 것이다.

하지만 김소진의 경우 90년대 작가들이 지닌 문제를 벗어난 작가이다. 그는 80년대의 거대담론에서 벗어나 개인에 관심을 갖는 90년대 작가의 특징을 지니고 있으면서도 90년대 작가들이 지니고 있는 본질적 문제를 특유의 글쓰기를 통해 극복해 내고 있다. 하지만 90년대 문학사에서 김소진이 차지하는 비중은 그리 크지 않다. 오히려 90년대 작가들이 지녔던 문제점이 90년대를 대표하는 작가들이라는 이름으로 부각되고 있는 것이 90년대 문학사의 평가로 나타난다. 그러한 이유로 본고는 바흐친의 이론을 토대로 김소진이 가지는 90년대 문학사적 의의를 탐구하려 시도했다.

바흐친의 다성성 이론과 카니발 이론은 김소진 소설연구에 김소진이 90년대 문학사적 위치를 찾는 좋은 방법으로 보여진다. 물론 바흐친 이론을 통한 김소진 소설연구가 전혀 진행되지 않았던 것은 아니다. 다만 기존 연구에서 나타난 공통적인 문제점, 다시 말해 카니발이론에 대한 이해부족과 표층적인 의미 해석으로 인한, 마르크스 계급론에 의한 하층민에 접근에서 분석이 이루어졌던 점이 문제점으로 나타났다. II장에서는 이러한 문제점을 극복하기 위해 바흐친의 ‘다성성’과 ‘카니발’에 대한 개념적 정의를 설명함으로써 기존 연구의 한계를 극복하고자 했다. 특히 김소진 소설의 다성성 연구에 있어 바흐친이 가장 중요하게 여겼던 세 가지 명제에 대하여 살펴보았다.

다성소설의 첫 번째 명제는 주인공의 목소리에 대한 것이었다. 주인공의 문제는 다성악적(polyphonic)구상의 제조건에서 주인공과 주인공의 목소리가 누리는 상대적 독립성을 의미하는 것이다. 두 번째의 명제는 관념의 문제로 주인공 구상과 이어진 관념(idea)이 차지하는 위치이다. 단성적 소설의 경우 주인공의 관념은 작가에 의해 만들어지거나 또는 작가의 관념을 전의 받아 나타난다. 하지만 다성소설의

주인공의 관념은 작가의 영향에서 벗어나 독립된 세계인식 또는 의식에 의해 나타나게 되는 것이다. 마지막 세 번째 명제는 구성의 문제로 소설 전체를 형성하는 새로운 연결 원칙이다.

카니발 이론에 대한 정의에 있어 우선적으로 확인했던 것은 카니발의 세 가지 세계관이었다. 카니발 세계관의 첫 번째는 자유와 평등이 지배하는 세계관이며, 두 번째는 집단적이며 민중적이라는 것이다. 마지막 카니발적 세계관은 변화와 다양성은 지배적인 이데올로기를 사회 질서를 하나의 고정 불변하고 절대적인 실체로 파악하는 것이다. 카니발 세 세계관은 각각 독립된 세계관이 아니다. 각각의 세계관은 카니발의 특징을 나타낼 뿐만 아니라 상호관의 관계를 통한 이상적 세계를 구성하는 주요한 요소로써 작용한다는 것이다.

III장에서는 II장에서 정의한 바흐친의 이론을 토대로 김소진 소설의 다성성과 카니발에 대하여 살펴보았다. 그 첫 번째 작업으로 다성적 소설에 나타나는 작가와 인물간의 대화적 관계를 살펴보았다. 작가와 인물의 대화적 관계는 작가의 위치가 권위적인 위치가 아닌 인물과 동등한 위치로 이동함으로써 가능하게 된다. 이러한 이동을 통해 작가는 인물들과 동등한 위치에서 대화를 하게 되는 것이다. 중요한 것은 작품 속 인물과 동등한 위치로 이동한 작가는 다성적 인물들과 같은 특징으로 대화에 참여하게 되는 것이다. 작가는 더 이상 신적인 능력은 존재하지 않는다. 오히려 그들과 동등한 불완전한 존재로 대화에 참여하게 되는 것이다. 이러한 특징은 「원색생물학습도감」에서 선명하게 나타난다. 단성적 작가의 경우 작품의 모든 상황과 인물에 대하여 아는 존재다. 하지만 다성적 소설에서 작가, 즉 대화에 참여하는 작가는 자신이 알고 있다는 사실조차 인물과의 대화적 관계를 통해 새롭게 깨닫게 되는 존재로 나타나게 되는 것이다.

「혁명기념일」은 위에서 나타난 작가와 인물의 대화적 관계를 통해 그 시대를 살아가는 인물을 보여주는 작품이다. 특히 화자인 작가는 그 시대를 살아가는 이상을 잃어버린 지식인의 모습으로 등장하고 있다. 작가와 인물의 이러한 대화적 관계는 인물뿐만이 아닌 작가가 살아가는 세계와 그 세계를 살아가는 다양한 인간을 보여줄 수 있는 것이다.

이어지는 두 번째로 김소진 소설에 나타나는 인물들의 대화적 관계에 대하여 살펴보았다. 「별을 세는 사람들」은 작가가 마련한 공통된 공간에서 인물들의 대화적 관계를 통해 그들이 가지고 있는 세계관에 대하여 알 수 있었다. 특히 인물들은 비슷한 상황의 삶을 살아감에도 각자 느끼는 가치의 이상화는 다르게 보여짐을 알

수 있다. 또한 이러한 다양성은 그 시대를 살아가는 다양한 인물에 대한 작가의 관심을 통해 가능한 것이다. 「높이 있는 마을」의 경우 역시 인물들 간의 대화적 관계를 통해 그들의 삶과 세계를 그들의 목소리로 보여주고 있다. 그들의 삶은 하나의 공통된 공간에서 출발한 것으로 보기에 다분히 산발적이다. 이러한 특징은 인물들의 다양한 의식에 의한 것으로, 자신들의 순수한 목소리를 통해 자신을 이미지화 하고 있는 것이다.

김소진의 다성적 특징 중 첫 번째로 살펴보았던 작가와 인물의 대화적 관계, 인물과 인물의 대화적 관계는 그 시대를 살아가는 사람들의 다양한 삶의 모습과 세계관을 보여주는 특징을 보이고 있다. 김소진 역시 그 시대를 살아가는 한 사람으로 작품에 참여하고 있다. 결국 김소진 소설의 대화적 관계는 공동의 시대를 살아가는 다양한 인물과 삶을, 다양한 세계관을 보여주고 있는 것이다.

김소진 소설에 나타나는 다성적 소설의 형식을 살펴보면 첫 번째로 인물과의 객관적 거리를 유지하는 것이었다. 다성적 작가는 인물에 대하여 주관적인 시각으로 접근하거나 권위적인 능력을 행사하지 않는다. 객관적 거리란 바로 작가의 주관적인 능력에 의한 것이 아닌 인물이 독립된 주체로 나타나게 하는 거리인 것이다. 「높이 있는 마을」과 「빵」은 3인칭의 관찰자 시점의 소설로 작가는 인물들을 보고 이야기를 듣는 거리에 있음을 알 수 있다. 중요한 것은 인물과 작가가 수직적인 관계가 아닌 수평적인 위치에 있다는 것이다. 수평적인 관계에서 작가는 그들의 대화를 듣고 관찰하는 거리를 유지함으로써 주관적인 작가의 능력은 사용하지 않는다. 또한 인물들은 작가의 객관적 거리를 통해 독립된 목소리를 보일 수 있는 것이다.

두 번째로 고정되지 않은 화자이다. 김소진은 소설에서 고정된 화자의 목소리만을 사용하지 않는다. 특히 액자형 구조의 소설에서 속 이야기의 목소리를 통해 인물이 느낀 감정과 기억에 대하여 보다 사실적이고 진정한 접근이 가능하다. 또한 김소진 소설에서 자주 나타나는 간텍스트의 활용은 소설에 등장하는 인물뿐만이 아닌 사건과 관계없는 인물을 통한 이야기를 들려주는 것이다. 김소진 소설에서 나타나는 가변적인 화자와 간텍스트는 인물의 독립성뿐만이 아닌 독자가 바라보는 새로운 시각적 접근을 볼 수 있다.

마지막으로 다성적 소설의 형식적 특징은 연작소설의 형식을 통해 작품에 등장하는 인물들의 독립성을 확보하고 인물들이 소설에 포함된 것이 아닌, 인물들에 의한 작품을 보이게 한 것이다. 또한 김소진의 소설에는 익명의 인물은 존재하지 않

는다. 이는 90년대 작가들이 사용하는 존재적 가치가 없는 인물이 아닌 고유한 이름이 있는 존재로써 등장하는 것이다. 또한 이러한 인물들은 특정 계층의 인물이 아닌 평범하게 살아가는 민중이라는 점에서 주목할 만하다.

김소진은 민중을, 민중의 카니발의 이미지를 소설에 사용하고 있다. 김소진은 카니발적 이미지를 통해 80년대 문학과 90년대 문학에서 보기 드문 특징을 보이고 있다. 김소진 소설에서 나타나는 첫 번째 카니발의 이미지는 배설물이다. 특히 배설물은 카니발적 붕괴, 즉 경계를 붕괴시키는 기능을 하며 경계의 붕괴를 통해 민중들은 상위 계층의 격하를 이루어낸다. 또한 배설물은 공포를 배설행위는 우주적 공포를 잇는 방법으로 사용된다. 작품에서 나타나는 이러한 배설물의 이미지들은 카니발의 세계관을 담고 있으며 특히, 양가치적인 의미를 포함함으로써 카니발의 세계관인 새로운 미래에 대한 기대를 담고 있는 것이다.

김소진이 사용하는 카니발의 두 번째의 이미지는 그로테스크한 인간의 신체는 인간의 신체를 극도로 과장하여 묘사함으로써 공식적인 가치를 격하시키게 된다. 인간의 신체는 카니발적인 의미를 포함한, 또는 카니발의 객체로써 사용되며 하부의 기관은 이러한 의미를 더욱 선명하게 보이고 있다.

바흐친이 사회현상인 카니발에 관심을 갖았던 이유는 문학에서도 카니발이 가능하기 때문이다. 김소진의 소설 역시 문학의 카니발화를 보이고 있다. 카니발의 웃음은 카니발의 모든 이미지를 대표할 수 있는 것이다. 김소진의 소설에서 나타나는 웃음은 그들이 살고 있는 사회의 계급적 관계를 허문다. 즉, 민중적인 자유로운 웃음을 통해 그들이 누릴 수 있는 사회, 수평적 관계로 이동하게 되는 것이다. 또한 이 웃음은 유토피아적인 성격을 지닌다.

언어의 카니발화는, 특히 욕설의 경우 양면적인 가치를 지니고 있다. 비천하고 굴욕적이면서도, 동시에 욕설은 다시 태어나게 하고 새롭게 만든다. 카니발이 진행되는 동안 욕설은 본질적인 의미를 다시금 새롭게 부여 받는다.

마지막 IV장에서는 김소진 글쓰기가 갖는 90년대 문학사적 위치에 대하여 살펴 보았다. 이번 장에서는 특히 바흐친의 그로테스크한 육체, 카니발의 이미지에서 발전된 의미로 보이는 아브젝트 김소진의 작품에 나타나고 있음을 확인할 수 있었다. 김소진이 사용하는 아브젝트는 부조리한 사회와 권위의식에 대한 저항적 의식을 표출하고 있으며 나아가 계급적 평등을 지향하는 목표를 지니고 있음을 밝힐 수 있었으며 이러한 특징에서 바흐친의 카니발적 이미지와 같은 의미로써 사용되고 있음을 확인할 수 있었다. 또한 계급적 평등은 그들 각각 떨어진 존재들로서 살

아가는 것을 목적으로 하는 것이 아닌 공동의 사회를 계급적 평등을 통해 화합하려는 최종적 목표를 지니고 있다는 의미를 찾을 수 있었다.

황종연의 「비루한 것의 카니발」에서 밝히고 있는 장정일과 최인후의 비루함은 90년대의 대표적 사례로 들고 있다. 하지만 그들 역시 90년대 작가들이 지니고 있는 현실의 외면과 작가의 주관적 관점의 개입이라는 문제에서 벗어나지 못하고 있다. 하지만 김소진의 경우 장정일과 최인후로 대표되는 90년대 작가들의 한계를 뛰어넘는 글쓰기로 현실을 반영하고 독립된 의식의 주인공을 사용함으로써 90년대 작가들과 차별화된 글쓰기를 한다는 것을 확인하게 되었다.

김소진의 글쓰기, 즉 아브젝트에 대한 관심은 이후 문학에 영향을 미쳤다는 것이 이번장의 가장 큰 성과라 할 수 있다. 90년대 이후의 소설에서는 민중에 대한 작가의 관심은 두드러지게 늘어났음을 성석재의 경우를 들어 확인할 수 있었다. 그러나 성석재 역시 개인의 내면에 치중된 글쓰기로 90년대 ‘신세대 작가’의 한계를 극복하지 못하고 있다는 점이 90년대 소설의 한계로 나타난다. 결국 김소진은 90년대 문학사에 있어 ‘신세대 작가’와의 차별된 글쓰기를 통해 중요한 위치를 지니게 된다. 첫째로 민중에 대한 관심을 가지고 있으며 그러한 관심은 민중의 삶의 중심적 위치를 차지하는 언어와 웃음을 통한 것임을 확인할 수 있다. 두 번째로 전통적 글쓰기를 통한 민중에 대한 관심을 3인칭의 관점에서 관찰함으로써 작가의 주관적인 의미를 부여하지 않는다는 점이다. 이러한 특징은 김소진이 90년대 문학사에서 선구자적 위치를 가질 수 있는 이유로 설명될 수 있으며, 나아가 김소진에 대한 연구는 더욱 심도 깊게 진행되어야 하는 또 다른 이유가 되는 것이다.

지금까지 살펴본 내용들을 통해 김소진의 글쓰기는 첫째, 그는 80년대 글쓰기에서 벗어난 작가이다. 김소진은 이데올로기를 반영하지 않는 글쓰기를 하기 위해 다성적 인물들을 작품에 등장시킨다. 또한 그들의 목소리를 통해 세계에 대하여 인식하게 되고 독자들에게 확인시켜주고 있음을 알 수 있다. 한편 권위적인 작가의 위치를 버림으로써 인물들에게 보다 근접한 관찰과 대화를 통해 이러한 특징을 보여주고 있음을 확인할 수 있었다. 김소진은 세상을 보고 글을 쓰는 작가가 아니다. 그는 작품에 등장하는 인물들의 삶을 그대로 보여줌으로써 이 세상이 어떤가라는 질문을 하는 작가이다. 작품에 등장하는 많은 인물들은 그들만의 삶과 사고를 그대로 보임으로써 그 시대를 살아가는 많은 인간의 모습을 보여주는 것이다. 이는 작가들이 가지고 있는 권위를 버림으로써 가능한 것이었다. 김소진은 그들을 자신이 조종할 수 있는 도구로 보는 것이 아닌, 살아서 생각하고 대화하며 행동하는 인간

으로써 대하고 있다. 이러한 동등한 위치로 이동한 작가의 의도는 작품의 등장하는 모든 인물에게 의식을 갖는 독립된 주체가 되도록 배려하고 있는 것이다.

김소진은 다성적 글쓰기를 통해 독립된 의식에만 관심을 갖는 것이 아니다. 그는 다성적 특징을 통해 그 시대를 살아가는 인물의 삶을 보여주고 카니발의 세계관을 통해 카니발적 세계를 꿈꾸고 있음을 확인할 수 있다. 그가 원하는 것은 80년대의 거대담론으로 등장하는 군중이 아닌 독립된 의식을 가진 인물이며, 90년대 작가의 권위적이고 주관적인 내면의 글쓰기가 아닌 주변세계가 가지고 있는 문제점과 그 문제점을 해결할 수 있는 방법을 보여주고 있는 글쓰기를 한다는 것이다.

김소진의 소설에는 본고에서 논의한 것 외의 많은 부분들이 다루어지지 않고 있다. 특히 카니발적 이미지의 경우, 카니발의 세계관이 사용되는 이미지들이 김소진 소설에 많이 나타나고 있음을 알 수 있었다. 이러한 연구가 본고에서 이루어 졌다면 김소진이 차지하는 90년대 문학사적 의의에 대하여 좀 더 명확한 위치를 찾을 수 있었을 것이라는 아쉬움을 갖는다. 또한, 아브젝트한 것에 대한 논의에 있어 바흐친의 그로테스크한 육체와 아브젝트의 관계를 더욱 명확히 함으로써 김소진이 사용하는 아브젝트한 것에 대한 논의가 미비한 점 역시 아쉬움으로 남는다.

<참고문헌>

1. 기본 텍스트 : 2002년 문학동네에서 발간된 전집을 기본 텍스트로 삼았음

- 김소진, 『장석조네 사람들』, 문학동네, 2002
——, 『자전거 도둑』, 문학동네, 2002
——, 『열린 사회와 그 적들』, 문학동네, 2002
——, 『신평근배커리 약사』, 문학동네, 2002

2. 단행본

- M.바흐친, 김근식 역, 『M.바흐친 도스토예프스키 창작론』, 중앙대학교출판부, 2003.
- M.바흐친, 정승희 외 2인 역 『장편소설과 민중언어』, 창작과 비평, 2005.
- M.바흐친, 김육동 역, 『대화적 상상력-바흐친의 문학 이론』, 문학과지성사, 1994.
- M.바흐친, 이덕영, 최건영 역, 『프랑스어 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문학』, 아카넷, 2001.
- 권덕하, 『소설의 대화 이론 : 콘라드와 바흐친』, 소명출판사, 2002.
- 게리 슐 모슨, 캐릴 에머슨 지음, 오문석 외 2인 역, 『바흐친의 산문학』, 책세상, 2006.
- 김기택, 『21세기 문학이란 무엇인가』, 민음사, 1999.
- 김병로, 『한국 현대소설의 다성담론 시학』, 국학자료원, 1999.
- 김윤식, 『작가와와의 대화 : 김윤식 평론집』, 문학동네, 1996.
- 성성제, 『내 인생의 마지막 4.5초』, 강, 2003.
- 안찬수 외, 『소진의 기억』, 문학동네, 2007.
- 엄창섭, 『한국현대문학사』, 새문사, 2002.
- 유정호, 『현대 한국문학100년 : 20세기 한국문학 어떻게 볼 것인가』, 민음사, 1999.

- 장석주, 『20세기 한국문학 탐험 5』, 시공사, 2000.
- 황종연, 『비루한 것의 카니발』, 문학동네, 2001.
- 황종연 외 11인, 『90년대 문학 어떻게 볼 것인가』, 민음사, 1999.
- 줄리아 크리스테바, 서민원 역, 『공포의 권력』, 동문선, 2001.
- 캘리 올리버, 박재열 역, 『크리스테바 읽기』, 시와반시사, 1997.

3. 학위논문

- 감정옥, 「김소진 소설 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2006.
- 강정아, 「자본주의 도시 공간에 대한 문학사회학적 연구」, 부산대학교 대학원 석사학위논문, 2003.
- 김성민, 「김소진 소설 연구」, 동아대 교육대학원 석사학위논문, 2005.
- 김영현, 「김소진 소설 연구」, 대구대 교육대학원 석사학위논문, 2005.
- 나은경, 「김소진 소설 연구」, 동국대 문화예술대학원 석사학위논문, 2000.
- 민경준, 「김소진 소설의 갈등 양상 연구」, 경희대 교육대학원 석사학위논문, 2004.
- 박미설, 「김소진 소설의 텍스트 언어학적 연구」, 대구카톨릭대 석사학위논문, 2005.
- 박수연, 「김소진 소설의 남성인물 연구」, 고려대학교 인문정보대학원 석사학위논문, 2006.
- 석채영, 「김소진 소설 연구 - 인물의 특성을 중심으로」, 홍익대학교 교육대학원 석사학위논문, 2006.
- 오정분, 「축제와 문학 : 바흐친의 문학이론」, 경희대학교 대학원 석사학위논문, 2001.
- 이성재, 「김소진 소설 연구 : 아버지를 통한 자아찾기를 중심으로」. 숭실대 교육대학원 석사학위논문, 2003.
- 이 숙, 「김소진 소설 연구 - 작중인물의 콤플렉스를 중심으로」, 전남대 국어국문학과 석사학위논문, 2003.
- 윤소영, 「김소진 소설의 서술 양상 - 일인칭 소설을 중심으로」, 우석대 교육대학원 석사학위논문, 2003.

이윤미, 「김소진 소설 연구 - 아버지 부재와 아버지 찾기의 과정을 중심으로」, 흥익대 교육대학원석사학위논문, 2004.

4. 학술논문 및 평론

- 권영민, 「연작소설의 새로운 가능성」, 『소설의 시대를 위하여』, 반도출판사, 1995.
- 김윤식, 「90년대 문학의 종언 - 작가 김소진이 의미하는 것」, 『현대문학』, 통권 515호, 1997.
- , 「김소진, <가을옷을 위한 랩소디>」, 『김윤식의 소설읽기 : 90년대 중반에 빛난 작품들』, 열림원 1995.
- , 「새로운 지식인 소설의 한 유형」, 『열린 사회와 그 적들』, 솔출판사, 1993.
- 김종욱, 「또다시, 아버지를 찾아서-김소진론」, 『문예중앙』, 1995, 겨울호.
- 김종회, 「유년의 기억과 화해의 의식」, 『한국현대문학 100년대 소설 100선 연구』, 문학수첩, 2006.
- 김주희, 「한국 단편 연작소설 연구 1」, 『우암논총』, 청주대학교 대학원, 1995년 13권.
- , 「한국 단편 연작소설 연구 2」, 『우암논총』, 청주대학교 대학원, 1996년 14권.
- 김재영, 「연작소설의 장르적 특성연구」, 『현대문학의 연구』, 한국문학연구학회, 2005.
- 김지미, 「1970년대 연자 소설의 서사 구조 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문. 2001.
- 김택중, 「무의식적 원체험의 극복과 포용 - 김소진의 『눈사람 속의 검은 항아리』와 이순원의 『말을 찾아서』」, 『대전어문학』, 2000, 제 17집.
- , 「심층심리의 소설적 변용-김소진 이순원의 소설을 중심으로」, 『한국언어문학』, 한국언어학회, 2003, 제 50집.
- 김형중, 「비루한 것들의 리얼리즘」, 『소진의 기억』, 문학동네, 2007.
- 류보선, 「그리움과 끈끈한 생명력의 깊이」, 『창작과 비평』, 1993, 여름.

- , 「변두리의 귀환」, 『열린 사회와 그 적들』, 문학동네. 2002.
- 백지연, 「현재를 응시하는 ‘수인(囚人)’의 글쓰기」, 『문학정신』, 1997, 가을호.
- 박영근, 「90년대 문학의 길찾기」, 『당대비평 통권 제2호』, 생각의나무, 1997.
- 방민호, 「검은 향아리 속의 눈사람 - 김소진론」, 『실천문학』, 1997 가을호.
- 서영채, 「이야기 끈으로서의 소설가」, 『문학동네』, 1997, 가을호.
- 신승협, 「어제의 민중과 오늘의 민중」, 『창작과 비평』. 1997, 가을호.
- 손종업, 「몸의 서사 : 배설로서의 글쓰기」, 『문학의 저항』, 보고서, 2001.
- 안찬수, 「상처와 기억과 생리적인 것 - 김소진의 초상화를 그리기 위하여」, 『문학동네』, 1997, 가을호.
- 오민석, 「카니발의 그 민중성과 그 불안 : 『라블레와 그의 세계』를 중심으로」, 『안과 밖』, 영미문학연구회, 2003.
- 이광호, 「아버지의 존재론 - 김소진을 위하여」, 『한국문학』, 1997, 여름호.
- 정홍수, 「허벅지와 흰쥐 그리고 사실의 자리 - 김소진의 글쓰기」, 『문학사상』, 문학사상사, 1995, 제279호.
- 한승옥, 「바흐친 소설이론 연구(1)- 주인공을 중심으로」, 현대문학이론학회, 1999.
- , 「바흐친 소설이론 연구(2)- 관념을 중심으로」, 현대문학이론학회, 1999.
- 황국명, 「상처 입은 자의 쓸쓸한 초상」. 『문학사상』, 문학사상사, 1997, 제296호.