

2인칭소설의 서술층위 연구*

황 국 명**

차 례

- | | |
|----------------------|----------------------|
| 1. 들머리 | 4. 이론의 서사화와 다중언어의 역설 |
| 2. 현실과 허구의 경계에서 유희하기 | 5. 자아분열, 자기이해, 자기고백 |
| 3. 놀이로서의 언술과 주체 부정 | 6. 맺음말 |

국문초록

본 연구는 2인칭서사의 일반적인 원리와 그 독자성에 대한 해명이 서사학의 중요한 과제가 된다고 전제하고, 2인칭대명사의 현전이 서사의 부름(address), 즉 소통관계를 근본 특질로 삼는다는 점을 주목하여 다양한 회로와 그 의미를 살피는 데 목적을 둔다. 연구 결과, 경험적 작가-독자의 소통회로는 텍스트 내/외적 영역과 경계를 넘나들고 작가와 독자 사이에 대결적 관계가 형성된다. 언술층위가 지배적인 소설은 텍스트 외적 영역으로의 상향적 일탈을 보이면서 경험적 독자에게 문학적 인유를 해독해야 하는 압력을 행사한다. 명시적인 1인칭서술자와 작중인물의 소통회로는 교육적 관계를 드러내며, 숨겨진 서술자는 현실독자와 소

* 본 논문은 2005년도 인제대학교 학술연구조성비 보조에 의한 것임.

** 인제대학교 한국학부 교수

원한 관계 혹은 인물과 독자 사이의 문화적 거리를 드러낸다. 서술자가 자신을 2인칭으로 호명한 소설에서 서술자와 피서술자는 분열적 관계, 고립적 관계, 비적대적 관계를 유지한다.

주제어 : 2인칭소설, 서술층위, 부름, 언술, 스토리, 현실작가, 현실독자, 서술자, 피서술자, 메타픽션, 텍스트상호성

1. 들머리

본 연구는 한국 2인칭서사의 서술층위, 특히 소통회로가 지닌 특성과 의미를 해명하는 데 목적이 있다. 본고에서 2인칭서사는 주요 인물을 ‘너’로 지칭하면서 너에 관한 이야기를 너에게 말하는 서사라고 잠정적으로 규정된다.

웨인 부우드는 인칭에 따른 소설의 분류를 회의하고, 2인칭 사용의 부자연성이 독자를 당혹케 하지만 독자는 곧 1인칭이나 3인칭으로 이해한다고 지적한 이래, 2인칭은 성공하기 어려운 서술방법으로 이해되어 왔다.¹⁾ 서술방식의 특이성 외에 다른 효과를 인정하기 어렵다는 평가는 창작방법론에서도 크게 다르지 않다.²⁾

「2인칭 화자의 가능성」이라는 독립된 절에서 김천혜는 2인칭 소설의 화자가 본질적으로 1인칭 화자와 다를 것 없어 독립된 인칭의 소설로 간주하기 곤란하지만, 앞으로 독자적 장르로 취급될 가능성이 있다고 본다.³⁾ 그런데 1인칭 화자와 달리, ‘2인칭 화자’라는 개념은 다소 모호하다.

1) 웨인 C.부우드, 『소설의 수사학』, 최상규 역, 새문사, 1985, 192쪽.

2) 구인환, 『소설쓰는 법』, 동원출판사, 1982, 155쪽, 전상국, 『당신도 소설을 쓸 수 있다』, 문학사상사, 1995 12판, 183쪽, 데이몬 나이트, 『소설창작법』, 신구문화사, 1996, 189쪽, 이미란, 『소설창작 12강』, 예림기획, 2001, 111-112쪽.

3) 김천혜, 『소설구조의 이론』, 문학과지성사, 1990, 94-96쪽.

왜냐하면 서사인칭은 서술자(화자)가 매개하는 대상을 지시하기 때문이다. 텍스트 내의 2인칭대명사는 서술자의 이야기 상대를 가리키고 텍스트 내 서술자의 존재를 암시하지만, 2인칭대명사 ‘너’는 서술자가 아니다. ‘너’의 텍스트 내적 현존은 서술을 책임진 매개자, 즉 서술자의 현존을 암시하면서 동시에 말소시킨다. 왜냐하면, 전환사인 1,2인칭대명사는 주어진 담화 내에서만 어떤 위치를 차지할 뿐, 담화 외적인 지시적 특성을 결여한 ‘비어 있는 기표’인 까닭이다.⁴⁾

다른 한편, 언술과 이야기라는 두 서사층위의 분리를 가정하는 기존 서사학으로 2인칭소설의 특성을 해명하기도 어렵다. 왜냐하면, 2인칭서사의 ‘너(당신)’는 언술주체로서의 서술자, 행위주체로서의 작중인물을 가리키며, 수용주체로서 피서술자, 경험적 독자 및 불특정인을 지시할 수 있기 때문이다. 2인칭대명사의 이와 같은 잠재적 다의성 때문에, 2인칭서사를 지배하는 독자적인 원리를 말하기 쉽지 않다.⁵⁾ 이상과 같은 근거로 볼 때, 2인칭서사의 일반적인 원리와 그 독자성의 해명은 중요한 서사학적 과제라고 할 것이다.

2인칭은 특히 소통행위를 함축하는 관계의 기호이다.⁶⁾ 대명사 ‘너’는 서술목소리 ‘나’의 존재에 대한 가장 확실한 기호이다. 그래서 2인칭은 1

4) 스티븐 고헤 · 린다 샤이어스, 『이야기하기의 이론』, 임병권 · 이호 역, 한나래, 1997, 135, 150-151쪽.

5) 2인칭서사에서 ‘너(당신)’가 지시하는 대상의 정체는 매우 다양함을 알 수 있고, 언술층위에서의 소통뿐 아니라 이야기층위의 경험도 주요 연구 영역일 수 있다. 이에 대한 이론적 고찰로, 황국명, 「2인칭서사의 서술특성과 의미 연구」, 『현대소설연구』 41호, 2009 참조.

6) 문학을 소통체계로 본다면, 편지도 특정한 소통의 사례로 간주될 수 있다. 특히 현수신자를 행위주체로 투사한다는 점에서 서간체소설과 2인칭소설을 구분하기 어렵다. 그러나 서간체소설의 독자는 읽도록 예정된 수신자라기보다 훑쳐보는 수신자라 하겠고, 서간체소설에서 편지는 종종 운명의 도구가 되거나 염상섭의 <만세전>처럼 미래의 사건을 암시 유발한다는 점, 특정 독자와의 배타적인 교환 욕망이나 반응을 요청하며 1인칭발신자와 2인칭수신자에 의해 사건이 굴절된다는 점에서 2인칭소설과 구분될 수 있겠다. Janet Gurkin Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form*(Ohio State Univ.Press, 1982), pp.61, 88-92.

인칭보다 더욱 강력하게 발신자와 수신자를 연결한다. ‘나’가 항상 ‘너’와의 소통을 함축하는 것은 아니지만,⁷⁾ ‘너’는 반드시 ‘나’를 함축하기 때문이다. 이런 의미에서, 2인칭대명사 ‘너’의 현전은 소통행위의 쌍방을 가정하며, ‘너’가 나타나는 텍스트에서 독자는 당연히 쌍방을 확인하고 양자를 결합하는 소통회로를 재구성한다.⁸⁾

이에 본고는 2인칭소설에서 소통관계가 전경화됨을 주목하여 소통 혹은 부름(address)을 주요 분석범주로 삼고, 소통 회로의 다양한 층위를 따져 2인칭서사의 특성을 해명하고자 한다. 본고가 검토하려는 소통회로는 다음과 같은 층위에 놓인다.⁹⁾

1) 텍스트 외적 층위=(1)작가 - 독자(혹은 생산자 - 소비자)

7) 그런데 프랭스는 2인칭대명사 ‘당신’이 서술자의 존재를 암시하는 것처럼, 서술자 ‘나’는 언제나 피서술자의 존재를 암시한다고 지적한다. 제랄드 프랭스, 『서사학-서사물의 형식과 기능』, 최상규 역, 문학과지성사, 1988, 21, 33쪽. 피서술자를 모든 서술의 근본 요소로 간주한 프린스에 따르면, 피서술자는 서술자와 독자를 매개하고, 서사배대의 구성이나 서술자의 성격화에 기여하며, 주제의 강조와 플롯의 전개를 돕고, 작품의 도덕적 대변인 역할도 한다. G.Prince, “Introduction to the Study of the Narratee”, J.P.Tompkins(ed.), *Reader-Response Criticism: from Formalism to Post-Structuralism*(The Johns Hopkins Univ.Press, 1980), pp.20-24.

8) B.McHale, *Postmodern Fiction*(Methuen & Co. Ltd., 1987), p.223, *Constructing Postmodernism*(Routledge, 1992), pp.89-90.

9) 이 설명모델은 맥헤일이 2인칭서사와 관련하여 제시한 서술의 3가지 층위와 소통 회로를 참고한 것이지만, 소통과 경험지시 양면을 주목한 플루터닉, 스코필드, 허만 등의 논의도 주목할 만하다. B.McHale, *Constructing Postmodernism*, pp.90-93. Monika, Fludemik, “Second-person Narrative as a Test-case for Narratology,” *Style*, 28 (3:1994 Fall), Monika, Fludemik, *Towards a “Natural” Narratology*(Routledge, 1996), p.244-249. D.Schofield, “The Second Person: A Point of View-The Function of the Second-Person Pronoun in Narrative Prose Fiction”, diss., Deakin Univ., 1998, 특히 3장. D.Herman, “Textual ‘You’ and Double Deixis in Edna O’Brien’s ‘A Pagan Place’,” *Style*, 28(3:1994 Fall), 특히 1장, D.Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*(Univ. of Nebraska Press, 2004), pp.339-341.

- 2) 텍스트 내적 층위=(2)서술자→피서술자
 (3)서술자→작중인물
 (4)서술자, 인물→자기 자신
 (5)인물 a→인물 b

(1)의 소통회로는 허구세계에 밖의 층위에 놓이지만, 2인칭서사의 경우 의미있는 층위로 검토할 만하다. (2)는 서술자와 피서술자가 놓인 언술층위가 압도적 우위에 있다. 이 층위의 경우, 언술에 앞서 일어난 사건은 부재한다고 할 수 있다. (3)의 소통회로는 2인칭서사에서 흔히 볼 수 있는 유형으로 서술자의 부름을 받은 피서술자 ‘너’는 스토리층위의 인물이다. (4)의 회로에서 서술자(인물)는 자신을 2인칭으로 호명한다. 이 경우 2인칭은 1인칭의 위장 혹은 가면이라 이해된다. (5)의 경우, ‘나’와 ‘너’라는 인칭대명사의 전환기능이 의도적으로 이용된다. 아래에서 본고는 (1)(2)(3)(4)의 소통회로를 중점적으로 살펴볼 것이다.¹⁰⁾

다른 인칭과 달리, 소설에서 2인칭대명사는 작가가 의식적 의지적으로 선택한 것으로 여겨진다. 이런 미적 선택은 단순한 구경거리를 목적으로 삼은 것이 아니라 그 이면에 일정한 사회문화적 배후가 있다고 판단된다. 형식의 배후와 연관된 탐색은 2인칭소설에 대한 지속적인 관심을 통해 가능할 것이다. 본고는 이런 관심의 단초일 뿐이다.

10) (5)의 소통회로에서 작중인물들은 마치 대화를 나누듯 차례로 1인칭과 2인칭을 번갈아 사용하는 데, 이는 ‘나’와 ‘너’라는 인칭대명사의 전환기능을 활용하여 주체나 성차의 언어적 구성성을 강조한 것이라 이해된다. 김연경의 <우리는 헤어졌지만, 너의 초상은>, 그 시를 찾아서> (『고양이의, 고양이에 의한, 고양이를 위한 소설』, 문학과지성사, 1997), 김태용의 <유리방> (『풀밭 위의 돼지』, 문학과지성사, 2007) 등이 그러하다. 이들 작품의 경우, 너/나라는 인칭을 교환하는 인물들보다 더 높은 층위에 작품 전체의 언술에 책임이 있는 서술자의 존재를 가 정해볼 수 있을 것이다. 다만 이 서술자가 1인칭 매개자인가는 확실하지 않다. 김연경의 작품에 대해 즐고, 386-388쪽 참조.

2. 현실과 허구의 경계에서 유희하기

현실작가와 서술자를 구분하는 것이 서사학의 기본 상식이지만, 2인칭 서사의 경우 작가와 독자 사이의 텍스트 외적 소통도 고려할 사항이다. 이는 기존의 서사학이 충분히 고려하지 못한 서사적 거래의 상호작용적 본질을 확인할 수 있다는 점에서 더욱 중요하다.¹¹⁾ 그래서 서사를 수사(rhetoric), 즉 작가의 동기, 텍스트 현상, 독자 반응 사이에 일어나는 공동작용으로 간주하는 펠란(Phelan)에 의하면, 서사는 이야기일 뿐 아니라 행동, 즉 “누군가가 어떤 상황에서 어떤 목적으로 누군가에게 이야기를 말하는 것”이다. 따라서 서술자의 서술하는 방법의 문제는 작가의 전체 서사의 일부를 구성한다고 할 수 있다. 왜냐하면 작가가 독자에게 말한 이야기에 서술방법까지 포함되기 때문이다. 이런 의미에서, 텍스트 내적 차원에서 표현방법의 문제는 텍스트 외적 차원에서 표현내용의 문제가 된다.¹²⁾

이인성의 <당신에 대해서>(『한없이 낮은 숨결』, 문학과지성사, 1989)가 보여주듯, 2인칭소설은 텍스트 외적 영역과 내적 영역 사이의 경계에 놓이거나 그 경계를 넘나드는 메타픽션적 유희를 수행한다. 이 유희는 작가와 독자의 관습적 관계뿐 아니라 작가/독자와 텍스트 내적 층위의 서술자/피서술자 사이의 관계를 숙고하게 만든다.

‘나’라고 하는 서술자가 『한없이 낮은 숨결』이라는 소설집(17)과 <당신에 대해서> 라는 단편의 작가임을 강조하고 있는 것처럼(20), 이인성 소설의 메타언술은 경험적 작가의 것으로 이해된다.

—독자여, 안녕하셨는가? 나는 이 소설의 작가 이인성이다. 다름아닌 당신에 대한 소설을 쓰며, 나는 지금….

11) 패트릭 오닐, 『허구의 담론』, 이호 역, 예림기획, 44쪽.

12) J.Phelan, Narrative as Rhetoric(Ohio State Univ.Press, 1996), pp.7-8.

인사를 적다가 문득, 나는 지금, 당신이 이 인사법에 주목해주었으면 좋겠다는 생각에 쏠린다. 나는 물론 이 소설의 이야기꾼이지만, 이 소설에선 이야기꾼으로서의 다른 이름을 가지고 있지 않다. 나는 본문 안에서도 여전히 이 책 표지에 인쇄되어 있는 이름의 존재와 동일한 이인성이고자 하는 것이다.(17)

물론 책 표지의 이름, 즉 텍스트 외적 작가와 동일한 실명을 지니지만, 텍스트 내부의 ‘이인성’은 실제작가가 창조해낸 허구적 인물일 수 있음(18)이 암시되어 있다. <그를 찾아가는 우리의 소설 기행>에서도, 언술층위의 서술자 ‘이인성’은 현실작가 이인성과 동일시될 수 없는 허구 내적 존재로 “소설가라는 역할”을 맡고 있을 뿐이라는 것이다.¹³⁾ 그럼에도 불구하고, 작품내적 ‘이인성’은 실제작가와 “동일한” 존재이기도 하다. <어느 허구에 관한 사실>에서 “이 소설집의 경제적 판권 소유자인 나 이인성”(108)이라고 자기노출을 감행할 때, 작품은 문화상품의 생산자인 현실작가와 무관할 수 없다. 특히 이인성의 소설과 같은 메타픽션적 놀이에서 실제작가 이인성과 허구적 서술자 이인성을 매개하는 자가 따로 있을 수 없다. 그 놀이를 행하는 것은 서술자가 아니라 작가인 까닭이다.

<당신에 대해서>가 허구의 세계와 현실의 세계를 겹쳐놓고 있지만, 서사학의 상식을 전복하는 메타픽션적 유희가 형식주의적 관점에 지배된다고 보기 어렵다. 왜냐하면 층위의 경계 위반은 경험적 현실의 ‘나’에 대한 인식론적 회의, 혹은 근대적 주체로서의 ‘나’에 대한 불신으로부터 동력을 얻기 때문이다. 예를 들어, “현재의 나——나? 나, 누구?”라거나

13) 현실의 개인을 원본이라 한다면, 동일한 고유명사를 지닌 텍스트 내의 인물은 이본 혹은 허구적 원본이라 할 수 있다. 왜냐하면, 역사소설이 그러한 것처럼, 현실세계의 개인이 허구적 세계의 허구적 존재와 관계를 맺을 수는 없기 때문이다. 원본과 이본의 관계는 텍스트 내재적(intratextual) 현상, 텍스트 외재적(extratextual) 현상, 텍스트 상호적(intertextual) 현상으로 이해된다. Uri Margolin, "Characters and Their Versions", Calin-Andrei Mihailescu and Walid Hamarn도, *Fiction Update: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*(Univ.of Toronto Press, 1996), pp.113, 127-129.

“이런 시대—어떤 시대?”(12)라고 자문할 때, 이 의문은 직시표현이 발화주체를 중심에 둔, 공허하고 모호한 기표임을 강조한다.

지금 당신은, 지금의 ‘지금’이라는 시간 단위 위에 있는 당신이 한정된 ‘당신’임을 깨닫고 있는가? 그러면 당신은, 그 언젠가의 ‘지금’엔 지금과 다른 당신이 되어 지금의 ‘당신’이 아닌 그 누군가들과도 함께 ‘당신’ 이기를 바라는가?(28)

위 인용을 다소 확대 해석하면, 5초 전의 당신과 나는 현재의 당신과 나와 다르며, 현재의 당신과 나는 5초 후의 당신과 나일 수 없다. 그렇기 때문에, ‘당신’은 “단순한 단수 2인칭 대명사의 대상이 아니”라 “일종의 집합대명사”(26)이며, ‘나’ 또한 “무수”(22)한 이질적인 존재라 할 수 있다.¹⁴⁾

이질적이고 복수적인 존재는 수평적이라기보다 수직적인 대안들이다. 우리는 누군가의 딸·아들이자 또 다른 누구의 아버지인 것처럼, 우리는 스승이자 제자이고 선배면서 후배인 것이다. 이런 극단적인 분별을 따르면, 우리 각자는 60억 인구의 한 사람일 뿐이며 인류나 인간에 대한 유적 개념적 사유도 행할 수 없을 것이다.¹⁵⁾ 따라서 복수적 자아의 모호성을 통해 이인성은 존재와 인식 사이의 틈, 주체에 대한 부정 혹은 인식 불가능성을 암시한다고 이해된다.

주체의 부정이나 인식불가능은 시간을 선형적인 것이 아니라 무수한

14) 나, 지금, 여기, 이 등의 전환사는 어휘적 내용을 갖지 않고 특정 순간, 특정 장소의 특정 대상에게만 적용되는 모호한 특수명사라고도 이해된다. Ann Benfield, "The Name of the Subject: The 'I'?", *Yale French Studies*, No.93, 1998, pp.143-157.

15) 보르헤스의 인물은 고도의 분별력을 발휘하여 한 마리의 ‘개’를 기억하는 것이 아니라 3시 14분에 본 ‘개’와 3시 15분에 본 ‘개’를 구분한다. 각각의 나무와 나뭇잎에 대한 변별적 이름이 없는 언어체계를 두고 부정확하다고 불평을 터뜨리는 인물은 각양각색의 개를 하나의 개로 사유할 수 없을 것이다. E.Dipple, *The Unresolvable Plot*(Routledge, 1988), p.58.

지금 현재의 순간으로 이해하는 사실과 관련된다. 이인성의 소설에서 ‘지금’이라는 말은 그것이 사용되는 특수한 순간을 제외하고 고정된 시간을 지시할 수 없다.

지금, 나는 쓴다. 지금, 당신은 읽는다. 이때 나와 당신은 정말 동시적인가? 당신과 나는 다른 공간의 같은 시간 속에서 이 글을 주고받고 있는가? (...중략...) 그러니까 내가 쓰고 있는 지금, 당신은 읽고 있지 않다.(중략) 그런데 분명히, 다름아닌 지금, 당신은 읽고 있다. 그렇지 않은가? 지금 막, ‘그렇지 않은가?’라고 당신은 읽지 않았는가?(32)

위 인용을 따르면, ‘지금’은 시간상 어떤 고정된 위치도 가질 수 없다. 과거, 현재, 미래에 어디에도 놓일 수 있는 비고정성 때문에, 서술하는 시간과 독서하는 시간의 이분법도 붕괴될 수밖에 없다.

서술시간과 독서시간의 동시성에 근거할 때, 작가가 ‘우리’로의 합일을 꿈꾸는 이상적 독자 ‘당신’의 위치는 작가처럼 불확정적이다. 이인성에게 미래의 이상적인 독자는 작가와 평등하게 대화하는 “주체적인 사고인이자 몽상가”(24)이다. “내 소설이 취하는 파격은, 그 바람을 지금 여기로 바짝 끌어당기려는 시도와 현실과의 갈등에서 빚어지는 결과”(25)이다. 그러나 확정적인 위치를 고수하는 독자, 즉 “자신이 알고 있는 지적 체계”를 고집하는 독자는 이인성의 소설을 “난해”라는 낙인을 찍는다(25)는 것이다.

쓰기와 읽기, 작가와 독자의 행복한 합일을 꿈꾸지만, 그러나 이인성의 꿈은 실현불가능한 이상처럼 보인다. 작품 내에 ‘삼십대’의 팔팔한 나이(18)라고 서술시간이 암시된 것처럼, 그 시간은 이인성의 작품을 읽는 2009년의 독서시간과 동시적일 수 없다. 더구나 자기 소설을 두고 ‘파격’이라 할 때, 역설적으로 작가는 문학언어에 대한 특정한 가정, 예를 들면 반영론적 언어관을 배경으로 자신의 작품을 설명한 셈이다. 비모방적 언어관을 배경으로 한다면 그의 작품을 ‘파격’이라 할 이유가 없을 것이기

때문이다. 따라서 이인성 소설의 파격은 소설읽기의 위기를 강화한다고 할 수 있다. 그의 소설은 소설에서 재현된 현실의 확실성, 모방적 세계의 진실성을 찾으려는 독자의 욕구를 좌절시키기 때문이다.¹⁶⁾

이상의 근거로 볼 때, 작가 혹은 서술자는 현실독자에 대해 대결적 자세를 취한다고 할 수 있다. 현실과 허구를 경계를 넘나드는 작가-서술자에게 독자 ‘당신’은 부주의하고 참을성이 없거나, 작가의 작품에 대해 편견을 지닌 속물이다. 그렇기 때문에, 작가-서술자는 ““오, 빌어먹을! 늘 똥 마려운 듯한 그대, 성급한 독자여! 속물여! 개새끼여!””(11)라고 독자를 모독할 수밖에 없다. 모욕 받은 독자는 일반독자와 작가의 거리, 이상적 독자에 대한 작가의 갈망을 함축할 수 있다.¹⁷⁾ 그러나 동시에 독자는 그의 가치, 욕망, 신념을 허용하지 않는 작가의 오만과 권력에 희생될 수 있다. “오늘의 독자들”은 “자기 문학관을 아집스럽게 고수하려는 전문가들보다 훨씬 유연”(25)할 수 있다는 지적에도 불구하고, 그 근거를 발견할 수 없는 이유도 여기에 있을 것이다.

16) 작가가 허구성을 전경화함으로써 사실주의적 기대를 훼손하는 작가적 전설법 (metalepsis), 서술자와 피서술자가 이야기층위로 이동하는 서술자의 전설법, 수사적 전설법 등으로 나눈 플루더닉은 서사층위의 경계와 구분을 와해시키는 2인칭소설과 관련하여 전설법을 논의할 수 있는지 따져볼 만하다고 지적한다. 왜냐하면, 전설법이 효과를 얻기 위해 층위의 경계에 근거한 사실주의적 기대가 선행되어야 하기 때문이다. Monika Fludernik, “Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode”, *Style*, Winter, 2003
(http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_4_37/ai_n6344005)

17) 서사의 전진(progression)은 스토리 층위와 언술 층위 양면으로 이해될 수 있다. 전자의 경우, 이야기층위의 전진은 인물들 사이의 긴장과 대결, 분규와 해결을 통해 발생하며, 언술층위의 전진은 작가/독자, 서술자/피서술자 사이의 신념의 갈등, 가치의 틈을 통해 발생한다. J.Phelan, 같은 책, p.90.

3. 놀이로서의 언술과 주체 부정

2인칭서사에서 서술자에게 그가 말해야 할 과거의 사건이 부재할 때 언술층위와 그 층위에 놓인 서술자/피서술자의 소통이 전경화된다.¹⁸⁾ 달리 말하면, 불러낸 피서술자에게 서술자가 늘어놓는 장광설이 바로 스토리의 지위를 얻게 된다고 할 수 있다. 이기호의 〈나쁜 소설—누군가 누군가에게 소리내어 읽어주는 이야기〉가 그런 유형에 속한다. 그 초두를 보면 다음과 같다.

자, 좋습니다. 이 소설은 저 위 부제처럼 누군가 누구에게 직접 소리내어 읽어주도록 씌어진 소설입니다.⁽⁹⁾

“이 소설”이라는 장르 표시가 스스로를 지시하는 자기반영적 언술인 것처럼, 이기호의 작품은 서술자의 최면술적 언술행위가 독자의 가칭범위를 전면적으로 지배한다. 언술이 우위에 있다는 것은 앞서 살핀 이인성의 작품과 다르지 않지만, 이기호의 경우 언술은 철저하게 피서술자의 반응에 대한 서술자의 기대치로 형성된다는 점이 주목된다.

피서술자 ‘당신’은 서술자-최면술사의 청자이며, 유도된 최면 속에서 하위영역의 인물, 즉 “이 소설의 주인공”⁽¹⁵⁾ 역할을 하게 된다. 그런데 그 주인공이 읽고 있는 소설이 이기호의 작품 자체를 거울처럼 반영하고 있으므로,¹⁹⁾ 이 작품의 스토리층위에 실제로 일어난 사건은 부재한다고 하겠다.

피서술자-주인공은 특정한 외양뿐 아니라 32세의 남성으로 홀어머니

18) 일부 액자소설에서 곁이야기층위의 서술자가 피서술자의 역할을 수행하도록 텍스트외적 독자를 불러들이는 경우도 있다. 최윤의 「저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고」, 심상대의 「회복씨의 부동산」, 정찬의 「가면의 영혼」 등이 그런 예에 속한다.

19) 이기호 소설의 거울반영(mise-en-abyme) 효과에 대해 줄고, 383-385쪽 참조.

와 함께 살고 있고, 서울시 9급 행정직에 응시한 취업준비생이며, 그밖에 이성 및 교우관계 등 구체적인 특성을 지니고 있다. 이런 특성화는 상당수 현실독자를 배제하기 때문에, 독자가 ‘당신’을 자신과 동일시하기 어렵다. 그런데 이기호의 텍스트는 괄호 속에 넣은 여러 삽입구를 보여 주는데, 이들 괄호와 삽입구는 서술자가 피서술자-주인공과 분리되어 독자와 소통한다고 이해된다.

자, 이제 시작합니다(뭐 하나, 이 친구야. 이 문구가 바로 이 소설의 시작이다. 여기서부터 소리내어 읽으란 말이다).(11)

당신은 특히 ‘윤대녕’이라는 작가를 아주 좋아했지요(읽어보셨나요? 이런, 어서 읽어보도록 하세요. 좋은 소설가이지요).(25)

텍스트 외적 독자는 “이 친구야”라는 호칭어가 자신을 부르는 말이라고 받아들일 것이다. 특히 아래쪽 인용의 삽입구에서 “이런”이라는 구절은 윤대녕 소설을 읽어보았느냐는 서술자의 물음에 대한 독자의 부정적 응답을 반영한 것이다. 그러니까 서술자는 경험적 독자를 언술층위로 불러내어 피서술자 역할을 부여한다고 하겠는데, 이는 텍스트 내적 서술자가 존재의 경계를 넘어 텍스트 외부와 접촉하는 상향적 일탈이라 할 수 있다.²⁰⁾

더구나 선행 작가, 특히 윤대녕 식의 간투사 “아아”의 반복적 사용, “당신. 불쌍한……”(32)과 같은 신경숙 문체의 모방, 또 “옛사랑에게, 소설을 읽어주려, 당신의 이야기를 들려주려, 당신은 지금 버스를 타고 달려갑니다.”(30)라는 언술이 보여주듯, 문화상품과의 언어적 유사성은 이

20) 쥘레뜨는 겉이야기와 속이야기가 놓인 존재층위의 위반을 전설법이라 한다. 맥헤일은 전설법을 상위의 발신자가 하위의 수신자에게 말을 걸거나 행동에 참여하는 하향적 일탈과 하위의 발신자가 상위의 수신자를 부르거나 접촉을 시도하는 상향적 일탈로 나눈다. 제라르 즈네뜨, 『서사담론』, 권택영 역, 교보문고, 1992, 224-227쪽. B.McHale, *Constructing Postmodernism*, pp.93-94.

기호의 작품을 일종의 놀이로 만들 뿐 아니라, 패러디된 문화적 인유에 대해 경험적 독자의 텍스트상호적 독법을 요구한다.

한유주의 <허구O>(『얼음의 책』, 문학과지성사, 2009) 또한 다양한 문화생산물과 그 생산자들의 실명, 문화적 인유로 채워져 있다. 그런데 이 기호의 소설과 달리, 한유주의 작품에서 ‘너’, ‘당신(들)’ 등으로 불리는 피서술자는 구체적인 이름이나 특성이 없으며, 심지어 성차도 알려져 있지 않다. 이인성 소설의 ‘당신’처럼, 한유주 소설의 피서술자의 배후에는 고정된 사회문화적 환경이나 역사적 사건이 부재한다. 그런 배경 대신, 한유주의 <허구O>는 글쓰기 과정 자체를 기록한다. 그러나 1인칭서술자가 목표로 하는 책의 완성은 끝없이 지연된다. 세헤라자데처럼 목숨을 구하기 위해서가 아니라, 연술에 앞선 이야기할 만한 것이 없기 때문이다. 더구나 글을 쓰는 행위와 이에 대한 서술이 동시적 현재로 기술되어 있음은 이 소설이 목적론적 결말을 지닐 수 없음을 암시한다. 따라서 이론적으로 말하자면, 서술자의 연술행위에 종결이 있을 수 없다. 그러나 “요약할 수 있는 이야기는 존재하지 않”(41)으며, “어떠한 문장도 마지막 문장이 될 수 없”(52)다고 말할 수밖에 없을 것이다.

서술자는 피서술자의 역할을 떠맡은 독자에게 글을 쓰는 과정을 빠짐 없이 전달하고자 한다. 심지어 침묵과정까지 그대로 전사함으로써 서술자의 연술은 독자의 언어규범에 어긋난, 통사적 위반을 보여준다.

당신이 지금까지 읽어온 바와 크게 어긋나지 않는 글쓰기를 일주일째 계속하고 있다 보니, (문장 삭제) 적응해야 한다.(40)

조사를 생략하는 것은 () 않다.(44)

통사의 일탈을 피하기 때문에, “생각할 시간이 더 필요하다고 생각한다 혹은, 생각하지 않는다.”(12)거나, “젖은 머리가 쉬이 마르지 않는다 혹은 말라가고 있다.”(13)와 같이 긍정과 부정이 하나의 문장 속에 빈번

하게 통합되며, 나아가 서술자는 “모든 문장의 주어에서 나를 삭제”하고, ‘당신’(14)이나 ‘너’(17)를 넣고 싶다거나 혹은 주어를 삭제하고 싶다고 말한다.

이 글의 주어는 나이거나 너이거나, 우리든 당신이든, 그이거나 그녀이거나, (그녀라는 인칭을 나는 좋아하지 않지만, 아니야, 또 설명을 덧붙이고 있군) 아무래도 좋을 것이다. 페이지를…… 넘기고 싶지 않았지만, 이 글에서 주어를 모조리 삭제해도 좋을 것이다.(33)

전통적인 화행의 규범적 전환사가 1인칭임을 인정한다면, 문법구조를 통한 주체 확립은 자아중심적 구성이라 할 것이다.²¹⁾ 이런 자아중심주의는 타자를 부정하는 담론의 정치학, 타자를 부정하는 권력투쟁과 다르지 않다. 그러나 1인칭 주체가 세계의 중심이 아니라 술부의 주어일 뿐이라면, 주체로서의 존재란 미망에 불과할 것이다. 또 ‘그녀’라는 인칭대명사가 지시대상에 대한 관습적 기대를 환기한다면, 서술자의 예술전략은 기존의 언어실천에 내재하는 사회적 편견을 해체하게 된다. 이런 맥락에서, 한유주의 소설은 언어규칙을 위반함으로써 서술자를 탈주체화하고, 주어의 자리에 모든 인칭을 대체할 수 있다 함으로써 성차를 부정한다고 하겠다.

한유주가 보여준 부정과 해체의 글쓰기는 정치와 투쟁의 언어에서 유희의 언어로 이동하는 것과 같다. 그래서 서술자에게 글쓰기는 놀이이다. 글쓰기는 “종이에 펜으로 검은 글자들을 눌러 새기는 놀이”(19)일 뿐이며, 따라서 “지금 내가 쓰고 있는 문장들은 하나의 이야기를 구성하지 않는다.”(39)

최면술사와 클라이언트라는 점에서, 이기호 소설의 서술자와 피서술자는 공모적인 관계에 있다고 하겠다. 그런데 텍스트 내부로 불러온 경험적 독자에게 문화적 인유에 대한 해독능력을 요구한다는 점에서 독자

21) Ann Benfield, 같은 글, p.159.

는 서술자 혹은 작품과 텍스트상호적 관계에 놓인다. 이는 한유주의 피서술자가 놓인 처지와 다르지 않다. 패러디된 인유나 텍스트상호성이 선행문학이나 텍스트에 대한 비판적 성찰이라는 긍정적 효과를 낳기도 하지만, 이런 작품을 읽고 해석하는 데 선행문학의 압력이 현전한다고 할 수 있다. 달리 말하면, 과거의 문학이나 문화인공물에 대한 경험이 현재의 작품 이해에 개입하는 꼴인데, 실제독자가 무수한 문화정보나 인유를 해독할 수 없다면, 그는 서술자의 부름 대상과 동일시될 수 없을 것이다. 특히 한유주 소설의 경우, 독자에게 독서는 고된 학술적 작업이 될 위험도 있다.²²⁾

4. 이론의 서사화와 다중언어의 역설

2인칭서사에서 흔히 볼 수 있는 유형은 서술자의 부름을 받은 피서술자 ‘너’가 스토리층위의 인물인 경우이다. 이는 다시 명시적인 1인칭서술자가 작중인물의 경험을 이야기하는 형태와 1인칭대명사를 사용함이 없이 서술자의 언술층위와 인물의 스토리층위가 비교적 선명하게 분리된 형태로 나눌 수 있다.²³⁾

22) 문학적 배경이나 인유 능력이 빈곤한 독자에게 패러디나 텍스트상호성은 감당하기 어려운 과업일 수 있다. 메타소설이나 포스트모던 소설 가운데 대중적 성공을 거둔 작품이 많지 않은 것도 이런 사실과 무관하지 않을 듯하다. E.Dipple, 같은 책, pp.9-10.

23) 1인칭서술자가 명시적 작품 가운데 특이한 사례는 서술자나 피서술자가 생존한 인물이 아닌 경우이다. 오정희의 <織女>(1970), 이문열의 <미친 사랑의 노래>(1994), 신경숙 <그 女子의 이미지>(1993)는 살아 있는 서술자가 죽은 피서술자에게 말을 걸고 그의 이야기를 한다면, 구효서의 <조율-피아노 월인천강지곡>(『저녁이 아름다운 집』, 랜덤하우스, 2009)은 죽은 서술자가 살아 있는 인물을 부르고 이야기하는 점에서 서로 다르다. 이문열의 『선택』(민음사, 1997)도 망자를 서술자로 내세워 지금 여기의 여성을 너, 너희, 그대(들)로 부르면서 소통을 시도한다. ‘그때 나(우리)’와 ‘지금 너(너희)’라는 직시표현에서 망자의 서술

김경옥의 <위험한 독서>(『위험한 독서』, 문학동네, 2009 1판 4쇄)는 독서치료사 ‘나’와 피상담자 ‘당신’을 이야기층위의 인물로 삼는다. 물론 각주 형태로 “당신의 독서가 당신을 자유롭게 하기를.”(15)이라 하거나, “이 글을 읽는 독자들”(33)이라 하여 인물-당신을 언술층위의 피서술자 혹은 텍스트 외적 독자와의 구분하기 어렵게 만들지만, 작가가 스토리텔링 과정에 특별히 공을 들이는 것은 아니다.

인물로서의 허구적 독자는 30세의 여성으로 구청도서관에 근무하고 있으며 7년간 사귀 남자와 헤어지기 위해 치료사를 찾는다. 그녀는 서술자와 대화할 뿐 아니라, “책 속의 인물에 비추어 스스로를 바라보”는 비판적 읽기에 이르고(27), “어떤 책에 대해 말하기 위해 다른 책을 언급”할 수 있는 “홀륭한 독자”(29)가 되어 가며, 숨겨진 욕망을 일깨워 자신의 삶에 대해 결단하고 남자친구와 결별한 후 제빵사로 변신한다. 이런 점에서, 김경옥의 작품은 독자-인물의 독서활동을 극화한 소설이라 하겠다. 인물은 즐겨 읽는 책이나 독서목록의 관점에서 묘사되며, 책에 대한 독자-인물의 자발적 반응을 통해 행동이 전개된다. 특히 독서목록이나 독서방법의 견지에서 독자-인물은 자신의 관점을 수정하거나 삶을 재해석하게 되는데, 이는 독서치료사인 서술자가 독서목록은 “당신의 자서전이고 영혼의 연대기”라 하고, 독서를 통해 저자의 개인사나 이데올로기가 아니라 “바로 당신 자신”(16)을 발견해야 한다고 지적한 사실과 무관하지 않다. 이런 지적과 독자-인물의 변화를 통해 현실독자 또한 자신의 독서행위와 삶을 반성하도록 요구받는다고 할 수 있다.²⁴⁾ 이런 점

위치는 지금 여기의 현재이므로, 사실상 불가능한 서술이라 할 수 있다. 특히 구효서 작품의 경우, 1인칭 여성서술자가 이미 죽은 인물임은 결말부에 가서야 드러나는데, 여기서 독자는 지금까지의 해석을 전면적으로 수정할 수밖에 없다. 어느 편이든, 이들 2인칭소설은 서술자와 인물이 삶과 죽음이라는 상치된 존재 영역을 관통하는 일탈을 드러낸다고 할 수 있다. 그러나 이런 불가능한 서술상황이 독자의 사실주의적 기대를 의도적으로 훼손하려는 것이 아니라는 점에서 메타소설과 구분된다.

24) Paul Goetsch, “Reader figures in narrative,” *Style*, 6/22/2004

에서, 김경욱 소설의 서술자는 피서술자/독자와 교육적 관계에 놓인다고 하겠다.

그런데 서술자의 지적은 독서이론이나 독자반응비평을 핵심적인 주장을 옮겨놓은 듯하다.

오늘날 독서에서 작가의 영향력은 눈에 띄게 감소한 반면 독자의 영향력은 날로 강력해지고 있다. 책의 의미는 작가의 창조적 재능이 아니라 독자의 취향에 따라 결정된다. 어떤 사람들은 말한다. 책에는 독자가 메워야 할 수 많은 빈칸이 존재한다고.(32)

“어떤 사람들”의 말이 수용이론가나 독자반응비평가의 말과 다르지 않다면, 김경욱은 문학이론의 대변자이고 그의 소설은 문학이론의 서사화라 할 것이다. 이런 의미에서, 김경욱의 〈위험한 독서〉는 다양한 독서로부터 비롯된 쓰기, 혹은 읽기와 쓰기가 통합된 사례라고 할 수 있다. 그러나 텍스트상호적인 독서가 훌륭한 독서라는 것은 논리적 근거가 박약하다. 그 이론은 현실의 풍부함을 서책의 풍부함으로 대체할 뿐이다. 대부분의 독자가 그러하듯, 독서를 통해 타자의 세계에 거주하고 이로써 세계와 윤리적 관계를 맺을 수도 있지만, 서책에 따라 세계를 이해하고 행동할 때 돈키호테가 될 수도 있을 것이다.²⁵⁾

하일지의 『그는 나에게 지타를 아느냐고 물었다』(세계사, 1994 1판 2쇄)는 명시적인 서술자가 부재한 상태에서 이야기층위의 ‘너’를 주인공

(<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-135337793.html>)

25) 텍스트의 재형상화 과정에서 독자가 작품세계와 현실세계를 결합하고, 인간경험의 숨겨진 차원을 발견하며, 자신의 세계관을 변형시킬 수도 있다면, 폴 리콕트가 지적하듯, 독서는 중대한 사건이고 생산적 상상이라 할 만하다. 그러나 서사텍스트의 관점에서 독자가 자신의 삶과 세계를 재구성하는 것을 두고, 사이드는 돈키호테를 예로 들면서 텍스트의 권위에 의존하는 인간의 보편적 결함이라고 비판한 바 있다. 폴 리콕트, 『시간과 이야기 1』, 김한식, 이경래 역, 문학과학지성사, 1999, 특히 2장, 3장 참조. 에드워드 W. 사이드, 『오리엔탈리즘』, 박홍규 역, 교보문고, 1991, 160-163쪽.

으로 삼는다. ‘너’의 경험적 삶은 일반적인 것이라 하기 어려운데, 그것은 인물이 ‘최경수’라는 고유명사를 지닐 뿐 아니라 세계적인 공학자로 모형을 발명하여 20억 달러의 재산을 지니고 미국대학의 교수출신인 까닭이다. 따라서 독자가 ‘너’를 자신과 동일시할 수 없고, ‘너’를 향한 서술자의 소통기능도 극도로 약화되어 있다. 그럼에도 불구하고, 하일지의 소설에서 수신자에게 말하는 서술자의 흔적을 감지할 수 있는데, 그것은 텍스트에 드러난 다중언어 때문이다. 예를 들어,

- (1) 자신의 제자이며 부하직원인 알리사의 입 속에 사정하면서 인물은 그녀에게 “오, 뽀뽀, 살포 뽀뽀!”이라고 외치는데, “다행히도 그녀는 불어를 전혀 모르기 때문에 내가 한 말들을 알아듣지 못했을 것이다. 그것은 <창녀!> <더러운 창녀!>라는 말이었다.”(156)
- (2) “메흐드! 영어로 하자면 <시트!(Shit!)>나 <헬!(Hell!)>쯤 될 것이지만 영어로 해보면 불어의 그 약간 체념적인 느낌은 오지 않는다.”(175)
- (3) ‘너’가 그린 그림의 하단에 사인 대신 써어진 말은 “He asked me if I know Jita”(298)이다.
- (4) 둘만 있을 때 “언제나 프랑스어”로 말하는 로랑이 ‘너’를 부르는 소리는 “「수! 어디 있어?(Soo! Oü es tu?)」”(18)로 표시된다.
- (5) 낯선 사내가 ‘너’에게 묻은 질문은 “「당신은 지타를 아십니까?(Do You know Jita?)」”(17)로 표시된다.

(1)의 경우, 불어를 한글로 표기하고 한국어로 번역한 것은 낯선 언어적 환경에 대처할 수 없는 한국독자를 위한 정보라고 할 수 있다. 그런데 불어를 모르기 때문에, 알리사가 ‘다행히도’ 그 말뜻을 이해하지 못할 것이라 할 때, 다행하다고 여기는 것은 서술자일 것이다. 여기서 서술자는 ‘너’의 “비열한 우월감”에 대해 일정한 거리를 유지하지만, 한국어번역은 인물과 한국독자 사이의 문화적 거리를 가리킬 수 있다.

(2)의 경우, 불어를 한글로 표기하고 이를 다시 영어 번역과 한글 표

기로 옮겼지만, 영어와 불어의 미묘한 차이를 감지하는 다중언어 사용자인 서술자와 한국어독자 사이에 적지 않은 문화적 차이가 드러난다. 또 (3)은 이 작품의 한글 제목과 동일한 뜻이지만, 한국독자를 표적으로 삼았다고 보기 어렵다. 결국 (2)(3)의 외국어는 한국어로 번역되지 않은 것인데, 이는 그 말에 대한 '너'의 이해에만 근거한 것이 분명하다

(4)(5)는 괄호 속에 외국어를 넣었는데, 이는 작중인물들의 문화적 배경을 이해할 수 없는 한국독자에게 상황을 설명하기 위한 것으로 볼 수 있다. 즉 이들 인물이 실제로는 불어나 영어로 대화하고 있음을 보인 것이다. 그러나 괄호 속의 외국어가 아니라도 한국독자는 한국어로 읽으면서 작중인물들이 외국어로 말한다고 가정할 것이다. 만약 하일지의 이 소설 전체를 다른 언어로 번역한다면, 괄호 속에 한국어를 병기하지 않을 것이 분명하다. 그렇다면, (4)(5)의 발화는 불어와 영어를 독자에게 친숙한 한국어로 번역한 것이라기보다 한국어를 인물에게 친숙한 언어로 번역한 것이라 할 수 있다. 말하자면, 서술자는 한국어번역자가 아니라 불어와 영어번역자인 셈이다.

이상의 사례로 볼 때, 다중언어를 통해 서술자는 자신을 가시화한다고 할 수 있다. 이들 다중언어는 스토리층위의 사건전개와 무관한 것이므로, 서술자의 소통상대로 한국독자와 전혀 다른 문화적 참조틀을 지닌 수신자가 가정된다고 하겠다. 달리 말하면, 하일지 소설의 서술자는 한국독자와 문화적으로 소원한 관계에 놓인다고 할 수 있다.²⁶⁾

26) 박훈하는 정교한 텍스트 분석을 통해 "2인칭 시점"의 '불확정성'이 관습적인 독법을 방해한다고 본다. 그런데 내적 초점화자로서의 2인칭을 가리키는 것이 아니라면, '2인칭 시점'이라는 용어는 모호하다. 원칙적으로 2인칭은 보거나 말하는 지점(시점)이 아니라 말을 듣는 수용지점인 까닭이다. 전체적으로 보면, 하일지 소설의 서술자는 스토리세계의 바깥인 언술층위에 존재하는 이중서술자이다. 박훈하, 「신의 언어와 운명의 탐색—하일지론」, 『근대 문학담론의 확산과 변형』, 세종출판사, 2000, 324-327쪽.

5. 자아분열, 자기이해, 자기고백

2인칭서사에서 서술자(인물)가 자신을 2인칭으로 호명할 때, 2인칭은 1인칭의 위장 혹은 가면이라 이해된다. 복수다인칭서사라 할 최수철의 『즐거운 지옥의 나날』(열음사, 1998)에서 1인칭서술자는 자기 자신과 분열적 관계를 맺는다. “너와 내가 한몸”인데도 “나는 널 잘 이해할 수 없”다고 말할 때, 그는 자아의 이중화를 드러낸 것이다.

그래, 맞아, 내게 일관성이 없는 거지. 나는 너같이 잘난 놈처럼 세상을 종합하고 통합할 능력도 없고, 단편적으로 드러나는 네 모습들을 짜맞출 수 있는 여유도 아량도 없는 게 사실이야. 원한다면 그 점은 내가 전적으로 인정해주지. 내게는 그때 그때의 내가, 그리고 네가 전부야.(…중략…) 네 말을 곧이곧대로 받아들이자면 너는 세상의 모든 것에 이를테면 알레르기 반응을 지나칠 정도로 민감하게 일으키고 있는 거야. 요컨대 너는 너를 인정해주지 않는 세계는 너 스스로도 인정할 수 없다는 것이 되지. (…중략…) 그러면서도 어떻게 너와 내가 한몸일 수 있을까? 그 점을 나는 도저히 이해할 수 없어.(144-145)

서술자가 2인칭으로 자신에 대해 말하는 것은 분열된 의식의 증거일 것이다. 일종의 도플갱어처럼, 또 하나의 자아와 관계하는 것은 삶으로부터 서술자의 분리를 반영하는, 효과적인 거리화 장치라고 할 수 있다.²⁷⁾ 현실 삶과의 거리는 하나의 정체성에 자신을 설정할 수 없거나 혹은 설정하지 않으려는 태도이다.

유서로의 『지극히 작은 자 하나』(살림, 1993)는 불연속적인 44개의 작은 장으로 분절되어 있다. 명시적인 서술자가 드러나지 않는 이 작품에서 ‘당신’은 이야기층위의 캐릭터이다. 그런데 ‘이의혁’이라는 고유명사

27) S.Girard, "Standing at the Corner of Walk and Don't Walk: Vintage Contemporaries, Bright Lights, Bigcity, and the Problems of Betweenness", *American Literature*, Vol.68, No.1, 1996, Mar. pp.169-170.

에도 불구하고, ‘당신’은 현실 작가의 가면으로 이해된다. 작가의 머리글로 여겨지는 부분에서, “당신이 마음에 두고 있는 이 글의 제목”은 “『70년대에 대학에 입학하고 80년대를 거쳐 90년대에 살아남은 40대 문학소년의 회고록』”(11)이다. ‘이 글’이라는 직시표현은 특정 시간과 장소에서 글을 쓰는 작가가 지시의 기점에 놓이는 표현이다.²⁸⁾ 따라서 머리글에 제시된 ‘당신’은 작가 자신이라 할 것이다.

그런데 텍스트 내적 층위에서 드러난 “당신의 신분”은 머리글에 제시된 작가의 그것과 다르지 않다.

요즈음도 밤마다 불면으로 확인하는 당신의 신분은, 70년대에 대학에 입학하고 80년대를 거쳐 90년대에 아직 살아남은 자이다. 요즈음도 밤마다 불면으로 점검하는 당신의 위치는, 예전에 처절하게 죽어간 이들과 지금 맹목적으로 살아 있는 자들의 중간 어느 지점이다.(14)

이로 볼 때, ‘당신’은 작가 ‘나’의 위장된 자아(허구적 자아)이며, 따라서 ‘당신’에 대한 말걸기는 일종의 자기부름(self-address)이라고 하겠다. 자기부름이라는 의미에서, 유서로의 소설은 작가의 자전적 회고록에 가깝다. 그렇기 때문에, 문학소년의 글쓰기는 70-80년대의 사회역사적 사건을 제시할 뿐 아니라 자기표현 욕망과 함께 ‘나는 누구냐’라는 문제를 제기하고, 이로써 작가 자신의 삶을 전체로서 이해하려는 시도라고 하겠다.

그런데 위 인용의 ‘지금’처럼, “지금도 밤마다 불면으로 혁명의 새끼를 꼬는 당신”(25)이라거나, “지금 당신이 「민민운동」의 대중화와 국제화를

28) 지시소(deixis)는 담화가 특정 시간, 특정 장소에서 특정 화자로부터 유래함을 드러낸다. 마이클 J.틀란, 『서사론』, 김병욱·오연희 공역, 형설출판사, 1993, 105쪽. 나, 너, 우리, 지금, 여기, 저기, 거기, 이, 그 등의 직시표현은 맥락의 중요 지점에 지시대상을 고정시키는 언어적 수단이며, 직시의 기점이 되는 누군가의 관점을 통해 굴절된 사건과 행동을 표시한다. D.Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, pp.306,332.

주창하는 혁명가로 자부”(28)한다고 할 때, ‘지금’은 독자를 서술된 사건의 시간에서 서술시간으로 이동시킨다. 이점에서 유서로의 작품은 이인성의 경우와 구분된다. 사건의 시간이 결여된 이인성의 소설에서 ‘지금’은 서술시간과 독서시간이 무차별적으로 융합하거나, 심지어 미래의 독서시간으로까지 비약하지만, 유서로의 소설에서 ‘지금’은 서술시간이다. 이는 유서로의 소설 전체에 구체적인 역사적 시간이 명기되어 있고, 그 연원일은 사용맥락에 따라 그 지시가 달라질 수 없는 사정과 무관하지 않다.

그로부터 더 여러 해가 지난 지금도 광주는 외로운 섬, 멀찌감치서 호기심으로 훑듯 훑쳐보는, 그러면 잠깐 나타났다가 금방 사라져버리는, <이어도>와도 같은 섬이다.

왜 그러는가?

당신이 십 년이 넘도록 묻고 또 묻는다.

이렇게 『회고록』을 써 나가다 보니 이제사 뭔가 가닥이 잡히는 것 같다. 역시 뭔가 써야 한다. 역시 뭔가 쓰고 뭔가 말을 주고받아야 길이 열리고 가닥이 잡히는 법이다.(243)

그러니까 작가(‘당신’)가 회고록을 창작(서술)하는 시간은 80년 광주로부터 ‘십 년’이 넘은 시간이며, 이는 독서시간과 일치할 수 없는 고정된 시간이다. 그렇기 때문에, 서술시간과 현저한 격차를 둔 미래의 독서시간에 독자는 이야기세계의 관찰자일 뿐, 그 세계에 참여하거나 자신을 ‘당신’과 동일시하기 어려울 것이다. 이는 역사적 시간을 특정화하고 서술시간의 고정함으로써 역사적 사건을 독자 일반의 보편적 경험으로 확장하는 데 주저한 결과일 것이다.²⁹⁾

그러나 숨겨진 서술자, ‘당신’이 사회적으로 공적인 사건에 직접적으로 연루된다거나, 예를 들어 80년 ‘광주’를 직접 목격한 것은 아니다. 그러

29) 역사적 시기의 특정화 때문에, 유서로의 소설은 증인의 성격을 강하게 띠게 된다. 이에 대해 즐고, 396-397쪽 참조.

니까 ‘당신’의 회고록 쓰기는 경험이나 행동이 아니라 기억과 해석의 문제인 셈이다. 따라서 회고록을 써 나가는 과정에 무엇인가 가닥이 잡힌다고 할 때, 이는 이야기층위에 놓인 과거의 ‘당신’보다 언술층위에 놓인 현재의 서술자가 상황을 더 잘 이해하게 되었음을 뜻한다. 그래서 “당신이 나서서 우리가 나서서 뭔가 쓰고 뭔가 말을 주고받아야 한다.”(245)는 것이다. 유서로의 소설에서 전환사 ‘우리’가 이 부분에서 거의 유일하게 사용된다면, 이때 ‘우리’는 경험공유자가 아니라 숨겨진 1인칭의 확장이라 할 것이다. 이런 의미에서, 유서로 소설의 서술자는 자신의 위장된 자아와 고독하고 고립적인 관계에 있다고 하겠다.³⁰⁾

신경숙의 『엄마를 부탁해』(창작과비평사, 2008 초판 21쇄)는 네 개의 장과 에필로그로 구성되어 있다. 1장은 소설가 ‘너’에게 말거는 형식이고, 2장은 소설가의 큰오빠를 3인칭으로 제시하며, 3장은 아버지 ‘당신’의 이야기이며, 4장은 ‘박소녀’라는 고유명사를 지닌 엄마가 서술자 ‘나’로 등장하는 이야기이고, 에필로그에서 1장의 소설가 ‘너’가 재등장한다.

너의 엄마가 지하철 서울역에서 아버지의 손을 놓친 그때 너는 중국에 있었다. 북경에서 열린 북페어에 동료 작가들과 함께 있었다. 나중에 생각해보니 너의 엄마를 지하철 서울역에서 잃어버린 그 시간은 네가 북페어의 한 부스에서 중국어로 번역된 네 책을 들여다보고 있던 때이기도 했다.(17-18)

‘그때’ ‘그 시간’은 사건시간을 표시하는 것으로 지금 현재 서술하고 있는 존재, 즉 서술자 ‘나’를 중심에 놓을 때 가능한 표현이다. 과거의 같은 시간대에 서울과 북경에서 있었던 상황의 세부는 ‘나’가 아니라면 알

30) 서술하는 나, 지금, 여기는 서술된 나, 지금, 여기를 표상하지 않는다고 하여 그레마스(Griffiths)는 표명행위와 표명된 것을 구분한다. 표명된 것에 표명행위나 주체가 현전하지 않는다는 것이다. 더구나 이인성의 주장처럼 언술주체가 언제나 이질적 복수적인 것이라면, 자서전쓰기야말로 위험한 과업일 것이다. Didier Coste, *Narrative as Communication*(Univ.of Minnesota Press, 1989), pp.174-175.

수 없는 것이며, 따라서 “나중에 생각해”본 주체도 숨겨진 서술자 ‘나’라고 할 수 있다. 또 3장은 아내를 잃은 남편의 심회가 중심을 이루고 있지만, ‘너’와 달리 ‘당신’이라는 대명사는 서술자가 수신자를 높이는 청자 대우라고 할 수 있다. 이런 높임은 서술자의 입장에서 ‘당신’은 아버지인 까닭이다. 물론 문장의 종결어미는 존대가 아니라 비존대로 되어 있지만, ‘당신’은 수신자에 대한 발화자의 수평적 친소관계가 아니라 수직적 신분관계 혹은 비상호적 비대칭적인 사회적 위치를 드러낸다고 할 수 있다.³¹⁾

신경숙의 소설이 다양한 인칭, 복수시점을 동원하고 있지만, 엄마 혹은 아내의 실종이라는 사건에 대한 각 인물들의 입장이나 태도에 중대한 차이가 있는 것은 아니다. 소설가 딸이 엄마도 “감정을 마음 속에 지니고 사는 인간이란 깨달음”(36)을 얻듯이, 아들은 “언제부턴가 대체로 엄마를 잊고 지냈”(99)다고 자책하며, 남편 또한 “아내를 거의 잊고 지냈”(147)음을, 누구의 엄마로 방치해 왔음을 깨닫는다. 결국 엄마와 아내를 잃고 나서야 한 개체로서의 엄마와 아내를 발견하고 죄의식을 갖게 되었다는 점에서, 인물들이 상호대립적인 관점이나 경쟁적인 목소리를 갖는다고 할 수 없다. “인간이란 그렇게 이기적”(31)이라고 할 때, 누가 자신있게 그것을 부정하겠는가. 이 수상쩍은 서술자의 목소리뿐 아니라, 엄마 자신의 목소리도 인고의 세월과 가족구성원에 대한 지극한 희생을

31) ‘당신’은 한국어의 2인칭대명사 가운데 가장 논란이 많은 것으로 이해된다. 연구자에 따라 존경의 어휘로 보거나 중립적인 것으로 간주한다. 담화맥락에 따라 통명스러운 말이기도 하고 친근한 어휘로도 쓰인다. 박선민, 「語階(Speech Level)와 呼稱의 관계 연구」, 이화여대 대학원 석사논문, 1995, 45-46쪽. 사회문화적 맥락에서, ‘당신’은 발화자와 청자의 비대칭적 관계에서 사용되거나 손아랫사람이 윗사람을 지칭하는 3인칭존대의 뜻으로도 쓰인다. 송병학, 「이인칭 대명사의 의미 분석」, 『언어』3호, 1982, 126-128쪽. 또 일상생활에서 3인칭 극존칭으로서의 자연스럽지만, 2인칭으로서 ‘당신’은 청자에게 부자연스럽고 경멸이나 도전의 느낌을 줄 수 있다. 이명천, 「개화기 국어 교과서 대우 표현 연구」, 서울고대 교육대학원 석사논문, 2000, 41-42쪽.

무가치하다고 여기지 않는다. 신경숙 소설의 대중적 성공은 작중인물 상호간의 비적대적 관계와 무관하지 않을 듯하다.³²⁾

6. 맺음말

지금까지 본고는 2인칭서사의 일반적인 원리와 그 독자성에 대한 해명이 서사학의 중요한 과제가 된다고 전제하고, 2인칭대명사의 현전이 부름(address), 즉 소통관계를 근본 특질로 삼는다는 점을 주목하였다. 소통층위의 다양한 회로를 살펴 그 의미를 살핀 결과를 요약하면 아래와 같다.

첫째, 경험적 작가-독자의 소통회로는 텍스트 내/외적 영역과 경계를 넘나들며 메타픽션적 유희를 드러낸다. 이인성의 소설에서 그 유희는 의심할 바 없는 주체 관념을 회의하게 만들지만, 대결적 관계에 놓인 독자에게 서술자가 오만한 권력을 행사할 수 있다.

둘째, 서술자와 피서술자가 놓인 언술층위가 지배적인 경우, 2인칭서사의 언술은 일종의 놀이가 된다. 이기호와 한유주의 소설에서 그 말놀이 주체와 성차 관념을 해체하고 텍스트 외적 영역의 독자를 향해 상향적 일탈을 드러낸다. 그런데 범람하는 문화적 인유는 텍스트상호적 관계에 놓인 독자를 억압하고, 독서를 고된 학술적 작업으로 만들 수 있다.

셋째, 서술자와 작중인물의 소통회로는 2인칭서사의 가장 두드러진 현상인데, 김경욱의 소설에서 서술자는 독자-인물에 대해 교육적 관계에 놓이며, 현실경험을 풍부한 서책의 경험으로 대체한다. 하일지의 소설의

32) 복수다인칭 텍스트의 특성으로 경쟁적인 목소리들의 다성음, 분열된 자아의 자기대화, 인칭 교체를 통한 자아의 가변성 혹은 자아구성의 상호주관성, 텍스트와 독자 사이의 관습적 경계의 붕괴 등이 지적된다. B.Richardson, "I etcetera: On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narratives," *Style*, 28 (3:1994 Fall)

숨겨진 서술자는 현실독자와 소원한 관계에 있으며, 텍스트의 다중언어는 서술자, 인물과 독자 사이의 문화적 거리를 드러낸다.

넷째, 서술자가 자신을 2인칭대명사로 불리낸 소통회로에서 ‘너’는 ‘나’의 위장 혹은 가면이라 이해된다. 최수철 소설의 서술자는 자신과 분열적 관계를 유지하면서 하나의 정체성에 자신을 고착하지 않으려 하며, 유서로의 숨겨진 서술자는 자신과 사회를 전체적으로 이해하려는 태도와 자신과의 고독한 관계를 드러낸다. 복수다인칭서술임에도 불구하고, 신경숙의 소설은 서술자와 인물상호간의 비적대적 관계를 유지한다.

참고문헌

1. 2인칭텍스트 목록

- 고창근, <CCTV>(『소도(蘇塗)』, 뿌리출판사, 2008)
- 구효서, <조율-피아노 월인천강지곡>(『저녁이 아름다운 집』, 랜덤하우스, 2009)
- 권정현, <수(繡)>(2002년 조선일보 신춘문예 당선작)
- 김경옥, <위험한 독서>(『위험한 독서』, 문학동네, 2009 1판 4쇄)
- 김광식, <초로의 저항>(『현대문학』, 1979년 12월호)
- 김연경, <‘우리는 헤어졌지만, 너의 초상은’, 그 시를 찾아서>(『고양이의, 고양이에 의한, 고양이를 위한 소설』, 문학과지성사, 1997),
<기다림><세레모니>(『미성년』, 문학과지성사, 2000)
- 김영하, <도드리>(『호출』, 문학동네, 1997)
<당신의 나무>(『엘리베이터에 낀 그 남자는 어떻게 되었나』, 문학과지성사, 1999)
- 김태용, <유리방><잠><궤적>(『풀밭 위의 돼지』, 문학과지성사, 2007)
- 김현영, <아이콘이 있으세요>(『냉장고』, 문학동네, 2000)
- 류은경, <가위>(2005년 동아일보 신춘문예 당선작)
- 박상우, <아틀리에, 비 내리는 먼목동>(『독산동 천사의 詩』, 세계사, 1995)
- 박혜진, <탈출>(『2003 신춘문예 당선소설 작품집』, 프레스21, 2003)
- 백민석, <그 분>(『16민거나말거나박물지』, 문학과지성사, 1997)
- 석진우, 『마로니에 1,2,3부』(마로니에media, 1999)
- 성석제, <첫사랑>(『새가 되었네』, 강, 1996)
- 송경아, <집>(『엘리베이터』, 문학동네, 1998)
- 신경숙, <그 女子의 이미지>(『풍금이 있던 자리』, 문학과지성사, 1993)
<종소리>(『종소리』, 문학동네, 2003)

- 『엄마를 부탁해』(창작과 비평사, 2008)
- 오정희, <직녀>(『불의 강』, 문학과지성사, 1977)
- 유서로, 『지극히 작은 자 하나』(살림, 1993)
- 이기호, <나쁜 소설>(『갈팡질팡하다가 내 이럴 줄 알았지』, 문학동네, 2007)
- 이문열, <미친 사랑의 노래>(『아우와의 만남』, 등지, 1994)
『선택』(민음사, 1997)
- 이미옥, <미미>(『작가와사회』, 2008년 여름호)
- 이승우, <야유>(『세상 밖으로』, 고려원, 1991)
『욕조가 놓인 방』(작가정신, 2006)
- 이인성, <낮선 시간 속으로>(『낮선 시간 속으로』, 문학과지성사, 1983)
<당신에 대해서><나의 자기 진술, 당신의 심문에 의한><당신 자신인 당신을 향한 물음들>(『한없이 낮은 숨결』, 문학과지성사, 1989)
- 임정연, <야간 비행>(『2003 신춘문예 당선소설 작품집』, 프레스21, 2003)
- 임철우, <어둠>(『아버지의 땅』, 문학과지성사, 1984)
<칠선녀주—황천이야기1>(『문학/판』, 2004 겨울호)
『백년여관』(한겨레신문사, 2004)
- 장정일, <모기>(『아담이 눈 뜰 때』, 미학사, 1990)
- 정소성, <墜落人>(『현대문학』 284호, 1978년 8월)
- 정영희, <낮술><봄날은 지나간다><마음의 백야>(『낮술』, 이룸, 2006)
- 정이현, <무궁화>(『낭만적 사랑과 사회』, 문학과지성사, 2003)
- 지요하, <인형들의 합창>(『흙빛문학』 8집, 1988년 여름호)
- 천운영, <명게 뒷맛><세번째 유방>(『명랑』, 문학과지성사, 2004)
- 최 윤, <갈증의 시학>(『저기 소리없이 한 점 꽃잎이 지고』, 문학과지성사, 2006)

- <숲에서 숲으로>, (『속삭임, 속삭임』, 민음사, 1994)
 최수철, 『즐거운 지옥의 나날』(열음사, 1998)
 하성란, <춧농 날개>(『옆집 여자』, 창작과비평사, 1999)
 하일지, 『그는 나에게 지타를 아느냐고 물었다』(세계사, 1994)
 한유주, <허구O><육식 식물><되살아나다>(『얼음의 책』, 문학과지성사, 2009)

2. 논저 목록

- 구인환, 『소설쓰는 법』, 동원출판사, 1982, 155쪽.
 김천혜, 『소설구조의 이론』, 문학과지성사, 1990, 94-96쪽.
 데이몬 나이트, 『소설창작법』, 신구문화사, 1996, 189쪽.
 마이클 J.틀란, 『서사론』, 김병욱·오연희 공역, 형설출판사, 1993, 105쪽.
 박선민, 「語階(Speech Level)와 呼稱의 관계 연구」, 이화여대 대학원 석사논문, 1995, 45-46쪽.
 박훈하, 「신의 언어와 운명의 탐색—하일지론」, 『근대 문학담론의 확산과 변형』, 세종출판사, 2000, 324-327쪽.
 송병학, 「이인칭 대명사의 의미 분석」, 『언어』3호, 1982, 126-128쪽.
 이명천, 「개화기 국어 교과서 대우 표현 연구」, 서울교대 교육대학원 석사논문, 2000, 41-42쪽.
 이미란, 『소설창작 12강』, 예림기획, 2001, 111-112쪽.
 전상국, 『당신도 소설을 쓸 수 있다』, 문학사상사, 1995 12판, 183쪽.
 황국명, 「2인칭서사의 서술특성과 의미 연구」, 『현대소설연구』 41호, 2009, 383-385, 386-388, 396-397쪽.
 스티븐 고헨·린다 샤이어스, 『이야기하기의 이론』, 임병권·이호 역, 한나래, 1997, 135, 150-151쪽.
 에드워드 W.사이드, 『오리엔탈리즘』, 박홍규 역, 교보문고, 1991,

160-163쪽.

웨인 C.부우드, 『소설의 수사학』, 최상규 역, 새문사, 1985, 192쪽.

제라르 즈네뜨, 『서사담론』, 권택영 역, 교보문고, 1992, 224-227쪽.

제랄드 프랭스, 『서사학-서사물의 형식과 기능』, 최상규 역, 문학과지성사, 1988, 21, 33쪽.

패트릭 오닐, 『허구의 담론』, 이호 역, 예림기획, 44쪽.

폴 리콕르, 『시간과 이야기 1』, 김한식, 이경래 역, 문학과지성사, 1999, 특히 2장, 3장.

Ann Benfield, "The Name of the Subject: The "I"?", *Yale French Studies*, No.93, 1998, pp.143-157, 159.

B.McHale, *Constructing Postmodernism*(Routledge, 1992), pp.89-94.

B.McHale, *Postmodern Fiction*(Methuen & Co. Ltd., 1987), p.223.

B.Richardson, "I etcetera: On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narratives," *Style*, 28 (3:1994 Fall)

D.Herman, "'Textual 'You' and Double Deixis in Edna O'Brien's 'A Pagan Place'," *Style*, 28(3:1994 Fall), 특히 1장.

D.Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*(Univ. of Nebraska Press, 2004), pp.306, 332, 339-341.

D.Schofield, "The Second Person: A Point of View-The Function of the Second-Person Pronoun in Narrative Prose Fiction", diss., Deakin Univ., 1998, 특히 3장.

Didier Coste, *Narrative as Communication*(Univ.of Minnesota Press, 1989), pp.174-175.

E.Dipple, *The Unresolvable Plot*(Routledge, 1988), pp.9-10, 58.

G.Prince, "Introduction to the Study of the Narratee", J.P.Tompkins(ed.), *Reader-Response Criticism: from*

- Formalism to Post-Structuralism*(The Johns Hopkins Univ.Press, 1980), pp.20-24.
- J.Phelan, *Narrative as Rhetoric*(Ohio State Univ.Press, 1996), pp.7-8, 90.
- Janet Gurkin Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form*(Ohio State Univ.Press, 1982), pp.61, 88-92.
- Monika Fludernik, "Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode", *Style*, Winter, 2003(http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_4_37/ai_n6344005)
- Monika, Fludernik, "Second-person Narrative as a Test-case for Narratology," *Style*, 28 (3:1994 Fall)
- Monika, Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*(Routledge, 1996), p.244-249.
- Paul Goetsch, "Reader figures in narrative," *Style*, 6/22/2004 (<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-135337793.html>)
- S.Girard, "Standing at the Corner of Walk and Don't Walk: Vintage Contemporaries, Bright Lights, Bigcity, and the Problems of Betweenness", *American Literature*, Vol.68, No.1, 1996, Mar. pp.169-170.
- Uri Margolin, "Characters and Their Versions", Calin-Andrei Mihailescu and Walid Hamarneh, *Fiction Update: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*(Univ.of Toronto Press, 1996), pp.113, 127-129.

<Abstract>

A Study on Second-person Narratives

Hwang, Koog-Myoung

This paper aims to identify the communicative levels and meanings of second-person narratives. The results can be summarized as follows.

First, real author-reader circuit exhibits metafictional play and confrontation relationship between narrator and narratee.

Second, in case of discourse oriented fiction, second-person texts manifest intertextual relationship and put pressure on readers.

Third, overt first-person narrator seems to have educational relationship with narratee, and covert first-person narrator exhibit a cultural distance from real readers.

Fourth, in case of narrator-you, second-person texts manifest divided, isolated, and non-hostile relationship.

Key Words : second person narrative, narrative level, address, discourse, story, real author, real reader, narrator, narratee, metafiction, intertextuality

■ 논문접수 : 2009년 11월 10일

■ 심사완료 : 2009년 12월 5일

■ 게재확정 : 2009년 12월 10일