

재일한국인 유미리의 소설 연구*

- 경험의 문학교육적 가능성에 관한 시론 -

변 화 영**

차 례

- | | |
|----------------------|---------------------|
| I. 서론 | IV. 디아스포라로서의 정체성 확인 |
| II. 경험으로써 '자기' 드러내기 | V. 요약 및 결론 |
| III. 주변인을 통한 '자기' 응시 | |

I. 서론

유미리(柳美里)는 일본에 살고 있는 한국 국적의 재일한국인 소설가이다. 먼저 희곡으로 창작 활동을 시작한 그는 1994년 9월, 월간 문학지 『신초』(新潮)에 <돌에 헤엄치는 물고기>를 발표하면서 극작가에서 소설가로 방향을 선회하였다. 1993년 <물고기의 축제>로 희곡작가로서는 최고의 영예인 기시다 희곡상을 수상할 정도로 주목받던 유미리가 소설가로 등단한 것은 “언어를 자신의 언어로 자립시키고 싶은, 그러기 위해서는 소설을 쓸 수밖에 없다는 생각”¹⁾에서였다. 그는 자신의 언어가 연

* 이 논문은 2004년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음
(KRF- 2004-072-AS3026).

** 전북대학교 인문과학연구소 전임연구원

출가의 해석과 배우의 육체를 통하여 변용되기 때문에 희곡보다는 소설이 자신의 ‘한’(恨)을 형상화할 수 있는 장르로 보고 극작가로서의 활동을 접었다.

유미리의 한은 재일한국인이라는 특수한 상황에서 비롯되었다고 할 수 있다. 그가 <가시를 잃어버린 시계>, <정물화>, <해바라기의 관>, <그린 벤치> 등, 10편의 희곡에서는 물론 소설에서 줄곧 다루고자 했던 소재는 가족이었다. 한국에서 출생하여 일본으로 건너온, 재일한국인 1세대 부모에게 태어난 그는 부모의 별거, 가족의 이산, 집단 따돌림, 가출, 퇴학, 자살미수 등을 겪어야만 했다. 불우한 가정환경과 학교에서의 집단 따돌림, 그리고 규범적인 사회인으로서 자립 실패는 재일한국인이라는 사회적 조건에서 비롯된 고통이었으며 그것이 유미리 한의 시작이었다. 희곡을 쓰기 시작했을 때도, 소설을 쓰기 시작했을 때도 유미리는 “내가 제일 잘 알고 있는 세계를 쓴다”는 소박한 방법, 즉 가족을 통한 자신의 체험을 허구로 재구성하는²⁾ 일관된 태도를 취했다. 자전적인 소설인 <풀하우스>(1995. 5), <콩나물>(1995. 12), <가족시네마>(1996. 12) 등은 이 같은 입장에서 형상화된 1인칭 서술의 작품들이다.

<가족시네마>를 발표한 이후, 유미리는 <타일>(1997), <골드러시>(1998), <여학생의 친구>(1999), <루주>(2000) 등에서 자폐적인 심리증상의 현대인, 청소년 범죄와 폭력, 원조교제, 동성애 등을 다루었다. 이것은 가족의 붕괴에 초점을 맞춘 이전의 1인칭 작품들과 그 양상이 사뭇 다르다. <타일>, <골드러시>, <여학생의 친구>, <주류>에 등장하는 자폐적인 성불능자, 정년퇴직한 노인, 비행 청소년, 동성애자 등은 서술자가 전달하는 스토리 세계 내의 초점화자로, 대부분 배금주의 자본체제의 중심에서 벗어나 있는 주변인들이다. 유미리는 사회의 주변인들을

1) 유미리, 김난주 옮김, 『물고기가 낀 꿈』, 열림원, 2001, 260-261쪽(『물고기가 낀 꿈』은 1992년 4월부터 2000년 5월까지 8년 동안 유미리가 쓴 짧은 글들을 모은 에세이집이다).

2) 유미리, 『물고기가 낀 꿈』, 277쪽.

3인칭 서술의 초점화자로 내세우는 글쓰기를 통해 자신의 사회적 위치를 깨닫게 된다. 말하자면, 그는 3인칭 소설에서 주변인을 객관적으로 응시함으로써 사회의 중심에 동화되지 못하는 자신 또한 주변인임을 발견한 것이다.

1999년 돌연 미혼모임을 선언한 유미리는 다음해에 <남자>, <생명>을 잇달아 발표하였다. 아이를 잉태하고 낳는 과정에서 생명과 죽음의 문제에 진지하게 천착할 수 있었던 그는 아이의 존재를 통해 자신의 정체성이란 결국 혈연적 관계에 뿌리를 두고 있음을 확인하게 된다. 요컨대, 아들의 미래는 자신의 정체성을 과거라는 시간 속에서 탐색하지 않는 한 상정하기 어렵다는 것을 인식한 것이다. 유미리가 자신의 정체성을 현재를 통해 과거와 미래 속에서 찾으려고 한 작품이 <8월의 저편>(2004)³⁾이다. <8월의 저편>은 달리기 선수였던 외할아버지 양임득을 주인공으로 하는 4대에 걸친 가족사의 이야기로, 이 작품에서 유미리는 재일한국인, 즉 디아스포라로서의 자신의 정체성을 구체적으로 형상화하였다.

본 논문은 유미리의 소설을 대상으로 하여 경험을 서사화하는 방법을 1인칭 서술과 3인칭 서술로 나누어 살펴본 다음, 재일한국인 유미리의 디아스포라 소설의 의미를 탐색해 보고자 한다. 요컨대, 유미리는 재일한국인으로서 경험한 자신의 정체성을 서사하는 가운데 주변인으로서의 개인과 가족 및 소외된 현대인의 모습을 드러내고 있음을 분석할 것이다.

3) <8월의 저편>은 2002년 4월 18일에서 2004년 3월 17일까지 한국과 일본의 언론 사상 처음으로 『동아일보』와 『아사히신문』(朝日新聞)에 공동으로 연재한 장편소설이다. 신문 연재소설을 동아일보사와 신초사(新潮社)에서 2004년 8월 15일 동시에 단행본으로 출판하였다. 본 논문에서는 2004년에 출간된 단행본을 연구 대상으로 하였다.

II. 경험으로써 ‘자기’ 드러내기

1인칭 소설의 일반적인 특징은 ‘나’의 경험을 이야기한다는 데 있다. 경험을 서사화하는 까닭에 1인칭 서술은 ‘나’라는 주체의 분리, 즉 경험자(서술되는 ‘나’)와 서술자(서술하는 ‘나’)의 분리를 기능적으로 상정할 수 있다. 1인칭 서술은 대개 ‘나는 누구인가’에 대한 정체성 탐색으로 귀결되곤 하는데, 그것은 서술자(나)가 과거에 겪었던 사건들을 현재 이야기하는 가운데 자아의식이 개입되기 때문이다. 경험자(나)가 ‘그때 그곳’에서 몰랐던 사건의 진실을 ‘지금 여기’서 서술자(나)가 이야기하는 까닭에 두 자아 사이의 시간적 간격에서 자아의식이 구체적으로 드러나므로 특히 작가 자신의 경험을 서사화하는 자전적인 1인칭 서술의 경우, 그것은 작가로서의 ‘나’의 정체성을 형상화하는 방법 중 하나가 된다.

<돌에서 헤엄치는 물고기>는 유미리의 자전적 이야기를 바탕으로 하고 있다. 총 7장으로 이루어진 이 작품은 일본과 한국을 오가는 공간 이동이 이야기의 한 축이다. 재일한국인 2세인 ‘나’(히라카)는 고교를 중퇴하고 극작가로 일하고 있다. 김지해라는 번역가로부터 자신의 희곡을 한국에서 상연하고 싶다는 제의를 받고 ‘나’는 서울을 방문한다. 같은 극단에서 일하는 유키노와 한국에 동행한 ‘나’는 그녀의 친구이자 재일한국인 3세인 박리화의 집에서 묵기로 한다. 얼굴에 종양이 있는 탓에 사람들로부터 따가운 시선과 수군거림의 수모를 겪어야 하는 리화를 보면서 ‘나’는 어느새 그녀에게 친근감을 느낀다. 얼굴의 종양이 스티그마(stigma)⁴⁾처럼 사람들이 꺼려하는 대상이 된 리화에게 어떤 동질성을

4) 스티그마(stigma)는 ‘낙인’, ‘오점’, ‘오명’, ‘불명예’ 등으로 번역되지만 본 논문에서는 용어 그대로 쓰고자 한다. 고프만은 스티그마란 심각한 불명예를 주는 어떤 속성을 말할 때 사용되지만 속성 자체보다는 관계성에 관한 언어로 보아야 하며, 바람직하지 못한 속성 모두가 문제되는 것이 아니라 개인의 유형이 어떠해야 한다는 일반의 고정관념과 일치하지 않는 속성만이 문제가 된다고 하였다(Erving Goffman, *Stigma: notes on the management of spoiled identity*, New Jersey:

발견한 것이다. 학교에서든 사회에서든 국적(國籍)에 따른 스티그마로 인해 사람들의 멸시와 따돌림 속에서 늘 혼자였던 ‘나’는 리화와 같은 종류의 종양, 즉 스티그마를 지니며 살고 있다. 그러나 ‘나’의 종양은 가시적인 리화의 스티그마와는 달리, 내면에 있다.

히라카 (웃음을 띠었다가 지우고 띠었다가는 지우면서) 나는 내 속에 물고기가 한 마리 살고 있다고 생각했어. ...어렸을 때부터 쭉욱... 쭉욱 말야. 맨 처음 만났을 때 난 금방 알았어. 리화한테도 물고기가 있다고 말야.

리화는 덧그림을 그리듯 입술을 그리고 있던 둘째손가락을 미끄러뜨려 뺨으로 가져갔다.

히라카 (숨을 깊이 들이쉬고) 나는 몇 번씩이나 입 속에 손가락을 넣어 물고기를 토해내려고 했어... 그래도... 토해낼 수 없었어.⁵⁾

위의 인용문은 자신의 외모에 대한 평가를 요구하는 리화의 질문에 ‘나’가 응답하는 과정을 극화한 장면이다. 극작가인 ‘나’에게 리화는 거울로 보는 것보다 훨씬 리얼하게 자신의 얼굴이 어떤지 말해달라고 한다.

Prentice-Hall Inc., 1963, p.13). 스티그마는 본래, 호손의 <주홍글씨>에서 주인공 헤스터가 간통을 했다는 의미의 ‘A’(Adultery) 글자를 가슴에 달고 살았던 것처럼, 죄인이나 노예, 범죄자에게 살을 지저 표식을 남기는 것을 뜻했다. 오늘날의 스티그마는 어떤 특정한 형태나 행동의 사회적이고 부정적인 평가의 개념을 포함하고 있는 사회학적인 개념으로 통한다.

- 5) 유미리, 함정연 옮김, 『돌에서 헤엄치는 물고기』, 동화서적·한국문원, 1995, 112-113쪽(<돌에서 헤엄치는 물고기>는 1994년 4월 『신초』(新潮)에 발표되었으나 그 후 작중인물의 모델이 된 인물로부터 고소를 당했으며, 2002년 9월 24일 최고재판소는 신초사와 유미리에게 출판금지와 손해배상을 명했다. 재판 중에 유미리는 작품의 개정판을 제출했는데, 원고측은 이것 또한 출판금지를 청구했다. 그러나 도쿄지방법판소에 의한 1심 판결에서 그 청구는 기각되어, 그 후 개정판에 대해서는 법적인 분쟁이 없어 이 판결이 확정되었다(유미리, 한성례 옮김, 『돌에서 헤엄치는 물고기』, 문학동네, 2006, 303쪽 참조). 이 개정판을 한국에서는 2006년 문학동네에서 출판하였다. 본 논문의 인용문은 1994년 신초사(新潮社)에서 출판한 원본을 번역한 책이 그 출처이다.

진실을 알고 싶다는 리화의 요청에 ‘나’는 희곡의 한 장면처럼 두 사람의 대화 광경을 그려본다. 자신처럼 리화에게도 한 마리의 물고기가 살고 있다며 ‘나’가 희극적 장면을 떠올리면서 대답하자, 리화는 결국 울음을 터뜨린다. 여기에서 물고기는 심리적/신체적인 스티그마를 은유한다. ‘나’의 물고기는 자기 내면에, 리화의 그것은 왼쪽 뺨의 종양에 살고 있다. 리화의 종양은 돌이다. 종양이 육화된 상태인 돌은 그녀의 아픔의 근원이다. 그러므로 ‘돌에서 헤엄치는 물고기’라는 의미는 리화가 돌, 즉 아픔에 갇혀 살고 있는 스티그마적 존재임을 뜻한다. 리화의 아픔이 신체적 장애에서 초래되었다면, ‘나’의 그것은 심리적 외상에서 비롯되었다.

‘나’는 내 안에 살고 있는 물고기를 토해내려고 여러 차례 애를 써보았으나, 끝내 실패하고 만다. ‘나’의 물고기는 아픔이라는 물에서 살고 있다. 물이 없으면 물고기가 살 수 없듯이 “아픔이 없어진다면 ‘나’는 쓸 수 없다.”⁶⁾ 극작가인 ‘나’에게 물은 글쓰기의 원천이자 원동력인 것이다. ‘나’는 아픔 속에서 자신의 스티그마를 글쓰기로 극복해 가지만, 리화는 얼굴 장애에서 비롯된 스티그마를 스스로 치유하지 못하고 결국 현실에서 도피하고 만다. 조각가로서의 삶을 버리고 신흥종교에 귀의한 리화는 말하자면, 현실의 아픔을 직시하면서 그 속에서 자아를 스스로 만들어가는 정체성 형성에 실패한 것이다. 그렇다고 ‘나’가 심리적 외상인 스티그마를 극복하고 일상생활의 고정화된 인식과 규범에 적응하면서 살고 있는 것은 아니다. ‘나’는 일본에서 사는 한, 생명이 다할 때까지 내 안에 스티그마를 지닌 채 아픔에서 살아갈 수밖에 없는 숙명을 타고났기 때문이다.

아버지와 어머니는 소라게처럼 빈번히 이사를 했다. 구기시(釘師: 뼈정코의 계임판에 못을 박는 기술자)인 아버지는 일하고 있던 뼈정꼬 가게

6) 유미리, 『물고기가 꿈 꾸는 곳』, 9쪽.

‘아사히고텐’의 지점이 늘어날 때마다 전근되었다. (...) 이사를 하는 것은 언제든지 심아왔던 것으로 기억된다. 나는 야반도주를 하고 있는 듯해 공연히 버젓하지 못한 기분이었다. 아버지랑 엄마도 그랬었을까. 줄린 눈을 비벼가면서 이삿짐 박스를 나르던 우리들이 웃거나 까불거나 하면, 집계손가락을 입술에 대고 씹— 하면서 조용조용 차의 트렁크에 짐을 쌓았다. 자기 나라를 단념하고 밀항선으로 바다를 건너온 아버지와 엄마는 죽을 때까지 무엇인가로부터 계속 도망치지 않으면 안 되도록 길들여진 것이 아니었을까?)

‘나’의 부모는 “자기 나라를 단념하고 밀항선으로 바다를 건너온” 재일한국인이다. 이주한 한국인은 일본사회의 호적에 기재될 수 없다. 외국인 등록증 소지는 재일한국인 1세뿐 아니라 그 후손인 2, 3세대에게도 필수적이다. 일본의 국적을 취득하여 그 나라의 국민이 되었다고 하더라도 한국인의 피가 흐르고 있는 한, 재일‘한국인’이라는 사실을 내면적으로 부정하기는 어렵다. 이처럼 혈연은 재일‘한국인’을 일본사회의 이방인으로 만드는 표지(標識)이다. 재일한국인이라는 신분은 일본사회의 중심에서 밀려나 주변으로 가는 스티그마인 것이다.

‘나’의 부모는 결혼 초기에는 생계를 위해 파친코 가게에서 일하거나 다리에서 김치를 팔면서 하루하루를 열심히 살았다. 하지만 한국인으로서의 자존심을 가지고 살 수 없도록 차별화하는 일본사회에서 생활 기반을 잡기란 쉽지 않았다. 일본사회에서의 편견과 차별은 가난과 불행을 불러오고 그것들은 ‘나’의 가족을 붕괴하는 요인이 되었다. 아버지의 폭력 및 도박은 어머니의 가출과 다른 남자와의 동거로 이어졌고(30-33쪽), 부모의 별거는 결국 가족의 이산을 초래하였다. 어머니와 동거생활을 하는 남자와 한 지붕 아래 살게 된 ‘나’는 증오와 고독 속에서 자신을 억누르면서 시간을 보내야만 했다. ‘나’는 고등학교 1학년 때 가출하여 극단의 작가로 일하게 되었지만, 아버지와 살던 여동생은 가출하여 포르

7) 유미리, 『돌에서 헤엄치는 물고기』, 29쪽.

노 배우가 되었다. ‘나’의 가족의 붕괴는 이렇게 시작되었다. 그러던 어느 날 아버지가 찾아와 “미도리구에 있는 땅에 집을 지어 다시 한 번 가족이 모여 살아보자며”(136쪽) 자신이 만든 설계도를 놓고 간다. 그 뒤 은행 빚으로 집을 완성한 아버지는 ‘나’에게 새 집에서 살자며 구원을 요청한다. 새 집을 둘러싼 일련의 사건들은 <풀하우스>에 구체적으로 형상화되어 있다.

8월도 끝나 가는데 더위는 전혀 가시지 않는다. 아버지의 집에는 그 후 한 달간이나 가지 않았다. 아버지와 함께 살 수 없는 이유를 아무리 얘기해도 알아주지 않기 때문에 만나고 싶지 않았다. 엄마가 집을 나간 열 살 때부터 열여섯 사이, 니시쿠의 집과 엄마가 남자와 동거하는 맨션을 왔다 갔다 했다. 그 뒤 10년간은 부모와 함께 살지 않았다. 아버지는 붕괴한 가족의 유대를 다시 한 번 되이으려고 집을 지은 것이겠지만 내 안에서는 가족은 벌써 끝나 버렸다.⁸⁾

<풀하우스>에 등장하는 ‘나’(모토미)는 어머니가 집을 나간 16년 전부터 새 집을 짓겠다고 아버지의 계획을 입버릇처럼 들어왔었다. 아버지가 연필로 그린 엉성한 설계도는 작년 봄부터 현실감을 띠기 시작하더니 한 달여 만에 집이 완공되었다(12쪽). 설마 하고 코웃음을 치던 가족들은 모두 놀란다. 새 집에 한 번 다녀온 이후로 ‘나’는 한 달 동안 그곳에 가지 않았다. 아버지는 “붕괴한 가족의 유대를 다시 한 번 되이으려고 집을 지은 것이겠지만” ‘나’에게 가족의 의미는 사라진 지 오래되었다. 흩어진 가족의 재결합을 꿈꾸는 아버지에 대해 동생들 또한 반응은 냉담하다. 부동산 사업에 열을 올리는 어머니만 새 집에 관심이 많다. 하지만 어머니도 아버지와 재결합하고 싶은 생각은 전혀 없다. 다만 돈이 되는 집만 욕심날 뿐이다. 결국 새 집은 아버지가 요코하마 역 구내에서 생활하던 비렁뱅이 일가의 안식처로 내쫓으로써 텅 비어 있던 집은 ‘풀

8) 유미리, 광해선 옮김, <풀하우스>, 『풀하우스』, 고려원, 1997, 56쪽.

하우스'(111쪽)가 되었다. 새 집을 접거한 비렁뱅이 가족은 정원의 연못가에 앉아 불꽃놀이를 하면서 즐거운 시간을 보내지만, '나'와 아버지는 초대받지 않은 손님처럼 떨어져 선 채로 그것을 지켜보고 있다. 말하자면, 새 집에서의 가족의 재결합은 아버지의 소망과 달리 실패로 끝난 것이다.

그런데 이 같은 가족의 붕괴가 영화의 시나리오로 채택되어 영화화되는 일이 생긴다. 새집에서의 재결합 실패로 여전히 이산된 '나'의 가족은 가족 영화를 계획하고 있던 감독에 의해 영화 촬영을 하게 된다.

여동생은 그 드라마를 연출한 가타야마라는 디렉터가 영화를 기획하였는데, 주연으로 결정되었다고 말했다. <대단한데.> 하고 일단은 축하했지만, 영화 그 자체가 의심스러웠고, 그보다 왜 회사까지 찾아와서 그런 이야기를 하는지 석연치 않았다. 얘기를 계속하라고 채근하자 그녀는 <시나리오가 문제야, 영화는 시나리오로 결정나거든. 잡담삼아 우리 가족 이야기를 했더니 가타야마 자식, 흥분해 가지고 다큐멘터리도 아니고 픽션도 아닌, 그 경계를 넘어서는 획기적인 영화를 만들어 보자는 거야>라고 단숨에 지껄여댔다. 그리고는 <알겠어? 그러니까 언니도 출연하게 됐단 말이야>라면서 내 얼굴을 들여다보고, 장단이라도 맞추듯 말하며 발을 동동거렸다. 그녀가 한 말의 의미를 파악하는 데 1분 걸렸다.

「나더러 영화에 출연하란 말이니?」

침차 소용돌이를 일으키는 여동생의 눈을 보고 물었다.

「그 사람들도?」

「그래, 당연한 일이잖아, 아빠랑 엄마하고 오빠한테는 허락받았어. 그래 봐야 가족이란 어느 집이나 다 연극이잖아. 그러니까 아무 문제없어.」⁹⁾

<가족시네마>에 등장하는 '나'(모토미)의 가족은 부부가 별거한 상태로, 아버지는 폭력과 도박으로 곪돌고 어머니는 카바레의 호스티스로 일

9) 유미리, 김난주 옮김, <가족시네마>, 『가족시네마』, 15-16쪽.

하면서 알게 된 유부남과 만 살림을 차려 동거하는 탓에 남매들은 뿔뿔이 흩어져 살고 있다. 그런데 20년 동안 가족 간의 끈끈한 유대를 느껴본 적이 없는, 붕괴된 가족을 대상으로 ‘가족’ 영화를 만들겠다는 것이다. 배우인 여동생이 잡담삼아 가족 이야기를 했더니 그 말을 듣고 있던 감독 가타야마가 “다큐멘터리도 아니고 픽션도 아닌, 그 경계를 넘어서는 획기적인 영화”를 찍겠다는 포부를 밝혔다고 한다. 영화에서 시나리오가 아주 중요한데, 그만큼 ‘나’의 가족은 일본사회에서도 흔히 볼 수 없는 아주 흥미로운 상태의 가족인 것이다. 여동생은 ‘나’를 제외한 가족에게 이미 허락을 받았으면서 영화 제작에 협조해 줄 것을 강요한다. ‘가족이란 어느 집이나 다 연극이니까 아무 문제없다’는 여동생의 생각은 그러나 사실과 다르다. ‘나’는 영화에 출연하라는 여동생의 요청에 ‘그 사람들도 출연하느냐’고 묻는다. 부모는 이미 ‘나’에게 가족의 개념에서 벗어나 있는 사람들인 것이다. 보통의 가족은 ‘나’의 가족만큼 연극적일 수 없다. 연극적인 요소가 없는 보통의 가족을 영화화하지는 않는다. ‘나’의 가족은 ‘나’가 부모를 ‘그들’이라고 부를 정도로 특이한 형태의 가족인 셈이다.

영화의 시작은 ‘나’의 생일을 축하하기 위해 식구들이 모이는 것으로 설정되었다. 딱 정해진 각본도 없이 ‘나’의 가족이 보여주는 그대로 영화의 작업은 진행된다. 그러나 영화가 진행될수록 ‘나’의 가족은 원래의 모습과 다른, 보통의 가족에서 볼 수도 있을 법한 ‘이상적인’ 가족 관계로 조금씩 수정되고 있음을 ‘나’는 발견한다. 아버지는 아버지대로 어머니는 어머니대로 동생들은 동생들대로, 각자 ‘이상적인’ 가족 구성원의 역할을 작위적으로 연출해 내는 것이다. 카메라 앞에서의 작위성 속에서 ‘나’는 가족의 실체를 분명하게 인식한다. 아버지의 폭력에도, 어머니의 성적 방축이 초래한 치욕에도, ‘나’를 비롯한 형제들은 그럭저럭 견디어 왔다. 비굴할 정도로 순순히 받아들였다고 해도 좋을 정도이다(106쪽). ‘나’는 부모를 증오했지만, 그 증오심을 타인과 타협 못해 미워하는 선에서 끝

내야만 했다. 부모를 증오하면서 사는 것보다 타인과 타협하지 못하면서 사는 것이 ‘나’로서는 더 윤리적이고 경제적인 이유에서였다. 그러므로 ‘나’는 가족이 재결합만 한다면 잃어버린 것을 되찾을 수 있다고 믿으며 ‘이상적인’ 아버지 상을 열심히 연기하고 있는 아버지를 이해할 수 없다. ‘나’뿐만 아니라 동생들도 가슴 깊이 심리적인 상처가 뿌리내려져 있다. 그만큼 한 번 붕괴된 가족은 화합하기가 어렵다. 그리고 무엇보다도 ‘이상적인’ 가족이란 이 세상에 거의 존재하지 않는다. 가정에서 부모의 불화와 별거로 가족 간의 사랑을 제대로 느껴보지 못했던 ‘나’는 학교에서도 집단 따돌림으로 친구조차 사귀지 못하였다. “현실과 타자에 대한 증오, 그런 감정을 낳게 한 ‘나’의 과거, 사실대로 말하면 가족과 학교”였다.¹⁰⁾ 늘 냉소와 비품의 대상이 되었던 ‘나’는 어느덧 자신처럼 소외되거나 상처받은 사람들에게 호감을 갖게 되었다. 특히, 이성 관계에 있어서 ‘나’는 성불능자이거나 지능이 약간 모자라는 남자에게 매력을 느끼는 것이다.

나는 유키토에게 뿌리치기 힘든 매력을 느낀다. 이런 생각을 머리 속에서 말로 조립하고 있을 때 긴 머리를 싹둑 잘라 버렸을 때처럼 애달파졌다. 유키토와 나는 흠이 있는 사람들이다. 나는 다른 사람과 관계를 맺고 싶다고 생각하면서도 우정이나 애정 같은 뭔가를 보태려 하지는 않는다. 서로에게 부족한 것을 확인할 뿐이다. 그리고 상대의 흠에 집착하고 싶다. 흠을 찾으려 한 적은 한 번도 없다. 오히려 흠이 나를 발견해 소리내어 말을 걸어 온다. 그 소리는 보통 가늘고 희미한 것이지만 유키토의 소리는 분명히 판별할 수 있었다.¹¹⁾

<콩나물>의 주인공 ‘나’(다카주)는 가정에서나 학교에서 애정은 물론, 사랑조차 제대로 접해 보지 못했다. 그런 ‘나’가 이성적인 사랑으로 매력을 느끼는 상대는 지능이 모자라는 유키토이다. “유키토와 나는 흠이 있

10) 유미리, 『물고기가 꿈 꿈』, 236쪽.

11) 유미리, <콩나물>, 『풀하우스』, 160쪽.

는 사람들이다.” 서로가 흠이 있다는 동질감을 확인하자 ‘나’는 그에게 무작정 끌린다. 유키토와 만나는 동안 불안 없는 편안함을 맞본 ‘나’는 3년간 사귀어왔던 유부남과의 관계를 정리하고 그와 결혼을 결심한다. “이 세상과 떨어진 채 땅에 발을 딛고 있지 않은 희미한 형체”(173쪽)의 성불능의 유부남보다 유키토에게 매료되는 것은 그가 ‘나’처럼 근원적인 ‘흠’, 즉 스티그마를 지니고 태어났기 때문이다.

유미리의 1인칭 소설들에 등장하는 ‘나’는 주로 성을 잃어버린 남자에게서 성의 긴장으로부터 해방된 기분을 느낀다.¹²⁾ <돌에서 헤엄치는 물고기>에서는 아내에게 이혼당한 성불능의 감나무집 남자가 그렇고, <풀하우스>에서는 전신에 얹은 얼음처럼 죽음이 서린 일흔 살의 노인 후카미가 그렇다. 그들은 ‘나’와 타협할 수 있다. 현실감이 없는 사람이 아니면 끌리지 않는다.¹³⁾ 다시 말하면, 그들은 육체적 관계로서가 아니라 정신적 공감대의 형성을 본능적으로 체감할 수 있는 인물들이다.¹⁴⁾ 그러나 ‘나’는 이들 가운데서도 태생적인 스티그마를 지닌 유키토에게 무작정 끌린다. <돌에서 헤엄치는 물고기>에서의 ‘나’가 리화를 좋아하는 것도 마찬가지로 이유에서이다. 이렇듯 ‘나’의 내면에 있는 스티그마는 가시화되지 않지만 그 실체는 사랑의 상대가 보통의 사람들이 생각하는 인물과 다른, 사회의 중심에서 소외된 성불능자, 나이 많은 중년이나 노인, 지능이 낮은 남자라는 점에서 구체적으로 찾아 볼 수 있다.

유미리의 1인칭 소설은 ‘나는 누구인가’ 하는 정체성 탐구를 스티그마적 존재로서의 ‘나’에서 출발하고 있다. 유미리의 1인칭 소설이 자전적 요소가 강하다는 점에서 볼 때, <돌에서 헤엄치는 물고기>, <풀하우스>, <콩나물>, <가족시네마> 등은 작가의 정체성을 알 수 있는 작품이라고 할 수 있다. 특히 <가족시네마>는 <풀하우스>의 속편¹⁵⁾으로,

12) 유미리, 『돌에서 헤엄치는 물고기』, 25쪽.

13) 유미리, 『가족시네마』, 115쪽.

14) 유숙자, 『在日한국인 문학 연구』, 월인출판사, 2002, 141쪽.

15) <풀하우스>와 <가족시네마>에 등장하는 주인공 ‘나’의 이름은 둘 다 ‘모토미’

“만약 우리 가족이 영화를 촬영하는 허구 속에서 가족을 연출한다면 어떨까 하는 발상”에서 출발한 작품으로, “허구와 현실을 넘나들면서 가족을 실체를 부각하고 싶었다.”¹⁶⁾는 유미리의 말은 경험을 서사화하는 가운데 스티그마적 존재인 재일한국인의 정체성을 가족을 통해 지속적으로 탐색해 가고 있음을 단적으로 함의하고 있다. 이러한 맥락에서 보자면, 자전적인 1인칭 소설들에 등장하는 주인공 ‘나’(‘히라카’(양수향), ‘모토미’, ‘다카주’)는 유미리 자신의 ‘나는 누구인가’에 대한 응답을 향해 가는 변주된 인물임을 알 수 있다.

III. 주변인을 통한 ‘자기’ 응시

유미리는 1994년 <돌에서 헤엄치는 물고기>을 발표한 것을 기점으로 하여 소설가로 등단하였다. 그는 1996년 첫 소설집 『폴하우스』로 24회 이즈미교카 문학상과 노마분케 신인상을 연달아 수상하였으며, 1997년에는 <가족시네마>로 아쿠타가와 상을 받았다. <가족시네마>에는 특수한 가족 관계와 동시에 부모 자식, 형제, 부부의 본질이 잘 나타나 있고, 인물 묘사와 결말도 성공적으로 형상화되어 있으며, 가족 간의 고독과 위화감이 인간세계의 정착지 상실로 잘 연결되어 있다는 등 호평을 받았다.¹⁷⁾ 가족 소재의 작품들을 형상화함으로써 소설가로서 인정받은 유미리는 <가족시네마> 이후로는 사회의 문제에 관심을 두기 시작하였다. <타일>은 이 같은 경향의 신호탄인 셈이다.

남자는 턱 끝을 타일에 비벼댔다. 머릿속으로 이 방에 매달려 있는

이다.

16) 유미리, 『물고기가 꾸 꿈』, 88-89쪽.

17) 이한창, 『아쿠타가와 상을 통해본 재일동포 문학』, 『재일한국인 문학』, 서울출판사, 2001, 78쪽.

자신의 육체가 떠올라도 불쾌하지 않았다. 남자는 더 바짝 타일에 몸을 밀착시키고 바랐다. 죽을 때까지 이 방에서 외부의 어떤 간섭도 받지 않고 살고 싶다고. 현실은 살 만한 것이 아니다. 두 손을 불끈 쥐어 허리에 대고 타일 병사를 쏘아보자, 전투 개시 나팔소리가 울리고, 양군이 서로를 향하여 돌진하기 시작했다. 텔레비전도 냉장고도 방해물이다. 병사들로 다 메우지 않으면 안 된다. 남자는 적의 가슴에 놀란 알렉산드로스 대왕처럼 옷을 몸에 걸치고, 텔레비전을 안아 올렸다. 잠시 대형 쓰레기업자한테 가져가라고 할까, 일요일 관리인이 없는 틈을 타 쓰레기장에 버리는 편이 좋을까 망설이다, 역시 텔레비전과 냉장고는 있는 편이 낫다, 오히려 책상과 침대가 불필요하다는 결론에 도달하였다. 버린다면 아래로 내려가 누가 있지는 않은지 확인해야 한다, 그러나 저놈의 관리인이 누구 물건인지 모를 리가 없다.¹⁸⁾

<타일>의 주인공 ‘남자’는 대형출판사의 장정 분야에서 15년 동안 근무하다가 3년 전에 퇴사하여 개인 사무실을 차렸다. 책이나 잡지의 삽화 디자인을 하는 ‘남자’는 아내에게 이혼당하고 혼자 원룸에서 산다. 이혼의 사유는 ‘남자’가 성불능자라는 것이다. ‘결혼도, 이혼도, 독신생활도, 가족도 별 볼일 없다.’(99쪽)고 생각하던 ‘남자’는 타일 작업에 집착하는데, 타일로 도배된 방에서 자살함으로써 마지막으로 삶의 의미를 찾으려는 것이다. 이에 ‘남자’는 방바닥에 이수스 전투 장면을 그려서 타일로 붙이는 일에 몰두하고 있다. “죽을 때까지 이 방에서 외부의 어떤 간섭도 받지 않고 살다”가 이수스 전투 그림이 그려진 타일 위에서 죽고 싶은 ‘남자’는 쓰레기 분류를 지나치게 강요하는 관리인 부부를 ‘외부의 어떤 간섭’의 제일순위로 추정하고 있다. 하지만 이 같은 ‘남자’의 예상은 빗나갔다. ‘외부의 어떤 간섭’은 관리인이 아니라 비밀리에 방을 도청하고 있는 원룸 주인 에모토였던 것이다.

에모토는 일흔이 넘은 노인으로, 그는 도무지 종잡을 수 없는 ‘남자’에게 호기심을 갖는다. 노인이 온통 타일로 도배한 방을 전부 벗겨내겠다

18) 유미리, 김난주 옮김, 『타일』, 민음사, 1998, 102-103쪽.

며 협박하자 ‘남자’는 그렇다면 살인도 불사하겠다고 대답한다. 노인은 ‘남자’에게 타일 작업이 끝나면 자신도 ‘재미있어 할 수 있는 기획에 한 몫 끼어달라며 돈을 투자하겠다.’(136쪽)고 한다. ‘남자’가 여류작가 나츠우미와 타일로 도배한 방에서 만나고 싶다고 하자, 노인은 그 제안에 동참하고 들은 그 계획을 실행에 옮긴다. 방에 갇힌 나츠우미는 ‘남자’의 협박에 못 이겨, 불능에 빠진 남자와 극적인 섹스를 시도하는 여자를 그리면서 자신의 소설을 마무리한다. 그리고 소설의 결말처럼 ‘남자’는 그녀를 살해한다. 모자이크 바닥을 파내어 여류작가의 시체를 묻고 그 위에 타일을 깔아 마무리한 ‘남자’는 성교 없이 지내는 여자와 그 위에서 나란히 잠을 잔다.

살인에 관련된 세 사람, 성불능의 ‘남자’, 관음증의 ‘노인’, 그리고 다른 작가들과 거의 사귀지 않는 ‘여류작가’, 그들은 모두 타인과 단절된 삶을 살고 있다. 스스로 ‘성’을 거세한 그들은 도시의 외진 밀폐된 공간 안에서 자신만의 세계에 빠져 있다. 자아 혼란으로 인한 범죄는 자신의 마음에 타일을 깔고 밀실을 만드는 것¹⁹⁾에서 일어나고 있는 것이다. 밀실을 소유한 정체성의 혼란에서 비롯된 범죄는 그 양상은 다르지만 <골드러시>에서도 반복적으로 나타난다.

“잘 들어라. 엄마는 내가 먹을 만큼 내 손으로 번다. 불필요한 돈을 갖고 싶은 생각은 조금도 없어. 노후를 위해서 저금하겠다는 생각도 없고. 나이를 먹어 일할 수도 없고 먹을 것을 살 돈도 없어지면 이 방에서 굶어 죽을 거다. 돈의 힘에 굴복할 정도라면 차라리 죽음을 택할 거야. 돈의 힘으로 성공한 인간은 돈의 힘으로 파멸한다. 왜냐하면 돈은 다른 어떤 것으로도 변할 수 있으니까.”

경을 외우는 소리처럼 들렸다. 끓어오르는 분노는 그 소리를 주파수

19) 유미리, 한성례 옮김, 『세상의 균열과 혼(魂)의 공백』, 문학동네, 2002, 141쪽(『세상의 균열과 혼(魂)의 공백』은 총 3장으로 이루어진 에세이집으로, 마지막 3장에서는 <돌에서 헤엄치는 물고기>의 출판금지 명령을 둘러싼 사건들을 서술하는 과정에서 유미리의 작가 의식을 살펴볼 수 있다).

가 맞지 않는 라디오의 잡음으로 바뀌버렸다. 끝내 이 여자는 설교라는 어설피고 추악한 술수를 쓰기 시작했다. (...) 미키는 오른손으로 소년의 팔을 잡았지만 금방 옆으로 축 늘어졌다. 때리고, 머리채를 닦아채고, 벽에 머리를 부딪쳐도, 미키는 비명을 지르거나 이를 악물지도 않았다. 그저 흔들리는 대로 몸을 맡기고 있을 뿐이었다.

나는 눈에 보이지 않는 경계선을 넘어서고 말았다. 엄마를 때리는 것은 아버지를 때리는 것과는 의미가 다르다. 소년은 자기가 엄마를 때렸다는 사실에 공포감을 느끼고 망연히 서 있다. 미안해요 돈 다발을 태우고 남은 재 같은 목소리였다.²⁰⁾

<골드러시>에 등장하는 ‘소년’은 금고 딸린 지하실에서 마주친 아버지가 이곳에 잠입할 수 있었던 방법을 이야기하라며 위협하자 아버지를 살해한다. 살인 후, 자폐아인 히데키 형을 보호해 줄 사람이 필요하다며 ‘소년’은 별거 중인 엄마를 찾아간다. 그러나 방문의 속셈은 아버지 유산의 반이 엄마에게 상속된다는 점과 아버지를 살해한 자신을 옹호해 줄 사람이 엄마밖에 없다는 생각에서였다. ‘소년’은 아버지 금고에서 꺼낸 돈다발을 엄마 앞에 내놓지만, 그녀는 그것이 돈밖에 모르는 남편이 폭력과 탈세의 범법 행위로 축적한 것임을 알기에 받지 않는다. 돈의 힘에 굴복할 정도라면 차라리 죽음을 선택한다며 설교하자 화가 난 ‘소년’은 엄마를 구타하기 시작한다. 그녀는 아들이 때리는 대로 몸을 맡기며 참 아내지만, ‘소년’은 엄마를 때렸다는 사실에 공포를 느낀다.

‘소년’은 세상이란 힘으로 자리매김 되고, 그 힘은 돈에서 나온다는 아버지의 가정교육을 받으며 후계자로 성장하였다. 자신이 접하는 세계, 즉 가정이나 학교, 사회 어디에서나 아버지의 사고방식이 그대로 적용되고 있음을 발견한 ‘소년’은 자신도 모르는 사이 아버지를 닮아갔다. 14세의 나이답지 않게 파친코 회사를 더욱 확장하여 보다 많은 부를 축적하리라 야망에 불타던 ‘소년’은 뜻하지 않은 일로 아버지를 살해하고 그 시

20) 유미리, 김난주 옮김, 『골드러시』, 서울출판사, 1999, 204-205쪽.

체를 돈다발을 꺼낸 금고 속에 밀어 넣었다(163쪽). 그러나 ‘소년’은 아버지를 살해했다는 죄의식보다 아버지의 돈과 힘을 소유하여 어른이 될 수 있다는 욕망에 사로잡혀 사후 수습에 보통의 소년답지 않은 행동을 한다. 아버지를 경멸하면서도 한편으로는 충실히 모방하고 있는 ‘소년’의 일상은 성장의 참의미를 제대로 배울 수 없는 배금주의 사회의 이면을 반영하고 있다.

<골드러시>는 1997년에 일어난 “고베 소년살인사건”을 허구화한 작품으로, 유미리는 ‘골드러시’에 열광하는 사회적 병폐를 존속살인의 반윤리적인 ‘소년’을 통해 형상화하였다. 황금만능주의 사회에서 긍정적인 자아를 스스로 형성할 수 없는 청소년은 <여학생의 친구>에서는 원조교제를 하는 여학생으로 등장한다.

미나는 침대에 누워, <무죄 모라토리엄>을 듣고 있다. 그룹에서 빠질 생각을 하고 있으니 마유의 임신 따위 이미 관계없는 일인데, 원조교제란 네 글자가 머리에서 지워지지 않는다. 아버지의 회사가 도산하면, 수업료는 대체 누가 낼 것인가, 다달이 받는 송금이 끊어지면, 동생이 사립 중학교에 들어갈 수 없음은 물론이요 생활 자체가 성립되지 않는다. 사망자 보험으로 1억 엔을 남기겠다고 한 것은 공장 부지가 엄마 소유가 아니라는 뜻이 아닐까 싶은 의혹에 미나의 머리는 바짝바짝 타들어 가고, 원조교제에 불이 붙을 것만 같았다. 뻔해, 우리 가족은 모든 것을 잃고 길거리에 나왔게 될 거야. 미나는 그렇게 확신하고, 마유를 위해서가 아니라 자기 자신을 위해서 원조교제를 해야만 한다고 다짐하며 눈을 감았다.²¹⁾

<여학생의 친구>의 주인공 미나는 고등학교 1학년 여학생이다. 그녀는 아버지가 정부(情婦)와 딴 살림을 차리는 바람에 어머니랑 동생과 함께 살고 있다. 미나는 마유가 낙태 비용 10만 엔을 원조교제로 마련하자

21) 유미리, 김난주 옮김, <여학생의 친구>, 『여학생의 친구』, 열림원, 2000, 75-76쪽.

는 제안을 떠올리면서 여러 가지 계산적인 생각을 한다. 원조교제 제안은 마유가 자신의 수술비를 그룹의 친구들에게 분담하고픈 의도에서 비롯되었다. 하지만 아버지의 도산으로 돈줄이 막힌 미나는 자신의 현안 문제를 해결할 방법으로 원조교제밖에 없다는 결론을 내린다. 결국 “마유를 위해서가 아니라 자기 자신을 위해서 원조교제를 해야만 한다”고 결심한 미나는 그 대상으로 언젠가 만났던 마유의 친구 아즈사의 할아버지를 떠올렸다. 뜻하지 않은 전화를 받고 나온 아즈사의 할아버지 겐이치로는 곤경에 빠진 미나를 도와주고 싶어 한다.

겐이치로는 여학생들에게 소비욕을 부추기며 매춘을 조장하는 사회에 비판적이다. 그는 ‘가족의 붕괴’(120쪽)를 겁내고 있는 미나를 ‘원조’(援助)하고 싶어 한다. 고민 끝에 겐이치로는 자신의 아들(마유의 친구 아즈사의 아버지)을 호텔로 끌어들여 미나와 ‘원조교제’하는 장면을 카메라로 찍어 협박한 후 돈을 마련하자고 미나와 그의 친구들에게 제안한다. 계획이 성공하여, 겐이치로는 아들에게서 마유의 수술비와 그룹 구성원의 용돈, 그리고 미나의 수업료 등을 목돈으로 받아낸다. 세상에 대한 미련과 희망 없이 소멸만을 기다리고 있는 듯 보인다는 점에서 겐이치로가 자신과 닮았다고 생각한 미나는 쉼 살이나 차이나는 그를 친구로 여기게 된다. ‘여학생의 친구’가 된 겐이치로는 미나가 자립할 수 있을 때까지 어떻게든 도와주고 싶은 생각에 조만간 그녀의 어머니를 만나서 아이 모르게 도울 수 있는 방법을 모색하리라 마음먹는다. 이처럼 겐이치로는 어려움에 처한 청소년을 ‘어른들이 지혜를 모아서’ 원조(援助)하며 바른 길로 나아가도록 교제(交際)하는 방법, “그것이야말로 진정한 원조교제”(155쪽)라고 확신하고 있는 것이다. <여학생의 친구>는 현대 소비사회에서 소외된 주변인들이 사회 주류들과의 비정상적인 관계 혹은 ‘원조교제’를 넘어 서로 간에 긍정적인 관계를 형성할 수 있음을 보여주고 있다. <여학생의 친구>에서는 사회의 주류에 밀려난 노인 겐이치로와 여학생 미나가 나이 차이를 뛰어넘어 ‘친구’사이로 발전한다.

이런 주변인들간의 인간관계가 <루주>에서는 모델과 동생애자의 연인 사이로 변주되어 나타난다.

다카유키는 부엌의 수납 서랍에서 조그만 병을 꺼냈다. 그리고 생수를 잔에 따라 정제 두 알과 함께 구로카와에게 내밀었다. “옷 갈아입고 올게.” 구로카와는 안쪽 방으로 사라졌다. “어디 안 좋아?” 리사가 물었다. “우울증이라. 간혹 가다 저렇게 침울해져. 하지만 오늘은 가벼운 편이야. 심할 때는 말도 한마디 하지 않으니까. (...) 리사는 구로카와가 가슴 속에 깊은 어둠과 슬픔을 품고 있다고 해서 놀란 것은 아니었다. 리사 자신도 고등학생 시절 자폐적인 나날을 보냈으니까. 구로카와를 처음 만났을 때, 그 시절의 꿈에 몇 번이고 나타났던 남자와 많이 닮았다는 것을 알았다. 자신이 고등학교에 들어간 이래 줄곧 그랬듯이, 구로카와 역시 상처와 아픔을 감추고 아무도 눈치 채지 못하게 처신하고 있는 것일까? 깊게 패인 상처가 그의 마음을 짓궂어 피를 흘리고 있는 것이라고 리사는 생각했다.²²⁾

<루주>의 주인공 리사는 스무 살의 모델로, 본래는 화장품 회사의 홍보부 제작과 신입사원이었다. 그녀는 자사의 루주 제품을 선전하는 광고 모델이 핑크를 내자 어쩔 수 없이 대타가 되어 광고 감독 구로카와와 만난다. 자폐적인 심리증상을 겪은 적이 있던 리사는 우울증에 시달리는 구로카와를 보면서 ‘깊은 어둠과 슬픔’을 지닌 사람으로서의 동질감을 느낀다. 스무 살이 되도록 연애 경험 전무의 리사는 어느덧 구로카와를 사랑하게 된다. 구로카와 역시 리사를 사랑하고 있다. 하지만 구로카와는 리사와의 사랑으로 괴롭기만 하다. 그는 다카유키와 연인 관계의 동성애자이기 때문이다. 이런 사실을 안 다카유키는 리사에게 구로카와는 자신처럼 선천적인 동성애자는 아니라면서 그와 결혼하라고 말한다. 구로카와는 자기의 미래와 행복을 위해 떠나려는 다카유키와 사랑하는 리사 사이에 고민하다가 결국 자살한다.

22) 유미리, 김난주 옮김, 『루주』, 열림원, 2001, 189-190쪽.

구로카와가 자살한 이후 리사는 회사의 직원에서 직업 모델로 나서게 된다. 연인이 죽기 이전까지는 “유명해져서 얼굴이 알려지면 자유가 없어진다.”(205쪽)며, 그녀는 평범한 삶이 최선이라는 뜻을 굽히지 않고 직원의 신분을 유지하려고 노력했었다. 그런 리사가 태도를 바꾸어 프로덕션과 계약하였다. 그러나 극중에서 애인과 헤어지는 장면을 찍을 때, 그녀는 화장을 모두 지우고 맨 얼굴로 카메라에 나선다. 리사는 자신이 분한 ‘가오리’라는 역할로써 진짜 연인이었던 구로카와와 예전에 그랬던 것처럼 카메라 렌즈를 통해 만나고 싶었던 것이다. 그녀의 행동은 구로카와의 진정한 만남이란 거짓 없는, 맨 얼굴의, 있는 그대로의 모습으로써만 가능하다는 것을 암시한다. 외모와 소비중심의 사회에서 평범함을, 이성애 중심의 사회에서 동성애를 꿈꾸는 두 사람은 모두 주변인들이다. 이렇듯 <루주>는 주변인들간의 진정한 이해와 사랑을 그렸다는 맥락에서 의미 깊은 작품이다.

위에서 살펴보았듯이 <타일>, <골드러시>, <여학생의 친구>, <루주> 등은 3인칭 서술의 작품들이다. 유미리의 3인칭 소설에 등장하는 주인공들, 즉 초점화자들은 대부분 성불능의 자폐적인 현대인, 존속살인의 비행 소년, 원조교제의 여학생, 동성애자 등이다. 이들은 돈 중심의, 소비 중심의, 성인 남성 중심, 이성애 중심의 문화에서 소외된 주변인들이다. 유미리는 3인칭 소설의 일반적 특징인 스토리 밖의 서술자가 그 안에 있는 초점화자를 통해 사건들을 전달함으로써 생기는 객관적 거리를 이용하여 배금주의 자본체제의 병리적 현상을 드러내고 있다.

<타일>, <골드러시>, <여학생의 친구>, <루주>에서는 초점화의 주체가 한 사람에게 고정되는 내적 초점화로 일관하기보다는 초점화자는 있되 그와 밀접한 인간관계에 있는 또 다른 인물을 초점화자로 내세우거나 초점화자 이외의 등장인물의 내면세계를 잠시 보여주는 일시적인 초점 이동 전략을 취하면서, 서술자가 사건들을 전달하는 방법이 주로 사용되고 있다. 이러한 시점 전략은 <타일>과 <골드러시>의 서술자가

초점화자의 이름을 부르지 않고 불특정 다수인을 지칭하는 ‘남자’나 ‘소년’ 등을 사용하고 있어 한층 효과적이다. 또한 <타일>의 초점화자 ‘남자’는 관음증의 노인 ‘에모토’와 그리고 <골드러시>의 초점화자 ‘소년’은 천사 같은 구원자 ‘쿄코’와 맺고 있는, 두 쌍의 관계는 상대적인 측면에서 중요한 전언을 함의하고 있다. 두 작품 모두 살인이라는 범죄를 다루고 있지만 스토리의 귀결은, 전자가 윤리 도덕적인 측면에서 구원과 해결책이 없는 반면, 후자는 그것이 있다는 점에서 다르다. 두 작품의 상대성은 현대 사회의 병폐에서 야기되는 개인의 자아 혼란이 범죄로 이어지지 않으려면 바람직한 관계 형성이 중요하다는 데 있다. 이 점은 <여학생의 친구>에서 초점화자가 겐이치로라는 점에서도 찾아볼 수 있다. 정년퇴직한 겐이치로가 또 다른 초점화자인 ‘미나’의 친구가 될 수 있었던 것은 무엇보다도 겐이치로의 긍정적인 자아가 개입되었기에 가능하다. 그러므로 <여학생의 친구>는 일본사회의 중심에서 비롯되는 병폐들을 드러내면서 그 해결의 방안을 주변인들 간의 진정한 인간관계에서 모색한 작품이라고 할 수 있다. <루주> 또한 초점화자 리사와 동성애자 구로카와의 거짓 없는 사랑을 그렸다는 점에서 주변인의 긍정적인 관계를 탐색한 <여학생의 친구>와 비슷한 맥락에 있다고 하겠다.

유미리의 초기 작품들이 대개 자전적인 1인칭 서술이었다는 점에 비추어 볼 때, <타일> 이후에 발표된 3인칭 소설의 의미를 어느 정도 가늠할 수 있을 것이다. 요컨대, 유미리는 <타일>, <골드러시>, <여학생의 친구>, <루주>에 등장하는 성불능의 자폐적 현대인, 비행 청소년, 생산과 소비에서 밀려난 노인, 동성애자 등, 주변인들을 응시함으로써 사회적 존재로서의 자신을 객관적으로 바라보았다. 주변인을 통한 ‘자기’ 응시의 결과, 유미리는 재일한국인이라는 또 하나의 주변인으로서의 자신을 구체적으로 인식할 수 있었던 것이다.

IV. 디아스포라로서의 정체성 확인

유미리는 1999년에 미혼모를 선언하였다. 아기를 갖은 이후 그는 <생명>과 <남자>를 발표하였다. 아기 아버지의 비협조적인 태도로 낙태와 자살의 기로에서 괴로워하던 유미리는 애인이자 스승이었던 히가시가 딸기 암환자임을 알게 된다. 그는 아기의 생명이 히가시의 죽음과 연결 선상에 있다는 생각에 정성과 노력을 다해 히가시를 간병하기 시작한다. 유미리는 이러한 1년여의 과정을 월간지에는 <남자>라는 이름으로, 주간지에는 <생명>이라는 이름으로 연재하여 그것을 각각 단행본으로 발간하였다.

<남자>는 포르노 소설을 써 달라는 편집자의 요청에 내키지 않게 수락한 ‘나’가 등장한다. ‘나’는 자신의 몸에 사로잡힌 여성을 찾아 헤매는 남자를 주인공으로 하여 에로스 교환 중심의 연애 이야기를 써보기로 작정한다.

㉠ 그 무렵 내 별명은 세균이었다. 손이 닿으면 세균이 옮겨 버린다는 이유로 아이들은 이 술래잡기에 나를 포함시켜 주지 않았다. 그러나 점심때의 휴식 시간에는 모두 교정으로 나가서 놀아야 한다는 규칙이 있었다. 할 수 없이 나는 은행나무 그늘에서 혼자 책을 읽고 있었다. 사실은 그저 글자를 멍하니 바라보고 있었을 뿐이고, 뒤쫓아갈 수도 달아날 수도 없는 굴욕감으로 일그러진 얼굴을 책으로 가리고 있었던 것이다.

㉡ ‘섹스는 손으로 시작하여 손으로 끝난다.’ 남자는 침대 옆 테이블 위에 놓여 있는 담배를 집으려고 손을 뻗었다. 손을 사용하지 않으면 섹스는 통 재미없는 일이 되어 버린다. ‘손이 페니스의 대리 역할을 하는 것일까’라는 생각을 하며, 담배가 끼워져 있는 자신의 집게손가락과 가운뎃손가락을 바라보았다.²³⁾

23) 유미리, 김유곤 옮김, 『남자』, 문학사상사, 2000, 174-175쪽(인용문의 ㉠와 ㉡의

‘나’는 자신의 체험을 소설의 내용과 교직(交織)하면서 사람의 인체에 따른 에로스 장면을 쓰고 있다. “눈”, “귀”, “손톱”, “입술”, “어깨” 등, 총 18 개의 항목별로 구성된 장(章) 가운데, 지금 ‘나’는 열여섯 번째 “손”의 장에서 자신의 경험담(㉞)을 토대로 평범한 “남자의 몸을 둘러싼 모험담”(㉟)을 쓰고 있다(14쪽). ㉞은 ‘나’의 경험담으로 초등학교 시절의 이야기이다. 그때 당시 ‘손 이어 잡기’라는 술래잡기 놀이가 유행이었는데, 아이들은 “손이 닿으면 세균이 옮겨 버린다는 이유로” ‘나’를 그 놀이에 끼워주질 않았다. 별 수 없이 ‘나’는 은행나무 그늘에서 책을 읽는 척 하지만 그것은 굴욕감으로 일그러진 얼굴을 가리기 위한 행동에 불과하였다. “세균”이라는 별명을 가진 ‘나’는 그 무렵 왕따(집단 따돌림)의 대상이었던 것이다. ‘손’은 ‘나’에게 집단 따돌림의 기억뿐 아니라 사귀던 유부남에게 애정이 식었음을 확인할 수 있는 매개체이다. 상대방이 애정이나 혐오감을 표현하려고 하지 않아도 ‘손’으로 그 마음을 숨기기는 어렵다. ㉞에서 “손”은 이처럼 ‘나’의 과거와 현재를 알 수 있는 중요한 신체이다. 슬픈 이야기를 담고 있는 ‘나’의 손은, 그러나 소설 속에 등장하는 남자의 그것으로 묘사될 때는 성적 자극을 일으키는 주요한 수단으로 나타난다. ㉟에서 남자는 손이란 페니스의 대리역할을 할 뿐만 아니라 성교의 시작과 끝은 손의 작용에 의해 이루어진다고 생각하고 있다. 다시 말하면, ‘나’가 현실(㉞)에서 만난 사람은 줌스럽고 믿음직스럽지 못한 육체와 정신을 가진 남자들이어서 소설(㉟)에서는 남자의 성격이나 육체가 신화성(神話性)으로 채색된 존재(206쪽)로 형상화하고 싶었던 것이다. 하지만 실제 경험과 다른, 나르시시스트도 마초도 아닌 신화적 존재로서의 남자를 허구(㉟)에서 구현하고자 했던 ‘나’는 도중에 단념하고 만다. 임신한 동안에 육체를 통해 남자의 실체를 탐구하던 ‘나’는 “아기를 낳자”(205쪽)고 결심하자, 줌스럽고 믿음직스럽지 못한 남자에 대한 부정은 아이의 존재에 대한 부정과 맞물려 있다는 생각에 소설의 집필

표기는 필자가 작품을 구체적으로 분석하기 위해 임의적으로 기재하였다.

을 그만 둔 것이다.

‘나’는 육체적으로나 정신적으로 미답지 못한 남자라도 만났기 때문에 임신으로 마음이 떨어진 그와 이별여행에서 ‘니케미즈’ 현상을 함께 볼 수 있었다(206쪽). 그리고 신기루처럼 초원이나 아스팔트 길 멀리에 물이 있는 듯 보이지만 막상 가까이 가보면 사라져버리는 ‘니케미즈’가 지금 ‘나’ 안에 들어와 있음을 깨닫게 된다. 지금까지 아이를 갖게 될 수 없다고 생각한 ‘나’가 생명을 잉태한 것이다. 하지만 ‘나’ 안에 들어온 ‘니케미즈’, 즉 아이가 세상 밖으로 나오는 일은 쉽지 않다. 태아의 국적이 문제가 되는 탓이다. 어머니 ‘나’가 재일한국인이므로 태아 출생 전에 인지를 한다면 아이가 출생과 동시에 일본 국적을 취득하기에 체류자격을 갖출 필요가 없다. 하지만 아이의 국적 취득은 그렇게 간단하지 않다. 재일한국인 미혼 여성이 일본인 기혼 남성에게 태아인지(胎兒認知)를 해달라고 하는 일은 보기 드문 경우이기 때문이다. <생명>에서는 이러한 일련의 사건들이 구체적으로 재현되어 있다.

어머니의 설명에 의하면, 출생 후에 일본 국적을 취득하기 위해서는 아버지의 성(性)을 따라야 하지만 태아인지만 받아 두면 한국 국적으로 할 수도 있고, 일본 국적으로 한다 해도 좋아하는 성을 선택할 수 있다고 했다. (...) 태어날 아이의 국적을 일본으로 하기로 결정한 것은 어머니의 의견에 따른 것도 아니고, 한국 국적으로 해달라는 그에 대한 반발심 때문에 결심한 것도 아니다. 내 자신이 한국 국적을 가지고 살아오면서 모순을 느끼고 갈등을 겪어 왔기 때문이다. 나는 일본어로 말을 하고 글을 쓰므로, 당연히 아이에게도 일본어로 이야기할 수밖에 없다. 내가 가진 것 가운데 아이에게 물려줄 수 있는 한국의 문화라고 할 만 한 건 아무것도 없는 것이다.²⁴⁾

<생명>에 등장하는 ‘나’(유미리)는 태어날 아이의 국적 문제로 갈등이 많다. 고압적인 자세의 관공서 공무원들과 태아인지에 관한 서류 구비를

24) 유미리, 김유곤 옮김, 『생명』, 문학사상사, 2000, 126-127쪽.

둘러싸고 여러 차례 신경전을 벌이는 데다 아기의 아버지 되는 사람이 태아인지에 대해 비협조적이어서 ‘나’는 이래저래 힘들다. 결국 태아인지를 받은 아이는 출생 후 일본 국적을 취득하게 되었다. 그러나 ‘나’는 아이의 국적을 일본으로 하는 데 아픔이 있다. ‘나’와 아이의 국적이 달라지면 아이는 홀로 새 호주가 되어야 한다. 그러나 언젠가는 나의 결단을 고맙게 생각해 주리라 확신한다. 한국 국적으로 인해 부여된 스티그마가 너무도 오랫동안 ‘나’를 참기 어려운 수모와 차별을 받는 이방인으로 만들었던 굴레에서 아이를 벗어나게 했다는 안도감 때문이다. 그러나 아이가 한국 땅이 아닌 일본 땅에서 ‘재일’(在日)하는 것은 자명한 사실이므로 이것은 어쩌면 불가피한 선택이였는지도 모른다. 그렇다고 하더라도 한국인의 피가 흐르는 ‘나’ 유미리의 아들인 이상, 아이 또한 어떤 형식이라도 아픔을 지니며 살 수밖에 없다.

‘나’는 아들의 출생으로 인해 혈연과 국적에 대해 구체적으로 고민하기 시작한다. 1996년 5월, 외할아버지 친구였던 손기정을 만남으로써 “재일한국인 2세란 도대체 무엇인가”²⁵⁾에 대해 심각하게 생각했던 적이 있던 유미리는 아들의 미래가 과거와의 대화 속에서 가능하다는 점을 새삼 절감하게 된다. 그는 자신이 단순히 조국 상실자가 아니라 전후 반세기가 지나도 여전히 숙제로 남아있는 한일 역사와 이어져 있는 존재임을 깨닫는 가운데 가족의 역사를 이야기하려면 상상력이 필요하듯 민족이나 국가의 역사도 그것을 통해 접근하고자²⁶⁾ 하였다. ‘전후 반세기가 지나도 여전히 숙제로 남아있는 존재’, 즉 디아스포라로서의 자신의 정체성을 유미리는 외할아버지인 마라코너 양임득(이우철 분)을 주인공으로 하는 <8월의 저편>에 고스란히 형상화하고 있다.

<8월의 저편>은 유미리가 외할아버지 이우철의 혼을 불러 씻김굿을 하는 것으로 시작된다. 1장 “잃어버린 얼굴과 무수한 발소리”는 손녀딸

25) 유미리, 한성례 옮김, 『세상의 균열과 혼(魂)의 공백』, 문학동네, 2002, 47쪽.

26) 위의 책, 16쪽.

유미리가 이우철의 혼을 불러내어 그의 혼을 풀어내는 이야기이다. 외할아버지의 혼을 불러 씻김굿을 진행하는 동안, 유미리는 외할아버지의 가족들, 아내 네 명과 동생 이우근 등을 만난다. 이 과정에서 위안부로 끌려간 김영희와도 조우한다. 김영희는 가족은 아니지만 외할아버지의 고향 밀양 출신으로, 그녀는 위안부로 끌려가기 전부터 이우근을 사모하였다. 29장 “영혼결혼식”은 장례도 제대로 못 치른 이우근과 김영희의 명혼 장면이 묘사되어 있다. 이렇듯 1장은 29장과 형식적, 의미적 차원에서 긴밀하게 얽혀져 있다.

장거리 달리기 선수였던 외할아버지와 조우하기 위해 씻김굿을 한 후 다음날 새벽 곧 바로 밀양에서 서울로 올라온 유미리는 마라톤대회에 참가하였다. 2장 “42,195킬로미터 4시간 54분 22초”에서 유미리는 2002년 3월 17일 동아국제마라톤대회에 출전하여 완주한 경험을 서술하였는데 이 장은 30장 “8월의 저편”과 병치(併置)되어 있다. 1장과 29장, 2장과 30장의 병치관계는 이우철이 주인공으로 등장하는 본 이야기의 주제를 암시하는 서사 전략이다.

병치된 1장과 29장, 2장과 30장을 중심으로 전체적인 구성을 살펴보면, 총 30장의 <8월의 저편>은 크게 세 부분으로 나눌 수 있다. 1장과 2장, 3장에서 28장, 그리고 29장과 30장이 그것이다. 1장과 2장은 프롤로그에 해당하는 부분이며(①), 3장에서 28장까지는 연대기식으로 서술된 본격적인 이야기 부분이고(②), 29장과 30장은 에필로그에 해당된다(③). 27) ①과 ③은 ②에서 일어난 일련의 갈등들을 해소하여 화합하는 중요한 문학적 장치이다. 하지만 ①의 1장과 ③의 29장, ①의 2장과 ③의 30장의 병치에서 무엇보다도 주목할 점은 작가로서의 유미리라는 존재가 직접적으로 개입되어 있다는 사실이다. 이 점은 본 이야기 ②는 물론, <8월의 저편>에 사실감을 부여하도록 작용한다. 특히 2장은 마라톤이라

27) 작품의 구체적 분석을 위해 세 부분을 편의상 ①, ②, ③으로 구분하여 논의를 진행하고자 한다.

는 육체적 체험을 통해 유미리 자신의 존재를 부각시키고 있다.

언젠가 침묵의 벽이 무너진다면 그 터널을 빠져나가고 싶었어요 큐큐
파파 그런데 아들이 태어나서 그 벽을 무너뜨려야만 하게 되었어요 터
널 저편 끝까지 가서 그곳에서 본 것을 아들에게 얘기해 주고 싶어요
큐큐 파파 큐큐 파파 할배! 찾을 수 있을까요? 시체가 묻힌 곳을 찾아
땅 냄새를 맡는 개처럼 큐큐 파파 나는 이을 수가 있을까요? 산산이 부
서진 뼈를 큐큐 파파 나는 들을 수가 있을까요? 재갈을 물린 채 살해당
한 사람들의 언어를 큐큐 파파 큐큐 파파 할배! 나는 할 수 있을까요?
땅을 뒤흔드는 전쟁의 굉음을 전할 수가 추궁당하기 전에 대답할 수가
불타오르는 거리를 끝까지 달릴 수가 한을 품고 가라앉은 혼을 아침처
럼 환하게 웃게 할 수가 큐큐 파파 큐큐 파파 할배! 나는 당신의 발소리
가 메아리치는 터널을 더듬더듬 빠져나갈 수 있을까요? 큐큐 파파 큐큐
파파 할배!

귀여운 내 새끼야! 너는 내가 이름을 지어주었으니 자기 이름을 불러
보거라 큐큐 파파 큐큐 파파 유미리 길을 잃었거든 몇 번이고 외치거라
너 이름을 큐큐 파파 큐큐 파파

유미리

이야기는 아무 준비 없이 시작하거라 큐큐 파파 어찌다가 잘못 튀어
나온 것처럼 자 터널을 빠져나간다! 얼굴을 빛으로 향하고 하나 둘 하나
둘 하나 둘 하나 둘! 터널을 빠져나오자 그림자는 줄어들어 있었다.²⁸⁾

외할아버지가 달리면서 늘 그랬듯이 유미리는 “큐큐 파파 큐큐 파파”
호흡 소리를 내면서 뛰고 있다. 아이가 생긴 ‘지금’ 유미리는 침묵의 벽
을 혼자서 무너뜨려서라도 “터널 저편 끝까지 가서 그곳에서 본 것을 아
들에게 얘기해” 주고자 아직도 끝나지 않은 ‘저편’, 즉 8월 15일 이전에
일어났던 사건의 진실을 알고 싶어 한다. ‘자신은 한국 사람이고 아들은
일본 사람인’(상: 67쪽) 디아스포라적 현실에서 비롯되는 정체성 문제를
해결하지 않으면, 모자(母子)는 과거, 현재, 미래 그 어디로부터도 자유

28) 유미리, 김난주 옮김, 『8월의 저편』 상, 동아일보사, 2004, 76쪽.

로울 수 없기 때문이다. 이에 유미리는 ‘이편’(지금 여기)에서 ‘저편’(그때 그곳)을 만나야만 하는 것이다. 뛰다가 몰아의 경지에 이른 유미리는 마침내 외할아버지 이우철과 만난다. 바로 그때 유미리는 외할아버지의 요청대로 이우철이 12세 소년이었던 시절로 돌아갈 수 있었다. 이렇듯 2장 “42,195킬로미터 4시간 54분 22초”와 마지막 30장 “8월의 저편”의 병치는 유미리가 기억해 내려는 터널의 저편, 즉 8·15해방의 저편 끝에 도달하려면 현재와 과거의 대화 없이는 불가능하다는 것을 암시하는 의미 부여의 방법이다.

<8월의 저편> 3장부터 28장까지는 주요 스토리 라인으로 이우철의 가족사이다. 본 이야기는 3장의 제목처럼 ‘1925년 4월 7일’부터 시작되는데, 이 날에 이우철의 동생 이우근이 출생하였다. 4장과 5장에서는 이우근이 ‘아리랑’으로 유명한 ‘밀양강’의 아들이라는 점이, 6장, 7장, 8장, 9장에서는 세상에 태어난 그가 ‘초이레’, ‘삼칠일’, ‘백일잔치’, ‘돌잡이’ 등, 인간 일상의 관습적 의식인 통과의례를 거친 사회적 존재라는 사실이 제시되어 있다. 하지만 이우근은 사회구성원으로서 성인이 반드시 통과해야 할 혼인식을 치루지 못하고 죽었다. 그는 공산주의자라는 이유만으로 국민보도연맹원 30여 명과 함께 생매장되었다. 일제강점기에는 독립의 일환으로, 해방 후에는 분단을 현실화하려는 세력에 맞서는 투쟁으로 공산주의 운동을 전개해 나갔던 이우근은 집단 학살을 당해 거리귀신이 되어 구천을 떠돌고 있는 것이다. 그러므로 29장 “영혼결혼식”에서 생매장 당한 이우근과 바다에 몸을 던진 김영희를 부부의 연으로 맺는 일은 그들이 가족의 일원이 되었음을 의미한다.

유미리가 마라톤대회에서 외할아버지를 만난 시점이 ‘12세의 소년 이우철’이라는 점은 중요하다. 이우철이 12세 되던 해인 1925년은 동생 이우근이 태어난 해로, 이우철이 동생의 출생일을 기억함으로써 시신은 물론, 호적에 사망일조차 기록할 수 없는 존재가 되어 가족의 일원에서 사라진 이우근을 기억의 대상이 될 수 있도록 하는 시간적 연결점이기 때

문이다. 유미리가 이우철의 혼을 불러내지 않았더라면 외할아버지의 한이 동생 우근의 억울한 죽음에서 비롯되었음을 알 수 없었을 것이고 또한 가족의 일원으로서의 그의 존재조차 깨닫지 못했을 것이다. 유미리는 ‘역사’와 ‘가족’의 저편에 억울하게 죽은 사람들을 기억함으로써 그들의 한(恨)을 소설의 장(場)에서 초월하고자 시도하였다.

<8월의 저편>은 외할아버지인 마라토너 양임득을 주인공으로 하는 자전적 이야기이다. 유미리는 4대에 걸친 애증의 가족사를 격동의 현대사와 교직해서 이야기함으로써 일제강점기, 해방, 전쟁과 분단 등, 역사의 소용돌이에 휘말려 한을 품고 죽은 외할아버지 형제를 통해 ‘나’의 가족의 이산이 현실적으로는 한국과 일본의 관계에서 비롯되었음을 형상화하였다. 외할아버지 양임득은 일제강점기에는 징용을 피해, 해방 후에는 국민보도연맹의 사건을 피해 일본으로 밀항하여 디아스포라가 되었고, 작은 외할아버지 양춘식²⁹⁾은 가족의 조상신이 될 수 없는 이승과 저승 사이를 떠도는 디아스포라가 되었다. 유미리는 외할아버지 고향인 밀양을 찾아와 씻김굿과 마라톤을 통해 그를 만남으로써 가족의 디아스포라적 상황을 이해하였다. ‘아름다운 마을’이라는 뜻의 ‘미리(美里)’가 밀양의 옛 이름 ‘미리벌’(하: 380쪽)에서 외할아버지가 따온 이상, ‘유미리(柳美里)’라는 이름은 디아스포라적 존재임을 나타내는 표지가 되었다. 이렇듯 <8월의 저편>은 유미리가 4대에 걸친 가족의 이산을 통해 자신의 정체성을 이야기한 디아스포라 소설임을 알 수 있다.

29) 유미리, 『세상의 균열과 혼(魂)의 공백』, 49쪽(<8월의 저편>을 집필하기 전에 밀양을 찾아 양임득에 관한 자료들을 수집하던 유미리는 호적을 통해 가족 구성원의 현황을 보게 된다. 외할아버지의 동생들은 모두 일곱 살이 되기 전에 사망한 것으로 기록되었는데, ‘양춘식(梁春植)’이라는 이름의 동생만 사망 연도가 적혀 있지 않고 X표로 지워져 있다는 사실을 발견하였다).

V. 요약 및 결론

유미리는 일본에 살고 있으면서도 한국 이름으로 창작활동을 하는 재일한국인 소설가이다. 본 논문에서는 유미리가 지금까지 발표한 작품 전체를 대상으로 하여 그것들을 1인칭 소설과 3인칭 소설, 그리고 디아스포라 소설로 나누어 구체적으로 분석하였다. 유미리는 1인칭 소설인 <돌에서 헤엄치는 물고기>, <폴하우스>, <콩나물>, <가족시네마> 등에서 가족을 소재로 하여 자신의 경험을 이야기하였다. 경험자아와 서술자아의 분리라는 1인칭 서술의 일반적 특징을 통해 그는 스티그마적 존재로서 ‘나’(자기)를 드러내었다.

3인칭 소설 <타일>, <골드러시>, <여학생의 친구>, <루주> 등에서 유미리는 사회의 중심에서 소외된 주변인들을 응시함으로써 재일한국인 2세인 자신 또한 주변인임을 발견할 수 있었다. 유미리는 3인칭 서술의 기본 전략인 스토리 밖의 서술자가 그 안에 있는 초점화자의 눈으로 사건들을 전달함으로써 생기는 객관적 거리를 이용하여 배금주의 자본체제의 병리적 현상을 드러내는 가운데 주변인으로서의 자신도 직시할 수 있었던 것이다. 이러한 맥락에서 볼 때, 가족의 붕괴와 주변인의 실존을 이야기한 1인칭과 3인칭 소설들은 유미리의 재일한국인으로서의 정체성을 가늠할 수 있는 작품들이다.

임신을 한 1여 년 동안 낙태와 자살의 기로에서 방황하며 괴로워하던 유미리는 이후 <남자>와 <생명>이라는 작품을 발표하였다. 두 작품과 더불어 탄생한 아이는 유미리가 자신의 뿌리를 찾는 데 도화선이 되었다. <8월의 저편>은 유미리의 뿌리 찾기가 외할아버지 양임득을 중심으로 시도된 작품으로, 그는 4대에 걸친 가족사와 격동의 현대사를 교직하는 글쓰기를 통해 자신의 디아스포라적 정체성을 비로소 구체적으로 확인하게 된다. <8월의 저편>에는 시간적으로는 일제강점기에서 현대로 이어지며, 공간적으로는 밀양에서 일본으로 건너간 외할아버지 양임득

의 이산의 궤적이 그려져 있는데, 유미리는 자신의 디아스포라적 경험을 바탕으로 이야기함으로써 마침내 디아스포라 소설의 본령을 표방할 수 있었다. <8월의 저편>에서 실명을 사용한 유미리가 디아스포라로서의 자신의 정체성을 통해 재일한국인뿐 아니라 한국과 일본의 과거와 현재와 미래를 보여주었다는 점에서 디아스포라 소설의 의의를 지닌다고 할 수 있다.

이상에서 살펴 본바와 같이 유미리는 자신의 위치(재일한국인)와 생의 주기를 따라 다양하게 경험한 내용을 소설이라는 문학적 장치를 통하여 형상화하고 있음을 알 수 있다. 유미리는 개인적 경험을 단순히 서사하는 것이 아니라 작가로서의 관점과 지향점에 따라 허구와 실재를 교직하고 있다. 유미리는 자신의 경험을 바탕으로 한 일련의 작품들을 통해 재일한국인으로서의 ‘나’의 존재 근원과 정체성은 사회적 관계와 역사적 맥락 속에서 형성되고 유지되고 있음을 제시하였다. 유미리의 소설은 학습자로 하여금 ‘자기’의 정체성 형성 과정이란 궁극적으로 사회 역사적 맥락과 밀접하게 관련되어 있음을 성찰할 수 있는 시사점을 제공한다. 이런 점에서 유미리의 소설은 경험의 서사가 문학교육적 자료로도 활용될 수 있는 가능성을 함의하고 있다.

주제어 : 유미리, 재일한국인, 디아스포라, 경험, 주변인, 정체성

참고문헌

- 유미리, 함정연 옮김, 『돌에서 헤엄치는 물고기』, 동화서적·한국문원, 1995.
- 유미리, 곽해선 옮김, 『폴하우스』, 고려원, 1997.
- 유미리, 김난주 옮김, 『타일』, 민음사, 1997.
- 유미리, 김난주 옮김, 『가족시네마』, 고려원, 1997.
- 유미리, 김난주 옮김, 『골드러시』, 솔출판사, 1999.
- 유미리, 김유곤 옮김, 『남자』, 문학사상사, 2000.
- 유미리, 김유곤 옮김, 『생명』, 문학사상사, 2000.
- 유미리, 김난주 옮김, 『여학생의 친구』, 열림원, 2000.
- 유미리, 김난주 옮김, 『물고기가 꾸 꿈』, 열림원, 2001.
- 유미리, 김난주 옮김, 『루주』, 열림원, 2001.
- 유미리, 한성례 옮김, 『세상의 균열과 혼(魂)의 공백』, 문학동네, 2002.
- 유미리, 김난주 옮김, 『8월의 저편』 상·하, 동아일보사, 2004.
- 유미리, 한성례 옮김, 『돌에서 헤엄치는 물고기』, 문학동네, 2006.
- 유숙자, 『在日한국인 문학 연구』, 월인출판사, 2000.
- 이한창, 『아쿠타가와 상을 통해본 재일동포 문학』, 『재일한국인 문학』, 솔출판사, 2001, 59-85쪽.
- Goffman, Erving, *Stigma: notes on the management of spoiled identity*, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1963.

<Abstract>

A Study on the Novels Written by Yu Miri, a Korean Resident in Japan

Byun, Hwa-Yeong

This study is intended to analyze every novels published by Yu Miri, especially, categorizing the first person novel, the third person novel and Diaspora novel in detail. Yu Miri wrote her experiences in her first person novels, <Fish swimming around the rock>, <Full house>, <Bean Sprout>, <Family Cinema> and others on family affairs. Through one of the general features of first person description, she exposed herself as stigmatic self.

In her third person novels, such as <Tile>, <Gold Rush>, <A Girl Student's Friend> <Rouge> and etc, she focused on the estranged people from the main stream of a society, showing her situation; actually, as a Korean resident in Japan, Yu Miri, herself had to experience of a marginal being. The above works, both first person novels and third person novels telling a collapse of family and the existence of a marginal man, evidence the identity of Yu Miri, as a Korean resident in Japan.

Yu Miri, since she published two works; <A Man> and <Life>, tried to find her roots. One of her works, <The Other Side of August> is an autobiographical novel in which a maternal grandfather, Yang Imdeuk is hero. While writing 4 generations of family history and turbulent modern history, Yu Miri confirms the

diasporatic identify of herself. The work, <The Other Side of August> is valuable as a diaspora novel from the fact that she uses real names so that the past, present and future of Korea and Japan is plainly revealed from the viewpoint of a Korean resident in Japan and through her identity.

Key Words : Yu Miri, Korean resident in Japan, diaspora, experience, minority, identity