



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위논문

배수아 소설의 번역성과 타자성 연구  
: 데리다 철학을 매개로 한 접근

제주대학교 대학원

국어국문학과

최 다 의

2019년 2월

배수아 소설의 번역성과 타자성 연구  
: 데리다 철학을 매개로 한 접근

지도교수 장 인 수

최 다 의

이 논문을 문학 석사학위 논문으로 제출함

2018년 12월

최다의의 문학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 \_\_\_\_\_ (인)

위 원 \_\_\_\_\_ (인)

위 원 \_\_\_\_\_ (인)

제주대학교 대학원

2018년 12월

A study on translativity and alterity in Bae Suah's fictions  
: Mediated by Derrida's philosophy

Da-Ui Choi

(Supervised by professor In-Su Jang)

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement for the  
degree of Master of Korean Language and Literature

2018. 12.

This thesis has been examined and approved.

Department of Korean Language and Literature  
GRADUATE SCHOOL  
JEJU NATIONAL UNIVERSITY

# 목 차

I. 서론 .....	1
1. 문제제기 및 연구목적 .....	1
2. 연구사 검토 .....	8
3. 연구 방법론 .....	13
II. 배수아의 소설과 번역의 교호성 .....	21
1. 번역 작업의 창작적 수용 .....	21
1) 해체적 언어로의 전환 .....	22
2) 꿈의 기능과 차용 .....	32
3) 꿈의 해체적 문법 .....	39
2. 번역 작업의 개별적 영향 .....	43
III. 배수아 소설의 타자성 .....	54
1. 주체 외부의 타자, 주체 내부의 타자 .....	56
2. 주체화하는 타자와 타자화하는 주체 .....	61
1) 주체화하는 타자 .....	63
2) 타자화하는 주체 .....	67
IV. 배수아 소설의 타자 번역 .....	74
1. 번역적 글쓰기와 데리다적 ‘환대’ .....	75
1) 타자 복원으로서의 번역 .....	76
2) 환대로서의 번역 .....	83
2. 타자성과 번역성의 ‘교량’ .....	91
1) 타자 번역적 4인칭 .....	93
2) 타자-되기의 가능성 .....	101
V. 결론 .....	108
참고문헌 .....	113
ABSTRACT .....	119

# I. 서론

## 1. 문제제기 및 연구목적

타자성(他者性)은 낯섦이라는 의미로 비근하게 이해된다. 낯섦—혹은 새로움—은 근대소설(novel)의 특성이기도 했지만 포스트모더니즘 및 1990년대 이후 문학의 탈근대성 논란에서 다시금 흔하게 쓰이는 수식어가 되었다.<sup>1)</sup> 결과적으로 1990년대 문학의 특징적 경향을 지시하게 된 이 수식이 당대를 이전 세대로부터 의도적으로 구획 짓고자 하는 자체 평가라는 지적<sup>2)</sup>도 일견 타당하나, 미시담론이 번성하며 낯선 언표들이 나타난 것은 문학이 ‘타자’ 자체를 탐색하기 시작한 징조였다.<sup>3)</sup> 타자와 윤리에 대한 본격적인 접속은 2000년대에 페미니즘을 위시한 사회적 약자·소수자 문제로 부각되었다.<sup>4)</sup> 동구권 몰락과 자본주의 확산 등 1980년대 거대담론의 붕괴에서 이어진 일련의 탈이념 경향은 전통적 세계관과 가치관을 거부했다. 1990년대 초반의 신세대 비평은 작품들의 그 단절적 새로움에 주목했고, 현재까지 왕성한 창작활동을 하고 있는 배수아(1965~ ) 또한 그 맥락에서 호출된 1990년대 작가들 중 하나였다.

배수아는 1993년 단편 「천구백팔십팔년의 어두운 방」으로 등단한 이후 2000년대를 거쳐 다수의 장편과 단편을 출간했지만 작품에 대한 평가는 다소 일관적

- 
- 1) 강문경, 「1990년대 소설에 나타난 죽음의 양상 연구」, 한국교원대학교 국어교육 석사논문, 2007, p.1.  
차봉희, 「독일 포스트모더니즘 소설과 90년대의 한국 소설 -'현대' 소설미학과 '포스트모더니즘' 소설미학의 분기점을 중심으로-」, 한신대학교, 『한신논문집』 15권 2호, 1998, pp.59~61.
  - 2) 진정석, 「1990년대와 탈이념시대의 문학」, 민족문학사연구소, 『새민족문학사 강좌』, 창비, 2009, p.419.
  - 3) 하야카와 아쓰코, 『번역이란 무엇인가』, 김성환 · 하시모토 지호 역, pp. 현암사, 2017. pp.7~8.  
“상실을 직면한 작가의 의식 속에서 배태된 침묵이 언어로 표현되었을 때, 그 목소리는 역사적의식의 표상으로 모습을 드러낸 것이다. (……) 포스트모더니즘은 그 응답의 하나였는데, 탈식민주의 또한 말할 수 없었던 이들의 목소리를 건져 올려 새로운 서사를 만들었다. 영문학에서 정전이 극적으로 재편된 배경에는 1960-70년대 지식의 패러다임 변화가 있었음은 주지의 사실이다. (……) 윤리론이나 인문학에서의 인식 변화는 타자에 대한 응시와 연결된다. 소수자 관점, 해게모니 해체, 문화 제국주의와 해체를 겪은 로고스 중심주의도 비판적 물음에 직면했다.”
  - 4) 강지희, 「2000년대 여성소설 비평의 신성화와 세속화 연구-배수아와 정이현을 중심으로」, 『대중서사연구』 통권 46호, 2018, p.46.

으로 ‘낮쌌’이 지배적이다.<sup>5)</sup> 배수아 작가 또한 인터뷰에서 자신의 작품군이 한국 문학의 전통적 문법에서 벗어나 있음을 인지하고 있다고 밝혔지만 그것을 시장 경제에서 생존하기 위한 경쟁력이라기보다는 반대로 주류에 포섭되지 못해 도태될 특성으로 파악했다.<sup>6)</sup> 텍스트가 1990년대 작품군의 맥락 안에서 소재의 파격성이나 전통적 사회상 붕괴로 독해되던 시기 이후 배수아는 다시금 소설에서 서사의 영역을 축소하거나 은폐하는 방식으로 주류 경향을 이탈했다. 비평에서는 주로 이 시기에 두드러진 문체 측면의 낮쌌을 작가의 차별적인 특징으로 조명해왔다. 최소한의 서사, 혹은 서사의 부정을 통한 미학의 실현은 ‘픽션=소설’의 장르적 한계를 이탈하여 버지니아 울프(Virginia Woolf, 1882~1941), 앙드레 브르통(Andre Breton, 1896~1966) 등 포스트모던 픽션 가능성의 계보와 연결된다. 신형철은 에세이와 소설이 결합된 배수아 소설의 디션(diction)<sup>7)</sup>적 성격에서 중요한 요소 중 하나로 ‘논변’을 들었는데, 논변의 문체는 『에세이스트의 책상』(2003), 『당나귀들』(2005), 『북쪽 거실』(2009), 『서울의 낮은 언덕들』(2011)에서 특히 분명하게 드러나며, 사변과 논변이 서사를 방해하는 낮선 문체는 해석을 거부하는 의도성을 드러낸다고 평가했다.<sup>8)</sup> 근대 소설의 기법에서 서사가 강화된다는 것은 서술자=저자의 직접적 언설을 최대한 배제함으로써 몰입을 유도하는 것이

5) “배수아에게 낮선 이미지와 낮선 소설 형식에 대한 평은 더 이상 낮설지 않다. 오히려 이와 같은 이미지는 여타의 작가들과 배수아를 구분 짓는 하나의 잣대가 되었다.” (박수진, 「배수아 소설의 욕망과 언어의 존재방식」, 고려대학교 석사논문, 2006, p.1.)

“배수아의 텍스트가 독자들을 싣고 낮설고 새로운 영역들을 횡단하는 기차라면, 그것은 동시에 뼈마디를 으스러뜨리고 내장을 터뜨리며 선로 위에 누워 있는 독자들 바로 위를 지나가는 기차인 것이다. (……) 짓뭉개는 기차의 핏빛 덮침은 동시에 낮설고 새로운 여행이다.” (권희철, 「[선택 2017년 겨울] 소설 단행본」, 『문학동네』 통권94호, 문학동네, 2018.)

6) 배수아 : “저 같은 경우는 외부의 지속적인 평가—너는 낮설다—에 의해 역으로 학습이 되었다는 생각마저 듭니다. (……) 사람들은 내 글이 낮설다고 자주 말했습니다. 그래서 이제는 나 스스로가 그것을 기정사실로 받아들이는 단계에 들어가 버린 거죠. (……) 낮설다는 것은 어느 집단에서든지 그다지 유리한 입장은 아닙니다. 변이 좋은 도태되는 것이 보편적 자연법칙이니까요. 나는 낮설다는 말을 들을 때마다 사회를, 문단을 대상으로 그 낮쌌의 정당성과 타당성을 홀로 입증해 보여야 하는 듯이 느껴집니다. 그런 식으로 장르와 혈통을 승인받지 못하면 너는 도태될 것이다, 하고 말이죠.” (최인자, 채윤정, 「배수아를 만나다」, 『여/성이론』 통권 18호, 2008, pp.204~205.)

7) 신형철은 제라르 주네트(Gérard Genette, 1930~ )의 『Fiction et diction』의 논의로부터 ‘디션’이라는 용어를 인용하고 있는데, 문학장 내에서 픽션과 구분되는 ‘논픽션’을 ‘디션’으로 지칭한다. 배수아의 텍스트의 경우, 논변과 사변의 양이 서사를 압도하는 작품군의 성격을 ‘디션적’인 것으로 보고 있다.

8) 신형철은 에세이와 소설이 결합된 배수아 소설의 디션적 성격에서 중요한 요소 중 하나로 ‘논변’을 들었는데, 소개된 작품들 중에서 『알려지지 않은 밤과 하루』는 논변을 제거했기 때문에 비교적 서사를 따라가기 쉬운 작품으로 읽힌다고 설명했다. (신형철, 「내부 망명자의 디션—배수아의 최근 장편소설들에 대하여」, 『문학동네』 통권76호, 문학동네, 2013.)

었다. 반면 논변의 강화는 내포 작가의 존재를 의도적으로 드러내며 허구에의 몰입을 꾀하고, 심지어 독서 행위 자체를 지연시키며 ‘낮설게 하기=소격 효과’를 준다. 서사성이 약화된 결과 작품 내적으로는 해석이 어려워지는 한편, 수사 측면에서 논변이나 독백은 직접적으로 저자의 의도를 드러내므로 서사적 장치에 비해 은유나 묘사에 의한 서술 효과가 떨어질 수밖에 없다. 이 때문에 배수아의 에세이적 글쓰기 방식은 그 문학성에 대해 상반된 평가를 받아왔다.<sup>9)</sup> 박준석은 그러한 메타적인 시도에 긍정적인 입장을 취하며, 배수아의 소설이 자기 자신의 언어 게임을 창조함으로써 자기 자신을 창조하는 글쓰기이며, 끊임없이 다른 스타일을 창조해서 해석에 붙잡히지 않거나 붙잡혀도 다시 미끄러지는 소설이라고 언급했다.<sup>10)</sup> 언어는 소통을 위해 사용되지만 언어의 본질적 한계는 소통을 가로막는다는 것과 같은 맥락에서, 배수아의 텍스트는 의도적으로 해석을 거부한다. 서사의 강화는 정서적인 몰입을 통해 독자와 저자 간의 감정적 소통을 시도한다. 반대로 배수아 소설에서 논변이 역설하는 언어에 대한 성찰은 독자와 저자, 혹은 독자와 등장인물, 심지어 등장인물들 사이에도 존재하는 근원적인 소통 불가능성, 즉 서로에 대한 타자성을 암시한다. 고립과 언어, 정신주의<sup>11)</sup> 사이에서 극단적인 정신적 가치와 상통하는 보편 언어를 추구하는 배수아 소설의 인물들은 속물주의로 점철된 외부로부터 시선을 돌려 내면을 성찰하고, 정신성 자체의 육화 단계에 도달하고자 한다.

이러한 극단의 관념론에서 배수아의 작품군은 최근의 흐름을 통해 관념적 이성의 세계를 탈피한 ‘꿈’의 글쓰기로 이행하는 경향성을 보인다. 배수아의 작품들은 크게 서사가 뚜렷하게 드러나는 작품과 서사를 최소화하여 논변과 사변 중심으로 구축된 작품으로 구분되어왔다.<sup>12)</sup> 이 중 후자의 작품군이 그간 비평계에서

9) “어떤 이에게 배수아의 소설은 ‘매혹’ 이지만, 어떤 이에게는 ‘고문’ 이다. ‘90년대의 문학이 배태한 이질스럽고 지리멸렬한 환멸적인 이야기의 한 극점’ 이라거나 혹은 ‘이미지에 중독된 자’ 라거나 ‘우리 문학사에서 선례를 찾기 어려운 이단의 글쓰기’ 와 같이 엇갈린 평가들이 오가는 것도 어찌 보면 당연할 정도로 그의 소설문법은 기존의 문학적 전통에서 멀리 떨어져 있다.” (정지연, 「1년간 독일 여행하고 돌아온 소설가 배수아 직격 인터뷰」, 『여성동아』 2002.12, 467호, 2002.)

10) 박준석, 「나는 어쩌다 해석을 그만두고 소설을 다루게 되었는가」, 『세계의문학』 138호(35권 4호), 민음사, 2010.

11) 정신주의는 Spiritism 또는 idealism으로 번역된다. 사전적으로는 주로 전자의 의미에서 심령주의, 유심론 등의 영적 신앙을 의미하지만 여기서는 배수아 소설의 한 시기에서 육체성·물성과 대비되는 정신성의 극단적 강조를 지칭하기 위해 후자의 관념론 개념에서 이 단어를 사용하고자 한다.



배수아 소설의 독창성으로 주목받아왔다. 그러나 서사가 표면적으로 드러나고 조명되는 작품들 또한 배수아 작품론의 이단적 존재가 아니라 동일선상에서 작가의 창작 시도에 대한 고민과 흐름을 보여주는 것으로 파악할 수 있다. 관념의 세계를 지향하면서 육체적인 실존을 혐오하고 부정하던 이분법적 세계관에서 타자이자 주변인이었던 배수아의 인물들은 점차 관념과 실재의 구분이 모호해지는 세계 속으로 흡입되었다. 또한 그것을 묘사하는 방식 또한 현상으로부터 관념을 추출하는 것이 아닌, 해석되지 않은 그 혼종 상태 자체를 응시하고 묘사하는 형태로 나타난다. 배수아의 소설은 단순히 서사의 유무 혹은 해석의 가능 유무라는 이분법이 아닌 작가의 문체와 목적의식을 찾아가는 흐름으로 읽어야 섬세한 독해가 가능해질 것이다.

또한 배수아의 1990년대 작품군에서 강하게 드러났던 환상성은 동시대 문학사의 그로테스크와 환상성, 초현실주의에 대한 관심과 연계되어서 설명되었는데, 작품군의 흐름을 따라가면 이러한 환상성은 몽환적 분위기를 조성하는 은유적 차원에서 점차 비현실적인 서사에 응하는 극단적인 내면의 흐름이나 꿈과 같은 초현실 자체로 변화해나간다. 이는 김동인이 확립한 근대 소설 문체의 원형, 개연성과 인과성을 바탕으로 한 문법에 반기를 드는 것이다.<sup>12)</sup> 꿈과 몽환에 대한 담론을 주요한 구조적 기반으로 삼은 이러한 문법은 점차 물자체와 상징이 서로 구분되던 이원적 경계가 허물어져 기표와 현상에서 상징이나 기의가 소실되거나 그 자체로 기표와 현상이 되는 모습을 보여준다. 서사 내에서 꿈—또는 몽환이나 환상—의 의미 변화는 소재 측면에서 가장 유의미하게 주목된다. 인물의 이드나 관념의 논변을 제시하기 위해 상징화되던 꿈은 점차 목적성 없는 꿈의 기표 자

12) 2018년 현재까지 출간된 13편의 장편 소설 중에서 논변 위주로 비평·연구되어온 작품은 『이바나』(2002), 『에세이스트의 책상』(2003), 『독학자』(2004), 『당나귀들』(2005), 『북쪽 거실』(2009), 『서울의 낮은 언덕들』(2011) 등이며, 그 외 장편은 대부분 비교적 서사를 파악하기가 용이하며 작품 내적인 사건 전개에 의해 내포 작가의 목소리가 전달되는 것으로 판단된다.

13) “근대적 의미의 한국소설은 3인칭의 서사로부터 출발했다. ‘그’와 그녀 ‘로 대표되는 3인칭 대명사의 사용은 영어의 번역어로서, 근대문학의 상징으로 자리 잡았다. (……) 근대문학의 종언을 이야기하는 지금, 배수아는 1인칭 서사를 가지고 소설의 세계를 향해하고 있다. 1인칭 고백체, 무성적 주인공, 모국어의 낯설게 하기 등을 통해 그동안 장르적 관습으로 규정되어 온 ‘소설’이라는 출처에 대해 질문하는 것이다. (……) 이방인의 서사로의 탈주, 이러한 탈주를 지탱하는 윤리 앞에서 소설은 지금 새로운 장과 만난다.” (허윤, 「여행의 탈영토화와 당나귀식 글쓰기의 심상지리 : 배수아를 중심으로」, 『이화어문논집』 24·25호, 이화여자대학교 한국어문학연구소, 2007, p.253.)

체로 변화한다.

배수아가 번역한 사데크 헤다야트의 (Sadeq Hedayat, 1903~1951) 『눈먼 부엉이』(2013)와 프란츠 카프카(Franz Kafka, 1883~1916)의 『꿈』(2014)을 이들과 비교할 때, ‘꿈’을 다루는 방식의 변화는 번역 작품에서 영향을 받았다는 추정 하에 좀 더 용이하게 설명된다. 『눈먼 부엉이』의 인용구와 모티프는 『알려지지 않은 밤과 하루』(2013)의 지면에 반복적으로 등장하며, 소설집 『뱀과 물』(2017)에 수록된 「눈 속에서 불타기 전 아이는 어떤 꿈을 꾸었나」가 『꿈』의 역자 후기라는 점에서 두 번역이 배수아에게 주요한 사건으로 작용했다고 볼 수 있다. 새로운 소설의 형식을 추구하던 배수아의 글쓰기는 장르적 혼합 또는 탈피 등의 과정을 거쳐, 본인이 번역한 작품과 이론서들의 영향을 통해 현대소설사의 흐름에서 새롭게 나아간 독창적인 글쓰기를 완성해가고 있다. 이러한 배수아 소설을 심층적으로 분석하고 해체적 이론과의 영향 관계를 밝혀낸다면 배수아 소설과 현재 문학적 흐름의 새로운 방향성과 가치를 발견할 수 있을 것이다.

이 연구가 밝히고자 하는 것은 다음의 질문에 대한 고찰이기도 하다. 배수아, 또는 소설가는 왜 번역과 관계를 맺는가, 그리고 왜 번역 작업에 치중하며 심지어 창작에 번역의 영향이 깊이 개입하기까지 하는가? 이것은 배수아의 소설과 번역의 영향관계에 있어 중요한 문제가 된다. 한국에서 소설의 유입과 번성은 개화기부터 번역과 뗄 수 없는 관계였고 소설가의 문체 형성에 번역은 지대한 영향을 미쳤지만, 이미 전문 번역자들이 활약하고 있으며 소설 장르가 문화적 계보에 안착한 현재 시점에서 번역과의 영향 관계가 시각적으로 드러나는 배수아의 텍스트는 그 관계와 목적을 해명할 필요가 있다. 번역이 단순한 언어적 필요라는 경제적 수요와 공급에 의해 이루어지는 작업이 아니라면, 번역 행위는 에크리튀르 영역에서 작가에게 어떤 의의를 갖는가? 배수아가 평단에서 지속적으로 한국 문단의 전통적 문법에서 이탈한 새로운 글쓰기로 평가받아온 것과, 번역과 문체의 연관성에 대한 주지의 사실은 함께 생각해볼 여지가 있다.

배수아의 작품론에서 외적 영향으로 지속적으로 주목되는 것이 번역이라면 작품 내적으로 주목되는 것은 타자와 타자에 대한 담론이다. 소재적 측면에서 배수아 소설에 나타난 동성애 등의 타자적 소재들은 여러 차례 연구의 대상이 되었으나 심층적으로 작가가 묘사하고자 한 그 소재들의 타자성 자체에 대한 독해가

부족했다고 여겨진다. 이 연구는 배수아 소설의 경향성을 배수아의 소설이 초점을 맞춰온 타자성의 흐름에 집중하여 작가와 번역물의 관계 그리고 자크 데리다(Jacques Derrida, 1930~2004)의 해체론 또는 해체적 타자론 하에 분석하고자 한다. 소쉬르(Ferdinand de Saussure, 1857~1913)의 언어학에서 출발한 랑그와 파롤의 연쇄, 대칭 관계에 놓인 모티프들의 역학에 따른 구조주의는 현대 소설을 분석하는 데 유용한 틀이었던 반면, 그 기반이 되는 서구 형이상학과 근대적인 인과율의 문법을 파괴하는 새로운 글쓰기가 출현했다면 그것은 해체주의라는 새로운 준거의 틀을 사용해 해석해야 할 것이다. 인과율과 욕망의 대체물로서 구조를 상정해야만 하는 모더니즘적 글쓰기가 슈퍼에고의 검열 원리에 순응한다면, 배수아의 글쓰기에서는 점차 그러한 도식화된 규칙들이 사라진다. 검열 없는 글쓰기를 이드의 글쓰기이자 ‘꿈’의 언어로 상정할 수 있다면 이것을 배수아가 새롭게 찾아낸 소설의 형태이자 문학사적 가능성으로도 볼 수 있을 것이다.

배수아 소설에 나타난 ‘꿈’과 날것의 욕망 이드는 광기와 매우 유사한 모습을 보이며 작품 내에서도 그 연관성은 직접적으로 서술된다. 근대 이후 타자화된 광기는 주체의 자리에서 배제된 채 이성의 틀에 의해 조련되었고, 광기가 스스로 언어를 표출하는 것이 금지되자 의사나 전문가 등 이성의 담지자만이 정신의학의 용어를 빌어 광기에 대해 말하게 되었다.<sup>14)</sup> 그와 같이 타자는 스스로의 언어로 목소리를 내는 것이 허락되지 않았으며 광기와 비이성의 영역은 사상사적으로도 ‘광기 자체’로 조명된 역사가 길지 않다. 푸코(Michel Foucault, 1926~1984)가 서구 형이상학 기저를 계보학적으로 고찰하면서 광기가 기실 통상적 의미의 광기—이성 세계와 완전하게 분리된 타자성—가 아님을 증명했다면, 데리다는 반대로 이성 세계 내부에 언제나 존재해왔던 광기를 고고학적으로 재조명해 이성이 통상적 의미에서 순수나 기원이 아님을 역설했다.<sup>15)</sup> 이러한 시각에서 광기를 이성의 영역에서 해석하거나 순화하지 않고 세계에 내재하는 그 불온함이나 유해함을 그대로 해체해 드러내고자 했던 건 데리다와 해체주의 이후이다. ‘꿈’이 프로이트적으로 해석되거나 이성 세계로 편입되는 것을 거부한 배수아의 방식은

14) 한국문학평론가협회 편, 『문학비평용어사전 상』, 국학자료원, 2005, p.238.

15) 슬라보예 지젝, 자크 랑시에르, 최용미 역, 알랭 바디우 외, 『아듀 데리다』, 인간사랑, 2013, p.40.

후자에 가깝다.<sup>16)</sup>

비이성 세계를 관찰하는 1990년대 이후 작가들의 경향성은 그로테스크나 뾰뚱한 극사실주의적 현실 묘사를 통해 비이성 세계를 보편·통념과 격리된 타자로서 연구하고 해석하는 데에 초점을 맞춘 반면, 배수아의 글쓰기는 타자와 자아를 가르는 경계 자체를 해체함으로써 타자의 목소리를 그들의 문법으로 ‘직역’하는 방향성을 찾았다고 할 수 있다. 배수아의 글쓰기가 낯설다면 그것은 배수아의 글이 이전의 구조로부터 창작된 것이 아니기 때문이다. 이러한 경향성은 배수아의 번역물들 중 배수아의 작품과 직접적인 관계가 있는 것으로 여겨지는 몇몇 작품들이 내포한 해체적이거나 장르 혼합적인 문체에서 영향을 받은 것으로 보인다. 이를 증명하여 배수아 작품의 성격을 새로이 규명하는 작업이 이 연구의 목표가 될 것이다.

이 연구는 배수아 소설의 번역물과의 상관성을 해체론으로 분석·고찰하는 점에 있어, 서사적 측면에서 죽음, 꿈 등의 단일 모티프만을 분석하거나 문체적 측면에서 현 문단 주류 작품 문체와의 차이를 분석하는 경향에서 벗어나 보다 근원적인 창작 흐름을 찾아내고자 한다. 이야기 소비의 구조가 거대 서사를 파악하고 의미를 추출하고자 하는 근대적 방향에서 거대 서사나 사상이 존재하지 않는 무한한 시뮬라크르의 조합을 취사선택하는 방향으로 나아가고 있는 상황에서, 해체론은 현 상황과 나아갈 방향을 분석하는 데에 큰 의의를 지닌다. 문학 또는 그 과정에서 예외가 아니며, 해체론을 원용하여 창작의 새로운 방법론과 동인을 역추적하는 연구는 비평과 창작 양측면에 응용될 수 있을 것이다.

---

16) “(배수아) 저는 꿈에 많이 집중하는 편인데, 그것이 저의 중요한 문학 언어이기 때문에 집중을 하는 것이지 정신분석적인 의미로 꿈을 받아들인 적은 없어요.” (배수아, 차미령, 「언젠가 내 안에서 일어났고, 앞으로 또 일어날 것이 분명한(대담)」, 『문학동네』 20권3호(통권76호), 문학동네, 2013, p.17.)

## 2. 연구사 검토

배수아에 대한 초기 연구와 비평은 영상매체를 반영한 시각적 요소와 허무주의적 소비문화 측면에 주목했다. 김동식(1996)의 연구에서 새로운 세대의 ‘아이들’은 영상매체에 자아를 투영하는 미성숙함과 함께 가족 해체 서사를 동반했고, 비판적 의식을 따라가는 험란한 색채 이미지의 흐름은 더 이상 ‘생산의 양식’이 아닌 ‘사라짐의 양식’에 집착하는 허무주의로 정의되었다.<sup>17)</sup> 백지연(1996) 또한 그와 같은 맥락에서 소비주의와 개인주의로 침윤된 사회 안에서 유년의 환상성으로 퇴행해가는 허무주의에 주목했다.<sup>18)</sup>

유희석(1998)은 도발과 과격을 내세우는 1990년대 작품 경향에서 탈주의 욕망과 컬트적 상업성을 읽어내며 배수아 소설의 기괴한 반생명성을 삶에 대한 진지한 성찰이 희석된 관념의 유희 차원에서 해석했다.<sup>19)</sup>

2000년대 이후 배수아의 작품은 90년대 작품군의 거시적 맥락을 벗어나 문체와 타자론 측면에서 논의되기 시작했다. 이수형(2003)은 통념화된 공동체의 전체주의를 비판하는 자아의 타자화에 주목했으며<sup>20)</sup> 백낙청(2004)은 에세이적 언어를 작중인물의 서사에 유기적 요소로 포섭하는 문체적 성취의 득실을 분석했다.<sup>21)</sup> 나병철(2006)은 소설에 나타난 환상과 환멸의 동거와 분열이라는 양가성 속에서 이데올로기적 환상을 파열시키고 실재계를 추구하고자 하는 욕망을<sup>22)</sup>, 박수진(2006)은 상상계적 욕망과 상징계적 질서가 갈등하는 과정을 구조주의적으로 파악하며 아버지의 법으로 대변되는 타자의 욕망에서 벗어나하고자 하는 개인이라는 주제에 주목해서 배수아 소설의 낯선 형식을 아버지의 법으로부터 탈피하려는 시도로 파악했다.<sup>23)</sup>

허윤(2007)과 박진(2008)의 연구는 문체가 작품 전체의 정체성을 좌우하는 측

17) 김동식, 「우리 시대의 공주를 위하여 - 배수아론」, 『문학과사회』 9권, 2호, 1996.

18) 백지연, 「종합서평-신경숙. 함정임. 배수아의 소설집을 읽고」, 『출판저널』 201, 대한출판문화협회, 1996.

19) 유희석, 「작품, 진영, 문학운동」, 『창작과비평』 26권, 4호, 1998.

20) 이수형, 「공동체와 타자 - 배수아 소설 속의 가치론과 의미론」, 『문학과 사회』 16권, 3호, 2003.

21) 백낙청, 「소설가의 책상, 에세이스트의 책상」, 『창작과비평』 32권, 2호, 2004.

22) 나병철, 「환상소설의 전개와 성장소설의 새로운 양상」, 『현대소설연구』 31호, 한국현대소설학회, 2006.

23) 박수진, 「배수아 소설의 욕망과 언어의 존재방식」, 고려대학교 석사논문, 2006.

면에 본격적으로 주목했다. 허윤은 ‘이방인-되기’ 측면에서 관성적인 전통적 문법에서 벗어나기 위해 언어에 대한 사유와 모국어의 낯설게 하기 위한 문체적 실험과 메타적 글쓰기 방식이 사용되고 있음을 분석했고<sup>24)</sup> 박진은 문체론 층위에서 이질적인 타자성의 흔적을 고찰했다.<sup>25)</sup>

강문경(2007)은 소설의 죽음 양식을 분석하면서 배수아 소설에 나타난 죽음을 ‘안을 지향하는’ 동화적인 환상으로 독해했고<sup>26)</sup> 죽음 모티프를 분석한 같은 맥락에서 허명숙(2011)은 배수아 소설을 죽음에 참여함으로써 죽음을 수용하나 관념에 집착하며 공포를 드러내고 마는 양상으로 정의했다.<sup>27)</sup> 허명숙의 연구에서 함께 논의된 다른 작품들에서 죽음은 주체마저 용해하는 거대한 세계관으로 내면화되는 반면, 배수아의 작품은 타자적 죽음과의 단절적 불화를 드러내는 것으로 독해된다.<sup>28)</sup> 통념적인 위안을 얻기 위한 죽음에 대한 이해나 내세에 대한 믿음을 화자(이 화자는 에세이적 문체에 의해 저자 자신의 목소리를 가진 인물이기도 하다)는 극도로 비타협적인 태도로 거부하며, 그 결과 욕망하는 대상과 그 상실에 대한 고백은 ‘애도의 불가능’과 ‘불가능의 글쓰기’로 귀결된다.

동성애 또한 배수아 소설에서 일관적으로 주목되어온 주요 제재이며 타자 코드이기도 했다. 정은경(2008)은 현대소설의 동성애를 통시적으로 분석하며, 동성애공포증(Homophobia)적인 타자화와 금기의 상징이었던 동성애 코드가 천운영과 배수아에 와서 동일성의 경계를 위반하는 미학으로 나아갔음을 분석했다. 천운영의 이중적 글쓰기가 그 경계를 모호하게 위반하는 전략을 꾀한다면 배수아는 성정체성 거세로 정체성을 규정할 수 있는 수많은 목록으로부터 탈주를 감행한 비체(非體)적 인물들을 통해 경계의 바깥에서 지배담론을 조롱하고 해체하는 ‘추방자’의 언어를 보여주는 것으로 파악되었다.<sup>29)</sup> 한금현(2008)은 반대로 배수아

24) 허윤, 앞의 논문.

25) 박진, 「발화의 혼종성과 주체의 탈중심화 - 『에세이스트의 책상』을 읽는 문체론의 한 방법」, 『어문논집』 57권, 민족어문학회, 2008.

26) 강문경, 앞의 논문.

27) 허명숙, 「소설이 죽음을 사유하는 방식 - 오정희의 「옛우물」, 김훈의 「화장」, 배수아의 「시취」를 중심으로」, 『한국문예비평연구』 34집, 2011.

28) 배수아의 텍스트 중 「시취」 이후의 단편 「올빼미의 없음」 또한 죽음 모티프를 수용이 아닌 단호한 거부와 부정, 불가해의 관점으로 인식하고 있다. (정홍수, 「한 번도 말해지지 않은 고독들」, 『문학동네』 17권, 3호, 2010.)

29) 정은경, 「현대 소설에 나타난 “동성애” 고찰 - 천운영과 배수아 소설을 중심으로」, 『현대소설연구』 39호, 한국현대소설학회, 2008.



소설의 육체성에 초점을 맞추어 ‘소비성, 그로테스크성, 야수성’으로 여성의 육체 양상을 규명하는 동시에 그로테스크가 변주되는 과격성을 상징계적 질서와 금기에 대한 저항으로 파악했다.<sup>30)</sup>

이선영(2010)은 다시금 배수아 소설의 ‘이미지’ 양상에 주목해 자본주의와 영상 매체에 길들여진 무기력하고 수동적인 인물들과 환멸스런 현실 자체를 판타지로 대체하며 은폐하는 과국의 방식을 지적했고, 이러한 이미지 소설이 서사적 관습과 문법을 이탈하여 사회의 징후를 반영해냈다는 점을 높이 평가했다.<sup>31)</sup> 소설집 『올빼미의 없음』에 대한 정홍수의 리뷰(2010)에서는 ‘낭송’ 모티프에 주목하여 언어적인 실험을 지적하는 한편 꿈과 무의식, 꿈에 대한 사유를 분석하며 문학이 표현하고자 하는 ‘불가능’의 공간을 언급하기도 했다.<sup>32)</sup>

한편 김영미(2011)는 배수아의 초기 단편소설을 성장소설 측면에서 고찰하며 대서사 몰락, 개인주의, 가족 해체 등 90년대의 시대적 상황과 미성숙한 인물들 간의 연계성에 다시 주목했고<sup>33)</sup> 구변일(2012)은 여성주의적 시각에서 ‘집’과 여성의 관계와 의미를 고찰하면서 배수아가 ‘집’을 떠나는 자발적 홈리스의 양상을 통해 집에 내포된 가부장적 질서와 여성에게 부과된 가족 관계를 가볍게 전복하고 정체성의 문제 또한 하나의 유희로 만든다고 보았다. 관습적인 자본주의 체계에서 이탈하여 스스로의 타자성을 긍정하고 스스로 이방인이 되고자 하는 유희적인 삶의 가능성은 상징적 가치와 공간으로부터의 탈주, 즉 출구로서 가치를 받는다고 평가되었다.<sup>34)</sup>

노현주(2011)는 배수아의 작품 경향이 서사성의 약화와 단절되고 고립된 인물 양상으로 흘러가는 변화에 초점을 맞추어 파편화된 서사와 에세이적 문체에서 해석과 소통을 거부하는 상상계적 언어로 읽어냈다.<sup>35)</sup> 신현아(2012)는 2000년대 소설의 세대론과 청년담론을 살펴보면서 기존의 문법 내에서 이질적인 존재로

30) 한금현, 「배수아 소설에 나타난 여성의 육체 고찰」, 대진대학교 교육대학원 석사논문, 2008.

31) 이선영, 「배수아의 이미지 소설 연구」, 한국교원대학교 교육대학원 석사논문, 2010.

32) 정홍수, 「리뷰- 정홍수의 소설 읽기 : 한 번도 말해지지 않은 고독들」, 『문학동네』 통권64호, 문학동네, 2010.

33) 김영미, 「배수아의 성장소설 연구」, 한국교원대학교 교육대학원 석사논문, 2011.

34) 구변일, 「여성주의 시각에서 본 ‘집’의 의미 연구 : 박완서, 오정희, 배수아를 중심으로」, 연세대학교 박사논문, 2012.

35) 노현주, 「글쓰기의 기원과 소설가의 존재론-배수아론-」, 『한국문예비평연구』 36권0호, 한국현대문예비평학회, 2011.

평가받은 배수아의 ‘탈정치적’ 작품 성향을 삶의 특이성의 획득과 그 시도를 가능케 하는 타자와의 관계, 기존 구조에서 배제되어온 특이성의 관계로 고찰해냈다.<sup>36)</sup> 우미영(2012)은 유랑과 방랑으로 구성된 배수아 소설의 비장소성을 기원이나 귀환 없이 타자화된 오디세이아로 규정했으며,<sup>37)</sup> 신형철의 비평(2013)은 비서사성을 디션 장르의 계보로 파악했다.<sup>38)</sup>

박정혜(2015)는 퀴어비평 분석 측면에서 배수아 소설에 나타나는 동성애를 해체 전략을 통한 진실한 개인(타자화되어왔던 타자의 주체화)의 발견으로 독해하며, 정은경 연구의 맥락을 계승했다.<sup>39)</sup> 송민우(2017)는 미셸 푸코의 헤테로토피아와 모리스 블랑쇼(Maurice Blanchot, 1907~2003)의 연인들의 공동체라는 개념을 차용, 미학적인 비장소성으로서 소설의 문학적 공동체를 분석했다. 전통적 공동체와 이데올로기가 억압해온 타자의 공동체와 그 타자 간 연대와 저항의 가능성으로 소설을 독해함과 함께, 그러한 허구의 장소가 배제되어온 타자들의 다양한 가치를 논의할 수 있게 하리라고 보았다.<sup>40)</sup>

이신조(2017)는 90년대 한국소설의 도시성을 연구하면서 배수아의 작품이 속물적인 인물군상을 통해 이해관계를 기저에 둔 도시 관계의 기만적 본질을 폭로함과 함께 도시인의 억압된 무의식과 어두운 이면을 그로테스크한 환상성으로 형상화하는 것으로 분석했다.<sup>41)</sup>

강지희(2018)는 페미니즘적 시각에서 배수아가 ‘차이’와 ‘보편성’의 전략 중 후자를 취하여 비체적 인물들과 사회적 혹은 육체적 정체성을 의도적으로 제거하는 문체가 정신적인 신성화로 나아갔다고 독해했으며<sup>42)</sup>, 양정아(2018)는 전쟁 모티프를 중심으로 성장소설을 고찰했다.<sup>43)</sup>

36) 신현아, 「세대론과 청년담론을 통해 본 문학적 글쓰기와 주체성의 변화」, 동아대학교 석사논문, 2012.

37) 우미영, 「연표·지도 밖의 유랑자와 비장소의 시학 : 배수아의 소설을 중심으로」, 『한국언어문화』 49집, 2012.

38) 신형철, 앞의 글.

39) 박정혜, 「한국 현대 소설의 퀴어 비평적 연구 : 1990년대와 2000년대 소설을 중심으로」, 동국대학교 석사논문, 2015.

40) 송민우, 「배수아 소설의 문학적 공동체 연구」, 조선대학교 일반대학원 석사논문, 2017.

41) 이신조, 「1990년대 한국소설의 도시성 연구」, 명지대학교 박사논문, 2017.

42) 강지희, 「2000년대 여성소설 비평의 신성화와 세속화 연구-배수아와 정이현을 중심으로」, 『대중서사연구』 통권 46호, 2018.

43) 양정아, 「배수아 성장소설 고찰 : 전쟁 모티프를 중심으로」, 중앙대학교 예술대학원 석사논문, 2018.



이상에서 본 바와 같이 도시화, 영상 매체의 범람 등 시대적 함의에 의해 선취된 새로움이라는 평가 이후, 배수아 소설의 낯설음은 주로 문체론의 층위, 즉 모국어에 대한 실험과 동성애 등의 ‘타자’적 소재 사용에 의해서 정의되었다. 한국의 문학적 전통에서 벗어난 새로운 요소들의 성취와 특성을 파악하는 연구 또한 유의미하며 더 많은 세부적 검토를 요하겠으나, 그 표층적 성향의 기원을 탐구하는 작업이 아직까지 부족했다고 여겨진다.

또한 지속적으로 번역 작업과 작품 창작을 병행해왔던 작가의 경력과, 작가가 번역을 자신의 주요한 동력이자 작가적 정체성으로 언급<sup>44)</sup>했음은 주목할 필요가 있다. 이 연구에서는 배수아의 작품과 번역물 간의 연계성 그리고 번역 행위 자체가 작가의 글쓰기와 작품 세계 구축에 어떤 영향을 미쳤는지에 대해 해명하고자 한다.

---

44) “(배수아 : )작가는 식물이라고 생각해요. 모국어를 바꿀 수 없으니까. (……) 이러한 좌절감과 불행감을 극복하는데 많은 도움을 준 것이 저에게 번역입니다. 한때는 아주 직업을 바꾸려고도 생각했습니다. 적어도 그 분야에서는 나의 낯설음이 나에게 입증을 강요한다는 기분은 들지 않았으니까요. 굳이 낯설음의 근원을 파악하자면 말씀하신대로 초기의 무지와 비정통적인 학습—즉 번역문학을 통해 문학을 익힌 것—그리고 개인적 성향을 들어도 무리가 없겠죠.” (최인자, 채유정, 앞의 인터뷰, p.205.)

### 3. 연구 방법론

문학사에서 번역은 타국 문물을 수용하는 교량으로부터 문체와 가치관의 내면화라는 보다 세부적이고 본질적인 매개의 역할로 이행해왔다. 서구문학의 수용과 근대문학 형성은 궤를 같이했으며, 텍스트의 내용만을 옮기는 것에 치중한 계몽적 역할을 넘어선 ‘문학적 번역’ 사상이 확산되었다.<sup>45)</sup> 번역은 “동시대문학에 새로운 소재를 제공하고 새로운 문체 창출의 계기가 되어 왔으며, 세계를 바라보는 인식의 틀을 바꾸고 새로운 표현(어휘)을 제시하여 자국문학의 지평을 확대”<sup>46)</sup>하는 수단이었다. 후타바테이 시메이(二葉亭四迷, 1864~1909) 등의 사례에 있어 러시아문학 번역과 언문일치체 문체 확립은 밀접한 관련을 가졌으며<sup>47)</sup> 투르게네프의 「밀회」에 나타난 자연주의가 일본 문단에 영향을 미친 사례에서 볼 수 있듯 새로운 문체의 획득은 단순히 형식적 측면의 변화가 아닌, 대상을 묘사하고 판단하는 주체의 시선에까지도 변화를 불러왔다. 번역 행위에서 번역물이 번역가에게 영향을 미칠 뿐 아니라 번역가가 번역물에 영향을 미친다는 것은 상호적이다. 번역이 적극적 해석의 일환이며, 창작 또한 마찬가지로 개인만의 저작물을 생산하는 것이 아닌 상호텍스트성을 갖는 다시쓰기(remake) 행위라는 관점<sup>48)</sup>은 탈구조주의·해체주의와도 맥이 닿는다. 순수한 기원 즉 온전한 원본은 없다는 전제 하에 창작은 또 다른 번역이며 번역은 또 하나의 해석과 기표를 낳는 창작이 된다. 창작은 작가의 머릿속에 존재하던 생각을 언어화하는 작업에서부터 번역으로 봐야한다는 극단적인 주장까지 가지 않더라도, 번역의 다수는—독자의 수준이나 기호를 고려해 번역자가 개변을 가하는 경우나 원작자와 내포독자 사이의 시공간 격차가 문제될 경우 특히— 원본의 형태나 형식을 바꾸어 재해석하는 과정

45) 정선태, 「시인의 번역과 소설가의 번역」, 『외국문학연구』 제53호, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2014, p.402.

46) 위의 논문, p.225.

47) “속어 정신을 체현할 수 있는 새로운 문체 창출에 노심초사하던 그가 새로운 묘사법을 러시아문학 번역을 통해 익혔다는 사실은 그에게 번역이 언문일치체를 완성시켜가는 과정이 되고 있음을 보여주고 있다. 초창기 언문일치체소설을 제작 순으로 살펴보면 후타바테이에게 있어서의 번역과 언문일치체 문체 확립이 깊이 관련되어 있음을 알 수 있다. 이것은 번역행위가 작가에게 여러 의미를 지니나 특히 문체와의 관계가 중요하다는 사실을 보여주는 좋은 사례이다.” (김춘미, 앞의 논문, p.230.)

48) 윤선경, 「창작과 번역의 모호한 경계」, 『외국문학연구』 61호, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2016, p.240.

을 동반한다.<sup>49)</sup> 새로운 해석은 논란의 여지는 있으나 원본을 훼손하는 것이 아닌 원본을 더욱 풍요로운 형태로 살아있게 하는 행위로 기능한다.<sup>50)</sup> 같은 작품이 같은 언어로 번역된 경우에도 그 결과물이 상이한 사실을 보더라도, 번역은 단순한 베껴 쓰기가 아닌 번역자의 창작관과 밀접한 연관을 맺는 행위로 해석될 수 있다.

번역과 창작의 역학 관계는 것처럼 행위자가 동일인물일 때 더 유의미한 상호 텍스트성을 갖는다. 배수아는 자신의 소설에 자신의 번역물의 문장과 소재를 적극적으로 인용했으므로 그 개별 작품 간의 관계성을 파악하기가 더욱 용이할 것으로 보인다. 또한 번역이라는 행위 자체가 해체론적 창작과 밀접한 관련성이 있다는 번역론 하에 배수아의 글쓰기가 번역적 쓰기에 어떻게 영향을 받았는지를 논증할 것이다. “그들의 번역은 그 자체로 그들의 텍스트”<sup>51)</sup>라는 주장이 역설하듯 번역물과 창작물의 연계성 검토는 작가의 문체와 주제의식의 변화 경향을 파악하는 주요한 단서가 될 것이다.

번역론의 기본적인 이론에 있어서는 진 보즈 바이어(Jean Boase-Beier, 1954~)의 『문학의 번역』(2011)을 참조하고자 한다. 아래는 저서에서 논증된 번역론 중 창작론과 연계된 부분 일부를 요약한 것이다.

- ① 번역은 원천 텍스트를 기록적으로 옮기는 것을 목표로 할 수도 있고, 특정한 기능을 수행하는 하나의 텍스트를 목표로 삼을 수도 있다.
- ② 어떤 번역은 원천 텍스트와 동일한 세계를 재현하는 것만 목표로 할 뿐, 원천 텍스트와 다른 관계를 갖지 않을 수도 있다. 특히 비문학에서 그러하다.

49) “번역에서는 원천 저자와 목표 독자 사이에 담론 상황이 크게 다를 뿐 아니라, 기존 지식과 경험의 포상도 크게 다르다. (……) 번역 각각에서 번역자의 재구축된 인지적 맥락이 다를 뿐 아니라, 독자가 세울 텍스트-세계도 달라질 것이다.” (진 보즈 바이어, 정영목 역, 『문학의 번역』, 도서출판 강, 2017, pp.195-196.)

50) 윤선경, 앞의 논문, pp.245-246.

51) 손성준, 「한국 근대소설과 번역·창작의 복합 주체 - 염상섭과 현진건의 통속소설 번역과 그 이후」, 『한국현대문학연구』 47호, 한국현대문학회, 2015.

- ③ 그렇지 않을 경우, 문학 번역은 내용과 더불어 문체를 옮기는 것을 지향한다. 언어뿐 아니라 매체 간의 초월에서도 마찬가지이다.
- ④ 문체는 언어적 실체일 뿐 아니라 인지적 실체이다. 시적 효과는 물론 태도나 함의, 정신상태도 이에 포함된다.
- ⑤ 번역된 문학 텍스트는, 특히 번역자 자신에게 있어 원천 텍스트와 번역된 언어로 이루어진 상상의 원본의 ‘혼성’으로 인지된다.<sup>52)</sup>

이에 따르면 번역은 번역된 텍스트뿐만 아니라 원천 텍스트로부터 영향을 받았으나 다른 의미에서 번역자의 인지 속에 별개로 존재하는 ‘상상의 원본’을 만들어내는 작업이며, 번역자는 번역 행위에서 원천 텍스트의 독자일 뿐 아니라 보다 적극적으로 텍스트로부터 영향을 받고 텍스트의 해석을 재생산하는 창작자가 된다. 번역자와 번역물—원천 텍스트와 번역 텍스트 모두—의 적극적 영향관계는 번역자 본인의 문학에도 영향을 끼치는 동시에, 저자의 작품에 내포된 동인을 파악하는 데 주요한 실마리가 될 것이다.

번역론과 함께 이 연구에서는 자크 데리다의 해체적 타자론을 주요한 방법론으로 사용하고자 한다. 자크 데리다의 해체주의에서 주요한 논점 중 하나는 이원론이 내포한 폭력적 차별성에 대한 비판과 전복이다. 자크 데리다는 『그라마톨로지』에서 서구 형이상학과 로고스 중심주의에 맹렬한 비판을 가하며 그 근본이 내부에서부터 모순으로 파열함을 고찰했다.

배수아 소설의 해체적 특성의 주요한 점은 그 환상성이 관념과 현실의 이분법이 아닌 관념과 현실의 경계가 흐려진 일원론적 문법으로 변화한다는 데 있다. 로고스 중심주의에 근거한 이분법적 세계관의 작위성을 드러냄으로써 현실적 인과율에 입각한 언어의 우위성이 허위에 불과하다는 것을 과해치는 것이다. 송민우는 배수아 소설의 문학적 공동체를 고찰하면서 배수아의 작품군을 타자가 배

52) 진 보즈 바이어, 앞의 책, pp.146-147.

체된 이데올로기적 세계에 대한 비판이 담긴 작품군과 그 배제된 타자를 조명한 작품군을 비교했다면<sup>53)</sup>, 이 연구는 후자의 영역에서 본격적인 해체가 이루어지는 지점을 논하게 될 것이다.

이에 원용할 자크 데리다의 이론에서 배수아의 소설과 중요하게 연결되는 몇 지점을 중점적으로 살펴볼 것이다. 자크 데리다의 중심적 개념 중 하나인 ‘차연(différance)’은 기표가 표상해야 할 기의를 표상하지 못하고 또 다른 기표로 지연되는 흔적이다.<sup>54)</sup> 절대적 타자는 그 자체로 현전되거나 그 차이가 동일자의 담론 내에서 포착되지 않지만 담론이나 주체와 관련되는데, 데리다는 이런 관련을 “흔적(trace)”으로 지칭했다.<sup>55)</sup> 기표를 대리하고 보충하는 또 다른 기표는 원관념에 닿지 못하고 끊임없는 연쇄 작용을 일으키고, 때문에 차연은 고유성을 부재시킨다. 차연은 하나의 기표에 하나의 기의가 고정되어 있다는 형이상학적 발상에 대한 전복이며, 전통적인 의미에서의 소통 가능성을 부정하는 것이다. 소통의 불가능성과 의미의 상실은 타자의 투입으로 이어지며, 배수아의 소설에서는 이러한 고정되지 않고 해석되지 않는 이미지의 연쇄를 분석해낼 수 있다.

차연에 의해 기표는 무한대로 양산되고, 일대일 대응을 기저로 하는 이분법적 형이상학은 여기에서 해체된다. 끊임없이 대체, 이동, 번역이 일어나는 이원구조의 허구성을 폭로하면서 데리다는 이분법에서 항상 열등한 쪽으로 분류되던 ‘타자’의 목소리에 집중할 것을 주장한다. 이원구조의 붕괴에서 타자의 직접 발화 혹은 직접 수용으로 이어지는 흐름을 통해 배수아 소설 모티프들의 주변성과 환상성을 분석할 근거를 찾으려 한다. 배수아의 문학이 변모해나가는 환상의 경향성은 한국 문학사의 전통에서 그 원류를 찾기 어렵다. 이미 있어왔던 구조를 변형하거나 재해석하기보다 붕괴시키는 방향에서, 데리다의 해체적 이론은 배수아

53) 송민우, 앞의 논문.

54) “동일자에서 타자처럼 타자를 파지하는 흔적 없이는 어떠한 차이도 자신의 활동을 할 수 없을 것이며 어떤 의미도 나타날 수 없을 것이다. (……) 흔적은 차연이다. 흔적은 어떠한 청각적, 시각적, 음성적, 문자 표기적인 감각적 충만함에도 종속되지 않는다. 그것은 반대로 그것들의 조건 자체이다. 비록 그것이 존재하지 않는다고 해도, 또한 일체의 충만함 밖에 있는 현전하는 존재자가 아니라 할지라도, 그 가능성은 권리상 기호, 신경적이거나 감각적인 개념 또는 작동이라도 부르는 것에 앞선다. (……) 따라서 차연은 형식의 ‘형성’이다. 그러나 다른 한편으로 차연은 자취의 각인된 존재이다.” (자크 데리다, 김성도 역, 『그라마톨로지』, 민음사, 2010, pp.168-169.)

55) 손영창, 「데리다의 무조건적 환대와 타자성」, 『프랑스문화연구』 제24집, 한국프랑스문화학회, 2012, p.100.

를 분석하는 적절한 방법론이 될 수 있다.

텍스트 비판을 통한 서구의 이성 중심주의 해체에 관심을 기울였던 데리다는 후기로 들어서면서 윤리적·정치적 화두로 선회하는 경향을 보였다. 이에 대해 그는 정치적인 것의 사유는 곧 차연의 사유임을 역설했다.<sup>56)</sup> 타자 개념은 해체적 입장에서 이어지는 데리다의 중심적 사유 중 하나인 것이다. 데리다의 타자론은 그의 저서 『환대에 대하여』 및 해설서 『아듀 데리다』를 중점에 두고 분석틀로 사용하고자 한다. 데리다는 기존 철학자들의 사유를 논리의 발판으로 삼으면서도 극단적으로 급진적인 형태까지 이방인 혹은 타자성에 대한 사유를 전개해왔다. 데리다의 절대적 타자 개념은 전통적인 사유의 틀을 넘어 정치적이고 제도적인 차원 너머로 확대되며, 타자의 환대 또한 주체로 환원이 불가능한 이질적 존재에 대한 초월적 차원으로 나아간다.<sup>57)</sup> 무조건적 환대는 시혜나 이데올로기 내부의 윤리가 아닌, 주체와 타자를 가르는 이분법적 세계관 자체의 전복을 의미한다. 배수아 소설의 수용론 측면의 ‘낯섦’과 철학적 고찰에서 주목되는 ‘타자성’은 모두 데리다적인 절대적 타자, 극단적인 수준으로 이질적이며 적대적이기까지 한 존재와 연결되며 배수아는 적극적으로 타자와 소통하고 타자를 번역하며 심지어 스스로 타자화되는 주체와 주체화하는 타자를 통해 이분법의 와해를 이끌어낸다. 데리다가 급진적인 논의의 말미에서 질문으로 남겨두었던, ‘타자에 대한 무조건적 환대가 실천적으로 가능한가?’라는 지점이 배수아의 작품에서 문학적으로 어떻게 형상화되었는지를 살펴보고자 한다.

데리다의 번역론은 또한 해체 담론에서 타자론과 연관되는 지점에 있다. 근대의 ‘저자의 탄생’에서부터 번역과 창작의 위계가 발생했으며 근대 이후 형성된 주체가 자신의 존재를 증명하기 위해 타자를 형성하고 억압했다는 고찰<sup>58)</sup>과 마찬가지로, 번역은 창작과의 비교에 있어 타자의 영역이며, 번역적인 쓰기란 곧 자신의 목소리를 내는 것이 아닌 타자의 목소리를 대변하고 해석하는 작업이다. 한편으로 번역은 데리다의 사유에서 양가적인 함의를 갖는다. 데리다는 지정된 동일자로 환원되는, 위계성과 원본성을 가진 ‘번역’을 폭력으로 보았다.<sup>59)</sup> 타자를

56) 자크 데리다, 『불량배들』, 이경신 역, 휴머니스트, 2003, p.99.

57) 손영창, 앞의 논문, p.99.

58) 윤선경, 앞의 논문, p.240.

59) 손영창, 「데리다의 환대론에서 절대적 타자의 외재성과 제삼자의 위상에 관하여」, 『범한철

대면하는 태도에 있어 데리다는 조건적 환대와 무조건적 환대를 구분했는데, 조건적 환대는 주인이 타자에게 동일한 언어로의 번역—즉 타자성이 제거된 동일화—을 요청한다. 반면 무조건적 환대는 주체에게 타자를 선택할 권한이나 주도권이 없음을, 타자의 이질적인 타자성을 맞아들임을 의미한다. 전자가 강압과 폭력이라면 후자는 이질적인 존재 사이의 소통이라는 의미에서 해석의 정착지가 존재하지 않는 번역 행위이다. 타자의 타자성은 예고 없이 도래하는 사건이고 주체가 이해 가능한 경험적 존재로 환원되지 않는다. 타자는 ‘매번 유일한 자’이다. 원형이 존재하되 그것은 상상의 원형=번역된 자국어 작품으로서의 상상된 원본<sup>60)</sup>에 가까우며, 모든 번역은 해석으로서 매번 유일한 것이 된다.

번역론에서 데리다는 “번역가는 종속적인 존재가 아니라 번역하는 과정에서 오리지널한 텍스트를 창조”<sup>61)</sup>한다고 말하며 번역에 대한 종래의 우열관계를 전복시켰다. 데리다는 현실과 세계 자체를 일종의 열린 텍스트로 보았고 세계 속의 주체는 타자를 흔적으로 보유하기 때문에 타자는 언제나 텍스트 내부에 존재한다.<sup>62)</sup> 타자는 기원 이전의 비존재로 자신을 기입<sup>63)</sup>하므로, 데리다의 사상에서는 언어 역시 하나의 해석, 하나의 원본(기원), 하나의 기의가 존재하는 완결된 텍

학』 제83집, 범한철학회, 2016, p.204.

- 60) “우리는 (……) 번역된 텍스트는 기존의 원천 텍스트와 목표 언어로 이루어진 번역되지 않은 상상의 텍스트의 혼성물로 읽힌다고 이야기할 것이다. 번역된 텍스트는 원천과 목표 언어 양쪽, 원천과 목표 문화 양쪽의 요소들을 결합하며, 독자에게 이 텍스트를 양쪽 맥락을 염두에 두고 두 저자의 작품으로 읽을 것을 요구한다.” (진 보즈 바이어, 앞의 책, p.57.)  
 “혼성에 투입되는 것 가운데 하나인 상상된 영어 책 자체는 현실에 존재하지 않는다. 그러나 안타깝게도, 존재하지도 않고 혼성되지도 않은 영어 책은 일부 독자, 특히 비평가와 출판업자의 정신에 혼성물 자체보다 강하게 표상된다.” (진 보즈 바이어, 앞의 책, pp.124~125.)
- 61) 왕은철, 「외국소설의 번역과 번역비평의 문제 : 번역가를 위한 변명을 곁하여」, 『안과 밖』 23호, 영미문학연구회, 2007, p.122에서 재인용. Jacques Derrida, “Les Tours de Babel,” trans. Joseph F. Graham in Joseph F. Graham(ed.), *Difference in Translation* (Ithaca: Cornell University P 1985) pp.165~208.
- 62) “존재자의 장은 현전의 장으로 규정되기 전에 (발생론적이고 구조적인) 흔적의 다양한 가능성에 따라 구조화된다. 타자를 있는 그대로 현전화하는 것, 즉 ‘있는 그대로의 자신’을 숨기는 것은 이전부터 늘 있어 왔으며 존재자의 어떤 구조도 거기서 벗어나지 않는다.”  
 역자 해설을 참조하면, 데리다는 존재의 주체성, 말하자면 초월적인 기의보다 흔적의 운동이 선행한다고 보았다. 데리다의 흔적 개념의 특징 중 하나는 지금 여기에 결코 존재하지 않는 것을 가리킨다는 것이다. 유의미적 체계에서 다른 요소를 참조하지 않는 요소는 기호로 작동할 수 없으나, 그 ‘다른 요소’는 그 자리에 현존하는 것이 아니다. 각각의 요소는 자신과 차이가 나는 요소들의 흔적에 의해 구성된다. 의미 작용의 모든 과정은 오직 무엇인가가 부재하기 때문에(그 결과로서 흔적과 대리보충을 남기기 때문에) 발생한다. 언어의 경우, 텍스트의 단어들은 그것이 도달하고자 했던 “순수 의미가 사라진 상태에서 그것을 단지 재현(옮긴이 주, p.204)” 할 뿐이다. (자크 데리다, 『그라마톨로지』, p.141.)
- 63) 정혜욱, 「데리다의 언어의 간극과 번역」, 『비평과 이론』 10권1호, 한국비평이론학회, 2005, p.173.



트로 존재하는 것이 불가능하다. 기표는 기의에 정확하게 정착하는 대신 또 다른 기표로 끊임없이 이양되고, 그 과정에서 텍스트는 은유나 비유, 인용과 번역에 무한히 개방된다. 이러한 텍스트의 불확정성을 한 기의에 고정하려는 시도는 데리다에게 비판의 대상이었다. 그 고정점은 수많은 해석과 목소리들 가운데 하나가 아닌, 모든 해석을 대표하는 권위이며 이는 보편성의 이름으로 자행되는 타자 살해이다.

언어는 필연적으로 끊임없이 이질적 타자-타자의 흔적-에 의해 오염된다. ‘더’ 근원적이고, 순수한 현전성을 갖는 언어-원본-는 존재하지 않으며<sup>64)</sup>, 그러므로 모든 텍스트는 필연적으로 번역을 수반한다. 이를 통해 번역의 개념은 외국어를 모국어로 바꾸는 소박한 개념에서 이질적인 두 인간-혹은 두 존재- 사이의 소통이라는 근원적인 차원으로 나아간다.

발화는 그 내용에 대한 서술일 뿐 아니라 그 내용을 실행하는 화행이기도 하듯, 배수아의 번역과 창작의 연관성은 번역물과 창작물 간의 내용적 영향 관계만이 아닌 번역 행위 자체의 해체적 성격이 글쓰기 방식에 영향을 미치는 과정임을 고찰해보려 한다.

연구에서는 『올빼미의 없음』(2010), 『알려지지 않은 밤과 하루』(2013), 『뱀과 물』(2017) 등, 논변이나 사변에 비해 서사가 표면적으로 비중을 차지하고 있는 작품들을 중점적으로 분석하고자 한다. 논변보다 서사가 부각되는 작품군이 본 연구에서 밝혀내고자 하는 해체론적인 작품 구성 원리와 번역물로부터 영향을 직접적으로 분석해내는 데 용이하다고 판단되었으며, 공통적으로 비현실성이나 환상성을 모티프로 차용하고 있다는 점에서 배수아 소설에서의 환상성과 그 기저의 변모 과정을 따라가는 계보를 그리기에 시각적으로 분명한 결절이 될 것이다. 배수아의 작품 창작의 동인에 영향을 주었을 것으로 추정되는 번역서들은 막스 피카르트(Max Picard, 1888~1965)의 『인간과 말』(2013), 사데크 헤다야트의 『눈먼 부엉이』, 프란츠 카프카의 『꿈』(2014)을 우선적으로 살펴보고자 한다. 『인간과 말』은 언어와 인간 사상 혹은 서구 형이상학적 정체성의 관

64) “ ‘근원적’ · ‘자연적’ 등으로 수식되는 언어는 결코 존재한 일이 없으며, 에크리튀르의 작용 때문에 있는 그대로 순수하게 존재했던 적도 없고, 그 언어가 바로 일종의 에크리튀르였다 는 조건을 말한다.” (자크 데리다, 『그라마톨로지』, p.157.)



계를 고찰하는 것으로서, 음성 언어와 문자를 이분화하여 음성 언어의 우월성을 주장하는 로고스 중심주의를 해체하는 데리다의 사상과 표면적으로 대치되는 것처럼 보이나, 이러한 경향성은 2000년대 배수아 소설의 ‘보편 언어’에 대한 욕망, 음악과 음성의 형이상학적 묘사와 분명하게 연결되고 있다. 그러나 배수아 소설에 나타난 음성 위주의 소통이나 형이상학적인 갈망은 언제나 필연적인 실패로 귀결되며, 결국 해체적인 인물이 구조적인 세계에 적응하지 못하고 내적 갈등에 처하던 서사의 형태는 세계관 자체가 해체적으로 변화하는 쪽으로 기운다.

한편 『눈먼 부엉이』와 『꿈』은 직접적으로 배수아 소설이나 에세이에 인용되는 등 깊은 연관관계에 있으며 둘 모두 꿈을 주요 모티프로 하는 환상적 서사를 전개하고 있다. 특히 『꿈』에서 그러한 탈현실적 문법의 경향성은 더욱 노골적인데, 이 작품 자체가 저자의 꿈을 그대로 필사한 기록들을 중심으로 하기 때문이다. 그러나 소설 장르로서 창작된 배수아의 소설에 나타난, 인과율을 무시한 환상성과 난해한 언어는 오히려 이들과 굉장히 유사한 형태와 효과를 보이고 있다. 그러므로 이 연구는 배수아의 등단 초기부터 최근 저작까지 다수의 텍스트를 연구의 대상으로 삼되 서사가 부각된 최근 작품군에 집중하며, 꿈을 매개로한 방법론과 번역성, 타자성이 중심적으로 나타나는 『알려지지 않은 밤과 하루』와 『뱀과 물』을 중점적으로 다룰 것이다. 해체주의의 관점에서 작가이자 번역가인 배수아의 번역 작업과 창작 작업의 연계성에 주목하고자 하는 시도는 단일한 창작물 혹은 창작물 간의 유사성에 주목하던 연구에서 발견하지 못했던 의의를 찾아낼 수 있을 것으로 전망한다.

## II. 배수아 소설과 번역의 교호성

이 장에서는 배수아 소설과 번역의 관계성을 구체적으로 살펴보고자 한다. 생존 작가의 소설 세계를 몇 개의 시기로 구분하는 것이 조심스럽지만, 여기에서는 논의의 편의상 다음의 세 시기로 배수아 소설을 구분해서 접근하려 한다. 작품군은 군중 혐오가 드러나는 1기(1990년대), 정신주의 경향이 짙어지는 2기(2000년대), 해체주의와 꿈 모티프가 강화되는 3기(2010년대)로 구분 가능하다. 특히 배수아 창작물의 꿈 모티프와 주요한 연관이 있는 번역 작품 『눈먼 부엉이』의 경우, 거의 동일한 시기에 출간된 다른 역자의 한국어본 『눈먼 올빼미』(2013)가 있으므로 두 번역 텍스트를 비교하여 작가가 번역 작업에서 주목하거나 성취한 것이 무엇인지 추적할 것이다. 그리고 배수아의 개별 창작물에 인용된 번역 텍스트를 중심으로 직접적인 영향 관계를 살피고자 한다. ‘해체적인 텍스트’를 번역함으로써 배수아가 일관적으로 노리는 것이 무엇인지 이 장에서 밝혀보고자 한다.

이 연구에서는 해체와 비이성으로 나아가는 작가의 방법론이 데리다적 타자의 발견과 맞닿아 있다고 보았다. 타자를 주체의 언어로 오염시키거나 주체의 언어로 소통할 것을 강요하지 않는 것이 데리다의 방식으로 ‘세계 외부’에 존재하는 타자를 맞아들이는 것이라면, 익숙하고 편안한 문체로 순화되지 않은 ‘번역투’와 인과율로 정리되지 않은 생경한 문법은 타자를 표현할 수 있는 새로운 문학적 시도가 될 것이다.

### 1. 번역 작업의 창작적 수용

번역 행위는 필사 이상의 주의력을 요하는 극도로 느린 독서라고도 할 수 있다.<sup>1)</sup> 또한 원본 텍스트가 놓인 배경과 번역물이 출간되는 배경 사이에는 사회적·

1) “번역은 단순한 독서보다 느리다. 그래서 번역가의 사랑은 독자의 사랑보다 느리며, 오래 지속된다.” (배수아, 『웁긴이의 글』, 막스 피카르트, 『인간과 말』, 봄날의책, 2013. p.243.)

언어적으로 어떤 간극이 있는가, 그 간극이 봉합 불가능하다면 원본에 대한 충실성과 독자의 가독성 중 어느 쪽을 우선할 것인가 하는 고민에 있어 주체적으로 답을 찾아야 하는 번역자의 작업은 적극적인 해석을 요구하게 될 것이다. 이러한 전제에서 번역자가 자신의 창작물을 생성하는 데에도 번역 즉 고밀도의 독서와 해석 행위가 영향을 미쳤으리라 가정하는 것은 어렵지 않다.

배수아의 경우 번역 행위를 창작 행위 이상으로 자신에게 동기부여가 되는 작업이라고 평했으며 장르를 불문하고 다수의 픽션·논픽션 텍스트를 번역했다. 번역 텍스트의 원본 중 상당수는 독일 작품이다. 그와 같은 독일과의 관련성은 작가가 독일에서 1년간 체류한 경험에서 기인한 결과로 보인다. 2003년 출간된 장편 『에세이스트의 책상』은 이성 중심주의와 형이상학에 기반한 ‘서구’의 상징으로 독일을 배경으로 제시하며 M, 에리히, 요하임 등의 주요 인물들도 백인 독일인으로 설정되어 있다. 2005년 출간된 『당나귀들』과 2011년 출간된 『서울의 낮은 언덕들』에도 독일 공간과 독일인이 주요하게 등장하며 단편집 『홀』에서도 「마찬 방향으로」 등의 단편에서 공간적 배경이 독일로 암시되는 요소들이 존재한다. 이에 관련해서 배수아 소설의 베를린상에 대한 연구가 나오기도 했다.<sup>2)</sup>

배수아의 번역 텍스트 중에서 직접적으로 작품에 인용되거나, 작품과 연관관계를 맺는 번역물로는 『눈먼 부엉이』와 『꿈』을 이 연구에서 중점적으로 살펴볼 것이다.<sup>3)</sup> 소설과 비평 혹은 에세이의 경계를 넘나드는 작품으로 평가받는 『당나귀들』의 경우,<sup>4)</sup> 다수의 텍스트들이 인용되며 작가의 창작론과 연결되고 있지만 개개의 작품들이 배수아의 창작 경향 자체에 영향을 미칠 만큼의 적극적인 독서 행위로 이어졌다고 논증하기는 어려우므로 『당나귀들』과 관련된 텍스트들은 이 연구에서는 생략하기로 한다.

## 1) 해체적 언어로의 전환

2) 최윤영, 「민족주의? 탈민족주의? 탈영토주의? 최근 한국 소설에 나타난 베를린상」, 『독일어문화권연구』 20권0호, 서울대학교 독일어문화권연구소, 2011.

3) 사데크 헤다야트, 『눈먼 부엉이』, 배수아 역, 문학과지성사, 2013.  
프란츠 카프카, 『꿈』, 배수아 역, 워크룸프레스, 2014.

4) 배수아, 『당나귀들』, 이룸, 2005.

현대문학사에서 90년대는 여성작가의 문단 진입이 본격적으로 이루어짐과 함께, 여성소설의 자의식 발견과 고찰이 주목되던 시기였다.<sup>5)</sup> 2000년 출간된 『나는 이제 니가 지켜워』<sup>6)</sup>를 비롯해 90년대에 출간된 배수아의 1기 작품군들은 그러한 여성인물의 자의식에 집중하여 정신적 각성을 추구하기도 했다. 배수아의 글쓰기는 90년대를 지나서 점차적으로 서사가 비가시적으로 쇠퇴하고 비문학적 인 논변과 사변이 강화되는 등의 ‘낮선 문체’로 이행해갔다는 논조가 일반적이다. 그러한 변화는 배수아의 텍스트에서 정신주의가 가시적으로 강화되는 과정과도 함께 이루어졌다. 배수아의 경향은 군중혐오에서 정신주의로, 그리고 해체적 언어로의 이행으로 변화해나간다.

1998년 출간된 중편 「철수」<sup>7)</sup>는 강렬한 몽환적 분위기와 내포작가의 사유를 드러내는 사변이 상당한 분량을 차지하고 있음에도 아직 내러티브에서 스토리를 파악하는 데 무리가 없다. 서사가 분명하며 논변이 크게 부각되지 않는 1990년대 1기 작품군에서 배수아의 2000년대 2기 작품군 특유의 정신주의의 맹아를 발견할 수 있는 것이 있다면 그것은 다분히 일관적인 군중 혐오이다. 1999년의 단편집 『그 사람의 첫사랑』<sup>8)</sup> 속의 인물들은 대부분 인격이 극도로 비하되며, 독자와 심리적으로 거리를 두는 서술방식을 통해 혐오스러운 면모만이 의도적으로 부각된다. 남성들은 공공연히 불륜 상대를 두거나(「징계위원회」) 상대적 약자 위치에 있는 여성을 강간하거나 물리적·정신적 폭력을 가하며(「은둔하는 北의 사람」) 여성들은 자기기만적인 허영(「차가운 별의 언덕」) 혹은 무기력한 피학성향(「병든 애인」)에 함몰되어 극단적인 자기파괴에 이른다. 군중에게는 정신성이 존재하지 않으므로 존재에 형이상학적 의미나 심지어 정치적으로 정당하거나 숭고한 가치마저 허락되지 않는다.<sup>9)</sup> 군중에 소속된 인간들은 폭력적이고 비이성적이며, 소속되지 않은(못한) 인간은 어떤 정신성이나 오염되지 않은 자의식이 있다 해도 행려병자나 격리되어야 할 정신병자로 취급된다(「허무의 도시」).

5) 이상경, 「시대의 부채의식과 여성적 자의식에서 출발한 1990년대 여성소설」, 『실천문학』 54호, 실천문학사, 1999.

6) 배수아, 『나는 이제 니가 지켜워』, 이룸, 2000.

7) 배수아, 『철수』, 작가정신, 1998.

8) 배수아, 『그 사람의 첫사랑』, 생각의 나무, 1999.

9) 이후 2004년의 『독학자』에서는 군중이 이끌어낸 민주주의를 다수에 의한 폭력이며 또 다른 독재로 보는 회의적인 시각이 직접적으로 논설되고 있다.

그들은 일관적으로 불행하거나, 모든 정신적 자극이나 삶의 의미에 대한 불감증에 시달린다.<sup>10)</sup>

실체가 없거나 혹은 중요하지 않다. 충실해야 하는 것은 역할이다. 그것이 조직 인간이다.<sup>11)</sup>

그러한 ‘군중’ 인물군 반대편에서 주로 1인칭 시점으로 묘사되는 주요 인물들은 계급적 문제나 결핍으로 인해 군중에 섞이지 못하거나 체질적인 문제로 타인과의 소통이나 집단주의를 기피해서 고립을 택하는 인물로 그려진다. 『랩소디인 블루』(1995)나 「푸른 사과가 있는 국토」(1995)에서 소비적인 교환 논리로나마 집단에 소속되고자 애썼던 인물들은<sup>12)</sup> 점차 군중의 욕망과 행태, 그 존재양식을 혐오하고 기피하기에 이른다. 군중과 집단에 대한 무소속 상태에 놓인 이들은 각자 불가피한 이유를 갖고 있다. 『이바나』(2002)의 인물들과 같이 불면증 등의 질환 때문에 자본주의 도시 사회에 적응하지 못하거나, 『일요일 스키야기 식당』(2003)처럼 장애나 빈곤, 가족 구성원의 윤리적 결함 등에 의해 집단의 변두리로 추방되었거나, 『철수』의 주인공이 그렇듯 상술된 이유들로 인해 이미 집단에서 밀려났지만 거꾸로 집단 안의 군중들을 경멸하는 경우 등이다.

사회에서 표준으로 정의되는 정상인, 중산층 등의 개념으로부터 배제된 인물들이 화해가 불가능한 실재계로부터 눈을 돌려 정신주의로 치닫는 것은 2000년대 초중반 작품들부터이다. 문체의 영역에서는 사변과 논변의 분량은 뚜렷하게 늘어나고 전통적 서사의 문법 구조가 와해되기 시작한다. 등장인물들은 직접적으로 정신주의를 논설하며 스스로 육체와 감정이 존재하는 전통적인 서사의 세계에서 탈주하고자 한다.

10) 『붉은 손 클럽』(2000)의 첫 문장은 “미안해요, 나는 불감증이예요.” 라는 주인공 한나의 대사로 시작된다. 어떤 성행위에도 무감각했던 한나는 ‘아방가르드 요리 편집장’과의 가학-피학적 성관계에서 충격을 경험하고, 한 번의 성관계 이후 사라져버린 그에게 집착하다가 끝내 비참한 죽음에 이른다. 이는 그녀에게 실제로 성욕장애가 있다기보다 『그 사람의 첫사랑』 속 인물들이 안주하고 있는 권태와 정신적 불감증을 한나가 자각하는 데서 오는 불행이다.

배수아, 『붉은 손 클럽』, 해냄, 2000.

11) 배수아, 「징계위원회」, 『그 사람의 첫사랑』, p.281.

12) 이수형, 앞의 논문.

정신적 빈곤과 경박함은 곧 죽음과 다를 것이 없다. (……) 진지한 시선이 결여된 정신은 부패하는 고기보다 더 나을 것이 없다는 것이다.<sup>13)</sup>

입 안이 불타는 사막처럼 마르고 지쳐 비틀거리는 몸 안에서 날카로운 정신만이 견딜 수 없을 만큼 팽창하여 (……) 나는 그렇게 나를 스스로 눈에 보이는 철저하게 추상적인 것으로 만들 것이다.<sup>14)</sup>

나를 사로잡았던 여자들 중에서도 특히 나를 근원적으로 매료시킨 여자들은 (……) 심지어는 이름조차 알지 못하는 미지의 존재인 경우가 많았다. 그것은 나에게 아름다움이란 친밀과 교제의 대상이 아니라 단지 관조의 대상이며 또한 오직 그렇게 남아 있을 때만이 불면의 가치를 발휘한다는 것을 확실히 알게 해주었다.<sup>15)</sup>

정신주의와 언어를 논변하는 『에세이스트의 책상』에서는 짧은 분량이지만 서사 내에서 상징적인 장치로 야콥 하인(Jakob Hein, 1971~)의 『나의 첫 번째 티셔츠』가 언급됨과 함께 그의 다른 작품에 대한 작중인물의 평가가 서술된다.<sup>16)</sup> 작중에서 야콥 하인의 텍스트는 경박한 대중성 및 군중에 대한 작중인물=내포작가의 경멸을 드러냄과 동시에, 극단적 정신주의와 고독에 경도되었던 인물이 대중성에 내포된 가치를 문득 재평가하는 순간을 보여주는 기능을 갖는다.<sup>17)</sup> 이는 육체성이 성화되거나 제거된 극단적인 정신주의를 추구하는 ‘나’와 M이라는 주요인물의 반대편에서 속물주의자 요하임이 상징하는 물질적 현실의 실재성을 간접적으로 암시하는 선상에 놓여 있다. 야콥 하인의 텍스트를 비롯해서 2000년대까지 배수아가 번역한 단행본들은 대부분 서사나 장르가 명확한, 달리 말하면 전통적 문법에 충실한 구조를 갖는다.<sup>18)</sup> 그러나 2010년대 이후 배수아의 번역

13) 배수아, 『에세이스트의 책상』, 문학동네, 2003. p.69.

14) 배수아, 『독학자』 열림원, 2004, p.83.

15) 배수아, 「회색 詩」, 『홀』, 문학동네, 2006, p.23.

16) 배수아가 번역한 『나의 첫 번째 티셔츠』가 출간된 것은 2004년으로, 『에세이스트의 책상』이 출간된 것보다 반년 가량 늦다. 작중에 언급된 것은 야콥 하인 작품의 독일어판에 대한 감상이었을 것이며, 배수아가 독자로서 원본 텍스트들을 접하는 과정은 번역 행위에 앞서 창작 작업과 함께 장시간 병행되었을 것으로 보인다.

17) “그러나 나는 어느 순간에 그의 데뷔작인 『나의 첫 번째 티셔츠』가 읽고 싶어졌다. 시간이 흐를수록 그 생각은 강해졌는데, 그의 건방짐에는 사람을 뒤돌아보게 만드는 무엇인가가 분명히 존재했다. (……) 첫장을 펼치기도 전에 베어물듯이 신랄해질 모든 준비를 완료한, 독자이기 이전에 선입견을 가진 비판적 평자의 태도를 버릴 용의가 있으며, 또 기꺼이 그렇게 할 수 있을 것 같았다.” (배수아, 『에세이스트의 책상』, 문학동네, 2003, p.92.)

물 중에서는 페르난두 페소아(Fernando Pessoa, 1888~1935)나 W. G. 제발트(Winfried Georg Sebald, 1944~2001)의 작품 등 장르 간 혼종과 사변적 성격이 두드러지는 텍스트들이 등장한다.<sup>19)</sup> 신형철은 배수아 소설에 나타난 장르 혼종성을 평론하면서 페소아와 제발트의 작품을 예로 들기도 했다.<sup>20)</sup>

배수아의 텍스트에서 서사의 와해와 장르 혼종성의 근간을 이루는 것은 언어—특히 자국어—에 대한 실험이다. 서술 층위의 변화와 함께 두드러지는 정신주의는 『에세이스트의 책상』과 『독학자』에서 직접적으로 언어에 대한 고찰로 표현된다. 『에세이스트의 책상』에서 ‘나’와 M은 현실적인 모든 조건을 뛰어넘는 보편 언어를 추구하며, 『독학자』에서 S는 자신의 멘토인 P교수에게 친구인 ‘나’를 언어분석학자 지망생이라고 소개한다. 『독학자』의 ‘나’와 S에게 언어는 사유의 근간이며 그들 자신의 정신성을 균중과 분리하는 지표가 된다.<sup>21)</sup> 그렇기에 동료들과의 미학 논쟁에서 미(美)는 정신성에서 기인한다고 고집해왔던 구스타프가 미소년 타지오의 육체성에 매혹되며 몰락한 것과 마찬가지로, 어느 여학생을 향한 연심에 빠진 S가 노골적이고 천박한 언어로 욕욕을 그려낸 시를 낭송했을 때 ‘나’는 그들이 공유해왔던 이상적인 언어의 사유가 붕괴함을 느끼고 상처 입는다.

배수아가 2013년에 번역한 『인간과 말』<sup>22)</sup>은 서구 로고스 중심주의에서 언어

18) 배수아가 2004년부터 2008년까지 번역한 단행본의 목록은 다음과 같다.

야콥 하인, 『나의 첫 번째 티셔츠』, 샘터, 2004.

야콥 하인, 『어쩌면 그곳은 아름다울지도』, 영림카디널, 2007.

미하엘 파인코퍼, 『토티 신전의 그림자』, 영림카디널, 2007.

마르틴 발저, 『불안의 꽃』, 문학과지성사, 2008.

19) 배수아가 2010년대에 번역한 페르난두 페소아와 W. G. 제발트의 단행본은 연대순으로 다음과 같다.

페르난두 페소아, 『불안의 서』, 봄날의책, 2014.

W. G. 제발트, 『현기증. 감정들』 문학동네, 2014.

페르난두 페소아, 『불안의 글』, 봄날의책, 2015.

W. G. 제발트, 『자연을 따라. 기초시』, 문학동네, 2017.

20) “페소아의 일기나 바르트의 단상이나 제발트의 산문 등을, 픽션이라고 할 수는 없는 그 탁월한 ‘문학’ 들을 우리는 뭐라고 불러야 하는가. 복잡한 세 논의를 생략하고 하는 말이지만, 주네트를 따른다면 우리는 이제 (시를 제외한) 산문 문학에는 픽션과 디션이 있다고 명쾌하게 말할 수 있게 된다. (……) 우리는 배수아가 지난 십 년 동안 써낸 작품들—『에세이스트의 책상』에서 『서울의 낮은 언덕들』에 이르는—을 ‘디션’이라고 부를 수 있을 것이다. 이렇게 유보적으로 말할 수밖에 없는 것은 배수아의 경우 어디까지나 픽션의 구조를 그 바탕에 깔고 있는 디션이기 때문이다.” (신형철, 앞의 글, p.4.)

21) “내가 무슨 행동을 취하기 전에 나는 우선 내 세계와 언어를 가지고 싶었고 그것을 단순한 감각이 아닌, 정신의 훈련을 통해서 이룩하고 싶었다.” (배수아, 『독학자』, p.144.)

22) 막스 피카르트, 『인간과 말』, 배수아 역, 봄날의책, 2013.



—엄밀히 말하면 음성 언어—가 가진 의의를 고찰해낸다. ‘태초에 진리가 있었다.’라는 문장에서 진리(logos)가 ‘말씀’으로 번역되는 서구 세계관에서 언어는 형이상학적인 절대성을 획득하는 실체가 된다.

말을 통하여 인간의 주관은 선험성과 연결된다. 선험성은 객관성이기도 하다. 이 객관성과 마주할 때 개인의 차이는 그리 중요하지 않다. 물론 차이가 존재하긴 하지만, 더 이상 결정적이지는 않다. (『인간과 말』 (2013), pp.25~26.)

아마도 추상의 정신, 보편개념이란, 개별 개체를 넘어서려는 시도일 것이다. 모든 개별성을 초월하여 보편이기도 한 선험성과 만나려는 시도일 것이다. (……) 인간은 앞서 주어진 통일성을 향해 말을 하며, 서로의 이해를 바탕으로, 그 통일성에 도달하기 위해 애쓴다. (『인간과 말』 pp.34~35.)

이러한 주장은 『에세이스트의 책상』의 ‘나’와 M이 추구하는 보편언어의 이상과 거의 정확하게 일치한다. 개인의 차이를 무화할 수 있는 보편언어에 대한 갈망은, 국적이나 경제력, 성별 등의 실제적인 차이와 결핍에 의해 관계를 부정당하는 두 인물에게 있어 자신들의 사랑을 지켜내기 위한 필사적인 노력이기도 하다. ‘나’의 독일어 교사였던 백인 남성 에리히는 ‘나’와 M의 레즈비언 관계를 알아채자 그것에 대해 ‘나’에게 공공연히 모욕을 준다. ‘나’와 M의 친구인 요하임은 ‘나’에게 그 정도로 적대적인 태도를 보이진 않지만 그들의 관계를 ‘넌 단지 M이 부자라서 좋아하는 것 뿐’이라고 단순하게 폄하하곤 한다. 사랑은 인류 보편적인 가치이므로 이론적으로는 사랑에 참여하는 주체들의 어떤 조건이나 결핍은 그 정당성이나 진실성을 평가하지 않는다. 그러나 실질적으로 ‘나’가 가난하고 체류 상태가 불안정한 유색인종 여성이며 동성애자라는 개별적인 차이들은 에리히와 요하임으로 대변되는 중심—서구 · 백인 · 남성 · 이성애자—의 시각에 의해 ‘나’와 M의 관계를 오염시키고 변질시킨다. 에리히가 ‘나’의 독일어 작문을 언급하며 둘의 관계를 은근히 모욕하던 순간 M이 난데없이 에리히의 말을 막아서고 보편언어에 대한 화제를 꺼내는 것은 다분히 상징적이다.



언어는 말이야, 단순 기술이 아니고 정신이며, 게다가 네가 생각하는 것보다 훨씬 더 보편적이야. 인종적인 차이나 개체간의 선천적인 차이보다도 더욱…… (『에세이스트의 책상』 (2003), p.124.)

그러나 『에세이스트의 책상』의 인물들의 결말은 그와 같은 보편언어의 승리로 끝나지 않는다. 그들의 관계는 『독학자』의 ‘나’와 S의 결말과 마찬가지로 가장 실제적이고 천박한 육체성에 의해 파국을 맞는다. ‘나’는 경제적 문제를 비롯한 현실적인 압박 때문에 M을 떠나서 본국으로 돌아갈 수밖에 없는 상황에 처하고, 관계가 틀어질 것에 지레 겁을 먹고 이별을 결심하는 ‘나’의 태도에 M은 상처받는다. 이런 상황에서 ‘나’에게 에리히와 성관계를 가진 적이 있었다고 고백해버린 M을 잠드는 순간까지 바라보며 “나는 육체적인 행위를 통해 더 가까워지거나 더 멀어지는 관계를 알지 못한다. 그럼에도 불구하고 왜 나는 M을 더 이상 받아들일 수 없는가?”<sup>23)</sup>라고 절규하는 ‘나’의 아포리아는 로고스 중심의 언어—절대적이고, 이상적이며, 통일적인—가 실재하는 타자에 의해 어떻게 실패하고 분열되는가를 보여준다.

막스 피카르트 또한 이와 같이 언어의 선형성을 역설하면서도, 그 이상론이 작용하지 않는 실제 언어생활의 한계성을 언급하며 부정적인 논조를 피력했다.

우리 시대의 정신분열적 측면, 즉 인성의 분열 현상은 그러므로 선형성으로부터의 이탈과 관련이 있다. (『인간과 말』, p.26.)

2010년대 이후 배수아 작품군의 경향성은 다시 변화한다. 『홀』에 그려진 공간을 “에세이스트 계보의 ‘나’가 태어나기 이전의 세계이자, 에세이스트 계보에서 볼 수 없던 이물감의 편재한 세계”, “블랙홀과 같은 코기토로 수렴되는 세계가 아니라, 이질적인 것들이 혼재해 웅성거리는 세계”<sup>24)</sup>라고 보는 경향도 있다. 인물들은 기호로서 부분적인 의미만을 확보하며 근본적 의미로부터는 미끄러지고, “고정된 하나의 정체성이나 동일성으로 귀결하지도 않”으며 “분열된 ‘나’, 불일치,

23) 배수아, 『에세이스트의 책상』, p.136.

24) 김미정, 「도플갱어 윤리학 혹은 어떤 구애의 형식 | 해설」, 배수아, 『홀』, 문학동네, 2006, p.299.

중첩, 그리고 틈새”<sup>25)</sup>로 나타난다. 그러한 방황하는 ‘여행가’적 인물은 주체의 정체성을 찾아가는 ‘에세이스트’적 인물로 성장하는 대신, 거꾸로 2010년대 이후 배수아 소설의 인물들은 상술된 인용보다 더 극단적인 이방인으로 타자화되어간다.

『알려지지 않은 밤과 하루』(2013)나 『밀레나, 밀레나, 황홀한』(2016), 『뱀과 물』(2017)에 등장하는 타자화된 인물들은 군중을 의식하거나, 군중을 혐오하거나, 심지어 군중이나 도시로부터 도피하려 하지도 않는다. 그들에게 더 이상 소속되거나 소속되지 못하는 집단으로서의 군중은 관심의 대상이 아니다. 군중 전체를 혐오스럽고 권태로운 인간 군상으로 보던 시각과 군중과 그들에게 소외된 타자를 분리해서 고찰하는 시각을 넘어, 타자는 군중 속에도, 경계에도, 어디에든 존재하며 느닷없이 시야 안으로 뛰어드는 존재가 된다. 그들은 타자 간의 공동체를 형성하며 비이성적이고 비언어적으로나마—사실 그것이 유일한 방법이기에—소통하는 것을 추구한다. 마이너리티로서의 소외와 고립을 향유하며 함께 견뎌낸 ‘동성애자 소녀들’, 즉 “나이면서 타인인 이’들은 구체적으로 소설 속에서 어떻게 존재하고, 훗날 어떻게 존재하게 될 것인가”<sup>26)</sup>에 대한 대답인 것이다. 『알려지지 않은 밤과 하루』의 아야미가 머리에 대못이 박혀 피 흘리는 극장장이 자신의 몸에 구토하는 것을 받아주듯이, 인물들은 서로의 고통이나 이질성을 교감하고 자신의 것으로 받아들이고자 한다.<sup>27)</sup>

타자 간의 소통은 주체의 언어로 정립되지 않고, 혼란스럽고 이질적인 타자의 언어들 자체로 직역된다. 아야미는 극장장의 고통을 자신의 이해 한도로 끌어와서 해석하지 않는다. 그저 이해 불가능한 토사물 자체인 극장장의 고통을 자신의 몸으로 받아낸다. 극장장의 언어 또한 그 순간 극장장으로 호명되는 단일한 주체의 목소리가 아니다. 그는 과일 행상을 하던 아야미의 아버지이고, 등화관제의 밤에 추락사고로 사망한 버스 운전수이며, 머리에 대못이 박혀 죽은 마을의 약사

25) 위의 글, pp.302-303.

26) 위의 글, p.311.

27) “아야미가 극장장이 자신의 몸에 기댄 채 토사물을 쏟아내는 것을 거부하지 않는 장면은 상징적이다. 이전의 소설들에 드러나는 연인들의 모습과는 다소 다른 지점이다. 배수아의 연인들은 더 이상 회피하지 않는다. (……) 이때 아야미가 극장장을 쓰다듬는 행위는 단지 한 사람이 다른 사람을 위로하는 것으로만 볼 수 없다. 극장장의 구토란 견디지 못한 고통에 대한 비유일 수 있기 때문이다. 이 순간 아야미는 극장장의 고통을 있는 그대로 받아들이는 신적 존재로 변모한다. 아야미가 극장장을 껴안고 쓰다듬을 때 희박해져가는 존재는 한 사람이 아니라 두 사람이고, 극장장에 대한 아야미의 그 행위는 그 자신을 위한 것이기도 하다. 두 사람 모두에게 온전한 장소란 없다. 두 사람은 ‘함께-있음’의 경험을 공유한다.” (송민우, 앞의 논문, p.25.)

이다.

극단적인 관점에서는 소설 내에 등장하는 거의 모든 남성 인물 즉 제약회사 직원과 미친 남자까지도 극장장과 중첩된 인물로 보기도 한다.<sup>28)</sup> 그는 여러 사람의 혼을 한 사람의 몸에 담고 있는 샤먼과도 같은 언어를 발화하며, 장님 소녀, 김부하의 아내, 시인 여자 등으로 중첩되고 있는 아야미 역시 마찬가지다. ‘구분되지 않는’ 중복과 중첩성은 더 이상 균중의 몰개성이 아니다. 그것은 오히려 타자화된 주요 인물들이 서로 연결되는 본질적 측면을 함의한다. 「양의 첫눈」의 화자인 양은 그러한 중첩된 인물들에게 직접적인 호감을 품으며 그들을 묘사하기도 한다.

그들은 남매처럼 닮아 있었는데, 실제로 이목구비가 비슷하다기보다는 그들의 태도와 표정, 움직임과 스스로 만들어놓은 정신적인 차림새에서 닮아 있었다. (……) 익숙함과 동질성과 공통된 배타성과 극도의 수줍음의 육체. (「양의 첫눈」, 『올빼미의 없음』 (2010), p.15.)

『서울의 낮은 언덕들』에서 “잡아들고, 와해되고, 부족하고, 낯선 이와 구분되지 않는” 경희<sup>29)</sup>처럼, 주체는 해체되어 동일자의 실체로 파악되지 않는다. 인물들은 미결정성으로 점철된 타자, 심지어 예측 불가능한 사건으로 사유된다. 정체성이 해체되고 명확한 오퍼시티를 잃어버린 채 중첩되는 인물들은 『알려지지 않은 밤과 하루』와 비슷한 시기에 번역 출간된 사테크 헤다야트의 『눈먼 부영이』와 유사한 형태를 보인다.

비스듬하게 찢어진 투르크멘 눈동자는 이 세상의 것 같지 않은 광채를 내뿜었고, (……) 소녀의 눈길은 (……) 아무도 볼 수 없는 풍경을 응시하는 것처럼 보였다. (『눈먼 부영이』 (2013), p.17.)

내 친어머니인 부감 다시가 어떤 여인이었는지 나는 머릿속에서 상상해볼 수 있다. (...) 몽롱하게 도취된 커다란 투르크멘 눈동자와 반짝이는 치아, (『눈먼 부영

28) 위의 논문, p.30.

29) 배수아, 『서울의 낮은 언덕들』, 자음과모음, 2011, p.269.

이』, p. 72~73.)

방으로 들어선 남동생은 무언가에 놀란 듯이 활짝 뜬, 비스듬히 찢어진 투르크멘  
눈으로 나를 뵈히 쳐다보며 말했다. (『눈먼 부엉이』, p.163.)

여기서도 한 사람의 여성과 한 사람의 남성으로 회귀하는 두 개의 원형이 존  
재한다. 암매장된 꿈속의 소녀와 무희였던 어머니 부감 다시, 그리고 아내(창녀)  
와 처남은 모두 동일한 묘사를 공유하며 혼란을 일으키고, 결국 개별성을 상실한  
상징적인 기호로 환원된다. 필통 화가인 ‘나’와 병상에서 죽어가는 ‘나’, 인도에  
사는 삼촌과 코브라에 물려 숨진 아버지, 암매장을 도운 장의사, 고물상 노인, 정  
육업자 또한 마찬가지다. 이들은 모두 “소름끼치는 웃음소리” · “백발” · “언청이  
입술” 등의 묘사로 동일화된다.

해체된 언어들은 주체의 단일한 발화가 아닌, 접신한 사람의 입에서 한꺼번에  
쏟아지는 듯한 불가해하게 착종된 발화를 토해낸다. 『뱀과 물』 중 「도둑 자  
매」에서는 평범한 중산층의 아이였던 ‘나’는 더 이상 한 사람의 ‘나’가 아닌, 빈  
민가의 도둑 소녀이자 그녀의 동생이자 암매장된 소녀가 되고, 「1979」에서는  
키 큰 소녀와 작은 아이를 지도하던 남자 교사는 그들의 감각과 사고를 공유하  
다가 유년기로 퇴행해 아이들과 동화된다.<sup>30)</sup> 혼종과 중첩의 과정에서 본래의 주  
체는 점차 희미해지고 사실상 증발한다. 데리다는 에크리튀르(문자 언어)에서 기  
호가 기의로부터 해방되는 표류 운동을 그와 같은 주체의 부재화로 설명했다. 문  
자 언어(기표)에 함의된 주체는 근원적으로 부재하는 무언가이다.<sup>31)</sup> 도둑 소녀인  
동시에 그녀의 동생이 된 ‘나’는 실종 아이 벽보에 있는 자신의 사진을 보고서도  
“몇몇 자음과 모음이 합류하여 만들어내는 소리의 의미를 알고 있다는 느낌을  
받았지만, 바로 그 순간 그것들은 산산이 흩어진 채 두둥실 떠서 제각각 다른 방  
향으로 흘러”<sup>32)</sup>가게 내버려둔다. 돼지 장수는 소녀를 죽였다고 거짓 자백을 하고  
그로 인해 실종 아이 벽보의 시효는 소멸했으며 ‘나’는 존재하지 않는 존재가 된  
다.

30) 배수아, 『뱀과 물』, 문학동네, 2017.

31) 자크 데리다, 『그라마톨로지』, p.178.

32) 배수아, 『뱀과 물』, p.165.

배수아의 1기 텍스트를 균중과 육체성으로 대표되는 전체주의와 속물주의에 대한 문제제기로 본다면 이후 본격적으로 문학사의 노선을 이탈하는 ‘낮선’ 경향성은 그에 대해 작가가 독자적으로 출구를 찾아가는 과정으로 해석 가능하다. 2기 텍스트에 영향을 준 이성과 언어 사유 중심의 번역 텍스트들은 그에 대해 이론적인 청사진을 제시했다. 그 결과 논변·사변적 소설들로 대표되는 배수아의 2기 텍스트는 관념의 세계를 지향하면서 육체적인 실존을 혐오하고 부정하던 이분법적 세계관을 형성했다고 정리할 수 있다. 타자이자 주변인인 인물들은 육체적 실존의 세계에서 관념의 세계로 이행하는 것을 욕망하지만 번역 텍스트들 내부에 이미 내재해 있던 것과 같은, 실재하는 타자에 의해 관념적 이상이 과열되는 한계를 대면한다. 이후 3기에 연관되는 프란츠 카프카나 사데크 헤다야트의 텍스트들은 공통적으로 ‘꿈’에 대한 관심을 통해서 한국 문학사의 리얼리즘적 계보에 대해 이질적인 문체와 해체적인 세계관을 보여주고 있다. 그와 함께 배수아의 3기 텍스트는 점차 관념과 현상의 구분이 모호해지는 세계 속으로 흡입된다. 소설이 그것을 묘사하는 방식 또한 현상으로부터 관념을 추출하는 전통적 문법이 아닌, 해석되지 않은 그 혼종 상태 자체를 응시하고 묘사하는 형태로 나타난다.

## 2) 꿈의 기능과 차용

관념과 현실을 명확히 이원화하던 언어가 해체된 자리는 인과와 질서가 회복되지 않고 ‘꿈’의 문법으로 부유한다. ‘꿈’은 배수아 소설에서 함의가 변화하면서도 지속적으로 주요한 소재로 차용되어왔다. 1990년대 작품군에서 강하게 드러났던 그로테스크와 초현실주의는 몽환적 분위기 조성이나 상징적인 알레고리에서 끝나지 않고, 2010년대에 이르면 점차 극단적인 내면의 흐름이나 서사의 초현실 자체로 변화한다. 꿈과 현실의 구분은 모호해지고, 인물들에게는 사실상 양쪽 모두가 꿈이며 양쪽 모두가 현실로 작용한다. 이것은 기억과 환의 세계로 명명될 수 있다. 그곳은 서사가 명확한 플롯 중심의 소설에서 배수아가 이탈하면서 도달한 “무의식의 통로로 여겨지는 꿈을 비롯하여 백일몽, 환상, 실연, 기억”<sup>33)</sup> 등으로

33) 한기욱, 「새처럼 꿈처럼 존재의 숲을 가다 | 해설」, 배수아, 『올빼미의 없음』, 창비, 2010, p.314.

로 이루어진 회색지대이다.

땀으로 흠뻑 젖은 채 뒤돌아보니 축축하고 커다란 파충류 한 마리가 소리도 없이 내 뒤를 따라오고 있었다. 그 형체는 기억이 나지 않는다. 이것은 꿈의 한 장면이다. (……) 누군가 내 손을 잡았다. 그리고 갑자기 장면이 바뀌었다. (『올빼미』, 『올빼미의 없음』 (2010), p.39)

꿈이라는 소재가 가장 중심으로 사용된 배수아의 번역물 중 하나는 사테크 헤다야트의 『눈먼 부엉이』 (2013)일 것이다. 원제는 『بوف كور Boufe Kour』, 직역하면 ‘맹인 올빼미’가 되며 이 작품은 공경희의 번역으로 같은 해 한국에서 『눈먼 올빼미』라는 제목으로도 출간되었다.<sup>34)</sup> 두 번역은 세부적인 면에서 다수의 차이를 보이는데, 배수아의 번역은 독일어판 『Die blinde Eule』을, 공경희의 번역은 영문판 『The Blind Owl』을 중역했다.<sup>35)</sup> 학문적 배경에서도 배수아와 공경희는 상당한 차이를 보인다. 배수아는 대학에서 화학을 전공한 후 독일 체류 과정에서 비정규적으로 독일어를 학습해 번역을 시작해 현재까지 26종의 서적을 번역했다. 반면 공경희는 현재까지 70종 이상을 번역하며 지속적으로 번역자 양성 과정 강사이자 번역가로 활동하고 있다. 전문 번역가로 소개되는 공경희와 번역가 겸 작가인 배수아를 비교했을 때 공경희의 번역 텍스트들이 원저자나 텍스트의 장르에 있어 그 폭이 훨씬 넓으며, 배수아가 번역하는 텍스트는 선별과정에서 작가이자 독자인 배수아의 개인적 호불호에 더욱 큰 영향을 받는다는 것이

34) 사테크 헤다야트, 『눈먼 올빼미』, 공경희 역, 연금술사, 2013.

35) 공경희와 배수아의 번역에서 제목이 차이를 보이는 것은 Eule이나 Owl이 의미하는 새가 한국어의 부엉이 혹은 올빼미와 뚜렷하게 구분되지 않는 점에서 기인하는 것으로 추정된다. 그 세부적인 차이는 다음과 같다.

공경희의 번역에서는 꿈속의 소녀(아내)를 비유하는 식물을 맨드레이크(마법 의식에 사용되어 온 최음제 식물. 뿌리가 둘러 나뉘며 사람의 하반신 모습을 하고 있어서 아랍인들은 작은 남자 악령이 이 식물에 산다고 믿었음. p.28의 주석)로, 배수아의 번역에서는 알라우네(독일 전설의 나오는 꽃으로 억울하게 교수형을 당한 사람의 정액에서 피어나며 그 꽃을 꺾을 때 들리는 원혼의 비명소리를 들으면 귀머거리가 된다고 한다. 실제로는 독성이 있는 가짓과의 식물로 옛날부터 치유, 신비한 의례에 사용되었다. 특히 뿌리 모양이 인간의 형상과 닮아 고대에는 마법의 재료, 특히 사랑의 비약으로 사용되었다. p.18의 주석)로 지칭하고 있다.

또한 공경희 번역의 『눈먼 올빼미』 본문 뒤에는 영역본 『The Blind Owl』에 대한 류시화의 평론과 포로키스타 카크푸르의 소개글이 실려 있다. 배수아가 번역한 『눈먼 부엉이』의 본문 뒤에는 움킨이의 말과 작가 연보 외에는 별도의 부록이 없으나, 배수아의 소설 『알려지지 않은 밤과 하루』에서는 『눈먼 부엉이』가 독일어 수업의 교재로 쓰이는 원서로 등장한다.

분명해 보인다. 이 장에서는 두 번역본을 ‘꿈’을 중심에 두고 비교하여 배수아의 텍스트에서 ‘꿈’이 갖는 위상과 영향 관계를 살펴보고자 한다. 두 번역본에서 일치하는 작품의 대략적인 줄거리는 다음과 같다.

- ① ‘나’는 자신이 받고 있는, 아무도 상상하지 못하는 정신적 고통을 자신의 그림자에게 전하기 위해 글을 쓰기 시작한다. 그 내용은 이어지는 줄거리와 같다.
- ② 필통 화가인 ‘나’는 숙부가 방문하던 날, 집 뒤편으로 사이프러스 나무 아래에 앉은 노인과 실개천 곁에 서있는 검은 옷의 여인을 목격한다. ‘나’는 독이 든 포도주를 먹여 그녀를 살해하고, 장의사 노인의 도움을 받아 시체를 암매장한다. 노인은 ‘나’에게 그 암매장한 땅에서 파낸 고대 도시의 화병을 선물한다.
- ③ 고대 도시에서 아내와 유모와 함께 살고 있는 ‘나’는 어릴 때 버림받았고, 고모의 딸과 함께 그 집 유모의 손에 길러졌다. 쌍둥이였던 아버지와 숙부는 서로 빼닮은 외모를 이용해 어머니를 몰래 공유했고, 후에 그 사실을 알고 충격 받은 그녀가 둘에게 코브라 시험을 강요함으로써 한 사람이 죽었기 때문이다.
- ④ 오랜 뒤 고모가 죽고 나서 ‘나’는 고모의 딸과 결혼했지만, 그 이후로 아내는 ‘나’에게 동침을 허용하지 않는다. ‘나’는 그녀가 수많은 애인들과 바람을 피운다고 확신하며 자기비하에 빠진다.
- ⑤ ‘나’는 몸이 혼자 강독을 걷다가 검은 옷을 입은 소녀(아내)의 환상을 목격하고, 고모부와 그의 어린 아들인 처남이 사는 집에 도착한다. ‘나’는 아내를 쌍둥이처럼 빼닮은 처남을 끌어안고 입 맞추다가 그 광경을 고모부에게 들켜 도망친다.
- ⑥ ‘나’는 고물 파는 노인과 자신이 연이어 교수대에 매달리는 악몽을 꾸다. ‘나’는 깨어나서 무의식적으로 화병을 깨뜨린다. ‘나’는 죽음의 공포에 시달리며



그림자의 존재감을 두려워한다.

⑦ ‘나’는 죽기 전에 아내를 살해하기로 결심하고, 자신이 정육업자, 노인, 아내 모두가 한 몸에 있는 존재이고 그들은 모두 자신의 그림자라고 생각하기에 이른다. ‘나’는 결국 아내의 방에 숨어들었다가 아내와 동침하지만, 잠자리에서 칼을 든 손으로 그녀를 밀치다가 실수로 아내를 죽이고 만다.

⑧ 필통화가인 ‘나’는 잠에서 깨어나 화병을 훔쳐 달아나는 노인을 본다. 노인을 쫓아가려다 말고 온몸이 피범벅임을 깨달은 ‘나’는 자신의 몸을 누르는 시체의 무게를 느낀다.

이 소설에서는 사건의 순서가 뒤죽박죽일 뿐 아니라 내용의 일관성이나 인과가 몹시 결여되어 있어 줄거리를 파악하기가 쉽지 않다. 화자가 꿈과 현실을 헷갈리는 장면이 반복적으로 등장하지만 필통 화가인 ‘나’가 꾸는 꿈이 아내와 유모를 데리고 고대도시에서 사는 ‘나’의 이야기인지, 고대도시의 ‘나’가 꿰던 꿈이 필통 화가인 ‘나’의 이야기인지도 불분명하며, 심지어 둘은 같은 행위를 한 동일 인물인 것처럼 묘사된다.

상술된 줄거리에서 보이듯이 필통 화가인 ‘나’는 소녀를 독살하고 시신을 해체하지만 고대 도시의 ‘나’는 아내를 살해하여 해체하고자 하는 욕망을 실현하지 못하고 결말부에서 고의가 아닌 사고에 의해 아내를 찌른다. 두 사람의 ‘나’는 같은 일인칭으로 연결되며 고대 도시의 ‘나’는 필통 화가인 ‘나’가 저지른 살인을 계속해서 의식하는 듯 창 밖을 지나다니는 경찰을 두려워하는 언동을 보이지만, 두 사람의 ‘나’가 존재하는 시대는 몇몇 소품에 의해 완전히 다른 시대로 암시된다. 필통 화가인 ‘나’가 존재하는 시점은 ‘키란’과 ‘압바시’라는 이란 화폐가 사용되며 화병이 땅 속에서 발굴되는 시대이지만 고대 도시의 ‘나’가 존재하는 시점은 ‘데르함’과 ‘파시즈’라는 고대 화폐가 사용되며 화병을 빚는 도공들이 있는 고대 도시가 번성하고 있는 과거 시대이다.<sup>36)</sup>

36) 화폐의 명칭은 배수아의 번역본에 있는 표기를 사용했다. 공경희의 번역본에는 각각 ‘크란’,



두 번역본 모두 꿈과 현실의 경계가 모호한 인물의 병적인 내면을 따라가고 있다는 점에서 동일한 흐름을 갖지만, 배수아의 『눈먼 부엉이』에서는 ‘꿈’이라는 소재가 더 부각되는 경향이 있다. 다음은 ⑥의 장면 직전에 ‘나’가 잠드는 순간을 묘사하는 동일한 장면이다.

그리고 눈을 감고 다시금 종잡을 수 없는 생각에 잠겼다. 어둡고, 슬프고, 두려우면서도 환희에 찬 나의 삶을 짜 놓은 실들이 보였다. (『눈먼 올빼미』, p.108.)

그리고 나는 꿈속으로 들어갔다. 꿈은 음습하고 슬프며 참혹하지만 동시에 기적처럼 놀랍기도 한 내 운명을 자아내는 실이었다. (『눈먼 부엉이』, p.106.)

배수아 번역본의 꿈은 비교적 실체적인 형상을 갖는다. 다음 순간 교수대 꿈을 꾸는 장면에서도 공경희의 번역본은 “잠 속에서 하나의 꿈을 보았다. 나는 모함마디에 광장에 있었다.”(p.109.) 라는 앞 문장을 통해 꿈과 현실의 경계를 만드는 반면 배수아의 번역본에서는 “나는 모함마디 광장에 서 있었다.”(p.106.) 라는 문장을 통해 인물이 사건에 곧바로 진입하게 하여 경계를 모호하게 흐린다. ⑦과 ⑧에서 필통화가인 ‘나’와 고대도시 주민인 ‘나’가 두 번째로 교차하는 장면에서도 공경희의 번역본은 장(章)을 나누어 꿈과 현실이 나누어지는 듯한 구획을 형성하지만 배수아의 번역본은 아무 구획 없이 단락이 이어진다.

‘나’가 건강했던 시절 모스크에 갔던 기억을 떠올리는 장면에서도 다음과 같이 『눈먼 부엉이』에서의 꿈의 모티프는 단순한 상징이 아닌, ‘나’에게 실체적 영향을 미치는 시공간처럼 묘사된다.

나 자신의 인위적인 밤을 만들었다. 그 상태에서 꿈을 꾸는 사람의 무의미한 증얼거림처럼 기도문을 암송했다. (『눈먼 올빼미』 (2013), p.119.)

스스로 만들어낸 인위적인 밤 속에서, 마치 꿈속에서 언어가 그 어떤 통제도 받지 않은 채 정신을 관통하듯이, 그렇게 반복해서 기도문을 외운다. (『눈먼 부엉이』, p.118.)

---

‘아브바시’, ‘디르헴’, ‘페쉬즈’로 표기되었다.

꿈이나 의식의 흐름과 마찬가지로 ‘통제받지 않는 언어’는 2010년대 이후 배수아의 글쓰기에서 중요한 특징이 된다. ‘나’의 기도문은 통제받지 않고, 의미를 파악할 수 없으며, 반복되고 중첩됨으로써 본래의 상징성을 잃고 부유하는 기표만으로 존재하는 언어이다. 이는 작중 ‘나’의 이야기 전체에 대한 은유처럼 보이며, 배수아의 『알려지지 않은 밤과 하루』(2013)에서 반복적으로 등장하는 ‘라디오 소리’<sup>37)</sup>와 유사한 이미지를 갖는다.

더 깊은 잠에 빠져드는 사람처럼, 혹은 꺼져 가는 등잔처럼 입가에 미소를 짓고 죽는 노인들도 있다. (『눈먼 올빼미』, p.129.)

입가에 미소를 띤 채로 죽어가는 노인들이 있다. 마치 하나의 꿈에서 다른 꿈속으로 넘어가듯이 자연스럽게, 혹은 기름 램프가 마지막 한 방울까지 말끔히 타버린 후 미련 없이 생을 마감하듯이. (『눈먼 부엉이』, p.131.)<sup>38)</sup>

마찬가지로 아래의 번역본에서 꿈은 신체나 정신의 어떤 단일한 상태가 아니라, 현실과 마찬가지로 복수의 시공간으로 존재한다. 현실에서 꿈으로 들어가거나 꿈에서 현실로 깨어나는 전통적 문법에서의 이분법적 입몽과 각몽이 아닌, 꿈에서 꿈으로의 이행인 것이다. 하나의 꿈에서 다른 꿈으로 넘어가는 이동은 잠든 상태에서 어떠한 장애도 없이 자연스럽게 이루어지는 행위이지만, 상술된 문장 속에서 그것은 삶에서 죽음으로 건너가는 극단적인 전이를 상징하고 있다. 배수아의 2010년의 단편집에 실린 표제작 「올빼미의 없음」에서는 이와 유사한 비유가 나타난다. 친구인 외르그가 산책로를 걸으며 어린 시절 어머니가 이곳에서 자신을 유모차에 태우고 산책을 했었다는 이야기를 하자, 소설 속의 ‘나’는 “그렇다면 우리 여기서 기다려요” “난 오래전 당신 어머니도 그리고 어린 아기인 당신의 모습도 너무나 보고 싶어요”(pp.150~151.) 라며 꿈에 사로잡힌 듯이 대답한

37) 『알려지지 않은 밤과 하루』의 p.8과 pp.121-122와 p.191, p.10과 pp.42-43, p.130과 p.190에는 각기 동일한 문구가 반복된다. 이들은 출처가 불분명한 ‘라디오 소리’로 통칭되는 소리이거나 또는 수화기나 스크린 너머의 녹음된 음성이다.

38) 진한 글씨는 논문 필자 강조.

다. 이후 두 사람의 친구인 베르너가 “인간이 어린 시절의 자신, 특히 갓난아이 일 때의 자신의 모습과 마주친다면, 그것은 그가 곧 죽게 되리라는 것”(p.153.)이라는 독일의 미신을 이야기해주는 장면에서 그 초현실적인 상황이 외르그의 죽음에 대한 암시였음이 드러난다. 그럼에도 외르그가 죽지 않기를 누구보다 바랐을 ‘내’가 그 순간에 그 기이한 마주침을 간절히 바랐던 것은 기묘한 장치가 된다.

작중의 ‘나’는 직접적으로 ‘배수아’ 작가 본인의 이름으로 호명된다는 점에 주목할 필요가 있다. 이 ‘나’는 마르틴 발저 등 실재하는 독일 작가와 교신하고 작품을 번역하는 등 실제 작가 배수아를 암시하는 행적을 보인다.

예를 들자면, (……) 다음과 같은 문장으로 대답한 작가 발저 같은 경우이다. ‘친애하는 배수아씨. 인간은 이 경우 너무나 무력하므로 가혹하게 느낄 수밖에 없습니다. (……)’ (『올빼미의 없음』, 『올빼미의 없음』, p.130.)

『에세이스트의 책상』(2003)부터 『서울의 낮은 언덕들』(2011)까지의 배수아의 작품들은 논변·사변적 성격 즉 ‘비서사’ 텍스트와 소설의 혼종성이 두드러지지만 직접적으로 메타적인 작가와 작중 화자의 정체성이 텍스트 내에서 중첩되는 것은 이례적인 일이다. 작중의 ‘나’가 서사 없는 논변이 아니라 분명한 드라마 속에서 다른 작중인물들과 상호작용한다는 것을 고려하면 이 작중인물=내포작가와 배수아 작가 본인의 친연성은 더욱 강하게 드러난다고 할 수 있다. 현실을 꿈으로 치환하고자 하는 몸짓은 삶과 죽음의 경계조차도 꿈과 꿈 사이의 교량과도 같은 유동적인 어떤 것—단절된 이별이나 상실이 아닌 무언가—으로 만들고자 하는 은유이다. 그럼에도 『눈먼 부엉이』의 화자가 결국 가슴 위에 얹힌 시체의 무게를 느끼는 것과 마찬가지로 『올빼미의 없음』의 배수아가 꿈에 사로잡힘으로써 사랑하는 이의 죽음을 거부하는 행위 또한 성공할 수 없는 몸부림에 지나지 않는다. 그럼에도 꿈은 죽음과 상실을 지연시킬 수 있는 유일한 몸부림이며,<sup>39)</sup> 소통 불가능한 타자성과 소통하는 매개인 것이다.

39) “『올빼미의 없음』에서 화자는 자신이 애정했던 문학가 ‘외르그’가 죽기 전 함께했던 산책을 회상한다. (……) 하지만 배수아는 소설 속에서 끝내 외르그를 삶 바깥으로 보내지 않는다. (……) 그를 떠나보내지 않기 위해, 배수아는 자신의 삶 전체를 꿈으로 만들어버렸다.” (강지

### 3) 꿈의 해체적 문법

스토리 측면만이 아니라 서술 층위의 문법에서도 꿈의 형상화는 영향을 미친다. 꿈의 세계에서는 내포와 외연, 물자체와 상징, 자아와 타자가 구분 가능하던 이원적 실재계의 경계가 허물어진다. 기표와 현상 내부에서 기의와 상징은 증발하고 기의와 상징 자체가 기표와 현상으로 변한다.

그와 같은 변화는 ‘꿈’이 소재 측면에서 어떻게 의미가 변하는가와 함께 살펴볼 수 있다. 소설집 『올빼미의 없음』은 꿈을 주제로 엮은 것이 아닌가 할 정도로 각각의 단편들에서 꿈을 핵심적인 소재로 삼고 있다.

꿈에 대해서 얘기하는 것은 즐거웠다. 프로이트는 연인을 위한 낭만과 관능의 집시이자 점치는 사람, 묘약의 제조인이면서 류트를 든 시인이었다. (……) 그러자 너는 그것이 매우 점잖지 못한 꿈이라면서 즐거워했다. 왜 그런지 나는 몰랐다. 나는 너처럼 프로이트의 학생이 아니었다. (「올빼미」, 『올빼미의 없음』, p.42.)

소설에서 ‘나’는 꿈을 의미가 없는 기표, 즉 문학적인 형상화로만 보려고 하지만 또 하나의 인물인 ‘너’는 꿈의 상징성을 프로이트적으로 분석해내고자 한다. “꿈이 아무것도 아니라는” ‘나’와 “어떤 심리적인 의미를 분명히 갖고 있”다고 믿는 ‘너’는 충돌하지만, ‘나’는 동시에 “꿈은 아무것도 아니었지만, 또한 동시에 꿈은 나였다. 꿈은 나의 허위이자 거짓말이었기 때문이다”라고 꿈의 의미를 인정한다. 꿈은 발설되는 순간부터 “꿈 아닌 것으로 변질”하여 의식의 영역에서 해석되고, 작위성을 지닌 해석을 통해 자신을 누설하기 때문이다.<sup>40)</sup> 따라서 아직 소설 속에 서술되는 꿈은 ‘읽을 수 있는’ 알레고리를 갖고 있다.<sup>41)</sup> 이는 ‘나’가 동경하는 작가를 만나고자 하는 열망과 불안을 직설적으로 표현하기도 하고, 꿈 바깥의 서사에서는 그 꿈을 분석하고자 하는 ‘너’에 대한 ‘나’의 내면적 동경과 애정을

희, 「영원한 샤먼의 노래 | 해설」, 배수아, 『뺨과 물』, pp.278~279.)

40) “그러므로 자신을 효과적으로 누설하는 방법은 꿈을 고백하는 게 아니라 그 꿈을 해석하는 데 있으리라.” (배수아, 「올빼미」, 『올빼미의 없음』, p.46.)

41) 이보다 1년 전에 출간된 『북쪽거실』(2009)에서는 꿈을 더욱 ‘언어화’된 방식으로 통제하고자 하는 의도가 엿보인다. 그 언어를 현실화하여 현실과 꿈의 우열 관계를 뒤집어버리고 새로운 출구를 만든다는 차원에서 이는 이 연구에서 파악하는 배수아의 방향성과 유사하나, 『올빼미의 없음』까지도 작가가 모티프로 삼고 있는 꿈은 현실에 대한 해체를 내포한 꿈의 문법보다 현실의 문법으로 언어화된, 작중의 표현을 따르자면 ‘변질’된 꿈에 가까웠다고 할 수 있다. (신형철, 앞의 글, p.11.)

누설하기도 한다.

내가 뱉어낸 그것은 꽤 큰 배설물 덩어리였다. (……) 나는 서둘러 꽃잎을 모아 내가 토해놓은 끔찍하게 흉한 배설물을 덮어 숨기려고 애썼다. 그러나 아무리 해도 완전하게 다 감추지는 못할 거라는 생각이 들었고, 네가 결국 이것을 보게 될 것이며, (……) 그때 첫 번째 작가가 주방에서 찻물을 끓여 발코니가 있는 방으로 가지고 들어왔다. (「올빼미」, pp.57~59.)

꿈을 언어적 형태로 추출하는 것이 가능하다면 그것은 곧 인물의 이드를 누설하거나 논변을 제시하는 상징이 된다. 토해낸 배설물은 동경하던 작가(혹은 ‘너’)에게서 멀리당하지 않을까 하는 불안 그리고 토해져 나와 주위 담지 못하는 언어에 대한 노골적인 알레고리이다. ‘나’는 그것을 어떻게든 감추려 애쓰지만 성공하지 못한다. 이어지는 꿈에서 ‘나’는 ‘첫 번째 작가’와의 첫 만남에서 무지한 사람으로 낙인찍히고 예상치 못한 질문에 당황해서 허둥거린다. 그러나 다음 문단에서는 첫 번째 작가와 그녀가 처음으로 만나는 장면이 반복되지만 이후 상반되는 상황이 전개된다. 꿈인지 현실인지 알 수 없는 공간에서 그는 ‘나’를 환영하고 친교를 나누며, ‘나’는 그의 소설을 번역하는 관계로까지 나아간다. 이것이 작품 내에서 실제로 일어난 일이라고 하더라도 그 상황은 앞서의 꿈과 마찬가지로 작중인물의 욕망이 누설된 것이라고밖에 볼 수 없다. ‘나’의 말과 행동은 온전히 즉흥적이며, 아무런 예고의 필터가 거처지지 않은 이드의 실현 그 자체이기 때문이다.

반면 「무중」에 등장하는 무중의 탑이나 빈방에 대한 꿈은 겉보기에는 화자의 욕망이 잘 드러나지 않는다. 그것들은 상황에 대한 모티프로써 상징적이다. 은유가 간접적이기 때문에 해석은 비교적 열려 있지만 단편적인 ‘꿈’을 서로 연결해서 보면 어떤 연관성을 추출해낼 수 있다. 『올빼미의 없음』에 수록된 소설들은 ‘너’=표제작에 등장하는 외르그가 꿈 밖에 실존하는 인물이라는 전제 하에, 그와 중첩되는 인물들—모형비행기 수집가나 홀바인 거리 집주인 여자의 죽은 손위 형제 등—을 외르그를 상징하는 꿈 속 인물로 가정할 경우 꿈과 현실이 비교적 명확하게 구분된다. 외르그가 직접 등장하는 부분을 제외하면 다른 부분은

모두 꿈이 되는 것이다. 꿈속의 인물들이 죽은 외르그를 상징한다고 할 때 은유적인 꿈 속 상황들은 전반적으로 외르그에 대한 애도로 읽을 수 있다. 주인 여자가 손위 형제가 임종하기 전 그에게 편지를 읽어준 추억을 되뇌던 장면 등은 직접적인 죽음의 암시이자, 외르그를 애도하고자 하는 ‘나’= 「올빼미의 없음」과 「올빼미」 등 다른 단편들을 연관 지어 생각할 경우 작중인물 ‘배수아’의 욕망을 투사하는 것이다.

이렇듯 아직 『올빼미의 없음』에 나타난 꿈의 묘사나 차용은 아직 프로이트적 상징화의 단계에 혹은 그 경계선상에 있다. 그러나 작품에서 꿈은 점차 목적성 없는 꿈의 기표 자체로 의미가 변화하고, 꿈은 글쓰기의 소재일 뿐 아니라 글쓰기의 방법론으로도 차용되기 시작한다.

상술된 의미로서 꿈은 「올빼미의 없음」에서 카프카의 『꿈』을 논하는 장면을 통해 직접적인 창작 동인이자 방법론으로 서술된다.

올해 초, 내가 보내준 카프카의 『꿈』을 받고 나서 나는 좀 흥분했다. 내가 생각하던, 내가 언젠가는 쓰고 싶다고 생각하던 형식과 매우 흡사한 책이었을 뿐만 아니라, 아마도, 앞으로 내가 쓸 글에 큰 영향을 미칠지도 모른다고 예감했기 때문이다. 물론 그것은 카프카의 『꿈』이라는 작품이 아니라, 카프카의 일기와 메모, 편지와 산문 등의 글에서 꿈과 관련된 부분만을 따로 모아 편찬한 것이다. (「올빼미의 없음」, p.115.)

“내가 언젠가는 쓰고 싶다고 생각하던 형식”은 『꿈』을 접하기 전에 어떤 형태였는지, 이전 소설들의 흐름을 되짚어 추론해볼 수 있을 것이다. 『에세이스트의 책상』에서부터 배수아는 소설의 장르적 형식을 탈피하기를 원했고, 관습적 문법에서 탈피하고자 하는 시도는 한국문학의 문학사에 대항하는 가족로망스-오이디푸스 콤플렉스-적 의식으로 설명되었다.<sup>42)</sup> 배수아의 글쓰기가 지속적으로 ‘낮쌌음’을 추구해왔음은 주지의 사실이지만 그 방향성에 대해서는 명확하게 확인된 바가 없다. 배수아의 소설과 소설 속 인물들이 일관적으로 감행해온 것이 탈주이며 그것의 원동력은 단지 균중과 집단, 자본주의로 대변되는 고정점(고향)에

42) 노현주, 앞의 논문, pp.374~375.

대한 탈주의 욕망이라면 그 방향이나 정착지는 중요하지 않다는 것이 기존의 해석이었을 것이다. 이 방향에 대해서는 배수아 소설의 타자성을 다루는 장에서 후술하고자 한다. ‘꿈’은 탈주의 종착지보다는 탈주의 방식(형식)에 가깝다. 그렇다면 『꿈』에 나타난 ‘꿈’의 서술적 성격이 배수아의 창작적 방향성에 어떤 연관을 갖고 있으며 결과적으로 어떤 영향을 미쳤는지 고찰할 필요가 있다.

꿈의 줄거리는 연속적으로 이어지지도 않을뿐더러, 당연한 얘기지만 앞뒤 논리도 맞지 않았다. 어디서부터가 처음이고 끝인지 판단할 수가 없었다. (「올빼미」, p.45.)

소설 형식의 완결성, 즉 서사의 완전함이란 소설사적으로도 허구에 지나지 않는다.<sup>43)</sup> 인과적 연대기 구성을 가지고 닫힌 구조로 완결되는 전형적인 소설 형식은 단지 하나의 흐름을 통해 사건-혹은 삶 전체의 맥락-을 이해하고자 하는 욕망, 박수진(2006)의 표현에 따르면 정신의 평안을 위해 요구된다고 볼 수 있다. 꿈의 열린 구조는 그러한 닫힌 서사적 완결성과 대비되는 불가해함을 창출한다. 꿈의 구조는 인과적 불연속성 구조의 허위성을 폭로한다. 해체된 상태에 있는 꿈의 문법이야말로 새로운 형식이기에 배수아는 이를 맥락 있게 재구조화하여 번역하는 것을 거부한다.

꿈은 근본적으로 처음부터 아무것도 아닌 경우가 많았다. 꿈속에서 나타나는 모습들은, 대개의 경우 낮의 눈동자가 상상하거나 기억해놓은 잔영들이 시간이나 의지에 상관없이 무작위로 재현되는 것에 불과했다. (……) 꿈은 중국식당의 행운의 과자 속에 들어 있는 점괘만큼이나 현실과 무관했다. (「올빼미」, pp.45~46.)

꿈이 현실의 재현이나 상징이 아니라면, 심지어 어떤 형태로든 현실과 연관되지 않는다면 꿈이란 무엇인가? 그것은 현실과 별개로 존재하는 또 하나의 인식론적 현실인 동시에 현실에 대한 해체이다. 그것은 함의하는 의미—고정된 기의—가 존재하지 않는 잔영과 이미지의 세계이다. 그 공간은 논리와 인과가 부재하며 주체의 인식과 판단을 넘어선다는 점에서 타자의 장소로 열린다.

43) 박수진, 앞의 논문, pp.24~25.



동시에 꿈의 문법이 작용하는 창작 방법론은 번역 작업의 방식과도 유사한 성격을 지닌다. 앞서의 논의와 같이 텍스트의 번역에는 이해와 해석을 동반하는 독서 과정이 따르며, “한 텍스트에 다수의 해석과 비평이 있는 것처럼, 다수의 번역이 있”<sup>44)</sup>게 된다. 의미의 고정점과 주체의 절대적 판단이 부재한다는 측면에서 꿈의 문법과 번역의 방법론, 타자론은 하나로 연결된다. 꿈을 이성적으로 구조화된 언어로 번역해서 텍스트화한다는 것은 데리다의 표현대로라면 주체의 언어로 말해지는 폭력을 수반하는 행위이다. 타자의 언어는 그 정의상 주체에게 불가해하다. 그 불가해함을 그대로 직역하는 방식은 타자에 대한 데리다적 환대와 유사하다. 현실과의 대립항에 있어 꿈은 타자적이다. 주체=현실의 우위성을 포기하고 타자=꿈의 언어를 원본의 방식대로 옮기는 것이 배수아의 번역성이며, 이를 통해 꿈의 문법은 근대적 주체를 확립해나가던 소설의 문법으로부터 탈주한다.

## 2. 번역 작업의 개별적 영향

앞에서 번역 작업이 배수아의 글쓰기에 어떤 상관관계를 갖고 있었는지 살펴 보았다면, 이 장에서는 배수아의 개별 작품들이 번역물로부터 어떤 영향을 받았는지 고찰하고자 한다. 중점적으로 살펴볼 작품은 사데크 헤다야트의 『눈먼 부엉이』와 배수아의 『알려지지 않은 밤과 하루』, 그리고 프란츠 카프카의 『꿈』과 배수아의 『뱀과 물』이다. 1.의 (1에서 살펴본 바와 같이 『알려지지 않은 밤과 하루』와 『눈먼 부엉이』는 인물들 간의 동일자적 주체성 상실과 중첩성이라는 유사성을 갖는다. 또한 『알려지지 않은 밤과 하루』의 서사에서는 직접적으로 『눈먼 부엉이』라는 작품이 소재로 활용되며 인용문과 제목이 반복해서 등장한다. 작중에서 아야미의 독일어 선생 여니는 함께 독일어 소설을 원서로 읽는 것으로 교습을 진행한다. 소설 속 시간 동안 그들이 읽는 작품은 『눈먼 부엉이』이다. ‘눈먼 부엉이’는 소설에서 다섯 번 등장한다.

44) 윤선경, 앞의 논문, p.241.

“삶에는. 마치. 나병처럼. 고독. 속에서. 서서히. 영혼을. 잠식해. 들어가는. 상처가. 있다.”

독일어 선생은 감정이 실리지 않은 목소리로 억양 없이 책을 읽었다. (『알려지지 않은 밤과 하루』 p.32.)

“눈먼 부영이, 그 남자는 외판원이 아니에요. 그리고 그가 당신을 좋아하는 것 같다고 내가 말했잖아요!” 독일어 선생은 대개 교재로 읽고 있는 소설에 등장하는 이름으로 아야미를 불렀다. (『알려지지 않은 밤과 하루』, p.38.)

『눈먼 부영이』가 책장의 그 자리에 그대로 꽂혀 있는 것을 확인했다. 창가에 항상 서 있는 양초도 변함이 없었다. 탁자 위 알약 병 곁에는 편지를 쓰다가 만 듯이 종이와 연필이 놓였고 침대 머리맡에는 그들이 아직 공부하지 않은 책이 펼쳐져 있었다. (『알려지지 않은 밤과 하루』, p.73.)

“오늘의 공연은 서백 헤더야트의 <눈먼 부영이>입니다.” 부하는 자신도 모르게 시인 여자의 목소리에 귀를 기울이는 스스로를 발견했다.

(……)

“고통과 몽환으로 가득 찬 분위기와 염세주의 미학으로 이름 높은 작품입니다. 특히 작품의 곳곳에 등장하는 신비한 반복 진술이 환상과 초현실주의적 효과를 느끼게 합니다. 테헤란에서 태어나 벨기에와 프랑스에서 공부한 헤더야트는 나중에 고국에서 평범한 은행원으로 일하면서 인도를 일 년 동안 여행했고, 그 때 『눈먼 부영이』를 썼습니다. 그는 『변신』을 최초로 페르시아어로 번역한 카프카 번역가이기도 했어요. (……) 그는 다시 파리로 갔고 1951년 4월 그곳에서 자살로 생을 마감했습니다…….”

(……)

시인 여자는 오디오의 스위치를 켜다. 시그널 음악이 나왔고, 이어서 주인공의 독백이 시작되었다.

“삶에는 마치 나병처럼, 고독 속에서 서서히 영혼을 잠식해 들어가는 상처가 있다…….” (『알려지지 않은 밤과 하루』, pp.119~121.)

텅 비어 있는 책장에 꽂힌 한 권의 책이 눈에 띄었다. 남자가 처음 들어보는 작가

가 쓴 『눈먼 부엉이』였다. (『알려지지 않은 밤과 하루』, p.128.)

73쪽의 위의 인용문 직후에는 그들이 『눈먼 부엉이』 다음에 읽으려고 준비했던 희곡집이 나온다. “우리는 어디에서 왔는가, 우리는 무엇인가, 우리는 어디로 가는가.”라는 제목의 독일어 희곡집이 실재하는 문학 작품을 차용한 것인지는 불명확하지만 동명의 유화는 한국에도 널리 알려져 있다.<sup>45)</sup> 그 작품이 원근법이나 수학적 비례를 위시한 전통적 기법을 무시하고 작가의 무의식과 상상력만으로 그려졌으며, 존재의 근원에 대한 성찰을 담고 있다는 점에서 그 문구는 소설 내에서 시사하는 바가 있다. 그 제목은 아야미와 추리소설가 불피(남자)가 가게 되는 사진 전시회의 제목이자 극장장이 만난 늙은 시인—어떤 의미에서 극장장의 미래 그 자체라고도 볼 수 있는 인물—김철썩의 시집 타이틀이기도 하다. 아야미와 극장장이라는 두 남녀의 원형은 고정되는 근원이 존재하지 않은 채 회귀하며 과거와 미래의 자신이라고도 볼 수 있는 중첩된 인물들과 동일한 시간대를 지나쳐간다.

소설 속에서 『눈먼 부엉이』의 반복 등장은 라디오 소리 등을 포함한 작중의 다른 반복 문구들과 마찬가지로 특별한 의미를 갖지 않는 듯하다. 네 번째 인용문에서 아야미가 사데크 헤다야트의 이력을 낭독하며 “반복 진술이 환상과 초현실주의를 느끼게 한다”고 하는 부분은 『알려지지 않은 밤과 하루』 텍스트 자체에 대한 메타적인 진술처럼 보인다.<sup>46)</sup> 구조주의에서 반복은 차이를 통해 의미를 확보하지만 반복되는 모티프에 대해서 작중인물은 의미를 부여하는 것을 단호하게 거부함으로써 의미를 해체한다. 라디오 소리는 “소리의 그림자”에 불과하고 <눈먼 부엉이>는 한 주 내내 오디오 극장에서 아무런 차이가 없는 공연으로 무대에 올랐으며, 전화 통화에서 반복해서 불리는 여니의 이름을 엿듣고 불피가의 구심을 갖자 아야미는 ‘여니’에 대해 “그냥 하나의 음소일 뿐이에요. 그 자체로 의미가 있는 건 아니라고요.”<sup>47)</sup>라고 못 박는다.

실제적으로 여니로 불리는 아야미와 그녀의 독일어 선생이자 불피가 본래 만

45) 폴 고갱의 유화 작품 원제는 <Doù Venons Nous? Que Sommes Nous? Où Allons Nous?>이며, 1897년 제작되었다. 그림 오른쪽에서 왼쪽으로 이동하는 시선의 흐름에 따라 아기, 젊은이, 노인의 형상을 통해 인간의 탄생, 삶, 그리고 죽음의 3단계를 한 화면 안에 표현하고 있다.

46) 신형철, 앞의 글, p.10.

47) 배수아, 『알려지지 않은 밤과 하루』, p.164.

나기로 되어있던 임시비서 여니 그리고 폰섹스를 하는 여니는 동일한 음소가 아닌 다른 인물을 지칭하는 기호로서 기능을 갖는다. 그것은 아야미와 여니가 독일어 공부를 위해 느리게 읽어나가는 『눈먼 부엉이』와, 부하가 시인 여자의 낭독으로 듣게 되는 <눈먼 부엉이> 그리고 불피가 낫선 집의 책장에서 문득 눈길을 던지는 낫선 작가의 책 『눈먼 부엉이』의 의미가 상이한 것과 같다. 그러나 이들은 해석 가능한 어떤 기호로 존재하지 않는다. 이들은 서로 연관되지 않는 기표들일 뿐이다. (설령 그들이 동일인물 혹은 동일한 원형으로 환원되는 존재들이라 해도 그렇다. 그들은 주체에 의해 의미가 부여되기 전에 현전하는 타자성이다.) 그러나 이 기표들은 극장장이 그가 실패한 시인들의 모임에서 만난 이들이 “스스로의 유령, 아마도 내 미래의 유령”<sup>48)</sup>이었음을 알아차리는 것과 마찬가지로 서로의 그림자이자 유령으로서 중첩된다. 그들이 실제로 분리되는 개별자인가 개별자처럼 착각되는 동일자인가 하는 문제의 답을 작중에서 찾는 것은 거의 불가능하다. 그 혼돈은 소설적 장치에 의해 의도된 것이기 때문이다. 『눈먼 부엉이』의 필통화가와 고대 도시의 병자가 그랬듯 그들이 존재하는 세계는 연속되는 꿈에 지나지 않으며, 꿈과 현실의 구분 또한 허위에 불과하기 때문에 현실세계의 불연속 질서 또한 통용되지 않는다. 자신만의 유일하고 특별한 기억으로서 존재하는 시인 여자-즉 유일성을 담보한 개별자-를 찾고 있는 부하에게 아야미(시인 여자)는 “우리는 아무것도 아니에요”라고 몇 번이나 되새긴다.<sup>49)</sup> 그들이 비록 “흔하게 사용되는 음소”처럼 아무것도 의미하지 않으며 아무것도 아닐지라도 그들은 계속해서 ‘우리’로 존재한다. 타자들 간에 개별적인 주체성은 확보되지 않으나 타자들이 융해된 관계의 공동체는 지속되는 것이다. 중요한 것은 배경적 정보로 정의되는 개체의 정체성이 아닌, 서로에게 주체와 타자가 되는 관계성이다. 『눈먼 부엉이』의 필통화가와 검은 옷의 소녀, 고대도시의 병자와 그의 아내(창녀)와 마찬가지로, 계속해서 다른 존재로 회귀하는 두 원형은 함께 존재한다.

한편 프란츠 카프카의 『꿈』에 대한 배수아의 창작물 내 언급은 『알려지지

48) 위의 책, p.60.

49) 1장에서는 아야미의 시점에서 같은 장면이 묘사되지만 아야미는 미친 것처럼 보이는 남자에게 극장의 개관 시간이 끝났다고 말했다고 말했다. (배수아, 위의 책, p.124.)

『얕은 밤과 하루』에 차용되는 『눈먼 부엉이』보다 앞서 등장하지만 위의 두 작품의 연계성과 같이 『꿈』이 작품의 글쓰기 방식과 연관되는 것은 2017년 최근작 『뱀과 물』에 와서이다. 2010년에 출간된 『올빼미의 없음』에서는 앞장에서 상술했듯 『꿈』을 처음으로 접한 작중인물이 그것을 창작 동인으로서 고려하는 메타적인 밑그림이 제시된다.

내게 끊임없이 반복되는 꿈 중의 하나로, 물과 뱀에 관한 꿈이 있다.

하지만 내 이론에 따라서 계속해본다면, 그 꿈이 의미하는 숨겨진 심리는 물과도 뱀과도 구체적인 관련이 없어야 했다. 물이나 뱀은 오직 우연한 상징일 뿐이다. 아무 것에도 들어맞지 않는 즉흥적인 열쇠일 것이 분명했다. 그러므로 우리가 꿈의 형상, 꿈속의 얼굴에 집착하는 것은 잘못된 열쇠로 문을 열려고 하는 것과 마찬가지로 이리  
라. (『올빼미』, p.47.)

위의 인용문은 7년 후에 출간된 『뱀과 물』의 표제작을 암시하는 것처럼 보인다. 『올빼미의 없음』은 『꿈』이 번역되기 이전에 이미 배수아가 『꿈』으로부터 창작적으로 상당한 영향을 받고 있었음을 보여준다. “지워지지 않는 꿈. 한 사람이 가고 있다. 모든 사물이 물속처럼 정지한 채 온몸으로 느리게 흐느끼는 강변. 한 사람이 가고 있는데, 나는 그 사람을 볼 수가 없다(……)”<sup>50</sup>로 시작되는 『올빼미의 없음』의 한 단락은 그 아래에서 후술되듯 프란츠 카프카의 『꿈』의 일부분을 차용한 것인데, 이후 한국에서 번역 출간된 『꿈』의 같은 대목<sup>51</sup>과 비교하면 ‘그녀’가 ‘그 사람’으로 바뀌었을 뿐 문장들은 거의 원문 그대로 인용되었다. 『올빼미의 없음』에 나타나는 꿈은 상술한 대로 (작중의 ‘나’는 심리학적 상징과 무관한 즉흥적인 파편들로 이루어진 꿈을 그려내고자 했으나) 아직 프로이트적인 상징에서 벗어나지 못한 알레고리적 요소로 차용된다. 상징에서 벗어난 꿈은 아직 작중에서 창작에 대한 욕망과 암시의 단계로만 존재하고 있다. 꿈을 하나의 의미로 고정 가능한 상징이 아닌 무의미한 파편, 불가해한 세계 자체로 인지하고자 하는 시각은 『꿈』에서 프란츠 카프카가 자신의 글쓰기를 소개한 노트에서도 명확하게 드러난다. 배수아가 꿈을 해석되지 않은 낱것의 형태로 묘

50) 배수아, 『올빼미의 없음』, p.153.

51) 프란츠 카프카, 앞의 책, p.106.

사하고 작품화하고자 하는 욕망은 『꿈』과 다분한 유사성을 갖는다. 아래 인용된 카프카의 발언에는 꿈을 문학적으로 형상화하는 작가의 관점이 명확하게 드러나 있다.

어째서 당신은 꿈을 내면의 계명에 비유하는 것입니까? 계명이 꿈과 마찬가지로 무의미하다고 생각하나요? 전후 관계도 없고, 피할 수도 없고, 일회적이며, 아무런 이유도 없이 행복감을 주는가 하면 반대로 공포심을 자아내는 것, 온전한 전달이 불가능하면서도 전달을 강요하는 것이라고 본단 말입니까?

그것은 모두, 그저 무의미할 뿐입니다. (……) 나는 누가 계명을 내리는 당사자인지, 꿈의 의도가 무엇인지 알지 못합니다. (……) 그것은 전달될 수 없습니다. 왜냐하면 인간이 이해할 수 없기 때문이죠. 하지만 바로 그 이유 때문에, 그것은 전달을 강요합니다. (『꿈』, pp.29~30.)

번역 출간된 『꿈』의 말미에 실린 율킨이의 글 「눈 속에서 불타기 전 아이는 어떤 꿈을 꾸었나」는 이후 『뱀과 물』에 수록된 동명의 단편과 동일하다. 단편소설로 역자 후기를 갈음한 것이다. 「눈 속에서 불타기 전 아이는 어떤 꿈을 꾸었나」의 서사를 요약하자면 다음과 같다.

- ① ‘나’는 땅에서 솟아난 듯 트럭 앞에 서있고, 말 운반용 트럭을 타고 스텝 평원을 지나간다.
- ② 스키타이 족의 무덤에 도착하자 트럭에서 내린 ‘나’는 구름에 도착해 아버지를 떠올린다.
- ③ 과거, 공중그네가 불타던 여름 유원지에서 아버지는 ‘나’에게 ‘눈아이’란 책을 읽어주었다.
- ④ 잠들었던 ‘나’는 아버지를 잃어버리고 경찰관에게 도움을 구하지만 그는 아버

지의 이름과 외모가 너무나 흔하고 평범하다며 곤란해 하고, ‘나’의 이름이 눈아이라고 하자 자신의 딸의 이름도 눈아이라고 한다.

⑤ ‘나’는 경찰서의 미아 분실물 센터에서 아버지를 기다리지만 모든 아이들이 간 뒤에도 자신을 데려가는 사람은 없다. ‘나’가 경찰서를 나서는 눈먼 소녀와 어떤 남자의 뒷모습을 보고 아버지가 소녀를 자신으로 착각한 게 분명하다고 생각하지만 ‘나’는 아무것도 하지 못한다.

⑥ 경찰관과 아동심리학자인 키 큰 여자는 ‘나’를 아버지에게 데려다줄 방법을 찾았다며 ‘나’를 스키타이 족의 무덤에 데려가주겠다고 한다.

⑦ 그 전에 이야기를 해야 한다며 심리학자는 ‘나’에게 성별과 어머니의 소재 등 인적사항을 묻는다. ‘나’는 자신이 여왕에게 잡혀가지 않기 위해 일곱 살 생일까지는 남자, 이후에는 여자이며, 어머니는 서커스에서 마술사로 일하며, 자신이 자랄수록 어머니가 늙어 소진되어서 돌아오지 못하게 된다고 답한다.

⑧ 다음날 아침 스키타이 족의 무덤으로 출발하기 위해 심리학자가 ‘나’를 깨우자, ‘나’는 “이제 꿈이 시작되는 건가요?” 라고 묻는다. 심리학자는 나의 질문에 제대로 대답하지 않는다.

⑨ 경찰서 밖으로 나온 ‘나’가 심리학자가 벗어준 외투를 입고 가방을 들고 트럭을 기다리는 순간, ‘나’는 땅에서 솟아난 듯이 트럭 앞에 서 있었다.

①~⑨의 단락들 사이에는 유기적인 인과가 존재하지 않는다. 복선은 존재하지 않고 인물의 과거 또한 그때그때 갑자기 만들어지는 것처럼 보인다. 주목되는 것은 단지 어떤 움직임과, 움직임을 계속할 수밖에 없도록 결과를 지연시키는 요소들이다. ‘나’는 ①에서부터 ‘갑자기’ 어딘가로 가고 있다. 말 운반용 트럭에 타고 있던 사람의 금반지 낀 손과 트럭의 악취, 스텝 평원의 풍경과 안개의 습기 등은



상세하게 묘사되지만 그곳이 구체적으로 어디이며 그들은 누구인가 하는 정보는 전달되지 않는다. 감각과 정보의 불균등으로 텍스트에서는 몽환적인 분위기가 강화된다.

『꿈』에 기록된 카프카의 일기 중에서도 그러한 특징이 나타나는 꿈들이 있다. 1910년 10월 20일의 일기에 나오는 합승 마차□자동차□버스 등의 이동수단으로만 이루어진 여관<sup>52)</sup>이나, 1911년 10월 9일 일기의 건물과 건물, 방과 방 사이에 경계가 없는 거대한 복도 끝에 있는 절벽에 위치한 사창가<sup>53)</sup>와 같은 비현실적인 공간 묘사는 ①과 ③에 나타난 평원과 유원지의 상세하고 감각적이지만 비현실적인 묘사와 케를 같이 한다. 사건의 맥락이나 전후 관계, 구체적인 시공간은 불분명하면서도 감각적 기억만이 지나치게 섬세하게 묘사된다. 이는 이성의 영역으로 넘어오지 않은 꿈의 작동 방식이다. 구체적인 맥락과 인과 관계는 지워지며, 기억의 단면들로 이루어진 서로 연결되지 않는 배경과 그 배경 위에서 움직이는 상황이 존재할 뿐이다. 배수아의 소설은 카프카의 기록과 같은 에세이 형식의 일기가 아닌 소설의 장르 형태를 갖고 있지만 형식상으로는 꿈의 작동 문법을 따르고 있다. 여기에는 이성이나 심리학의 개입이 없기 때문에 사건들은 해석의 이전 단계에서 기록되어 있다.

다시 말해 배수아가 언어로 옮겨낸 ‘꿈’은 프로이트적인 정신분석과 정반대되는 목적에 부합하는 기록물이다. 이러한 시도가 문학에서만 존재하는 것은 아니다. 탈정신분석의 접근방식에서는 모종의 심리적 기제나 특수한 방법론을 전제하지 않고 꿈을 경험에 대한 정보의 집합으로 간주한다. 어빈 알롬(Irvin D. Yalom, 1931~)은 꿈에 대해 실존적 치료 모델을 제시하며, 하나의 해석이 존재한다고 믿는 프로이트의 환원모델을 거부하고 내담자의 개별적인 상황과 가치관에 따라 개방적인 해석을 시도했다.<sup>54)</sup> 내포작가를 대변하는 작중인물이 ‘자신은 프로이트의 제자가 아니다’라고 텍스트에서 언급했던 것처럼, 프로이트의 환원주의적 접근을 우회하면 꿈을 보다 낯것의 의미화 되지 않은 정보들로 분석할 수 있는 시야가 확보된다.

52) 프란츠 카프카, 앞의 책, p.34.

53) 위의 책, pp.35~39.

54) 김선희, 「꿈에 대한 철학적 분석의 가능성-철학상담에서 어떻게 꿈을 다룰 수 있는가?」, 『철학연구』 102호, 철학연구회, 2013, p.308.

④와 ⑤는 ‘나’가 아버지를 잃어버린 후 재회가 계속해서 지연되는 과정이다. 아버지의 외모와 이름이 식별 가능한 기호가 되지 못할 정도로 혼하다거나 ‘나’가 이름을 밝히지 않고 스스로를 눈아이라고 지칭하는 것 등, 재회가 지연되는 이유들은 인과적이거나 논리적이지 않다. 오히려 그러한 장애물들은 거꾸로 ‘나’가 아버지를 찾는 과정이 지연되어야 하기 때문에, ‘나’가 꿈에서 깨지 않고 계속해서 어떤 행동 즉 아버지를 찾는 행위를 해야 하기 때문에 작위적으로 존재하는 것처럼 보인다. 심지어 ⑧에서는 이미 ‘나’가 이 모든 내용이 꿈이라는 것을 알고 있는 듯한 발언을 한다. 왜 심리학자는 도움이 필요한 어린 아이인 ‘나’가 현실을 파악하기 위해 던진 당연한 질문들에 전혀 대답을 하지 않는지, 경찰관들의 역할 수행이 왜 모두 어설프고 모호한지는 ‘나’에게 중요하지 않다. 극단적으로 말하면 ‘나’는 그 시공간이 현실이 아닌 꿈이라는 사실에 영향 받지 않는다. ‘나’는 아버지를 찾으려 간다는 목표를 갖고 움직일 뿐이지만 그것은 ‘나’가 움직이는 꿈이 지속되기 위해 계속 지연될 것이고, 그 움직임은 결국 인과적 결실을 맺는 형태로 해소되지는 못할 것이다.

『꿈』의 58~61쪽에 서술된, 프란츠 카프카가 펠리체 바우어에게 보낸 편지에 서술된 꿈은 그와 유사한, 서사적으로 열린 구조를 갖고 있다. 꿈의 내용을 서사적으로 요약하면 다음과 같다.

- ① 베를린의 한 맹인학교에서 학생들이 교외 마을로 소풍을 갔다.
- ② ‘나’(프란츠 카프카)와 어머니는 그 마을에서 여름휴가를 보내고 있었고, 눈먼 소녀들 사이에 역시 눈먼 소녀였던 당신(펠리체 바우어)이 있는 것을 알고 만나 보려 애쓰지만 실패한다.
- ③ 어머니는 눈먼 소녀들 중 검은 옷의 소녀에게 시중을 맡기며 ‘나’가 그녀에게 호감을 갖게 하려는 듯 그녀에 대해 칭찬을 늘어놓지만 ‘나’는 당신이 어디 있는지 궁금해 할 뿐이다.

④ 맹인학교 사람들이 마을을 떠나려고 출발의 나팔을 울리자 ‘나’는 당신을 찾아내기로 결심한다. 그러나 시간을 너무 많이 허비하며 엉뚱한 길을 헤맨다.

⑤ 갑작스럽게 ‘나’의 손에는 오스트리아 법령집이 들려 있고 ‘나’는 그 책이 당신을 찾아내고 대화를 나누기 위해 꼭 필요하다는 생각이 들어, 들고 달리기 벅거운 그 책을 놓지 않는다.

⑥ 문득 ‘나’는 당신이 눈이 멀었기에 외모와 외적인 행동이 ‘나’의 인상을 좌우하지 못할 것이고, 때문에 법령집 또한 필요 없으리란 생각이 든다.

⑦ 겨우 당신이 있는 산 위에 도착한 ‘나’는 북적거리는 소녀들 틈에서 당신이 ‘나’에게 다가오는 것을 마음속으로 본다. 당신은 뻗뻗한 동작이며 아무 소리도 내지 않는다.

실제의 펠리체 바우어가 맹인이 아니라는 점에서, 그녀가 눈먼 소녀로 등장하고 그로 인해 맹인학교 사람들의 소풍과 ‘나’의 휴가가 연결되며 전개되는 꿈속의 사건들은 전부 ‘나’가 욕망하는 그녀와의 만남과 그것의 지연을 위해 차용된 작위적인 설정에 지나지 않는다. 꿈의 질서는 객관적인 세계를 필요로 하지 않는다. 단지 객관적이지 않은 세계의 틈새를 메우기 위해 “피상적으로, 오직 격양된 형태로” 재현되는 “더욱 날카롭고 더욱 자극적”<sup>55)</sup>인 감각적 세부 묘사를 필요로 한다. “이미 일어났다고 알려진 일은 일어나지 않은 일보다 신비롭다”는 「뱀과 물」의 모순적인 문구는 과거의 경험과 기억들로 이루어진 꿈이 어떻게 재구성되고 하나의 온전하게 낯선 세계를 만들어내는가를 보여준다. “그것은 동시에 두 세계를 살기 때문이다.”<sup>56)</sup>

살펴본 바와 같이 ‘꿈’을 중심으로 한 해체적인 텍스트를 번역하는 작업은 배수아의 창작 경향에 영향을 미쳤을 뿐 아니라, 텍스트를 번역하는 데 있어서도

55) 프란츠 카프카, 앞의 책, p.29.

56) 배수아, 『뱀과 물』, p.191.

배수아는 ‘꿈’이라는 소재와 그것을 탈정신분석적, 탈구축적으로 다루는 방식에 주목했다. 이와 같이 꿈에서 차용된 몽환적 질서로 조직된 문학적 세계관은 객관적인 리얼리즘과 인과율의 문법을 거부하고, 주체의 언어(모국어적 문법)로 순화되지 않은 ‘타자’의 언어를 제시한다. 주체의 언어에서 벗어난 해체와 비이성적 방법론은 ‘타자’와 ‘번역’이 어떻게 맞닿으며, 번역이 타자를 표현하고 타자와 소통하는 방식이 될 수 있는지를 보여준다.

### Ⅲ. 배수아 소설의 타자성

앞에서 배수아 소설이 기존의 문학 전통으로부터 ‘탈주’를 감행한 방법론이 번역성임을 착안했다. 탈주의 도착지는 어디일까? 배수아 텍스트에서 자신이 속해 있던 장소로부터 떠나 이방인이 되는 인물들에게는 대부분 종착지가 존재하지 않는다. 『이바나』의 인물들은 처음부터 목적지를 설정하지 않은 채 유랑하고, 『에세이스트의 책상』에서 ‘나’가 독일에서 한국으로 떠나고 돌아오는 양태는 어느 한쪽을 정착지로 설정할 수 없을 만큼 불안정하다. 그녀는 어느 쪽에서든 이방인이다. 『알려지지 않은 밤과 하루』 3부에서 아야미와 불피는 부산행 기차표를 끊지만, 그들은 어딘가로 가고자 하는 것이 아니다.

“기차를 타고 싶다는 생각이 들었으니 일단 기차를 타고 싶군요. 반드시 국경이 아니라도 좋아요.”

“우리는 어디로 가나요?”

“가장 빨리 출발하는 기차가 가는 곳으로 가봅시다.”

“도착한 다음에는 뭘 할 건데요?”

“그건 중요하지 않아요. 최대한 오래 탈 수 있는 기차를 타고 밤새도록 가는 거예요.”(『알려지지 않은 밤과 하루』, p.179.)

도착지가 없음에도 떠나는 행위에 목적이 있다면 그것은 그 ‘이동’ 행위 자체이다. 어디로 가는가에 배수아의 인물들은 대개 명확한 답을 주지 않지만 어디로 가는 게 아닌지는 비교적 확실히 대답할 것이다. 아야미와 불피는 알루 강에 가지 않는다. 그들은 국경에 가지 않는다. 그들은 결국 부산에도 가지 않는다. 그들이 도착하는 곳은 결국 말할 수 있는 무언가로부터, ‘그것이 아닌’ 무언가가 된다는 점에서 타자성으로 설명되는 지점이다.

타자는 일반적인 정의에서 “다른 것, 즉 동일 범주로 취급될 수 없는 것”을 지칭한다. “남성에 대해서는 여성이, 백인종에 대해서는 유색인종이, 자국민에 대해서는 이주민이, 부르주아지에 대해서는 프롤레타리아가, 이성애자에 대해서는 동

성애자가 타자”<sup>1)</sup>가 해당하는, 개념적 대립쌍에서 대개 더 ‘보편적’이거나 더 ‘우월’하다고 설정된 항목의 반대편에 있는 것이 타자이다. 차이에 기초한 대립쌍이라는 관점에서, 근대적인 타자의 개념은 보편주의에서 파생되었다고 설명할 수 있다. 보편주의는 개별자를 보편자로 동일화시키는, 즉 개별자 자체의 동일성을 전제하여 실천적으로 모든 인간에게 동일한 원칙을 적용하는 윤리적 태도로 정의된다.<sup>2)</sup> 이는 근대적 이성 및 주체 개념과 결합된 시대적 요청이지만 그 논리에 포섭되지 않는 타자에게는 실제적인 폭력으로 작용했다. 보편주의는 결과적으로 차이를 부정하고 그 과정에서 개별자의 고유성은 배제되었다. 그리고 이는 모든 개체에게 보편적 원칙으로서 적용되어 우열을 형성하며 이 잣대에서 벗어난 개인을 제도적으로 배제하고 억압해왔다. 때문에 현대 사회에서 타자론은 타자의 정체성을 규명하는 작업일 뿐 아니라, 사회가 폭력을 행사해온 타자에 대한 책임·관용·환대를 논의하는 실천적 해결방안으로까지 나아간다.<sup>3)</sup>

위의 논의를 정리하면 개념적으로 타자란 동질적 사회의 이질적 존재로 환원된다. 타자성의 범위는 사회적 소수자로 상징되는 ‘자기 밖의 타자’뿐 아니라 ‘자기 안의 타자’, 즉 보편주의의 이데올로기로 억압된 주체의 고유성, 즉 분류된 기준으로 식별할 수 없으므로 의미화되지 않는 낯섦까지도 포함하는 것이다. 배수아의 소설에 등장하는 타자 또한 ‘주체 외부의 타자’와 ‘주체 내부의 타자’로 구별된다. 소설 속에서 형상화된 타자를 먼저 두 가지 분류에서 나누어 살펴보고, 3기 소설에서 타자성의 관념이 사회학적 정의에서 보다 실존적인 철학적 정의로 넘어가며 주체가 타자화되고 타자가 주체화하는 과정 속에서 그 분류가 와해되고 새로운 담론이 도입되는 것을 살펴보고자 한다.

1) 문성훈, 「타자에 대한 책임, 관용, 환대 그리고 인정 - 레비나스, 왈쩌, 데리다, 호네프를 중심으로」, 『사회와 철학』 21호, 사회와철학연구회, 2011, p.392.

2) 위의 논문, p.393.

3) 손영창은 사르트르와 레비나스, 데리다의 타자론을 타자의 정체성 측면에서 비교했다. 사르트르의 타자론이 타자를 주체의 역할을 접하기 위해 주체를 객체화하며 인정투쟁을 벌이는 적대적이고 동등한 존재로 인식한다면, 레비나스는 타자를 절대적인 약자의 위치에 있어 주체가 될 수 없는 존재로 상징했다. 레비나스의 타자론에서부터 타자는 사회적 보호가 필요한 대상으로 여겨지면서 타자를 대우하는 것에 대한 실천적인 논의를 필요로 한다. 데리다는 레비나스의 타자론을 계승했으나 사르트르의 주장과 마찬가지로 타자가 소외된 약자일 뿐 아니라 적대적인 위협일 수도 있음을, 즉 타자에 대해 주체의 어떠한 예지도 불가능함을 지적했다. 그럼에도 데리다의 타자론은 실천적 방법론으로서 집에 들일 타자를 ‘고를’ 권리를 인정하지 않는 무조건적인 환대를 주장했기 때문에 환대가 타자의 폭력으로 이어질 가능성에 대한 아포리아가 존재한다고 보았다. (손영창, 「간주관성에서 절대적 타자성으로 - 사르트르, 레비나스, 데리다에 관해서」, 『대동철학』 66집, 대동철학회, 2014.)

## 1. 주체 외부의 타자, 주체 내부의 타자

소설에 형상화된 타자를 주체 외부와 주체 내부 두 가지로 나눌 때, 먼저 편의상 두 가지 조건을 전제하고자 한다. 첫째, 작중의 사회나 집단 외부에 가시적으로 위치하며 둘째, 서술 층위에서 1인칭으로 서술되지 않으며 작가 시점에서 내면 묘사나 해설을 최소화함으로써 독자로부터 심리적 거리를 확보한다. 이 두 가지 특징에 의해 독자에게 주체로 인식되기보다 배경으로 인식되는 인물군을 주체 바깥의 타자로 분류한다. 이러한 인물 군상은 앞서 배수아 소설의 시기적 변화에서 살펴본 1990년대~2000년대, 군중혐오나 정신주의 경향이 강하게 나타나던 1기와 2기 작품군에서 주로 찾아볼 수 있다. 이들은 물질과 정신 양면에서 총체적이고 계보적인 빈곤에 허덕이는 존재들이다. 사회 주류로부터 소외되었고 반대로 그 때문에 값싸고 손쉽게 공급되는 저질의 대중문화나 탈선의 문화에 함몰되어버린<sup>4)</sup> 인물들의 주변성은 레비나스(Emmanuel Levinas, 1906~1995)적인 타자를 떠올리게 한다. 이들은 사회적 약자이며 소외계층이고, 폭력과 가난에 일상적으로 노출되어 있는 존재들이다. 그러나 배수아의 소설은 이들에게 레비나스적인 관용과 구제를 요청하기보다는 그들의 반대편의 입장에 선 인물 혹은 인물에 이입하지 않는 전지적 작가 시점의 건조한 문체를 통해 경멸적이거나 무관심한 시선을 보낸다.<sup>5)</sup> ‘정신적’이지 않은 군중 속에서 정체성이 함몰된 타자들은 보편적 주체들과 경쟁하는 것이 불가능할 정도로 존재감이 희박한 타자들과 마찬가지로 주체성을 획득하기 위해 주체와 투쟁하는 사르트르(Jean Paul Sartre, 1905~1980)적 타자의 지위에 오르는 것이 불가능하다. 그럼에도 배수아의 소설 속에서 주체 바깥의 타자들은 대부분 불온하고 위협적인 분위기를 갖고 있다. 『붉은 손 클

4) “(배수아 :) 사실은 현실에서 진실로 소외되면 자신이 소외되었다는 것을 생각 못 하는 것이 보통이다.” (배수아, 신수정, 「[대담] 고향 아닌 곳으로 -이방인으로 산다는 것」, 『문학동네』 통권 46호, 문학동네, 2006, p.26.)

5) “(배수아 :)작가로서의 관심은 인간의 무지나 군중성으로 인해 일어나는 사회모순의 상황들, 모든 전통적인 것들의 폭력성, 집단에서 공론화되고 인정받는 가치라고 하는 것들의 숨 막히는 저열함에 있습니다. 작가로서 내 시선의 초점은 개개인의 인간이라기보다는 사회현상 그 자체에 있습니다. (……) 내 생각으로는 내가 증오하거나 경멸하는 유형의 캐릭터에게 생명감을 주기 위해서는 작가가 충분히 집중할 필요가 있다고 봅니다. 무의식적인 상황이나 정신이 이완된 상태에서는 작가는 나르시시즘을 피해가기가 어려울 테니까요.” (김도인, 「interview - 장편소설 "일요일 스키야 키 식당" 낸 배수아」, 『출판저널』 330호, 대한출판문화협회, 2003, p.78.)



럽』의 한나가 ‘사랑’을 위해 감행하는 비이성적인 행위들과 『일요일 스키야키 식당』의 비인간적 모독들이 그렇듯, 그들은 사회에서 승인될 수 없는 폭력과 광기의 영역에 있기 때문이다.

2000년대 소설 중 일부에는 외부와 내부의 타자성이 교차하는 영역이 모호하게 표현되는 인물군이 드러나곤 한다. 『이바나』의 인물들은 세계로부터 타자화된 경계선상에 위치한 동시에, 타자화된 세계로의 탈주를 감행한다. 인물들 스스로를 타자로 인식할 수 있는 외부적 조건에 의해 주체 바깥의 타자가 결정된다면, 타자화가 타의적으로 이루어졌는지 자의적으로 이루어졌는지는 크게 중요하지 않다. 그런 의미에서 『이바나』나 『에세이스트의 책상』의 인물들은 사회 구조에 적응 불가능한 이유가 있었음에도<sup>6)</sup> 그들이 스스로 고립과 빈곤을 택했음이 부각되지만 외부적인 조건에서 타의와 자의는 크게 차이가 나지 않는다. 그들에게 주체 내부의 타자성이 언급되는 것은 오히려 메타적인 관점에서이다. 『이바나』와 「홀」에서는 비평들의 공통된 지적으로 ‘명명’, 즉 이름이 문제시된다. 이름은 개체들을 서로 독립된 주체로 개별화하고 파악할 때 중요한 요소이다. 문장 속에서 호칭되는 이름을 통해서 ‘누가 누군지’ 식별되는 소설 텍스트에서 그 중요성과 상징성은 더욱 확장된다. 그러나 앞의 두 작품에서 ‘이름’은 그 고유성을 상실한다. 이를 테면 ‘이바나’는 주요 인물들이 여행에서 타고 다니는 자동차의 이름인 동시에—그러나 흔히 자동차를 인격화하는 통속적인 은유를 넘어서서 작중의 ‘이바나’는 온전히 인격적 특징과 자율성을 부여받은 여성의 형상으로 묘사된다—행방을 알 수 없는 어떤 사람의 이름이며 사라진 도시의 이름이기도 하다. 이바나가 “실체이면서 실체가 아니고, 존재하면서 부재하고, 언어적 명명하면서 언어적 명명이 아닌, 어디에나 편재하면서 또 어디에도 존재하지 않는 꿈의 신기루”인 동시에 “욕망의 기호이면서, 동시에 세상 속에 편재하는 이바나들 사이의 암흑으로 끊임없이 미끄러지는 절망의 기호”<sup>7)</sup>라는 박혜경의 논평은 데리다

6) 『이바나』의 인물들이 목적지 없는 여행을 지속하게 된 가장 큰 이유는 도시 시스템에서는 도저히 안정을 취할 수도 없고 그러한 육체 상태로 노동을 지속할 수도 없었던 극심한 불면증에 있으며, 『에세이스트의 책상』의 M이 좁고 피상적인 인간관계만을 가진 채 실내에서 음악과 언어적 관심에만 몰두하는 것은 장거리 이동을 할 수 없는 병약한 신체 때문이기도 하다. M의 불안정한 건강 상태는 작중에서 여러 차례 조명되며 ‘나’와 M이 결별할 수밖에 없었던 이유 중 하나였다.

7) 박혜경, 「이바나와 함께, 이바나를 찾아가는 여행 -배수아 장편소설, 『이바나』, 이마고」, 『문학과 사회』 58호, 문학과 지성사, 2002, pp.748-749.

적인 타자의 정의와 놀랄 만큼 흡사하다. 그들은 그들 스스로 인식하지 않지만 그 유동성으로 인해 주체의 인식 내부로 들어오지 않는 존재가 되고, 그들의 탈주는 어떤 목적이 있었다더라도 종착지가 없다는 점에서 기의가 없어진 기표가 무한히 옮겨가듯 본질적 의미에서 스스로 정의되지 않는 타자가 된다.

종종 배우야는 인간에게 가해지는 억압이나 고통에 의해 견딜 수 있는 한도를 넘었을 때 인간에게 내면적으로 일어나는 바다우적 의미의 사건<sup>8)</sup>을 ‘혁명’이라고 지칭했는데<sup>9)</sup> 탈주를 감행하는 인물들은 이러한 혁명에 윤리적인 응답을 하는 존재들이라고 볼 수 있다. 그들은 점차 주체 바깥의 타자라는 자신의 외면적 정체성을 의식하는 단계를 넘어 주체 내부의 타자인 자신을 마주할 기회를 얻게 된다. 그와 함께 배우아의 경향은 2010년대로 오면서 점차 주체 바깥의 타자보다 주체 내부의 타자에 주목하는 행보를 보인다. 『서울의 낮은 언덕들』의 경희나 『알려지지 않은 밤과 하루』의 아야미는 사회적으로 소외된 계층이며 대중과 거리를 두고 있는 고립된 인물이라고 할 수 있다. 그들은 고정된 거처가 없거나 빈약하며 그들의 직업 또한 직종 자체가 사라질 위기에 있거나 혹은 존재하지 않는 것으로 취급된다. 낭송가와 전직 배우라는 직업은 현실적으로 대중의 관심을 필요로 한다는 점에서 그들의 고독한 기질은 반어적으로 더욱 두드러진다. 그러나 그들 스스로는 이전의 타자화된 인물들만큼 군중과 자신을 의도적으로 대비시키거나 자신을 소외하는 사회를 의식하고 있지 않다. 경희와 아야미는 직업적 성취나 사회적 성공 측면에서 “타인을 설득하는 일에 한 번도 성공해본 적이 없는 사람”<sup>10)</sup>이며 “타인에게서 인정과 사랑을 받는 사람과 그렇지 못한 사람의

8) “사건 : 상황 · 의견 및 제도화된 지식과는 ‘다른 것’ 을 도래시키는 것이다. 우연적이고 예측 불가능하고 나타나자마자 사라지는 잉여적 부가물이다.”

알랭 바디우는 진리가 출현하는 과정의 핵심적인 조건 중 하나로 ‘사건’ 을 언급했다. ‘사건’ 은 단순히 새로운 것이 나타남을 지칭하는 것이 아니라, “누구도 배제하지 않고 구속하지 않는”, “존재의 절대적 중립성” (p.90.)으로서의 공백을 호출하는 것이다. 알랭 바디우는 인용문의 뒷부분에서 그 ‘공백’ 의 예로서 유대인을 위시해 집시, 정신병자, 동성애자 등의 타자적 존재를 언급했다. (알랭 바디우, 이종영 역, 『윤리학』, 동문선, 2001, p.84.)

9) “혁명을 이룬 다음에는 노인이 된다고 생각했다. 혁명을 이룬 다음에는 누릴 수는 없다. 서서히 사라지거나 빨리 사라지는 것뿐. (……) 혁명은 언제나 사람들이 짓밟히고 짓밟혀서 더 이상은 양보할 수 없을 때 일어나게 된다. 그렇게 밑바닥까지 끌려가는 경험이 아마 나에게 혁명을 일으키게 한 계기가 되지 않았을까 한다.” (배수아, 신수정, 「[대담] 고향 아닌 곳으로 -이방인으로 산다는 것」, (『문학동네』 통권 46호, 문학동네, 2006, p.12.)

“여러 가지 혁명들은 개인의 삶에 평탄하고 행복한 경험만 선사하는 건 아니에요. 그 반대가 정상이죠.” (최인자, 채윤정, 「배수아를 만나다」, 『여/성이론』 통권 18호, 2008, p.207.)

10) 배수아, 『알려지지 않은 밤과 하루』, p.58.

차이가, 말과 개념의 세계에서 중요한 것처럼 자아의 세계에서든 과연 그만큼 결정적일까”<sup>11)</sup>에 무관심한 이방인들이다. 『독학자』의 S가 자신의 정신성을 군중으로부터 타자화하기 위해 얼마나 작위적인 노력을 기울였는가에 주목하면 그 차이는 더 유의미하다.

S에게 타인들과 함께 살아가기는, 더 정확히는 자신의 자유를 의도적으로 구속하면서 이미 만들어진 군중의 세계 속에서 개별자로서의 영혼을 유지하는 것이 그가 생각하는 선으로 나아가는 길이 되었다. 그것은 세계와의 타협적인 조화가 아니라 세계의 이중성을 인정하는 것이며 자신이 나서서 세계와 기꺼이 이중성을 이루는 것이기도 했다.<sup>12)</sup>

반면 그들의 타자성은 그들 바깥과 자신의 관계가 아니라 자신과 자신 내부의 낯설음의 관계성에서 기인한다. 그들의 타자성은 통상적으로 ‘자신’으로 여겨진 이성 질서 속의 자아와 화합되지 않는 ‘꿈’의 영역에 있으며, 때문에 아야미는 소설 도입부에서 자신의 유일한 직장이었던 오디오 극장이 폐쇄되고 실직자가 된 상황에서도 자본주의 사회로부터 도태되고 고립되는 것에 대해 별달리 신경을 쓰지 않는다.

다른 한편 3기 텍스트에 후경화되어 나타나는 주체 바깥의 타자들은 극단적으로 불가해한 영역에 들어서는데, 이들은 광기를 그 특징으로 갖는다. 이방인의 지위로나마 대중과 공생하는 것이 허용되지 않아 대개 존재가 지워지는 방식으로 격리된다. 『뱀과 물』에서는 극단적으로 ‘존재하지 않는 것’으로 취급되거나 폭력적인 방식으로 격리되는 타자들이 서사의 바깥에서 의미 없는 배경처럼 스쳐지나간다.

얼이의 어머니가 울고 있었다. (……) 그녀는 어린아이처럼 발버둥을 치며 사납게 소리 높여 울었다. 흰 제복을 입은 사람들이 그녀를 잡아서 병원차에 태우려고 했기 때문이다. (「얼이에 대해서」, 『뱀과 물』, p.68.)

11) 위의 책, p.61.

12) 배수아, 『독학자』, pp.188~189.

교사에게는 언제나와 마찬가지로 쓸쓸한 일상이 기다리고 있었다. (……) 최근 일어난 한 남교사의 여학생 성폭행 사건의 무마 방안에 관한 회의에 참석했다. (「1979」, 『뱀과 물』, p.68.)

이 주체 밖의 타자들은 세계에 실존하는 방식대로 텍스트 내에 묘사된다. 서사의 중심 흐름과 관계가 없는 배경으로서 “모든 것이, 살짝 먼지가 덮인 허깨비처럼”이라는 「1979」 속 교사의 묘사처럼 희미한 흔적으로 존재한다. 정신병자인 열이의 어머니는 방치되어 자라던 열이가 실종된 뒤(정황상 유괴되어 살해된 것으로 추정된다) 정신병원에 끌려가고, 「도둑 자매」의 지적장애가 있는 듯한 돼지 장수는 유괴범으로 지목당해 경찰서에 끌려가 고문에 못 이겨 자살하고, 유괴당했다는 실종된 소녀는 사람들에게서 망각된다. 타자에 대한 폭력과 격리는 손쉽게 망각되거나 은폐된다. 주체 내부의 타자로서 스스로 군중 내부에서 존재를 지우거나, 주체 바깥의 타자에서 강제로 격리되는 방식으로 3기 텍스트의 타자들은 그 ‘사라짐’에 정체성이 집중된다.

“누군가가 손을 뺀 나를 끌어올려주었다. 손은 누렇고 넓은 옷소매에서 튀어나왔고, 엄지를 포함한 열 개의 손가락 모두에 금빛 반지를 끼고 있었다. 하지만 손의 주인은 볼 수 없었다.”<sup>13)</sup>

“그리고 나는 그대로 사라졌으므로, 이후에 노인 올라에서 나에게 일어난 일을 아무것도 보지 못했다.”<sup>14)</sup>

“할머니는 빈손으로 반두 언덕으로 왔고, 죽을 때도 마찬가지로 아무것도 남기지 않았다는군요.

할머니의 몸은 노간주나무와 송아지 가죽과 함께 태워질 거예요. (……) 할머니는 여왕이 되었다가, 아무도 알아차리지 못하게 세상을 구원한 다음, 연기가 되었고, 마침내 대머리 독수리가 되었어요.”<sup>15)</sup>

‘꿈’의 문법을 차용한 초현실적인 묘사는 얼굴이 없거나(「눈 속에서 불타기 전 아이는 어떤 꿈을 꾸었나」) 존재가 사라져 보이지 않게 되거나(「노인 올라에서」) 연기로 변해버리는(「기차가 내 위를 지나갈 때」) 인물들을 통해 존재감 없는 존재를 텍스트 내에 의식화한다. 이러한 존재감 없는 존재라는 타자성은 텍

13) 배수아, 『뱀과 물』, p.9.

14) 위의 책, p.146.

15) 위의 책, pp.254~255.

스트에서 반복적으로 나타나는 소재에서도 이미지화된다. 『뱀과 물』에서는 『홀』에 수록된 단편 「마잔 방향으로」에서 배경이 되는 공간 자체를 살아있는 인물과 같은 서사의 중심으로 삼은 것과 마찬가지로 ‘연기’나 ‘안개(구름)’를 강박적으로 강조한다. “시선을 돌리는 곳마다 짙은 연무가 매의 머리 모양으로 뭉쳤다가 흩어지기를 반복”<sup>16)</sup>하거나 짙은 안개가 “길을 잘못 든 세상이 구름 속으로 들어와버린”<sup>17)</sup> 것처럼 깔리고, 사람들은 화장터에서 피어오르는 붉은 연기로 믿어지는 “불그스름한 안개”<sup>18)</sup>를 응시한다. 『알려지지 않은 밤과 하루』의 보이지 않는 라디오의 소리나, 『올빼미의 없음』에서 숲의 나무가 베어져 사라져버린 올빼미처럼 타자의 타자성을 물질적으로 형상화한다.

## 2. 주체화하는 타자와 타자화하는 주체

타자성에 대한 실험은 주체의 내부와 외부에 대한 이행과 착종을 넘어, 개념의 전복으로 나아간다. 배수아의 글쓰기가 번역 작업의 영향 하에 해체적인 ‘꿈’의 문법으로 이행하면서 주체와 타자의 경계는 와해되고 타자의 개념은 좀 더 본질적인 영역에서 해석된다.

『아듀 데리다』에서 알랭 바디우(Alain Badiou, 1937~ )는 실존과 원존재의 관계를 통해 데리다의 ‘차연’ 개념으로 논의를 이끌어갔다. 그에 의하면 원존재가 “순수한 다수성”들로 구성된 무언가라면 실존은 그 존재가 한 세계에 출현하는 정도 혹은 상태이다. 원존재를 이루고 있는 다수성—어떤 측면 혹은 정체성—은 실존적 차원에서 아주 강렬하게 혹은 극히 미약하게 존재할 수 있다. 이때 “어떤 세계의 초월성 속에서 최소한으로 실존한다는 것은 전혀 실존하지 않는 것과 비슷하다.”<sup>19)</sup> 이것을 비실존이라고 지칭하는데, 이는 원존재를 가지지 않는다는—존재하지 않는다는—의미가 아니라 세계에 출현하는 지분이 0에 수렴하는, 실존

16) 「눈 속에서 불타기 전 아이는 어떤 꿈을 꾸었나」, 위의 책, p.9.

17) 위의 책, p.31.

18) 「기차가 내 위를 지나갈 때」, 위의 책, p.248.

19) 슬라보예 지젝, 자크 랑시에르, 알랭 바디우 외, 앞의 책, p.73.

적으로 ‘아무것도 아니’라는 뜻이 된다. 데리다는 이러한 비실존을 언어화하고자 하는 동시에 비실존을 언어화하는 순간 그것이 주체의 언어로 오염된 ‘실존’이 되고 마는 불가능성을 말하고자 했다. 비실존은 사라지는 소실점=특정 장소로 지목되는 순간 그 의미를 상실하고 사라지는 것으로 해설되며, 이항 대립이 자리잡은 장소를 해체함으로써만 상정될 수 있다. 그와 같이 ‘부재하는’ 타자는 대립쌍 중의 열등한 쪽이라는 이항 대립만으로는 포착되지 않는다. 실재하거나 잠재적인 타자를 넘어서, 데리다는 영원히 불확실하며 불가능한=실현되지 않는 타자를 호명했다.

배수아 소설에 나타나는 타자는 점차 주체 외부와 주체 내부라는 구분이 무의미해진다. 『에세이스트의 책상』이나 『독학자』 등으로 대표되는 2000년대 작품군이 타자화된 소외계층이나 반사회적 인물을 주체로 내세워 주체와 타자를 결별시키는 폭력적인 이원적 세계관을 비판했다면, 주체와 타자의 경계가 와해되는 2010년대 작품군은 주체는 꿈이나 비현실, 죽음과 같은 타자화된 세계에 용해되는 일원적 세계관을 제시해 보인다. 타자화된 세계라는 것은 단순히 이항 대립에서 열등한 것으로 평가되는 한 축이 아니라, 실존적으로 그 존재감을 갖지 못하는 성질을 내포한다. 타자를 포착하고자 하는 노력은 데리다의 차원에서 의미에 도달하고자 하는 것과 마찬가지로 개념적으로 계속해서 실패할 수밖에 없다. 지정된 한 장소를 가리키는 순간 그 지점은 ‘사라지는 소실점’이 아닌 또 하나의 중심이 되어버리고, 그 중심으로부터의 맹점은 다시 다른 곳으로 이동한다. 배수아 소설의 많은 주요 인물들이 동성애자, 빈곤 계층, 이방인 등 가시화되지 못한 인물상을 그려내면서도 그 개별성을 특정한 정체성으로 부각하기보다 그 존재를 통해 ‘중심이라는 A로부터 A가 아닌 것으로서의 실존’<sup>20)</sup>인 타자성을 추구하는 것은 이러한 ‘맹점’을 좇아가는 시도와 동일선상에 있다.<sup>21)</sup> 그렇다면 배수아 소설

20) “동성애자를 성적 소수자이기보다 남성과 여성이라는 관습적 성차가 삭제된 ‘탈젠더적 존재’로 그려내는데 성공함으로써 그 결과 배수아는 “페미니스트도 아니”고, “여성주의적으로 해석될 여지가 많은 것은 분명하지만 여성주의 문학이라고 보기 어려”워지는 것이다.” (강지희, 앞의 논문, pp.51~52.)

백낙청의 비평에서는 『에세이스트의 책상』에 나타난 ‘나’와 M의 관계를 분석하면서 이들이 표상하는 관계가 육체적인 동성애와는 거리가 멀며, 단지 성별을 떠난 정신적 일치에 가깝다고 판단했다. 그러한 가설이 작품 해석에서 얼마나 설득력을 갖는가 하는 문제와는 별개로, 작가가 의도적으로 인물들에게서 성차나 성관계에 관한 암시를 최소화하고 결과적으로 여성주의나 퀴어 담론으로만 문제의식이 설정되지 않도록 해석의 여지를 열어놓았다는 지적은 타당하다. (백낙청, 앞의 글, pp.41~42.)



에서 그러한 맹점이 어떤 방향으로 다루어지며 어떤 성취로 귀결되는가를 살펴볼 필요가 있다.

### 1) 주체화하는 타자

이데올로기적 윤리를 포함해 많은 타자 담론은 주체와 타자의 위계를 전제로 하며 타자를 배제한 채 형성된다. 여기서 배제라고 지칭하는 것은 “대상으로 삼지 않는다는 의미가 아니라, 철저히 대상화함으로써 주체가 될 가능성을 완전히 차단”<sup>22)</sup>하는 것이다. 사르트르는 일찍이 ‘시선’으로 개별자는 서로를 객체화하고 타자화함을 지적했으며 레비나스는 동일자적인 포섭에 머물고 마는 시선의 한계와 폭력을 지적했다. 데리다는 그 한계에서 더 나아가 타자의 시선 아래에 자신(주체)을 위치시키고, 그러한 상상적 타자의 복원마저도 자신(주체)의 인식과 관점에서 벗어날 수 없다는 극복 불가능한 어긋남을 역설했다. 주체의 인식에 포섭되지 않는 ‘대체불가능한 독특성’으로 타인을 만나는 순간이야말로 ‘절대적 타자성’을 경험하는 순간이다. “레비나스는 ‘언어가 곧 환대이다’고 말하지만 데리다는 “환대란 어떤 한정된 언어를 정지시키는 것”이라고 말한다.”<sup>23)</sup> 대상을 한정하고 분류하는 언어적 판단을 유보했을 때에야 타자는 절대적 타자성을 획득함과 동시에 주체와 동등한 시선을 갖는 또 하나의 주체로 승격되는 것이다.

이러한 판단의 유보와 언어의 정지에서 배수아 글쓰기가 지적받아온 ‘읽히지 않음’으로서의 낮춤이 조명된다. 파편화된 서사와 시공간의 혼종, 인물의 중첩 등의 기법으로 “총체적이고 환원주의적 의미를 지양하고 끊임없이 지연”<sup>24)</sup>되는 효과를 유도하는 지점에 대하여 노현주는 배수아의 ‘꿈의 글쓰기’는 독보적인 문체로 평가했다. 하지만 노현주의 연구는 그러한 글쓰기를 단순히 “전통 부정과 새로운 글쓰기에 대한 욕망”으로 인한 “외부와 단절된 자아에게로 향하게 된 리비

21) “ ‘배수아는 서사를 쓰지 않은 것이 아니라 비(非)서사를 썼다.’ 이렇게 말할 때 그녀의 소설을 긍정적으로 규정할 가능성이 열린다.”

신형철의 이와 같은 가설은 배수아 소설의 탈서사, 그의 표현을 빌리자면 덕선적 성격을 염두에 두고 한 말이지만 배수아의 작중 소재에 대해서도 이러한 관점은 유용하다. 앞의 알맹 바디우의 논의에서 틀림없이 존재하나 실존이 가시화되지 않기에 세계에 가시적으로 출현되길 요구하는 ‘비실존’의 성격은 이와 유사하게 규정된다. (신형철, 앞의 글, p.2.)

22) 최성희, 「동물의 시선 : 포우의 ‘검은 고양이’와 데리다의 고양이」, 『새한영어영문학』 55권 4호, 새한영어영문학회, 2013, p.48.

23) 위의 논문, p.65.

24) 노현주, 앞의 논문, p.391.



도”<sup>25)</sup>로 해석하는 데에서 논의를 그쳤다. 전통을 부정한 새로운 글쓰기, 재현과 해석에 포섭되지 않으며 환원되지 않는 글쓰기는 타자를 발견하고 주체성을 복원하는 지향으로 나아왔다. 판단이 유보되며 해석이 거부된 타자는 『알려지지 않은 밤과 하루』 곳곳에 나타난다.

소녀는 작별 인사를 나눌 때 아야미의 손등을 스치듯이 만지며 가운데 손가락으로 그녀의 손목 안쪽 부위를 마치 맥박을 측정하려는 행위인 양 한동안 지그시 눌렀다. 순간적으로 아야미는 소녀가 독특한 방식으로 자신을 초대하고 있다는 생각이 들었다. (『알려지지 않은 밤과 하루』, pp.12~13.)

아야미는 대답하지 않았다. 대신 그의 손등을 스치듯이 만지며 가운데 손가락으로 그의 손목 안쪽 어느 특정 부위를 마치 맥박을 측정하려는 행위인 양 한동안 지그시 눌렀다. 순간적으로 불피는 아야미가 독특한 방식으로 자신을 초대하고 있다는 생각이 들었다. (『알려지지 않은 밤과 하루』, p.186)

두 인용문은 각각 1부에서 아야미가 오디오 극장에 오디오 극을 관람하러 온 맹인 소녀를 배웅하는 장면과 3부의 마지막에서 아야미와 불피가 부산행 야간열차를 기다리며 플랫폼에 앉아 있던 중 갑작스레 아야미가 알 수 없는 언행으로 불피를 당혹케 하는 장면이다. 두 장면은 작중의 라디오 소리나 여니의 폰섹스 문구와 마찬가지로 거의 동일하게 반복되는 문구로 이루어져 있다. 비슷한 내용이 아야미가 극장장과 약속을 잡은 ‘보이지 않는 식당’에서 가이드가 그녀를 안내하는 장면에도 나타난다. 첫 인용문은 아야미의 시점에서, 두 번째 인용문은 불피의 시점에서 상황이 묘사된다. 그에 따라 첫 인용구에서 주체의 위치에 있는 것은 각각 아야미와 불피가 되는데, 그들은 낯선 이의 이해할 수 없는 행동과 접촉에 대해 어떤 판단이나 해석을 내리지 못한다. 그들은 이름도 모르는 맹인 소녀나 만난 지 하루도 지나지 않은 타국의 여성이 단지 “독특한 방식으로 자신을 초대하고 있다”고 그 상황을 수용한다. 타자의 주체성을 복원하고 그의 시선과 언어를 수용하는 것은 주체의 절대적인 수동성을 매개로 이루어진다. ‘보이지 않

---

25) 위의 책, 같은 쪽.

는 식당'의 장면 또한, 어둠 속에서 아무것도 보지 못하고 자신을 안내해줄 사람의 부축만을 기다려야 하는 아야미가 수동적으로 가이드를 따라가는 것으로 타자의 세계로의 '초대'와 유사한 분위기를 갖는다.

아아, 나는 이 남자를 아는가? 아야미는 더 이상 자신의 기억력을 신뢰할 수 없다는 느낌이 들었다. (……) 붉은 핏줄이 선명하게 그어진 눈, 말라붙은 입술, 정체가 모호한 어떤 격렬한 감정. 심장을 찢어발기고 와해시키고 산산히 부수는 감정, 그러나 이상하게도 동시에 마음을 한없이 심연 아래로 가라앉게 만드는 감정. 나는 감정이다. (『알려지지 않은 밤과 하루』, p.36.)

위의 인용 부분은 1부에서 아야미가 오디오 극장에서 일하고 있던 중, 유리문 밖에서 난동을 피우는 남자를 마주치는 장면이다. 이 상황은 2부에서 김부하가 흠모하던 시인 여자(아야미)를 뒤쫓아 가서 유리문 밖에서 그녀를 애타게 부르던 장면과 동일하게 겹쳐지지만 아야미의 관점과 김부하의 관점에서 둘의 모습이나 대사는 완전하게 다른 의미를 가진다. 아야미의 관점에서 그의 모습은 난데없이 자신의 직장에 찾아와 자신을 위협하는 '미친 남자'로 관찰된다. 그러나 아야미는 그를 낯선 사람 혹은 알고 있는 사람, 미친 사람 혹은 자신에게 무언가 말을 하고자 하는 사람 중 어느 한쪽으로 판단을 내리는 것을 유보한다. 소통은 분명치 않으며 그의 정체는 해석되지 않는다. 심지어 아야미는 미친 것처럼 보이는 남자가 유리문 하나를 사이에 두고 자신을 "죽여버리겠다"고 위협하고 있는 상황 속에서 다음 순간 "무심히 그의 뒤를 지나쳐 가던" 승용차에 주목한다. 아야미의 시선 즉 내포작가의 시선은 해석이 내려지는 초점이 아닌, 그 뒤의 소실점을 향한다. 승용차에서 운전 중인 여자는 폰섹스 중이다. 아직 그녀의 통화 내용은 성행위에 진입하지 않은 상태이고, 아야미는 "본격적으로 달아오르게 된 여자가 갑자기 매우 외설적인 어휘를 쏟아낼 것이 두려워"<sup>26)</sup>져서 고개를 돌려버린다. 아야미는 이후 경비원들이 남자를 끌어내자 남자의 모습이 보이지 않게 된 뒤까지 그 자리에 서있다. 아야미의 시선은 계속해서 초점이 맞지 않은 배경의, 판단이 유보된 불가해한 상에 놓이는 것이다. 아야미가 그 대상들을 '해석'하고자 하는

26) 배수아, 『알려지지 않은 밤과 하루』, p.37.

시도는 종종 그녀가 사용하는 독순술로 드러나는데, 오히려 그녀의 독순술은 대상들과의 소통에 도움이 되지 않는다. 그것은 상대의 발화를 엉뚱한 내용으로 해석하거나, 입술이 보이지 않는 수화기 너머 상대의 입술을 ‘읽을 수 있다는’ 착각을 일으킨다.

“당신은 대개 듣기보다는 주로 입술을 읽는군요.”

“그런데 종종 보지 않고도 읽는 경우가 생긴답니다. 이해할 수 없는 일이긴 하지만요.”

“감각이 착각을 일으키는 걸까요?” (『알려지지 않은 밤과 하루』, p.47.)

인용구 앞부분에서 아야미는 말한 대로 ‘보지 않고도 읽는 경우’를 겪는다. 독일어 선생 여니와의 통화 도중 여니의 보이지 않는 입술을 읽을 수 있다는 읽을 수 있다는 착각이 든 것이다. 여니는 ‘알지 못하는 미친 남자가 찾아와 죽여 버리겠다고 나를 위협했다’는 아야미의 불안한 심리가 드러나는 하소연에 조금도 동조해주지 않고, ‘그는 당신과 보통 이상으로 친밀한 사이라고 들었으며, 당신을 좋아하는 것 같으니 이유 없이 그런 말을 할 리가 없다’고 단언한다. 2부에서 김부하가 아야미를 시인 여자로 인정한 채 내적 친분을 쌓아가는 과정이 서술되었을 때에야 여니가 한 말이 김부하(미친 남자)의 관점에서 사실무근한 진술은 아니었음이 드러나지만, 아야미의 입장에서는 자신의 시선이 조금도 반영되지 않은 채 타자(미친 남자)의 시선으로만 자신이 포착되고 그의 언어로 자신이 서술되는 순간은 불안과 공포를 동반한다. 타자는 나의 시선에 포섭되는 객체가 아니라, 유리문 너머에서 나를 시선으로 포획하는 주체가 된다. 타자와 주체의 우열이 해체된 구조에 의해, 주체의 지위에 놓인 2부의 김부하가 시인 여자(아야미)를 포착하고 판단하며 자신의 관점에 의지해 소통하려고 하는 시도 또한 실패로 돌아간다.

## 2) 타자화하는 주체

1)에서 살펴보았듯이, 배수아 텍스트에서는 사회 집단으로부터 밀려나고 고립됨으로써 수동적으로 타자화 ‘되는’ 주체를 발견할 수 있다. 한편으로, 타의에 의

해 타자화된 주체들을 한국 현대소설에서 찾는 것은 어렵지 않다. 경제적 빈곤이나 어떤 사회적 비극에 의해서 고립되고 소외계층으로 전락한 인물들은 배수아의 『철수』나 『일요일 스키야키 식당』과 같은 1기 작품들에서부터 그 꺾어진 실상이 묘사되고 있다. 그러나 인물의 타자화가 아닌 주체의 타자화는 이와는 다른 논의를 필요로 한다. 인물을 타자화한다는 것은 공동체라는 다수로부터 그를 소수자나 소외된 자들의 세계로, 혹은 실존하지 않는 것에 가까운 외부로 추방한다는 것을 의미하지만 그럼에도 그가 스스로에게 주체로 인지된다는 사실은 변하지 않는다. 특히 소설에서는 화자로 조명된 ‘타자’는 주체로서의 개별성과 결단을 부여받는 인물로 창조되고 독자의 초점을 확보한다. 『에세이스트의 책상』이나 『독학자』 계열의 텍스트에 나타난 스스로 고립을 택하고 타자화된 삶을 지향하는 인물들이 오히려 군중과 대비되는 독보적인 주체성을 획득하는 것이 그 예이다. 주체가 타자화한다는 것은 앞서 ‘주체화하는 타자’ 논의에서 타자의 주체성을 복원하기 위한 주체의 환대로서 주체와 타자의 역전이 일어난 것과 마찬가지로 주체가 스스로 주체의 능동성을 포기하는 것을 의미한다. 이러한 주체의 절대적 수동성은 배수아가 자신의 소설에 나타난 매저키즘적인 수동성을 “주체적인 선택”이라고 설명한 모순적 진술에서 암시되기도 한다.<sup>27)</sup>

블랑쇼는 죽음과 같은 위기의 순간에 ‘나’와 ‘타인’ 사이에 발생하는 논리적으로 설명하기 어려운 기이한 힘에 의해 ‘공동체’가 형성된다고 말한다. 이것은 ‘함께-있음’이라는 수동성의 경험에 의해 형성된다.<sup>28)</sup>

배수아 텍스트에 대한 논의에서 공동체는 주체(나)와 타자(타인)이라는 양측 사이의 관계를 의미하며 타자는 어떤 정의에서 실존하거나 현존하지 않는 존재일 수도 있으므로(타자가 죽은 사람일 가능성을 포함하여), 이 관계를 이루는 공동체 안에는 사실상 단수의 사람(주체)만이 존재할 수도 있다. 『뱀과 물』의 단

27) 최인자, 채윤정, 앞의 대담, p.223.

“(배수아 : )내 소설의 여주인공들이 매저키즘적인 자발적 약자의 모습으로 보일 수도 있겠지만, 그것은 아주 재래식 관점으로 보았을 때만의 결과입니다. (……) 수동성 자체도 주체적인 선택일 수 있으며 수동적 (성)행위도 주체적인 선택이었다고 표현하고 싶군요. 왜냐하면 그것이 그녀의 캐릭터니까.”

28) 송민우, 앞의 논문, pp.7-8.

편들에서는 그와 같은 공동체의 관계성이 자주 등장한다. 「얼이에 대해서」에 나타난 ‘나’와 얼이의 관계는 주체가 타자화된 인물과의 관계에 의해 스스로를 타자화하는 초기적인 단계가 심리적으로 세밀하게 묘사되어 있다. 얼이는 “미친년”의 아이이다. 근친상간적인 관계에서 태어난 사생아이며, 가출했다가 실종된 뒤 이유가 분명치 않은 죽음을 맞는다. 그런데 작품 전반부에서 얼이의 어머니인 “미친년”의 행태가 묘사된 뒤의 단락에서 ‘나’의 모습을 이어 서술하는 부분은 ‘나’를 단순한 관찰자로 보기에 기묘한 분위기를 띤다.

최근에 내가 외투 위에 담요를 두르고 외출을 하는데 하교하는 아이들이 키득거리며 손가락으로 나를 가리켰다. 그들의 얼굴 표정에서 나는 과거에 내가 얼이의 어머니에게 했던 말을 그대로 읽는다. 저기 미친년이 간다.

이 비밀스러운 결속이 나는 기쁘다. (「얼이에 대해서」, 『뺨과 물』, p.39.)

위의 장면에서 ‘나’는 얼이의 어머니를 “미친년”이라고 부르는, 과거의 ‘나’와 같은 아이들의 공동체에 소속되어 있지 않다. 소설은 과거의 사건들을 전개해나가기에 앞서 작중 사건들보다 훨씬 시간이 후에 단절되다시피 변화해 있는 ‘나’의 모습을 먼저 보여주고 있다. “비밀스러운 결속”은 얼이와 ‘나’의 관계가 “아이들”과 다른 사적인 특별함을 띠는 사건으로 변화했음을 암시한다. 그러나 둘의 결속은 둘이 실재하는 공간이 다르며 곧 둘의 관점과 소속이 다를 수밖에 없다는 차이를 전제한 채 각자의 세계 경계선 위에서 비밀스럽게 이루어지는 것이 아니다. 이는 얼이가 실존하는 타자의 세계로 ‘나’가 실제적으로 넘어왔음을, 그렇기 때문에 반대편 세계에 있는 아이들이 그 의미를 알 수 없음을 의미한다. 그로 인해 ‘나’의 정체성은 용해되고 ‘나’는 얼이의 어머니인 “미친년”이자 그녀를 포함하여 모든 타자화된 “죄의 상징”으로서의 “미친년”이 된다.

그 여자는 아이들의 정부였다. 노인들, 그리고 외로운 개들과 쥐의 연인이기도 했다. 그 여자가 골목을 지나갈 때면 우리는 모두 뒤를 따라가면서 입을 모아 짓었다. 우리는 그 여자를 사랑했다. (……) 그 여자는 참으로 사랑스러웠으므로 우리 모두는 단 한 번이라도 좋으니 그 여자의 뺨을 때리고 얼굴에 못을 박아 그 여자가 우는 것

을 보기를 소망했다. (……) 그 여자는 죄의 상징이었다. 우리는 비록 죄가 뭘지 구체적으로는 알 길이 없었지만, 적어도 그 여자를 향해 “미친년이 간다!” 하고 말해도 어른들에게서 별다른 제재를 받지 않는다는 것은 알고 있었다. (「얼이에 대해서」, 『뱀과 물』, pp.35~36.)

서두에서 ‘미친년’으로 얼이의 어머니가 묘사되는 부분은 문학에서 전통적으로 타자화된 대상을 다루던 문법을 답습하면서 그 인습적 문법의 폭력성을 과장된 가학성으로 비틀어 보여준다. 얼이 어머니 자신의 시점이나, 그녀가 주체로서 발화하는 언어는 텍스트 표면에 드러나지 않는다. 인용문 속 ‘아이들’과 ‘어른들’은 철저하게 그녀를 대상화하는데, 그녀의 주관이나 그녀와의 소통이 조금도 전제되지 않은 상태로 그들은 손쉽게 그녀를 판단하고 해석한다. ‘미친년’은 ‘죄’라는 개념을 아직 이해하지 못하는 아이들에게조차 공동체 바깥의 존재로 분명하게 고정된 기표이다. 반면 얼이와 결속되어 있는 ‘나’에게 이 “미친년”과 동일한 맥락 하에 있는 얼이의 기표들 즉 얼이의 일상적이지만 비현실적인 거짓말들, 반두의 왕, 쥐들의 나라 등은 기의가 고정되지 않고, 끝내 얼이 본인의 실종과 함께 고정된 진실은 사라져버린다. 아버지는 ‘나’에게 타자에 대한 담론 자체를 금지시킨다. 곡괭이를 들고 ‘나’와 얼이를 위협했던 남자에게 얼이가 살해되었을 거라는 ‘나’의 진술을 부정하고, 얼이의 죽음과 사건 자체를 부정하고 침묵시킨다. 얼이의 어머니를 다른 이들과 마찬가지로 “그녀는 미쳤으니까”<sup>29)</sup>라고 해석하고 판단하며 얼이의 이야기들을 믿지 않던 ‘나’는 이후 혼돈스러운 꿈을 꾸며 얼이의 죽음에 죄책감을 느낀다. 그리고 마지막 장면에서 ‘나’가 얼이를 재회했을 때 —이것이 꿈인지 환각인지, 텍스트에서 그 의미가 분명하게 서술되지 않는다는— ‘나’는 앞의 인용문과 같은, 얼이의 어머니와 구분되지 않는 ‘미친년’의 모습을 하고 있다. ‘미친년’이 곧 죄의 상징이라는 앞부분의 진술을 상기하면 성장한 ‘나’의 이러한 귀결은 여동생이 태어났기에 그 대가로 얼이가 죽은 것이라는 ‘나’의 꿈속의 논리에 따라 쫓값을 치르는 흐름으로 보이기도 한다. 여동생은 유산되고 어머니도 돌아오지 않았지만 얼이는 돌아오지 않고, 때문에 반두의 왕 또한 돌아오지 않고, 실재계에는 단지 쫓값을 치르는 ‘나’만이 존재한다. 사내아이처럼 하고 다

29) 배수아, 「얼이에 대해서」, 『뱀과 물』, p.56.

니던 ‘나’에게 누나가 성년의 상징처럼 원피스를 내밀고 ‘나’가 여성으로 성장하게 되었을 때 ‘나’는 ‘미친년’이 됨으로써 실재계에 존재할 수 없는 모든 존재의 기표로 부유하게 된다. ‘미친년’이라는 기표의 의미는 정확하지 않으므로 그것이 얼이의 어머니라는 의미로 고정되거나 해석될 수 없다. 그러나 ‘나’가 주체의 고정된 기의를 버리고 타자의 기표를 택했으므로 ‘나’는 얼이의 세계로 들어왔고 얼이와 마주할 수 있는 존재가 된다.

얼이는 내가 사내아이로 변장한 채 살던 시절에 나를 알았다. 얼이는 마을의 미친 여자가 누구인지 알아보지 못했다. 단지 내 얼굴, 내 웃음이 그의 어머니의 것과 같았기 때문에, 그는 영영 떠나기 전 나를 오래오래 바라보았다. (「얼이에 대해서」, 『뱀과 물』, p.78.)

「도둑 자매」에는 주체가 능동성을 버리고 타자의 세계로 들어가 타자와 일체되는 내러티브가 더 직접적으로 나타난다. 「얼이에 대해서」의 ‘나’가 얼이의 어머니인 미친 여자나 죽은 얼이와 일체되는 과정에서 얼이에 대한 ‘나’의 죄책감 및 아버지를 비롯한 어른들의 폭력적인 태도가 ‘나’의 변화에 다소간의 인과를 부여한다면, 「도둑 자매」의 ‘나’가 도둑 소녀의 동생이 되고 도둑 소녀가 되는 과정에서는 그 연결고리가 비교적 가시화되지 않는다. ‘나’는 키우던 강아지가 자신의 실수 때문에 도랑에 빠져죽은 뒤, 도랑에 빠진 물체를 강아지라고 생각해 손을 뻗던 순간 자신 앞에 나타난 낯선 소녀를 아무런 의혹 없이 따라가고 그 길로 실종된다. ‘나’가 어째서 낯선 도둑 소녀를 따라가서 그녀의 “내가 네 언니야.”(p.156.) 라는 말에 수궁해 빈곤과 질병, 죽음으로 둘러싸인 그녀의 세계에서 살아가기를 택했는지는 분명한 이유가 나오지 않는다. 단지 자신의 잘못으로 강아지가 죽는 상실을 경험하고 그 충격으로 도둑이 들어와 강아지를 훔쳐갔다가 그래서 거울이 깨졌다든가 하는 착란에 빠져있던 ‘나’에게 도둑 소녀라는 타자와의 마주침이 어떤 사건으로 다가왔는지가 첫 만남에서 묘사된다.

소녀가 웃으면서, 춤추는 듯한 걸음걸이로 나에게 다가왔다. 소녀는 나와 눈이 마주친 최초의 낯선 것이었다. 그 마주침으로 인해 소녀는 나이자 곧 세계가 되었다.



나는 강아지를 잊었다. (「도둑 소녀」, 『뱀과 물』, p.154.)

「얼이에 대해서」에서 얼이의 어머니에 대해 과거의 ‘나’를 비롯한 아이들이 “우리는 그 여자를 사랑했다”고 서술되는 것과 마찬가지로, 인식의 한계 안으로 들어오지 않는 타자성과의 맞닥뜨림은 어느 정도 불안이나 거부감과 함께 매혹을 동반한다. 그것이 어떤 금지의 표식으로서, 지나치게 밀도가 높아 압력으로 균형을 유지하고 있는 정상 세계에 대해 진공 상태와 같은 흡입력을 가진다고 볼 수 있다. 충격과 매혹은 주체를 이성적 판단과 질서에서 벗어나게 해 타자의 낯선 세계로 끌어들이는 데 중요한 요소이다. 이후 ‘나’가 처음으로 도둑 소녀의 삶에 참여하는 장면은 「얼이에 대해서」의 ‘나’가 과거에 얼이의 어머니인 미친 여자를 백안시하고 얼이에게도 거리를 두었던 것과 마찬가지로 죽어가는 도둑 소녀의 어머니에게 본능적인 거부감을 느끼는 것으로 묘사된다. 죽기도 전에 씹어가는 그녀의 몸에서는 엄청난 악취가 나서 ‘나’는 그녀가 있는 방에 들어가는 것조차 불가능할 정도이다. 그러나 ‘나’는 도둑 소녀와 함께 구걸을 하고, 함께 떠돌고 수상한 남자의 지프를 함께 타고 바다에 가거나 하면서 그녀의 굶주리고 빈곤한 일상을 분신처럼 함께 한다. 결국 도둑 소녀의 어머니가 죽었을 때 도둑 소녀가 했던 의식과 같은 행위—시신에서 과리를 쫓고, 깨끗이 닦아주고, 옷자락으로 얼굴을 덮어주는 것—을 도둑 소녀 혹은 ‘나’가 죽었을 때 서로에게 해주기로 그녀들이 약속했을 때, 죽은 사람과 산 사람 혹은 존재하는 사람과 부재하는 사람이 어느 쪽인가 분간이 가지 않게 된다. 작품 후반부에서 혼자 남겨진 듯한 ‘나’는 도둑 소녀가 그랬듯이 철봉에 거꾸로 매달리고, 미스 해병 미인 대회를 기다린다. ‘나’는 도둑 소녀가 그랬듯 “엄청난 빠드렁니”를 가졌기에 미인대회에서 예선조차 통과하지 못했을 게 분명하지만 “심사위원들 앞에 선 내가 입을 가만히 다물고 있으면 아무도 빠드렁니를 눈치 챌 수 없고, 또 입을 약간만 벌리고 입술을 동그랗게 모아 내밀면, 붉은 입술 사이로 살짝 드러나는 커다란 빠드렁니는 내 짙은 눈썹과 검은자위가 유난히 커다란 눈과 함께 어느 정도 성숙하면서도 신비로운 효과를 만들어내고, 그런가 하면 간혹 무의식중에 입술이 만들어내는 특별한 모양에 따라서는, 복사꽃 같은 소녀들은 도저히 흉내 낼 수 없는 병적인 관능을 풍기기도 했을 것이다.”<sup>30)</sup> 또한 「도둑 소녀」의 마지막 단락에서는

소설 초반부 강아지를 잃어버린 ‘나’가 도둑이 강아지를 훔쳐갔다는 상상을 한 후에 착란을 일으키듯 알 수 없는 주술 같은 문장을 이어가던 부분과 거의 일치하는 문장들이 반복된다.

도둑은 타일 바닥 현관으로 들어오지 않았고, 도둑은 어머니가 일본에서 가져온 거무스름하게 낡은 주물 거울을 깨뜨리지 않았고, 거울은 저절로 떨어져 깨졌으며, 강아지는 저절로 없어진 것이 맞고, 거울이 깨진 다음에는 원래 실제로는 아무 일도 일어나지 않는 법이니까, 왜냐하면 거울이 한 번 비춘 것이 다시 세상으로 반사되지 못하므로, 도둑도 없고, 거울도 없고, 따라서 나도 없고, 강아지도 없고, 그러니 그것은 정말로 일어나지 않았다고, 그러므로 우리는 여기 이렇게 거울 속처럼 저절로 있다가, 언젠가 그레이하운드를 타러 가게 될 것이라고, 나를 사랑하는 누군가의 목소리가 그렇게 대답했다. (「도둑 자매」, 『뱀과 물』 pp.187~188.)

초반부 단락에서 “누군가의 목소리”<sup>31)</sup>였던 부분이 후반부에서 “사랑하는 누군가의 목소리”로 바뀐 것을 빼면 세부 내용에 차이는 없다. 위의 문장들은 모든 일이 일어난 이후를 상정하고 보면 예언에 가깝다. 텍스트에 묘사된 거울은 라캉(Jacques Lacan, 1901~1981)의 ‘거울 단계’를 연상시키는 소재이다. 거울은 주체에게 통일된 자의식을 부여하고 그것을 바탕으로 이후의 언어 체계를 통해 타자와의 관계를 만들어가는 상징적 수단이 된다. 그러나 소설에서는 이 거울이 깨지면서 자아와 타아의 구분이 소멸하고 주체는 상징계적 질서에서 퇴행해 자아가 분리되지 않은 상상계의 단계로 되돌아간다.<sup>32)</sup> “한 번 비춘 것이 다시 세상으로 반사되지 못하므로” 주체와 타자는 거울을 사이에 두고 마주보는 것이 아니라

30) 배수아, 「도둑 소녀」, 『뱀과 물』, pp.186~187.

위의 단락은 주어를 “소녀”에서 “나”로 바꾼 것만 빼면 174~175쪽에 서술된 도둑 소녀에 대한 묘사와 완전히 일치하는 텍스트로 이루어져 있다.

31) 배수아, 「도둑 소녀」, 『뱀과 물』, p.152.

32) 윤효영 외, 『주체 개념의 비판 -데리다, 라캉, 알튀세, 푸코-』 서울대학교출판문화원, 1999, pp.70~71.

“주체가 언어로 진입하기 이전에 이루어지는 거울 단계는 무의식에 의해 지배된다. 라캉은 인간 주체들이 언어 체계 안에서만 의미를 획득하게 되는데, 그 기표 체계는 인간 주체들에 선행한다고 말한다. 언어로 진입함으로써 비로소 우리들은 관계적 체계 안에서 ” 주체의 위치 “를 발견할 수 있다는 것이다. (……) 거울 단계는 권력의 구조화를 겪게 되는 문화와 언어가 개입하기 이전의 단계로서, 주체의 진정한 해방과 진정한 탄생을 위해 역행적으로 돌아가야 할 단계라고 할 수도 있다.”

거울 속에 함께 있는 관계로 변화한다. 강아지가 자신의 실수로 인해 죽었던 순간이 ‘나’에게 거울이 깨지는, 즉 자아가 붕괴하는 순간이었다면 이후 거울 속에서 일어난 일들에 의해 ‘나’는 자신과 일체된 타자들에 의해 그 충격을 치유 받게 되는 것이다. 도둑 소녀의 죽어가는 어머니가 도랑에 빠뜨려 잃어버린 딸은 곧 ‘나’가 도랑에 빠뜨려 죽게 한 강아지이자 도둑 소녀의 어머니가 되찾은 ‘나’이며, 결국 ‘나’와 일체되는 도둑 소녀이다. “만일 그것이 정말로 일어났다면, 모든 기억이 이토록 생생할 리가 없다.”<sup>33)</sup>는 마지막 문장은 “그러니 그것은 정말로 일어나지 않았다”는 위안을 거부한다. 「얼이에 대해서」의 ‘나’가 미친 여자가 되어서 죽은 얼이를 기다렸듯, 타자의 세계로 들어온 「도둑 자매」의 ‘나’는 상실된 타자들의 부재를 홀로 분명하게 기억하는 존재로 남겨진다.

‘번역성’을 매개로 한 작업을 통해서 기존 문학사의 리얼리즘 문법으로부터 벗어난 배수아 소설은 타자의 영역에 접촉한다. 데리다의 절대적 타자 개념과 근접해있는 이 ‘타자’는 주체 외부에 존재하는 소외계층과 비정상적·비이성적 개체들을 의미하는 동시에 주체의 내부에 있는 ‘낯선’ 무의식과 욕망, 광기의 영역을 의미한다. 주체 안에 이미 타자성이 있으며 (주체 외부에 위치한 타아로서의) 타자는 주체성을 내재한다는 측면에서 두 개념은 점차 혼종성을 가지며, 타자성에 대한 배수아의 초점은 점차 표면적이고 사회적인 논의에서 심도 깊은 주체-타자 관계성으로 나아간다. 그 종착지는 사실상 주체와 타자의 위치가 뒤바뀌거나 그 존재가 중첩되는, 다소 몽환적이고 상상적인 양상을 띠는 소통의 과정이 된다.

33) 배수아, 「도둑 소녀」, 『뱀과 물』, p.188.

## IV. 배수아 소설의 타자 번역

배수아가 3기에 도달한 ‘꿈’의 문법은 현실과 무의식의 경계를 해체함으로써 번역적 방법론을 취하게 되었다. 의식과 이성의 영역에서 마주치거나 발견하는 게 불가능했던 타자—사회적으로 타자화되어왔던 실제 존재들을 넘어서, 실존할 수도 있었던 자, 실존하지 않는 자, 죽은 자들까지도 포함한 유령적<sup>1)</sup> 타자—가 그와 같은 낯설음에 의해 발견되는데, 이러한 실험적인 글쓰기는 궁극적으로 타자를 주체와 대등한 위치에 설정하는 소통의 가능성까지 보여준다. “‘모국의’ 언어는 이미 ‘타자의 언어’”<sup>2)</sup>라는 데리다의 주장이나 “각각의 언어들의 관계는 여러 상이한 농도를 갖는 매체들 사이의 관계일 뿐이라는 점에서 상호 번역 가능성이 있”<sup>3)</sup>으며 번역은 “바로 이 변형의 연속체들을 횡단하는 것”<sup>3)</sup>이라는 벤야민(Walter Benjamin, 1892~1940)의 주장은 동일선상에서 번역 행위가 갖는 주체-타자 간의 상호적이고 유동적인 관계성에 초점을 맞추고 있다.

배수아의 텍스트는 해체적으로 이행해가는 문법 차원에서 개개의 번역 작품들의 영향을 받은 한편, 창작의 방법론 측면에서도 번역 행위와 연결된다. 번역 행위는 언어적으로 주체(모국어)와 타자(외국어)를 상징(인지)하는 것으로 시작된다. 이때 “모든 상위의 언어가 다른 모든 언어의 번역”<sup>4)</sup>이라는 점을 전제해야만 양측이 상호성을 가질 수 있다. 원본-번역물이라는 수직적인 관계가 아닌 번역물-번역물이라는 동일선상에 두 대상을 위치시키는 것이다. 그러므로 문화비평에서는 “한 집단을 이질적 집단으로 규정하는 언어는 타자를 권력 구조에 종속시키는 강력한 도구”<sup>5)</sup>가 될 수도 있음을 지적한다. ‘한 집단을 이질적 집단으로 규정

1) “유령적 재래는 도래하는 것에 대한 항상 도래하려고 하는 사유로부터 출발하여 생각해야 하기 때문이다. (……) 무언가 일어날 ‘지도 모르는’ 개방성을 동일하지는 않지만 같은 것으로서 경험할 수 있다. 데리다는 바로 이것을 유령적 재래라고 부르고 탈구축은 그런 기억과 관계한다고 서술한다. (……) 유령은, 바꿔 말하면 venir(도래자)는 볼 수 없다.” (아즈마 히로키, 『존재론적 우편적』, 조영일 역, b, 2015, p.70.)

2) 자크 데리다, 『환대에 대하여』, 남수인 역, 동문선, 2004, p.111.

3) 발터 벤야민, 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여, 번역자의 과제 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 2008, p.87.

4) 위의 책, p.87.

5) 하야카와 아쓰코, 앞의 책, p.16.

하는' 번역이야말로 데리다가 지양하고자 하는, 위계를 설정함으로써 배제와 억압을 생산하는 담론이다.

타자론과 번역 사이에서 그와 같은 “타자와의 언어적 만남을 받아들이는 방식”은 주요한 교차점이며 “이 만남에서 번역 불가능성을 통해 타자를 인식함으로써 자신의 변화 가능성이 생겨”<sup>6)</sup>나게 된다. 모국어 또한 타 언어로부터 영향을 받는 유동적이고 상대적인 언어라는 것을 인지할 때 완전한 번역 혹은 완전한 원본이 존재하지 않는다는 결론에 도달한다. 완전한 번역이 존재하지 않는다는 것, 다시 말해 ‘번역 불가능성’은 데리다가 실제적인 타자의 개념보다 우위에 두고자 하는, “실제로 존재하는 타자(대화자) 혹은 잠재적으로 존재하는 타자의 이름이 아니라, 그의 ‘확실성’이 영원히 불확실하며 그의 온전한 존재란 다름 아닌 불가능성을 의미하는 타자”라는 극단적 정의와도 상통한다.

## 1. 번역적 글쓰기와 데리다적 ‘환대’

번역적 글쓰기 혹은 번역성을 전제한 글쓰기란 우선 그것이 온전한 창작이나 주체의 언어가 아님을 의미한다. 탈구축의 관심은 타자의 경험에 있다는 말처럼<sup>7)</sup> 주체와 주체성을 해체한 글쓰기는 타자를 발견하는 데에 목적을 둔다. “글쓰기”라는 행위는 언어 행위 중에서도 데리다의 해체적 번역성과 더 밀접하게 연관되는데, 음성 언어인 파롤은 항상 그 순간 그 장소에 현전하는 주체(발화자)의 통제 하에 있지만 문자 언어인 에크리튀르는 그 통제로부터 벗어난다. 발화자가 독자의 시공간에 현전하지 않으므로 기록된 문장들은 언제나 문맥으로부터 분리되어 의도되지 않은 방향으로 해석될 여지를 남긴다. 파롤의 다양성 즉 다의성이 주체의 의도 안에서 환원되는 것이라면 에크리튀르적 다양성인 산종은 끊임없이 그로부터 일탈한다는 게 데리다의 개념 대립이다.<sup>8)</sup> 에크리튀르적 산종은 현전했

6) 위의 책, p.57.

7) 아즈마 히로키, 앞의 책, p.63.

8) 위의 책, p.27.

던 적이 없으므로 사후적인 흔적으로만 발견된다. 다의성은 예고되었고 현전했던 것을 발견한다는 점에서 결국 또 다른 자기 자신(주체)의 재발견이지만 예기치 않은 것이 존재할 가능성을 허용하는 산중에서는 타자와의 맞닥뜨림이 발생한다. 배수아 텍스트 중 3기의 ‘꿈’의 문법이 점차 드러나는 『알려지지 않은 밤과 하루』, 『뱀과 물』에서는 번역적 글쓰기가 어떻게 주체에게 포획되지 않는 타자의 흔적을 붙잡으려 하는지 그 실험성이 드러나고 있다.

### 1) 타자 복원으로서의 번역

『알려지지 않은 밤과 하루』는 은유적이고 과편화된 서사를 통해 여러 차례 타자와의 맞닥뜨림이라는 파열의 순간을 묘사한다. 소설은 도입부로 들어오면서 조명이 꺼진 오디오 공연장 안에 혼자 있는 아야미를 조명하고, 그녀가 어떤 ‘라디오 소리’를 듣는 것으로부터 서사를 시작한다.

전직 여배우 아야미는 손에 방명록을 든 채 오디오 공연장의 두 번째 계단에 앉아 있었다. (『알려지지 않은 밤과 하루』, p.7, 소설 첫 문장.)

하지만 그녀가 방명록을 손에 들고 있는 것은 읽기 위해서가 아니라 불연속적으로 들려오는 목소리에 조용히 귀를 기울이기 위해서였다. (『알려지지 않은 밤과 하루』, p.8.)

공연이 끝난 후 아야미가 공연장에 혼자 있을 때면 어디선가 소리가 들리고 아야미는 그것의 정체를 알지 못하면서도 그 라디오(로 추정되는) 소리에 귀를 기울인다. 아야미는 음향 기계들이 유발하는 정진기나 노이즈를 두려워하기 때문에 어딘가에 있을 라디오의 정체를 확인할 엄두를 내지 못한다. ‘알지 못하는 것’으로서의 타자성은 주체에게 일단 위협적이다. 그러나 부정기적으로나마 음향 기사가 기기를 점검해왔으며 그녀보다 더 오래 근무해온 극장장도 라디오의 존재를 몰랐던 것으로 보건대 그녀가 라디오를 찾으려 나선다 한들 그것의 정체를 확인하는 것은 가능할 것 같지 않다. 텍스트에서 그 소리의 정체에 대한 단서가 더 이상 나오지 않으므로 메타적 층위에서 사실상 소리의 정체는 설정되어 있지

않다고, 현전하지 않는다고 보아도 좋다. 그렇기 때문에 라디오 소리는 이미 작가의 텍스트 혹은 작품 구상 단계에서 의미가 설정되어 있고 독자가 그것을 발견하는 것이 가능한 다의성의 차원이 아닌, 그것의 정확한 의미가 아무것도 설정되어 있지 않은 상태에서 무한대로 의미가 확장될 수 있으며 아무것도 독보적 의미를 갖지 않는 산중의 영역이 된다. 번역이란 텍스트가 의도하는 것을 포착하는 데 관건이 있는 것이 아니라 해석을 통해 “원문의 특수성을 번역가의 언어로 재현”<sup>9)</sup>하는 것이라고 할 때, 의미를 확정하지 않은 번역적 에크리튀르에서 독자의 독서에 이어지는 해석 행위는 그 자체가 번역이 된다.

라디오 소리는 실존의 정도가 미약하므로, 유령과 마찬가지로 객관적 시야에 포획되지 않으므로 실존하지 않는 것이나 다름없다. 더 정확히는 ‘존재할지도 모른다’는 정도의 존재감밖에 갖고 있지 않다. 그것들은 공연장의 사람들을 방해하지 못한다. 극장 내에서도 역할이나 권한이 미미한 직원인 아야미에게만 겨우 그 흔적을 드러낼 뿐이다.

“그리고 주로 공연이 끝난 다음, 저녁때 오디오 기기를 끈 다음에 들려온다는 거죠?”

“네.”

“그러면 혹시 뒤에 남게 된 소리의 그림자가 아닐까요?”

“소리의 그림자라면?”

“알려지지 않은 목소리 같은 것.” (『알려지지 않은 밤과 하루』, p.10~11.)

앞부분의 ‘라디오 소리’가 데리다적 타자의 불확정성이나 존재감의 미미함, 포착되지 않는 비가시성을 투영한다면 이후 사건들에서는 데리다가 ‘환대’에서 문제시한 타자의 폭력성이나 주체에게 야기하는 불안 또한 암시된다. 아야미가 알지 못하는 기계들의 정전기와 노이즈를 막연히 두려워하는 것과 마찬가지로 타자는 인식과 해석의 범위를 벗어난 영역에 있으며 주체의 세계에 돌연 난입하는 사건으로 작용한다. 아야미가 오디오 극장의 유리문 밖에서 만났던 미친 남자가 그러하고, 극장장이 재단의 시인 후원 행사에서 마주친 실패한 시인들이 그러하

9) 조재룡, 「이해와 해석, 번역가의 소임, 낯섶에 대한 비판적 고찰」, 비평문학42호, 한국비평문학회, 2011, p.433.



고, 김부하가 만난 마리아, 여니, 두 번째 아내<sup>10)</sup>나 불피가 만난 낯설고 이질적인 존재로서의 아야미는 그들 각자의 세계 바깥에서 균열을 가져오는 존재가 된다. 배우아는 이러한 타자들을 라디오 소리와 마찬가지로 불확정성이 훼손되지 않은 타자성 자체로 번역하기 위해 그들을 의도적으로 시야의 맹점, 소실점에 놓아둔다. 그들이 카메라에 정확하게 상이 맺히는 순간을 의도적으로 거부하는 것이다.

“한번 배우는 영원한 배우지요. (……) 왜냐하면, 내 생각에 그런 직업은 소명이지 일자리를 의미하는 것은 아닐 테니까요. 그렇지 않은가요?”

“하지만 그건 영혼을 유지하고 있을 때의 이야기죠…….”

“누구나 영혼은 있지 않겠습니까…….”

“그런데, 그게 무엇의 영혼일까요……?”

애피타이저가 나왔다. (……) 그들은 잠시 동안 말없이 느리게 씹는 데만 열중했다.

“일단은 임시로 하는 일거리를 찾아볼 생각이예요.” (『알려지지 않은 밤과 하루』, pp.48~49.)

소명이나 영혼이라는 의미심장한 주제를 담고 있던 대화는 그 의미가 해설되거나 문답 자체가 종결되지도 않은 채 갑자기 중단되고, 이후로도 이어지는 일 없이 일회적으로 끝난다. 소설 속의 대화들은 그와 같이 서사의 맥락에서 이질감을 일으키는 형태로 파편화된 채 흐지부지 되는 경우가 대다수이다. 극장장과 아야미의 대화 아닌 대화에서 불현듯 극장장이 “이미 말했던가요, 내가 한때 버스

10) 『알려지지 않은 밤과 하루』, pp.91~92.

부하의 두 번째 아내는 위의 회상 장면에서 텍스트에서 단 한 번, 짧게 등장한다. “아내를 만나기 전까지 그는 아내와 같은 이름을 가진 여자를 단 한 명도 알지 못했다”고, “아내의 이름은 그에게 이 세상 단 한 번뿐인 사건”이었으며 “그녀와 결혼하기 위해 너무 많은 것을 버려야 했다”던 부하에게 갑작스레 아내는 그가 자신에게 이름을 준 사람이라며 “우리는 서로 너무나 잘 아는 사이였어요. 아주 오래 전부터 우리는 우리가 지금 아는 것보다 훨씬 더 가까웠어요. 그래서 당신이 내 동굴 안으로 들어올 때마다 당신의 얼굴이 내 아버지, 내 오빠의 것으로 보이는 거예요.”라고 말해 그를 기겁하게 만든다. 그 말을 하고 있는 아내는 더 이상 부하에게 익숙하던 아내가 아닌, 부하의 이해 범위 바깥의 인물이다. 얼마 후 아내가 직장의 상사와 불륜 관계라는 걸 부하가 알게 되었다는 문장은 아내가 부하의 세계에서 완전히 타자가 되었음을 암시한다. ‘이름을 준 사람’이라는 관계는 1부에서 아야미와 극장장의 대화에서도 나타나는데, 두 남녀의 원형으로서 아야미=김부하의 아내/ 극장장=김부하 라는 등식이 성립할 때 1부의 여니와 아야미의 전화 통화 장면에서 여니가 아야미와 부하의 관계에 대해 “단순히 서로 아는 정도가 아니라 그보다 더…… 일종의 친밀한, 그런 관계라는 말도 한 것 같아요. 그것도 보통 이상의 수준으로, 보통 이상의 아주 긴 시간 동안.”이라고 한 것의 의미가 드러난다.

운전을 했다는 것을?”이라고 묻고 아야미는 “아니요, 당신이 한 때 시인이었다는 말을 내게 하지 않았어요.”<sup>11)</sup>라고 선문답하는 장면들처럼, 장면 속에서 그 언술들은 이질적이며 소통되지 않고 해석되지 않는다. “이외의 내용은 아직 아무에게도 알려지지 않은”<sup>12)</sup> 부분들에 대해 그 대화가 소통되지 않았다고 독자가 확인할 수는 없지만<sup>13)</sup> 독자의 입장에서 그들의 대화는 낯설고 불가해한 것이다. ‘읽히지 않는’ 해체된 언어는 타자를 타자의 문법을 유지한 채로 주체의 언어로 번역하고자 하는 시도에서 파생하는 흔적이며 다른 한편으로는 실재하는 타자의 형태, 극장장이 실패한 시인들의 모임에서 발견한 자신과 아야미의 유령, 즉 현전하지 않으나 문득 깨달았을 때 사후적으로 과거에 남아 발견되는 흔적이기도 하다.

“제발, 나는 당신이 앞으로 나와 같은 부류로 편입되기를 원하지 않아서 이러는 겁니다.”

“어떤 부류를 말하는 건데요?”

“보이지 않는 사람들의 부류.” (『알려지지 않은 밤과 하루』, p.67.)

그러나 아야미는 위의 장면에 앞서 소개된 묘사에서 이미 3장에서 정의한 타자적 요소를 충분히 체현한 인물이다. 그녀는 고독과 빈곤에 익숙하며 자본주의 사회에 적응하고 생존할 수 있는 요건을 아무것도 갖추지 못했고, 애초에 서비스직 따위의 “타인을 설득하는” 일이 적성에 맞지 않았다고 스스로를 판단한 상태이다. 극장장이 일어날까 염려하는 일은 이미 일어났으므로 결코 미래적으로 일어나지 않는다. 작품에는 이미 형상화되어 있는 타자가 있다. 그 타자의 “아직 아무에게도 알려지지 않은” 부분을 추론하거나 해석하지 않고 공백들을 남겨두는 파편화된 텍스트는 그것을 “소리의 그림자” “알려지지 않은 목소리” “보이지

11) 위의 책, pp.67~68.

12) 위의 책, p.7.

13) “차미령 : “이외의 내용은 아직 아무에게도 알려지지 않았다” (……) 메타적인 진술로 읽히죠. 앞으로 어떤 내용이 이어질지 궁금하게 하고요.

배수아 : 사실 많은 것을 말하는 목소리예요.

차미령 : 텍스트 외부에서 텍스트 내적 상황에 대해 설명하는 목소리 같으니까요.

배수아 : 전지적이라고 해야 할까요. 아마도 이 소설에서 유일하게 존재하는, 밖에서 갑자기 기여 들어오는 목소리죠. 앞에 나온 “그녀는 혼자였다”를 강조하기 위해서였어요.” (수아, 차미령, 앞의 대답, p.13.)

않는 사람들의 부류”로서 타자성을 일반화하여 존재를 지우지 않고 그 목소리를 복원해내는 작업이 된다. 위의 ‘보이지 않는 식당’에서의 파편적인 대화 장면을 어떤 화두를 꺼내는 극장장과 그에 반론을 제기하는 아야미의 토론으로 정리하면 다음 표와 같다.

인물	극장장	아야미
직업적 소명	한 번 배우였던 사람은 영원한 배우이다.	그것은 영혼(주체의 동일성을 보장하는 자아의 정체성)이 있을 때의 이야기이다.
시인 후원 행사	그곳의 시인들은 실패한 사람의 모습과 분위기를 갖고 있었다. 그들은 모두 좌절과 슬픔에 억눌렸으며 빈곤과 노쇠함 때문에 이미 죽은 사람처럼 보였다.	겉으로 보이는 이미지와 그들의 정체성은 아무 관련이 없을 수도 있다. 극장장이 젊고 아름답다고 평가하는 아야미 자신도 만일 그곳에 있었다면 극장장에게서 똑같이 흠찬하고 부정적인 사람이라고 묘사되었을지도 모른다.
고립	타인을 설득하는 것에 실패한 사람은 혐오스럽고 무능한 존재이며 그 삶은 고독하다. 고독은 실패이다.	타인을 설득하는 일은 자아에 있어 그다지 중요하지 않다. 알타이의 목동처럼 우리는 타인의 평판이나 모독에 신경 쓸 필요 없이 우리 자신의 삶을 살아갈 수 있다.

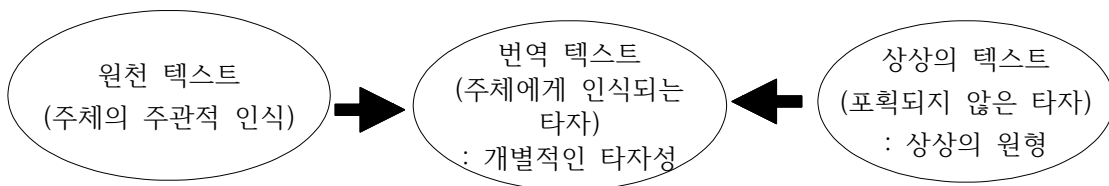
극장장은 상황에 대해 일반화된 해석과 담론을 제시하고 아야미는 일반화되지 않는 상황에 대한 가능성을 제시함으로써 담론을 해체한다. 홀로코스트에 대한 자전적 담론에서 호프만은 “타자성을 언어로 의식화하는 과정을 ‘번역’으로 이해하는 번역론”<sup>14)</sup>을 전개한 바 있는데, 타자성은 주체에 포획되어 주체화된 모든 것들 사이에 ‘그것이 아닐 수도 있는’ 것으로서 텍스트에 드러난다. 발화자가 현전할 때 그 발화의 문맥은 발화의 의미를 한정하는 것이 가능하지만 발화자가 현전하지 않는 글쓰기에서 문맥이 불충분하고 파편화되었으므로 “이외의 내용은 아직 아무에게도 알려지지 않았”을 때 타자성은 확정된 어떤 것이 아니라 ‘그것이 아닐 수도 있는’ 모든 것이 된다.

산중성으로 『알려지지 않은 밤과 하루』를 파악하게 되면 아야미와 극장장으로 대표되는 두 개의 ‘원형’ 또한 타자성을 텍스트에 포착하기 위한 단초로 읽는

14) 하야카와 아쓰코, 앞의 책, p.178

것이 가능해진다.

아야미, 여니, 김부하의 아내나 늙은 여자 등, 소설 속 여성인물들이 중첩되는 존재는 ‘그것이 아닐 수도 있는’ 모든 것을 지시하는 부정신학적 원형=타자 자체이며, 타자성을 가진 그들의 존재(주체에게 번역된 형태)의 상상적 원본이다. 진 보즈 바이어가 “번역된 텍스트는 원천 텍스트와 목표 언어로 이루어진 번역되지 않은 상상의 텍스트의 혼성물”<sup>15)</sup>이라고 정의한 이론에 배수아 소설의 번역적으로 형상화된 타자성을 대입시켜보면 다음과 같다.



번역자가 원천 텍스트를 통해 만들어낸 번역 텍스트는 본질적으로 ‘원본’과 존재하지 않는 모국어 원천 텍스트=상상의 텍스트의 혼성물이다. 이 도식을 배수아 소설의 번역적 타자성에 적용하면 원천 텍스트는 주체 혹은 주체의 주관적 인식, 상상의 텍스트는 주체가 사실상 인지하거나 존재를 확정짓는 것이 불가능한 타자로 설정된다. 상상의 텍스트는 허구적으로만 상정되는 개념일지라도 원천 텍스트의 반대편에 위치한 또 하나의 원본이며, 타자 또한 주체가 인지할 수는 없으나 개념적으로는 사르트르의 논의에서와 마찬가지로 대등한 ‘주체’이다. 주체의 언어 및 인식을 통해 상상적 존재=타자를 포획하려는 시도에서 주체와 타자성의 혼성적 결과물로 나타나는 것이 주체에게 인식된 타자의 파편적 일면, 개별적 타자성(또는 타자의 대리<sup>16)</sup>)이다. 그러나 그 모든 존재가 중첩된 상상의 원형은 포

15) 진 보즈 바이어, 앞의 책, p.57.

16) 상상의 텍스트가 (번역자와 독자의 머릿속에) 존재한다는 가정 하에 그 상상의 모국어 텍스트는 원천 텍스트와 마찬가지로 개념적으로 유일하게 존재하지만, 그 혼성물인 번역 텍스트의 판본들은 번역자 또는 독자의 수만큼 무한대로 존재할 수 있다. 이러한 ‘반복 가능성’은 그것이 원본이 아닌 원본을 대리하는 기표이기 때문에 가능해진다. 배수아 텍스트에 나타나는 개별적 타자 또한 주체가 파악 불가능한 ‘타자성’ 자체의 파편이자 대리라고 볼 수 있다. “라캉이 다루는 거세가 항상 결정적 외상으로서 한 번만 존재하는 데에 반해, 데리다가 ‘이상아

착되지 않으며, 그녀들과 마주하는 극장장이나 김부하, 불피 앞에 드러나는 것은 ‘원형’인 아야미로부터 그 농도나 실체감이 부족한, 그 개별적 존재들이다. 반대로 아야미가 마주하는 개별 남성 인물들도 마찬가지이다. 때문에 불피가 임시 비서인 아야미를 포착하려고 했을 때 그의 앞에 있는 것은 아야미가 ‘아닌’ 여니 혹은 북쪽 사막의 마리아이며, 김부하가 아내를 자신의 아내로 정의하려 했을 때 그의 앞에 있는 것은 아내가 아닌, 그가 이름지어준 딸이자 누이가 된다.

“그럼 당신은 누구인가요?”

나는 당신 남편이야, 하고 부하는 대답했다. (『알려지지 않은 밤과 하루』 p.92.)

부하의 대답은 개별적인 한 순간에 대해서는 옳지만, 산중된 정체성들이 교차하는 순간들, 그들의 원형이라고 할 수 있는 타자성이 김부하와 아내로 현전하지 않는 순간들에 대해서는 답이 되지 못한다. 에크리튀르의 번역성은 해석의 가능성을 한정짓지 않으므로 아내가 부하에게 산중하는 개념에 의거해 ‘당신은 누구인가’를 물었을 때, 부하가 그 순간 “자신은 그 누구의 아버지도, 오빠도 아니”라고 부정적 진술을 하는 것은 가능하지만 자신을 “당신 남편”이라고 확정짓는, 의미의 고정은 불가능하다. 아즈마 히로키는 『존재론적, 우편적』에서 데리다 철학의 부정신학적 성격을 다음과 같이 해설했다.

이미 1960년부터 데리다는 그 자신이 제시한 다양한 역설적 개념, 예를 들어 ‘차연’이 매우 부정신학적으로 보인다는 것을 충분히 자각하고 있다. 다만 여기에서 ‘부정신학’이란 긍정적=실증적인positive 언어표현으로는 결코 파악될 수 없는, 뒤집으면 부정적인negative 표현을 통해서만 파악가능한 어떤 존재가 있는, 적어도 그 존재를 상징하는 것이 세계인식에 불가결한 신비적 사고 일반을 넓게 가리키고 있다. (데리다 자신이 그와 같은 넓은 의미에서 사용하고 있다)<sup>17)</sup>

『알려지지 않은 밤과 하루』에서 그 대화 직후 아내가 상사와 불륜 관계임을

---

룩한 것’에서 본 문제는 오히려 거세가 처음부터 ‘거세의 대리’로서만 존재하고, 바로 그렇기 때문에 거세의 분신이 무수히 만들어질 수 있다는, 그 반복의 불가피성에 있었다. 복수의, 대리되고 복제되어 페이크fake조차 있는 외상…….” (아즈마 히로키, 앞의 책, p.143.)

17) 아즈마 히로키, 앞의 책, p.115.

부하가 알게 되었다는 짧은 문장은 그 대화가 촉발한 단절로 인해 둘의 관계가 실질적으로 종결되었음을 시사한다. 다음 장면에서 화학 약품 회사의 간부가 김부하가 배달하는 약에 대해 “사실 자신이 복용하는 약의 주성분 물질이 정확히 어떤 효과를 내는지 알고 있는 사람들은 그리 많지 않아. 설사 안다고 해도 큰 의미는 없지. 왜냐하면 똑같이 생긴 알약들로 가득 찬 조제실 내부에서 약들은 생각보다 자주 바뀌어버리거든.”<sup>18)</sup>이라고 설명하는 것은 타자성의 상상적 원형과 개별자(여기서는 김부하) 그리고 그것을 인식하는 주체의 관계를 은유한다. 커뮤니케이션과 전달 경로에 대한 데리다의 ‘우편적 은유’<sup>19)</sup>에서 “그것이 편지의 구조에 속하는 이상, 그것이 진정으로 수취인에게 도달하는 일은 결코 없고, 또 도달할 때도 ‘도달하지 않을 수 있다는 것’”<sup>20)</sup>은 김부하가 속한 그리고 그의 아내가 인지하는 주체-타자의 구조이면서 동시에 김부하가 파악하지 못하는 어떤 것이다.

## 2) 환대로서의 번역

그렇다면 타자를 번역하는 것은 어째서 필요한가. 왜 (번역) 불가능성을 담보하고서라도 타자를 마주할 필요가 있는가? 번역성은 주체의 언어에 포착되지 못한 익명의 타자를 발견할 수 있는 방법론이다. 주체의 언어는 자신에게 포착된 ‘이방인’에게 조건적으로 환대받을 권리를 제공할지라도, “이름이나 성을 가지지 못”<sup>21)</sup>했기에 이방인이라는 정체성조차 획득하지 못한, 로고스=언어□이성 바깥의 타자를 상징할 수는 없다. 주체의 언어로 지탱되는 이성의 세계에는 비합리적 살해와 증오가 존재하지 않는다. 합리적인 행위와 정당한 집행만이 가능한 것이 칸트(Immanuel Kant, 1724~1804) 이래로 구축된 이성중심주의 세계관이다. 그러나 세계에 존재하는 타자성=낮춤은 사유를 무력하게 하고, 주체를 이성중심주의 바깥의 불편함으로 내몬다.<sup>22)</sup> 데리다는 타자성의 극단에 있는 존재라고 할 수 있는

18) 배수아, 『알려지지 않은 밤과 하루』, p.93.

19) 아즈마 히로키, 앞의 책, p.164.

20) 위의 책, p.117.

21) 자크 데리다, 『환대에 대하여』, p.70.

22) “살해나 증오는 가까운 것을 배척하는 모든 것을 가리킨다는 말이 타당할 수 있는 것은, 살해나 증오가 타자성에 대한 근원적 관계를 내면에서부터 파괴해 버리는 점으로서이다. ‘Hostis’ (본문 각주 : ‘Hostis’는 라틴어로 손님(l’ hôte)을 의미하지만, 원수[敵]를 의미하기도 한다.)는 망령이 살아 있는 사람들에게서 자신을 상기시켜 못 잊게 하듯이 환대에 응답한다. 칸트가 내

동물에 대한 담론을 전개하면서 “(레비나스까지 포함하여) ‘죽이지 말지어다’는 계명이 오직 인간에게만 적용”<sup>23)</sup>된다고 지적했다. 달리 말하면 타자란 주체가 ‘죽일 수 있는’ 존재이기 때문이다. 여기서 주체란 다수집단이나 추상적인 사회 구조를 의미할 수도 있다. 그 ‘죽일 수 있음’은 실현 가능성의 문제이기도 하고 개인의 권리가 이행되는 과정에서 귀결되는 당위성의 문제이기도 하다.<sup>24)</sup> 『환대에 대하여』 서두에서는 《소피스테스》의 이방인과 광기의 문제를 논하며 로고스(이성)의 권위는 자신이 알아듣지 못하는 이방인의 논리와 언어를 무장해제하고 비정상 곧 미친 자로 취급한다고 해설했다.<sup>25)</sup> 타자의 불가해함과 번역 불가능성을 주체의 기준에서 이해 가능한 것으로 포획하고자 할 때 타자의 살해가 일어난다. 담론을 형성하는 복수의 주체들이 체현하는 불안과 공포에 의해, 그것을 야기하는 타자는 제거되기 손쉽게나 제거되어 마땅한 것으로 인지된다. 실재하거나 실재하지 않거나 혹은 위협적이거나 위협적이지 않다는 개별적인 정의를 떠나서, 타자는 죽일 수 있는 존재이기 때문에 구제받거나 환대받아야 할 이방인이라는 윤리적 명제가 성립한다.

마을의 젊은 약사는 음울하고 말수가 없어서 아무와도 친하게 지내지 못했는데, 어느 날 홀연히 모습을 감추어버렸다. (……) 그런데 얼마 뒤부터 이상한 소문이 돌기 시작했다. 사실 약사는 승려가 되기 위해 산으로 간 것이 아니라 잠을 자던 도중에 정수리에 대못이 박혀 쥐도 새도 모르게 죽은 것이고 시체는 지붕 밑에 숨겨져 있다고 했다. (『알려지지 않은 밤과 하루』, pp.64~65.)

“정말입니다, 머리가 갑자기 너무 아프군요, 마치 오래전 버스를 몰던 그날 밤처럼, 그렇게 사정없이 아파요.”

극장장은 간절한 손길로 아야미의 몸을 껴안았다. 그의 얼굴이 정말로 고통을 참

세우는 평화적 이성에 데리다는 타자성의 방해로 평온함에 머물지 못하는 주체의 본원적 강박 관념(hantise)을 대립시킨다.” (안 뒤푸르망텔, 「초대」, 『환대에 대하여』 서론, pp.10~11.)

23) 최성희, 앞의 논문, p.62.

24) “요컨대 자기 자신에 대한 환대를 가능하게 해주는 자기만의 자기-집을 보호하기 위해, 또는 보호하겠다는 주장에 의해 잠재적으로 이방인 혐오자가 될 수 있다는 점이다. (……) 나는 나의 ‘내-집’을, 나의 자기성(ipséité)을, 나의 환대 권한을, 주인이라는 나의 지상권을 침해하는 이는 누구나 달갑지 않은 이방인으로, 그리고 잠재적인 원수처럼 간주하는 것으로 시작한다. 이 타자는 적의에 찬 주체가 되고, 나는 그의 인질이 될 염려가 있는 탓이다.” (자크 데리다, 『환대에 대하여』, p.89.)

25) 위의 책, p.62.



는 사람처럼 일그러졌다. “토할 것같이 속이 좋지 않아요.”

“토하고 싶으면 이대로 내 몸에다 토해도 돼요.“ 아야미가 그의 귀에 대고 낮게 속삭였다.

(…….)

아야미는 극장장의 머리를 껴안고 자신의 무릎 위에 가만히 놓았다. 그리고 그가 구토를 다 마칠 때까지 대못의 뭉툭한 대가리가 만져지는 피투성이 정수리를 정성스레 쓰다듬었다. 오래오래 쓰다듬었다. 마치 그것이 점점 희박해져가는 두 인간이 동시에 한 장소에 있기 위한 유일한 주술의 몸짓이라고 믿는 것처럼. (『알려지지 않은 밤과 하루』 p.198. 마지막 부분.)

마을의 약사(극장장)는 고독하고 고립되었기 때문에 극장장이 아야미에게 했던 말대로 “타인을 설득하는 데 실패”하여 타자화되고, 스스로의 발화가 지워진다. 그는 소문과 담론을 형성하는 마을 사람들의 반대편에 있는 고립된 개인으로서 무력해진다. 타자는 실존적 차원에서 사라져가지만 그것은 윤리적 차원에서 타자가 느끼는 통증이 사라진다는 의미는 아니다. “희박해져가는 두 인간”은 “피투성이 정수리를 정성스레 쓰다듬”는 것을 필요로 한다. 레비나스의 타자론은 “권력의 비대칭성이 윤리의 발생지점”이 되는 부분을 지적했고 이를 계승한 데리다는 “타자성에 대한 열림”<sup>26)</sup>이라는 무조건적 환대를 주장했다.

데리다는 『환대에 대하여』에서 무조건적 환대를 포함해 환대의 개념을 다소 정치적인 맥락에서 담론화한 것으로 여겨지지만, 수사적인 차원에서 ‘환대’는 “이질적인 것들이 용인되는”<sup>27)</sup> 공공장소, 달리 말해 전체주의의 폐쇄적 공동성을 극복한 “‘공동체’라는 술어를 대체/보완”<sup>28)</sup>한다고 볼 수 있다. 데리다의 용례에서 “이질적인 것”은 곧 ‘타자’로 치환된다. 이상적인 의미의 무조건적 환대는 타자성을 기쁘게 용인하고 그에게 주체와 동격의 위치를 부여하는 것이지만 가장 기초적인 전제로서의 환대는 앞서 보았듯 타자를 ‘살해하지 않는’다는 윤리적인 합의가 되어야 한다. 그러나 데리다적인 타자는 심지어 이미 소거되고 살해된 존재를 포함하고 있다.

26) 손영창, 「간주관성에서 절대적 타자성으로 - 사르트르, 레비나스, 데리다에 관해서」, p.277.

27) 장이지, 「서문」, 『환대의 공간 - 장이지 문학 평론집』, 현실문화연구, 2013, p.9.

28) 위의 책, p.8.

이 때 번역은 “타자성을 자신의 것으로 인식하는 숙명”<sup>29)</sup>을 부여함으로써 살해되어 지워진 타자를 복원하고 그 살해와 폭력으로부터 타자의 언어와 존재를 환대하는 것이다. 아야미가 극장장이 고통을 느끼는 대못이 박힌 정수리를 쓰다듬어 그를 위로할 수 있었던 것은 아야미가 그의 타자성을, 기의로 포획되지 않고 인식에서 스쳐 지나가는 기표인 마을 약사와 버스 운전수를 모두 수용했기 때문이며 그녀 자신 또한 고정된 기의 즉 ‘보이지 않는 식당’에서의 대화에서 그녀가 말했던 ‘영혼’을 갖고 있지 않기 때문이다. 그녀는 마을 약사인 그의 아내인 동시에 과일 행상인 그의 딸로 존재한다.

『올빼미의 없음』에서 시도가 엿보였고 『알려지지 않은 밤과 하루』에서 위에서 논의된 바와 같이 간접적으로 실험되었던 배수아의 ‘꿈’의 문법은 『뱀과 물』에서 거의 무의식 자체의 전사 또는 번역의 형태로 완성된다. 『뱀과 물』에 수록된 마지막 단편 「기차가 내 위를 지나갈 때」에는 타자와 (타자의)언어, 그리고 번역의 관계가 다소 극단적인 형상화를 통해 드러난다. 테리다는 언어를 “소속의 첫 조건이자 마지막 조건인가 하면, 소유 박탈의 경험, 환원 불가능한 자기 고유성의 소유 박탈의 경험”이며 “고유한 것, 소유물, 적어도 소유물의 판타즘”<sup>30)</sup>이라고 보았다. 그에 따르면 모국어는 존재의 소속감과 고유성의 마지막 보루가 되는, 뜯어낼 수 없는 피부이자 고향으로서의 집이다. 이 단편에서 이방인 노마드인 ‘나’의 모국어는 박탈되다시피 타자화되고 전혀 알아들을 수 없는 언어만이 타자와의 소통에서 유일한 매개가 된다.

「기차가 내 위를 지나갈 때」의 서사에서 사건을 일대기 순으로 요약하면 다음과 같다 :

‘나’에게는 이름이 같은 할머니가 있는데, ‘나’는 아이일 때부터 할머니가 여행을 갈 때마다 그녀의 가방을 싸고, 플랫폼까지 그 양철 가방을 들어다주고 또 그녀가 여행에서 돌아왔을 때 짐을 푸는 일을 맡았다. ‘나’는 할머니를 태운 기차가 떠날 때 할머니가 자신도 여행에 데려가주기를 간절히 바랐기에 기차가 떠나버

29) 하야카와 아쓰코, 앞의 책, pp. 218~219.

30) 자크 테리다, 『환대에 대하여』, pp.111~112.

린 뒤 절망에 빠져서 선로에 누워 자살을 시도했었다.

할머니는 그 기차를 타고 떠난 이후 삼십 년 동안 돌아오지 않았고, 타국을 떠돌던 ‘나’는 그때 할머니가 들고 갔던 양철 가방을 어느 벼룩시장에서 마주친다. 그것을 사서 여행을 하는 동안 다시 몇 년이 지나서 ‘나’는 한 여행지에서 할머니의 부고로 추정되는, 그러나 읽을 수 없는 언어로 쓰인 편지를 받는다. ‘나’는 장례식에 참석하고자 하지만 딜라이 라마와 서신 교환을 했다는 오해를 받아 중국 대사관으로부터 비자 신청을 거부당한다.

할머니의 장례식 날이자 세계 여성의 날이었던 저녁, ‘나’는 어느 변두리 식당에서 열린 시낭독회에 참여해 할머니에 대해 이야기하지만, 언어가 다르므로 그 자리에 있던 사람들은 ‘나’의 이야기를 거의 이해하지 못했을 것이다.

낭독회가 끝나고 숙소로 돌아가던 길에, ‘나’의 차례 앞에서 자신의 할머니에 관한 시를 낭독했던 남자인 잭이 말을 건넨다. 잭의 생각에 따르면 그것은 반두어일 것인데, 자신은 갓난아기였을 때 반두에 갔던 적이 있으므로 ‘나’가 그 편지를 읽어준다면 무의식적으로 언어를 이해하게 될지도 모른다는 것이다. ‘나’가 거절 끝에 그것을 읽어주자 잭은 내용을 번역해줄 수 있다며 흥분하지만 ‘나’는 더 이상 할머니는 없으니 편지의 내용도 상관없다며 거절한다. ‘나’는 단지 기차가 자신의 몸 위로 지나갔던 그 밤처럼, 선로 침묵에 누워 자신이 느꼈던 것을 지금 그도 느낄지 궁금해 할 뿐이다.

실종되었던 할머니가 있었을 곳이자, 할머니에 대한 편지의 국적으로 추정되는 ‘반두’는 『뱀과 물』에 수록된 다른 단편 「얼이에 대해서」에서도 언급되는 가상의 공간이다. 반두는 실종된 얼이가 밤기차를 타고 갈 것이라고 말했던 자신의 고향이다. 얼이는 ‘나’와 함께 선로 침묵에 누워서 자신의 아버지가 반두의 왕이었으며 여왕이 반란을 일으켜 그를 쫓아내었으나 이제 그들은 고향에 돌아갈 것이라고 이야기해준다. 「얼이에 대해서」에 묘사된 반두는 가난하고 모자란 얼이가 지어낸 허무맹랑한 상상의 왕국이지만,<sup>31)</sup> 「기차가 내 위를 지나갈 때」에서

31) 전체적인 내러티브에서 얼이가 말한 초현실적인 왕국 ‘반두’는 실제하지 않지만, 반두라는 지명 자체가 실존할 가능성은 「얼이에 대해서」 텍스트 내에서 짧게 암시되고 있다. 『뱀과 물』 58쪽, ‘나’가 기차를 타고 고모님 댁으로 가는 장면에서 ‘나’는 반대편 선로로 스쳐간 기차의 몸체에 ‘반두’라고 적힌 낱말이 있는 것을 얼핏 본 것 같다는 생각을 한다.

반두는 벼룩시장 상인이나 책의 입에서도 그 이름이 언급되는 실재하는 국가가 된다.

반두는 실재하는지 실재하지 않는지는 중요하지 않은, 단지 ‘나’에게 있어 그 언어가 불가해하며 도달할 수 없는 장소라는 점에서 타자화된 공간이다. 카프카의 『꿈』이 꿈에 대해 “그것은 전달될 수 없습니다. 왜냐하면 인간이 이해할 수 없기 때문이죠. 하지만 바로 그 이유 때문에, 그것은 전달을 강요합니다.”<sup>32)</sup>라고 역설하듯, 반두는 그곳으로 사라진 얼이나 할머니의 존재로 인해 ‘나’에게 해석되지 않는 언어를 전달하며 번역을 요구한다. 「얼이에 대해서」의 ‘나’는 사회에 의해 존재가 지워지고 은폐되는 얼이의 죽음을 애도하고자 하며, 「기차가 내 위를 지나갈 때」의 ‘나’는 최소한 할머니의 편지를, 왜 자신을 버리고 떠나서 삼십년 동안 엽서조차 보내지 않았는지를 이해하고자 한다. 그러나 「기차가 내 위를 지나갈 때」의 ‘나’는 반두어로 적힌 편지를 해석해주겠다는 책의 권유를 거절한다.

나는 이해하지 못하는 언어로 적힌 편지를 어떻게든 읽어보려고 여러 번이나 시도를 했습니다. 할머니의 이름이자 내 이름이 적힌 철자를 기준으로, 자음과 모음의 음소를 각각 분리하여, 다른 철자의 소리를 추측해보려고 했어요. 그래서 어느 정도 들어맞는 모종의 발음 규칙을 발견했다고 생각했고, 그걸 토대로 한 글자 한 글자마다 갖는 고유한 소리를 찾았다고 믿었습니다. 그리고 각 소리에 가장 어울리는 의미를 내 상상력으로 만들어 채워넣었습니다. 그러자 그럴듯한 이야기가, 아니 그림이 완성되었어요. (「기차가 내 위를 지나갈 때」, 『뱀과 물』, p.252.)

‘나’는 편지의 언어를 알지 못하므로 해석이 불가능하다는 것을 알면서도 나름대로 읽는 것을 시도했는데, 현재 그녀가 머무르고 있는 타국에서 통용되는 언어에 대해서도 그녀의 태도는 마찬가지이다. ‘나’는 빠른 속도로 말을 하는 것만으로도 책의 말을 “단 하나의 단어도 알아들을 수 없”지만 “전혀 이해하지 못하면서도 차츰 그의 말이 갖는 성질과 형체를 감지”<sup>33)</sup>한다. 번역은 에크리튀르(글쓰기)의 영역이지만 낭송은 파롤(음성)의 영역이다.<sup>34)</sup> ‘나’의 언어 행위에서는 두 가

32) 프란츠 카프카, 앞의 책, p.30.

33) 배수아, 「기차가 내 위를 지나갈 때」, 『뱀과 물』, p.231.

지가 결합된다. ‘나’는 음성으로 발화되는 책의 말을 “음파라기보다는 물질”로 인식하며 “그러”<sup>35)</sup>내어 시각화한다. 그 결과 발화자가 현전하지만 사후적으로 시각화된 문자를 눈으로 좇아 읽는 듯한 효과가 발생한다. ‘나’의 해석에서는 실제 발화자의 의도와는 관련이 없을 수도 있는, 발화자의 실제 언어와 번역된 언어 사이의 간극에서 파생된 ‘낯선 것’의 수용이 일어나고 있다. 당연히 ‘나’가 그런 방식으로 읽어낸 할머니의 편지는 실제 내용(혹은 책이 해석한 내용)과 잘 들어맞지 않는다.

“놀랍게도, 우리의 경험이란, 사실 우리의 직관이 눈에 보이는 형체를 입고 나타나는 것에 불과합니다.”

“그건 무슨 소리인가요?”

“정말 모른단 말인가요? 방금 당신이 읽은 편지의 마지막 구절이었잖아요.”

나는 아무런 대꾸를 하지 않았다.

“알고 싶지 않나요? 방금 당신이 스스로 읽은 편지에 담긴 이야기 말입니다. 내가 이 자리에서 그대로 다 번역해줄 수 있어요. 정말이에요.”

책의 말투에는, 이상하게도, 이해할 수 없는 간절함과 애원이 묻어 있었다. (「기차가 내 위를 지나갈 때」, 『뱀과 물』, p.266.)

책이 “무릎이라도 꿇고 싶다는 표정”<sup>36)</sup>으로 ‘나’에게 자신이 해석한 편지의 내용을 알려주고 싶어 하는 이유는 다음과 같이 해석할 수 있다. 책은 자신의 번역에 온전한 번역=유일한 진실로서의 권위를 부여한다. 그는 할머니의 유일한 후손이며 편지의 수취인인 ‘나’에게 그 진실을 전달해주고자 하고 그것을 자신의 의무로 판단한다. 그런데 그의 번역으로 편지의 의미가 고정될 경우 ‘나’가 편지의 언어를 이미지화해서 구축한 번역은 틀린 것□존재하지 않는 것이 되는데, ‘나’ 또한 자신이 번역한 내용이 상상에 지나지 않음을 이미 알고 있다. ‘나’의 해석은

34) 낭송 자체도 먼저 존재하는 문자 텍스트를 음성 텍스트로 옮긴다는 점에서 파롤과 에크리튀르의 결합이 나타난다고 볼 수 있다. 배수아와 차미령의 대답에서는 낭송을 번역으로 보는 관점이 나타나 있다.

“(배수아) 중요한 점은 육체가 텍스트를 연주하는 악기로 쓰인다는 거예요. 즉 육체는 글을 목소리로 번역해주는 도구가 되는 거죠.” (배수아, 차미령, 앞의 대답, p.12.)

35) 앞의 대답, 같은 페이지.

36) 배수아, 「기차가 내 위를 지나갈 때」, 『뱀과 물』, p.266.

어디까지나 산중적인 가능태에 지나지 않고, 또 다른 해석=아직 도래하지 않은 무언가=우편적 은유에서의 받지 못한 우편물에 의해 끊임없이 위협받는다. 도래하지 않은, 해석되지 못한 진실이 존재하리라는 가능성은 존재하지만 딜라이 라마와의 서신 교환이라는 어떤 오해로 인해 ‘나’에게는 그것을 수취할 수 있는 가능성이 차단된다. 그러므로 “이제 할머니는 다 타버렸고, 할머니는 더 이상 없”고, “할머니에 대해서 할말도 없다”<sup>37)</sup>. 책의 해석은 반대로 권위를 갖는다. 어떤 언어가 정확하게 다른 언어로 번역되어 소통 가능하다는, 즉 원본에 대한 하나의 해석이 가능하다는 책의 믿음은 ‘나’의 해석을 포함한 우편적 은유가 야기하는 불안이나 산중적인 ‘낯섦’의 출현을 부정한다. ‘경험은 자신의 직관이 형체를 입은 것 뿐’이라는 문장이 내포하는 절대적인 주관성의 세계에는 “할머니는 왜 나에게 엽서 한 장도 보내지 않았을까요?”라는 질문에 대해 “할머니는 그곳에서 혼자”<sup>38)</sup>였고, “내가 혼자”<sup>39)</sup>였으므로 “그 누구도 알지 못했으며 그들도 나를 모르는 건 마찬가지”<sup>40)</sup>라는 고독을 연결해주는 타자의 목소리가 없다. 그 고독에 의해서만 ‘나’는 삼십년 이상 자신을 버려둔 할머니에게 “왜 나에게 엽서 한 장도 보내지 않았을까요?”라고 계속해서 질문할 수 있다. ‘나’는 서로가 서로에게 타자로 남은 할머니에 대해 그 목소리를 번역하고자 하면서도 할머니는 죽었고, 누구도 반두어를 알지 못하며, 그러므로 번역은 불가능하다고 책의 권유를—온전한 해석으로서의 번역을 듣는 것을—거절한다. 데리다는 『아듀 레비나스』에서 다음과 같이 말한다.

“미지의”는 인식의 부정적 한계를 말하고 있는 것이 아닙니다. 이 비-지식은 낯선 이의 초월에 대한, 타자의 무한한 거리에 대한 환대 또는 우애의 요소지요.<sup>41)</sup>

왜냐하면 “번역 불가능성은 타자에 대한 인식인 동시에 타자라는 시련을 겪고 나서 새로운 자신을 현현”<sup>42)</sup>하는 것이며, 비로소 타자를 발견하고 환대할 수 있

37) 위의 책, p.257.

38) 위의 책, p.253.

39) 위의 책, p.244.

40) 위의 책, p.230.

41) 자크 데리다, 『아듀 레비나스』, p.25.

42) 하야카와 아쓰코, 앞의 책, p.235.

는 타자의 공간, 광기나 빈곤, 고독의 공간을 자신에게 허용하는 것이기 때문이다. 타자를 발견하고 환대할 수 있는 가능성은 주체의 언어가 모국어로 통용되는 상황과도 같은 ‘온전한 해석’에서 발견되는 것이 아니라 오히려 오해와 오독 등이 산재한 언어와 언어 사이의 간극에서 발생한다. 늦은 밤 길을 잃고 아무도 아는 사람이 없는 낯선 도시를 방황하던 ‘나’를 ‘중국인 세례요한의 머리’라는 식당의 웨이터는 안에 있던 동아시아 여자들의 일행으로 오해했기 때문에 식당 문을 열어 ‘나’를 들여보냈고, 따뜻한 음식을 먹게 해주었다. 그 이야기는 책을 포함한 시낭송회의 “여러분도 관심이 없을”<sup>43)</sup> 것이지만, ‘나’는 책의 낭송 요청을 거절하고 걸던 중 그가 ‘중국인 세례 요한의 머리’ 간판을 발견했기 때문에—타자성이 열리며 환대받는 순간이 공유되는 감각에 의해— 그에게 할머니의 편지를 낭송해준다. 그러나 책은 할머니의 편지를 기표가 고정되지 않은 유동적인 타자의 언어로 번역하는 대신 주체의 언어로 기의를 확정해버리고자 하고, ‘나’는 그의 번역을 단호히 거절한다. 단지 신이 나서 함부로 “주먹으로 내가 걸터앉은 할머니의 푸른 가방을 미친 듯이 빠르게 치”<sup>44)</sup>는 책은 “가난한 여행자인 내가 무리를 해서까지 이 가방을 사야만 했던 타당한 이유가 있을까요? 설사 이것이 삼십 년 플러스 전에 사라진 진짜 내 할머니의 가방이 맞는다고 해도 말입니다. 게다가 이렇게 불편하고 번거로운데다가, 안타깝게도 더 이상 예전처럼 아름답지도 않습니다.”<sup>45)</sup>라는 진술에 답을 찾아내지 못할 것이며, 더 정확히는 그 답이 무한대의 가능태라는 것을 이해하지 못할 것이기 때문이다. 소설에서 외국어와 모국어, 원천 텍스트와 목표 텍스트 간의 권력 관계와 관련되는 번역의 윤리성은 곧 이질적 인간 간의 소통이라는 근원적 의미의 번역 즉 타자를 대하는 환대의 윤리성과 방법론적으로 그리고 은유적으로 연결된다.

## 2. 타자성과 번역성의 ‘교량’

43) 배수아, 「기차가 내 위를 지나갈 때」, 『뱀과 물』, p.244.

44) 위의 책, p.235.

45) 위의 책, p.242.



배수아 텍스트가 2010년대의 3기로 오면서 해체적 문체로 이행할 때, 번역성과 함께 주목되는 것은 꿈의 문법이다. 프란츠 카프카의 『꿈』과 사데크 헤다야트의 『눈먼 부엉이』와의 영향관계를 고찰한 장에서 밝혔듯이 꿈은 텍스트의 서사가 번역적 글쓰기를 매개로 타자성에 접근하는 과정에서 교량으로 작용한다. 배수아가 소설에서 구축한 꿈의 문법에서는 이원론 세계관의 우열관계와 타자에 대한 억압□배제를 해체하고자 하는 데리다적 번역 철학이 실제로 적용되고 있다. 『올빼미의 없음』 □ 『알려지지 않은 밤과 하루』와의 연관관계에서 『뱀과 물』에 내재한 관념의 흐름은 “접신하는 꿈의 세계”<sup>46)</sup> “꿈꾸는 샤먼-소녀”<sup>47)</sup>로 명명할 수 있다. 배수아의 텍스트에서 직간접적으로 샤머니즘이 나타나는 것은 『뱀과 물』이 처음이 아니다.

“난 기둥으로 받쳐진 천막의 천장 아래 있는 거야. 천막의 사방 벽이 펄럭이고 있어. 무녀의 침으로 축축이 적혀진 유동적인 가족의 벽들. (……) 실제로 그들은 그들 자신으로부터 떨어져 나오는 법을 알아. 그들은 투명한 육체를 씹 없이 번득이면서 허공과 지상의 모든 장소에 동시에 존재해. 그들의 입속에서는 끊임없이 새로운 침묵의 혀가 솟아나…….” 마치, 진회색의 동고비가 세계수의 꼭대기에 앉아 있으면서 이렇게 속삭인 내용이 약간의 시차를 두고 미지의 산맥을 돌아 그제야 경희의 귀에 도달한 듯이.<sup>48)</sup>

『서울의 낮은 언덕들』에서는 위의 인용문처럼 전체적으로 샤머니즘의 색채가 짙게 나타나며, 같은 페이지에는 미르치아 엘리아데의 『샤머니즘』의 일부 구절이 인용되어 있다.<sup>49)</sup> 소설의 마지막 장인 ‘7. 나는 스스로 낮은 언덕의 루핀이 된다’에서 경희가 낭송하는 대본은 사오라족 샤먼의 아내가 죽은 남편을 되살리기 위해 명계를 여행하지만 결국 모든 것이 수포로 돌아가는 내용이다. “모든 일은 결국 너로 인하여 일어나고 너로 인하여 일어나지 않을 것이니”<sup>50)</sup> 작별을 받아들이라는 낭송극의 전언은 경희를 어머니로 여기고 찾아왔지만 그녀에게서

46) 강지희, 「영원한 샤먼의 노래 | 해설」, 배수아, 『뱀과 물』, p.271.

47) 위의 책, p.276.

48) 배수아, 『서울의 낮은 언덕들』, p.37.

49) 미르치아 엘리아데, 『샤머니즘』, 이윤기 역, 까치, 1992, p.246.

50) 배수아, 『서울의 낮은 언덕들』, p.303.

거부당한 ‘나’가 결국 스스로를 자신의 기원으로 받아들인다는 마지막 장의 서사와 겹쳐진다. 또한 『알려지지 않은 밤과 하루』의 주요인물 ‘아야미’의 이름은 『샤머니즘』에 서술된 시베리아 아무르 지역 골디족의 샤먼 전통에서 등장하는 수호영신의 이름에서 따온 것이다.<sup>51)</sup>

꿈을 통한 타자와 주체의 소통은 은유적인 샤머니즘으로 해설된다. 배수아가 형상화하는 꿈은 서구적 이성 중심주의의 지나치게 비대해져 경직된 자아와 이분법적 세계관과 대립하는 일원적 세계이며, 타자와 주체가 분리되지 않은 상상계의 질서이다. 배수아의 소설이 드러내는 꿈과 샤머니즘의 언어는 주체의 입에서 직접 발화되는 타자의 목소리를 지향하며, 전달이 아닌 ‘번역’ 차원에서 대변되며 자기화하는 타자를 실현하고자 한다. 샤머니즘이 문학적으로 형상화된 번역적 글쓰기의 방법론은 배수아 텍스트에서 크게 ‘4인칭’적 문체와 타자-되기의 실험에서 나타난다. 이 장에서는 타자의 목소리를 대변하는 번역적 측면에서 요코미쓰 리이치(橫光利一, 1898~1947)와 쓰시마 유코(津島佑子, 1947~2016)의 창작론에서 제시된 4인칭과 배수아 텍스트의 유사성을 고찰하고, 주체를 통해 육화하여 현전하는 타자성 측면에서 이러한 타자-되기가 『뱀과 물』 텍스트에 어떻게 나타나고 있는지 살펴보려고 한다.

### 1) 타자 번역적 4인칭

번역은 작가에게 다른 언어에 기반한 사유와 형식에 접근할 기회를 제공했고, 작가 고유의 문체를 형성하는 실험 과정에서 빼놓을 수 없는 요소가 되었다. 문체에서 인칭의 문제는 주체의 내면과 주체-타자 관계를 형상화하는 데 주요한 표지가 되었는데, 서구 번역물을 받아들인 일본 근대 작가들이 그랬듯 김동인이 일본으로 유입된 번역 문체를 수용해<sup>52)</sup> 근대적 3인칭 문체를 확립했다는 평가<sup>53)</sup>

51) 대담에서 언급하는 내용은 미르치아 엘리아데의 앞의 책 84-85쪽에 기술되어 있다. (배수아, 차미령, 앞의 대담, p.25.)

52) 안영희, 「한일근대의 소설문체 - 삼인칭과 종결어미」, 일본어문학32집, 한국일본어문화회, 2007.

53) 김동인의 그와 같은 문학적 성취에 대한 일반적 합의는 김동인 자신의 회고적 평가에서 출발한 것으로 이에 대한 반론도 존재한다. 김우중은 「한국현대소설사」(1982)에서 김동인이 실제 본인의 작품 속에서 3인칭과 과거형 종결어미를 철저히 지키지 않았으며 3인칭 대명사 ‘그’를 김동인이 최초로 사용한 것이 아님을 지적했고, 위의 논문은 결론에서 이전 서사물과 근대소설의 차이는 인물의 내면으로부터 인과 연쇄를 끌어내는 데 있었지만 그것은 그러한 개인의 내면이 부재했던 조선에서는 지난한 일이었으며, 그 작업 자체가 김동인의 몫은 아니었다고 평

처럼, 인칭의 개념 또한 번역과 밀접한 영향 관계에 있었다. 독백체, 대화체, 1인칭, 3인칭에 이어, 러시아와 프랑스 문학으로부터 크게 영향을 받은 신감각파 요코미쓰 리이치는 문학의 문체에서 ‘4인칭’을 제시했다. 다만 이후 논의되는 쓰시마 유코 또한 마찬가지로인데, 이 ‘4인칭’은 작가들 자신에 의해 기존의 인칭과 변별되는 의미를 가지고 기획되었으나 사실상 문학사에서 안정된 자리를 확보하지 못한 작가 개인의 스타일=문체에 가깝다. 요코미쓰와 쓰시마는 4인칭으로 주체 안에 타자가 내재하는 관계를 표현하고자 했으나 이는 광의적으로 1인칭 안에서 설명 가능한 개념이기 때문이다. 그럼에도 4인칭에 대한 논의는 소설에서 중심이 되어온 주체 개념에 이의를 제기하고 그 균열에 타자를 제시한다는 점에서 문제적이다. 이 4인칭의 논의에는 배수아 소설의 영매적 인물들 즉 타자화하는 주체가 형상화되는 방식과 공유되는 지점이 존재한다. 여기서는 그와 같은 관점에서 두 작가의 4인칭을 함께 살펴보고자 한다.

요코미쓰는 근대소설의 창작론에 대해 의견을 피력한 「순수소설론」에서 4인칭을 “자신을 보는 자신”으로서 “기존의 1인칭이나 3인칭과 같이 시점을 가지는 실존하는 인칭이 아닌 가공의 인칭”<sup>54)</sup>이라고 밝혔다. 요코미쓰의 4인칭은 자신을 객체로 의식하는 근대적 자의식이며, 자신을 보는 (내면의) 타자를 반영한다. 김상원(2015)은 이 ‘4인칭’의 의미를 다음과 같이 해설하고 있다.

즉 자의식이란 자신의 소유물로서 존재하는 의식이 아니라 자신 안에 존재하지만 자신과는 별개의 주체로서의 존재하는 의식인 것이다.

주체와 타자와의 관계로서 ‘4인칭’을 논할 수 있는 것이다. 즉 이러한 관계는 자신과 자신을 바라보는 또 다른 자신이며, 이러한 주체와 타자의 시선은 내 안에 잠재된 나를 바라보는 시선에서 벗어나 타인과 나, 혹은 타인과 나를 바라보는 나와의 다층적인 관계로 발전시켜 나갈 수 있는 것이다.<sup>55)</sup>

그러나 4인칭의 예시로 연구된 요코미쓰의 소설 「기계」는 1인칭 시점의 장

했다. (박현수, 「과거시제와 3인칭대명사의 등장과 그 의미」, 『민족문학사연구』 20권0호, 민족문학사학회□민족문학사연구소, 2002.)

54) 김상원, 「요코미쓰 리이치의 『기계』 일고찰-4인칭 소설로의 가능성을 중심으로-」, 『일어일문학연구』 95권2호, 한국일어일문학회, 2015, p.122.

55) 위의 논문, p.123.

형화된 문체와 대화문이 없는 구조로 오히려 타자의 개입이나 주체와 타자의 소통 가능성을 철저히 배제하는 듯한 인상을 준다. 「기계」의 ‘나’는 자신을 미워하던 동료 가루베의 동기를 납득함으로써 그와 자신을 동일시하며 “타인의 모습으로부터 자신의 모습을 발견하게 되는 ‘나’의 최초의 자각”<sup>56)</sup>을 이루지만 이것은 ‘나’의 내면에서만 일어난 변화에 지나지 않는다. 가루베와의 소통은 이 과정에 전제되지 않으며 오히려 ‘나’가 그의 괴롭힘을 “아예 무시하고 모르는 척”<sup>57)</sup>함에 따라 가루베의 폭력은 점점 더 과격해진다. 이후 새로운 직공 야시키가 들어왔을 때 ‘나’가 그를 첩자가 아닐까 의심하다가 “내내 머릿속으로만 대화를 이어 갔는데 그러한 사이에 나는 어느 누구보다 야시키에게 친밀감을 느끼게”<sup>58)</sup> 되는 부분에서도 드러나는 것은 ‘나’의 자의식일 뿐 소통은 존재하지 않는다. 그 후 셋이 뒤엉켜 서로를 구타하는 기이한 싸움으로부터 ‘나’는 “의식에서 깨닫지 못하던 것”을 인지하고 “각각의 관계의 진실은 무엇인지, 야시키가 나를 어떻게 생각하고 있는지 점점 알 수 없”<sup>59)</sup>음을 깨닫지만 그 직후 술자리에서 야시키는 살해되고, ‘나’는 야시키를 죽인 이가 가루베인지 자신인지조차 확신하지 못한다. 타인의 눈에 비친 자신을 상상하는 자의식을 통해 타인을 인지하는 4인칭은 결국 자기 자신조차도 소통 불가능한 타인이라는 분열적 의식을 형상화한다.

요코미쓰 리이치가 ‘자기를 보는 자기’라는 규정으로 4인칭을 제창한 후 4인칭을 활용한 이야기방식을 본격적으로 시도한 작가는 쓰시마 유코이다.<sup>60)</sup> 쓰시마 유코는 『「나」』<sup>61)</sup>의 한국어판 서문에서 아이누 문화에서 유래한 4인칭의 기원과 개념을 자세하게 밝히고 있다.

샤먼(Shaman, 무당)이 다양한 신(神)을 대신해 이야기할 때, 거기서 이야기되는 「나」는 샤먼 자신이 아닌 각각의 신을 가리키는 것이 되며, 그 경우, 일인칭의 역할과는 분명히 다르기 때문에 구별을 짓기 위해 이것을 사인칭이라 부르게 되었습니다

56) 위의 논문, p.126.

57) 요코미쓰 리이치, 「기계」, 『요코미쓰 리이치 단편집』, 인현진 역, 지식을 만드는 지식, 2016, p.229.

58) 위의 책, p.240.

59) 김상원, 앞의 논문, p.128.

60) 윤상인, 「‘나’의 소멸, 소설의 재생 - 쓰시마 유코 지음, 유숙자 옮김, 『「나」』, 문학과 지성사」, 『문학과 사회』 17권1호, 문학과지성사, 2004.

61) 쓰시마 유코, 『「나」』, 유숙자 역, 문학과 지성사, 2003.

다.

(……)

자신의 이야기를 말하던 인물이 도중에 다른 인물을 대신해서 그 혹은 그녀 자신의 이야기를 말하기도 하고, 다시 또 다른 인물로 옮겨가기도 합니다. (……) 근대 사상의 발명인 ‘자아(自我, ego)’의 가슴 답답함과는 대조적인 경쾌한 운동이 여기에 있습니다.<sup>62)</sup>

요코미쓰의 4인칭 문체는 자의식과잉의 ‘나’, 즉 타자화되었으나 여전히 주체로 존재하는 주체를 보여주는 반면 아이누의 구승문에 ‘신요(神謠)’로부터 형식을 수렴한 쓰시마 유코의 4인칭은 전혀 다른 함의를 갖는다. 이 4인칭은 “근대적 자아의 확립”과 그에 근거한 “일본 사소설을 포함한 근대 소설에 대한 비판적 성찰”<sup>63)</sup>을 내포한다. 타자와의 만남과 그를 통해 실현되는 윤리적인 공동체는 주체가 자기 동일성을 떠나 타자를 향하고 그 목소리를 번역하는 매개가 됨으로써 가능해진다. 최성실(2014)은 타자와 공동체 윤리를 연계해서 고찰하며 다음과 같이 그와 같은 견고한 자아의 주체성을 비판하고 있다.

레비나스에 의하면 전통적으로 추구되었던 인간의 자기규정과 실현에 대한 무조건적인 의지가 다른 인간에 대한 지배와 폭력의 원인이었다. (……) 타자에 대한 시선은 바로 이러한 문체의식에서부터 비롯되었다고도 할 수 있다. 자기 동일성을 떠나 타자를 향함으로써 새로운 주체의 탄생이 가능하다는 것이다.<sup>64)</sup>

쓰시마는 4인칭 ‘나’를 1인칭 ‘나’와 분리하기 위해 제목에서는 낫표를 사용하고 본문에서는 글자체의 편집을 달리했는데,<sup>65)</sup> 이 4인칭 ‘나’는 1인칭 주어=발화하는 주체가 아니라, 발화하는 주체의 입을 통해 자신의 이야기를 하는 제3자이다. 통상적인 문법에서는 1인칭 ‘나’가 2인칭 ‘너’에게 그/그녀의 이야기를 전달할 때 ‘그/그녀가 말했다’라는 문장이 성립되어야 하지만 구승 문체의 4인칭을 쓸 경

62) -, 「한국어판 서문」, 위의 책, pp.7~8.

63) 윤상인, 앞의 글, p.468.

64) 최성실, 「특집논문 : 한국문학의 “이웃” 표상 - 낫선 타자와 공동체 윤리학」, 『시민인문학』 26권, 경기대학교 인문과학연구소, 2014, p.74.

65) 한국어판 본문에서는 4인칭 ‘나’에 볼드체가 쓰였다.

우 같은 의미의 문장은 ‘내가 말한다’로 변화한다. 요코미쓰의 4인칭이 타자의 시선으로 가정된 주체라는 가상의 스타일로서의 목소리라면 쓰시마의 4인칭은 주체의 육체를 통해 직접 발화하는 타자의 목소리이다.

주체의 자의식이 비대하나 주관성으로 객관성을 상정할 수 없을 때 타자는 그 실재성을 확신할 수 없으므로 사실상 실존하지 않는 것이 된다. 이 주체가 상정하는 타자는 상상적이며, 동등한 주체로 상정되거나 주체를 타자화할 수 있는 개체로 인식되지 않는다. 배수아의 1기 텍스트에 드러난 군중은 주체로 상정되지 않는 상상적 타자들을 반영한다. 『독학자』의 S가 절대선이라는 정신성을 추구하기 위해 가상실험을 전개하는 논변에서는 군중을 자신을 바라보는 타자로 설정하는 주체의 과잉된 자의식이 드러난다.

절대선을 추구하는 개별자는 진정 개별자가 되기 위해서 군중을 필요로 했던 것이다. (……) 그들이 비록 절대선을 사랑하지도 않고 밥 한 덩이나 하룻밤의 쾌락 정도보다도 더 하찮게 여길지라도, 그들이 형성하는 세계는 그와 절대선 사이의 필수불가결한 매개를 만들어주며 정신적인 가치를 유통시키고 그것의 신진대사가 이루어지도록 양육하는 역할도 하기 때문이다.<sup>66)</sup>

「기계」와 『독학자』의 심리 묘사는 그 점에서 유사성을 보이는 반면, 배수아의 3기 소설들의 번역성 및 타자성은 쓰시마의 4인칭과 더 유사점을 갖는다. 타자의 실존이 발견됨으로써 주체와 타자의 상호작용이 가능해질 때, 타자는 실질적인 주체의 위치를 차지해 스스로 목소리를 내고, 거꾸로 목소리를 빌려주는 주체는 단순 매개자나 번역자의 위치로 비가시화되는 역전이 일어난다. 주체가 목소리를 낼 수 없는 타자를 소외해온 것과는 달리, 목소리를 빌려주어 타자의 말을 발화하는 주체는 소외되지 않는다. 주체가 스스로를 타자화하는 것은 타자를 번역함으로써 자신이 그 타자의 세계로 넘어가고자 하는 목적이 있기 때문이다. 일원론적 ‘꿈’의 문법으로 연결되는 상상계의 영역에서 주체와 타자는 분리되지 않는다. 내가 느끼는 것을 그도 느낄 수 있는 세계가 상상계의 영역이다.

---

66) 배수아, 『독학자』, p.189.

선생님의 얼굴에서 **나**는 위로받는다. (……) 아내와 아이들을 죽인 선생님의 몸. **내**가 모르는 나라에서 어느 순간, 잇달아 죽은 아이들의 작은 몸이 들어차 있는 선생님의 몸에 뺨을 대고 귀를 갖다붙인다. (……) **우리**는 서로의 몸을 이따금 보듬어 안는다. **나**의 몸에도 죽은 아이들의 작은 몸이 빼곡히 들어차 있다.<sup>67)</sup>

위의 인용문은 쓰시마 유코의 『「나」』에 수록된 단편 「달의 만족」의 후반부이다. 자신의 부주의 때문에 어린 아들을 잃은 트라우마에서 벗어나지 못하는 주인공(1인칭 ‘나’)은 자신이 가사를 돌봐주고 있는 ‘선생님’이 군사정권에 처자식을 남겨둔 채 망명했다는 것을 알고 “**나**보다 훨씬 많이 죽여 버린, 적어도 아내와 아이를 죽인 그런 사람도 있다는”<sup>68)</sup> 위악적인 안도감을 느낀다. 주인공은 죽은 아이의 존재를 끊임없이 의식하고 이 때문에 선생님께서 느껴지는 “죽은 아이들의 작은 몸”에 공감하며, 여기서 나타나는 4인칭 ‘**나**’ 혹은 ‘**우리**’는 아들을 잃은 ‘**나**’와 가족을 잃은 ‘선생님’ 뿐 아니라, 주인공이 연구하던 신요들에 나타나는 남동생을 잃어버린 누나 등의 존재들을 포함하고 대변하는 영매의 의미를 가진다. 앞장에서 개별적 타자의 개체들이 환원되는 ‘타자성’으로서 논의되었던 『알려지지 않은 밤과 하루』의 아야미는 그 이름 자체가 샤머니즘 신앙의 영신에서 따왔다고 밝히고 있듯 그 자체로 영매 혹은 영신에 대입되는 존재이다. 아야미가 피 흘리는 극장장의 머리를 쓰다듬는 장면을 “점점 희박해져가는 두 인간이 동시에 한 장소에 있기 위한 유일한 주술의 몸짓”<sup>69)</sup>이라고 기술하는 것은 위의 4인칭 ‘**나**’가 그 영매적인 교감에 의해 공감 불가능한 고통을 위로받는 것과 유사한 기전을 드러낸다. 죽음=부재는 “타자와의 교환도 불가능하고 일반화도 불가능한, 완전한 혼자만의 고독한 경험이나 감정”<sup>70)</sup>인 동시에 역설적으로 복수의 고독이 연대하는 것을 보증하는 장치가 된다. 『알려지지 않은 밤과 하루』에서 아야미를 비롯한 여성 인물들이 입고 있는 거친 삼베 한복은 분명히 상복을 지칭하는 의복이지만 ‘상복’이라는 단어는 작중에서 직접적으로 언급되지 않는다. 배수아는 ‘죽음’을 텍스트에서 정면으로 드러내는 것을 피하는 대신, 그것과 은유

67) 쓰시마 유코, 「달의 만족」, 앞의 책, pp.59-60.

68) 위의 책, p.59.

69) 배수아, 『알려지지 않은 밤과 하루』, p.198.

70) 아즈마 히로키, 앞의 책, p.72.



적으로 대응하는 고독=실패를 공감하고 치유 혹은 애도하는 방식으로서 영매적인 주체의 타자화를 사용했다.

그들은 저녁 산책을 나선 평범한 부부, 혹은 사십 년 만에 다시 만난 초등학교 동창생처럼 보였다. (……) 여자가 갑자기 남자를 향해 몸을 돌리더니, 이마에 주름이 생길 정도로 눈동자를 크게 치켜뜨고 물었다. “당신, 편지에 쓴 것처럼 정말로 나를 떠나버리진 않을 거죠?”(『알려지지 않은 밤과 하루』, pp.20~22.)

“이미 말했던가요, 내가 한때 버스 운전을 했다는 것을?”

“아니요, 당신이 한때 시인이었다는 말을 내게 하지 않았어요.”

“그러면 혹시 이미 말했던가요, 내가 한때 극단의 극작가일 뿐만 아니라 배우이자 연출가이기도 했다는 것을? 또한 아주 오래된 옛날 나는 마을의 약사였다는 것을?”

“아니요, 당신이 바로 과일 행상을 하던 내 아버지라는 사실을 말하지 않았어요.”

극장장의 입술이 느리게 움직였다.

“그리고 내가 혹시 편지에 쓴 것을 잊지는 않았는지요, 내가 사실은 이미 오래전부터, 당신이 상상하는 것보다 훨씬 오래전부터 당신을 떠나기로 마음먹고 있었다는 것을? 그래서 사실상 우리는 이미 헤어진 것이나 다름없다는 것을?” (『알려지지 않은 밤과 하루』, pp.67~68.)

첫 번째 인용문은 『알려지지 않은 밤과 하루』의 주인공 아야미가 바라보고 있는 길 위의 낯선 남녀의 대화이고, 두 번째 인용문은 극장장과 아야미의 대화이다. 두 인용문에 존재하는 두 쌍의 남녀는 네 사람 모두 각각 다른 인물이지만 ‘편지’라는 대화의 제재로 그들은 연결되고 있다. 두 번째 인용문에서 말하고 있는 남자는 극장장의 육체를 갖고 있지만 극장장이 아닌 수많은 존재들(버스 운전사, 약사, 과일 행상 등등)로서의 ‘나’를 발화한다. 두 번째 인용문 다음 문장에서 아야미의 “치마가 낡은 행주처럼 펄럭”<sup>71)</sup>인다는 부분은 첫 번째 인용문 직후에 인용문의 여자에 대한 묘사와 동일한 문장으로 이루어져 있다. 두 쌍의 남녀는 하나로 회귀하는 한 쌍의 원형으로 보이지만, 타인의 목소리가 주체의 입에서 나오는 발화는 남자와 여자의 원형이 각각 존재한다는 규칙에도 균열을 일으킨

71) 배수아, 『알려지지 않은 밤과 하루』, p.68.

다. 두 인용문에서 ‘편지’를 보낸 쪽은 남자(극장장)이고 받은 쪽은 여자(아야미)이지만 보이지 않는 식당에서 극장장이 “당신도 편지에서 썼듯이, 결국 나를 떠날 것이 아닙니까”<sup>72)</sup>라고 말하는 장면에서는 그 수신과 발신의 주체(‘나’)마저도 뒤바뀌기 때문이다.

그와 같은 (현실에서는 논리적으로 불가능한) 현상을 문체로 옮겨와 실현하는 4인칭은 자연스럽게 샤머니즘의 문법을 따른다.<sup>73)</sup> 한 사람의 육체로부터 제삼자를 포함한 다수의 목소리가 나오는 것은 곧 접신이나 빙의를 의미한다. 쓰시마 유코의 4인칭은 아이누 신요의 모티프를 차용하며, 배수아의 3기 텍스트에서 타자의 목소리가 직접 번역되고 주체가 타자화하는 장면들은 초현실적인 분위기와 이분법적 이성중심 세계관의 경계가 무너진 꿈의 문법을 따르고 있다. 심리학적으로 접근한 샤머니즘이 주로 퇴행적인 심리 상태의 표출로 이해되는 것<sup>74)</sup>은 그와 같은 결합이 상상계의 영역으로 이행하는 것과도 관련되며, 주체와 타자의 경계가 해체된 공간에서만 타자가 직접 주체의 언어 속에 들어오는 번역이 가능해진다. 그럼에도 주체는 타자를 흔적이나 유령, 안개로밖에 인식할 수 없으며 끝내 타자는 주체의 언어로 번역 불가능하다는 실패가 그 도달점이지만, 이론적으로 산중적 번역은 도달점이 없다. 기의와 기표의 결합은 자의적이며 기표는 의미의 대리보충으로 고정된 진리에 도달하는 일 없이 확장된다. 때문에 번역은 무한대로 존재 가능하며 무한한 과정 속에서 실패의 연속성 자체는 끝나지 않는다. 타자는 포획이 실패한 자리의 흔적으로만 끝없이 발견되며, 그것은 테리다 철학의 방법론에서 타자를 살해하지 않고, 그 목소리를 왜곡하거나 지우는 일 없이 발견하고 환대할 수 있는 유일한 방법이다. 반면 4인칭의 샤머니즘이 현실적으로 (이분법적 이성 중심 세계에서) 불가능하다는 것은 즉 서로가 서로에게 온전한 타자라는 절망을 의식하는 것이기도 하다. “사람과 사람을 이어주는 것은 죽음의

72) 위의 책, p.64.

73) 미르치아가 소개하는 샤먼의 기능에서는 장송의례를 포함한 여러 종류의 곳에서는 샤먼이 망자의 혼이나 동물의 혼, 악령이나 신과 접신하여 그 존재로서 발화하는 대목들이 나타난다. 알타이 샤머니즘의 영혼을 천도하는 곳은 그 중 하나이다.

“…… 그는 천막 안으로 들어가 불 가까이 다가가서는 사자의 영혼을 부른다. 그러는 도중에 샤먼의 목소리는 갑자기 변한다. 아주 높은 가성을 내는 것이다. 샤먼이 이런 소리를 내는 것은 바로 이때부터 바로 그 죽은 여자가 말을 하기 때문이다. 그러니까 샤먼의 가성은 그 여자의 목소리인 것이다.” (미르치아 엘리아데, 앞의 책, p.200.)

74) 위의 책, p.11.

전언이 유일”<sup>75)</sup>하다는 깨달음을 암시하는 날카로운 통증이 교사가 아이들과 감각이 일체된 몽환적 경험 직후에 오는 것은 그 때문이다.

## 2) 타자-되기의 가능성

위에서 논의한 4인칭이 문체 측면에서 타자의 목소리를 주체가 발화(혹은 기술)하는 것이 가능한가의 실험이라면 배수아 텍스트에서 타자-되기는 비교적 서사적이거나 비언어적인 장치로 시도되고 있다. 이러한 주체의 실제적인 타자화는 타자의 목소리를 듣고자 하는 소통의 단계를 넘어 직접적인 환대의 가능성을 내포한다. 데리다는 『환대에 대하여』에서 타자를 주체의 잣대에서 판단하고 배제하는 조건적 환대와 그에 반하는 절대적 환대를 구분하고, 그가 주장하는 절대적 환대를 다음과 같이 설명한다.

절대적 환대는 내가 나의-집을 개방하고, 이방인(성을 가진, 이방인이라는 사회적 위상 등을 가진 이방인)에게만이 아니라 이름 없는 미지의 절대적 타자에게도 줄 것을, 그리고 그에게 장소를 줄 것을, 그를 오게 내버려둘 것을, 도래하게 두고 내가 그에게 제공하는 장소 내에서 장소를 가지게 둘 것을, 그러면서도 그에게 상호성(계약에 들어오기)을 요구하지도 말고 그의 이름조차도 묻지 말 것을 필수적으로 내세운다.<sup>76)</sup>

타자에게 ‘집’을 내어준다는 정의는 문학적으로 인간의 존재, 더 특정하게는 여성의 육체가 집으로 여겨졌다는 것<sup>77)</sup>을 상기할 때 배수아의 텍스트에서 육체를 타자에게 내어주어 타자의 의지대로 기능하게 하는 샤머니즘적 형상화로 맥락지어진다. 타자화하는 주체는 타자의 세계로 넘어가기 위해 타자를 선택적으로 이해하고 특정한 맥락에서 수용하는 것이 아니라 타자에게 사실상 자신을 몸주의 영매로 내어줌으로써 그 타자성 전체를 수용한다. 주체는 그러한 행위를 통해 타자에게 ‘주어’지고 타자는 주체를 통해 도래한다. 이 타자는 배수아 소설의 이방인과도 의미가 상통하는데, ‘이방인 놀이’<sup>78)</sup> 등에 드러나는 이방인-되기의 실험에

75) 배수아, 「1979」, 『뱀과 물』, p.115.

76) 자크 데리다, 『환대에 대하여』, pp.70~71.

77) 구본일, 앞의 논문, p.2.

78) “우리의 삶 속에 낯선 요소들이 끼어드는 것이 아니라 우리의 삶 자체가 낯선 것이다. 침묵하

서 타자는 주체 내부의 타자성, “자신이 은폐하면서 살아 왔던 정신적인 편린”<sup>79)</sup>을 포함하는 개념이 된다.

손을 잡고 걷던 거무스름한 아이들은 낡은 담벼락 앞에 멈추어 서더니 각자의 손가락을 담벼락의 구멍 속으로 집어넣었다. 조금 떨어진 곳에서 그것을 지켜보던 교사는 거칠고 딱딱한 흙과 광물, 바스러진 뱀의 알과 곰팡이, 죽은 애벌레의 감촉을 손가락에 느꼈다. (……) 키 큰 소녀는 입을 몇 번 오물거리다가 마찬가지로 손가락을 입속에 넣어, 더 작아지고 더 축축해진 붉은 사탕을 꺼내, 새처럼 벌린 리우진의 입속에 넣었다. 교사의 입속으로, 마치 어린 시절과도 같은 혼몽하고 은은한 단맛이 퍼졌다. (「1979」, 『뱀과 물』, pp.113~114.)

인용문은 배수아의 「1979」에서 주인공인 교사가 자신이 뒤쫓던 아이들이 느끼는 감각을 자신의 몸에 그대로 체현하며 동화되는 장면이다. 사탕을 입에 넣은 후 입가의 침과 설탕물을 닦아내는 행위 또한 키 큰 소녀와 교사 모두 동일한 문장으로 묘사된다.<sup>80)</sup> 교사가 체현하는 아이들의 감각은 교사의 자아 바깥에 존재하는 타인의 것인 동시에, 유년기로 귀환하는 교사 자신의 타자화된 무의식이기도 하다. 교사의 남동생은 어린 시절이란 것은 없으며, 아이들은 “모두 우리의 망상 속에서 누런 개처럼 돌아다니는 유령”<sup>81)</sup>이라고 말한다. 텍스트 내에서 아이들은 교사를 포함한 어른들의 시각에서 철저하게 타자화되고, 성적인 암시를 통해 대상화되는 존재이다. 「1979」 외에도 「얼이에 대해서」나 「노인 올라에서」에서도 아이들은 곤잘 폭력, 살해, 인신매매 등의 범죄의 대상으로 그려진다. 아이들은 동물과 마찬가지로 “그것을 죽일 이유가 없었기 때문”<sup>82)</sup>에 죽임 당하며, 그들이 흔히 쓰이는 표현처럼 ‘말 못하는 동물’, 곧 발언권 없는 타자이기 때문에 그 폭력은 죄가 되는 동시에 면죄를 받는다. 교사의 시선을 끌고 있는 키

---

고 소멸하는 타자라면 공동체의 안이건 밖이건 어디에나 있을 수 있다. “이방인 놀이판, 이방인 뒀을 즐기고 싶은 경우에 언제든지 시도해볼 수 있다. 이방인 뒀을 즐기기는 굳이 외국에서가 아니라도 얼마든지 가능한 것이다.” (『동물원 킷트』). 타자는, 어디에나 있다.” (이수형, 앞의 논문, p.143.)

79) 최성실, 앞의 논문. p.85.

80) 배수아, 「1979」, 『뱀과 물』, p.114.

81) 위의 책, p.94.

82) 최성희, 앞의 논문, p.44.

큰 소녀는 성숙한 외모 때문에 자주 남성들의 추파를 받고, 심지어 그녀가 아직 아이임을 알고 있는 남자까지도 그녀를 대하는 태도에서 성적 욕망이 암시된다.

    중년 남자는 키 큰 소녀에게 다가오더니, 두툼한 손으로 소녀의 어깨를 친근하게 두드리며 선심을 쓰듯 말했다. 남자의 손아귀가 키 큰 소녀의 어깨를 고깃덩이처럼 주물렀다.

    “아버지에게 물어보겠어요.”

    키 큰 소녀는 몸을 비틀어 중년 남자의 손길과 시선을 피하려 애쓰면서 대꾸했다.(「1979」, 『뱀과 물』, p.95.)

‘아이들은 망상’이라고 말하는 남동생은 역설적으로, 교사보다 스무 살이 어리고 고등학교를 중퇴한 뒤 무슨 일을 하는지 알 수 없다는 점에서 사실상 성인보다 아이에 가까운 인물이다. 남동생에 대한 가족들의 태도 또한 “간혹 남동생에 대해서 이야기할 때면 무의식중에 과거형을 사용”<sup>83)</sup>하는 배제와 망각으로 일관된다. 그런데 남동생은 소설 후반부에서 교사에게 고향으로 내려가고 싶다고 하면서 “길이 두 갈래로 갈라지는 곳”<sup>84)</sup>이 고향이라고 말하는데, 그곳은 교사가 골목길로 사라졌던 아이들을 발견하는 장소이다. 교사는 키 큰 소녀를 성적으로 대상화하면서도 리우진을 이해하고 발견하고자 애쓰며 결국 그 아이들이 속한 타자의 세계로 발을 들여놓는다. 교사가 리우진에게 강박적으로 신경을 쓰게 된 것은 처음 키 큰 소녀로부터 그 이름을 들었을 때 “자신이 반 학생의 이름을 모르고 있을 뿐 아니라 성별까지도 혼동했다는 것에 충격을 받았”<sup>85)</sup>기 때문이다. 두 아이를 뒤쫓다가 교사는 문득 파편화된 흔적들로부터 리우진을 기억해낸다. “이상하리만큼 거무스름하고 불분명한 인상으로만 남아 있는” 아이가 핑계를 대어 학교를 결석하고 “독길 위에서 개천에 떠내려 오는 사물들을 바라보면서 학교 없이 무료한 하루를 보내고자 원했던”<sup>86)</sup> 아이라는 것을 이해하면서부터 교사는 자신의 시각이 아닌 리우진(타자)의 시각을 취하게 되고, 이때부터 아이들을 뒤쫓는 교사의 행동은 이성 세계를 빠져나온다. 타자와 일체되는 체험이 본격적으

83) 배수아, 「1979」, 『뱀과 물』, p.87.

84) 위의 책, p.112.

85) 위의 책, p.99.

86) 위의 책, p.110.

로 이루어지는 것은 앞서 언급한 ‘길이 두 갈래로 갈라지는 곳’으로 교사가 들어선 이후이다. “입가의 침과 설탕물을 닦아내는 교사는 더 이상 여학생을 탐닉하고 싶은 어른의 자리에 있는 것이 아니라, 무력한 어린아이로 강등”<sup>87)</sup>되고, 타자의 세계로부터 들리는 폭력과 배제, 고립, 망각으로 점철된 ‘살해된’ 목소리들의 혼종이 소설 말미에 산발적으로 나열된다. 교사가 환각을 겪기 직전 태아의 시체를 발견하는 사건은 상징적인 장치이며, 태아의 죽음이라는 사건은 「얼이에 대하여」와 「뱀과 물」에 역시 중심으로 나타난다. 타자화된 아이들과 마찬가지로 텍스트에서는 공통적으로 태아에게 가해지는 폭력을 묘사한다. 「얼이에 대해서」에서는 죽은 태아의 이미지가 시각적으로 나타나지는 않지만 환상 속에서 ‘나’는 여동생의 탄생을 거부하고 부정한다. 그 장면 직후 “어머니와 여동생의 장례식”<sup>88)</sup>이 있었다는 문장을 통해 텍스트에서는 다른 단편들과 흡사한 맥락의 태아 살해가 은유된다.

그러나 아이들을 흥분시킨 것은 쥐가 아니라 쓰레기 더미에 섞여 있는 죽은 아기의 몸뚱이였다. 너무 오래 익힌 만두처럼 물에 푹푹 불은 얼굴에는 핏자국이 선명했으며 태어나자마자 버려진 듯 땃줄까지 달려 있는 작은 아기였다.

(……)

전화 생각에 골몰해 있던 교사는 듣지 못했지만 아이들은 저것이 죽은 강아지인지 고양이인지 아니면 가능성은 좀 희박하지만 죽은 새끼 돼지인지 내기를 하는 중이었고, 그걸 알아본다는 핑계로, 하지만 사실은 호기심과 장난기, 정체불명의 공격성과 악의가 발동하여, 막대기로 죽은 그것의 살이 푹푹 들어갈 정도로, 필요 이상으로 가혹하게 쿡쿡 찢러뒀던 것이다. (「1979」, 『뱀과 물』, pp.107~108.)

목이 졸린 백조는 방금 삼킨 물질을 토해냈다. 그것은 절반쯤 으깨진 채 아직 팔다리를 버둥거리는 태아였다. 더러운 회색의 땃줄 일부가 백조의 부리에 걸레처럼 축 매달려 있었다. 여교사는 머리카락을 쥐어뜯으며 태아를 발로 뭉개고 짓밟았다. 이건 악몽이야! 분명 악몽이야! 태아의 내장이 발바닥 아래서 물경하게 짓이겨지는 것을 느꼈다. (「뱀과 물」, 『뱀과 물』, pp.215~216.)

87) 강지희, 「해설 | 영원한 사면의 노래」, 『뱀과 물』, p.300.

88) 배수아, 「얼이에 대해서」, 『뱀과 물』, p.76.

죽은 태아의 이미지는 「얼이에 대해서」에서 얼이의 어머니에게 가해지는 폭력과 흡사한 철저한 대상화와 그를 통한 타자화를 상기시키지만 그 장면 직후 그것을 목격하거나 그 살해에 참여한 주체가 타자의 세계에 흡입된다는 것은 상징적이다. 장례식에 다녀온 뒤 누나에게서 흰 원피스를 받은 「얼이에 대해서」의 ‘나’는 미친 여자가 되어 환상과 현실이 구분되지 않는 경계에서 얼이를 재회하고, 태아의 시체를 목격한 직후 교사는 아이들의 뒤를 쫓다가 감각이 일체되며, 여교사는 자신이 짓밟은 태아를 산 채로 먹는다. 단순히 죽이는 게 아니라 “먹고, 토하고, 그 토사물까지도 다 먹을게”<sup>89)</sup>라며 태아의 신체 전부를 표독스럽게 먹어치우는 여교사의 행위는 해설에 따르면 “단절이 아니라 자신 안으로 흡수해”서 “보이지 않는 흔적으로 전환되어 자신 안에 침투하는 타자의 시간성을 용납”<sup>90)</sup>하는 것으로 읽힌다.

태아는 주체 바깥에 존재하는, 동물과도 같은 절대적인 타자인 동시에 주체 자신의 억압되거나 망각된 유년기를 되돌려 주체를 상상계로 퇴행시키는 주체 내부의 타자성이다. 그러한 태아=타자를 먹음으로써 주체는 타자-되기를 체현한다. 배수아 텍스트에 나타난 타자-되기는 데리다의 환대 개념의 극단적인 문학적 형상화라고 할 수 있다. 문성훈은 데리다의 환대를 다음과 같이 정의한다.

데리다가 제안하는 타자에 대한 윤리적 태도는 환대로서, 이는 타자를 자기 밖에 존재하게 함으로써 공존을 모색하는 것이 아니라, 타자를 자기 안에 존재하게 함으로써 공존을 모색한다는 점에서 관용과 다르다. 더 나아가 데리다의 환대 개념은 관용과 대립된다고도 할 수 있다. 그에게 타자에 대한 관용이란 위계적 관계에서 주권자가 베푸는 시혜적 성격을 갖고 있기 때문에 관용의 대상이 되는 타자란 레비나스 식으로 말해서 여전히 지배와 소유의 대상으로 존대하기 때문이다.<sup>91)</sup>

데리다의 환대에서 차별적인 지점은 첫째, 타자가 주체의 ‘안’에서 공존하며 둘째, 그러나 타자가 주체의 지배나 소유의 대상이 아니라는 것이다. 두 가지는

89) 배수아, 「뱀과 물」, 『뱀과 물』, p.217.

90) 강지희, 「해설 | 영원한 샤먼의 노래」, 『뱀과 물』, pp.297-298.

91) 문성훈, 앞의 논문, p.407.



『뱀과 물』에 나타난 샤머니즘적인 타자의 수용과 일치한다. 작품에 나타난 타자와 주체의 관계는 손님(이방인)과 주인(자국민)의 관계라기보다 몸주와 영매의 그것에 가깝다. 주체의 철저한 수동성에 의해 주체는 자신의 몸을 타자에게 내어주고 스스로 타자가 되어 타자의 감각을 체현한다. 앞서 지적했듯 이 ‘타자’들은 무해하거나 무기력한 존재로만 묘사되지는 않는다. 「뱀과 물」의 태아가 여교사에게 짓이겨지면서도 “여교사를 보면서 히죽히죽 웃기까지”<sup>92)</sup> 하는 장면은 거의 악마적이다. 타자성에 대한 온전한 수용 즉 절대적 환대 역시 이상적인 측면으로만 고찰되지는 않았다. 데리다는 주체가 주체로서의 소유권을 비롯한 권리들을 박탈당할 수 있다는 불안에 기인한 환대의 타락 가능성을 지적했고, 이는 “이웃사랑의 행위란 고통을 동반하는 쾌락의 문제로 단순한 선이 아니라 악의 문제를 제기하는 것이며, 진정한 이웃사랑은 이웃 속에 존재하는 악을 받아들일 때 가능해”<sup>93)</sup>진다는 라캉의 주장과도 맥이 닿는다. 배수아의 주체들이 스스로 타자가 됨으로써 자신의 안에 타자를 받아들일 때, 그들이 궁극적으로 체현하거나 수용하는 것은 무엇보다도 고통(『알려지지 않은 밤과 하루』)이나 광기(「얼이에 대해서」) 혹은 빈곤과 고독이다.

앞의 단편들에서 나타난 타자-되기가 직접적인 신체나 감각의 합일로 표상된다면, 「기차가 내 위를 지나갈 때」에서는 좀 더 은유적으로 형상화된다. 텍스트에서 “그런데 왜 여자들은 여행을 떠나게 된 걸까요?”라는 질문은 ‘나’의 낭송 장면에서 두 번 반복된다.<sup>94)</sup> 이 질문은 서사의 앞뒤 맥락과 연관이 없으며 답의 실마리도 나오지 않는다. 스스로가 ‘여행하는 여자’인 ‘나’ 또한 여행을 하는 이유나 계기가 ‘나’의 입에서 언급되진 않지만 그 동기가 그녀의 사라진 할머니와 관계가 있으리란 사실은 곳곳에서 유추된다. 그리고 그녀의 노마드적 행로는 그녀가 스스로 번역하고 추측한 편지 속 할머니의 반두에서의 삶과 유사한 고독을 담보한다. 그 고독은 기차가 그녀의 몸 위로 지나갔을 때 그녀가 느낀 압도적인 죽음의 감각과 그 언어화되지 않으며 공유될 수도 없는 기억에 대한 끝없는 회고와도 연결된다. 할머니처럼 홀로 여행하는 여자들의 경험을 공유하여 스스로

92) 배수아, 「뱀과 물」, 『뱀과 물』, p.216.

93) 최성실, 앞의 논문, pp.75~76.

94) 배수아, 「기차가 내 위를 지나갈 때」, 『뱀과 물』, p.243, p.246.

‘여행하는 여자’가 됨으로써, 그리고 끝없이 스스로 “과국을 향해 산란되는”<sup>95)</sup> 기억 속으로 자신을 투영함으로써 ‘나’는 만나지 못하고 붙잡을 수도 없는, 불확실한 흔적으로만 포착되는 타자를 자신의 안으로 수용하게 되는 것이다.

번역성은 주체가 주체의 목소리 대신 낯설음을 표상하는 방법론이며 그 방향성은 타자를 발견하는 것을 지향한다는 점에서 연결된다. 번역문학에 번역될 수 없는 어떤 부분, 대체되지 않는 산중<sup>96)</sup>성이나 해석 불가능한 메타적인 차이가 존재하듯이 타자에게는 결국 주체에게 인식되거나 고정될 수 없는, 표류하는 기표로 남아 있는 타자성이 있다. 그럼에도 번역 불가능성은 번역은 불가능하다는 포기의 선언이 아니다. 배수아의 주체는 타자의 목소리를 번역해내기 위해 주체가 갖고 있는 모국어의 위계와 주체성을 포기한다. 여성이 ‘집’ 안의 존재이자 집 그 자체로 파악되어왔다는 여성주의의 시각에서 배수아의 인물들은 집을 떠남으로 정체성의 변형을 실험하고 경계를 흐려왔다면<sup>97)</sup> 배수아의 타자론은 자신의 집(존재)을 타자에게 열린 것, 타자의 언어가 번역되어 나오는 공간으로 내어주는 샤머니즘적인 언어와 꿈의 문법을 보여주는 지평으로 확대된다.

---

95) -, 위의 책, p.263.

96) 산중(散種)은 dissemination의 번역으로, 산개(散開) 혹은 산포(散布)로도 표기한다. 이 글에서는 『존재론적 우편적』에 나타난 개념적 정의를 다수 차용하였으므로 산중으로 표기한다. 아즈마 히로키의 위의 책 29쪽에서 산중은 “그 ‘배후’ 혹은 ‘심층’이 부여”하는 다의성과 구분되어 “임의의 콘텍스트로부터의 절단 가능성=인용가능성으로부터 주어”진다고 설명되었다. 그것은 심층적인 콘텍스트로부터 보증되는 대신 의미와 언어가 이동하는 과정에서 ‘사후적으로’, ‘예기치 않게’ 발생하는 것이다.

97) 구번일, 앞의 논문, pp.87~88.

## V. 결론

이 연구는 배수아의 소설을 번역성과 타자성에 주목해 분석하기 위해 데리다 철학의 탈구축적 이론을 분석 틀로 사용했다. 이 연구에서는 배수아 소설의 문체와 관점이 근본적으로 변화하는 흐름에 집중하기 위해 1990년대부터 2010년대 현재까지의 작품들은 소략하게 세 시기로 나누었다. 이는 환상성과 소재의 파격성이 두드러지는 1기, 서사가 약화되고 논변의 비중이 높아진 2기, 그리고 해체적인 ‘꿈의 문법’이 나타나는 3기로 구분된다. 이와 같은 변화에는 작가 활동에 지속적으로 병행되어온 번역 작업이 관련이 있다고 보았고, 특히 이 연구에서는 3기의 해체적인 문학관과 ‘꿈의 문법’이 번역 작업 자체에서 기인하는 ‘해체’와 ‘타자’의 특성으로부터 어떻게 도출되었으며 어떤 방식으로 형상화되었는지에 집중했다. 타자성은 배수아에 관한 기존 연구에서도 소재적 측면으로 조명되어왔듯, 배수아의 작품군을 통시적으로 관통하는 주제였다. 이 타자성은 세 시기에서 형상화되는 방식에 차이를 보이는데, 번역 작업에서 받은 영향과 해체적인 문학관이 작가에게 강화될수록 소설의 타자성은 독보적인 관점과 형식을 확보해왔다. 또한 번역 작업은 창작의 방법론적으로도 배수아에게 영향을 미쳤을 뿐 아니라, 개별 텍스트의 선정에 있어서도 소설의 변화와 유의미하게 연관되는 것을 확인할 수 있었으므로, 배수아의 소설과 문학관을 분석하는 데 있어 번역은 필수적인 연구 대상으로 파악되었다.

연구방법론에서는 작품 해석에 도입하는 이론으로서 먼저 번역 행위와 창작의 관계, 그리고 ‘번역성’이 논의되는 지점을 다루었다. 문학사에서 번역은 타국의 문물을 수용하는 교두보에서 점차 내면적인 문체와 가치관 변혁의 매개를 담당해온 활동이었고, 많은 작가들은 번역 작업을 병행하며 자신의 문체를 정립했다. 번역을 통해서 작가는 모국어에서 발견할 수 없었던 새로운 문체와 동시에 문체가 담지한 새로운 관점과 시야를 확보할 수 있었다. 그러나 점차 내용뿐만이 아닌 형식까지도 번역하려는 시도가 활성화되자, 직역과 의역 등 번역 간의 차이와 그것을 야기하는 해석의 차이 즉 ‘어떤 것이 좋은 번역인가’ 하는 의제는 논쟁의

대상이 되었다. 이때 포스트모더니즘 혹은 탈구축적인 관점에서는 번역에서 원본의 권위를 인정하지 않거나, 번역 간의 위계를 설정하지 않음으로써 번역 자체를 창작 행위와 등가로 파악했다. 진 보즈 바이어는 번역이 상호텍스트성과 적극적인 다원적 해석을 전제하는 창작 행위임을 논설했으며, 이러한 주장은 창작물과 번역물의 관계를 비롯한 이분법적 구조를 해체하고자 했던 데리다의 텍스트 비판 및 ‘번역성’에 대한 논의와도 연결되고 있다. 후기로 오면서 이성 중심주의 해체로부터 윤리적·정치적 화두로 선회한 데리다 철학에서는 차연 개념과 맥이 이어지는 타자 개념이 중심적 사유로 등장했다. 번역성이 도달하는 주제적인 요소인 배수아 소설의 타자성을 설명하기 위한 방법론으로 이 연구에서는 데리다의 해체적 타자론에 주목했다. 데리다는 저서 『환대에 대하여』에서 극단적인 수준으로까지 이방인과 타자에 대한 사유를 전개했는데, 관용이나 구제가 아닌 주체의 소유권의 박탈까지도 전제하는 절대적인 환대는 배수아의 3기 소설에 나타난 주체와 타자의 경계 와해와 맥이 닿는다. 그러므로 데리다적 번역론과 타자론을 통해 접근한 배수아의 번역과 창작의 연관성은 개별 텍스트 간의 관계뿐 아니라 번역 행위 자체의 해체적 성격 그리고 그 결과로 사유되는 급진적 타자론과도 관련지어진다고 보았다.

본론에서는 배수아 소설을 세 단계로 나누어 고찰했다. 첫 번째로 배수아 소설과 번역의 교호성을 분석하여 번역 작업을 통해 배수아의 문체가 해체적 언어로 전환되며 소설에서 주요하게 차용되어왔던 ‘꿈’의 기능이 점차 상징적 알레고리로부터 비이성적이고 일원적인 상상계적 원리의 ‘꿈’의 문법 자체로 변이하는 것을 살펴보았다. 『알려지지 않은 밤과 하루』와 사데크 헤다야트의 『눈먼 부영이』, 『뱀과 물』과 프란츠 카프카의 『꿈』의 개별적 연관성을 살펴볼 때 ‘꿈’을 다루는 번역의 영향 관계는 더 분명하게 드러나고 있다.

두 번째로 배수아 소설에 형상화된 타자성을 주체 바깥과 내부에 있는 타자로 구분한 소재적 측면과 주체화하는 타자와 타자화하는 주체라는 심층적 측면에서 분석했다. 소설에 형상화된 타자는 시간적 흐름에 따라 군중 전체를 비판적으로 응시하던 1기와 군중과 그들에게 소외된 타자를 분리해서 고찰하는 2기를 넘어, 3기 소설에서는 모든 경계에서 흔적으로 발견되는 타자성 자체에 근접한다. 그에 더해 3기로 오면서 타자와 주체의 우열이 해체되고 주체 내부에서부터 이데올로

기나 사회적 구조에 의해 억압되었던 타자성(낯섦)을 발견하는 과정이 나타났고, 그와 같은 경계의 와해를 통해 타자를 모색하고 환대하는 번역적 태도가 드러나고 있음을 확인했다.

마지막으로 배수아 소설에 나타난 번역성과 타자성을 문체적 방법론과 그것이 문학적으로 지향하는 윤리로 보고 타자에 대한 번역이라는 관점에서 텍스트를 고찰했다. 번역적 글쓰기는 모국어와 외국어 즉 주체와 타자 간의 위계 설정을 거부하고, 주체의 시각으로 재단된 닫힌 해석을 지양함으로써 그동안 인식의 시야에 포착되지 않았던 ‘낯선’ 것을 수용하는 행위라고 할 수 있다. 이는 주체의 잣대로 판단된 이분법적 세계관에서 말살된 타자의 존재를 복원하는 작업이며, 타자의 타자성 자체를 수용하고 주체의 안으로 들이는 행위를 통해 테리다적 환대와 연결된다.

타자를 주체의 집 안으로 들이는 동시에 그에 대한 일체의 판단이나 해석을 중지하고자 하는 윤리적 관념을 문학적으로 형상화한 배수아의 소설에서 타자와의 상상계적 합일과 주체의 ‘내어줌’은 주체의 육체로부터 타자의 목소리가 발화하는 샤머니즘적 문법으로 전개된다. 이성 중심적 사유로부터 이탈한 ‘꿈’과 샤머니즘의 문법은 요코미쓰 리이치와 쓰시마 유코가 제시한 ‘4인칭’과 유사한 담론을 공유한다. 상상적인 타자의 눈에 비춰지는 주체라는, 사실상 자의식과 근접한 요코미쓰 리이치의 4인칭은 『독학자』 등 논변이 강화된 2기 텍스트의 균중 혐오와 자의식 과잉한 정신성 추구와 유사한 양상을 띤다. 반면 아이누 구승문예의 형식으로부터 샤머니즘적인 주체와 타자의 유동적인 연결을 표현하고자 했던 쓰시마 유코의 4인칭이 『알려지지 않은 밤과 하루』, 『뱀과 물』 등의 3기 소설에 더 가까운 형태를 보인다. 각자의 영역 안으로 타인이 투입하거나 의존하는 것을 거부했던 1~2기와 달리, 타자의 목소리를 오염 없이 인지하고 발화하며 타자-되기를 실현하는 배수아 소설의 인물들은 아이누 구승문예에서 인간-동물, 인간-신 등 이질적 존재가 연결되는 것과 같은 맥락에서 주체와 타자 간의 화해와 문학적 공동체를 형상화한다. 샤머니즘적인 문체의 4인칭이 타자의 목소리를 발화하고자 하는 문체의 측면이라면 타자-되기는 내러티브 층위에서의 타자의 형상화라고 할 수 있다. 배수아 소설에 나타난 타자에 대한 폭력은 주체의 언어 하에 자행되어온 타자에 대한 대상화를 극단적으로 형상화하는 한편, 폭력을 목격

했거나 참여한 주체가 스스로 타자와 언어 이전의 상상계적 일체를 이루며 타자의 감각과 실존을 체현하는 꿈의 문법이 관용이나 구제와 같은 시혜적인 이분법이 아닌 공존의 차원에서 타자를 환대하는 방법론을 제시하고 있다.

배수아 텍스트가 해체적 언어로 전환하는 단계의 3기에서 형성된 ‘꿈의 문법’은 이성적 주체의 통제를 벗어난, 무의식 자체의 전사 혹은 번역으로 나아간다. 전통적인 구조주의 문법으로는 더 이상 타자의 ‘낯섦’을 낯것 그대로 소환하는 게 불가능하다는 전제 하에, 배수아의 번역적 시도는 타자를 이해하고 표상하는 것으로서의 문학의 지평에 나름의 한계와 전망을 보여주고 있다. 배수아의 텍스트가 제시하는 ‘꿈의 문법’은 한국 문학사에서 그 원류나 맥락으로부터 빗겨나간 독창적인 부분을 점유하고 있으며, 주체와 타자의 견고한 이분법에 기반을 둔 리얼리즘을 우선해왔던 한국 문학의 계보에서 발견할 수 없었던 새로운 성취를 고찰하고 평가할 필요가 있었다.

‘번역성’이라는 개념을 통해 ‘타자성’에 접근한다는 방식은 많은 시사점을 갖는다. 번역 작업은 모국어와 외국어가 연동되고 교체되며 타자의 언어를 대리하여 발화하는, 본질적으로 주체의 이분법적 견고함과 우월성을 해체하는 의미를 내포한다. 배수아 작가 자신이 남성-주체라는 구조적 인식에 대하여 타자로 설정되고 형상화되어온 여성이라는 사실과 더불어, 작품이 타자와 타자성을 일관적으로 조명해왔다는 것은 소수자성을 비롯한 페미니즘에서 여러 논의를 생산해왔다. 2018년 오늘의 작가상을 수상한 『뱀과 물』에 대한 심사평은 페미니즘적 요청과 여성적 감각을 골자로 하여 배수아의 작품의 ‘낯섦’이 사회적 약자와 타자들이 조명되고 발굴될 것을 요청하는 현 시대의 감각과 맞닿고 있음을 호평했다. 이는 배수아의 소설이 동시대에 대중적으로 어떻게 수용되고 있는지를 시사한다. 다만 타자로서의 여성이라는 인식 혹은 페미니즘의 측면에서 논의되어온 여성문학은 끊임없이 전세대를 반추하는 자아검열 그리고 남성 문인과의 차별화를 거치며 계승된 것임이 주지의 사실이다. 그러므로 한국 문학적 계보에 참여하기를 거부한 배수아의 텍스트는 그러한 여성문학의 현 위치로부터도 또 다른 장소를 점하고 있음을 포착해야 한다고 본다.

배수아의 번역성은 한국 문학 바깥의 언어로부터 낯섦을 수입하는 것이며, 그것을 한국적인 모국어의 영역으로 순화시키는 대신 모국어를 그 낯선 타자의 영

역으로 끌고 가 (한국)문학 혹은 (한국)언어에 본질적으로 존재해왔다고 여겨졌던 경계를 해체하는 것이다. 이제껏 시도되지 않았고 발견되지 않았던 완전한 타자=이방인과의 접촉이라는 측면에서 배수아의 소설과 문법은 한국 문학에 새로운 지평을 보여주었다. 그러나 그 번역적 방법론으로 사용된 ‘꿈의 문법’, 즉 문학적인 샤머니즘과 상상계적 환상성은 한국 문학이 구축해온 리얼리즘과 역사적 구도의 계보로부터 유리된 만큼 그 나름의 성과와 동시에 한계도 드러내고 있다. 번역성을 통한 새로운 상상력이 구축해낸 타자의 영역에 대해, ‘꿈의 문법’이 어디까지 윤리적으로 응답하고 소통할 수 있을 것인지, 문학이 기반해온 주체의 영역=언어를 탈구축한 배수아의 시도를 다시 탈구축하는 진보가 가능할 것인지가 배수아 소설의 ‘낮춤’이 제시하는 한국 소설의 과제이다.



## 참고문헌

### <기본 자료>

- 배수아, 『철수』, 작가정신, 1998.
- 『그 사람의 첫사랑』, 생각의 나무, 1999.
  - 『나는 이제 니가 지켜줘』, 이룸, 2000.
  - 『붉은 손 클럽』, 해냄, 2000.
  - 『이바나』, 이마고, 2002.
  - 『에세이스트의 책상』, 문학동네, 2003.
  - 『독학자』, 열림원, 2004.
  - 『홀』, 문학동네, 2006.
  - 『올빼미의 없음』, 창비, 2010.
  - 『서울의 낮은 언덕들』, 자음과모음, 2011.
  - 『알려지지 않은 밤과 하루』, 자음과모음, 2013.
  - 『잠자는 남자와 일주일』, gasse'가쎄, 2014.
  - 『밀레나, 밀레나, 황홀한』, 테오리아, 2016.
  - 『뱀과 물』, 문학동네, 2017.

### <기본 자료 - 번역물>

- 막스 피카르트, 배수아 역, 『인간과 말』, 봄날의책, 2013.
- 사데크 헤다야트, 배수아 역, 『눈먼 부엉이』, 문학과지성사, 2013.
- 프란츠 카프카, 배수아 역, 『꿈』, WORKROOM, 2014.

<단행본>

- 권보드래 외, 『문학을 부수는 문학들』, 민음사, 2018.
- 니콜러스 로일, 오문석 역, 『자크 데리다의 유령들』, 앨피, 2007.
- 미르치아 엘리아데, 이윤기 역, 『샤마니즘』, 까치, 1992.
- 민족문화사연구소, 『새민족문화사 강좌』, 창비, 2009.
- 발터 벤야민, 최성만 역, 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여, 번역자의 과제 외』, 도서출판 길, 2008.
- 슬라보예 지젝 외, 최용미 역, 『아듀 데리다』, 인간사랑, 2013.
- 쓰시마 유코, 『「나」』, 유숙자 역, 문학과 지성사, 2003.
- 아즈마 히로키, 조영일 역, 『존재론적 우편적』, b, 2015.
- 알랭 바디우, 이종영 역, 『윤리학』, 동문선, 2001.
- 요코미쓰 리이치, 「기계」, 『요코미쓰 리이치 단편집』, 인현진 역, 지식을 만드는 지식, 2016.
- 윤효녕 외, 『주체 개념의 비판 - 데리다, 라캉, 알튀세, 푸코-』, 서울대학교출판문화원, 1999.
- 자크 데리다, 이경신 역, 『불량배들』, 휴머니스트, 2003.
- , 남수인 역, 『환대에 대하여』, 동문선, 2004.
- , 김성도 역, 『그라마톨로지』, 민음사, 2010.
- , 문성원 역, 『아듀 레비나스』, 문학과지성사, 2016.
- 장이지, 『환대의 공간 - 장이지 문학 평론집』, 현실문화연구, 2013.
- 진 보즈 바이어, 정영목 역, 『문학의 번역』, 도서출판 강, 2017.
- 하야카와 아쓰코, 김성환 · 하시모토 지호 공역, 『번역이란 무엇인가』, 현암사, 2017.
- 한국문학평론가협회 편, 『문학비평용어사전 상』, 국학자료원, 2005.

<논문 · 평론>

- 강문경, 「1990년대 소설에 나타난 죽음의 양상 연구」, 한국교원대학교 석사논문, 2007.
- 강지희, 「2000년대 여성소설 비평의 신성화와 세속화 연구-배수아와 정이현을 중심으로」, 대중서사연구 통권 46호, 2018.
- 구변일, 「여성주의 시각에서 본 ‘집’의 의미 연구 : 박완서, 오정희, 배수아를 중심으로」, 연세대학교 대학원 박사논문, 2012.
- 권희철, 「[선택 2017년 겨울] 소설 단행본」, 『문학동네』 통권94호, 문학동네, 2018.
- 김상원, 「요코미쓰 리이치의 『기계』 일고찰-4인칭 소설로의 가능성을 중심으로-」, 『일어일문학연구』 95권2호, 한국일어일문학회, 2015.
- 김선희, 「꿈에 대한 철학적 분석의 가능성-철학상담에서 어떻게 꿈을 다룰 수 있는가?」, 『철학연구』 102호, 철학연구회, 2013.
- 김시몽, 「데리다의 사상에는 번역이론이 있는가」, 『불어불문학연구』 77권, 한국불어불문학회, 2009.
- 김영미, 「배수아의 성장소설 연구」, 한국교원대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2011.
- 김춘미, 「소설가와 번역」, 『일본학보』 제59권, 한국일본학회, 2004.
- 나병철, 「환상소설의 전개와 성장소설의 새로운 양상」, 『현대소설연구』 31호, 한국현대소설학회, 2006.
- 노현주, 「글쓰기의 기원과 소설가의 존재론-배수아론-」, 『한국문예비평연구』 36권0호, 한국현대문예비평학회, 2011.
- 문성훈, 「타자에 대한 책임, 관용, 환대 그리고 인정 - 레비나스, 왈쩌, 데리다, 호네프를 중심으로」, 『사회와 철학』 21호, 사회와철학연구회, 2011.
- 박수진, 「배수아 소설의 욕망과 언어의 존재방식」, 고려대학교 석사논문, 2006.
- 박재희, 「3인칭대명사 ‘그’에 관한 소고」, 『한민족어문학』 71집, 한민족어문학회, 2015.
- 박정혜, 「한국 현대 소설의 퀴어 비평적 연구 : 1990년과 2000년대 소설을 중심

- 으로」, 동국대학교 석사논문, 2015.
- 박진, 「발화의 혼종성과 주체의 탈중심화 - 『에세이스트의 책상』을 읽는 문체론의 한 방법」, 『어문논집』 57권, 민족어문학회, 2008.
- 박현수, 「과거시제와 3인칭대명사의 등장과 그 의미」, 『민족문학사연구』 20권 0호, 민족문학사학회 · 민족문학사연구소, 2002.
- 박혜경, 「이바나와 함께, 이바나를 찾아가는 여행 - 배수아 장편소설, 『이바나』, 이마고」, 『문학과 사회』 58호, 문학과 지성사, 2002.
- 백지연, 「종합서평-신경숙. 함정임. 배수아의 소설집을 읽고」, 『출판저널』 201, 대한출판문화협회, 1996.
- 송민우, 「배수아 소설의 문학적 공동체 연구」, 조선대학교 일반대학원 석사논문, 2017.
- 손성준, 「한국 근대소설과 번역·창작의 복합 주체 - 염상섭과 현진건의 통속소설 번역과 그 이후」, 『한국현대문학연구』 47호, 한국현대문학회, 2015.
- 손석주, 「번역불가능성과 탈소유화 : 새로운 지구적 세계문학의 가능성」, 『새한영어영문학』 56권 1호, 새한영어영문학회, 2014.
- 손영창, 「데리다의 무조건적 환대와 타자성」, 『프랑스문화연구』 제24집, 한국프랑스문화학회, 2012.
- , 「간주관성에서 절대적 타자성으로 - 사르트르, 레비나스, 데리다에 관해서」, 『대동철학』 66집, 대동철학회, 2014.
- , 「데리다의 환대론에서 절대적 타자의 외재성과 제삼자의 위상에 관하여」, 『범한철학』 제83집, 범한철학회, 2016.
- 신현아, 「세대론과 청년담론을 통해 본 문학적 글쓰기와 주체성의 변화」, 동아대학교 석사논문, 2012.
- 신형철, 「내부 망명자의 덕션 - 배수아의 최근 장편소설들에 대하여」, 『문학동네』 통권76호, 문학동네, 2013.
- 안소진, 「소위 3인칭 대명사 “그, 그녀”의 기능에 대하여」, 『한국어학』 38권, 한국어학회, 2008.
- 안영희, 「한일근대의 소설문제 - 삼인칭과 종결어미」, 『일본어문학』 32집, 한국일본어문학회, 2007.

- 양정아, 「배수아 성장소설 고찰 : 전쟁 모티브를 중심으로」, 중앙대학교 예술대학원 석사논문, 2018.
- 왕은철, 「외국소설의 번역과 번역비평의 문제 : 번역가를 위한 변명을 곁하여」, 『안과 밖』 23호, 영미문학연구회, 2007.
- 왕철, 「프로이트와 데리다의 애도이론 - “나는 애도한다 따라서 나는 존재한다.”」, 『영어영문학』 58권 4호, 한국영어영문학회, 2012.
- 우미영, 「연표·지도 밖의 유랑자와 비장소의 시학 : 배수아의 소설을 중심으로」, 『한국언어문화』 49집. 2012.
- 윤선경, 「창작과 번역의 모호한 경계」, 『외국문학연구』 61호, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2016.
- 이근화, 「정지용의 영문시 번역과 시 창작의 상관성 연구」, 『Journal of Korean Culture』 Vol.24, 한국어문학국제학술포럼, 2013.
- 이상경, 「시대의 부채의식과 여성적 자의식에서 출발한 1990년대 여성소설」, 『실천문학』 54호, 실천문학사, 1999.
- 이선영, 「배수아의 이미지 소설 연구」, 한국교원대학교 석사논문, 2010.
- 이수형, 「공동체와 타자 - 배수아 소설 속의 가치론과 의미론」, 『문학과 사회』 16권 3호, 2003.
- 이신조, 「1990년대 한국소설의 도시성 연구」, 명지대학교 박사논문, 2017.
- 이희정, 「<창조> 소재 김동인 소설의 근대적 글쓰기 연구」, 『국제어문』 47권0호, 국제어문학회, 2009.
- 정선대, 「시인의 번역과 소설가의 번역」, 『외국문학연구』 53호, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2014,
- 정은경, 「현대 소설에 나타난 “동성애” 고찰 - 천운영과 배수아 소설을 중심으로」, 『현대소설연구』 39호, 한국현대소설학회. 2008.
- 정혜욱, 「데리다의 언어의 간극과 번역」, 『비평과 이론』 10권1호, 한국비평이론학회, 2005.
- 정홍수, 「리뷰- 정홍수의 소설 읽기 : 한 번도 말해지지 않은 고독들」, 『문학동네』 통권64호, 문학동네, 2010.
- 조재룡, 「이해와 해석, 번역가의 소임, 낯섦에 대한 비판적 고찰」, 『비평문

- 학』 42호, 한국비평문학회, 2011.
- 차봉희, 「독일 포스트모더니즘 소설과 90년대의 한국 소설 - '현대' 소설미학과 '포스트모더니즘' 소설미학의 분기점을 중심으로-」, 한신대학교, 『한신논문집』 15권 2호, 1998.
- 최성실, 「특집논문 : 한국문학의 “이웃” 표상 - 낯선 타자와 공동체 윤리학」, 『시민인문학』 26권, 경기대학교 인문과학연구소, 2014.
- 최성희, 「동물의 시선 : 포우의 ‘검은 고양이’와 테리다의 고양이」, 『새한영어영문학』 55권 4호, 새한영어영문학회, 2013.
- 최윤영, 「민족주의? 탈민족주의? 탈영토주의? 최근 한국 소설에 나타난 베를린 상」, 『독일어문화권연구』 20권0호, 서울대학교 독일어문화권연구소, 2011.
- 한금현, 「배수아 소설에 나타난 여성의 육체 고찰」, 대진대학교 교육대학원 석사논문, 2008.
- 허명숙, 「소설이 죽음을 사유하는 방식 - 오정희의 「옛우물」, 김훈의 「화장」, 배수아의 「시취」를 중심으로」, 『한국문예비평연구』 34권0호, 한국현대문예비평학회, 2011.
- 허운, 「여행의 탈영토화와 당나귀식 글쓰기의 심상지리 : 배수아를 중심으로」, 『이화어문논집』 24·25호, 이화여자대학교 한국어문학연구소, 2007.

<대답>

- 김도연, 「interview - 장편소설 “일요일 스키야키 식당” 낸 배수아」, 출판저널 no.330, 대한출판문화협회, 2003.
- 배수아, 신수정, 「[대담] 고향 아닌 곳으로 - 이방인으로 산다는 것」, 문학동네 통권 46호, 문학동네, 2006.
- 배수아, 차미령, 「언젠가 내 안에서 일어났고, 앞으로 또 일어날 것이 분명한」, 문학동네 20권3호(통권76호), 문학동네, 2013.
- 정지연, 「1년간 독일 여행하고 돌아온 소설가 배수아 직격 인터뷰」, 『여성동아』 2002.12, 467호, 2002.

# ABSTRACT

## A study on translativity and alterity in Bae Suah's fictions

: Mediated by Derrida's philosophy

Da-Ui Choi

The novels of Bae Suah are explained through 'translation' and 'the other'. This study used Derrida's theory of deconstruction as an analysis tool. This study divided the novels of Bae Suah into three periods as the theme and style of the novel changed, focusing on the novels of 2010s age in which deconstructed style appeared.

The transformation of Bae Suah's novel, which focused on the argument and rational language, was influenced by the continuous translation work during the creation process. Especially, in this study, attention was paid to the fact that the deconstructive style and the interest in 'dream' appearing in the novels of Bae Suah 's in the 2010s age are derived and shaped from the characteristics of ''the other'. Alterity was a common theme among the novels of Bae Suah, as has been demonstrated in previous studies on. This alterity differs in the three periods. As the influence of the translation work and the deconstructive ideology become stronger, the alterity of the novel has developed in a unique way. In addition, not only did the translation work acted as a method of creation, but also each translation and Bae Suah's own works has close relationship. Therefore, translation is an indispensable subject in analyzing the novels of Bae Suah.

In the research methodology, this study discussed the relation between translation act and creation, and 'translationality'. The deconstructive view



does not recognize the authority of the original to the translation, but grasps the translation as an act of creation. Jean Boase-Beier maintained that translation is not only a creation with intertextuality but also an active, pluralistic interpretation. This is linked to Derrida's translation thought that attempted to deconstruct the dichotomy including the relation between the creation and the translation. Also in the late period of Derrida, it emerged as a central thought that the concept of the other related to 'différance'. The absolute hospitality that Derrida put forward can account for the complex relationship between the subject and the other manifested in Bae Suah's novel.

Through the translation work, Bae Suah's style is converted into a deconstructive language. And the function of 'dream', which was used mainly in novel, gradually changed from allegory to irrational 'dream' order itself. The influence of translation is more evident when we look at the connection between "unknown night and day" and Sadek Haydayat's "blind owl" or "snake and water" and Franz Kafka's "dream".

And the way in which the novels of Bae Suah appeared was changed with time. In the 1990s age, the protagonists of her novels tended to despise the entire crowd, but in the 2000s age the crowd in the novels were separated from the marginalized others, and in the 2010s age the alterity have been found on all borders of world. The upper and lower relationships between the other and the subject were dismantled, and the process of finding the alterity oppressed in the subject was revealed. Through such a collapse of the boundary, the translational attitude that discovering and welcoming the others is revealed.

In conclusion, this study examined texts in terms of translating and alterity in the novels of Bae Suah 's view of 'translating the other '. Translation writing is a refusal to establish a hierarchy between mother tongue and foreign language (subject and other), and is an act of accepting 'unfamiliar'

things that have not been recognized in the past by abandoning the interpretation of the subject. This is the work of reconstructing the other who killed by the dichotomous worldview made on the basis of the subject, and it is the hospitality that accepts the other as the inside of the subject.

In Bae Suah 's novel, such communication and hospitality with the other develops into the grammar of shamanism in which the voice of the other is uttered from the body of the subject. The 'dream' and the grammar of shamanism, which are separated from reason, share a discourse similar to 'the fourth person' created in the Japanese novel system. The characters of Bae Suah' s novel, which understand the voices of others and realize them as 'others', express the reconciliation and the literary community as the human-animal, human-god, etc. are connected in the traditional song of Ainu.

In the novel of 2010s age, when the text of Bae Suah changed into a deconstructive language, it develops into a form in which the unconscious itself out of the subject 's control. In traditional structuralist grammar, it is impossible to restore the 'strangeness' of the other as it is, so the attempt of translation through the translation shows the new literary horizon that understands and represents the other. The 'Grammar of Dreams' presented by Bae Suah' s text is original in Korean literature and is a new accomplishment that could not be found in the solid dichotomy and realism about subject and the other.