

1970년대 비평의 판별 형식과 민주주의적 글쓰기의 논리

황석영·조선작·오정희의 소설과 당대비평을 대상으로

In the 1970s: The Adjudicative Form of Korean Criticism and the Logics of Democratic Writing:
On the Fiction of Hwang Sok-yong, Cho Sun-jak, and Oh Jung-hee and Its Contemporary Reception

심재욱^{••}

국문요약 이 글은 황석영·조선작·오정희의 1970년대 소설과 그에 대한 당대 비평을, 비평이 작품의 정치를 규정할 때 사용한 판별 형식이라는 관점에서 읽어본 것이다. 1970년대 비평은 흔히 『창작과비평』과 『문학과지성』의 대립으로 기술되지만, 「비평의 방법」에서 김현이 그 대립에 앞서 적어둔 공통의 조건은 비평의 과업이 ‘해독’이라는 규정이었다. 해독을 과업으로 삼는 일은 랑시에르가 구별한 세 민주주의적 글쓰기 논리 가운데 사물민주주의의 하나를 문학 일반의 정의로 삼는 일이며, 그 정의에 담기지 않는 것은 작품의 논리 대신 작가에게 귀속되었다. ‘객지’는 두 판별 기준 어느 쪽으로도 답할 것이 있었기에 전범이 되었으나, 복수의 목소리와 정치적 사건과 분자적 강도를 내놓은 대가는 비평의 어휘로 기록되지 않았다. 조선작의 두 소설에서는 사물에서 사회의 진리를 읽어내는 경로가 매번 끊기고, 판별되지 않는 잔여가 작가의 ‘체질’로 옮겨지면서 승인이 회수의 근거로 뒤집혔다. 오정희의 소설에서는 사회적 기호가 다른 기호들과 등가로 배열되었고, 그 자리에 놓인 작가의 기질과 비전은 같은 귀속이 반대 부호로도 작동했음을 보여준다. 1970년대의 소설가 목록은 문학적 우열을 반영한 것이 아니라 하나의 판별 형식이 산출한 값이다.

핵심어 1970년대 소설, 랑시에르, 문학의 정치, 민주주의적 글쓰기, 정전 형성, 황석영, 조선작, 오정희

- 차례**
1. 서론
 2. 황석영: 현장어의 문학화와 판독자의 자리
 3. 조선작: 끊어진 판독의 경로와 잔여의 귀속처
 4. 오정희: 등가의 배열과 판독의 종착지
 5. 결론

1. 서론

순수와 참여의 대립 구도는 오래전에 효력을 잃었다. 그러나 그 구도가 사라진 자리에 남은 물음, 즉 문학이 어떤 의미에서 정치적일 수 있는가라는 물음은 해소되지 않았다. 오히려 대립의 축이 무너진 뒤에 그 물음은 더 답하기 어려워졌다. 어느 편에 속하는가를 묻는 것으로 답을 대신할 수 없게 되었기 때문이다. 2000년대 후반 이후 자크 랑시에르의 문학정치론이 한국문학 연구에서 광범위하게 수용된 데에는 이러한 사정이 놓여 있다. 그러나 비정치적이라 여겨졌던 텍스트에 새로운 ‘정치’의 이름을 부여하거나, 진영 논리 속에서 특정한 자리를 배정받았던 작가를 ‘구출’하는 데 집중해온 그간

• 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2023S1A5B5A17087510).

•• 강원대학교 국어국문학과 강사

의 접근 방식으로 문학의 정치성에 관한 논의가 진전되는지는 의문이다. 김미지가 지적했듯, 랑시에르의 사유가 방법으로 작동하려면 “텍스트의 내재적 조건들에 머물러서는 곤란하며 담론·재현·글쓰기의 체제와 감각의 공동체 안에서의 관계를 문제 삼아야”¹ 하기 때문이다. 본고는 이 지적을 출발점으로 삼는다. 본고가 시도하는 것은, 개별 작품에 새로운 해석을 하나 더 보태거나 랑시에르 이론의 적용 가능성을 입증하는 것이 아니라, 1970년대 비평이 작품의 정치를 규정할 때 사용한 문법을 기술하는 일이다.

이 문법을 문제 삼을 단서는 1970년대 비평 자신이 남겨 두었다. 김현의 「비평의 방법-70년대 비평에서 배운 것들」(1980)이 그것이다. 이 글은 흔히 『창작과비평』과 『문학과지성』의 대립을 ‘실천적 이론’과 ‘이론적 실천’으로 정식화한 문헌으로 인용되어 왔으나, 본고가 주목하는 것은 그 대립이 아니라 김현이 대립에 앞서 기술해 둔 공통의 조건이다. 김현에 따르면, 1970년대에는 정치적·경제적 현실에 대한 직접적 언급이 회피되었고, 여러 분야의 지식인들이 문학 작품에서 그들 말의 근거를 구했다. 그리하여 비평에 요구된 것은 “문학 작품의 비문학적 독법”이었고, “비평가들은 작가들의 상징적 작업의 의미를 해독하고 이해하고 설명하는 일을 떠맡았다.”² 비평의 과업이 ‘해독’으로 규정되고, 그 규정이 특정 진영의 방법이 아니라 1970년대 비평 전체가 놓인 조건으로 제시된 것이다.

두 진영의 차이는 그다음에 온다. 김현은 “그 경우에 중요한 것은 해석이라는 어휘의 뜻이다”라고 쓰고 두 정의를 제시한다. 한쪽에서 해석은 작품이 ‘억압적 세계에 저항하는가 투항하는가’를 분별해내는 일이고, 다른 쪽에서 그것은 ‘훼손된 세계의 모습을 그대로 드러냈

는가 왜곡시켜 드러냈는가’를 알아내는 일이다.³ 기준은 다르되 형식은 같다. 작품 바깥에 사회의 진리가 있고, 작품은 그 진리를 담은 기호이며, 비평의 일은 그 기호가 진리와 맺는 관계를 판별하는 것이다. 이 대립을 저널리즘이 참여와 순수의 싸움이라 불렀을 때 김현이 그 명명을 “합당한 이름이 아니”라고 기각한 것은 그래서 정확했다.⁴ 갈라진 것은 참여의 여부가 아니라 판별의 기준이었기 때문이다. 다만 김현은 그 축을 기각했을 뿐 다른 축을 제시하지는 않았다.

김현이 기술한 것을 랑시에르의 용어로 옮기면 이렇게 된다. 랑시에르에게 ‘정치’는 셈에서 몫을 부여받지 못했던 자들이 스스로를 셈에 넣어 배분의 질서와 불화하는 사태이고, ‘문학의 정치’는 그것과 구분되되 분리되지 않는다. 후자는 작품이 무엇을 주장하는가가 아니라 무엇이 하나의 인물로, 하나의 사건으로, 하나의 목소리로 셈해지는가에서 확인된다. 정치가 전체에 작용한다면 문학은 셈의 단위에 작용하는 것이다.⁵ 그리고 여기서 랑시에르는 근대문학이 관철하는 민주주의적 글쓰기의 논리를 셋으로 구별한다. 아무나 가로챌 수 있는 문자의 무차별적 유통인 ‘문자민주주의’, 말없는 사물과 신체가 그 위에 새겨진 역사를 증언하는 ‘사물민주주의’, 물질 개체와 사건이 그 아래의 미세한 감각적 사건들로 흩어지는 운동인 ‘분자민주주의’가 그것이다. 이 셋은 작품을 분류하는 유형이 아니다. 세 논리는 한 작품 안에서 결합하기도 하고 서로를 방해하기도 하는데, 문학의 정치란 바로 그 충돌의 사태를 가리킨다.⁶ 그렇다면 비평이 해독을 자기 과업으로 삼는다는 것은 문학이 해독될 것을 품고 있다고 전제하는 일이며, 그 전제는 이 가운데 사물민주주의의 하나를 문학 일반의 정의로 삼는 일이 된다. 1970년대 비평은 방법의 층위에서는 유

1 김미지, 「한국 근대문학 연구에서 랑시에르의 ‘문학 정치’ 적용 양상 일고찰」, 『한국근대문학연구』 19(1), 한국근대문학회, 2018, 178쪽, 183쪽.

2 김현, 「비평의 방법: 70년대 비평에서 배운 것들」(1980), 『김현 문학전집 4』, 문학과지성사, 1993, 336쪽, 343쪽.

3 위의 글, 344쪽.

4 위의 글, 345~346쪽.

5 자크 랑시에르, 유재홍 역, 『문학의 정치』, 인간사랑, 2011, 11쪽, 67쪽.

6 위의 책, 1장과 3장 참조.

레없이 다양했으나, 작품의 정치를 규정하는 조작의 층 위에서는 단일했던 것이다.

그런데 김현이 해독이라 부른 이 조작, 곧 사물에 씌어진 진리를 읽어내는 판독은 비평만의 것이 아니다. 문학 또한 정치적 발화의 소란 아래 그보다 참된 진실이 놓여 있으며 그것을 드러내는 것이 자신의 몫이라고 주장할 수 있고, 랑시에르는 이를 문학 고유의 메타정치라 부른다. 예술이 새로운 감성적 공동체를 형성함으로써 정치적 분열을 해소하리라는 미학의 기획 또한 그 하나이며,⁷ 1970년대 한국에서는 민족문학론이 그 판본을 제출했다. 다만 비평의 판독은 읽어내는 데서 멈추지 않는다. 판독된 것을 두 극 가운데 어느 쪽으로 확정하는 일, 곧 본고가 ‘판별’이라 부르고 김현이 ‘해석’의 두 뜻으로 갈라놓았던 그 절차가 이어진다. 이 판별의 형식 아래에서 문자민주주의와 분자민주주의가 작동하는 자리는 논리로 인식될 수 없었다. 판별의 형식에 담기지 않는 것에는 판별 항목이 없었기 때문이다. 그러나 비평은 판별을 유보할 수 없었으므로 담기지 않는 것은 다른 곳으로 옮겨져야 했고, 그 귀속처는 대체로 작가였다.

그러므로 물음은 이렇게 바뀐다. 어떤 작품이 어떤 민주주의적 글쓰기 논리에 속하는가가 아니라, 어떤 논리를 관철시키기 위해 무엇을 대가로 치렀는가. 이 물음이 유용한 것은 그것이 평가를 요구하지 않기 때문이다. 어떤 논리도 다른 논리보다 우월하지 않으며, 치러진 대가는 결함이 아니라 그 논리가 관철된 흔적이다. 이 물음이 복원하려는 것은 판별의 형식이 성취 아니면 결함으로만 기술할 수 있었던 논리들의 충돌이며, 그 복원이 겨냥하는 것은 1970년대의 정전 형성이 문학적 우열을 반영한 것이 아니라 하나의 비평 언어가 산출한 값이었음을 보이는 일이다. 그리고 이 물음의 단위는 소설 한편이 아니다. 랑시에르는 의미작용을 배제하려는 경향

을 갖는 글쓰기 방식, 거기서 징후를 관찰하는 독해 방식, 그 징후의 정치적 의미를 대립된 방식으로 해석하는 가능성 셋이 “동일한 장치에 속”하며, 그 장치가 곧 “날 말들의 의미작용 체제와 사물들의 가시성 체제 사이의 특수한 매듭으로서 문학”이라고 썼다.⁸ 문학을 이 매듭으로 이해할 때 소설과 그것을 읽은 비평은 하나의 대상을 이룬다. 본고가 작품과 당대 비평을 함께 다루는 것은 자료를 보충하기 위해서가 아니라 이 때문이다.

본고의 논의는 1970년대에 발표된 황석영의 「객지」(1971), 조선작의 「영자의 전성시대」(1973)와 『미스양의 모험』(1974), 오정희의 「봄날」(1973)과 「불의 강」(1977), 「저녁의 게임」(1979), 그리고 당대 및 직후의 비평 자료를 대상으로 한다. 여기서 1970년대는 발표 연대가 아니라 담론의 형성 단위를 가리키며, 비평 자료는 1980년대 초까지를 포함한다. 작가와 작품의 선정 역시 이 단위에서 나온다. 김병익은 1978년 70년대 소설문학을 정리하는 지면에서 최인호·황석영·조해일·조선작·송영·박완서·김주영·한수산·윤홍길·조세희를 열거하고, 이들을 한 괄호에 묶는 근거로 한 개인의 체험을 한국 사회의 구조적 양상으로 확대해 보이는 능력을 들었다.⁹ 본고가 다루는 것은 이 목록이 산출한 세 위치다. 황석영은 목록의 전범으로 지목되었고, 조선작은 목록에 들었으나 몇 해 만에 그 승인이 거두어졌으며, 오정희는 목록에 없다. 따라서 본고는 세 작가의 사례에서 하나의 판별 형식이 서로 다른 값을 산출한 자리를 확인한다.

2. 황석영: 현장어의 문학화와 판독자의 자리¹⁰

주지하다시피 황석영은 삶과 문학의 일치를 강하게

7 위의 책, 70쪽; 자크 랑시에르, 주형일 역, 『미학 안의 불편함』, 인간사랑, 2008, 71~75쪽.

8 자크 랑시에르, 유재홍 역, 앞의 책, 19쪽.

9 김병익, 「70년대 소설을 어떻게 볼 것인가」(1978), 『상황과 상상력』, 문학과학사, 1979, 91쪽, 95쪽.

10 황석영, 「객지」, 『창작과비평』, 창작과비평사, 1971년 봄호. 본 논의는 『황

지향한 작가였고, 베트남전 참전과 공장 노동, 도시 빈민의 삶에 대한 직접적 체험은 「객지」의 배경으로 자주 언급되어 왔다. 그러나 작가의 정치와 문학의 정치는 동일하지 않다. 노동 문제를 다루었다는 사실이나 노동자의 투쟁을 긍정했다는 점만으로 「객지」의 문학의 정치가 해명되지는 않는다. 물어야 할 것은 이 소설이 어떤 논리를 관철시키기 위해 다른 논리들과 관련해 어떤 대가들을 치렀는가이다. 미리 말하자면, 「객지」의 경우 이 물음은 특히 첨예하다. 노동자들의 말을 문학의 표면에 올리는 동시에, 그 말이 하나의 요구로 조직되는 과정까지 그려야 했기 때문이다. 그리고 그 과정에는 문학 자신의 논리와 당대 문학론의 요구가 동시에 개입했다.

랑시에르는 근대문학의 새로움은 “각자가 가로챌 수 있는 문자의 급진적 민주주의”에 있다고 본다.¹¹ 이런 의미에서 「객지」에서 간척지 노동자의 말들이 소설 표면에 올라오는 것 자체가 이미 문학적 민주주의다. 사흘 동안 자물쇠가 채워진 서기실, 찢겨진 작업조 명단, 저녁식사를 기다리는 인부들, 그리고 “전표 남은 것 있나?” (155쪽)라는 낮은 목소리로 시작하는 소설의 첫 장면이 이 점을 잘 보여준다. 이것은 현장 취재의 삽입이 아니라 문학어와 일상어의 위계를 흔드는 장면이다. 김현이 “삽자루나 등태가 아닌, 빗을 지고 있는 피로한 날 품팔이 인부”들을 생생히 묘사한 점을 들어 황석영의 “예술적 승리”를 말한 대목은 이 논리를 당대 비평이 정확히 감지했음을 보여준다.¹² 「객지」는 현장어의 층위에서 문자민주주의를 관철시키고 있는 것이다. 이 동등성의 논리는 목소리의 복수성으로 실현된다. 장씨의 체념과 대위의 호전성, 종기의 냉소와 동혁의 전략적 판단은 하나의 올바른 노동자의 말로 정제되지 않은 채 병치된

다. 어느 목소리도 다른 목소리를 대표하지 않으며, 각각은 자기 자리에서 자기 말투로 말한다.

물론 「객지」의 글쓰기 논리는 단순하지 않다. 서사는 건의서와 서명과 파업이라는 결말을 향해 가며, 이러한 경로 선택은 현장어의 채집과는 다른 종류의 작업을 요구하기 때문이다.¹³ 구체적으로, 문자민주주의는 모든 말을 소설 안에 들여올 수 있지만 그 말들을 하나의 요구로 조직해 주지는 않는다. “한잔 걸치면 풀릴 텐데”, “빚이 이천원일세” (156쪽) 같은 말은 노동자들의 현실을 정확히 드러내지만 아직 공통 세계를 향한 진술은 아니다. 그것은 생존의 말이고 피로의 말이며 현장의 말일 뿐이다. 따라서 서사가 건의서, 서명, 파업 쪽으로 흘러가려면 노동자들의 말은 공핍의 호소가 아니라 구조에 관한 발언으로 읽혀야 하고, 그러려면 그 구조가 먼저 제시되어야 한다. 그런데 함바 운영권이 어떻게 배분되는지, 노임이 어디서 결정되는지, 웃개가 왜 나오는지 등은 ‘겪는 것’만으로 알 수 없다. 소설은 그 지식을 어딘가에서 공급해야 한다. 「객지」에서 사물을 판독하는 두 번째 글쓰기 논리가 요청되고, 문자민주주의와 충돌하는 이유가 여기에 있다.

실제로 「객지」에서 전표와 간조, 맘보 딱지와 작업조 명단, 일련번호와 십장제, 함숙소와 웃개, 그리고 경찰차 등은 배경이 아니라 노동 통제의 구조를 읽게 하는 기호가 된다. 다만 이 항의 성격을 정확히 규정할 필요가 있다. 랑시에르가 말하는 두 번째 동등성은 “비극의 영웅뿐만 아니라 인민을 향한 정치보다 더 능란하게 말하는 말없는 사물들의 민주주의”다.¹⁴ 핵심은 사물이 말한다는 사실이 아니라 사물이 연설가보다 ‘더 잘’ 말한다는 데 있다. 즉 사물민주주의는 정치적 발화를 준비하는 예

석영 중단편전집], 창작과비평사, 2000에 실린 텍스트를 사용했다. 소설 본문을 인용할 경우 본문에 인용면만 표기한다.

11 자크 랑시에르, 유재홍 역, 앞의 책, 25쪽.

12 김현, 「소재 확대, 사회 측면 해부」(1971), 『김현 문학전집 15』, 문학과지성사, 1993, 413~414쪽.

13 이 이행은 문학 일반이 정치적 발화를 향해 나아간다는 뜻이 아니라 「객지」가 택한 경로라는 뜻이다. 3장과 4장에서 확인하겠지만 같은 시기의 다른 작품들은 다른 경로를 택했으며, 대가는 경로의 선택에 따라오는 것이다.

14 자크 랑시에르, 유재홍 역, 앞의 책, 44쪽.

비 단계가 아니라 그것과 경쟁하고 그것을 대체하는 논리다. 사물이 많이 말할수록 인물의 말은 사물의 해석으로 대체되고, 그만큼 정치적 주체화로부터 멀어진다. 이 점을 전제하면 「객지」에서 두 번째 논리가 첫 번째보다 훨씬 강력하게 작동한다는 사실을 확인할 수 있다. 우선 판독은 인물의 입을 거치지 않고도 수행된다. 대위와 동혁이 멈춰 선 “마을의 찬란한 진열장” (209쪽) 유리창 위로 젖은 두 사람의 윤곽이 망령처럼 떠오를 때, 인물은 아무것도 주장하지 않지만 상품 진열은 곧 계급 관계의 상형문자가 된다. 그러나 가장 완결적인 판독은 노동자 쪽이 아니라 회사 쪽에 놓여 있다. 현장 소장은 감독조를 외지에서 데려오는 이유를 회사가 “직접 개입하지 않기 위해서” (238쪽)라고 설명하며, 십장을 통한 조종과 주동자 회유와 나머지에 대한 진압을 하나의 절차로 정리한다. 결말 직전, 환자들을 떠메고 산을 내려오는 인부들을 지켜보며 그는 열흘 안의 원상복구 계획을 머릿속에서 완성한다. 저절로 손에 들어온 서명자 명단에 따른 주동자 분리와 타지 방출, 인상된 노임의 점진적 재인하, 그리고 매일 찾아드는 뜨내기들로 인적 구성을 갈아치우는 일. 소장은 이러한 전 과정을 “어항에 물 갈아넣는 것” (272쪽)에 비유한다.

여기서 「객지」가 정치를 표상하기 위해 치러야 할 첫 번째 대가가 드러난다. 랑시에르에게 정치는 심판자 없는 다툼이다. 다툼은 내용이 ‘한쪽이 당사자로 셈해지는가’ 자체이므로, 위에서 옳고 그름을 가려줄 자리는 원리상 존재할 수 없다. 그런 자리가 있다면 이미 각자의 몫과 자격이 정해져 있다는 뜻이며, 그것은 곧 치안이다. 그런데 소설이 그 다툼을 독자에게 보여주려면 구조를 먼저 제시해야 하고, 구조를 제시하려면 전체가 보이는 자리를 만들어야 한다. 정치적 불화를 표상하기 위해 소설은 자리와 몫의 배분을 아는 자의 위치, 곧 형식상 치안에 속하는 위치를 확보해야 하는 것이다. 소설에서 그 위치를 가장 완전하게 점유한 인물이 현장 소장이라는

사실은 이 곤경을 압축해서 보여준다. 즉 「객지」는 정치적 불화의 표상이 그 불화의 논리와 이질적인 형식을 조건으로 요구하는 사태, 목적에서는 정치에 속하지만 수단에서는 치안의 형식을 빌리는 곤경에 처한다.

「객지」가 이 곤경을 모르는 것은 아니다. 또 다른 판독자인 이동혁이 소설 안에서 반복해서 의심받다는 사실이 그 증거다. 이동혁은 낄낄거리곤들 가운데 조망의 위치에 가장 가까이 간 자다. 그는 ‘비가 오면 빗이 늘고 작업이 밀려 옷개가 나오며 옷개가 나오면 현금이 확보된다’는 삼단의 계산을 세우고, 강서기의 전표 장사를 쟁의 자금의 통로로 전환시킨다. 그런데 동료들의 시선에서 그 위치는 십장이나 브로커의 위치와 형태상 구별되지 않는다. 둘 다 구조를 알고 그에 따라 사람들을 움직이는 자이기 때문이다. 대위는 그를 “노동 브로커처럼 이쪽저쪽 눈치만 살피는” (228쪽) 자라고 비난하고, 경찰차가 들어오자 한 인부는 “쪼다 같은 놈이 뭘 안다구” (251쪽)라며 먹살을 잡는다. 이 의심은 사실로는 틀렸지만 형식으로는 정확하다. 그리고 이 의심은 서로 다른 국면에서 서로 다른 인물의 입으로 두 차례 제기된다. 「객지」는 판독의 자리가 요구하는 대가를 인지하고 있는 셈이다.¹⁵

그럼에도 「객지」는 이 대가를 감수하고 정치적 불화의 표상으로 나아간다. 건의서 제출과 파업이 그것이다. 표상의 성취는 분명하다. 낄낄거리곤들은 “존경하는 ‘아세아건설’ 회장님 귀하”로 시작해 노임, 시간 노동제, 감독조 해산, 함바 운영에 관한 요구를 담은 건의서를 작성하고, “운지 간척공사 현장 일용 인부 일동” (244~245쪽)이라는 이름으로 서명한다. 그 순간 소장은 이들을 더 이상 함바번호와 일련번호로만 다룰 수 없게 되고, 노사관계를 떠나 “인간 대 인간으로 얘기” (246

15 유승환은 황석영 초기소설의 언어 아카이빙을 분석하면서 오가의 폭행을 두고 동혁과 다른 인부들이 보이는 차이를 지적한 바 있다. 본고는 이 차이를 판독하는 자와 겪는 자 사이의 거리로 이해한다. 유승환, 「황석영 문학의 언어와 양식」, 서울대 박사논문, 2016, 123~133쪽 참고.

쪽)해보자고 제안하게 된다. 계산되지 않던 자들이 공동의 문제에 대해 말할 능력이 있음을 입증하는 사건이 여기 있다. 그런데 이 표상에는 두 번째 대가가 따른다. 정치적 불화가 성립하려면 목소리의 복수성이 단일한 이름으로 접혀야 하기 때문이다. 장씨와 대위와 종기와 판술의 병치는 “인부 일동”이라는 하나의 이름 아래로 응축된다. 문학적 평등은 말들 사이의 위계를 무너뜨리지만, 그 평등이 하나의 사건으로 표상되려면 목소리들 사이에 다시 중심과 주변이 생겨야 하는 것이다. 「객지」는 몫 없는 자들의 몫이 설립되는 장면을 표상하기 위해 문자민주주의가 확보한 복수성을 내놓는다.

이로부터 「객지」가 처한 자리와 해법이 분명해진다. 우선 이 소설은 두 개의 메타정치가 겹치는 지점에 있다. 하나는 문학 자체의 메타정치다. 정치의 무대 아래에 사회적 배치라는 진정한 무대가 있고 그것을 판독하는 자가 연설가보다 더 잘 말한다는 논리는, 문학에 특권적인 앞의 자리를 부여한다. 다른 하나는 민족문학론의 메타정치다. 문학이 도래할 민중 공동체의 예비적 형식이 되어야 한다는 요구, 예술이 새로운 감성적 공동체를 형성함으로써 정치적 분열을 해소해야 한다는 기획이 그것이다.¹⁶ 그런데 두 요구는 상충한다. 앞의 것은 문학에 판독의 특권을 세우고, 뒤의 것은 그 특권을 판독의 대상에게 반납하기를 요구한다. 이 요구의 성격은 백낙청이 조세희를 두고 남긴 논평에서 가장 선명하게 드러난다. “노동자 문제를 다루면서도 노동자들은 읽기 어려운 일종의 지식인소설에 그치고 있지 않느냐”는 그의 지적은, 사회 구조에 대한 지식이 그 지식의 대상에게 되돌려져야 한다는 요구에 다름 아니다.¹⁷

「객지」의 고유한 발명은 이 상충을 이론적으로 해소하지 않고 한 인물 안에서 융합시킨 데 있다. 기왕의 계

몽적 서사가 조망의 자리를 지식인 인물이나 서술자에게 두어왔다면, 「객지」는 그 자리를 피착취자인 낄팍팔이꾼에게 옮긴다. 동혁은 구조를 읽는 자인 동시에 그 구조에 착취당하는 자다. 다만 이 옮김에는 조건이 붙는다. 동혁은 그곳 사람이 아니라 흘러들어온 자이며, 다른 현장을 겪어보았고, 셈을 할 줄 아는 자라는 점에서 완전한 피착취자가 아니라 이동성과 문해력을 갖춘 피착취자여야 했던 것이다. 조망의 자리는 제거되지 않고 최소화되었을 뿐이다. 결말은 이 융합을 신체의 층위에서 완성한다. 발길에 채인 낄팍팔을 주워 심지가 바깥으로 가도록 입에 물고, 꺼끌꺼끌한 종이포장 때문에 입안이 건조해지는 것을 느끼며, 성냥을 켜 심지에 불을 붙이는 장면(275쪽)은 판독하는 자가 스스로 판독의 대상이 되기를 자원하는 행위다. 그럼으로써 그는 판독하는 자와 겪는 자의 분리를 한 몸으로 봉합하고, 브로커라는 혐의를 씻는다.

그러나 이 봉합에는 세 번째 대가가 따른다. 정치적 사건 자체가 텍스트 밖으로 밀려나는 것이다. 「객지」는 심지에 불이 붙는 순간에 끝나며, 남는 것은 결의가 헛되지 않으리라는 믿음과 어디선가 솟아오르는 강렬한 희망, 그리고 “꼭 내일이 아니라도 좋다”(275쪽)는 다짐이다. 소설이 확보한 판독의 지식은 이미 그 결과를 알려주었으므로, 사건을 텍스트 안에서 일어나게 하면 표상된 불화와 판독된 진실이 정면으로 충돌한다. 소설은 그 앞에서 멈춰야 하고, 그 대가로 정치는 사건의 층위에서 의지와 결의의 층위로 이동한다.

「객지」가 정치적 불화를 표상하면서 치르는 대가는 인물과 서사의 층위에 국한되지 않는다. 같은 요구는 문장의 층위까지 미친다. 정치적 표상은 의미를 요구하고 의미는 물질 개체를 요구하는데, 이 요구는 개체 이하에서 발생하는 감각적 사건들과 양립하지 않기 때문이다. 실제로 「객지」에는 세 번째 동등성의 논리, 곧 이유 없는 사태들이 만드는 분자민주주의 역시 발생한다. 하지

16 자크 랑시에르, 주형일 역, 앞의 책, 71~75쪽.

17 백낙청 외, 「내가 생각하는 민족문학(좌담회)」, 『창작과비평』 13(3), 창작과 비평사, 1978, 37쪽.

만 그것은 자율성을 얻지 못하고 매번 앞의 논리들에 회수되는데, 이 회수는 국지적 실패가 아니라 앞선 선택에서 파생하는 네 번째 대가인 것이다. 가장 밀도 높은 예로 ‘모닥불 응시’ 장면을 보자. 인부들이 흔들리기 시작한 밤, 동혁이 들여다보는 폐유의 모닥불은 불꽃 윗부분의 옅은 감색 테, 그 아래의 암황의 그늘, 땅바닥을 찢는 정결하고 고운 푸른색으로만 분절된다. 아무런 서사 기능을 갖지 않는 이 단락은, 랑시에르가 말한 “이유와 의미 없이 거기에 존재”하는 사물의 무대가 잠깐 열리는 자리라 해도 좋다.¹⁸ 그러나 단락의 마지막 두 문장이 그것을 도로 가져간다. 불꽃이 “일정한 공간에 갇힌 새의 날갯짓” 같다는 은유가 붙고, “동혁은 자꾸만 기름을 붓고 싶었다”(263쪽)는 진술이 따라오기 때문이다. 갇힌 새는 인부들의 처지에 대한 상징이 되고, 충동은 결말의 예고가 된다. 강도가 상징으로, 상징이 다시 인물 심리로 몰수되는 것이다.¹⁹

이제 시야를 작품 바깥으로 옮겨보자. 서론에서 확인했듯 1970년대 비평은 작품의 정치를 두 기준 가운데 하나로 판별했다. 한쪽은 작품이 ‘억압적 세계에 저항하는가 투항하는가’를 물었고, 다른 쪽은 ‘훼손된 세계를 그대로 드러냈는가 왜곡했는가’를 물었다. 「객지」가 놓인 자리의 특이성은 이 두 물음 어느 쪽으로도 답할 것이 있었다는 데 있다. 백낙청이 이 작품을 획기적이라 평가한 근거는 그것이 도시 변두리의 뜨내기가 아니라 집단적으로 노동하는 노동자들이 노동조건을 두고 정면으로 대결하는 이야기라는 데 있었고, 김병익이 이 작품을 다룰 수 있었던 근거는 그가 요약한 주제, 곧 “뿌리 뽑힌 서민의 삶에 대한 구조적 해부와 뿌리 뽑힌 민족의 역사적 관찰”에 있었다.²⁰ 전범의 자리는 이 이중의 판별 가

능성 위에 성립한다. 그런데 해부와 관찰이라는 어휘는 이미 판독의 시학에 속한다. 이 판별 위에서 수행된 비평을 따라가 보면, 앞서 기술한 ‘판독의 지식과 대가’의 논리가 텍스트 내부에 국한된 문제가 아님을 알 수 있다. 김병익은 심지어 불이 붙는 순간에 끝나는 이 소설의 결말을, “성공할 것처럼 보이던 파업”이 회사측의 회유와 노동자들 사이의 와해로 “실패하고 만다”고 단정하며, 그들은 “파업을 하기 전보다 더 불행한 처지에 놓일 것이다”라고 완결짓는다.²¹ 그런데 이 미래시제 문장은 소설 안에서 소장이 세운 원상복구 계획과 같다. 소설이 유예한 결말을 비평이 완성하는 셈인데, 그 완성의 근거가 지배 권력이 소유하고 있던 지식이라는 점에서, 판독의 자리가 형식상 치안의 자리와 겹치는 문제가 수용의 층위에서도 반복되는 것이다.

귀속의 전환은 더 뚜렷하다. 김병익은 노동자들의 비인간적인 삶이 “소장의 눈을 통해 작가가 말하는” 지적 속에 함축되어 있다고 쓰면서 인부들이 제방이나 바윗돌, 바다나 개펄처럼 고정된 풍경으로 보였다는 대목을 인용하고, 곧이어 생존의 밑바닥에서 헤매는 이들이야말로 인간의 모습이 아니라 황량하고 죽은 풍경의 일부라고 단정한다.²² 그러나 소설에서 그 지각은 소장의 것이며, 서술자는 바로 다음 문장에서 그것이 “착각에 지나지 않았”다고 명시한다(243쪽). 김병익은 이 단서를 떼어내고, 지배자의 맹목에 대한 진단을 노동자에 관한 진리로 전환시킨다. 비평이 그 판독을 소설보다 더 밀고 나간 것이다.

그렇다면 이렇게 이어받아 밀고 간 판독은 어디에도 착하는가. ‘온기’다. 김병익은 황석영 문학의 힘이 저변층의 삶에 대한 사실적 묘사가 아니라 소외 계층민들 사이에 교류하는 따뜻한 친화의 형상화에 있으리라고 보

18 자크 랑시에르, 유재홍 역, 앞의 책, 70쪽. 세 번째 동등성에 대한 규정은 44~45쪽 참고.

19 이 같은 패턴은 독산 농성 장면에서 쉬파리 떼에 대한 순수한 묘사가 인부들의 분노 냄새, 밥 찌끼, 살냄새라는 인과적 관계로 회수되는 대목들(266쪽)에서도 확인할 수 있다.

20 백낙청 외, 앞의 글, 33쪽; 김병익, 「친화력의 발견과 형상화-황석영」

(1977), 앞의 책, 295쪽.

21 위의 글, 297쪽.

22 위의 글.

며, 황석영 소설 속 인물들의 동류 의식에서 온기를 읽어낸다.²³ 랑시에르에 따르면, 문학은 삶의 질환에 대한 진단과 함께 출현하며 바로 그 때문에 “이 지식 자체는 진단된 질환과 공모자”가 되는데,²⁴ 구조를 해부하겠다고 나선 비평이 해부된 것으로부터 온기를 읽어냄으로써, 해부의 대상이 되었던 그 배치를 견딜 만한 것으로 만들고 있는 것이다. 이는 김병익 개인의 선택이라기보다 판독이라는 방법 자체가 도달하게 되는 자리다. 소설이 판독을 자기 방법으로 삼은 이상 비평이 그 판독을 이어받는 것은 자연스러운 귀결이다.

요컨대, 「객지」에서 세 가지 민주주의적 글쓰기 논리는 동시에 작동하며 서로를 제약한다. 첫 번째 논리는 노동자의 말을 문학어와 동등한 자격으로 들여오지만 그 말이 공통 세계를 향한 발화가 되는 것을 보증하지 않는다. 두 번째 논리는 전표와 작업조와 웃개를 통제 구조의 증거로 만들어 정치적 불화의 표상을 가능하게 하지만, 동시에 형식상 치안에 속하는 조망의 자리를 요구한다. 세 번째 논리는 모닥불과 쉬파리 장면에서 반복적으로 발생하지만 상징과 심리로 몰수된다. 「객지」의 해법은 이 가운데 하나가 다른 하나를 물리치는 방식이 아니라, 판독의 자리와 발화의 자리를 한 인물 안에서 융합시키는 방식이었다. 그리고 이 발명이야말로 「객지」가 1970년대 리얼리즘의 전범이 될 수 있었던 조건이다. 민족문학론이 요구한 것은 사회적 구조에 대한 지식이 그 지식의 대상에게 되돌려지는 형식이었으며, 「객지」는 그 요구를 가장 성공적으로 충족한 사례였다. 다만 이 성취는 값없이 얻어진 것이 아니었다. 복수의 목소리는 한 인물의 결단으로 응축되었고, 정치적 사건 자체는 텍스트 바깥으로 유예되었으며, 분자적 강도는 문장의 층위에서 반복적으로 몰수되었다. 이것이 「객지」가 정치를 표상하기 위해 치른 대가이며, 문학의 정치가

하나가 아니라 서로 갈등하는 셋이라는 사실이 1970년대 한국소설에서 취한 구체적 판본이다. 다만 이 대가들은 당대 비평의 어휘로 기록되지 않았다. 응축된 복수성, 유예된 사건, 몰수된 강도는 ‘저항/투항’으로도, ‘그대로 드러냄/왜곡’으로도 판별될 항목을 갖지 않았기 때문이다.

3. 조선작: 끊어진 판독의 경로와 잔여의 귀속처²⁵

조선작은 한 칼럼에서 자신의 문학관을 명료히 밝힌 바 있다. 민주주의라는 것도 종교라는 것도 인간들이 할 짓이 없으니까 만들어 놓은 “정신적인 소꿉장난”이며, 대의명분의 옳고 그름은 자기 관심사 밖이고, 자신은 “그 대의명분으로부터 소외되어 그 대의명분 밑에 무수하게 깔려 있으리라고 믿어지는 구체적인 어떤 것들의 채굴”에 뜻을 둔다는 것이다.²⁶ 그런데 같은 무렵 김병익은 그의 첫 창작집 해설에서, 조선작의 창녀들이 황석영의 막벌이꾼이나 박태순의 뜨내기들처럼 “뿌리 뽑힌 저변층의 인구계층을 대변한다”고 썼다.²⁷ 대의명분에 깔려 보이지 않는 구체적인 것들을 캐내겠다는 선언이 있던 자리에서, 비평은 하나의 계층을 대변하는 기호를 읽어내는 것이다. 이 어긋남은 무엇인가.

이 어긋남은 작가의 의도와 비평의 오독 사이의 문제가 아니다. 주목해야 할 것은 같은 비평가가 같은 시기에 조선작의 문학적 체질을 ‘시니시즘’으로 규정했고,²⁸ 몇 해 뒤에는 그의 작업이 “이완”되었으며 “당초의 그

²⁵ 조선작, 「영자의 전성시대」, 『세대』, 1973; 『미스양의 모험』, 『동아일보』, 1974. 본 논의는 「영자의 전성시대」, 민음사, 1974; 『미스양의 모험』, 고려원, 1989에 실린 텍스트를 사용했다. 소설 본문을 인용할 경우 본문에 인용 면만 표기한다.

²⁶ 조선작, 「〈정신적 소꿉장난〉이 싫다」, 『조선일보』, 1974.10.6.

²⁷ 김병익, 「부정적 세계관과 문학적 조형: 그 치열성과 완벽성」, 조선작, 『영자의 전성시대』, 민음사, 1974, 351쪽.

²⁸ 김병익, 「현실과 시니시즘: 김주영·조선작」(1976), 앞의 책, 307쪽.

²³ 위의 글, 299쪽.

²⁴ 자크 랑시에르, 유재홍 역, 앞의 책, 102쪽.

들의 치열한 문학 정신이 해이되고 창작의 성과가 약화” 되었다고 진단했다는 사실이다.²⁹ 승인과 진단과 회수가 한 비평가 안에서 연속적으로 일어난 것인데, 이를 작품 편차나 비평가의 취향으로 설명하는 것은 충분치 않다. 이 연속은 판별의 형식 자체가 산출한 결과로 볼 때 설명된다. 따라서 먼저 확인해야 할 것은 조선작의 소설에서 관철되는 글쓰기 논리가 무엇이며, 판별의 형식이 그 가운데 무엇을 담지 못하는가이다.

우선, 「영자의 전성시대」에는 판독의 재료가 아낌없이 제공된다는 점에 주목해보자. 월남전과 사창가, 잘려 나간 팔, 도시 재개발과 화재가 한 편에 모여 있으니, 이 소설에서 1970년대의 사회적 진실을 읽어내는 일은 어렵지 않아 보인다. 그런데 사물이 기호가 되고 그 기호가 사회의 진리에 이르는 경로는 매번 중간에서 끊긴다. 인물들 사이의 관계부터 그러하다. 목욕탕을 차려 돈을 긁어모으는 중대장과 손님의 때를 미는 화자는 “피장파장” (46쪽)이고, 번듯한 계집들과 창녀들은 “오십보 백보” (49쪽)다. 참전 장교와 때밀이가 다를 것이 없다는 진술은 얼마든지 사회에 대한 주장으로 넓어질 수 있으나 서술자는 그렇게 하지 않는다. 아무나 주인공이 될 수 있다는 문자민주주의의 원리는 여기서 거리를 재는 낱말로만, 인물이 자기 처지를 계산하는 처세술의 형태로만 실현된다. 인과를 대지 않는 것도 같은 방식이다. 첫 문장부터 재회는 “실로 우연한 기회에” (45쪽) 일어나고, 의수를 착상한 계기는 기억할 수 없으며, 사내 앞으로 나선 이유는 알다가도 모를 일이고, 분노는 “까닭 없이” (70쪽) 치민다. 이것은 서술자가 자기를 설명할 능력이 없다는 뜻이 아니라 설명하지 않는 것이 서술의 규칙이라는 뜻이다. 랑시에르가 말한 ‘이유 없는 사태들’이 여기서는 문장의 규칙으로 굳어 있다. 곧 문자민주주의가 서술의 원칙이 된 것이다. 서울의 성매매와 월남의 늑대 마을이 말줄임표 하나를 사이에 두고 겹치는 대목

(58쪽)이 그 극단이다. 두 장면을 잇는 것은 사고판다는 원리이며, 서울에서는 지폐가 월남에서는 비상식량 한 상자가 그 자리에 놓인다. 그러나 텍스트는 이 겹침을 명제로 정리하지 않고 겹쳐 놓은 채 지나간다.

판독의 유혹이 가장 강한 사물인 ‘의수’를 다루는 방식도 마찬가지다. 의수는 물화된 신체로도, 상품이 된 몸으로도, 국가를 속이는 도구로도 읽힐 수 있다. 그런데 텍스트가 하는 일은 ‘읽는 것’이 아니라 ‘만드는 것’이다. 부서진 의자다리와 쇠고리와 봉대에 이르는 재료 목록과 제작 공정이 한 문단에 걸쳐 서술되고, 이 서술은 웃음으로 귀결된다. 영자는 허리가 부러지도록 웃고 패션모델처럼 포즈를 잡으며 두 사람은 방바닥에 나동그라져 눈물까지 찔끔거린다. 사실 이 웃음은 ‘비참’으로 읽으면 자기기만이나 처절함의 표현이 되고, ‘저항’으로 읽으면 지배적 질서를 숙여넘긴 정치적 행위로 의미화될 수 있다. 하지만 텍스트는 이것을 웃음 그 자체로 둔다. 텍스트 안의 인물들도 웃음을 읽어내지 못한다. 청소원과 보일러실 사내는 의아해하고 이웃 여자는 미친것들이라 중얼거리며, 서술자는 “나는 그들을 이해시키기 위해서 입을 열 수가 없었다” (63쪽)고 쓴다. 설명 불가능성이 명시되는 것이다.

집합적 발화가 발생하는 순간도 판독의 경로로 이어지지 않는다. 시비 중인 막노동꾼 사내를 두고 구경꾼들의 한 창녀가 이곳이 오팔팔이라고 소리치자 다른 목소리가 곧바로 “창녀들의 창녀들에 의한 창녀들을 위한 오팔팔공화국 아니냐” (68쪽)라고 받는다. 지명이 정치적 주체의 이름으로 바뀌는 순간이며, 계산되지 않은 자들이 자기를 계산에 넣는 이름이 여기서 발명된다. 그러나 그 이름은 즉시 흩어진다. 야유가 붙고 둘러선 여자들이 운동경기를 응원하듯 한마디씩 보태면서 선언은 소음이 되고, 서술자는 아무 논평도 붙이지 않은 채 지나간다. 「객지」가 여러 목소리를 “인부 일동”이라는 하나의 서명으로 응축하여 정치적 불화를 표상하고 그 대가

29 김병익, 「70년대 소설을 어떻게 볼 것인가」(1978), 위의 책, 98쪽.

로 복수성을 내놓았다면, 이 소설은 응축하지 않는다. 복수성이 유지되는 대신 하나의 사건으로 성립할 통로가 열리지 않는다. 결말 역시 마찬가지다. 의수가 감추고 있던 결여가 시체를 식별하는 표지로 되돌아오는 자리에서도 텍스트는 한 마디를 덧붙이지 않는다. 화자가 보는 것은 환시이고, 그 환시의 근거로 제시되는 것은 사회의 상태가 아니라 자기 심정이며, 불을 지른 주체는 끝까지 확정되지 않는다. 판독이 놓일 자리에 불을 지르고 싶은 충동만 놓여 있는 것이다.

이 소설이 치른 대가는 분명하다. 영자는 말을 아주 많이 하지만 그 말의 대부분은 화자의 간접인용을 통과해야만 하므로, 발화는 있고 서술의 자리는 없다. 이유 없는 사태의 논리에는 예외가 없으므로 ‘나’가 영자를 견어차고 따귀를 올려붙이는 장면에도 이유가 없다. ‘오 팔팔공화국’은 한 번 발화되고 흩어지며, 단속이 시작되자 여자들은 각자 도망친다. 무엇보다 텍스트 안에는 판독하는 인물이 없다. 검사와 중대장, 야경원 모두 판독하지 않고 사건 처리만 한다. 「객지」에서 가장 완결적인 판독이 현장 소장의 것이었다는 사실과 정반대다. 치안의 조망을 요구하지 않은 대신, 이 텍스트는 자기를 설명할 언어를 포기한다.

『미스양의 모험』은 「영자의 전성시대」와는 다른 배치를 보여준다. 여기서는 서술자가 그 비어 있던 판독자의 자리를 스스로 떠맡기 때문이다. 다만 그가 판독해야 할 세계는 이미 계산의 언어로 포화되어 있다. 이 소설에서 여주인공은 인쇄된 한 줄에서 발생한다. 주간잡지 펜팔란에 실린 은자의 이름과 나이, 학력, 주소, 취미는 사백칠십팔 통의 편지를 불러들이고, 그 편지들이 인물을 만든다. “쏟아져 들어오는 편지들”이 “은자를 한결 같이 고등학교를 졸업한 열아홉 살짜리 어엿한 숙녀로 예우하고 있었”기에 어느새 “은자도 자신이 실제로 열아홉 살이고 고등학교 졸업한 어엿한 아가씨인 것으로 믿기에” 이르는 것이다(16쪽). 은자는 지나치게 많이 읽

고 인쇄된 언어를 자기 삶으로 여긴 주인공, 곧 랑시에르가 문학적 절대성을 고양시키는 동시에 파괴하는 인물들로 열거한 계열에 놓인다.³⁰

그리고 그 이후로 은자에게 붙는 이름은 매번 가격표와 함께 온다. 신문 광고를 오려 모으면서 그녀는 “자신이 최소한 월수 십만 원짜리 여자로 금방 뒤바뀔 수도 있다는 생각”(47쪽)에 가슴이 뛰다. 팔려 간 대폿집에서는 몸값 오만 원의 산출 내역이 조목조목 설명되고(145쪽), 사창가에서는 자기앞수표 십만 원에 넘겨진다(383쪽). 「영자의 전성시대」에서 거리를 재던 낱말이 여기서는 인물의 정체성 자체를 구성하는 것이다. 그런데 그 끝에서 이름은 아무것도 가리키지 않게 된다. 은자가 마지막에 발을 들인 직업 세계에서는 별도의 이름을 사용하기에(419쪽), ‘은자’나 ‘미스 양’이라는 이름은 어떤 수 신처와도 연결되지 않는다. 아무나 주인공이 될 수 있다는 원리가 『미스양의 모험』에서는 인물의 발생 조건인 동시에 소멸의 조건으로 작동하는 것이다.

서술자의 판독은 이 위에 얹힌다. 은자가 사창가의 방으로 들어가는 장면에서 서술자는 ‘수용’이라는 낱말을 택하고 그것을 고집한다. 이어서 “전란, 화재, 또는 홍수 따위로 재산을 잃고 몸을 상처당했으며, 거처를 빼앗긴 사람들을 흔히 난민(難民)이라고 부른다. 난민은 수용되기 마련”(383~384쪽)이라는 정의가 오고, 그 재난은 “이른바 근대화라고 이름 부르는 돌풍이 아닐까?”(384쪽)라는 대입이 이루어진다. 하나의 신체가 하나의 범주로 옮겨지고 그 범주가 하나의 사회적 과정의 기호가 된다. 다만 그 진단은 세 번 모두 의문형으로 놓이고, 근대화의 내용으로 제시되는 것은 분석이 아니라 행위자 없는 목록이며, 물질적인 이름이 붙는 방식은 논증이 아니라 비유다. 판독의 어휘는 갖추어졌으나 무엇이 무엇의 원인인지를 확정하는 형식은 갖추어지지 않은 것이다. 근대화가 돌풍으로, 은자가 난민으로 명명되는 순간, 책임을

30 자크 랑시에르, 유재홍 역, 앞의 책, 26쪽.

물을 자리는 사라지고 ‘재난’만 남는다.³¹ 그리하여 ‘근대화리는 돌풍’이라는 명명은 이미 값으로 환산되어 있던 세계에 사회적 원인의 이름을 하나 덧붙이는 일, 곧 발견이라기보다 개칭에 가까워진다. 판독은 텍스트의 구성 원리가 아니라 그 위에 얹힌 논평으로 남는다.

이 판독이 놓이는 자리도 일정하다. 미스 남의 주도로 지배인을 고발하고 그 결과로 전원이 해고되거나 홀어지는 일련의 사태에는 서술자의 논평이 한 줄도 붙지 않는다(227~229쪽). 반면 은자의 연애 감정과 자기기만, 사창가에 남기로 하는 심리적 전환에는 여러 면이 할애된다. 이 텍스트에서 판독은 여성 인물의 내면을 경유해서만 사회에 도달하는 것이다. 그리고 이 경유에는 대가가 따른다. 서술자는 “사람의 말과 마음의 불합치 또는 근본적인 괴리”를 근거로 “외형적인 결과만을 두고 사리를 진단하려는 우(愚)”(381쪽)를 경계해야 한다고 쓰는데, 그 전제가 적용되는 대상은 은자가 그 장에서 실제로 발화한 세 번의 거절이다. 서술자는 이를 “마음속에 더 많은 것을 남겨 두고 지껄인 입에 발린 소리”로 재분류한다. 서술이 내면에 접근할 권한을 얻는 대가로, 인물이 발화한 유일한 거절이 발화로서의 지위를 잃는 것이다.

이제 첫 물음으로 돌아가보자. 김병익이 조선작을 승인한 근거가 ‘대변’이었음은 앞에서 보았다. 그것은 하나의 신체를 하나의 계층의 판독 가능한 기호로 만드는 술어이며, 이 판독이 성립하는 순간 조선작은 1970년대 문단의 총아가 된다. 서론에서 정리한 두 기준 가운데 ‘훼손된 세계를 그대로 드러냈는가 왜곡했는가’를 묻는 쪽에 김병익이 놓인다는 점을 감안하면, 이 승인은 기준의 충족을 뜻한다. 그가 「객지」에서 소장의 착각을 노동

자에 관한 진리로 바꾸었던 언어가 여기서는 창녀의 신체를 계층의 기호로 바꾸는 언어로 쓰인 것이다.

문제는 이 기준으로 판별되지 않는 부분이다. 이유 없이 치미는 분노, 논평 없이 지나가는 공화국 선언, 아무도 읽어내지 못하는 의수의 웃음은 ‘그대로 드러냈는가 왜곡했는가’라는 물음 위에 놓일 항목을 갖지 않는다. 그러나 비평은 판별을 유보할 수 없으므로 이 부분은 다른 곳으로 옮겨져야 한다. 옮겨진 곳이 어디인지는 김병익 자신의 문장이 알려준다. 그는 조선작과 김주영을 70년대의 전형적 작가로 지목하는 근거를 “그들의 시니시즘과 술직성”에서 찾고, 그것이 60년대 작가들의 심각성과도 다른 70년대 작가들의 진지성과도 다른 “체질”이라고 규정한 뒤, “이 같은 체질이 오늘의 평범한 젊은 세대의 심상을 대변해 주고 있다는 심증까지 굳힘으로써”라고 쓴다.³² 김병익은 ‘대변’이라는 술어를 두 번 사용하는데, 두 번째에는 창녀의 신체가 아니라 작가의 체질에 붙인다. 무엇인가가 무엇인가의 판독 가능한 기호가 된다는 형식은 그대로이고, 기호의 자리에 놓이는 것이 텍스트의 신체에서 작가의 체질로, 대변되는 것이 계층에서 세대로 옮겨졌을 뿐, 조작은 변경되지 않았다. 텍스트에서 판별되는 것은 계층을 대변하고 판별되지 않는 것은 세대를 대변한다. 이 이동을 통해 잔여가 처리되고 비평의 문장은 완결된다. 그리고 몇 해 뒤에는 ‘체질’이라는 동일한 낱말이 반대로 사용된다. 대중문학과 순수문학을 가르면서 김병익은 대중문학이 “소비주의적 체질을 벗지 못”한다고 규정하고, 조선작을 포함한 작가들의 “치열한 문학 정신이 해이되고 창작의 성과가 약화”되었다고 진단한다.³³ 세대를 대변한다는 이유로 승인의 근거가 되었던 ‘체질’이 이제 부정의 근거가 되고, 약화되는 것은 작품이 아니라 정신이었다. 판독되지 않은 잔여를 작가에게 귀속시키는 조작은 유지된 채 방

31 이를 랑시에르가 든 발자크의 사례와 대비해 볼 수 있다. 발자크는 책에 사로잡힌 고철상인의 딸을 죽이지 않는 대신 “상징적 범죄를 문학화함으로써 이 여주인공을 어떤 범죄의 공모자로” 만들었다. 『미스양의 모험』의 서술자 역시 주인공을 죽이지 않고 사회적 위험을 고발하지만, 그가 배정하는 것은 공모가 아니라 재난이다. 자크 랑시에르, 유재홍 역, 앞의 책, 85쪽 참고.

32 김병익, 「현실과 시니시즘: 김주영·조선작」(1976), 앞의 책, 307쪽.

33 김병익, 「70년대 소설을 어떻게 볼 것인가」(1978), 앞의 책, 98쪽.

향만 뒤집힌 것이다. 랑시에르가 의미작용을 배제하는 글쓰기와 거기서 징후를 관찰하는 독해, 그리고 그 징후를 상반된 방향으로 해석할 가능성을 하나의 장치로 묶고 그것이 곧 역사적 체제로서의 문학이라고 했을 때 지목한 사태가 여기 있다.

따라서 ‘시너지즘’은 조선작에 대한 평가이기 이전에 하나의 형식이다. 그것은 판별의 기준이 미치지 않는 영역을 작품의 논리가 아닌 작가의 것으로 귀속시켜 비평의 판단을 완결시키는 형식이다. 이 형식이 없었다면 비평은 ‘창녀의 신체가 저변층을 대변한다’는 진술에서 멈추어야 했을 것이고, 그 진술로 설명되지 않는 것들에 대해서는 말할 어휘를 갖지 못했을 것이다. 조선작 자신이 뒷날 『미스양의 모험』을 두고 “사회 변동의 진실한 모습이나 사람 사는 모습, 또는 그들의 욕망에 대해 천착할 만한 충분한 시력이 갖추어지기 전에” 손뚱다고 쓴 것은, 이 귀속의 언어가 비평가만의 것이 아니었음을 보여준다.³⁴

요컨대, 조선작의 두 소설은 세 논리가 관계 맺는 방식의 서로 다른 두 판본이다. 「영자의 전성시대」에서 문자민주주의와 분자민주주의는 사물민주주의를 경유하지 않고 접속하며, 그 대가로 텍스트는 자기를 설명할 언어를 포기한다. 『미스양의 모험』에서 사물민주주의의 술어는 서술자의 논평으로 발화되지만 텍스트의 구성 원리가 되지 못하며, 그 판독이 여성 인물의 내면을 경유해서만 사회에 도달하는 대가로 인물의 발화는 무효화된다. 어느 쪽도 다른 쪽의 앞선 단계도 뒤쳐진 단계도 아니다. 그러나 1970년대 비평에는 이 차이를 기술할 항목이 없었다. 판별의 형식이 물을 수 있었던 것은 이 소설들이 사회의 진실을 드러내는가 아닌가뿐이었고, 그 물음에 답하지 않는 자리는 논리로 인식되는 대신 작

가의 것으로 귀속되었다. 아무나 가로챌 수 있기에 누구의 것도 아닌 문자의 논리가 작가라는 한 사람의 체질로 되돌려진 셈이다.³⁵ 조선작이 1970년대 문단의 총아가 된 것과 그의 문학 정신이 해이해졌다고 기술된 것은 서로 다른 두 판단이 아니라, 하나의 판별 형식이 산출한 두 결과였다.

4. 오정희: 등가의 배열과 판독의 종착지³⁶

서론에서 확인한 1970년대 소설가 목록으로 돌아가 보자. 그 목록의 입장 요건은 3장에서 확인한 술어인 ‘대변’이다. 이 목록에서 본고가 주목하는 것은 오정희의 부재다. 그런데 엄밀하게 말하면, 부재한 것은 계보이지 언급이 아니었다.³⁷ 김현, 김병익, 김치수, 염무웅 등이 오정희 작품론과 작가론을 썼고, 이들의 글에서 판독은 오히려 정밀하게 수행되었다. 그러므로 물어야 할 것은 70년대 비평담론의 두 기준 가운데 어느 쪽이 적용되었는가가 아니다. 판독이 어디에 도착했는가, 그리고 도착지가 ‘사회’가 아닐 때 판별의 형식이 어떤 모습을 취하는가이다. 조선작 논의에서 판별되지 않은 잔여는 작가의 태도로 귀속되었고, 그 귀속은 작품의 정당성을 회수하는 근거가 되었다. 아래에서 확인할 것은 오정희의 경우, 같은 귀속이 반대 방향으로도 작동했다는 사실과 그

³⁵ 랑시에르가 말하는 문학성이 각자가 가로챌 수 있는 문자의 급진적 민주주의인 한, 글쓰기의 논리는 작가의 소유가 아니다. ‘작가의 주권과 문자에 붙들린 누구나의 위치가 서로의 상관물’이라는 지적으로는 황종연, 「플로베르, 염상섭, 문학 정치」, 『한국현대문학연구』 47, 한국현대문학회, 2015, 23쪽.

³⁶ 오정희, 「봄날」, 『문학사상』, 1973.6: 「불의 강」, 『문학사상』, 1977.5: 「저녁의 게임」, 『문학사상』, 1979. 본 논의는 오정희, 「불의 강」, 문학과지성사, 1995; 「유년의 뜰」, 문학과지성사, 1998에 실린 텍스트를 사용했다. 소설 본문을 인용할 경우 본문에 인용면만 표기한다.

³⁷ 백낙청의 평론집에서 오정희는 논의 대상으로 등장하지 않는다. 염무웅은 이문구·박태순·방영웅·황석영·조선작·조세희·윤홍길을 하나로 묶은 게 보가 아닌 이호철·신상웅과 함께 묶은 절에서 오정희를 논평한 바 있다. 염무웅, 「도시-산업화시대의 문학: 1977년의 소설·소설집을 중심으로」 (1978), 『민중시대의 문학』, 창작과비평사, 1979, 337쪽, 347~348쪽.

³⁴ 조선작, 「‘낯선 서울’에 침투한 시골 청년의 감수성으로」, 『미스양의 모험』, 경미문화사, 1979, 477쪽. 판독의 부족을 결함의 근거로 삼고 있기에 이 자평 역시 본고가 기술한 담론 지형 안에 놓인다.

두 방향이 하나의 형식에서 나왔다는 사실이다.

「저녁의 게임」은 저녁마다 화투를 치는 아버지와 딸의 일상을 따라간다. 이 소설의 부엌에는 판독의 재료가 명시적으로 놓여 있다. 가로로 길게 낸 부엌창을 통해 화자는 매일 같은 시각에, 사역을 마치고 빈터를 가로질러 돌아가는 소년원생들의 행렬을 본다. 바랜 회색 작업복과 같은 색 모자, 행렬의 앞뒤에 한 걸음 떨어져 붙은 점퍼 차림의 감시원. 계층과 규율과 감금이 한 화면에 모여 있으니, 말없는 사물이 그 위에 새겨진 역사를 증언하기 위한 조건은 갖추어져 있는 셈이다. 그런데 텍스트는 그 읽기를 세 번 정지시킨다. 먼저, 화자가 느끼는 쓸쓸함의 원인이 확정되지 않는다. “수의라는 이쪽의 선입견이 작용한 탓일까, 아니면 빈터에 흐름직한 바람을 짐작한 탓일까”(128쪽)라는 두 선택지 사이에서 문장은 어느 쪽도 고르지 않는다. 다음으로, 사건이 될 뻔한 것이 취소된다. 한 소년이 벗겨진 신발을 고쳐 신으려 엎드리고, 화자는 그가 무언가 반짝이는 것을 집어 소매 속에 넣었다고 생각한다. 뒤따르던 감시원이 다가온다. 그러나 그 대목은 “역시 아무것도 아니었을 것이다. 햇빛이 스러진 들판에 반짝거릴 무엇이 있을 것인가”(130쪽)로 닫힌다. 마지막으로, 행렬 자체가 다른 층위로 흠어진다. 그것은 “거대한 수레바퀴가 느리고 둔중하게 굴러가는 모습이나 어찌면 길고 긴 라단조의 휘파람 소리”(128쪽) 같은 것이 되어, 보이는 것에서 들리는 것으로, 형상에서 리듬으로 옮겨간다. 사물이 의미로 확정되기 전에 그 아래의 미세한 감각적 사건들로 흠어지는 운동, 곧 분자민주주의가 사물민주주의의 의미화보다 먼저 작동하는 것이다.

랑시에르는 체호프의 작품들을 논하며, 시간의 흐름을 필연성으로 해석하는 것이야말로 시간에 대한 가장 큰 왜곡이라고 말한 바 있다. 인물의 행동을 사회적·심리적 결정론으로 설명하며 시작하는 이야기도, 더 이상 새로움이 없음을 암시하며 닫는 결말도 그 왜곡에 속하

며, 그러므로 인물은 길 가던 중에 데려와 길 한가운데 남겨두어야 한다는 것이다.³⁸ 「저녁의 게임」에서 소년원생들의 행렬은 시야에 들어왔다가 시야에서 사라질 뿐 원인으로도 결과로도 전환되지 않는다. 행렬이 사라진 바로 다음 문장에서 화자는 개수대 마개를 뽑고 소용돌이쳐 빠져나가는 물을 만족스럽게 바라본다. 낮에 수선공이 뚫은 구멍에서 끌어올려진 것은 섬유질만 남은 야채 줄기와 뒤엉킨 머리칼 뭉치다. 감금된 소년들의 행렬과 막혔던 배수구가 같은 배열 위에 나란히 놓이며, 어느 쪽도 다른 쪽보다 더 많은 의미를 갖지 않는다.

비평은 오정희 소설의 이러한 배열 방식을 어떻게 처리했는가. 김치수는 소설집 해설에서 이 소설의 화투 장면을 길게 인용하며 문장마다 번호를 매기고 각각에 기능을 배정한다. 지병이 있는 아버지와 함께 사는 딸의 일상, 집을 떠난 오빠라는 과거, 위층에서 들리는 아이 울음, 자장가를 통해 되살아나는 죽은 어머니, 그 모든 연상 속에서 이어지는 대화가 그것이다. 이 병치를 “시간과 공간과 사건의 복합화에 의한 입체적인 묘사”로 규정한 뒤, 추억 하나하나가 “그 자체가 갖고 있는 독자적인 의미를 버리고 새로운 의미로 태어나게 하기 위해서 조화된 합창처럼 화합을 하고 있”다고 쓴다.³⁹ 김치수의 판독은 문장 단위까지 내려간다. 다만 그 끝에서, 각 감각이 자기 자리에서 갖는 강도는 전체가 이루는 화합의 몫으로 환산된다. 그 화합이 무엇을 향하는지도 명시되어 있다. 김치수는 소설집의 인물들이 동일인일 필요가 없다고 보면서 이들을 “어떤 계층의 한국 여성의 보편적인 하나의 전형”으로 놓고, 작품들을 유년기·사춘기·처녀 시절·결혼기·노년기로 배열한다. 「저녁의 게임」에는 처녀 시절이 배정된다.⁴⁰ ‘대변’이라는 술어

38 자크 랑시에르, 유재홍 역, 『체호프에 관하여』, 글항아리, 2025, 117~118쪽.

39 김치수, 「전율, 그리고 사랑」, 오정희, 『유년의 들』, 문학과지성사, 1998, 274~275쪽.

40 위의 글, 272쪽.

가 여기서도 성립하지만, 대변되는 것은 계층이 아니라 한 생애의 국면이다. 그리고 부엌 창밖의 행렬은 이 해설에도, 뒤이은 작가론들에도 논평의 대상으로 등장하지 않는다. 판독의 재료가 가장 두껍게 쌓인 자리가 논평 바깥에 남은 것이다.

「봄날」에서는 이같은 정지가 감각의 표백으로 나타난다. 도부장수 아낙네의 타령이 담을 넘어 지나간 뒤 화자는 마루에 길게 눕는다. “햇빛이 너무 완벽하게 가득 차 있어서 사물의 움직임이 정지” 되고, 펍 오래전의 기억이 “아무런 감동 없이” 떠오르며, “뜨거운 열기에도 불구하고 빛은 거울처럼 잠겨 응고되어” 있다(122~123쪽). 이 장면에서 기억은 원인으로 작동하지 않는다. 뱃속에 오개월 넘은 태아를 지닌 채 죽으려 길을 떠났던 일은 인과의 출발점이 되기에 충분한 재료지만, 그것은 감동 없이 떠올랐다가 “응고된 빛들”과 “축적된 시간의 부피”라는 감각으로 곧장 옮겨갈 뿐 아무런 서사 기능을 갖지 않는다. 고전적 픽션을 일상적 경험과 구별하는 것은 현실성의 결여가 아니라 과도한 합리성이라는 지적은 이 대비를 정확히 가리킨다.⁴¹ 소설의 후반에서도 남편의 후배가 자전거를 타고 찾아왔다가 떠난 뒤, 화자는 “이유가 확실치 않은 배반감”을 느끼고 거울 앞에서 “무슨 일이 있었는가. 대체 어떠한 사건이 생활 속에 끼여들었는가. 그러나 일어난 일은 아무것도 없었다”(132쪽)고 자문자답한다.

김병익은 오정희론에서 앞서 인용한 대목을 “외부 세계와의 해방적인, 화해롭고 관능적인 합일 상태가 아니”라 “팽창과 잠식, 용해와 팽배의 불연속선이 고요와 평화 속에서 치열하게 일으키는 긴장”의 상태로 읽는다. 거기서 “무아적인 절망”을, 다시 “절대적인 존재로서의 세계”와 “자신의 심연과의 거리”를 읽어낸다.⁴² 판독은

정지하지 않았고, 같은 문장들 위에서 그것은 끝까지 수행되었다. 다만 종착지가 ‘사회’가 아니었을 뿐이다. 또한 같은 글에서 그는 판독이 막히는 자리를 정확히 지목하기도 한다. 현재형과 과거형과 대과거형이 한 문단 안에 얹히는 탓에 “독자는 이 시제들의 변화를 기민하게 따라가지 못함으로써 해독의 혼란을 일으킨다”고 쓰고, 이를 “해독의 혼란을 의도적으로 유도하는” 모호성의 수법으로 명명한다. 그러나 그 혼란이 무엇에서 오는지는 묻지 않고 곧바로 다음 문장으로 넘어간다. 오정희는 “구체적인 묘사 대신에 모호한 이미지를 구축하고 사실적인 설명 대신에 분위기적인 비유를 사용하며 객관적인 해석 대신에 내면적인 표상을 선택함으로써” 자신의 소설을 “해석의 영역으로서가 아니라 존재의 영역으로 바라보게끔” 만든다는 것이다. 이 영역 이동은 두 이름으로 봉합된다. 하나는 ‘장르’이고, 다른 하나는 ‘작가’다. 그런 세계는 “소설로서가 아니라 서정시로” 보아야 하며, 그것은 “타고난 비극적 비전으로서야 이해될 수 있는 영역”이라는 것이다.⁴³

「불의 강」의 경우, 소설의 표면에는 강가 아파트에 사는 부부의 일상이 놓여 있지만, 서사를 실제로 움직이는 것은 창과 철창, 강과 발전소, 불과 거미와 휘파람과 냄새다. 이 가운데 판독의 재료가 가장 두껍게 쌓여 있는 것이 발전소다. 전쟁 중에도 무너지지 않았다는 견고함, 오래 방치된 폐허, 철거의 예고, 산업화와 군사화와 도시의 폐쇄성이 한 건물에 겹쳐 있다. 그러나 텍스트는 이 사물을 설명하지 않는다. 화재가 난 밤에 창문은 버얼절게 달아오르고, 남자는 불에 탄 재 냄새를 풍기며 현관 앞에 서 있다. 강은 온통 붉은빛이고, 건물은 불길에 싸여 모습을 드러내지 않은 채 굴뚝만이 솟아 있다. 붉은빛이 지나가는 경로도 마찬가지다. 그 빛은 방 안으

41 자크 랑시에르, 최의연 역, 『픽션의 가정자리』, 오월의 봄, 2024, 5쪽.

42 김병익, 「세계에의 비극적 비전: 오정희의 소설들」, 『지성과 문학: 70년대의 문화사적 접근』, 문학과지성사, 1982, 284쪽.

43 위의 글, 279~280쪽. 김윤식·정호웅이 오정희를 논하면서 이 대목을 그대로 인용해 논거로 삼는 장면은 이 명명이 이후 문학사 기술로 이월되는 경로를 보여준다. 김윤식·정호웅, 『한국소설사』, 예하, 1993, 410~412쪽.

로 들어와 “조금도 뜨겁지 않은 화염”이 되고, “꺼멧게 타 버린 재를 안고 있는 듯한” 느낌이 되고, 마침내 강 건너 어둠 속에서 우는 짐승의 소리가 된다(25~26쪽). 랑시에르는 신체들과 의미작용 사이에 확립된 일치를 해체하는 새로운 개체성의 형태들을 “주인들의 시선에 나무를 감추는 이파리들”이라 불렀다.⁴⁴ 「불의 강」에서 그 자리를 차지하는 것이 재 냄새와 붉은빛과 굴뚝의 윤곽이다.

이 소설에 대한 김현의 논평에서 발전소는 등장하지 않는다. 그는 이 작품이 “붉은 색과 강이 격렬하게 결합되어 있는 작품”이며, “파괴 본능이 생산의 풍요함과 결부되어 전체적인 삶 속에 통합되어 있음”을 감지할 수 있다고 쓴다.⁴⁵ 사물의 목록은 두 색채의 대립으로 정리되고, 그 대립은 ‘본능’으로 수렴된다. 판독의 조작은 앞에서 확인한 것과 같다. 말없는 사물이 그 위에 새겨진 것을 증언하게 하는 절차가 수행되며, 다만 증언되는 것이 노동 통제의 구조도 계층의 처지도 아닌 ‘본능’일 뿐이다.

‘실천적 이론’ 쪽의 염무웅도 이 작품을 논평한 바 있다. 1977년 소설을 개관하면서 그는 이 작품에서 “이 시대의 어쩔 수 없는 낙인”을 본다고 쓰고, 소설에 나오는 일터의 냄새가 주인공들의 가정에 균열을 가져오듯 이 작품의 감각적 아름다움에도 “어떤 부조화와 파탄”이 있다고 진단한다. 판독은 여기서도 수행되며, 그 결과는 명시적이다. 이 작품은 “본질적으로 날카로운 감수성과 전형적인 예술가기질의 산물”이고, 그 참된 성과는 “그런 감수성과 기질이 실은 이 어두운 시대에 얼마나 지탱되기 어려운가를 보여주는 데서 얻어진다”는 것이다. 그리고 일상이 예민하게 포착되고 있음에도 “어딘지 부르조아 취미의 퇴폐성이 깔려 있는 듯한 분위기”를 지

적한 뒤, “매우 재능있는 이 작가의 보다 용기있는 자기 탈피에 기대를 건다”는 주문으로 글을 닫는다.⁴⁶ 작품의 가치가 시대의 진실을 증언하는 데서 나온다는 전제는 그대로다. 다만 증언하는 것은 작품의 내용이 아니라 작가의 감수성이 처한 처지이며, 그 처지가 다시 기질과 취미의 이름으로 작가에게 귀속된다. 텍스트에서 판별되지 않는 것이 작가에게 옮겨져 처리되는 형식이 여기서 반복된다.

그리고 같은 형식 위에 정반대의 부호, 즉 승인의 술어가 놓이는 순간이 오정희에 대한 김현의 짧은 논평에 있다. 김현은 앞서 확인한 「비평의 방법」에서, 작품이 ‘억압적 세계에 저항하는가 투항하는가’를 묻는 쪽에서는 “작품의 완벽성·세련성”이 억압적 세계에 대한 “그 봉사를 숨기는 윤리적 위장”이며 “장식에 지나지 않는 것”으로 여겨졌다고 기술한 바 있다.⁴⁷ 오정희 소설의 극도로 절제된 감정과 잘 다듬어진 문장은 정확히 그 기준의 판별 항목에 해당한다. 그런데 김현은 이 항목을 두 번의 부정으로 판별에서 빼낸다. 김현이 ‘꾸밈’이라 부른 그것은 세계가 무질서함을 알고 있다는 점에서 “과장된 장식도 아니며” 무의미함을 알고 있다는 점에서 “가짜 진정성도 아니”다. 그리고 “그것마저 없다면, 세계는 더욱 짐승스러워질 것이기 때문에 꾸밈은 꾸밈”이므로 “최소한의 윤리”라고 쓴다.⁴⁸ ‘그대로 드러냈는가 왜곡시켜 드러냈는가’라는 자기 진영의 기준도 여기서는 쓰이지 않는다. 두 기준이 모두 비껴간 자리에 ‘윤리’라는 다른 축이 놓이고, 그 위에서 승인이 성립한다. 그 꾸밈이 뿌리를 둔 곳으로 지목된 것은 “작가의 모순된 욕망”이다.

이들 비평가가 도착한 곳은 서로 달랐다. 김치수에게는 ‘한 생애의 국면들’이었고, 김병익에게는 ‘존재의

44 자크 랑시에르, 유재홍 역, 앞의 책, 67쪽.

45 김현, 「살의의 섬뜩한 아름다움」, 오정희, 「불의 강」, 문학과지성사, 1995, 252쪽, 255쪽.

46 염무웅, 앞의 글, 347~348쪽.

47 김현, 「비평의 방법: 70년대 비평에서 배운 것들」, 앞의 책, 344쪽.

48 김현, 「중년 부인들의 고통스러운 삶」(1983), 『김현 문학전집 14』, 문학과지성사, 1993, 229~230쪽.

영역'이었으며, 김현에게는 '본능과 욕망', 염무웅에게는 '감수성이 지탱되지 못하는 시대'였다. 그러나 형식은 하나였다. 작품 바깥에 진리가 있고, 작품은 그 진리를 담은 기호이며, 비평의 일은 그 기호가 진리와 맺는 관계를 판별하는 것이다. 판독은 유보되지 않았고, 판독의 경로가 사회로 이어지지 않는 자리에는 이름이 주어졌다. 그 이름들은 모두 작가 쪽에 있다. 타고난 비극적 비전, 전형적인 예술가기질, 모순된 욕망이 그것이다. 그리고 김병익에게서는 그 이름 위에 '소설이 아니라 서정시', '해석의 영역이 아니라 존재의 영역'이라는 재배치가 얹힌다. 앞서 조선작 논의와 견주면 차이가 분명해진다. 거기서 잔여는 작가의 태도로 귀속되었고, 그 귀속은 작품에 이미 붙어 있던 승인 술어를 거두는 근거가 되었다. 오정희의 경우 같은 귀속이 두 방향으로 일어났다. 기질로 귀속될 때 그것은 자기탈피를 요구하는 근거가 되었고, 비전으로 귀속될 때 그것은 승인 술어가 붙는 근거 자체가 되었다. 두 경우 모두 잔여는 작품의 논리로 인식되지 않았다. 방향은 반대였으나 조작은 같았다.

「저녁의 게임」에서 소년원생들의 행렬이 배수구와 같은 배열 위에 놓이고, 「봄날」에서 태아와 자살의 기억이 응고된 빛으로 옮겨가며, 「불의 강」에서 발전소가 재냄새와 붉은빛과 짐승의 울음으로 번지는 한, 목록이 요구한 그 확대는 일어나지 않는다. 오정희의 부재는 문학적 우열의 결과가 아니라 목록을 만든 문법이 산출한 값이다.⁴⁹ 그러므로 비평이 볼 수 없었던 것은 이 소설들이 사회를 다루지 않는다는 사실이 아니다. 사회적 기호가 충분히 제공된 뒤에 그것이 다른 기호들과 등가로 배열

되는 사태, 곧 분자민주주의가 사물민주주의의 의미화보다 먼저 작동하는 사태다. 사건이 원인으로 닫히지 않는 방식, 판독의 재료가 배수구와 나란히 놓이는 배치, 문장이 의미보다 먼저 색과 온도와 리듬을 등록하는 순서. 이것들은 판별의 두 물음 어느 쪽으로도 답할 항목을 갖지 않았고, 항목을 갖지 않은 것은 논리로 기술될 수 없었다. 하지만 비평은 그 자리를 비워두지 않았다. 거기에 작가의 기질과 비전과 욕망을 놓았고, 그럼으로써 판별을 완결했다.

5. 결론

김현은 1970년대 비평의 대립을 참여와 순수의 싸움으로 명명하는 것을 기각했다. 갈라진 것은 참여의 여부가 아니라 판별의 기준이었기 때문이다. 다만 그는 그 축을 기각했을 뿐 다른 축을 제시하지는 않았다. 본고가 제시한 다른 축은 '무엇을 대가로 치렀는가'이다. 어떤 작품이 랑시에르가 구별한 세 민주주의적 글쓰기 논리 가운데 어디에 속하는가를 묻는 대신 어떤 논리가 관철되면서 무엇이 실현되지 못했는가를 물을 때, 판별의 두 기준 어느 쪽으로도 기술되지 않던 것들이 비로소 논리로 기술된다.

세 작가의 사례에서 확인된 것은 하나의 판별 형식이 산출한 세 값이다. 「객지」는 두 기준 어느 쪽으로도 답할 것이 있었기에 전범이 되었으나, 그 성취의 조건이 동시에 대가였다는 사실은 판별의 형식 바깥에 남았다. 조선작은 창녀의 신체가 저변층을 대변한다는 진술로 승인되었고, 그 진술에 담기지 않는 것이 작가의 체질로 옮겨지면서 몇 해 뒤에는 같은 낱말이 회수의 근거가 되었다. 오정희는 목록에 들지 못했으나, 같은 귀속이 반대 방향으로도 일어났다. 기질로 귀속될 때 그것은 자기탈피를 요구하는 근거가 되었고, 비전으로 귀속될 때는 승

⁴⁹ 오정희는 뒷날 1980년대에 이르러 “역사적·사회적 인식의 결여”라는 비판을 받았다고 회고하며 “넓이가 부족하면 깊이를 갖추면 된다”고 자신을 변호한 바 있다. 이 회고는 본고의 자료 범위 밖에 있으나 두 가지를 알려준다. 하나는 문지계열 평론에서 승인의 언어로 처리된 사태가 그 바깥의 담론에서는 결여의 언어로 처리되고 있었다는 것이고, 다른 하나는 작가의 자기변화가 깊이와 넓이라는 대립을 그대로 받아들이고 있다는 것이다. 그 대립은 비평이 이 소설들을 배치할 때 쓴 축이기도 하다. 오정희, 「내 마음의 무늬」, 황금부엉이, 2006, 169쪽.

인 술어가 붙는 근거가 되었다. 세 경우 모두 판독은 수 행되었으며, 판독이 사회에 도착하지 않는 자리에는 작가의 이름이 놓였다. 방향은 달랐으나 조작은 하나였다. 그러므로 1970년대의 소설가 목록은 문학적 우열을 반영한 것이 아니라 하나의 판별 형식이 산출한 값이다. 목록의 입장 요건이 한 개인의 체험을 사회의 구조적 양상으로 확대해 보이는 데 있었던 이상, 그 확대를 수행하지 않는 글쓰기는 목록에 들 수 없었고, 들지 못한 이유는 작품의 논리가 아니라 작가에게 귀속되었다.

다만 본고는 이로써 세 작가에 대한 기왕의 평가를 재조정하려는 것이 아니다. 본고는 오정희에게 뒤늦게 정치성을 부여하지도, 황석영이 받은 평가를 거두지도 않았다. 대가는 결함이 아니라 어떤 논리가 관철된 흔적이며, 세 작가는 서로 다른 대가를 치렀을 뿐이다. 랑시에르의 사유가 방법으로 작동하려면 텍스트의 내재적 조건에 머물러서는 곤란하며 담론·재현·글쓰기의 체제를 문제 삼아야 한다는 요구에 대해, 본고는 한 작가를 진영 논리로부터 구출하는 대신 소설과 그것을 읽은 비평을 하나의 대상으로 놓는 방식으로 답했다. 의미작용을 배제하려는 글쓰기, 거기서 징후를 관찰하는 독해, 그 징후를 상반된 방향으로 해석할 가능성이 하나의 장치를 이룬다는 규정을 따를 때, 소설과 비평을 나누어 다루는 일은 오히려 그 장치를 보이지 않게 한다. 조선작에게 붙은 회수와 오정희에게 붙은 승인이 같은 조작의 두 방향이라는 사실은 두 사례를 함께 놓았을 때만 드러난다.

물론 본고가 기술한 판별의 형식은 1970년대 비평 전반에 걸친 것이되, 그것이 산출한 값에 대한 기술은 세 사례에 한한다. 남은 문제도 분명하다. 그것은 랑시에르가 구별한 세 논리가 19세기 프랑스 문학을 대상으로 구성되었다는 사실에서 온다. 본고는 세 논리를 작품을 분류하는 도구가 아니라 기술의 어휘로 제한해 사용함으로써 이 문제를 우회했으나, 그 우회가 어디까지 정당한

지는 한국문학이 미학적 체제에 진입한 경위에 대한 별도의 논증을 요구한다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김병익, 『상황과 상상력』, 문학과지성사, 1979.
 —, 『자성과 문학: 70년대의 문화사적 접근』, 문학과지성사, 1982.
 김현, 『김현 문학전집 14-우리시대의 문학/두꺼운 삶과 얇은 삶』, 문학과지성사, 1993.
 —, 『김현 문학전집 15-행복한 책임기/문학 단평 모음』, 문학과지성사, 1993.
 —, 『김현 문학전집 4-문학과 유토피아』, 문학과지성사, 1993.
 백낙청 외, 『내가 생각하는 민족문학(좌담회)』, 『창작과비평』 13(3), 1978.
 염무웅, 『민중시대의 문학』, 창작과비평사, 1979.
 오정희, 『내 마음의 무늬』, 황금부엉이, 2006.
 —, 『불의 강』, 문학과지성사, 1995.
 —, 『유년의 뜰』, 문학과지성사, 1998.
 조선작, 『"낯선 서울"에 침투한 시골 청년의 감수성으로』, 『미스양의 모험』, 경미문 화사, 1979.
 —, 『〈정신적 소꿉장난〉이 싫다』, 『조선일보』, 1974.10.6.
 —, 『미스양의 모험』, 고려원, 1989.
 —, 『영자의 전성시대』, 민음사, 1974.
 황석영, 『황석영 중단편전집1』, 창작과비평사, 2000.

2. 단행본 및 논문

- 김미지, 「한국 근대문학 연구에서 랑시에르의 '문학 정치' 적용 양상 일고찰」, 『한국 근대문학연구』 19(1), 한국근대문학학회, 2018.
 김윤식·정호웅, 『한국소설사』, 예하, 1993.
 유승환, 「황석영 문학의 언어와 양식」, 서울대 박사논문, 2016.
 자크 랑시에르, 유재홍 역, 『문학의 정치』, 인간사랑, 2011.
 —, 『체호프에 관하여』, 글항아리, 2025.
 자크 랑시에르, 주형일 역, 『미학 안의 불편함』, 인간사랑, 2008.
 자크 랑시에르, 최익연 역, 『픽션의 가장자리』, 오월의 봄, 2024.
 황종연, 「플로베르, 염상섭, 문학 정치: 한국 근대문학에 대한 랑시에르적 사유의 시도」, 『한국현대문학연구』 47, 한국현대문학학회, 2015.

Abstract

In the 1970s: The Adjudicative Form of Korean Criticism and the Logics of Democratic Writing

On the Fiction of Hwang Sok-yong, Cho Sun-jak, and Oh Jung-hee and Its Contemporary Reception

Sim, Jae-Uk | Kangwon National University

This article reads the 1970s fiction of Hwang Sok-yong, Cho Sun-jak, and Oh Jung-hee, together with the criticism written about it at the time, from the standpoint of the adjudicative form that criticism employed in determining the politics of a literary work. Criticism of the 1970s is customarily described through the opposition between *Changjak kwa pipyeong* and *Munhak kwa chisong*, yet the common condition Kim Hyun set down prior to that opposition, in "The Method of Criticism," was the definition of the critic's task as decipherment. To take decipherment as one's task is to take one of the three logics of democratic writing distinguished by Rancière—the democracy of mute things—as the definition of literature as such, and whatever that definition could not accommodate was attributed to the author rather than to the logic of the work. Kaekji had something to answer with on either of the two criteria of adjudication and so became exemplary, but the price it paid—the plurality of voices, the political event itself, and molecular intensity—found no entry in the vocabulary of contemporary criticism. In Cho Sun-jak's two novels the path of decipherment that reads social truth out of things breaks off at every turn, and the unadjudicated remainder, transferred to the author's "temperament," turned an earlier approval into the ground for its withdrawal several years later. In Oh Jung-hee's fiction, social signs are set out as equivalents among other signs, and the temperament and vision assigned to that position show the same attribution operating with the opposite sign. The 1970s roster of novelists did not reflect literary merit; it was a value produced by a single adjudicative form.

Keywords 1970s Korean fiction, Jacques Rancière, the politics of literature, democratic writing, canon formation, Hwang Sok-yong, Cho Sun-jak, Oh Jung-hee

이 논문은 2026년 7월 20일에 투고 완료되어

2026년 7월 25일부터 8월 15일까지 심사위원이 심사하고

2026년 8월 20일에 심사위원 및 편집위원 회의에서 게재가 결정된 논문임.