

장정일 희곡의 혼종성과 상호텍스트성 연구*

정봉석**

<차례>

1. 탈근대의 미학
2. 자기반영적 상호텍스트성
3. 타자반영적 혼종성
4. 형식미학과 이데올로기

<국문 초록>

장정일에 대한 연구는 주로 시와 소설에 집중되어 있다. 장정일의 희곡에 대한 연구 역시 몇몇 작품에 국한된 논의가 대부분이다. 본고는 우선 장정일의 희곡 전반을 논의의 대상으로 삼아 논의의 폭을 넓히고자 한다. 다음은 논의의 깊이에 대한 것이다. 본고는 장정일 희곡의 핵심 원리로 혼종성과 자기반영적 상호텍스트성에 주목한다.

장정일은 본인이 창작한 시, 소설, 에세이 등을 자신의 희곡 텍스트에 적극적으로 끌어들인다. 이를 자기반영적 상호텍스트성으로 명명하고 논의를 전개했다. 한편, 장정일의 희곡 텍스트는 자기 작품 이외에 자신의 독서 이력에서 오는 국내외의 다양한 작품들과 문화 텍스트들을 적극적으로 활용한다. 이를 혼종성이라는 개념으로 논의했다. 혼종성과 자기반영적 상호텍스트성의 논리를 가지고 장정일의 희곡을 분석하면 개별 작품에 국한된 논의에서는 발견되지 않는 텍스트 사이의 상호관련을 읽어낼 수 있고 개별 텍스트에 대한 해석도 좀 더 풍요롭게 할 수 있다. 따라서 혼종성과 자기반영적 상호텍스트성의 개념은 장정일 희곡의 미학적 원리인 동시에 장정일의 희곡을 읽어내는 유용한 독법으로 의미를 갖는다.

장정일의 희곡 텍스트가 가진 이러한 특징은 포스트모더니즘 미학과 통한다. 그가 적극적으로 활용한 혼종성과 자기반영적 상호텍스트성은 리얼리즘의 재현 방식으로는 해결할 수 없는 현실의

모순을 극복하기 위해 고안한 나름의 미학적 장치이다. 그것은 ‘아버지’로 표상되는 상징계의 지배 이데올로기에 대응하고자 하는 장정일 희곡의 주제적 차원과 맞닿아 있다. 그렇게 형식과 내용의 양 측면을 상호관련지어 살펴볼 때, 장정일 희곡의 혼종성과 상호텍스트성은 매우 정교하고도 치밀하게 전개되고 있음을 확인할 수 있다.

주제어 : 장정일, 혼종성, 상호텍스트성, 포스트모더니즘, 자기반영성

1. 탈근대의 미학

장정일의 글쓰기는 서정, 서사, 극, 교술 등 전방위적 갈래에서 이루어졌으나, 그에 대한 연구 및 비평들은 주로 시와 소설에 집중되어왔다. 그러나 장정일이 극작가로 자처하는¹⁾ 사실과, 그의 희곡사적 위상 등에 비춰볼 때, 정작 희곡에 대한 연구는 미진한 실정이다.²⁾ 따라서 본 연구는 지금까지 발표된 장정일의 희곡 텍스트 전반을 연구의 대상으로 삼아, 일부 작품에 대한 논의에 머무르고 있는 기존의 연구들을 보완하고자 한다.

방법론으로서는 장정일 희곡의 구성 기법으로 가장 두드러지는 특징인 혼종성(hybridity)과 상호텍스트성(intertextuality)의 원리에 주목하고자 한

- 1) “날 보고 시 선생 하라거나 소설 선생 하라고 했으면 능력도 안 되고 생각도 없다고 했을 것이다. 희곡 선생 하라니까 갑자기 마음이 땡겼다. 나는 작가생활을 극작가로 마치고 있다고 생각하고 있다.” - 동덕여대 문예창작학과 희곡창작 교수 부임에 대한 인터뷰 내용 중. 『문화일보』, 2006.3.11.
- 2) 장정일의 희곡에 대한 연구는 김만수, 「한국희곡의 정신분석적 읽기」, 『한국극예술연구』, 한국극예술학회, 2004; 정우숙, 「한국현대희곡의 “가족” 모티프와 그 변용」, 『한국연극학』, 한국연극학회, 2003; 정봉석, 「<해바라기>에 내재된 포스트모더니즘의 양상」, 『한국극예술연구』, 1999; 양승국, 「무대에 갇혀버린 재즈적 언어들-장정일 희곡론」, 『작가세계』, 세계사, 1997; 신원선, 「지배담론과 성문학의 충돌-장정일 희곡론」, 『한민족문화연구』, 1997이 있다. 이들 연구는 양승국의 논의를 제외하면 모두 특정 작품들에 국한된 것들이고, 양승국의 논의 역시 비평적 차원의 개관이라고 할 수 있어, 장정일 희곡 전반에 대한 전문적인 연구는 아직 없다고 할 수 있다.

* 이 논문은 2006년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2006-332-A00209)

** 동아대 문예창작학과 교수

다. 혼종성이란 용어는 여러 가지 맥락에서 다양한 의미로 사용되고 있다. 호미 바바의 탈식민주의적 개념,³⁾ 칸클리니의 이중문화 분석을 위한 문화사적 개념, 그리고 포스트모더니즘 미학에서 창작기법의 개념 등이 그것이다. 본고에서는 포스트모더니즘의 미학적 기법으로서 혼종성 개념으로 논의를 전개하고자 한다. 미학적 원리로서의 혼종성이란 하나의 텍스트가 고정된 자기완결적 논리로 구성된다는 입장에 대한 반박으로서, 텍스트는 다양하고 이질적인 목소리들이 뒤섞이고 교차함으로써 그 의미가 형성된다고 하는 바흐친의 대화주의에 기반한 다성악적 텍스트주의를 지칭하는 것이다.⁴⁾

상호텍스트성은 작가주의 분석의 한계를 드러내는 역사주의(historicism)에 대한 대안적 방법론으로 줄리아 크리스테바에 의해 제창된 개념이다. 역시 바흐친의 대화주의에서 그 이론적 근거를 두고 있다. 상호텍스트성은 하나의 텍스트는 수많은 다른 텍스트들의 모자이크로 이루어진다는 텍스트 구성의 원리를 강조한다. 그러므로 본 연구는 장정일이 희곡을 구성하는 텍스트성⁵⁾의 원리로서 주요하게 구사하였던 혼종성과 상호텍스트성을 정밀하게 분석함으로써 궁극적인 작가의 구조의지를 밝혀보고자 하는 것이다.

3) 혼종성은 탈식민주의 논리 속에서는 양가성과 결합하여 이질적인 것들의 만남이 만들어내는 갈등과 차별의 논리를 분쇄하는 혼종적 정체성의 논리로 나아간다. 바바의 논리는 이질적인 것들이 뒤섞임으로써 발생하는 중첩과 틈새에 대한 사유로서, 그 중첩과 틈새는 단절과 혼돈이 아니라 탈식민의 해방적 에너지를 깊숙이 간직하고 있는 가능성의 공간으로 설명된다. 호미 바바, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, 소명출판, 2002, 177~191면 참조.

4) 바흐친, 김근식 옮김, 『도스토예프스키 시학』, 정음사, 1988, 9~68면 참조.

5) 스탠리 피쉬에 따르면 텍스트성은 일정한 대상에 본래부터 내재하는 속성이 아니라 그 대상을 분석하는 사람이 부여한 자질이다. (중략) 분석가들 중에는 자족성이나 자율성을 텍스트의 특징으로 간주하는 사람도 있지만 포스트구조주의자들에게 있어서 텍스트는 다른 텍스트들로부터 직조(織造)된다. 따라서 텍스트성에는 상호텍스트성(intertextuality)이 수반된다. 조셉 칠더스·게리 헨치, 황중연 옮김, 『현대 문학·문화 비평 용어사전』, 문학동네, 2003, 420면.

이를 위해 본문에서는 장정일의 텍스트성을 두 유형으로 나누어 고찰하였다. 하나는 자기 작품 간의 상호텍스트적인 자기반영성이고, 다른 하나는 수많은 타자들의 이질적 콘텍스트들 간의 혼종적인 타자반영성이다. 이와 같은 작가의 텍스트성을 고려하여 혼종적이고 상호텍스트적인 독법으로써 다양한 콘텍스트들이 접맥되고 뒤섞이는 지점들을 조망한다면 작가의 구조의지를 더욱 흥미롭게 재구성할 수 있을 것이다.

혼종성과 상호텍스트성은 주지하다시피 포스트모더니즘 미학의 특징으로서 근대의 너머를 응시하고자 한다. 이처럼 근대를 부정하고 탈근대 미학을 옹호하는 장정일의 입장은 그의 문학 도처에서 발견할 수 있다. 대표적인 예로서 소설 <아담이 눈뜰 때>의 한 대목을 보면 문학강연회장에서 주인공 ‘아담이’ ‘은선이’를 만나는 장면이 있다. 강연을 맡은 사람은 아담이 ‘좋아하는 문학비평가’로서 포스트모더니즘 문학론을 소리 높여 주장한다.

즉 모더니즘에서 포스트 모더니즘으로의 이행을 우리는 전문인에서 비전문인으로의 이행이라고 말할 수 있겠습니다. 모더니즘이 개별개체의 범주나 개별주체 나름의 자립영역 또는 개별주체의 밀폐된 영역을 필요로 했다면 포스트 모던의 주체는 자아와 개체의 종말을 고향과 함께 자아 중심의 심리병상의 종말을 선언하기 때문이지요. 모더니즘 작가가 순수성, 진품성, 아우라 등의 신적 권위로 자신을 감싼다면 포스트 모던의 작가는 차용, 인용, 발췌, 각색 등의 자기 공개를 통해 대중 가운데로 내려온다고 할 수 있습니다.⁶⁾

지금은 포스트모더니즘 개론서들에서 흔히 읽을 수 있을 만큼 일반화

6) 장정일의 희곡 텍스트들에는 자신이 창작한 다른 희곡 텍스트는 물론 자신의 시, 소설, 수필 등이 직·간접적으로 반영되어 있다.

7) 장정일, <아담이 눈뜰 때>, 《아담이 눈뜰 때》, 김영사, 2005, 94면.

된 내용이다. 하지만 “차용, 인용, 발췌, 각색 등의 자기 공개”라는 포스트모던한 작가의 글쓰기를 모더니즘의 권위주의와 대비시켜 이야기하는 이 대목은 발표 당시로서는 매우 도발적인 발언이었다. 무엇보다도 중요한 것은 장정일의 희곡 창작에서 나타나는 혼종성과 상호텍스트성의 의미를 해명하는데 중요한 단서를 제공해 준다는 것이다. 이 인용문은 장정일의 포스트모더니즘 미학논리가 근대적인 세계관에 대한 비판의 입장에서 서 있다는 사실을 알려준다.

장연이 끝나고 아담은 은선이와 함께 온 ‘대학생’과 셋이서 술집에 가서 이야기를 나누는데 그 대학생은 ‘민중문학’을 옹호하는 리얼리스트이다. 아담은 그 대학생이 은선의 남자친구라는 사실에 질투를 느끼고 그를 조롱하다가 결국 얻어맞는다. 이는 연적에 대한 시기와 질투의 감정보다 대학생을 통해 표상되는 리얼리즘의 논리에 대한 아담(장정일)의 비판 의식을 드러내는 상징적 대목이다.⁸⁾

모더니즘과 리얼리즘은 근대를 표상하는 두개의 양식이다. 이에 맞서는 장정일의 입장은 근대의 세계가 ‘가짜 낙원’이라는 소설 <아담이 눈 뜰 때>의 부정적 현실인식에 맞닿아 있다. 이 부분은 뒤에서 살펴보겠지만, 궁극적으로 장정일에게 있어 혼종성과 상호텍스트성은 리얼리즘과 모더니즘을 넘어서기 위해 필연적으로 요청되는 미학적 원리이자, 근대적 삶의 방식을 넘어서기 위한 이데올로기적 저항의 한 원리이기도 한 것이다.

그리하여 본 연구는 장정일의 희곡들에서 모방과 재현을 글쓰기의 주요한 방법으로 삼는 리얼리즘 미학과의 분명한 차이를 확인할 수 있을

8) 리얼리즘에 대한 장정일의 비판적 인식은 그의 장편소설 『그것은 아무도 모른다』(열음사, 1988)에서도 직접적으로 언급되어 있다. “리얼리즘을 독자의 상상력과 독법에까지 강요해야만 마음이 편한 기존 소설의 일방적이고도 표피적인 세계인식은 끝나야 한다. 메타픽션은 스스로의 내부를 열어보임으로써, 독자의 상상력과 교감하려 하고, 독자의 능동적인 책임기를 유도한다”

것이다. 또한 이러한 형식 미학의 원리가 다만 형식적 차원에 머무르는 것이 아니라, 아버지로 표상되는 근대 지배체제의 논리에 대한 이데올로기적 차원의 저항과 연동되어 있다는 것을 규명하게 될 것이다.

2. 자기반영적 상호텍스트성

장정일의 희곡에서 우선적으로 눈여겨볼 특징은 자기반영적 상호텍스트성이다. 1990년대 이후 등장한 소위 ‘신세대 작가’의 특징으로 이른바 하위 문화적 상상력과 다양한 문화적 콘텍스트들의 패러디, 패스티쉬 등이 거론되었다. 이때 문제점으로 지적된 주된 논리가 창조적인 상호텍스트성과 표피문화적인 혼성모방(패스티쉬)을 구분하지 못하는 경향이었던 것이다.⁹⁾ 하지만 장정일의 경우는 달랐다. 다른 작가의 작품이나 새로운 대중매체와 문화를 창의적으로 패러디 하는 수준도 수준이었지만, 자기 작품을 패러디나 인용(引用)의 대상으로 선호하였던 사실은 장정일 글쓰기의 한 경향과 취향을 드러내는 주요한 미학적 장치였다. 따라서 장정일의 자기반영적 글쓰기를 통해 그의 문학적 주제를 살펴보는 것 역시 매우 중요한 작업이 될 것이다.

장정일의 희곡 텍스트에는 현실적 체험과 시, 소설 등의 여타 갈래들이 자기반영적으로 교묘하게 뒤섞여있다. 그중에서도 특징적인 것은 가족(아버지에 대한 혐오), 수감, 종교(여호와의 증인), 글쓰기 등 작가 자신

9) 김성곤은 『<신세대 소설>과 1990년대의 글쓰기』, 『뉴미디어 시대의 문학』(민음사, 1996)에서 1990년대 신세대 작가들의 글쓰기를 포스트모더니즘과 결부시켜 논의했다. 여기서 신세대 작가들이 대중매체에 대한 새로운 감수성과 리얼리즘에 대한 재인식을 통해 포스트모더니즘적 글쓰기로 나아가고 있다는 사실을 지적했다. 그러나 신세대 작가들이 창조적인 상호텍스트성과 표피문화적인 혼성모방(패스티쉬)을 구분하지 못하는 결정적인 문제점을 안고 있다고 비판함으로써 1990년대 문학의 한계를 분명하게 지적했다.

이 살아온 삶의 경험과 이력들이 직·간접적으로 희곡의 주요한 모티프가 된다는 점이다.

두드러지는 예로서 그의 첫 장막극인 <해바라기>의 한 대목을 보면, 헨리 밀러의 소설을 각색하고 있는 주인공 김인에게 찾아온 제작자 ‘오유희’가 ‘열네 살짜리 계집애 문제는 해결되었으니 신경 쓰지 말고 글을 쓰라’고 종용하는 장면이 나온다. 여기서 말하는 계집애 문제의 ‘해결’은 ‘낙태’를 의미한다. 장정일이 실제 낙태와 관련된 경험을 가지고 있는지는 알 수 없다. 하지만 그의 시 <슬픔>의 서두를 보면 색다른 단서를 찾을 수 있다.

스물일곱 번째 생일날
그녀에게 낙태의 죄를 짓게 한 후
밤새워 참회의 글을 쓴다.¹⁰⁾

이 뒤에 이어지는 시의 본문은 희곡 <해바라기>에서 ‘삼녀’가 인간의 죄와, 신의 심판, 그리고 언약의 징표로서의 무지개에 대해 이야기한 것과 동일하다. 즉 희곡 <해바라기>는 시 <슬픔>의 본문 내용을 극적으로 확대 재구성한 것이다. 그렇다면 시의 본문이 시적 화자의 낙태의 죄에 대한 참회의 글이듯이, 같은 맥락에서 희곡 <해바라기> 또한 낙태에 대한 참회의 의도로 창작된 것임을 알 수 있다.

극중에서 삼녀가 쓰고자 했던 희곡 <무지개>가 신과 인간의 약속, 즉 죄사함과 구원을 주제로 구상된 것이었다면, 김인이 쓴 극중극 <해바라기>는 삼녀가 완성하지 못했던 습작희곡 <무지개>의 완성판이다. 이로써 ‘다시는 너희를 물로 멸망시키지 않겠다’라는 약속과 함께 하나님께서 보여준 징표인 ‘무지개’에 상응하는, ‘다시는 죄를 짓지 않겠노라’는

10) 장정일, <슬픔>, 《지하인간》, 미래사, 1991, 136면.

약속의 징표로써 ‘해바라기’를 보여준 것이다. 이와 같은 참회 의식은 시 <슬픔>의 마지막 구절과 <해바라기>의 결말 부분을 연관 지어 볼 때 더욱 분명해진다.

이렇게 맺음하곤,
<내 무지개는 어디 있나?>라는 제목을 붙인다.
자비를……자비를……자비를……(운다)

자신이 지은 낙태의 죄(살인)에 대해 신의 자비를 소망하는 시의 끝 구절과, 희곡의 대단원에서 체포된 김인이 “해바라기……해바라기……해바라기……저것들이 나의 무지개가 될 줄이야”¹¹⁾를 외치는 것은 서로 대응을 이룬다. 시 <슬픔>이 자비를 소망하지만 구원을 기약할 수 없는 인간 존재의 슬픔을 주제로 했다면, 희곡 <해바라기>는 ‘해바라기’¹²⁾를 완성 시킴으로써 구원(무지개)의 희망을 극적으로 형상화하고 있다. 이처럼 희곡 <해바라기>와 시 <슬픔>은 시적 화자의 낙태에 대한 현실적 경험을 토대로 자기반영적인 상호텍스트성을 구축하고 있는 것이다.

장정일의 <해바라기>는 한편, ‘글쓰기’를 소재로 한 자기반영적 성격의 작품이다. 주인공 ‘김인’이 글쓰기의 강박에서 벗어나기 위해 강간과 살인 그리고 방화를 저지르는 것이 이 작품의 주요 사건이다. 작가에게 ‘글쓰기’는 억압이나 압제로부터의 해방을 지향하는 행위이지만 이 작품에서는 글쓰기라는 행위 자체가 작가에게 억압과 고통이 되는 상황을 다루고 있다. 주인공인 김인에게 글쓰기가 억압과 고통의 원인이 되는 것은 그것이 “계약금을 받고 마감에 쫓겨 가며 작업에 착수하는 일”¹³⁾이기

11) 장정일, <해바라기>, 『세계의 문학』, 1996년 겨울, 416면.

12) 여기서 ‘해바라기’는 중의적이다. 김인이 지은 희곡 작품의 제목이기도 하고 김인이 죽인 여자들을 묻은 자리에 피어난 꽃이기도 하다.

13) 장정일, 앞의 책, 360면. 10년 전에 유망한 극작가였던 김인은 극중 현재 헨리 밀러의 소설을 연극으로 각색하는 신세로 전락한 인물이다. <해바라기>의 첫

때문이다. 그러니까 사실 억압과 고통은 글쓰기 자체에서 비롯되는 것이 아니라 그것이 돈을 매개로 계약이 성립되어 이루어진다는 데에서 비롯되는 것이다. 자본주의의 회로 속에서 작가의 글쓰기는 그 자본주의를 지탱하고 있는 이데올로기적인 환상을 까발리고 비판하는 주체적인 행위가 아니라 오히려 자본의 주문에 응답해야 하는 노예적 행위나 다름없다. 따라서 <해바라기>에서 상징계는 글쓰기를 계약이라는 방식으로 제약하고 통제하는 자본주의 질서이다. 여기서 상징계의 대타자 아버지를 표상하는 인물은 김인에게 헨리 밀러 소설의 각색을 중용하는 제작자 오유희와 멀리 제주도에서부터 서울에 있는 자신에게 점점 접근하는 ‘어머니’이다.

제작자 법의 법자도 모르는군. 하긴 작가가 법을 알 리 있다. 법적인 배상 개념은 계약금만을 말하는 것이 아니라 내가 당신 작품을 기다리며 썼던 모든 경비가 배상 개념에 포함될 수 있어. 그러니까 몇 달 간의 사무실 유지비와 홍보비, 기획비, 인건비 등을 모두 배상액으로 산정할 수 있지. 그러면 적어도 계약금의 열 배쯤을 물어내야 할 걸. 나는 지금 슬퍼. 우리가 법적, 사무적 관계밖에 안 된다는 게 말이야. 대체 뭐가 문제야? 어디서 막히나구?

각색을 포기하려는 김인에게 제작자는 위약금으로 위협한다. 마치 아버지가 거세 위협을 통해 자식을 굴복시키는 것과 같이 제작자는 김인에게 엄청난 위약금을 물어야한다는 논리로 설득 아닌 위협을 하고 있다. 그리고 김인이 임신시킨 열네 살짜리 계집애 문제를 해결(낙태)했다고 하

머리에서 각색을 위한 원작으로 인용되는 소설의 대목은 헨리 밀러의 <<장미빛 십자가>>의 한 부분이다. 헨리 밀러, 유채철 옮김, <<장미빛 십자가(SEXUS)>>, 카나리아, 1991, 81면.

면서 걱정 말고 글을 쓰라고 한다. 그 말을 듣고 김인은 머리통을 쥐어뜯으면서 울고 오유희는 혁대를 빼어서 바닥에 내려친다. 그때마다 김인은 흐느끼며 ‘어머니’¹⁴⁾를 부른다. 마치 어머니에게 체벌을 받는 아이의 모습을 떠오르게 하는 장면이다. 여기서 어머니는 생물학적 성(性)과는 상관없이 상징계의 대타자 아버지를 표상하는 것이다.¹⁵⁾

김인 …(중략)…제길 점점 가까워 오고 있어……어제는 부산, 오늘은 대구야……온통 날 미치게하는 것들뿐이야……이래서 어떻게 마음 편히 글을 쓸 수 있겠어……그런데도 제작자 놈들은 글이 빨리 안 나온다고 죽치지, 평론가 놈들은 졸작이라고 씹어대지. 관객들은 극작가의 이름은 모르면서 인기 배우라면 사족을 못 쓰지……더러워서 못해 먹겠어……(담배를 피우기 위해 담배곽을 찾지만, 담배가 없다)……씨팔……점점 가까이 오고 있어……점점 다가오고 있다구.(386면)

어머니는 제작자, 평론가¹⁶⁾, 관객들과 마찬가지로 김인을 억압하는 인

14) 여기서 ‘어머니’는 중의적으로 해석될 수 있다. 매질을 당하면서 구원의 대상으로 호출되는 어머니일 수도 있고 오유희가 매질을 하는 어머니일 수도 있다. 후자의 어머니는 성적으로는 여성이지만 실은 상상계의 대타자인 아버지를 표상한다고 할 수 있다. 표상으로서의 ‘아버지’는 실제의 생물학적 성과는 상관이 없기 때문이다.

15) 장정일의 작품 속 어머니는 대부분 상상계의 대타자인 아버지와는 반대편에 있는 상상계의 대타자로서 그려진다. 하지만 이 작품 속에서 어머니는 김인을 억압하는 부정적 존재로 그려지는데 여기서 어머니는 상상계의 대타자로 그려지고 있기 때문이다.

16) 평론가들에 대한 작가의 비판적인 자의식은 다른 작품들에도 있다. 특히 희곡 <너희가 제즈를 믿느냐>의 다음과 같은 구절은 문제적이다. “조사명 사람들은 내가 쓰는 SF 무림소설을 자기들 멋대로 포스트 모던 무림소설이라고 바꾸어 부르지. 그 결과 나는 은행의 유리상자를 뒤흔쳐나와 더 큰 유리상자 속에 갇히게 된 걸세. 말단 노예에서 조금 행세하는 중간층 노예가 된 것뿐이지. TV독서

물로 그려지고 있다는 것을 확인할 수 있다. 극이 전개될수록 어머니와 김인의 거리는 점점 좁혀진다. 어머니가 전화로 수원에 도달했음을 알렸을 때 김인은 혼잣말로 올 테면 오라고 하면서 “너 따위는 내 일각수로 받아버리겠어”(401면)라고 한다. 여기서 ‘일각수’는 자신의 성기를 지칭한다. 김인이 완성시키는 극중극 <해바라기>에는 이런 구절이 있다.

…(중략)…학교에서 세상을 배우고 있을 때 세상에서는 어떤 일들이 벌어지는 걸까? 초등학교가 끝나는 긴 종이 울리고 아이가 돌아온다. 집에는 아무도 있을 것 같지 않다. 까닭은 모든 어머니에게서 사랑이 떠나갔기 때문. 그러면 다락에 숨어계신 아버지에게 다음과 같은 질문을……(401면)

학교가 파하고 집에 돌아와도 어머니가 기다리고 있지 않은 상황, 이는 어머니의 사랑이 떠나갔기 때문이라고 한다. 사랑 없는 어머니란 장정일의 다른 작품들에서 볼 수 있는 모태의 평온함을 표상하는 어머니와는 거리가 멀다. 김인에게 이런 어머니는 제작자, 평론가와 마찬가지로 자신을 억압하고 괴롭히는 상징계의 인물인 것이다.

사실 김인이 삼녀의 습작품 <무지개>를 자신의 <해바라기>로 도용하면서 첨가하는 위의 대목은 장정일의 시 <텅 빈 껍질>¹⁷⁾의 내용을 그

대답을 한다고 스튜디오 속에 들어가 앉았을 때 나는 그걸 알았어.”(116면) 여기서 자기 작품을 ‘멋대로 포스트 모던 무렵소설이라고 바꾸어 부르는’ 사람들이 바로 평론가들이다. 이들의 폭력적인 규정은 작가에게 억압과 통제로 받아들여진다. 작가를 노예로 인식하는 것은 <해바라기>의 김인과 서로 통한다. 비평가에 대한 비판의식은 소설 <보트하우스>의 인터뷰 장면에서도 확인할 수 있다.

17) 권명아는 <텅 빈 껍질>을 신동엽의 시 <껍데기는 가라>와 상호텍스트로 놓고, 이를 기성의 권위에 대한 강한 도전의식의 표출이라고 해석하면서 장정일의 글쓰기의 특징을 ‘시도의 글쓰기’로 이름 붙인 바 있다. “장정일의 이러한 시도의 글쓰기는 종종 <1980년대적 이념>에 대한 혐오로 독해되기도 하지만, 본질적으로는 ‘이념주의’나 ‘본질주의’에 대한 비판이라 할 수 있다.” 권명아, 『누구보고 가라는 거야?』-1960년대 세대와 1960년산 세대의 거리화, 또는 시도의 글쓰기, 『문학의 광기』, 세계사, 2002, 181~186면 참조.

대로 옮겨 붙인 것에 지나지 않는다. 시에서 희곡으로 옮겨진 대목들만 부분적으로 발췌하여 보면 다음과 같다.

1. 우리들은 잃어버린 게 없다/ 모든 것은 너희들이 분실했으므로/ 더 이상 우리는 빼앗기지도 않으리// 세계는 머리가 텅빈 거대한 껍질에/ 지나지 않는다// 이 마천루 숲에는 저능아들이/ 낙원이 몰수된 세대가 산다/ 별기 위해 먹으며 그들은 밤마다/ 숙녀의 음란증을 수술한다/ 심약한 소수가 있어/ 루터란 아위에 숫자판을 맞추지만// 강요가 아니라, 우리들은 전혀 순수하고/ 자발적인 무의식으로 믿는다/ 성스럽고 상스러운 성이여/ 내 십자가엔 그리스도가 없다/ 모든 십자가로부터 목수의 어깨를 뜯어내라/ 가랑이 벌린 여인이 거꾸로 매달린/ 이것은 새로운 십자가. 자꾸자꾸/ 우리는 거기 입맞춘다// 2. 학교에서 세상을 배우고 있을 때/ 세상에서는 어떤 일들이 벌어지는 걸까/ 국민학교가 죽는 긴 종이 울리고/ 아이가 돌아온다. 집에는/ 아무도 있을 것 같지 않다 까닭은/ 모든 어머니에게서 사랑이 떠나갔기 때문/ 그러면 다락에 계신 아버지에게/ 네 가지 질문을-18)

극중에서 김인이 완성시킨 <해바라기>는 그를 억압했던 강요된 글쓰기로부터 벗어나고자 하는 강박적 의식의 소산이었다. 그리고 그 강박의 궁극적인 원인은 낙태로 표상되는 현대 사회의 타락상과 그에 따른 원죄 의식이었다. 그러므로 마지막 장면에 이르러 장정일은 둥근 원, 달, 모성, 여성을 상징하는 ‘해바라기’를 노래함으로써 실낙원 이전의 상태로 돌아가고자 하는 강렬한 구원의 메시지를 전달하고 있는 것이다. 이상의 맥락들을 모두 종합해 볼 때 희곡 <해바라기>는 낙태라는 현실적 죄악을 생산하는 상징계의 자본주의 또는 물질주의적 질서를 원죄의식, 또는 참회의식으로 극복하고자 하는 장정일의 구조의지가 발현된 작품임을 총체적으로 확인할 수 있게 되는 것이다.

18) 장정일, <텅 빈 껍질>, 《햄버거에 대한 명상》, 민음사, 1987. 중에서.

단막극 <긴 여행>은 장정일이 쓴 동명의 시와 관련하여 자기반영적 상호텍스트성을 논의할 수 있는 작품이다. 시 <긴 여행>¹⁹⁾은 희곡의 내용과 비슷하지만 그 구성이나 사건 진행에서 큰 차이를 보인다. 희곡 <긴 여행>이 여로형 서사의 구조를 통해 표현된 것과 달리, 시는 입몽-각몽의 구조를 갖고 있는 몽유형 서사 구조를 취하고 있다. 시골 기차역 대합실의 긴 나무의자 위에서 낮잠을 자고 있는 걸인여자의 꿈이 곧 시의 내용이다. 여자와 ‘나’는 검표원에게 쫓기다가 하늘의 구원을 받아 헬기 다리에 매달리게 되지만, 힘이 다한 여자가 떨어지자 ‘나’도 함께 떨어지고 그 때 꿈이 깬다는 내용이다. 이런 몽유 형식은 희곡 <어머니>에서도 볼 수 있다. 어쨌든 꿈이라는 압축적인 공간을 사건(이야기 내용) 제시의 방식으로 활용한 것은 시라는 갈래의 양식적 특징에서 비롯된 것으로 볼 수 있다. 희곡처럼 이야기를 길게 끌어갈 수 없기 때문에 몽환적인 꿈의 공간으로 시의 모호성(ambiguity)과 비유적 긴장(tension)을 압축해서 전달하고 있는 것이다.²⁰⁾ 그리고 시 <긴 여행>은 희곡 <긴 여행>의 모태가 되는 텍스트라고 할 수 있는데 여기서 ‘꿈’은 매우 중요한 의미를 획득한다.

W 자기는 모르는 게 없구나. 그럼 우린 어디서 왔지?

M 우리는 모두 걸인 여자의 꿈속에서 왔어...추억 속에서 왔고.²¹⁾

‘우리’, 그러니까 M과 W는 ‘걸인 여자의 꿈’에서 왔다고 한다. 이 말은 M과 W의 긴 여행이라는 이야기가 시 <긴 여행>에 등장하는 걸인 여자

19) 장정일, <긴 여행>, 《지하인간》, 미래사, 1991, 139~141면.

20) 프로이트에 따르면 꿈은 압축과 치환의 논리로 설명된다. 은유와 환유의 논리를 함축하는 꿈의 공간은 시의 비유적 성격과 서로 통한다고 할 수 있다. 막스 밀네르, 이규현 옮김, 『프로이트와 문학의 이해』, 문학과지성사, 1997, 41~67면 참조.

21) 장정일, <긴 여행>, 《긴 여행》, 미학사, 1995, 78면.

의 꿈의 내용이라는 것을 의미한다고 볼 수도 있다. 물론 ‘우리’가 ‘걸인 여자의 꿈’이나 ‘추억’ 속에서 왔다는 말을, 성경과 오이디프스 대왕의 이야기와 결부된 ‘아버지와 아들의 관계’라는 인류의 근원적인 기억(추억)이 우리 인간들의 근원(원형)이 된다는 것으로 이해할 수도 있다. 중의적인 해석은 가능하다. 그러므로 여기서는 <긴 여행>이라는 시 텍스트를 희곡 <긴 여행>의 근원 혹은 출처가 되는 것으로 볼 수 있는 것이다.

시와 희곡 이외에도 소설 <아버지를 찾아가는 긴 여행>²²⁾이라는 텍스트가 있다. 그러니까 <긴 여행>은 서로 다른 장르로 세 개의 텍스트가 상호텍스트적인 관계에 있는 작품이다. 소설 <아버지를 찾아가는 긴 여행>은 세 편의 희곡(<실내극>, <어머니>, <긴 여행>)을 차례로 엮은 것이다. 이 세 작품이 하나의 소설 텍스트 안에 묶일 수 있는 공통된 요소는 무엇일까. 그 실마리는 소설의 제목에서 유추할 수 있다. ‘아버지를 찾아가는 긴 여행’이라는 제목에는 ‘긴 여행’이 포함되어 있으므로 세 작품 중에서 특히 희곡 <긴 여행>이 가지는 위상을 짐작할 수 있다. 그리고 그 긴 여행의 목적이 실은 ‘아버지’를 찾는 데 있다는 것이 제목을 통해 확인된다. 그렇다면 세 작품의 공통분모가 바로 그 ‘아버지 찾기’라는 것을 장정일은 자기반영적 방식으로 밝히고 있는 셈이다.

각각의 작품을 살펴보면, 먼저 <실내극>은 소설 속으로 들어오면서 큰 변화가 없다. 다만 작품의 서두에서 아들의 복역기간이 희곡에서는 ‘2년 3개월하고 열다섯째 날’이라고 되어 있는데 비해 소설에서는 ‘1년 6개월하고 열다섯째 날’로 9개월이 줄었다. 이런 변화를 분명하게 설명할 수 있는 단서를 찾기는 어렵다. 하지만 장정일의 전기적 사실을 통해 어느 정도 유추해 볼 수는 있다. 장정일은 여호와의 증인을 믿으면서 교련거부라는 핑계로 학교를 그만둘 수 있었고 군대에도 가지 않았다. 그런데 어쩌다 폭력 사건에 휘말려 소년원에 수감 되었다. 그러니까 감옥은 그

22) 장정일, <아버지를 찾아가는 긴 여행>, 《아담이 눈뜰 때》, 김영사, 2005.

에게 군대의 대체물이라고 할 수 있다.²³⁾ 군대의 복무기간은 지금까지 지속적으로 단축되고 있다. 따라서 콘텍스트의 변화는 작가에 의해 의도적으로 개작된 것인 만큼 규율권력 비판이라는 의도로도 이해될 수 있다. 이처럼 텍스트 간의 상호관계를 통해 작품에 새겨진 작가 의식의 흔적들(traces)을 추적(traces)하는 것은 장정일의 작품세계와 그 의미를 재구성하는 차원에서 미세한 실마리를 제공하기도 한다.

<어머니>의 경우는 희곡과 소설의 차이가 두드러지게 나타난다. ‘큰주먹’과 ‘흰얼굴’이 감방 안에서 좌선하고 있는 것으로 시작되는 희곡의 도입부와 달리 소설에서는 큰주먹이 살인을 저지르고 재판을 치루면서 있었던 에피소드를 서술하는 것으로 시작된다. 끝 부분도 희곡에서는 앞에 전개되었던 내용들이 큰주먹의 꿈이었음이 드러나면서 일종의 몽유구조를 이루고 있는 반면, 소설에서는 희곡에서 지금까지의 이야기 내용이 꿈이라고 밝혀지는 대목이 생략되어 있다. 희곡은 수직적인 권력관계를 맺고 있던 큰주먹과 흰얼굴이 서로 화해를 이루는 앞의 내용이 결국 꿈이었음이 드러나면서 현실의 완고한 권력관계가 여전히 지속되고 있음을 강조하고 있다면, 소설에서는 둘의 화해가 꿈이 아닌 현실로 유지되면서 화해의 의미를 강조하고 있는 것이다. 이런 개작은 현실에 대한 작가의 인식 변화를 보여준다. 희곡에서 소설로의 개작을 통해 화해 불가능한 부정적 현실인식에서 화해 가능한 긍정적 현실인식으로의 변모를 보여준다고 하겠다. 소설의 시작 부분에서 추가된 큰주먹의 재판에 관련된 에피소드 역시 큰주먹을 보다 사실적인 캐릭터로 만들어주는데 기여한다. 재판과정에서 대판관에게 “내가 뛰어넘을 수 없는 것은 법의 정신이 아니라, 그 정신이 숨겨 가진 폭력이요”라고 항변하는 모습을 통해 희곡과는 달리 큰주먹이 권력에 저항하는 투사적 성격을 획득하고 있

23) 미셸 푸코에 의하면 학교, 공장, 병원, 군대, 감옥은 모두 주체를 관리하고 감시·통제하는 규율권력의 장소이다. 김진균·정근식 편저, 『근대주체와 식민지 규율권력』, 문화과학사, 1997, 참조.

는 것이다.

<긴 여행>은 희곡과 소설의 텍스트가 크게 다르지 않다.

<실내극>, <어머니>, <긴 여행>은 장정일의 첫 희곡집인 『긴 여행』에 수록된 4편의 작품 중 소설을 희곡으로 개작한 <너희가 재즈를 믿느냐>를 제외한 세 편에 속한다. 소설 <아버지를 찾아가는 긴 여행>에 수록된 차례는 희곡집의 차례와 동일하며 발표순서에 따른 것이다. 그러므로 이를 통해 <실내극>에서부터 시작된 장정일의 희곡 창작이 결국은 아버지 찾기라는 주제를 전제로 한 일련의 자기반영적 변주였음을 일단은 짐작할 수 있다. 그런데 세 작품은 모두 감금의 모티프를 갖고 있다는 점에서 공통점이 있다. <실내극>과 <어머니>가 직접적으로 감옥을 중요한 소재로 채택하고 있다고 한다면 <긴 여행>은 달리는 ‘열차’라는 구속된 공간을 소재로 한다. ‘검표원’은 감옥의 간수와 비견될 수 있으며 <긴 여행>에서 ‘M’과 ‘W’가 열차를 벗어나 도망가는 것은 일종의 탈옥이라고 볼 수 있다. 하지만 그들은 결국 왔던 곳으로 다시 돌아옴으로써 탈주에 실패한다. 감금의 공간은 아버지의 규율권력이 작동하는 영역이다. 그러므로 사실 이들 세 작품의 공통분모는 아버지를 찾아가는 긴 여행이 아니라 아버지로부터 벗어나려는 긴 여행이라고 해야 옳다. 그럼에도 제목을 그렇게 한 것은 아버지로부터 벗어나려는 탈옥과 도망이 결국 실패하고 다시 아버지의 세계로 돌아올 수밖에 없다는 것을 강조하기 위해서이다. 장정일은 <해바라기>에서 헨리 밀러를 인용²⁴⁾함으로써 이러한 메시지를 일관되게 구축한다.

여기자 자기 삶의 주인이 되고자 하는 용기와 완전한 자유에 대한 갈망…… 그래서 신과 같이 되는 것…… 자 봐, 여기 이런 구절이 있어…… 나는 온전히 내 나뭇잎의 이상적인 우주를 설계했다. 그것은 단순하고, 거기에는 돈도 없고

24) 헨리 밀러, 앞의 책, 228면.

재산도 없고 법률도 없고 경찰도 없고, 정부도 사형 집행인도 감옥도 학교도 없다. 나는 나의 이미지로 만든 세상을 원했고 나의 정신으로 신을 만들었으며 그 후로는 나를 방해하는 것이 없었다. 어느날 나는 깨달았다. 결국 나도, 하느님이 자신의 무한한 힘을 알리기 위해 보인, 그 끝없는 영역의 일부였다는 것을……(368면)

감금 모티프와 관련하여 장정일 희곡의 상호텍스트적인 의미를 더 구체적으로 살펴볼 수 있다. 감옥이라는 국가의 수형기구는 국가의 법질서를 위반한 이들을 감금하는 장치로서 작동한다. 그러니까 감옥은 아버지를 대타자로 하는 상징계의 질서를 위반하는 것들에 대한 응징의 직접적인 표상이다.²⁵⁾ 장정일은 실제로 폭력 사건으로 소년원에 수감된 경험이 있고²⁶⁾ 이후 1997년 《내게 거짓말을 해봐》로 다시 한 번 수감된 이력²⁷⁾을 갖고 있다. 작가의 직접적인 수감 경험을 고려한다면 그의 작품에 감옥 모티프가 빈번하게 등장하는 이유를 쉽게 추정할 수 있다. 감옥의 모티프가 직접적으로 그리고 전면에 드러나는 것은 <실내극>과 <어머니>이다. 이밖에 <해바라기>의 대단원에서 김인이 체포되어 가는 것과 <일월>에서 부소가 함양으로부터 유배되어 변경으로 내쫓기는 것 역시 넓은 범주에서의 감금에 해당한다고 볼 수 있을 것이다. 추방, 탈주 등을 포함하는 감금 모티프가 이처럼 장정일의 희곡에 일종의 지배소로 등장하는 것은 작가의 개인적인 이력 탓도 있겠지만 그보다는 상징질서에 대

25) 장정일의 문학에서 ‘아버지’의 부정적 의미는 매우 노골적으로 드러나는 것이기 때문에 기존의 장정일에 대한 논의에서 중심적인 주제를 차지해 왔다. 여기서는 ‘아버지’의 의미를 라캉의 ‘상징계’와 관련하여 논의하도록 한다.

26) 1년 6개월의 소년원 수감에 대한 저간의 사정과 소회는 장정일, <개인기록>, 《나의 나》, 문학동네, 1996, 52~58면에 자세하게 소개되어 있다.

27) 《내게 거짓말을 해봐》 사건과 관련한 재판과정에 대해 참조할 수 있는 글로 강금실, 「장정일을 위한 변론」, 『장정일 화두, 혹은 코드』(행복한 책읽기, 2001)가 있다.

한 위반이라는 주제가 일관되게 나타나기 때문이다.

장정일 희곡에서 상징계의 대타자 아버지는 때때로 현실적 권력의 화신으로 형상화 된다. <실내극>에서 보다 구체적으로 등장하는 상징적 아버지의 형상은 바로 박정희다.

아들 (한 모금 마신다) 그런데 작년 10월에 무슨 일이 있었나요? 하루 종일 국기가 올라가지 않고, 간수놈들은 무슨 회의를 그렇게 오래 하는지 배식을 하지 않아 우린 하루 종일 굶었어요.²⁸⁾

이 대목은 10·26이라는 역사적 사건을 콘텍스트로 하고 있는 것으로서 김재규의 박정희 암살을 이렇게 형상화 해 놓았다. 군인출신의 독재자 박정희는 역사적 인물이지만 장정일의 문학에서 이렇게 직접적으로 언급될 만큼 대타자 아버지의 전형을 보여주는 인물이다. 이와 비슷한 위상을 갖는 인물로 김일성을 들 수도 있는데, 이 역시 장정일의 희곡 <너희가 재즈를 믿느냐>에서 ‘흑회장’으로 등장한다. 그 ‘흑’은 김일성으로 치환할 수 있는 환유적 형상소이다.

장정일 희곡의 인물들은 끊임없이 아버지의 금기를 위반하고 아버지의 명령에 저항한다. <실내극>에서 ‘아들’과 ‘어머니’가 그랬듯이 <어머니>에서도 ‘흰얼굴’은 절도라는 범죄를 지었다. ‘큰주먹’은 살인을 저질렀으며, <긴여행>의 주인공들은 무임승차를 한다. <해바라기>에서는 살인과 방화가 너무나도 태연하게 이루어진다. 이 모두가 상징계에 대한 거부로서의 위반행위들이다.

이상의 논의를 통해 장정일의 희곡 텍스트를 자기반영적 상호텍스트성의 논리로 읽어내는 것이 디테일하고 풍요로운 해석의 방법이 될 수 있음을 확인했다. 개별적으로 각각의 텍스트에 접근하는 독해의 방법은

28) 장정일, <실내극>, 앞의 책, 1995, 20면.

장정일 문학의 상호 연관을 무시한 몰이해로 이어질 가능성이 있다. 물론 본고의 논의가 장정일 희곡의 전모를 설명한다고는 할 수 없겠지만, 새로운 독법의 제시는 될 수 있을 것이다. 이를 통해 텍스트들의 관계 속에 내밀하게 새겨놓은 작가의 비의를 창의적으로 밝혀낼 수 있을 것이다.

3. 타자반영적 혼종성

‘혼종성’은 자기 작품 외의 다른 텍스트와 콘텍스트들을 자신의 희곡 작품으로 끌어들이고 있는 양상을 설명하기 위한 용어이다. 장정일의 희곡은 영화, 가요 등의 대중문화를 비롯해 동서고금의 다양한 저작들을 혼종적으로 차용한다. 그 혼종성의 양상은 표면적으로 명백하게 드러나는 경우도 있지만 그렇지 않은 경우가 많다. 그러므로 주의 깊게 읽지 않으면 외부의 다른 텍스트를 의도적으로 자기 작품에 뒤섞고 있음에도 불구하고 그것을 간과하기 쉽다. 따라서 장정일의 희곡 텍스트를 해석함에 있어 타자의 목소리를 반영하는 혼종성에 대한 철저한 고려는 역시 해석의 정밀성을 높인다는 의미에서 매우 중요하다.

먼저 단적인 사례를 하나 살펴보자. 장정일 희곡 <해바라기>에서 주인공 김인은 자신이 죽인 여자들의 사체를 자신의 집 창밖의 담벼락 밑에 묻는다. 화재 조사원이 왔을 때 그 사체들의 무덤 위에 핀 해바라기 꽃을 보고 김인은 다음과 같이 말한다.

김인 저것들은 모두 고양이의 피를 먹고 자랐죠. 그래서인지 나는 가끔씩 저 해바라기가 교살된 고양이들을 위한 십자가처럼 보이는 때가 있지요.²⁹⁾

29) 장정일, <해바라기>, 앞의 책, 415면.

이 말 때문에 의심을 산 김인은 결국 경찰에 체포된다. 그런데 중요한 것은 ‘사체 위에서 피는 꽃’의 모티프가 엘리엇의 시 <황무지>에 다음과 같이 나타난다는 것이다.

작년 당신이 뜰에 심은 시체에
싹이 트기 시작했소³⁰⁾

<해바라기>의 한 대목을 연상시키는 이 시구를 이정호는 성경구절과의 비교를 통해 해설한다. 요한복음(12:24)의 “밀알 하나가 땅에 떨어져 썩지 않으면 한 알 그대로 남아 있고 죽으면 많은 열매를 맺습니다”라는 구절에서 ‘밀알’은 저 시구의 ‘시체’와 같은 의미라는 것이다. 계속해서 그의 해설을 보면 엘리엇은 기독교에 대해 동일시와 배척의 양가적 감정을 갖고 있었다고 하는데 이런 성경구절의 인용은 기독교에 대한 동일시의 표현이자 동시에 원래의 성경구절을 비틀고 훼손시키는 것이라고 한다. 또 엘리엇이 기독교를 비판적으로 인식하게 된 이유가 기독교의 가부장적 억압체제 때문이라고 하면서 엘리엇의 기독교 비판을 상징계 비판과 결부시키고 있다.³¹⁾

인용된 엘리엇의 시구는 주로 고대의 풍요제의와 연관되어 해석되어 왔다. 하지만 기독교와 관련한 이정호의 해석은 장정일의 희곡 <해바라기>와 연관 지어 볼 때 여러 모로 의미심장하다. <해바라기>에서 김인은 글이 잘 풀리지 않을 때마다 살인을 하는데, 한번은 여선생을 죽이고 돌아와 다음과 같이 중얼거린다.

김인 (노래를 흥얼거리며 방으로 뛰쳐들어와 연필로 종이에 미친 듯이 쓴다) 막힐 테면 막히라지. 막힌 데는 몰라도 뚫

30) 이정호, 『<황무지> 새로 읽기』, 서울대학교출판부, 2002, 12면에서 재인용.

31) 위의 책, 83~84면 참조.

는 방법을 알고 있어……한 알의 밀알이 떨어져 썩지 않으면 아무것도 이룰 수 없는 거지. 밀알 하나……밀알들……밀알 셋……밀알 넷……. 32)

장정일의 <해바라기>는 극중에서는 김인이 청탁 받은 헨리 밀러의 각색원고를 대신해 쓰는 오리지널 작품으로서 삼녀가 미완으로 남긴 <무지개>의 완성본이다. 이 오리지널 원고의 한 대목에 요한복음의 한 구절-“한 알의 밀알이 떨어져 썩지 않으면 아무것도 이룰 수 없는 거지.”-이 등장하고 있는데, 이것은 ‘사체 위의 꽃’과 관련을 보여준다. 따라서 엘리엇의 <황무지>의 한 구절에 대한 이정호의 해석은 장정일의 희곡 <해바라기>의 맥락과 매우 유사하다고 하겠다. 뿐만 아니라 여호아의 증인 신도이면서도 기독교의 가부장적 맥락을 비판하는 장정일의 양가적 태도 역시 엘리엇과 매우 닮아있다. 장정일의 <해바라기>와 엘리엇의 <황무지>에서 보이는 너무나 흡사한 면모는 과연 우연일까 아니면 장정일의 의도일까. 단언할 수 없는 것이지만 어쨌든 혼종성의 맥락을 고려한 <해바라기> 읽기는 이같이 그 해석을 풍부하게 만들어주는 것이다.

<해바라기>에서 ‘김인’이 각색하는 작품의 원작자인 헨리 밀러와 관련해서 상징계의 대타자 아버지를 논의해 볼 수 있다. <해바라기>에서 대타자 아버지의 질서가 강요하는 억압과 통제는 김인에게 가해지는 글쓰기의 억압감을 통해 명징하게 드러난다. 글쓰기의 억압은 아버지의 성기를 상징하는 ‘가운데 손가락’으로 표상되기도 하고, 때로는 고양이³³⁾의 울음소리라는 청각적 상징을 통해서도 표상되는데, 그것은 모두 원죄의 식을 심어준 하나님의 이미지와 결부되어 있다.

헨리 밀러의 대표작인 《남회귀선》은 <해바라기>와 마찬가지로 기

32) 장정일, <해바라기>, 앞의 책, 411면.

33) <해바라기>의 ‘고양이’는 에드가 앨런 포의 《검은 고양이》와 관련되어 있다.(365면 참조) 고양이는 ‘강박의 원인’으로 묘사된다.

독교적 모티프를 많이 차용하고 있다. 뒤에서 논의하겠지만 장정일의 문학에서 기독교는 ‘하나님 아버지’로 대변되는 가부장적 질서, 즉 상징계의 대타자를 가장 잘 구현하는 표상으로 그려진다. 《남회귀선》의 주인공 공 역시 소설가라는 점에서 <해바라기>와 같고, 기성의 권위와 보수적인 윤리관에 대해 비판적이라는 점에서도 두 작품은 통하는 데가 있다.

“오, 아버지, 이 버러지 같은 개새끼시여, 이 망할 놈의 번개를 당장 거 뒤들이소서, 그렇지 않으면 아그네스는 더 이상 당신의 존재를 믿지 않으리니! 들리나, 그 위에 있는 야비한 늑다리아, 장난질 그만둬! 네놈 때문에 아그네스가 미쳐 돌아가잖아. 이봐, 너 귀머거리야, 이 늑은 개새끼야!”³⁴⁾

천둥치고 비 오는 하늘을 향해 내뿜는 주인공의 말이다. 하늘의 아버지 하느님을 ‘버러지 같은 개새끼’라고 하는 이 장면은 상징계의 대타자 아버지에 대한 적개심을 숨기지 않는 장정일의 작품들과 대단히 유사한 면모를 보여준다.

장정일의 희곡 속에서 기독교적인 모티프들을 발견하기란 어렵지 않은데 기독교와 관련된 또 다른 혼종성의 사례를 논의해 보자. <긴 여행>에서 헬기에 매달려 도망치던 W가 바다에 떨어지면서 다음과 같은 대사를 한다.

W 늦었어요. 저 일렁이는 바다는 자석처럼 자꾸 내 몸을 끌어당기고 있어요. 내 몸은 피곤으로 쇠덩이처럼 굳었구요. 안녕, 내 사랑. 당신 혼자 가세요. 황금의 해안이든 태양의 섬이든, 사철나무 그늘 아래서 야자즙을 마시며 나를 생각하며 물어줘요.³⁵⁾(밑줄, 인용자)

34) 헨리 밀러, 오승아 옮김, 《남회귀선》, 문학세계사, 2004, 297면.

35) 장정일, <긴 여행>, 앞의 책, 71면.

이 대사는 장정일의 시 <사철나무 그늘 아래 쉴 때에는>와 자기반영적 관계에 있는 것이다.³⁶⁾

그랬으면 좋겠다 살다가 지친 사람들
가끔씩 사철나무 그늘 아래 쉴 때는
계절이 달아나지 않고 시간이 흐르지 않아
오랫동안 늙지 않고 배고픔과 실직 잡시라도 잊거나
그늘 아래 휴식한 만큼 아픈 일생이 아물어진다면
좋겠다. 정말 그랬으면 좋겠다.

...(중략)...

한 권에선 되게 낮잠을 자버린 사람들이 나즈막히 노래불러
유행지난 시편의 몇 구절을 기억하겠지

바벨론 강가에 앉아
사철나무 그늘을 생각하며 우리는
눈물 흘렸지요³⁷⁾ (밑줄; 인용자)

삶의 피로에 지친 사람들에게 ‘사철나무 그늘’은 달콤한 쉼터이다. 하지만 삶의 번민은 쉽게 해소되지 않고 애상에 잠긴 지친 사람들은 성경 속 ‘시편의 몇 구절’을 노래한다. 그것을 정확하게 밝히면 시편 137장(시온의 노래)이다.

36) <제7일>이라는 장정일의 소설에도 “저 바다 건너편에는 사철 푸르른 사철나무가 있고 사람들은 그 나무 아래 누워 노래 부르며, 낮잠을 자는데…….”라는 구절로 낙원의 이미지를 형상화한 대목이 있다. 《아담이 눈뜰 때》, 김영사, 2005, 173면.

37) 장정일, <사철나무 그늘 아래 쉴 때는>, 《햄버거에 대한 명상》 중에서

(시 137:1) 우리가 바벨론의 여러 강변 거기에 앉아서 시온을 기억하며
울었도다 (밑줄; 인용자)

(시 137:2) 그 중의 버드나무에 우리가 우리의 수금을 걸었나니

(시 137:3) 이는 우리를 사로잡은 자가 거기서 우리에게 노래를 청하며
우리를 황폐하게 한 자가 기쁨을 청하고 자기들을 위하여 시
온의 노래 중 하나를 노래하라 함이로다

(시 137:4) 우리가 이방 땅에서 어찌 여호와의 노래를 부를까

시편 137장은 나라를 빼앗겼던 바벨론의 슬픈 포로시절을 노래한 것이다. 시편의 이 구절은 보니 엠(Boney M)이라는 4인조 그룹의 대표곡 <Rivers Of Babylon>를 통해 더 유명해졌다. 올드 팝 대중들은 시편은 몰라도 보니 엠의 노래는 기억한다.

희곡 <긴 여행>에서 “황금의 해안이든 태양의 섬이든, 사철나무 그늘 아래서 야지즙을 마시며 나를 생각하며 울어줘요”라고 한 ‘W’의 말은 도망자의 처지가 되어 쫓기는 자신의 입장을 나라를 뺏겨 포로가 된 이스라엘 민족과 동일시되고 있다. 이런 동일시를 통해 쫓기는 자의 슬픔을 강조하고 있다고 할 수 있지만, 그보다는 기독교의 성경을 재맥락화 하여 기독교의 권위에 대한 비판을 시도하는 일종의 전유(appropriation)로 보는 것이 장정일을 더욱 적극적으로 해석하는 방법이 될 것이다.

이제는 좀 다른 맥락에서 혼종성의 양상을 살펴보자. 1995년에 간행된 그의 첫 희곡집인 《긴여행》의 서두에는 “프라하의 K, 파리의 B에게 바칩니다.”라는 구절이 있다. 그러니까 그의 첫 희곡집은 그의 희곡 창작에 영향을 미친 두 인물에게 헌정된 것이다. 그런데 프라하의 K와 파리의 B는 여기서 처음 언급된 것이 아니다. 1987년 1월 7일자 『동아일보』에는 장정일의 희곡부분 신춘문에 당선소감이 실려 있다.

장정하라. 聖 ‘카프카’, 聖 ‘베케트’, 聖 ‘장정일’. 그 위대한 문학의 삼위 일체를 위하여!³⁸⁾

이 당선소감을 통해 우리는 보다 확연하게 장정일의 구조의지를 추정할 수 있다. 먼저 희곡의 형식적인 측면에서 베케트의 부조리극은 장정일의 모더니즘적인 문예 미학적 성향과 조응될 수 있었을 것이다. <고도를 기다리며>의 마지막 구절은 장정일의 희곡에 미친 영향을 단적으로 확인할 수 있는 부분이다.

에스트라공 그림 같까?
블라디미르 바지나 추켜올려.
에스트라공 뭐라고?
블라디미르 바지나 추켜올리라고.
에스트라공 바지를 벗어라고?
블라디미르 추-켜-올리라니까.
에스트라공 참 그렇구나.

그는 바지를 추켜올린다. 침묵.

블라디미르 그림 같까?
에스트라공 가자.

둘은 그러나 움직이지 않는다.³⁹⁾

블라디미르는 바지를 추켜올리라는 말을 두 번이나 하고 있지만 에스트라공은 그 말을 바로 알아듣지 못하고 “바지를 벗어라고.”라며 되묻는

38) 『동아일보』(1987. 1. 7)

39) 사뮈엘 베케트, 오중자 옮김, 《고도를 기다리며》, 민음사, 2000, 158면.

다. 이렇게 대화중에 벌어지는 문답의 불일치는 장정일의 희곡 여러 곳에서 발견할 수 있다. <실내극>에서 ‘아들’이 같은 감방에서 함께 지냈던 ‘나비 할아버지’를 이야기하자 ‘어머니’는 나비와 할아버지와 아들이 함께 있었다는 말로 잘못 알아듣는다.⁴⁰⁾ <긴 여행>에서도 ‘W’가 ‘M’의 직업을 묻자 M이 ‘무덤 파는 인부’라고 대답하는데, 무덤을 파헤치는 고고학자라는 의미를 W는 말 그대로 무덤의 구덩이를 파는(판매하는) 일꾼으로 잘못 오해한다(<긴여행>, 59면). <해바라기>에서도 어머니와의 전화 통화에서 김인은 부산이란 말을 부천으로 잘못 알아듣는다. 이와 같은 의사소통상의 오해는 소통 수단으로서의 언어의 투명성을 재고하게 하고, 현대 사회의 한 현상인 관계의 단절을 드러낸다. 상징계가 언어의 질서로 구성된다는 점을 고려한다면 일상적인 소통의 장애를 의도적으로 강조하는 부조리극의 기법은 결국 장정일의 희곡이 그 형식적인 측면을 통해서도 상징계와 길항한다는 것을 이해할 수 있다.

장정일이 사뮈엘 베케트에게 바치는 가장 직접적이면서 분명한 헌사(homage)는 그의 희곡 <일월>의 끝에서 발견된다.

부소(여) 가자, 몽염! 어서, 몽염!
몽염(남) (취한 듯이, 해를 보고 움직이지 않는다.)⁴¹⁾

전체적인 맥락은 다르겠지만, ‘가자’라고 하는 대사와 ‘움직이지 않는다’는 지시문을 통해 작품을 종결하고 있는 것은 <고도를 기다리며>와 <일월> 두 작품의 공통된 요소라고 할 수 있을 것이다. 가야하지만 가지 않고, 또 갈 수 없는 역설적인 상황 역시 현실과 당위의 어긋남이라는 부조리극의 한 특징을 여실히 보여주는 것이다.

40) 장정일, <실내극>, 앞의 책, 13면. 이후 이 희곡집에서 인용하거나 참고할 경우 끝에 작품명과 면수 병기.

41) 장정일, <일월>, 『세계의 문학』, 2000년 봄, 243면.

‘삼위일체’의 한 축인 베케트가 장정일 희곡의 형식과 기법적인 측면에 지대한 영향을 끼쳤다면, 카프카는 과연 어떤 의미로 해석해야 할까. 카프카가 미완성 희곡인 <조묘지기>⁴²⁾를 남기기는 했지만 그는 분명 소설가이지 극작가라고는 할 수 없다. 장정일과 카프카의 문학에 대한 정밀한 비교 연구가 뒷받침 되어야 보다 분명한 영향관계를 확인할 수 있겠지만 <아버지에게 보내는 편지>라는 카프카의 텍스트는 분명 장정일에게 미친 카프카의 영향관계를 뚜렷하게 보여준다.⁴³⁾ 이 텍스트에 대한 연구에서 “아버지와는 불화관계는 카프카의 생애와 작품에 지속적으로 반복되어 나타나는 모티프이자 ‘불변의 상수’⁴⁴⁾라고 한 구절이 있는데 여기서 카프카의 이름을 장정일로 바꾸더라도 아무런 문제가 없을 만큼 상징계의 대타자 아버지에게 대한 두 작가의 의식/무의식은 많은 공통 분모를 가지고 있다고 하겠다. 이렇게 볼 때 카프카에게 받은 영향이란 장정일의 문학에서 살부의식으로 드러나는 상징적 ‘아버지’와의 극단적인 불화라고 할 수 있을 것이다.

아버지가 상징계의 대타자라는 점을 고려할 때 아버지에게 대한 반항과 거부하는 곧 아버지의 언어와 법으로 구성된 상징계를 거부하는 것으로 볼 수 있다. 등단 소감에 이어 첫 작품집에서까지 언급될 정도라면 카프카와 베케트가 그의 희곡창작에 있어 얼마만큼의 중요성을 지니는가를 충분히 짐작할 수 있다. 이렇게 볼 때 상징계에 대한 초극의지는 장정일이 희곡의 창작을 시작하면서부터 일관되게 견지했던 것이라고 하겠다. 뿐만 아니라 그것이 구체적으로 아버지에게 대한 살해의 욕망으로 형상화된다는 것 역시 카프카의 영향과 함께 시작되었다고 해야 할 것이다. 물론

42) 국내에 번역된 카프카의 전집 두 번째 권인 《꿈같은 삶의 기록》(술, 2004)에 수록되어 있다.

43) <아버지에게 보내는 편지>는 국내에 몇 가지 번역본이 있다. 여기서는 앞의 전집 2권에 실린 텍스트 참조.

44) 김은정, 『카프카의 『아버지에게 드리는 편지』에 나타난 어린 시절의 ‘상처’ 연구』, 한국독어독문학회, 『독일문학』 95집, 88면.

아버지에 대한 반항의식은 카프카를 알기 전부터 시작되었다고 할 수 있을 것이다.⁴⁵⁾ 하지만 그 ‘원외상’으로서의 아버지에게 대한 증오가 보다 분명한 형태로 각성되고 의미화 되는 데는 카프카의 독서가 중요한 역할을 했을 것이다.⁴⁶⁾

희곡 <일월>은 부왕인 진시황에 의해 만리장성 밖의 변방으로 위리안치 되었다가 결국 환관 조고의 농간에 의해 죽게 되는 태자 부소가 띄우는 편지이다. 그것의 원작 소설 제목이 <중국에서 온 편지>⁴⁷⁾인 것도 바로 카프카의 <아버지에게 보내는 편지>에 대한 헌사(homage)에 다름 아닌 것이다. 그리고 그 의도는 소설의 첫대목에서 다음과 같이 명확하게 새기고 있다. 이로써 장정일 문학의 ‘삼위일체’의 의미가 대강 밝혀진다고 할 수 있겠다.

들어보십시오. 나는 부소扶蘇입니다. 나는 부소이자, 나는 부소입니다. 라고 말하는 사람의 가면입니다. 그러니 이건 소설도 아니고 평전도 아니고 역사는 더욱 아닐 겁니다. 되기로 한다면 이건 겨우 입을거리나 될까요. 그러나 뭐니뭐니해도 이건 입을거리 이전에 무대 위에 혼자 출연해서 지껄이는 일인극의 독백이거나, 정신과 의원의 치료실 의자에 드러누워 내뿜는 자기 고백이거나 할 겁니다. 이것도 저것도 아니면 그냥 편지라고 하지요. 그렇게 되면, 하하하, 아버님 전상서인가요? 프라하라는 도시에 살았던 어느 유대 작가는 그것을 잘도 썼더군요. (밑줄; 인용자)

45) 장정일, <개인기록>, 앞의 책 참조.

46) 임진수, 『환상의 정신분석』(현대문학, 2005)은 프로이트의 『늑대인간』의 꼼꼼한 분석을 통해 정신분석의 임상적 논리를 해명한다. 여기서 핵심적인 것은 병적인 증상이란 반드시 두 개의 경험을 통해서 발생한다는 것이다. 첫 번째의 1차 경험을 저자는 프로이트의 ‘원외상’에서 개념을 가져와 ‘원외상’이라고 명명한다. 이 원외상 뒤에 2차의 경험이 뒤따라야 1차 경험인 원외상은 증상으로 드러나게 된다. 저자는 이를 소리굽쇠의 공명현상에 빗대어 설명한다.(22면)

47) 장정일, 《중국에서 온 편지》, 작가정신, 1999.

역사의 허구화 혹은 역사의 패러디를 비롯해 <일월>이 가진 상호텍스트성은 남미의 작가 보르헤스의 포스트모더니즘적 글쓰기와 그 기법 면에서도 매우 닮아 있다.⁴⁸⁾ <일월>은 작가의 직접적인 고백을 따른다면 『사기』, 『군주론』, 『황금의 가지』에서 많은 영향을 받은 작품이다.⁴⁹⁾ 『황금의 가지』는 왕권 교체의 모티프, 즉 젊고 힘 있고 성(盛)한 세력이 늙고 힘없고 쇠(衰)한 세력으로부터 권력을 쟁탈한다는 것을 주요 내용으로 한다. 『군주론』은 재정일치의 종교적 수준에서 논의되던 전근대적 정치 관념에서 벗어나 권모와 술수라는 수단과 현실적인 역학관계에 의해 권력이 획득될 수 있다는 근대적 정치개념의 선구가 되는 저작이다. 그러니까 <일월>은 『사기』에 기록된 진시황과 부소의 이야기에 『황금의 가지』와 『군주론』의 ‘권력’ 모티프를 연결해서 풀어낸 작품인 것이다.

장자인 부소는 언젠가 아버지의 뒤를 이어 황제가 됨으로써 아들에서 ‘아버지’로 거듭나게 될 것이다. 하지만 <일월>은 아들의 아버지 되기가 실패하는 과정을 보여준다. 진시황은 아버지의 전형이다. 시작, 즉 기원의 자리에 자신을 위치시키기 위해 그는 스스로 ‘시황’이라 칭했다.⁵⁰⁾ 역사적으로도 진시황은 강력한 중앙집권 국가를 구축하고 화폐와

48) 최명호는 장정일의 소설 <중국에서 보낸 편지>와 보르헤스의 <허구들>의 비교를 통해 두 작품이 가진 포스트모더니즘적 글쓰기의 기법적 유사성에 대해 논의했다. 최명호, 『보르헤스와 장정일의 글쓰기와 패러디기법 연구』, 『중남미 연구』, 한국외대 중남미 연구소, 2001.

49) 작품의 말미에서 밝히고 있다. 243면 참조.

50) 상징적 아버지들은 신과 같은 위엄과 권능을 행사하기 위해 기원과 계보를 중시한다. 계보의 서술은 이 작품 외에도 <긴여행>에서도 확인된다. <긴여행>에는 「마태복음 1장의 아브라함의 후손 계보를 늘어놓는 장면이 있다.(68~69면) 계보의 서술이란 점에 주목할 때 피터 웨퍼의 희곡 <에쿠우스>의 한 장면-주인공 알런이 그의 애마 너제트의 조상 계보를 읊는 장면-을 떠올릴 수 있는데 <에쿠우스>는 계보의 서술이 아니라도 장정일의 희곡과 많은 점에서 유사하다. 아버지의 억압으로부터 벗어난 세계, 즉 말(에쿠우스)로 표상되는 대자연의 생명력을 주제로 한 <에쿠우스>는 그 주제의식에서도 장정일의 희곡 작품들과 맞닿아 있다. 2006년 7월 13일부터 ‘폴로 엮은 집’에서 장정일이 강의한

도량형을 통일하면서 자신의 정책에 적대적인 지식인들을 가혹하게 탄압했던 부권적 인물이다.⁵¹⁾ 아들 부소는 자신이 아버지로부터 탄압되는 이유를 잘 알고 있다.

부소(여) …(중략)… 우리는 폐하로부터, 권력의 중심으로부터, 함양으로부터 다시 말해 만리장성의 안의 세계로부터 거세당한 겁니다. …중략… 이 몸이 장자라는 것, 언젠가는 태자가 되고 아버지를 대신해 황제가 되리라는 것, 바로 그 이유 때문에 저는 거세되어야 했습니다.⁵²⁾

아버지의 거세위협은 아들을 길들여 상징계의 질서를 따르게 하는 수단이다. 진시황은 아들을 변방에 보내는 상징적 거세를 단행함으로써 중앙(함양)의 힘과 권력을 행사할 수 있게 되는 것이다. 함양과 변방은 권력의 지리적 상징성을 드러낸다.

이처럼 혼종성의 양상을 통해 장정일의 희곡 작품들을 읽는 것은 데리다의 표현처럼 ‘흔적을 추적’하는 일종의 확장적, 창조적 독서 행위라고 할 수 있다. 하지만 희곡 작품에 뒤섞여 있는 다양한 콘텍스트를 찾아 읽는 것은 일반 독자들에게는 쉽지 않은 전문적인 연구를 필요로 하는 작업이다. 그러나 많은 시간과 노력을 요구하는 이런 작업을 통해 텍스트가 구성된 맥락을 심층적으로 이해할 수 있고, 결과적으로 보다 고차원적인 해석을 이끌어내는 것이야말로 진정한 책임기의 즐거움이 아닐까 한다.

8편의 희곡 중 첫 번째가 <에쿠우스>였다는 점을 염두에 둔다면 장정일에 미친 그 작품의 영향관계를 어느 정도 짐작할 수 있을 것이다.

51) 통일된 대제국을 비롯해 화폐와 도량형의 통일이라는 것은 들뢰즈와 가타리의 『천의 고원』에서 집중적으로 비판된 수목적 체계의 전형이다.

52) 장정일, <일월>, 앞의 책, 215면.

4. 형식미학과 이데올로기

장정일의 희곡 텍스트가 구성되는 두 가지 원리로서 자기반영적 상호 텍스트성과 혼종성을 들고 그 둘의 양상을 각각 살펴보았다. 이 두 가지 원리는 장정일의 희곡이 포스트모더니즘의 창작원리로서 텍스트 내외의 다양한 콘텍스트들을 상호 조합하는 경향을 잘 드러내 보여준다. 이를 통해 장정일 희곡 텍스트의 미학적 구성 원리를 확인하게 된다.

포스트모더니즘의 미학적 원리를 따르는 장정일의 희곡은 ‘아버지’로 표상되는 상징계가 만들어내는 환상의 이데올로기와 접목시켜 논의할 수 있다. 다시 말해 미학적 원리와 이데올로기적 원리를 연관시켜 논의할 수 있다는 것이다. 이는 장정일 희곡에 나타나는 ‘아버지’의 상징적 의미를 미학적 차원에서 새롭게 해석하고 그것을 정치적 의미와 결합해 상호텍스트성과 혼종성이라는 미학적 논리와 접맥시키는 작업이다. ‘아버지’는 이데올로기적인 환상을 창조하는 정치적 의미를 가진다. 아버지의 세계가 창조하는 ‘가짜 낙원’이라는 시뮬라크르 혹은 환상은 장정일의 문학적 주제로서 극복의 대상이다. 그의 글쓰기는 이 ‘가짜 낙원’을 넘어서는데 있다.

문장을 쓰는 일에서 나는 내가 그토록 원했던 ‘창조의 아픔’을 누릴 수 있을 것이다. 그 고통은 가짜 낙원을 단호히 내뱉리치고 잃었던 낙원, 실재, 진리를 되찾는 데 쓰이는 아픔이다. 가짜 낙원에서 잃어버린 실재를 되찾기 위해서는 두 가지 노력이 필요하다. 먼저 나는 내 오성의 능력을 과신하지 말아야 하며, 자유를 자제해야 한다. 거기에 필요한 것이 겸손이다. 그리고 좋은 세계는 쉽게 만들어지는 것이 아닐 것이므로, 단시일에 명확히 잡히지 않는다고 해서 포기해서는 안 된다. 그러기에 인내가 필요하다. 겸손과 인내는 문장을 쓰고자 하는 나뿐 아니라, 가속도의 낙원에 살면서 좀 더 나은 세계를 꿈꾸는 모든 사람들에게 요구되는 덕목이다.⁵³⁾

상호텍스트성과 혼종성은 아버지가 만들어 내는 ‘환상’을 파괴하는 형식미학적 차원의 방법론이다. 지금까지 장정일론에서 ‘아버지’의 의미는 주로 그 상징적 의미에 대한 주제적·내용적 차원의 해석이 주종을 이루었다. 하지만 ‘아버지’는 모더니즘 미학의 엘리트주의가 내세우는 미학적 보수주의, 그 권위적인 미학적 관점을 상징적으로 드러낸다고 볼 수도 있다. 그러니까 장정일의 문학에서 ‘아버지’는 내용적 차원에서뿐만 아니라 형식미학적인 논리로도 해석될 수 있어야 한다는 말이다.

형식미학적 차원의 논리인 상호텍스트성과 혼종성은 포스트모더니즘의 미학적 입장을 견지하면서 모더니즘적인 미학적 권위에 도전한다. 미학적 권위로서의 모더니즘은 엘리트주의를 통해 작가의 창조적 능력에 큰 권위를 부여했다. 하지만 포스트모더니즘은 무에서 유의 창조 대신 상호텍스트성과 혼종성의 논리로 기존의 것들을 다시 활용하고 재생산하는 유희적 글쓰기를 지향한다. 이러한 방식의 글쓰기는 리얼리즘의 재현적 글쓰기와도 다르며 따라서 리얼리즘적인 저항 방식과도 구분된다.

결국 장정일의 희곡은 모더니즘의 엘리트주의와 리얼리즘의 재현적 글쓰기 양자를 비판적으로 넘어서고 있다고 할 수 있겠다. 이는 장정일이 모더니즘과 리얼리즘이라는 근대미학의 두 축을 비판함으로써 탈근대적인 포스트모더니즘 희곡을 지향하고 있는 것으로 설명할 수 있다.

53) 장정일, <아담이 눈뜰 때>, 앞의 책, 147면.

참고문헌

- 『동아일보』, 1987.1.7.
 『문화일보』, 2006.3.11.
 『신약성서』
 장금실, 『장정일을 위한 변론』, 『장정일 화두, 혹은 코드』, 행복한 책읽기, 2001.
 권명아, 『누구보고 가라는 거야! -1960년대 세대와 1960년산 세대의 거리화, 또는 시도의 글쓰기』, 『문학의 광기』, 세계사, 2002.
 김만수, 한국희곡의 정신분석적 읽기, 『한국극예술연구』, 한국극예술학회, 2004.
 김성곤, 『‘신세대 소설’과 1990년대의 글쓰기』, 『뉴미디어 시대의 문학』, 민음사, 1996.
 김은정, 『카프카의 <아버지께 드리는 편지>에 나타난 어린 시절의 ‘상처’ 연구』, 『독일문학』 95집, 한국독어독문학회, 2005.
 김진균 · 정근식 편저, 『근대주체와 식민지 규율권력』, 문화과학사, 1997.
 신원선, 『지배담론과 성문학의 충돌-장정일 희곡론』, 『한민족문화연구』, 1997.
 양승국, 무대에 간혀버린 재즈적 언어들-장정일 희곡론, 『작가세계』, 세계사, 1997.
 이정호, 『<황무지> 새로 읽기』, 서울대출판부, 2002.
 임진수, 『환상의 정신분석』, 현대문학, 2005.
 장정일, <사철나무 그늘 아래 쉴 때는>, 『햄버거에 대한 명상』, 민음사, 1987.
 장정일, <텅 빈 껍질>, 『햄버거에 대한 명상』, 민음사, 1987.
 장정일, 『그것은 아무도 모른다』, 열음사, 1988.
 장정일, <긴 여행>, 『지하인간』, 미래사, 1991.
 장정일, <슬픔>, 『지하인간』, 미래사, 1991.
 장정일, 『<긴 여행>』, 미학사, 1995.
 장정일, <개인이기록>, 『나의 나』, 문학동네, 1996.
 장정일, <해바라기>, 『세계의 문학』, 1996년 겨울.
 장정일, <일월>, 『세계의 문학』, 2000년 봄.
 장정일, <아담이 눈뜰 때>, 『아담이 눈뜰 때』, 김영사, 2005.
 장정일, <아버지를 찾아가는 긴 여행>, 『아담이 눈뜰 때』, 김영사, 2005.
 정봉석, 『<해바라기>에 내재된 포스트모더니즘의 양상』, 『한국극예술연구』, 한

- 국극예술학회, 1999.
 정우숙, 『한국현대희곡의 “가족” 모티프와 그 변용』, 『한국연극학』, 한국연극학회, 2003.
 최명호, 『보르헤스와 장정일의 글쓰기와 패러디기법 연구』, 『중남미 연구』, 한국외대 중남미연구소, 2001.
 질 들뢰즈 · 펠릭스 가타리, 이진경 · 권혜원 옮김, 『천의 고원』, 연구공간너머자 료실, 2000.
 막스 밀네르, 이규현 옮김, 『프로이트와 문학의 이해』, 문학과지성사, 1997.
 바흐친, 김근식 옮김, 『도스토예프스키 시학』, 정음사, 1988.
 사뮈엘 베케트, 오중자 옮김, 『고도를 기다리며』, 민음사, 2000.
 조셉 칠더스 · 게리 헨치, 황중연 옮김, 『현대 문학·문화 비평 용어사전』, 문학동네, 2003.
 카프카, 이주동 옮김, 『꿈같은 삶의 기록』, 숲, 2004.
 헨리 밀러, 유재철 옮김, 『장미빛 십자가(SEXUS)』, 카나리아, 1991.
 헨리 밀러, 오승아 옮김, 『남회귀선』, 문학세계사, 2004.
 호미 바바, 나병철 옮김, 『문학의 위치』, 소명출판, 2002.

Abstract

of his plays are planned carefully and accurately.

Key words : Jeong-Il Jang, hybridity, intertextuality, postmodernism, self-reflexivity

A Study on the Hybridity and Intertextuality of Jeong-Il Jang's Plays

Jeong, Bong-seok

Unlike most of the research on Jeong-Il Jang which mainly focussed on his poems and a few of his plays, this paper explores Jeong-Il Jang's entire plays to discuss them broadly and profoundly. It lays special focus on the essential principles of his plays: hybridity and intertextuality.

One characteristic of Jeong-Il Jang's plays is that they contain a lot of texts of his poems, novels, and essays. Another is that they also consist of a lot of texts of domestic and foreign literary works that he read and cultural texts. Jeong-Il Jang referred the former and the latter to hybridity and intertextuality, respectively. If we analyze Jeong-Il Jang's plays with good understanding of hybridity and intertextuality, it is possible that we can find the mutual relation of his plays, which is not found when our discussion is limited to one of his plays, and interpret each play more profoundly. Consequently, the hybridity and intertextuality are considered to be an aesthetic principle of Jeong-Il Jang's plays and essential tool of reading his plays.

The characteristics of Jeong-Il Jang's plays seem to be in line with postmodernism aesthetics: his hybridity and intertextuality are aesthetic devices that he created to overcome the contradiction of the reality that he failed to solve with realism-based methods. Those characteristics are also related to the subject of his plays, which is to confront the governing ideology of symbolism. A close look at the forms of Jeong-Il Jang's plays with and their contents in mind reveals that the hybridity and intertextuality

접 수 일 : 2007년 8월 31일
심사기간 : 2007년 9월 1일~29일
게재결정 : 2007년 9월 29일