

비극적으로 아름다워야 한다는 조건

— 1990년대 여성문학의 제도 문학 편입 맥락과 그 과정

한 경 희*

요약

본고는 1990년대에 이르러 여성문학이 제도화된 문학장에 편입될 수 있었던 맥락과 그 과정을 탐색해본다. 1990년대 초는 민족문학의 퇴조로 인해 문학적 규범이 공동화(空洞化)됨에 따라, 그간 공고하게 유지되어왔던 문학의 권위가 흔들렸던 시기였다. 그 반작용으로 1992년경 문학장에는 가장 보수적인 미학성이라 일컬어지는 서정성에 대한 향수가 나타났으며, 이와 같은 복고적 향수를 투사할 수 있는 대상으로서 신경숙의 소설이 주목받기 시작했다. 1980년대 문학과계의 단절을 통해 자유주의적 개인성을 중심으로 문학장을 재편하고자 하는 논자들은 민족문학의 퇴조 이후 문학장에서 남성들이 이탈해나가는 현상에 대응하기 위해, 신경숙을 비롯한 여성 작가들을 보다 적극적으로 전유해나갔다. 그러나 이 과정에서 여성의 시각에서 자신과 세계를 재현하는 작업은 이전 시대와는 또 다른 방식으로 선별되고 검열되기 시작했다. 문학이란 합리적 이성으로 결코 명징하게 파악될 수 없는 모호하고 복잡한 삶의 근원적 비의 혹은 구체적 시공간과 무관한 인간 실존의 보편적 진실과 같은 ‘부정성의 미학’을 표현하는 것으로 굳어져감에 따라, 여성문학은 자기 안의 타자성에 침잠해있는 여성을 재현할 때에만 비로소 보편적 문학성을 구현한다고 인정받을 수 있었기 때문이다. 이로 인해 여성적 나르시시즘으로부터 비롯된 우울한 상실감과 고독감을 주된 정조로 내세우는 문학 - 이전 시기까지 소위 ‘여류적’ 감성 소설로 불렸던 문학 - 만이 문학장으로 편입되어갔으며, 그 외 여성문학은 대중문학, 상업문학, 전투적 페미니즘 문학 등으로 분류되었다. 이 과정에서 ‘여성적 글쓰기’는 여성문학의 문학적 가치가 보편 자아의 결핍감을 보충하는 대리물로서 모성을 재현하는 데 있다고 얘기함으로써, 여성문학을 전유하면서도 결국 무화시키는 당대 문학장의 보

* 카이스트 강사

편적 문학성 구축에 공모했다.

주제어: 신경숙, 품금이 있던 자리, 1990년대, 여성문학, 82년생 김지영, 문학동네, 여성적 글쓰기, 문체, 미학, 문학성, 대중성, 페미니즘, 보편

목차

1. ‘여성문학의 시대’를 다시 생각하다
2. 신경숙에게 투사된 서정성으로의 회귀 욕망
3. 보편적 문학성으로 전유되는 ‘여류’ 감성
4. ‘여성적 글쓰기’의 공모
5. 그들의 여성문학이 아닌 여성들의 여성문학을 위해

1. ‘여성문학의 시대’를 다시 생각하다

1990년대 문학을 역사적으로 정리하는 글이라면 1990년대 문학의 중요 현상으로 빠지지 않고 거론하는 현상이 있다. 바로 1990년대가 그 어느 시대보다도 많은 여성 작가들이 두드러진 활동을 전개했던 ‘여성문학의 시대’였다는 사실이다. 1990년대 문단의 트로이카라 불렸던 신경숙, 은희경, 공지영이 모두 여성 작가였다는 사실에 더해, 양귀자, 김형경, 공선옥, 최영미, 김인숙, 전경린 등 1990년대 베스트셀러 순위권 작가들 또한 모두 여성이었다는 점, 그리고 김미진, 이해경, 김별아, 송경아, 배수아 등 주목받는 신인 작가들 역시 여성이었다는 점이 그 이유였다.¹⁾ 양귀자의

1) 『家父長 가장 속 다양한 삶 묘사』, 『조선일보』, 1995.5.12; 『30대 여성소설가 베스트셀러 장악』, 『조선일보』, 1995.6.6; 『여성작가 갈수록 「넉넉한 글밭」 신5인방 떠오른다』, 『경향신문』, 1995.6.20; 『중진작가 소설 가문 속 외국소설 약진 신경숙 등 20-30대 여류만 상위권 명백』, 『경향신문』, 1995.7.11; 『여류작가 장편소설 줄이어』, 『매일경제』, 1995.7.30; 『95문학계 여성작가 강세 지속』, 『경향신문』, 1995.12.26; 『95년 문학계 결산 여성작가 「화제작」 많았다』, 『동아일보』, 1995.12.30; 『여성 산맥에 작가 2명 또 합류 권여선 정정희씨 소설 2편 화제』, 『경향신문』, 1996.3.20; 『90년대 문단은 ‘경자의 전성시대’』, 『경향신문』, 1998.1.20; 『여성의

『나는 소망한다 내게 금지된 모든 것을』(살림, 1992), 『천년의 사랑』(살림, 1995), 『모순』(살림, 1998), 공지영의 『무소의 뿔처럼 혼자서 가라』(문예마당, 1993), 『고등어』(웅진출판, 1994), 신경숙의 『풍금이 있던 자리』(문학과학지성사, 1993), 『깊은 슬픔』(문학동네, 1994), 『외딴 방』(문학동네, 1995), 『기차는 일곱 시에 떠나네』(문학과학지성사, 1999), 김형경의 『세월』(문학동네, 1995), 은희경의 『새의 선물』(문학동네, 1995), 『마지막 춤은 나와 함께』(문학동네, 1998), 『행복한 사람은 시계를 보지 않는다』(창작과비평사, 1999)와 같은 장편소설들이 1990년대를 가히 ‘여성문학의 시대’라고 일컫게 했던 대표적 소설들이라고 할 수 있다.

1990년대가 ‘여성문학의 시대’일 수 있었던 이유에 대해서는 다음과 같이 두 가지 방향에서 진단되어왔다. 첫 번째는 1980년대부터 시작된 여성운동이 1990년대에 여성문학이 약진할 수 있는 바탕을 마련했다는 설명이다.²⁾ 그러나 이와 같은 설명은 1990년대에 이르러 ‘문단’이라는 공적 영역에 여성이 다수 진출할 수 있었던 이유를 여성 권리 신장의 직접적 결과라고 분석하기 위해 필요한 근거 - 여성 문인들이 여성운동과 공명하며 남성중심적 문학장 내에서 ‘시민권’을 획득하기 위해서 기울였던 노력 등을 제시하지는 않고 있어 1990년대 문단에서 여성들이 그 어느 때보다 활발하게 활동할 수 있었던 이유를 다소 먼 곳에서 무리하게 추정하고 있다는 인상을 준다. 두 번째는 1990년대가 1980년대적 거대 이념의 억압으로부터 해방되어 드디어 개인, 내면, 일상과 같은 사적인 것을 성찰할 수 있는 시기였기에 남성과 달리 결혼, 사랑, 성 등 사적인 것에 대한 관심도가 높았던 여성들이 문학 창작을 활발히 할 수 있었다는 진단이다.³⁾ 다시

여성에 의한, 여성을 위한 문학 ... 베스트셀러 휩쓰는 그들, 『조선일보』, 1999.11.15.

2) 방민호, 「소설, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대 예술사대계 6』, 시공사, 2005, 45면; 진정석, 「1990년대와 탈이념시대의 문학」, 『새 민족문학사 강좌 02』, 창비, 2009, 427면; 천정환, 「창비와 ‘신경숙’이 만났을 때 - 1990년대 한국 문학장의 재편과 여성문학의 발흥」, 『역사비평』 112, 2015, 294-297면; 김은하, 「1980년대, 바리케이트 뒤편의 성(性) 전쟁과 여성해방문학 운동」, 『상허학보』 51, 2017, 39면.

말해, 1980년대는 합리성, 관념성, 이념성, 사회성, 집단성과 같은 ‘남성적인 것’이 감수성, 일상성, 육체성, 내면성, 개인성과 같은 ‘여성적인 것’을 억압했던 시기였기에, 여성들이 1990년대에 이르러 적극적인 문학 활동을 펼쳐나갈 수 있었다는 것이다. 이와 같은 진단은 특히 1990년대를 1980년대와 단절된 시대로서 설명하는 논자들이 1990년대 여성문학의 약진 현상을 분석하는 부분에서 두드러지게 나타나는 바로서 최근에 이르기까지 거의 정설로 굳어져왔던 것이기도 하다.

그러나 2016년을 전후한 페미니즘 리부트 이후, 위와 같은 진단은 재고의 대상이 되었다. 2015년 신경숙의 표절 사태에 대한 기성 문단의 실망스러운 대응과 2016년부터 잇달아 이어진 문단 내 성폭력 고발로 그간 문학이 누려온 권위에 대한 의구심이 어느 때보다도 증폭됨에 따라 ‘문학’을 개념화하고 제도화해왔던 기성 담론들을 근본적으로 재고찰하는 작업이 시작되었기 때문이다. 현재와 같은 비민주적 형태의 ‘문학권력’이 처음에 어떻게 구성된 것인가에 대한 논의가 확대됨에 따라, 1990년대는 지금과 같은 형태로 문학이 권력화 되기 시작한 시점이라는 점에서 계보학적으로 추적해보아야 할 대상으로 떠올랐다. 이 연장선상에서 1990년대 문학을 수식하는 여러 형용어구 중에서도 가장 대표적 하나인 ‘여성문학의 시대’ 역시 당대 문학장의 권력 재편 과정 속에서 구성된 것은 아니었는지 마땅히 의심을 던져보아야 할 대상으로 부각되기에 이르렀다. 이와 같은 취지에서 진행된 대표적 연구로 다음과 같은 연구를 들 수 있다. 서영인은 1990년대 문학장이 1980년대 문학장과 단절을 선언하며 제시한 집단/개인, 이념/일상, 현실/내면과 같은 일련의 이분법이 여성문학을 전유하

3) 박혜경, 「사인화(私人化)된 세계 속에서 여성의 자기 정체성 찾기」, 『문학동네』, 1995. 가을, 22-25면; 김은하·박숙자·심진경·이정희, 「90년대 여성문학 논의에 대한 비판적 고찰」, 『여성과 사회』 10, 1999.5, 139면; 김경연, 「87년체제와 한국 여성문학의 변화」, 『한국문학논총』 49, 2008, 204-206면; 김은하, 「90년대 여성소설의 세 가지 유형」, 『창작과 비평』, 1999. 겨울, 241면; 황중연·진정석·김동식·이광호, 「90년대 문학을 어떻게 볼 것인가?」, 황중연 외, 『90년대 문학을 어떻게 볼 것인가』, 민음사, 1999, 46-50면 등.

여 구성된 것이었으며, 이것이 1990년대가 여성문학의 시대로 알려져 있음에도 불구하고 당대 문단에서 여성문학에 대한 논의가 그리 많이 발견되지 않았던 이유라고 분석한다.⁴⁾ 최가은은 1990년대 문학장에서 1980년대 문학과 단절이 여성문학 고유의 특성을 구성하는 과정과 연동되는 것이었음을, 1990년대 시대 경향을 기반으로 세를 키워갔던 문예지 『문학동네』의 1995년 여성문학 특집 분석을 통해 설명한다.⁵⁾ 한편 권명아와 조연정은 1990년대 문학장의 남성지배성을 구체적으로 천착한 바 있다. 권명아는 1990년대 문학장이 영화와 TV드라마 같은 당대 거대 문화산업과 마찬가지로 여성 작가를 스타화함으로써 자본을 축적하는 시스템으로 구축된 것이었으며, 이에 자신들의 시스템을 더 빛나게 해주거나 최소한 해치지 않는 범위에서 페미니스트 비평을 선별하여 관용했음을 설명한다.⁶⁾ 조연정은 1990년대 문학장이 남성편향적으로 젠더화되어 있었을 뿐 아니라 페미니스트 비평에 대한 의도적인 거리두기 전략을 취함으로써, 이 시기 새롭게 출현했던 여성 작가들의 문학적 시도를 평가할 수 있는 언어를 개발하지 못했음을 얘기한다.⁷⁾

본고는 위와 같은 선행 연구들의 뒷받침을 받아 1990년대 문학장의 재편에 여성문학이 연루되는 방식을 좀 더 구체화해보고자 한다. 1990년대 문학장에서 두드러진 활동을 보이는 여성 작가의 ‘수’가 많아졌다는 사실이 유별나고 특이한 현상으로서 포착되고 있었다는 것은, 이 시대가 그 이전 시대와 마찬가지로 여전히 문학 행위의 주체를 남성으로 상정하고 있었던 시대 따라서 여성의 문학 행위를 예외적이고 특수한 것으로 바라보았던 시대였음을 말해준다. 2000년대 이후 문학장에서 여성 작가가 문

4) 서영인, 「1990년대 문학지형과 여성문학 담론」, 『대중서사연구』 제24권 2호, 2018.

5) 최가은, 「'90년대'와 '여성문학특집': 『문학동네』 1995년 여성문학특집을 중심으로」, 『민족문학사연구』 75, 2021.

6) 권명아, 「여성 살해 위에 세워진 문학/비평과 문화산업」, 『문학과사회』 31, 2018.

7) 조연정, 「1990년대 젠더화된 문단에서 페미니즘하기 - 김정란과 허수경을 읽으며」, 『구보학보』 27, 2021.

학적 성취를 거두는 것에 대해 더 이상 ‘여성문학의 부상’이라거나 ‘여성문학의 약진’과 같은 용어를 사용하지 않는다는 사실과 비교해보았을 때, 1990년대는 문학 행위를 할 수 있는 주체가 남성으로 규범화되어 있었던 마지막 시대임과 동시에 상대적으로 문학장의 남성편향성이 이전 시기보다 어느 정도 약화되기 시작한 시대였다고도 할 수 있을 것이다. 그렇다면 1990년대에 여성문학이 약진했던 현상의 의의와 한계를 설명하는 작업은 여성 권리의 신장이라거나 혹은 남성지배성의 지속과 같은 양단의 결론 중 하나를 취하는 것만으로는 부족할 것이다. 이에 본고는 1990년대에 여성문학이 부상할 수 있었던 맥락과 그 과정을 1990년대 문학장의 재편 과정 속에서 다층적으로 설명하는 것에 본고의 소임을 두어보고자 한다. 본고는 이 문제를 차근차근 풀어나가 보는 것이, 최근 조남주의 소설 『82년생 김지영』(민음사, 2016) 논란에서 확연히 드러난 바 있듯, 여성문학이 좋은 문학이 되기 위해서 어떠한 조건을 갖추고 있어야 하는가에 대한 논의가 ‘미학성 대 정치성’ 혹은 ‘미학성 대 대중성’, ‘미학성 대 상업성’과 같은 구도 하에 한정되어 일어나게 된 이유를 파악하는 데에도 도움이 될 것이라 기대해본다.

2. 신경숙에게 투사된 서정성으로의 회귀 욕망

‘여성문학의 약진’이 1990년대적 현상으로서 처음 포착되었던 것은 1992년경이었다. 그러나 이때 주목할 만한 활동을 보여주고 있는 여성 작가로 거론되고 있었던 이들은 1990년대를 여성문학의 시대로 일컫게 하는 여성 작가는 아직 아니었으며, 그 이전 시기부터 활동을 지속해오고 있던 여성 작가들이었다.

여성작가들이 잇달아 소설집을 출간하면서 90년대 문단에 새 활력소

가 되고 있다.

요사이 작품집을 펴낸 작가들로는 이혜숙(바람속의 얼굴들) 김향숙(떠나가는 배) 남지심(새벽하늘에 향 하나를 피우고) 이남희(개들의 시절) 유시춘(찬란한 이별) 정영희(그리운 것은 아무것도 돌아오지 않는다) 김지원(물이 물속으로 흐르듯) 조문경씨(칼의 그림자) 등이 있다. 이들은 중견 작가부터 신진작가까지 다양한 계층을 망라하고 있으며 작품주제도 여성문제 이민생활 求道 교육과 노동문제 등 사회의 침예한 갈등까지 광범위하다.

무엇보다 이들 여성작가는 80년대에 비해 침체국면을 맞고 있는 소설 문단에서 진지한 소설적 탐구로 주목받는 작가들이란 점에서 관심을 가질만하다.⁸⁾

뚜렷한 화제작이 없는 문단에 여성작가들이 두각을 나타내면서 눈부신 활동을 보이고 있다. 최근 일제히 쏟아져 나온 주요 계간지 여름호들을 살펴보면 이 같은 상황이 분명하게 입증된다. 이남희, 김향숙, 김만옥, 이선, 신경숙, 최윤, 공지영, 윤재인. 이 가운데 이남희 김향숙 김만옥 공지영 씨의 소설은 현실비판적인 시각으로 사회문제를 다각도에서 다루고 있으며 신경숙 이선 최윤 윤재인 씨 등은 가족사나 개인의 내면화된 의식을 깔끔하게 처리하고 있다.⁹⁾

폭넓고 다채로운 세계를 담아낸 여성작가들의 소설이 겨울 문단을 풍성하게 하고 있다. 최윤의 소설집 「저기 소리없이 한점 꽃잎이 지고」, 이남희의 장편 「산위에서 겨울을 나다」, 윤명혜의 「여자가 여자에게」, 송우혜의 「투명한 숲」, 송윤지의 「긴자는 믿지 않는다」 등이 최근 선보인 여성작가들의 작품들이다. **각기 편차 큰 주제를 색다른 언어로 살아내고 있는 이들 작품들은 유난히 꼭질 많았던 올해 문학계를 마무리하고 있다.**¹⁰⁾

8) 「침체文壇새활력소女流작가의육적활동」, 『동아일보』, 1992.1.27.

9) 「초여름文壇女性두각季刊誌에 활발한 발표」, 『동아일보』, 1992.6.1.

10) 「겨울文壇 여성작가 소설 “풍성”」, 『경향신문』, 1992.12.9.

그런데 위의 신문 기사들에서 확인할 수 있듯이, 여성 작가들이 1990년대 문단에 새로운 활력소가 되고 있다는 분석은 한결같이 당대 문단이 침체를 겪고 있는 중임을 얘기한다. “80년대에 비해 침체국면을 맞고 있는 소설문단”, “뚜렷한 화제작이 없는 문단”, “유난히 곡절 많았던 올해 문학계”와 같은 표현이 그 예라고 할 수 있다. 그러나 이와 같은 표현들은 1992년이 유난히 문학장에 ‘사건’이 많았던 시기였다는 점에서 저널리즘의 과장된 표현으로 치부될 수만은 없는 것들이었다. 그 대표적 예로서 1992년 이인화가 발표한 소설 『내가 누구인지 말할 수 있는 자는 누구인가』(세계사, 1992)를 둘러싼 ‘포스트모더니즘 논쟁’을 비롯하여 박일문의 소설 『살아남은 자의 슬픔』(민음사, 1992)이 무라카미 하루키를 표절했다는 문제제기와 이에 대한 작가의 법적 대응, 마광수의 소설 『즐거운 사라』(청하, 1992)가 음란물이라는 이유로 작가가 법정 구속된 사건 등을 들 수 있다.

이와 같은 ‘사건’들이 동시다발적으로 일어나고 있었다는 것은, 1992년이 민족문학을 기반으로 구성되었던 문학적 규범이 무너짐에 따라 1990년부터 생겨났던 혼란이 최고조에 달했던 한 해였음을 말해주는 것이었다. 20-30여년간 한국 사회의 지배적인 문학 담론으로서 굳건한 위상을 차지하고 있었던 민족문학은 1990년을 전후하여 현실사회주의의 붕괴와 함께 급격히 퇴조해갔다. 이를 기화로 1990년 이후부터 민족문학의 문학 규범에 도전하는 다양한 목소리들이 나타날 수 있었다. 해체주의, 포스트모더니즘, 여성주의, 대중주의, 문화민주주의 등이 바로 그 예라고 할 수 있는데, 이 목소리들은 소위 ‘신세대’라는 이름으로 민족문학의 규범 즉 사회변혁을 위해 민중을 이끌어내야 한다는 역사적 사명을 걸머지고 사회의 구조적 모순을 반영하는 것이 진정한 문학이라는 민족문학의 문학적 규범에 도전하며 크고 작은 설왕설래를 빚어냈다. ‘신세대’ 문학은 1980년대 후반 리얼리즘 문학 혹은 민족문학을 비판할 수 있는 대안 담론으로 떠올랐던 포스트모더니즘에 이론적으로 기대어, 영화 및 비디오와

같은 영상문화를 위시하여 대중문화가 급격히 성장하고 있는 현실 상황을 가리키면서, 기성 문학장에 고급과 저질, 예술과 외설, 예술과 대중, 문학과 영화, 순수와 상업 등등을 구별할 수 있는 절대적인 기준이란 과연 존재할 수 있는 것인지에 대한 전복적인 질문을 던졌다. 이로써 1990년대 초에 그것이 생산적인 논쟁이었던 소모적인 논쟁이었던 그 이전까지 가능하지 못했던 많은 논의들이 이루어질 수 있었던 것인데, 1992년은 이러한 논란이 최고조에 달했던 한 해였던 것이다.

그러나 1992년은 결국 기성 문학장에 전복적인 질문을 던졌던 ‘신세대’들의 입지가 급격히 좁아지는 한 해가 되어버리고 말았다. 그 결정적 계기가 되었던 것은 1992년 이인화가 발표한 소설 『내가 누구인지 말할 수 있는 자는 누구인가』(세계사, 1992)를 둘러싼 ‘포스트모더니즘 논쟁’이었다. 논쟁은 신인 평론가 이성욱이 이인화의 소설이 여러 작품들을 짜깁기하여 창작된 소설임을 지적하면서, 이와 같은 표절 행위가 어떠한 작가 의식으로부터 기인한 것인지를 밝힐 필요가 있다는 요지의 평론을 발표하자, 포스트모더니즘의 수용에 적극적이었던 한 논자가 이에 대해 포스트모더니즘적 기법을 제대로 알지 못하는 리얼리즘의 횡포라고 반박하면서 발발했다. 그러나 이 논쟁은 그 이후로 생산적으로 진행되지 못하여 포스트모더니즘이 결국 표절까지 옹호하는 과렴치하고 무책임한 담론에 불과한 것으로 낙착되도록 하고 말았다.¹¹⁾ 이는 포스트모더니즘에 기대어 기성 문학장에 도전장을 내었던 ‘신세대’ 문인들의 입지를 좁게 하는 것이었다. 포스트모더니즘 혹은 대중 등을 내세우는 ‘신세대’ 문학이란 어떠한 윤리적 책임 및 정치적 책임도 개의치 않고 자신의 방종을 옹호하는, 단지 지극히 경박하고 가벼운 문학에 불과한 것으로 치부되기에 이르렀던 것이다.

이와 같은 상황은 사회주의적인 민족문학 진영에 속해 있던 문학인이

11) 이인화 소설의 표절 관련 논란 및 그 문학사적 의미는 손유경, 「페미니즘의 포스트모던 조건」, 『여성문학연구』 50, 2020, 383-390면을 참조했다.

든 발전주의적인 민족문학 담론에 의거하고 있던 문학인이든 아니면 자유주의적인 문학 담론에 의거하고 있던 문학인이든 그간 스스로를 ‘국가’와 동일시 혹은 반동일시하며 ‘진지하게’ 문학을 해왔던 기성 문인들에게 민족문학이 빠져나가면서 생긴 공동(空洞)을 더욱 크게 느끼게 하는 것이었다. 이 시기를 회고하는 기성 문인들의 글에서 다음과 같이 무력감과 피로감을 느꼈다는 얘기가 자주 발견되는 것은 이 때문이라고 할 수 있었다.

“저는 변화된 현실에 대응할 만한 서사적 어법을 찾지 못해 무력감에 빠져 있던 90년대 초에 『풍금이 있던 자리』 『은어남시통신』을 통해 그들이 감당해낸 역할은 대단히 크다고 생각합니다. 신경숙 윤대녕의 작업들을 통해 80년대와는 달라진 상황이, 또 그 상황 속에 내재된 어떤 욕망이 최선의 형태는 아닐지 모르지만 비로소 문학으로서 말문을 얻은 것이죠.”¹²⁾

위의 김사인의 회고에서 살펴볼 수 있듯이, 기성 문인들에게 있어 1990년대 초는 더 이상 이전과 같은 형태의 전망을 믿고서 문학을 할 수 없게 된 시기임에는 틀림없게 되었으나, 이를 대체할 만한 또 다른 전망을 찾지 못하여 ‘문학은 무엇인가’라는 질문에 대한 답이 비어버린 상태, 따라서 문학하는 자신의 정체감 역시도 모호해져버린 시기였다고 할 수 있다. 그러나 더 이상 ‘문학이란 무엇인가’라는 질문에 대한 근본적 논의가 ‘포스트모더니즘 논쟁’ 이후 진행되기 어려워짐에 따라, 이와 같은 무규범적 상태는 결국 문학장의 보수적 경향을 강화하는 것으로 이어졌다. 문학이라는 개념에 대한 전복적인 해체와 재구조화가 일어나기 어려워짐에 따라 도리어 기존의 문학 개념으로 회귀하려는 움직임이 강해졌던 것으로, 문학장에서 ‘서정적인 문체’에 대한 향수가 그 어느 때보다 짙어졌던 것은

12) 김정란·방민호·김영하·김사인, 「90년대 문학을 결산한다」, 『창작과 비평』, 1998.9, 18면.

바로 이러한 이유 때문이었다. 1992년 경 소설에서 신경숙과 윤대녕이 부상하고, 시에서 서정시가 다시금 유행했던 것이 그 대표적 양상이었다고 할 수 있었다.

이것이 1990년대 여성문학 부상의 첫 시작점이었다. 여성 작가들은 문학장 내 이런 저런 시끄러운 사건들과 논쟁들이 벌어지고 있던 상황과 다소 무관하게 자신들의 문학 활동을 지속하고 있었기에 문학장의 전반적인 ‘침체’ 속에서 상대적으로 활발한 활동을 전개하고 있는 것처럼 보였다. 이 중에서도 가장 주목받은 여성 작가가 신경숙이었다. 신경숙은 1992년에 들어서 한 해 동안에만 5편의 작품을 창작하는 등 등단 이후 가장 활발한 활동을 전개했다. 1992년에 창작한 5편의 작품 중에서도 『한국문학』 3/4월 합본호에 발표한 소설 「배드민턴 치는 여자」와 『문학과 사회』 여름호에 발표한 「풍금이 있던 자리」가 서정적인 문체로 한 개인의 내면을 섬세하게 그려내고 있다는 점에서 문단의 비상한 관심을 모았다. 이로써 1980년대 동안 그리 특별할 것 없는 ‘여류’ 작가 중 한 명으로 체제옹호적인 중산층을 위한 교양 문예지를 바탕으로 작품 활동을 해왔던 신경숙은 민족문학의 자기반성이 두드러지는 한 해였다고 평가되는 1992년, 그리고 ‘소설의 침체’가 계속되고 있다는 우려가 이어졌던 1992년에 1990년대를 이끌어갈 ‘1990년대 작가’이자 진정한 ‘신세대 작가’로서 재발견되었다. 아래 『문예중앙』 1993년 봄호 김윤식과 신경숙의 인터뷰는 이와 같은 정황을 잘 드러내준다.

김윤식 : 금년의 문단창작계, 저는 이것을 아마추어리즘이라고 부릅니다
 다만, 이른 바 대중문학과는 구분되는 ‘문학’을 하는 이들의
 창작활동을 한정해서 볼 때 신경숙씨는 두드러진 활동을 한
 몇 명의 작가들 중에 속하는 것으로 평가되고 있습니다. 지
 난 일년의 활동을 돌아볼 때 본인은 어떻게 생각하십니까

신경숙 : 이런 자리는 처음이라서 말문이 열릴지 모르겠네요. 제가 쓴

글에 대한 이야기를 듣는 것도 아니고 제가 직접 해야 된다는 거, 글썬요, 잘 할 수 있을는지... 지난 일년만을 새삼스럽게 돌아볼 일은 없습니다. 그냥 지금까지 해오던 대로 지내 왔습니다.¹³⁾

위의 인터뷰에서 김윤식은 1990년대 초 전복적 움직임이 가득했던 문학장의 상황을 “아마추어리즘”으로 정리하면서, 신경숙을 당시 “아마추어리즘”적 경향과 무관하며 “대중문학과는 구분되는” 진정한 문학을 하는 몇 안 되는 작가로서 언급한다. 아울러 「배드민턴 치는 여자」와 「풍금이 있던 자리」가 이어령과 이남호와 같은 문단 원로들에게 문장이 미학적이고 감각적이라는 평가를 받고 있다고 전달해주기도 한다.¹⁴⁾ 이외에도 1992-1993년 경 신경숙 소설에 대한 상찬의 근거로서 문체 미학, 감수성, 예술성, 문학성 등과 같은 수사가 곧잘 발견되고는 한다.¹⁵⁾ 그러나 신경숙이 그 이전 시기부터 줄곧 같은 기조의 작품을 창작하고 있었다는 사실을 염두해본다면, 문학장의 신경숙에 대한 집중적인 관심은 그만큼 섬세하고 서정적인 문체, 문학에 대한 보수적 미학 취향이라고 일컬어지는 서정성에 대한 문학장의 복고적 향수가 강하였으며, 신경숙의 소설이 이를 가장 잘 투영할 수 있었던 소설이었기에 주목받았던 것이었음을 말해주는 것이기도 하다.¹⁶⁾ 이로써 1985년 『문예중앙』을 통해 「겨울우화」로 등

13) 김윤식·신경숙, 「不在를 건디는 독특한 문체와 미학 - 김윤식 신경숙 대담」, 『문예중앙』, 1993.봄, 328면.

14) 위의 글, 329면 참조.

15) 김훈, 「글과 무너 : 신경숙에 대한 내 요즘 생각」, 『세계의 문학』 66, 1992.겨울; 이광호, 「문학의 복권과 새로운 화법」, 『문화예술』, 1993.7; 박혜경, 「소설 문법 변모와 그 의미」, 『오늘의 문학』, 1993.7; 장정일, 「헛것 불러들여 ‘여성적 글쓰기」, 『문학정신』, 1993.10; 조남현, 「시적 소설의 한 경지」, 『서평문화』, 1993.12, 15-19면 등.

16) 다음과 같이 장정일은 1992-1993년 경의 ‘신경숙 현상’이 “때늦은” 것이라고 언급하면서, 신경숙 소설이 상찬받는 근거가 되는 특성들이 그 이전 시기부터 줄곧 있어왔던 것임을 말하고 있다. “각 일간지의 문학부기자들과 특히 그와 같은 세대의 젊은 평론가들에 의해 조성된 「신경숙 현상」은 호들갑스러운 데가 있다. 이 말은 그의 작품이 과찬을 받고 있다는 뜻에서가

단하여 1992년에 이미 등단 7-8년 차에 이르렀던 작가이자 1990년 고려원에서 첫 번째作品集 『겨울우화』를 발간하기까지 했던 기성 작가 신경숙은 문단 원로들의 적극적인 뒷받침을 받아 1980년대에는 찾아볼 수 없는 1990년대 문학의 징후를 가장 잘 구현하는 ‘1990년대적 작가’이자 ‘신세대 작가’로서 부상하기 시작한다.¹⁷⁾ 신경숙의 소설은 1980년대 문학의 주된 기조였던 탈식민적 민족주의 및 사회주의적 경향과 단절하여 자유주의적 개인성을 중심으로 문학적 규범을 다시 세움으로써 1990년대 문학장을 새롭게 재편하고자 하는 논자들에게 의해 더욱 적극적으로 활용된다. 이 과정에서 전환기 문학장의 서정성에 대한 복고적 향수는 사회로부터 고립되어있는 개인의 내면 풍경에 대한 미학적 표현 혹은 ‘문학주의’에 대한 추구로서 그 모습을 바꾼다.

이처럼 『풍금이 있던 자리』에 수록된 소설들은 이전의 『겨울 우화』에서 보이던 타인과의 동질감 또는 갈등이 사라지고 세계와 관계를 단절한 개인의 내면을 다루고 있다. ...

고독함이 이 시대의 가장 절실한 감정이란 말은 무엇인가. 80년대까지의 문학의 흐름은 나름대로의 치열성에도 불구하고 우연과 필연, 꿈과 현실, 무의식과 의식, 욕망과 당위 또는 계급적 실천, 타자성과 자기정체성, 주변적인 것과 중심적인 것들이 변증법적 관계를 맺기보다는 후자가 전자를 내리누르는 면모를 보인 바 있다. 그런 상태에서 상황이 변하자 전

아니라, 신경숙은 오래 전부터, 그러니까 「적녀들」을 필두로 그의 평판작이 속속 발표되기 훨씬 전에 「신경숙 현상」이라 불리게 될 그 자신의 문학적 특성들을 고스란히 간직하고 있었기 때문에 하는 말이다. 하므로 서정적 문체와 실존적인 고독감, 여성적 부드러움 같은 것들에 「신경숙 현상」이란 명명을 달아주는 것은 때늦은 감이 있다.”(장정일, 앞의 글, 26면.)

17) 이로 인해 1992-1993년 경 ‘신경숙 현상’이 나타난 직후부터 신경숙 소설이 과연 1990년대적 새로움을 담고 있는 소설이라고 볼 수 있는지, 의구심이 지속적으로 표명되기도 했다. (임홍배·염무웅·현기영·김향숙·권성우, 「90년대 소설의 흐름」, 『창작과 비평』, 1993. 여름, 47-48면; 김정란·방민호·김영하·김사인, 앞의 글, 18-19면; 황종연·진정석·김동식·이광호, 앞의 글, 25-26면.)

자의 요소들이 가지는 중요성이 새삼 부각되기 시작했고, 그러자 ‘우리’라는 공동체적 감각이 균열되고 말았다. 이전의 주도적인 문학의 흐름이 ‘나’가 아니라 ‘우리’이기를 채근함으로써 형성되었다면, 이제 그것이 강한 규정력을 잃은 시대가 도래한 것이다. 지난날의 작가가 ‘우리’로 결집됨으로써 강한 힘을 지닐 수 있었다면, 이제는 고립된 ‘나’로서 현실적 모순과 맞서게 되었고, 이제 ‘나’는 참을 수 없을 정도로 가벼운 존재임을 절감한다. 90년대 들어 인간 주체의 활동성보다는 사회 전반을 가로지르는 구조에 눈뜰 것을 주장하는 논의가 잇따르며, 인간 주체의 미약함을 내세우기 위해 베끼기를 전략으로 삼는 일군의 작가들이 등장하는 것은 바로 이러한 사실의 반영일 터이다. 즉 90년대를 뒤덮는 하나의 공통된 감각이란, 멀지않아 ‘나’와 함께 어깨를 견고 ‘우리’가 될 것이라는 타자는 ‘나’의 곁을 떠났고, ‘나’를 대변할 ‘우리’를 설정할 수 없게 되었다는 것이다.¹⁸⁾

그 첫 작업은 신경숙 소설이 1980년대와 대조되는 1990년대적 특수성을 반영하고 있는 소설임을 설명하는 데서 시작되었다. 위의 류보선의 평론이 그 예라고 할 수 있는데, 위의 글에서 류보선은 신경숙의 소설이 사회와 절연된 고독한 개개인을 그려내고 있다는 점에서 1990년대적 새로움을 보여주고 있다고 분석한다. 1980년대가 ‘나’와 ‘타자’ 사이의 이질성이라고는 전연 찾아볼 수 없는 동질적 존재로서 ‘우리’의 시대였다면, 1990년대는 ‘나’와 ‘너’를 하나로 묶어주었던 이념이 무너짐에 따라 ‘우리’가 해체되면서 ‘나’와 ‘너’가 각자 분리되어 존재하기 시작한 고독한 시대로 이와 같은 시대 변화를 신경숙의 1990년대 소설이 반영하고 있다는 것이다. 그러나 신경숙의 소설에서 인물들이 보이는 외로움과 고독감은 신경숙이 1980년대에 창작한 소설들에서도 동일하게 발견될 수 있다는 점에서, 이와 같은 분석은 그간 1980년대 민족민중문화운동이 만들어냈던

18) 류보선, 「그리움과 끈끈한 생명력의 넓이와 깊이」, 『창작과 비평』, 1993. 여름, 389면.

분위기에 깊이 침윤되어 있었던 논자가 느꼈던 시대의 변화를 1990년대에 창작된 신경숙 소설에 투사하여 읽어낸 것에 가까운 것으로 보인다. 1980년대 문학과 단절된 1990년대 문학으로서 신경숙 문학을 읽어내는 작업은, 다음과 같이 구체적인 현실의 시공간과 무관한 보편적 인간의 ‘실존’을 강조하는 방식으로 이루어진다.

신경숙 소설에서 이처럼 세계와 심각한 불화 관계에 있는 개인들의 이야기는 독자로 하여금 사랑의 부재를 인간 현실의 근원적인 공동성(空洞性)으로 체험하게 한다. 「새야, 새야」와 같은 작품이 전형적으로 예증하듯이 신경숙의 소설은 인간 실존의 보편적 조건에 대한 성찰을 유발하는, 다분히 존재론적인 함축을 가지고 있다. 「떨어지는 산」이나 「멀리, 끝없는 길 위에」처럼 개인적 불행의 시대적인 배경에 대한 지시를 담고 있는 소설의 경우에도 그것은 특정한 시간이나 공간에 국한되지 않는 삶의 비의(秘義)에 대한 계시 속에 용해되어버린다. 신경숙의 소설이 개인적 친연성의 원리를 넘어서 이루어지는 사람들 사이의 관계에 대해 관심이 희박하다는 것, 다시 말해서 사인성(私人性)의 영역에 한정하여 인간 경험과 가치를 이해하고 있다는 것은 불만스럽다. 그러나 정치적·이념적 담론 속에서는 응분의 자리를 얻지 못하는 개인의 불행의 의식에 세심한 표현을 부여함으로써 그것은 소설의 떳떳한 분수가 무엇인가를 다시금 생각게 한다.¹⁹⁾

위의 글에서 황중연은 신경숙 소설이 “인간 현실의 근원적인 공동성(空洞性)”을 보여줌으로써 “인간 실존의 보편적 조건”을 성찰토록 하고 있으며, 이 점에서 “소설의 떳떳한 분수”를 지키고 있는 소설이라고 얘기한다. 신경숙 소설이 보여주는 개개인의 외로움과 고독, 현실에서는 결코 이룰 수 없는 완전한 합일에 대한 그리움은 어떠한 구체적인 시공간적 맥락과

19) 황중연, 「개인 주체로의 방법적 귀환」, 『문학과 사회』, 1993. 겨울, 1320-1321면.

도 무관한 인간 본연의 비극적인 실존적 조건, 따라서 정치적으로도 이념적으로도 결코 환원될 수 없는 인간 실존의 보편적 조건이라고 할 수 있는데, 신경숙의 소설이 이를 그려내고 있다는 점에서 진정한 문학의 역할을 다하고 있다고 설명하는 것이다. 그리고 이와 같은 점이 1980년대 문학에는 부족했던 문학성이 1990년대에 들어서야 비로소 채워지고 있다는 증거라고 얘기되기도 한다. 1980년대 문학이 사회과학이론에 의거한 직선적 논리로써 인간성과 인간 삶의 모든 것을 설명할 수 있다고 가정한다면, 다시 말해 1980년대 문학이 꽉 짜여 있는 인과관계와 필연성, 진보적 발전에 기반한 역사주의에 따라 인간과 인간의 삶을 이성적으로 설명할 수 있다고 가정한다면, 그 반대로 1990년대 문학은 인간의 주체적 의지로 어찌할 수 없는 우연, 운명, 죽음, 소멸, 욕망, 복잡성 등 이성적 논리나 명징한 언어로 설명할 수 없고 오로지 문학만을 통해서만 드러내줄 수 있는 인간 삶의 근본적으로 비극적일 수밖에 없는 진실에 집중한다는 점에서 1980년대 문학보다 훨씬 더 ‘문학적’임을 주장하는 것이다. 이 글은 개개인들로 하여금 세계를 온전히 통어할 수 있는 자율적 주체라는 환상을 산산이 부수어주는 경험들을 언어적으로 재현하는 것이야말로 ‘문학’으로 불려야 마땅하다는 입장에 있다는 점에서, ‘부정성의 미학’²⁰⁾을 문학 고유의 가치로 삼는다고 할 수 있다. ‘문학주의’라고 불릴 수 있는 이와 같은 기조는 자연스럽게 문학 비평이란 텍스트 표면이 아닌 심층에 깊숙이 숨

20) 본고는 1990년대 문학비평에서 자주 발견되곤 하는 ‘근원’, ‘실존’, ‘존재’와 같은 수사들의 근저에 ‘부정성’이라는 개념이 놓여있다고 보아 이를 ‘부정성의 미학’으로 명명해보고자 한다. 눈에 보이는 것 이면에 또 다른 차원을 이루는 어떤 것이 있다는 믿음, 그리고 그 은폐된 어떤 것이야말로 궁극적인 진리를 담지하고 있을 것이라는 믿음, 문학이란 우리의 관습적인 기대를 배반하고 실망시키는 경험 특히 대상의 무가치성 및 인간의 유한성을 확인하게 해주는 부정적인 경험을 재현하는 데서 그 가치를 보장받을 수 있다는 신념으로 나아가게 하는 것은 아닐까 하고 생각하기 때문이다. 이에 대해서는 여러 이론의 뒷받침을 받아 더 세밀한 고찰을 경유한 논증이 이루어져야 할 것이지만, 본고에서는 이 과정을 다음으로 기약하고 ‘부정성의 미학’에 기반한 문학적 신념이 여성문학을 선별하는 기준으로 작동하는 방식을 우선 얘기해보고자 한다.

겨진 복잡하고 모호할 뿐만 아니라 결국 비극적일 수밖에 없는 세계의 진실, 텍스트를 쓴 작가 자신도 제대로 파악할 수 없는 텍스트의 무의식을 끄집어내어 밝혀내는 해석학적 작업과 같다고 여기는 것으로 이어진다.

신경숙의 소설은 1980년대 올바른 이념 중심의 문학이 사라진 뒤 더 이상 문학의 권위를 내세우기 어려워진 상황에서 다시금 문학의 권위를 세울 수 있는 근거를 마련하고자 시도에서도 활용된다.

이제 단편소설은 서정시와 동일한 처지에 놓여 있다. 그들은 상품 미학을 거부하거나 상품 미학으로부터 외면당하고 있으며, 따라서 비자본제적이거나 반자본제적이고, 전근대적이거나 탈근대적이다. 진정한 시인과 진정한 단편소설 작가는 오직 그러한 방식으로만, 광인이나 무당, 어린아이나 고집쟁이로만 존재한다. 그들의 천진난만함이나 광기나 고집은 우리에게 정신적 소도의 구실을 한다. 배제할 수는 있으나 비웃을 수는 없는 것, 애써 외면하면서도 종래는 한 번쯤 맞닥뜨릴 수밖에 없는 것, 계량화되고 수치화된 삶의 완고한 각질 사이로 이따금씩 혼란스러우면서도 황홀하게 분출하는 것, 그것만으로는 살아갈 수 없으며 또 그것 없이는 살기 어려운 것, 말하자면 단편소설과 서정시는 우리에게 상품 미학의 서사에 대한 대항 서사의 근거이며, 사소하면서도, 오히려 사소하므로 소중한 것으로 존재한다.²¹⁾

앞서 설명한 바와 같이 민족문학이 퇴조함에 따라 1990년대에 들어선 직후부터 표절, 외설, 대중, 영상, 상업 등 이전 시기와 같았으면 유치한 저질로만 취급되었던 것들이 스스로를 문학이라고 주장하며 문학의 권위를 어지럽히고 있는 상황은 그간 문학의 특별하고 우월한 사회적 권위에 자신을 동일시해온 문인들에게 '위기'로 받아들여지는 것이었다. 위의 글은 더 이상 타도해야 할 군부독재정권이 없어진 상황으로 인해 이전 시기

21) 서영채, 「단편소설과 상품미학」, 『상상』, 1993. 가을, 20-21면.

까지 사회비판적 대항 담론으로서 문학이 누려왔던 권위가 사라짐에 따라 문학이 단지 여러 대중문화 중 하나에 불과해지고 있음을 지적하면서, 문학이 새롭게 싸워야 할 ‘적’으로 자본주의 혹은 시장주의를 내세워 다시 문학으로 하여금 이전과 같은 방식으로 상징적 권위를 유지할 수 있게끔 하고자 한다. 그러나 이 글은 1990년대 문학의 사회비판적 대항 담론으로서의 위상을 1980년대처럼 사회 문제에 직접적으로 개입하는 데서가 아니라 사회 그 자체로부터 단절된 영역으로 남아 있게 함으로써 구할 수 있다는 주장을 펼친다. 위의 글에서 서영채는 1990년대 이후 문학이 시장의 상품과 다를 바 없게 되었으나, “단편소설과 서정시”만큼은 상품과 무관한 문학 장르라는 점에서 시장사회를 살아가는 우리들에게 있어 “정신적 소도”의 역할을 한다고 얘기한다. 그 대표적 예가 바로 신경숙의 소설 집 『풍금이 있던 자리』로, 이 소설집은 그저 스쳐지나가기 마련인 삶의 미세한 기미를 순간적으로 포착하여 정서적인 울림을 주도록 묘사한다는 점에서, 자본주의라는 공적 질서에 포섭되지 않은 채 남아 있는 사적 진실, 자본주의 사회에서 개인이 유일하게 자유로울 수 있는 공간으로서 내면을 재현하고 있어 문학으로서의 본 역할을 다하고 있다는 것이다. 이는 문학 행위를 하는 주체들이 비록 자본주의 사회를 살아가는 한낱 무력한 일상적 개개인에 불과하지만 그 정신만큼은 천박한 자본주의에 물들지 않은 이들로 특성화함으로써, 문학을 이들만의 유희된 성지로서 구축하는 것으로 이어진다. 그리고 이 작업이 특히 신경숙 소설의 인물들을 ‘고립된 내면성’의 순수한 인물들로 분석하는 작업을 통해 이루어졌던 것이다.

3. 보편적 문학성으로 전유되는 ‘여류’ 감성

그렇다면 1990년대 초의 문학장이 서정성, 문학성, 미학적, 예술성 등으로 설명하는 신경숙 소설의 섬세하고 세밀한 개인의 내면과 감정은 과

연 1990년대적인 것이었을까?

여섯 살이었을까, 아니면 일곱 살? 막내동생이 막 태어나던 해였으니, 일곱 살이 맞겠습니다. 저는 마루 끝에 엉덩이를 붙이고 앉아 누군가 열린 대문을 통해 들어와주기를 바라고 있었습니다. 그토록 간절히 바란 것으로 보면 어쩌면 어머니를 기다렸던 건지도 모릅니다. 바로 그때 그 여자가 나타났던 것입니다. 그 여자가 열린 대문으로 들어섰을 때 제 발 끝에 매달려 있던 검정 고무신이 툭, 떨어졌습니다. 여자는 마당의 늦봄 별을 거느린 듯 화사했습니다. 그때까지 저는 그토록 뽀얀 여자를 본 적이 없었어요. 마을을 단 한번 벗어나본 적이 없는 어린 저는, 머리에 땀이 뻘 수건을 쓴 여자, 제사상에 오를 흥어 껌질을 억척스럽게 벗기고 있는 여자, 얼굴의 주름 사이로까지 땀국물이 흐르는 여자, 호박 구덩이에 똥물을 붓고 있는 여자, 피약별 아래 고추 모종하는 여자, 된장 속에 들끓는 장벌레를 아무렇지도 않게 집어내는 여자, 산에 가서 갈퀴나무를 한 짐씩 해서 지고 내려오는 여자, 들갯잎에 달라붙은 푸른 깨벌레를 깨물어도 그냥 삼키는 여자, 셋거리로 먹을 막걸리와, 호미, 팔토시가 담긴 소쿠리를 옆구리에 낀 여자, 아궁이의 불을 뒤적이던 부지깽이로 말 안 듣는 아들을 패는 여자, 고무신에 황토흙이 덕지덕지 묻은 여자, 방바닥에 등을 대자마자 잠꼬대하는 여자, 굵은 종아리에 눈물에 사는 거머리가 물어 뜯어 놓은 상처가 서너 개씩은 있는 여자, 계절 없이 살갗이 튼 여자... 이렇듯 일에 찌들어 손금이 짝짝 갈라진 강박한 여자들만 보아왔던 것이니, 그 여자의 뽀얍에 눈이 둥그렇게 되었던 건 당연한 것이었는지도 모릅니다.²²⁾

사랑하는 당신.

노여워만 마세요. 저는 그 여자를 좋아했습니다. 어쩌면 이 세상에 태어나서 처음으로 느낀 타인에 대한 사랑이었는지도 모릅니다. 그 여자가

22) 신경숙, 「풍금이 있던 자리」, 『풍금이 있던 자리』, 문학과지성사, 1993, 15면.

남겨놓은 이미지는 제게 꿈을 주었습니다. 제가 더 자라 학교에 다니게 되었을 때, 새 학기가 시작되고 나면 담임 선생님은 개인 신상 카드를 나눠주며 기록을 해오라 했습니다. 그 개인 신상 카드 어느 면에 장래 희망을 적어넣는 칸이 있었지요. 장래 희망. 저는 그 칸 앞에서 오빠 불편을 손에 쥐고 우두커니 앉아 있곤 했어요.

... 그 여자처럼 되고 싶다...²³⁾

위의 인용은 신경숙이 '1990년대 작가'로서 부상할 수 있었던 결정적 계기가 되었던 단편 「풍금이 있던 자리」 중 일부이다. 「풍금이 있던 자리」에서 '나'는 일곱 살 경 자신의 아버지가 불륜 상대인 '그 여자'를 새어머니로 데려온 순간을 위와 같이 회상하는 것으로 시작한다. '나'는 '그 여자'가 자신의 어머니와 머리에서부터 발끝까지 다른 여자라는 점에서 깊이 호감을 가진다. 위의 인용에서 길게 얘기하고 있듯이, '그 여자'를 보기 전까지 '나'에게 있어 여자란 땀과 벌레, 똥과 아무렇지 않게 뒤섞여 자신에게 부과된 온갖 고된 노동을 그저 억척스럽게 해내야만 하는 추한 존재들에 불과했다. 이에 '나'에게 "늦봄별을 거느린 듯 화사하"고 "그토록 뽀얀" '그 여자'의 모습은 이제까지 자신이 알고 있었던 어떤 여자의 모습과도 부합하지 않는 것이었기에 매혹적인 것으로 다가올 수 있었다. '그 여자'에 대한 '나'의 매혹은 친어머니에 대한 사랑이나 죄책감보다도 훨씬 커 '나'는 자신의 아버지가 새어머니를 데려왔다는 사실에 대해 조금도 분노를 표하지 않으며, 오히려 '그 여자'의 모든 행동을 따라하며 '그 여자'처럼 되고 싶다는 소망을 가지기도 한다. 그리고 실제로 '나'는 시골을 떠나 서울에 살면서 '그 여자'와 같은 모습으로 성장해 있다. '그 여자'와 마찬가지로 결혼 대신 유부남과 불륜 관계를 맺고 있는 여자가 되어 있으며, '그 여자'와 마찬가지로 부드럽고 연약하고 섬세한 감정을 가진 여자다운 여자가 되어 있다. 비록 이와 같은 모습으로 성장해 있는 지금이 어린 시절

23) 위의 글, 24면.

‘그 여자’를 소망했을 때에는 결코 알 수 없었던 또 다른 내적 갈등을 빚어내고 있기는 하지만 말이다.

「풍금이 있던 자리」는 ‘그 여자’에 대한 ‘나’의 매혹을 전면에 내세우고 있으나, 그 보이지 않는 밑바탕을 이루는 것은 어머니에 대한 ‘나’의 짙은 혐오감이다. 어머니에 대한 ‘나’의 혐오감이 먼저 있었기에 비로소 ‘나는 ‘그 여자’가 되고 싶다는 소망을 가질 수 있었던 것인데, 「풍금이 있던 자리」에서 촌부(村婦)인 ‘나’의 어머니는 단지 자신에게 주어진 노동을 해내는 데에만 몰두해 있을 뿐 자식들뿐만 아니라 아버지에게도 부드러운 애정을 쏟지 않는 이로 나타난다. 농촌 부녀에게 있어 자기 자신의 고통을 공감하거나 연민한다는 것 혹은 자기 자신의 안위를 돌본다는 것으로도 결코 바뀔 리 없는 거칠고 척박한 삶을 묵묵히 참고 견뎌나가기 어렵게 만드는 것이기에, 차라리 자기 자신에게도 타인에게도 무정하고 무감해지는 것만이 오히려 생존을 도모할 수 있는 길이 되기 때문이다. 「풍금이 있던 자리」에서 어머니가 집에서 쫓겨나갔다는 사실에 오직 큰오빠만이 분노를 느낀다고 나오는 것은 이 때문이라고 할 수 있다. 자신의 생애 동안 결코 피할 수 없는 고된 노동에 온 삶을 바쳐야 하는 어머니에게는 큰아들만이 미래를 보장해주는 유일한 존재, 현실의 고통을 보상해줄 수 있는 존재이기에 가족 내에서 개인적으로 애착하는 대상이 있다면 그것은 큰아들이 되기 때문이다. 그러나 「풍금이 있던 자리」에서 ‘나는’ 이러한 어머니의 상황을 이해할 수 있는 딸이 아니며, 단지 어머니가 자신에게 무한한 모성애를 쏟지 않는 이라는 것, 그래서 ‘나’로 하여금 스스로를 귀하고 소중한 존재라고 느낄 수 있도록 해주는 이가 아니라는 것에 대단히 실망하며 공감적인 모성애에 결핍감을 느끼고 있는 딸일 뿐이다. 항상 구역질나는 땀냄새에 젖어서 밤낮없이 노동만을 할뿐 자식들뿐만 아니라 남편까지도 살뜰히 돌보지 않는 어머니와 전혀 반대의 모습으로 ‘그 여자’가 그려지는 이유가 여기에 있다. ‘그 여자’는 어머니와 달리 살갗이 희고 향기를 풍기며 노란 병아리 그림이 그려진 천으로 아기를 돌보

는 것과 같이 섬세하고 부드러운 모성애를 쏟는 여자이다. ‘그 여자’는 어머니로부터 받기를 원했으나, 한 번도 받아보지 못한 사랑을 줄 수 있는 진정한 어머니, 이로써 ‘나의 자기애에 상처를 주지 않는 어머니의 모습인 것이다.

그런데 ‘나’가 ‘그 여자’로부터 모성애를 받는다는 데서 기뻐하는 것에 그치는 것이 아니라 ‘그 여자’처럼 되고 싶다고 얘기하고 있다는 데서도 나타나고 있듯이, ‘그 여자’에 대한 ‘나’의 선망에는 결핍된 애정을 보상받고자 하는 욕망만 들어 있는 것이 아니다. ‘그 여자’에 대한 ‘나’의 선망에는 지금과 다른 자신 더 정확히는 미천한 지금의 자신보다 고귀한 자신이 되고 싶다는 욕망이 내재되어 있는 것이기도 하다. 농촌 가족 내에서 딸인 ‘나’에게 있어 어머니의 위치는 곧 자기 자신이 사회적으로 놓여 있는 위치이기도 하다. 어머니가 농촌 가족 내에서 온갖 고생스러운 노동을 하며 스스로를 바닥까지 낮추어 묵묵히 다른 사람을 위해 헌신해야 하는 삶을 살아가야 하는 가장 비천한 존재라는 것은 어머니와 동성(同性)인 ‘나’ 역시 어머니와 같은 역할을 맡아야 하는 존재에 불과하다는 것을 말해준다. 이로 인해 딸인 ‘나’에게 있어 시골에 머문다는 것, 그래서 어머니와 같은 위치에 머문다는 것은 자기애에 굉장한 손상을 가져다주는 것일 수밖에 없다. 이에 ‘나’는 끊임없는 매질과 욕설로 ‘나’로 하여금 수치심을 느끼게 만들어 자기애를 버릴 것을 종용하는 어머니로부터 분리되기를 원하는데, 이것이 어머니를 대신할 수 있는 동일시 모델로서 ‘그 여자’가 나타나는 이유인 것이다.

그런데 ‘그 여자’의 이미지가 하얗고 가냘프며 섬세한 여성 즉 남성의 시선에서 지극히 여자다운 여자로 나타나고 있다는 데에서 확인할 수 있듯이, ‘나’가 자신의 사회적 위치 상승을 위해 택한 방도는 가부장적 ‘여성’의 미적 기준에 자신을 부합시키는 것이 되고 있다. 어머니가 온갖 거친 자연에 맨몸으로 노출되어 누구의 도움도 기대할 수 없이 홀로 그것과 싸워나가야 하는 존재라면, ‘나’가 어머니로부터 벗어나기 위해 새롭게 동일

시하는 ‘그 여자’는 거칠고 험한 환경에 대항하기에는 아무런 행위성도 주체성도 발휘할 수 없는 식물과 같은 여성으로 나타난다. 이는 ‘나’가 어머니처럼 모질게 착취당하지 않기 위해서 스스로를 그러한 거친 환경을 견디며 살 수 없는 약하고 순하기만 한 존재 따라서 지금보다 덜 거칠고 정돈되어 있는 사회적 환경 속에서 살아가야만 하는 존재로서 정립하고자 함을 말해준다. ‘나’는 섬세하고 유약하기에 강한 힘을 가진 누군가로부터 마땅히 보호받아야 하는 존재가 되는 것인데, 이것이 ‘그 여자’의 이미지가 무엇보다 강한 햇빛에 노출되어본 적 없는 ‘뽀얀 여자’이자 ‘서울 여자’로 나타나는 이유이다. 어머니처럼 가부장적 권력에 의해 굴욕적으로 착취당하는 여성이 되지 않기 위해 가부장으로부터 사랑과 아낌을 받을 수 있는 여성이 되고자, 고된 노동을 견디기에는 몸피가 너무 얇아 꺾어질 것 같은 여자 즉 권력으로부터의 보호가 필요한 여자가 되고자 하는 것이다. 이것이 「풍금이 있던 자리」에서 새어머니를 데려온 아버지에게 딸이 단 한 번도 어머니를 대신하여 분노하지 않고 오히려 ‘그 여자’를 새어머니로 맞이하지 못한 아버지에게 동정을 보이는 이유이다. ‘나’는 어머니 그리고 자기를 비친한 노동에 한평생을 바치게 하는 농촌 사회의 가부장적 권력에 분노하는 것이 아니라 바로 그 가부장적 권력의 우호를 얻어내어 예외적 존재로서 대우받고자 하기에, ‘나’에게 있어 공감의 대상은 아버지가 되지 어머니가 되지 않기 때문이다.²⁴⁾

그런데 이와 같은 지극히 나약한 여성에 대한 선망은 신경숙 소설에서 처음 나타난 것은 아니다. 그 이전 시기부터 한국 여성문학은 자기 자신 앞에 놓인 위협, 위기, 고난, 가난을 기꺼이 책임지고 감당하기에는 미성

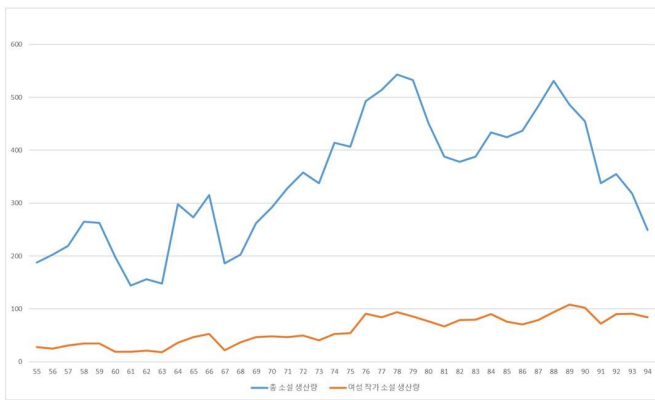
24) 본고는 「풍금이 있던 자리」의 ‘나’가 여성의 하부계급성과 착취자원으로서의 위치를 벗어나기 위해서 가부장적 가치 체제에 순응하는 길을 택했다고 본다. 본고와 달리, ‘나’가 성인이 된 후 어머니를 비롯한 고향의 농촌 부녀들에 대한 죄책감을 보이고 있음에 주목하여 ‘나’를 남성적 가치 체계에 길들여진 인물이기보다 여성주의적 인물로 보아야 한다는 당대 논의로 장수의, 「현실 반영의 새로운 영역과 여성」, 『소설과 사상』, 1994, 여름, 310-314면; 장소진, 「여성의 실존위기와 견딜의 미학」, 『조선일보』, 1994.1.13, 42면.

숙한 ‘여성’의 자리에 여성들이 동일시할 수 있는 가상의 공간을 열어줌으로써 여성들로 하여금 스스로를 약자로서 구성토록 해주는 역할을 한 편으로 해왔다. 약자가 된다는 것은 그만큼 강자로부터 구원받고 보호받아 마땅한 존재임을 말해주는 것이기에, 이는 여성으로 하여금 자신의 나르시시즘을 보충해줄 수 있는 방편이 되어왔던 것이기도 했다. 흔히 ‘여류적’ 감상 소설로 얘기되는 이와 같은 여성문학은 1930년대 이후 여성문학의 전범처럼 자리 잡아, 1950-60년대 궁핍하고 불안한 전후 사회에서 특히 도드라졌으며, 산업화와 함께 경제개발이 시작된 1970-80년대에는 다소 주변화되었는데, 이러한 기조의 여성문학에서는 (남성에 의해) 구원받지 못한 약자 혹은 보호받지 못한 약자라는 자기연민과 구원자와 결합하지 못했다는 우울한 상실감과 고독감, 이상적인 남성과의 로맨스 혹은 에로티즘에 대한 무한한 추구와 그 현실적 불가능성에 대한 비탄이 나타나곤 한다.²⁵⁾ 여성문학이 우울한 감상성을 내세우는 나르시시즘적 멜로물에 불과하다는 편견이 바로 이와 같은 기조의 여성문학에서 비롯된 것으로, 신경숙 소설은 바로 그 ‘여류적’ 감성의 계보를 잇고 있는 문학이라고 할 수 있었다. 신경숙 소설의 ‘소녀 감성’ 혹은 상투적이면서 과잉된 감상성에 대한 당대 페미니스트 비평가들의 비판이 지속적으로 제기되었던 것도 이러한 이유 때문이었다.²⁶⁾ 그러나 1990년대의 주류 비평에서 신경

25) 본고는 이와 같은 기조의 여성문학이 ‘약자성의 정치’를 수행하는 것으로 보고자 한다. 윤지영에 따르면 ‘약자성의 정치’란 스스로를 약자로 정체화함으로써 강자로부터 구제나 수혜 요청을 정당화하여 강자의 권력을 전유하고자 하는 것으로, 남성적 특권에 비판을 가하고 대항하는 ‘소수자성의 정치’와 구별된다. 윤지영은 ‘약자성의 정치’를 수행하는 이들에게서 자조, 수치심, 자기연민과 더불어 무엇보다 비장미가 두드러지게 나타난다고 설명하는데, 현실적 조건 앞에서 직면하게 되는 좌절과 열세로 인해 자아가 꺾여버린 상태에 대한 슬픔이 고통과 더불어 쾌락까지 가져오기 때문이다. 아울러 윤지영은 ‘약자성의 정치’에서 자신이 마땅히 누렸어야 할 고도로부터의 추락이자 높이에 대한 상실의 기표가 ‘여성’으로 나타나곤 함을 지적한다. (윤지영, 「남성지배의 몸과 남근 이태올로기의 문제」, 『철학연구』 123, 2018, 145-148면 참조.) 본고는 이러한 약자의 기표로서의 ‘여성’에 자신을 동일시하는 여성들에 의해 창작되는 문학을 ‘여류적’ 감성을 보이는 문학으로 지칭하고자 한다.

속 소설 속 인물이 보여주는 우울한 상실감과 고독감은 여성 현실과 무관한, 인간의 보편적인 실존적 고통을 그리는 1990년대 문학의 새로운 특성으로 얘기되곤 했다. 그렇다면, 이제까지 여성문학을 폄하하는 근거가 되었던 ‘여류’ 감성이 1990년대 이후 진정한 ‘문학성’으로 적극적으로 얘기될 수 있었던 맥락은 무엇이었을까?

* 1955-1994 총 소설 생산량 및 여성 작가 소설 생산량



앞서 설명한 바처럼, 1990년대 이전까지 30여년간 문학 규범은 민족문학 담론에 의거하여 구성되어 왔다. 이에 민족문학 담론이 더 이상 주류 문학 담론으로서의 지위를 유지할 수 없게 된 1990년대 이후 문학장은 거의 ‘단절’에 가까운 커다란 변화를 겪을 수밖에 없었다. 변화는 1990년대 문학장에서 문학 창작자들이 감소하는 현상으로서 가장 먼저 나타났다. 위의 그래프에서도 볼 수 있듯이, 1950년대 이후 한국 사회에서 소설 생산량 및 소설가의 수는, 4.19 혁명, 5.16 쿠데타, 5.18 광주민주화운동 등

26) 이상경, 「말해줄 수 없는 것들을 넘어서-신경숙론」, 『소설과 사상』, 1997.봄, 271-275면; 고미숙, 「여성성과 멜로, 그 은밀한 접속?」, 『세계의 문학』, 1999.여름, 38-42면; 김정란, 「90년대 문학의 가능성 - 새로운 진정한 언어의 도래를 꿈꾸며」, 『동서문학』, 1999.여름, 327-329면.

정치적 변동이 있었던 상황에서 감소하기는 했지만 대체로 증가일로에 있어왔다. 그러나 1990년 이후 소설 생산량은 급속하게 줄어들기 시작했다. 1990년대를 전후하여 현실사회주의가 붕괴함에 따라 민족문학에 '위기가 도래하여 문학 창작자들이 문학장을 대거 이탈하는 현상이 발생했기 때문이었다. 그런데 이와 같은 감소 현상은 젠더화되어 있는 것이었다. 위의 그래프에서 볼 수 있듯이, 1990년대 이후 총 소설 생산량이 큰 폭으로 감소하는 추세였음에도 불구하고 여성 작가들의 소설 생산량은 같은 폭으로 감소하지 않았다. 여성 작가들의 경우 민족문학에 의거하여 작품 활동을 하는 경우가 그리 많지 않았기 때문이었는데, 이에 1990년을 기점으로 민족문학이 퇴조하기 시작함에 따라 여성 작가의 작품 생산량의 비율은 상대적으로 높아지기 시작했다. 1990년을 전후하여 20%대에 진입했던 여성 작가의 소설 창작량은 여성 작가의 활동이 두드러진다고 평가되었던 바로 그 1992년에 처음으로 25%를 넘어섰으며, '여성문학의 시대'가 회자되기 시작했던 1994년에 비약하여 33%를 넘어서기에 이른다. 그러나 위의 그래프에서 1990년대 이후 여성 작가의 소설 생산량이 수평선을 그리고 있는 것처럼, 이와 같은 비율의 증가는 여성 작가가 생산하는 소설의 수가 절대적으로 증가해서라기보다, 전체 소설 생산량이 빠르게 감소하고 문학장의 규모가 축소됨에 따라 상대적으로 여성 작가가 생산하는 소설의 비율이 높아졌기 때문이었다.

이것이 1990년대 여성 작가들이 '대거' 출현할 수 있었던 배경이었다. 1992-1993년 경 여성 작가들이 '대거' 등장할 수 있었던 것은 남성 작가들이 작품 활동을 예전처럼 활발하게 하지 않게 된 상황에서 상대적으로 여성 작가들의 작품 창작 활동이 두드러져보였기 때문으로, 실질적으로 여성 작가들이 예전 시기에 비해 더 많이 출현하여 더 많은 작품 창작 활동을 할 수 있게 되었기 때문이 아니었다. 민족문학은 문학 창작자로 하여금 민족과 국가를 대표하여 외세의 억압에 대해 저항하는 자로서 자기를 이해하고 정치적 주체성을 구성하도록 했는데, 이 과정을 통해 구성되는

주체는 남성 더 정확히는 가부장적 남성으로 젠더화된 주체였다.²⁷⁾ 이에 민족문학의 퇴조는 남성들의 문학장 대거 이탈을 불러일으켜 상대적으로 문학장을 ‘여성화’했다. 이로 인해 1980년대와의 단절을 선언하며 1990년대 문학장을 재편하고자 하는 논자들은 남성 신인이 활발하게 문학장으로 유입되지 않는 상황에 대응하기 위해 여성문학에 눈을 돌릴 수밖에 없었다. 이 논자들 중 특히 자유주의적 개인성을 중심으로 문학을 새롭게 정립하고자 하는 이들, 합리적 이성으로 결코 명징하게 파악될 수 없는 모호하고 복잡한 삶의 근원적 비의 혹은 구체적 시공간과 무관한 인간 실존의 보편적 진실 즉 ‘부정성의 미학’을 표현하는 것을 문학으로 정립하고자 하는 이들은 이와 부합하는 특성을 지니는 것처럼 보이는 여성문학을 취사선택했다. 이로써 그 이전 시대까지 단지 대중소설로 취급되며 문학장의 외부에서 유통되어왔던 ‘여류적’ 감성 소설들이 1990년대 이후 인간 실존의 근원적 비극을 보여주는 문학으로서 애기되기 시작했다. 이 논자들에게는 스스로를 남성에 의해 구원받거나 보호받지 못하고 있는 약자로 정체화함에 따라 발생하는 여성들의 자조와 수치심, 자기연민이 삶의 근원적 비의를 알아버린 고립된 개인의 내면 풍경처럼 비추어졌던 것이

27) 민족문학은 ‘작가라는 사회적으로 인정된 발화 위치를 민중을 대표하여 민중을 억압하는 지배 권력에 저항함으로써 부당한 권력에 의해 잃어버린 주체성을 회복하고자 하는 지식인으로 구성해왔다. 그런데 이때의 잃어버린 주체성은 남성으로 젠더화되어 있는 주체성이었다. 가부장제에서 ‘남성’이란 자신이 거주하는 공간에 속한 모든 것들에 대한 소유권을 가지고 통솔하는 주체로서 구성된다. 이는 자기가 머무르는 공동체를 지배하고 통제할 수 있는 자가 되어야만 비로소 진정한 남성이 될 수 있다는 것을 의미한다. 이에 남성으로 주체화된 이들은 쉽게 자신이 속해 있는 공동체를 곧 자기 자신으로 동일시하게 되며, 자신이 속해 있는 공동체가 다른 이에 의해 침입 당하는 상황을 자신의 남성 주체성이 훼손되는 경험으로 받아들인다. 식민지화에 대한 비판이 이와 같은 가부장적 사고 위에서 행해질 때, 잃어버린 주권을 회복해야 한다는 당위는 남성으로 젠더화된 주체성의 회복과 연동되어 나타날 수밖에 없다. (나라 유발 데이비스, 박혜란 옮김, 『젠더와 민족』, 그린비, 2012, 126면 참조.) 이 점에서 우파적인 민족문학이든 좌파적인 민족문학이든 민족문학에 기반한 문학 활동은 남성으로 젠더화된 주체성을 구성하고 강화하는 활동과 연계된다. 이것이 민족문학이 더 이상 유효한 담론일 수 없게 된 1990년대에 남성들이 문학장을 떠나는 현상을 발생시켰던 것이다.

다. 이것이 1990년대 문학장에서 1990년대를 ‘여성문학의 시대’로 일컫게 했던 여성 작가들의 소설들이 높은 ‘문학성’으로 격찬 받는 동시에 ‘여류성’ 및 ‘통속성’ 시비 역시 끊이지 않았던 일견 모순된 현상이 발생했던 이유였다고 할 수 있다.²⁸⁾

1990년대에 이 작업을 통해 소위 ‘문학권력’을 구축한 대표적 매체가 『문학동네』였다. 『창작과 비평』과 『문학과 사회』는 1970-80년대에 확고하게 구축한 자신들의 입지를 바탕으로 1990년대에 문학장에서 그 입지를 유지하고자 했기에 1990년대 여성문학의 부상에 별다른 관심을 기울이지 않았다면, 1990년대 문학장의 재편을 배경으로 출발한 『문학동네』는 1990년대 문학장의 특성에 맞추어 자신들의 입지를 만들어어나가야 했기에 여성문학에 큰 관심을 기울였다. 『문학동네』는 1993년 『풍금이 있던 자리』로 ‘1990년대 작가’로 부상한 신경숙을 영입하여 세 남녀의 엇갈리는 애정에 대한 욕망을 다룬 장편소설 『깊은 슬픔』 연재를 시작토록 했으며, 단행본으로 묶어낸 『깊은 슬픔』이 베스트셀러가 된 것을 기화로, 다른 여성 작가들의 등단 및 소설 출간을 적극적으로 지원하기 시작했다.²⁹⁾ 신경숙의 『외딴 방』(1995), 『강물이 될 때까지』(1998), 은희경의 『새의 선물』(1995년 제1회 『문학동네』 소설상), 『서른 살의 강』(1996), 『타인에게 말 걸기』(1996), 『마지막 춤은 나와 함께』(1998), 조정란의 『식빵 굽는 시간』(1996년 제1회 『문학동네』 신인 작가상), 『불란서 안경원』(1997), 전혜성의 『마요네즈』(1997년 제2회 『문학동네』 신인 작가상), 전경린의 『염소를 모는 여자』(1996), 『아무 곳에도 없는 남자』(1997년 제2회 『문학동네』 소설상), 『내 생애 꼭 하루 뿐인 특별한 날』(1999) 등을 위시하여 『문학동

28) 1990년대 문학장에서 주목받는 여성 소설가들의 통속적 경향을 비판적으로 고찰한 글로 방민호, 「성장 사랑 죽음 그리고 통속의 경계 - 은희경·신경숙·공지영의 소설」, 『동서문학』, 1998.9.

29) 신경숙 소설 출판이 1990년대 문학장에서 신생 출판사였던 문학동네의 성장에 밀거름으로 작용했다는 설명으로, 천정환, 앞의 글, 278-280면.

네』는 남성과의 이성애적 관계 속에서 발생하는 비애감을 그리는 여성 작가의 소설들을 적극 출간했다.³⁰⁾ 또한 『문학동네』는 동시대 여타 문예 지보다도 ‘여성적 글쓰기’ 담론을 적극적으로 개진하여 이와 같은 문학이 어떠한 점에서 보편적 문학성을 구현하는지 설명하는 데 주력했다.³¹⁾ 그러나 여성문학이 ‘진정한 문학’으로 설명되면 될수록, 정작 그 핵심적 주제 의식을 이루고 있는 ‘여성’이 가려지는 현상이 나타났다. 신경숙 소설이 ‘여류적’ 특성을 지닌다는 비판에 대한 김동식의 다음과 같은 반론에서 그 양상을 확인해볼 수 있다.

글쓰기에 대한 존재론적인 접근이 사회역사적 이념에 대한 존재론적인 접근보다 열등하다고 생각하는 암묵적인 전제가 오히려 저에게는 지겨울 정도로 상투적인 것으로 여겨집니다. 신경숙을 바라보는 또 다른 편견 중의 하나가 「여류 작가」라고 하는 거예요. 「여류 작가가기 때문에」 여류 작가 특유의 섬세한 감수성과 분위기 있는 문체로 소설을 쓰는 것이 아니라 그리고 대중들에게 어필할 수 있는 것이 아니냐고 생각하는 경우가 많은 것 같아요. 하지만 신경숙이 「내적 독백」 내지는 「내적 음성」의 차원에서 글쓰기를 진행하고 있다면 그것은 여성/남성으로 구분할 수 있는 문제가 아닐 겁니다. 「인간의 목소리」를 내고 있다고 보는 것이 타당하지 않을까 생각합니다. 여성의 체험을 서사화하는 차원과 는 분명히 구별되는 지점이기도 하구요, 개인적으로는 신경숙 작품이 널리 읽힐 수 있는 이유도 여기서 찾을 수 있을 거라고 생각합니다. 신경숙에 대한 제 나

30) 1990년대에 창작과비평사가 출간한 여성 작가의 소설은 신경숙의 『오래된 집을 떠날 때』(1996), 공지영의 『존재는 눈물을 흘린다』(1999), 은희경의 『행복한 사람은 시계를 보지 않는다』(1999) 세 편이었으며, 1990년대에 문학과지성사가 출간한 여성 작가의 소설은 김형경의 『푸른 나무의 기억』(1995), 서하진의 『사랑하는 방식은 다르지만』(1998), 신경숙의 『기차는 일곱 시에 떠나네』(1999) 세 편이었다. 두 출판사와 비교해보았을 때, 문학동네가 여성 작가의 소설 출판에 높은 관심을 기울였음을 확인해볼 수 있다.

31) 『문학동네』 1995년 가을호 특집 ‘여성, 여성성, 여성소설’이 그 예라고 할 수 있다. 관련 연구로 최가은, 앞의 글, 2021.

름의 문학적 평가와 「신경숙 현상」이라고 할 수 있는 것은 연관짓기가 어렵습니다.³²⁾

90년대 문학을 결산하는 한 좌담에서 김동식은 신경숙 소설의 “섬세한 감수성과 분위기 있는 문체”가 ‘여류 작가’적 특성에 불과하다는 비판에 반박하기 위해, ‘내적 독백’이란 여성과 남성을 떠난 ‘인간’의 것일 수밖에 없기에 신경숙 소설은 ‘여류’적인 것이 아니며, 신경숙 소설의 대중성 역시 인간 실존의 보편성에서 기인하는 것이지 ‘여류’적 특성으로부터 기인하는 것이 아니라고 얘기한다. 이와 같은 김동식의 언급은 1990년대에 중 후반 이후부터 문학장에서 문학 행위 주체로서 여성의 지위가 확연하게 달라졌음을 말해준다. 이전 시기까지 여성은 여성이기 때문에 기본적으로 문학적 가치 평가를 받을 수 없다고 여겨져 여성적이지 않은 예외적 존재들만이 문학 행위를 할 수 있거나 아니면 ‘여류’ 문학만을 할 수 있다고 간주되었다면, 1990년대 중반부터는 여성도 남성과 마찬가지로 똑같은 인간이기 때문에 보편적 문학성을 구현하는 데 있어 여성과 남성을 따질 계제가 없다는 것이기 때문이다. 그러나 일견 개인성을 추상화함으로써 문학 제도 및 그 안에 내재된 미학성을 탈성화하는 것처럼 보이는 이와 같은 논리는 여전히 남성중심성으로부터 벗어나 있는 것이 아니었다. 아무리 보편성이 탈성화된 중립적인 것으로 여겨지고 있다고 하더라도, 보편성은 스스로를 ‘보편’이라고 주장할 수 있는 담론적 특권을 지닌 이들의 시각을 대변하게 된다는 점에서, 당대 문학장의 ‘보편’이란 결국 엘리트 중산층 남성의 시각을 대변하는 것이 되었기 때문이다. 이에 남성이 남성의 시각에서 자기 자신과 세계를 재현하는 것은 보편적인 것으로 간주될 수 있었지만, 여성이 여성의 시각에서 자기 자신과 세계를 재현하는 것은 보편성에서 어긋나는 것이 될 수밖에 없었다. 이로 인해 여성의 시각에서

32) 황중연·진정석·김동식·이광호, 앞의 글, 42-43면.

자기 자신과 세계를 재현하고 있는 것들 중에서 ‘문학’으로 인정받을 수 있었던 것은 스스로를 ‘보편’으로 주장하고 있는 남성의 입장에서 보았을 때 자신들이 설정해놓은 ‘보편’에서 벗어나지 않아 보이는 것들에 한정되었다. 그렇게 선별된 것이 바로 여성으로 젠더화된 주체성이 구성되는 과정에서 나타나는 나르시시즘에서 비롯된 우울한 상실감과 고독감의 재현이었던 것으로, 그렇지 않은 여성문학 특히 여성들의 시선에서 사회 현실이 어떻게 보이시지를 있는 그대로 재현함으로써 비애감 대신 분노감과 승부욕을 이끌어 내고자 하는 문학은 다음과 같이 ‘보편’에서 벗어난 문학에 더해 ‘대중성’을 추수하는 문학 혹은 ‘상업성’을 위해 전투적인 페미니즘을 표방하는 문학 등 ‘문학’이 아닌 것으로 불리기 시작했다.

여성적 체험의 서사화에 대한 저의 소박한 견해를 말씀드리자면, 전체적으로 볼 때 1인칭 <나>의 관점과 즉자적 한계에서 벗어나지 못한 경우가 많다는 생각을 합니다. 썩썩하게 혼자서 가라는 식으로 의지를 강조하는 명령법의 주의주의(主意主義)나, 아니면 여성들이 테러리스트가 되어야 한다는 계몽적인 설교나, 불륜이나 이혼 경험을 통해서 여성을 주체정립의 욕망을 지닌 존재로 설정해 가는 여러 작품들에서 어떤 찝찝한 느낌을 받게 되는 이유도 거기에 있는 것 같습니다. 싸움판으로 행진해 들어가는 여전사의 이미지들인데요, 개인적으로는 여성 문제의 처세술 버전이라고 생각하고 있어요. 아무튼 90년대의 여성 문학의 성장은 문학적 저변을 넓혔고 또 상업적 성공을 거둔 예도 많지만, 언젠가부터 위기의 국면에 처해 있다고 생각됩니다. 여성의 정체성 찾기를 주제로 내세웠다고 해서 여성 문학이 자신의 문학적 정체성을 확보했다고 볼 수는 없으니까요. ... 여성이라는 말에는 존재론적인 아픔과 상업주의적인 음험함이 함께 들러붙어 있는 것 같습니다. 문학과 관련지어 말하자면 여성이 작품을 쓴다거나 여성에 대한 작품을 쓴다거나 하는 것은 더 이상 문제가 될 수 없을 것 같습니다. 여성 문학에 국한되는 이야기는 아니겠지만, 어떠한 글쓰기 전략을 수행하는가가 문제가 되겠지요. 자신의 위치

를 싸움판에다 설정하지 않으면서도 싸우고 있는 작가들이 있습니다. 오정희, 김혜순, 김정란 등의 작품은 이기기 위한 것이 아니라 비기기 위한 전략을 수행하고 있다는 생각을 해봅니다.³³⁾

위의 좌담에서 김동식은 1990년대 여성문학이 “존재론적인 아픔”을 그리는 문학과 “상업주의적인 음험함”을 보이는 문학으로 구분될 수 있다고 얘기하면서, 후자의 여성문학에서 “찝찝한 느낌”을 받은 한다고 얘기한다. 이와 같은 여성문학의 위계적인 대립적 구분은, 1990년대 이전까지 ‘여류’ 문학으로 가치절하되곤 했던 우울한 상실감과 고독감의 재현이 1990년대에 이르러 “존재론적인 아픔”과 같은 인간 실존의 보편성을 구현하는 진정한 문학으로 불리게 되었다는 것이 참된 여성문학과 그릇된 여성문학을 구분하는 평가 기준의 생성으로 이어졌음을 말해준다. “존재론적인 아픔”을 그리는 여성문학이 진정한 문학의 일부라면, “존재론적인 아픔”과 무관해보이는 여성문학은 ‘대중’들의 문학이자 ‘상업’적인 문학에 불과하다. 그런데 이와 같은 “상업주의적인 음험함”을 보이는 여성문학 안에는 페미니스트 문학도 같은 층위로서 포함되고 있다. 참된 여성문학과 그릇된 여성문학을 나누는 기준이 되는 “존재론적인 아픔”이 남성중심적인 것이었음을 여기서 명시적으로 확인해볼 수 있는 것인데, 위에서 김동식이 “오정희, 김혜순, 김정란”처럼 “존재론적인 아픔”을 드러내는 참된 여성문학이 선불리 남성들을 이기려들지 않는 문학이기도 하다는 설명을 덧붙일 수 있는 것은 이 때문이라고 할 수 있다.³⁴⁾

33) 위의 글, 47-48면.

34) 페미니즘적 지향을 명시적으로 드러내었던 문학이 그릇된 여성문학으로 분류되는 과정에 대한 본고의 분석이, 1990년대 문학장에서 진정한 문학으로 인정받았던 여성문학을 곧 남성중심적 문학장과 타협하고 공모한 문학으로 위치 지으려는 것과 같다고 오해될 수 있는 여지가 있어, 다음과 같은 설명을 덧붙이고자 한다. 어떤 여성문학을 문학으로 부를 것인지 그 기준이 가부장적 남성성에 의해 구성된다는 것은 그 남성들에 의해 진정한 문학으로 불리든 그릇된 문학으로 불리든 여성들이 창작한 텍스트에 기입되어 있는 여성의 입장, 여성의 시각, 여성의 경험은 결국 읽힐 수 없는 것으로 남겨진다. 그릇된 문학이라 불리는 여성문학 예컨대 페

김동식은 “불륜이나 이혼 경험을 통해서 여성을 주체 정립의 욕망을 지닌 존재”로서 나타내고자 “싸움판으로 행진해 들어가는 여전사의 이미지”를 보이는 여성문학이 보편적인 문학성을 구현하기에 부적합하다고 얘기한다. 그가 후자의 여성문학으로부터 미학적으로 불유쾌함을 느꼈다고 하는 것이 그 근거가 되고 있는데, 이로 인해 그는 “어떠한 글쓰기 전략”을 수행할 것인지 페미니즘을 지향하는 여성문학이 고민할 필요가 있다고 말한다. 다시 말해, 여성을 주체 정립의 욕망을 지닌 존재로서 드러내고자 하는 의도는 받아들일 수 있을지라도, 이것을 미학적으로 표현하는데 실패하는 경우 좋은 문학으로서 인정하기 어렵다는 것이다. 이와 같은 논리는 일견 미학성을 내세움으로써 객관적이고 중립적으로 보임에도 불구하고, 여기서 전제되고 있는 미학성이란 결국 스스로를 이성적이고 합리적인 주체로서 확신할 수 없게 하는 자기 자신 안의 타자성을 발견하고 침잠하는 데서 발생하는 우울감과 비애감에 가까운 것이라는 점, 그리고 이와 같은 감정 상태가 남성화된 주체의 입장에서 구성됨에 따라 여성적인 것으로 취급된다는 점을 고려해볼 때, 그가 주장하고자 하는 미학성은 ‘보편적’인 것이 아니며 여성을 타자화하는 남성의 시각에서 구성된 것일 뿐이다.³⁵⁾ 그러나 이와 같은 남성중심적 미학성은 1990년대 문학장에서 ‘보편’으로 통용됨에 따라, 여성들로 하여금 정말 여성을 얘기하고 싶다면 여성을 있는 그대로 드러내는 것이 아니라 인간 실존의 ‘보편’으로 번역될 수 있을 만큼 추상화하여 해석이 필요한 것으로, 불가해한 것으로, 상징

미니즘 문학이 진지한 독해의 가치가 없는 비문학으로 취급된다면, 진정한 문학이라 불리는 여성문학은 여성들의 경험이 인간 보편의 경험이라는 미명 하에 왜곡된다는 차이가 있을 뿐이다. 이와 같은 여성문학에 대한 가치 평가에 내재된 남성중심성을 비판하는 작업이 곧 명시적인 페미니스트 지향을 보이지 않는 여성문학들을 진정치 못한 여성문학으로 분류하며 그 의미를 축소하는 것과 같은 것은 아닐 것이다.

35) 여성을 타자화하는 남성중심적 인식 체계를 기반으로 보편적 문학성을 구성하는 작업은 한국근대문학사의 서장에서부터 시작되어온 것처럼 보인다. 이를 1920년대 서정시를 대상으로 상세하게 논의하는 글로, 서지영, 「근대시의 서정성과 여성성 - 1920년대 초기 시를 중심으로」, 『한국근대문학연구』 7(1), 2006.

적인 것으로 만들라는 요구 즉 여성적인 우울한 느낌을 모호하게 풍길 수는 있으나 여성 현실을 있는 그대로 나타내서는 안 된다고 ‘문학’의 이름으로 암묵적으로 요구할 수 있었다. 이 점에서 보편적 문학성 및 미학적 혹은 ‘문학주의’는 결국 여성들의 말하기와 글쓰기를 선별하고 통제하는 방식으로 작용하는 것이었다.

4. ‘여성적 글쓰기’의 공모

1990년대 문학장에서 여성문학의 ‘부상’은 ‘보편’을 가장한 남성중심적 자유주의 문학 담론의 ‘문학권력’ 구축을 위한 자원으로 활용되기만 했던 것은 아니다. 1990년대 여성문학의 ‘부상’은 당대 페미니즘 문학 비평의 성장을 위한 자양분이 되기도 했다. 1990년대 페미니즘 문학 비평은 1980년대 동안 민족문학의 강력한 문학적 규범으로 인해 자신들의 정당성을 설명하기 어려웠던 자유주의 페미니스트 혹은 문화주의 페미니스트 비평가들에 의해 시작되어, 1990년대 중반 이후 유력한 비평 담론 중 하나로 문학장에 자리잡았다. 이 과정은 특히 1990년을 전후하여 유입된 포스트모더니즘 담론의 뒷받침을 받아 이루어졌다. 포스트모더니즘 담론은 민족문학에 대항하고자 하는 논자들에게 사회체제가 무엇보다도 언어로 조직되어 있는 것이기에 언어의 혁명이 있어야만 근본적인 사회 모순의 해결을 도모할 수 있다는 이론적 설명을 제공함으로써, 물질 조건 혹은 경제 영역에서의 근본적인 변화가 있어야만 사회의 구조적 모순을 해결할 수 있다는 민족문학에 대항할 수 있는 논리를 제공했다. 당대 페미니즘 비평은 이를 전유하여 그간 민족문학이 주류를 이루고 있었던 담론장에서 여성이 경험하고 있는 현실이 충분히 언어화되지 못하고 있음을 문제 삼고, 이 문제의 해결을 위해서는 기존의 남성적 언어가 아닌 여성적 언어를 계발해야 할 필요성이 있다고 주장했다.³⁶⁾ 이와 같은 논리를 문학

비평에 적용한 것이 바로 ‘여성적 글쓰기’ 담론으로, ‘여성적 글쓰기’에서는 여성해방을 이루기 위해 남근로고스중심적으로 짜인 상징 질서를 전복하기 위해 그 아래 억압되어 있는 여성적 언어를 복원해야 한다고 얘기했다. 이에 ‘여성적 글쓰기’ 담론은 현실 사회의 젠더 모순이 문학적 생산물에 얼마나 사실적으로 재현되어 있는지를 살펴보는 것이 아니라, 텍스트 자체의 내적 구성 원리 혹은 미학적 구성 원리로서 여성적 언어를 규명하는 데 주력하고자 했다. 1990년대 초 페미니즘 문학 비평이 ‘문체’에 관심을 둔 것은 바로 이 때문이라고 할 수 있다.³⁷⁾

그러나 1990년대 중반을 기점으로 문학장이 정비됨에 따라 ‘여성적 글쓰기’는 남근로고스중심적 이항대립 사고에 포섭되지 않는 여성적 언어에 대해 고민한다기보다는, 점차 기존 가부장적 가치 체계 속에서 여성적이라고 일컬어지는 특성들 예컨대 감수성, 몸, 욕망, 수동성, 모성에 등을 여성문학에서 찾을 수 있음을 강조하는 방식의 비평으로 변질되어 갔다. 다시 말해, ‘여성적 글쓰기’는 무엇이 남성성으로 구성되고 무엇이 여성성으로 구성되는지 비판적으로 의문을 제기한다기보다, 기존에 여성적이라고 얘기된 특징들을 여성문학에서 찾아볼 수 있으며 따라서 여성문학에는 남성들의 문학에는 없는 문학적 가치가 있기에 ‘문학’의 일부가 될 수 있음을 주장하는 비평 담론으로 변모되어 갔던 것이다. 그런데 이 과정은 특히 희생, 헌신, 포용, 수용 등 여성이 여성으로 태어났기에 본질적으로 모성애를 타고났음을 부각하는 방향으로 이루어지곤 했다. 다음과 같은 박혜경의 글이 그 예라고 할 수 있을 것이다.

36) 1992년 ‘또 하나의 문화’가 주최한 좌담 「살아남기 위한 말, 살리기 위한 말」이 당대 자유주의 페미니스트들의 ‘여성적 글쓰기’에 대한 기대를 잘 보여준다고 할 수 있다. 관련 연구로 손유경, 앞의 글, 399-410면.

37) 이와 같은 견지에서 쓰인 글의 예로, 김성례, 「여성의 자기 진술의 양식과 문체의 발견을 위하여」, 『또 하나의 문화』 9, 1992, 115-138면; 황도경, 「여성의 글쓰기와 꿈꾸기, 그 여성성의 지평」, 『문학정신』, 1992.5; 김혜순, 「페미니즘과 여성시」, 『또 하나의 문화』 9, 1992, 218-232면; 황도경, 「행주치마를 두른 글쓰기와 글읽기」, 『문학사상』, 1994.4, 336-343면.

남성성의 세계를 힘의 논리를 바탕으로 제도화된 관습과 규율 등에 의해 지배되는 상징계적인 타자성의 세계라고 할 수 있다면, 여성성의 공간은 그와 같은 남성적 규율과 질서가 지배하는 억압적인 타자성의 세계 밖의 상상계적 공간, 다시 말해 인간의 삶을, 제도화된 억압적인 관계가 아닌, 충일하고 조화로운 원초성의 관계로 감싸안는 제도권 너머의 둥그런 모성적 원의 공간이라고 할 수 있을 것이다. 이를테면 신경숙의 여주인공들이 타자들과의 만남에서 겪는 근본적이 결핍의 체험은 바로 그녀들이 남성적 타자성의 세계에서 겪는 억압의 한 양상으로 이해될 수 있다. 이런 관점에서 본다면, 『깊은 슬픔』에서 끊임없이 그 관계가 어긋나기만 하는 은서와 세와 완이라는 세 인물들을 둘러싸고 있는 일상적 현실과, 세 사람 사이의 완전히 충족된 정서적 합일의 관계가 가능했던 ‘이슬어지’라는 유년기적 공간은 각각 남성성과 여성성의 공간이라는 의미로 해석될 수 있을 것이다.³⁸⁾

위의 글에서 박혜경은 신경숙의 『깊은 슬픔』을 ‘여성적 글쓰기’의 예로 설명하면서, 이 소설 속 여성 인물들이 ‘여성적’이기 때문에 “남성적 타자성의 세계”에서 우울한 상실감과 고독감을 느낄 수밖에 없다고 얘기한다. 정신분석이론의 뒷받침을 받고 있는 이 글에서, ‘여성’이란 남성들과 달리 상징계에 진입한 이후로도 전오이디푸스기에 대한 그리움을 더 강하게 느낄 수밖에 없어 “남성적 타자성의 세계”에서 억압감과 소외감을 느끼기 쉬운 상징적 질서에 진입하기 이전인 “제도권 너머의 둥그런 모성적 원의 공간”에 대한 향수를 안고 살아가야 하는 존재로서 가정된다. 박혜경은 이와 같은 향수감을 글쓰기로써 해소하는 것을 곧 ‘여성적 글쓰기’라고 보고 있는 것인데, 이 지점이 1990년대 초 전환기 문학장에서의 ‘여성적 글쓰기’와 달라지는 지점이라고 할 수 있다. 1990년대 초 ‘여성적 글쓰기’에서 ‘여성’이란 남근로고스중심적 상징 질서를 전복하고자 하는 주체를 가

38) 박혜경, 앞의 글, 37-38면.

리키는 것이었다면, 위의 글에서 ‘여성’이란 자아와 타자를 분별할 필요가 없는 상상계적 상태, 자아와 타자 사이의 경계선이 그어져 있지 않은 상태로 퇴행하고자 하는 죽음 욕망 혹은 에로티즘에 대한 욕망을 지닌 주체 혹은 그러한 욕망을 투사할 수 있는 대상을 의미한다는 점에서 더 이상 사회를 비판하며 전복하고자 하는 주체가 아니다. 또한 상징 질서 바깥을 ‘여성’ 혹은 ‘여성성’으로 재현한다는 것은 ‘여성적 글쓰기’가 남성중심적 인식 체계를 전복하려 한다기보다 남성중심적 인식 체계를 그대로 따르고 있음을 보여주는 것이기도 하다. 1990년대 ‘여성적 글쓰기’가 당대 페미니즘 문화운동과 점점 더 동떨어진 양상을 보인 이유가 여기에 있다고 할 것이다.³⁹⁾

역설적이게도 ‘여성적 글쓰기’가 문학장에서 여성문학의 문학적 가치를 설명해줄 수 있는 비평 담론으로서 자리 잡아갔던 1990년대 중후반은 1970년대 중후반부터 전개되기 시작한 자유주의적 경향의 페미니즘 문화운동이 정점을 이루고 있었던 때였다. 자본주의적 산업화의 진전에 따라 경제발전이 이루어지면서, 고등교육을 받은 중산층 여성들이 사회 진출에 대한 현실적인 기대를 품을 수 있게 되자, 1970년대 중후반 이후 여성문학장은 결혼과 일 사이에서 고민하고 방황하는 여성을 내세운 문학을 창출하기 시작했으며 이로써 1950-60년대까지 여성문학의 주된 기조를 이루었던 구원자로서 남성과의 결합을 희구하거나 그 실패로 인한 절망감과 비애감을 재현하는 여성문학은 차차 주변화되기 시작했다. 1980년대에도 자본주의적 산업화가 진전을 이룸에 따라 직업을 통한 자립과 그로 인한 여성 정체성의 혼란을 고민하는 여성문학이 지속적으로 활발하게

39) 1990년대 여성문학 비평 담론으로서 ‘여성적 글쓰기’는 당대 젠더 이슈들과 접점을 가지지 못하게 됨에 따라 2000년대 이후 계도화된 영역으로 남게 된다. 1990년대 ‘여성적 글쓰기’의 정치적 한계에 관한 비판적 논의로 심진경, 「새로운 페미니즘 서사의 정치학을 위하여」, 『창작과비평』 45, 2017; 서영인, 앞의 글; 권명아, 앞의 글; 장은정, 「겨누는 것」, 소영현 외, 『문학은 위협하다』, 민음사, 2019, 374-392면.

창작되었으며, 1987년 6월 항쟁 이후에는 더욱 폭발적으로 쓰이고 읽혔다.⁴⁰⁾ 박완서의 『그대 아직도 꿈꾸고 있는가』(삼진기획, 1990), 양귀자의 『나는 소망한다 내게 금지된 모든 것을』(살림, 1992), 공지영의 『무소의 뿔처럼 혼자서 가라』(문예마당, 1993) 등이 이와 같은 상황에서 나왔던 페미니즘 문학으로서, 자유민주주의와 자본주의의 승리가 확고해진 1990년대에도 여성문학장의 주된 문학 기조는 바로 이와 같은 페미니즘 문학이었다고 할 수 있었다. 이것이 1990년대 여성 독자들 사이에서 신경숙 소설보다는 고학력 중산층 여성들의 일과 사랑 사이의 갈등을 다룬 공지영 소설이 더 높은 인기를 끌었던 이유였다.⁴¹⁾ 그러나 ‘여성적 글쓰기’ 담론은 남성중심적으로 구축된 보편적 문학성 및 미학성에 근거한 평가 기준을 그대로 차용함에 따라 다음과 같이 이와 같은 페미니즘 문학을 ‘문학’이 아니라고 얘기할 뿐이었다.

그러나 지금까지 페미니즘의 관점을 표방한 작품들이 대부분 여성문제를 여성=피해자, 남성=가해자라는 극히 대립적이고 피상적인 도덕적 대결구도의 차원에서 접근하거나, 남성지배적인 사회 속에서 여성이 겪는 피해의식이나 사회적 불이익의 부당성을 극히 감정적이고 일방적인 방식으로 표출하는 경향을 강하게 보여왔다는 점은 여성문제를 다룬 소설들이 지닌 주요한 결함으로 지적될 만한 것이었다. ... 『그래서 너를 안는다』의 경우는 여성문제에 접근하는 시각이 좀더 특이한 양상을 취하고 있다. ... 특히 이 작품에서 여성들에게 요구되는 여성다움의 관습적 틀에 구속되지 않으려는 인호라는 여주인공이, 그럼에도 불구하고 강한 모성적 포용력의 소유자로 묘사되고 있다는 점은 매우 시사적인 의미를

40) 1970-80년대 자유주의적 경향의 페미니즘 문학 생산 및 유통에 관한 논의는 좋고, 「박완서 작가 연구 - 대중·민중·여성문학장에서 ‘주부’의 발화 위치를 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2021, 215-219·262-272면 참조.

41) 「94 10대 문화상품 ‘공지영 현상」, 『한겨레』, 1994.12.14.; 「문화계 올 화제의 인물 문학 소설가 공지영씨 “착한이들 소외받는 모순 관심”」, 『동아일보』, 1994.12.15.

담고 있다고 할 수 있다. 완기의 인호에 대한 집요한 집착은 인호의 활달한 성격 속에 감추어진 그 모성적 포용성에 대한 갈망에 다름아니며, 마침내 자신의 피폐해진 삶을 이끌고 재개발의 여파에 밀려 허물어져가는 유년기의 삶의 공간을 찾아간 완기를 감싸안는 마지막 힘 역시도 인호가 지닌 그 모성적 포용성이라는 점은, 이 작품이 여성문제에 대해, 중산층적인 일상사 속에서 여성들이 겪는 피해사례들을 그 소재로 하는 작품들과는 다소 다른 차원의 접근방식을 취하고 있음을 보여주는 것이다.⁴²⁾

위의 글에서 박혜경은 “남성지배적인 사회 속에서 여성이 겪는 피해의 식이나 사회적 불이익의 부당성을 극히 감정적이고 일방적인 방식으로 표출”하는 것은 여성문제를 다루는 소설들의 “결함”이 된다고 얘기한다. 사회적 부당함에 분노하는 것은 받아들일 수 있을지라도, 그러한 분노를 직접적이고 노골적으로 표출한다는 것은 ‘문학’으로서 미학적 결함을 만들어내는 것이기 때문이다. ‘문학’이란 단순한 시선으로 파악될 수 없는 복잡하고 미묘한 세계의 진실을 드러내 보이는 것임에도 불구하고, 페미니즘을 내세운 문학들은 사물에 대한 파악이 지극히 단순하다는 점에서 ‘문학’으로서의 가치가 떨어진다는 것이다. 이 글은 단순한 이분법적 구도 혹은 대립적 구도를 사용하는 서사적 재현의 미학적인 효과를 검토하고 분석하려고 하기보다, 단순한 이분법적 구도 혹은 대립적 구도로 명료하게 쓰인 소설은 해석이 개입될 여지가 없기에 문학성 혹은 미학성 그 자체가 없다고 얘기한다. 이는 단순한 이분법적 구도의 사용 혹은 대립적 구도의 사용이 곧 비판적 성찰력 부족의 증거, 복잡한 사고능력 부족의 증거와도 같다는 믿음에서 기인한 것으로 보인다. 그렇기에 피해자와 가해자의 구도가 뚜렷하여 쉽게 그 내용이 파악되는 페미니즘 소설을 열등한 ‘대중’을 위한 소설이자 상업적인 소설이라고 얘기할 수 있게 되는 것이다.

42) 박혜경, 앞의 글, 31-32면.

대신 위의 글은 진정한 페미니즘 문학이 갖추어야 할 요건을 김인숙의 『그래서 너를 안는다』(청년사, 1994)를 들어 설명한다. 박혜경은 이 소설이 “여성다움의 틀”에 갇히지 않으려고 하는 여성 인물을 내세우고 있으면서도, 그 여성 인물이 남성 인물로 하여금 어머니와의 이자 관계 속에서만 맛볼 수 있었던 원초적인 자유 혹은 에로티즘의 충족을 기대할 수 있게끔 해주는 인물이라는 점에서 진정한 페미니즘 문학의 가능성을 보여준다고 얘기한다. 다시 말해 진정한 페미니즘 문학이란 굳건한 세계의 현실 원리로 인해 나르시시즘에 타격을 입은 주체들에게 “모성적인 포용력”을 보여주는 문학이라고 얘기하는 것이다. 이로써 이 글은 이 소설에서 남성 인물이 여성 인물에게 가했던 통제욕과 소유욕을 원초적인 모성의 세계를 그리워하는 어린애스러움으로서 너그럽이 수용해주어야 할 것으로 치환한다. 당대 페미니즘 문화운동에서 남성들이 여성들에게 가하는 성폭력이 쟁점화됨과 동시에 여성들의 성적 욕망의 주체성에 대한 논의가 활발하게 이루어지고 있었다는 것과 비교해보았을 때, 이와 같은 논의는 ‘여성적 글쓰기’가 당대 페미니즘 문화운동과 선을 긋고 있을 뿐만 아니라 ‘여성’을 고독한(남성) 자아의 상실 및 결핍을 보충하는 타자로 남겨두고자 하는 당대 문학장의 남성중심성을 뒷받침하는 것으로써 남성 지배체제와 타협을 이루고 있었음을 보여주는 것이기도 하다.⁴³⁾

43) 여성문학 비평 담론으로서 주류 담론으로 자리 잡은 1990년대 ‘여성적 글쓰기’에 대한 당대 페미니스트 문학비평가들의 비판으로 이상경, 「한국 여성문학론의 역사와 이론」, 『여성문학연구』 1, 1998, 31-35면; 김은하·박숙자·심진경·이정희, 「90년대 여성문학 논의에 대한 비판적 고찰」, 『여성과 사회』, 1999.5, 139-161면; 김영옥, 「90년대 한국 ‘여성문학’ 담론에 대한 비판적 고찰 - 여성 작가 소설에 대한 담론을 중심으로」, 『상허학보』 9, 2002, 113-114면.

5. 그들의 여성문학이 아닌 여성들의 여성문학을 위해

1990년대 이후 여성문학을 선별하는 새로운 기준이 되었던 보편적 문학성 및 미학성은 『82년생 김지영』(민음사, 2016) 논란에서도 확인할 수 있듯 최근까지도 지속되어왔다. 미학적 보수주의 시각을 견지한 논자들은 이 소설이 불평등한 젠더 현실을 사실에 충실하게 고발한다는 점에서 정치적으로 올바른 작품이라고 할지라도, 문학이란 개인의 독특한 내면 세계 혹은 사적인 욕망을 허구적 상상력을 동원하여 재현해야 하는 사명을 지니고 있는 것이므로 이 소설이 ‘미학적 결함’이 있어 ‘문학’이 될 수 없다고 했다. 아이러니하게도 이러한 미학적 보수주의와 대립적 위치에서 사회 모순의 사실적 재현을 주장해온 진보적 성향의 논자들 역시 『82년생 김지영』이 ‘문학’만의 고유한 방법으로 사회 구조적 모순을 재현하지 않고 너무나도 단순하고 뚜렷한 이분법적 구도를 사용하고 있어 진정한 문학으로 볼 수 없다며 미학적 보수주의를 견지하는 논자들과 동일한 얘기를 했다. 미학성을 주장하는 이들은 이 소설이 정치적이라는 이유로, 정치성을 주장하는 이들은 이 소설이 미학성이 부족하다는 이유로 젠더 모순을 여성의 시각에서 재현하는 문학을 ‘문학’이 아니라고 거부하고 있는 것인데, 이는 그간 한국 문학장의 근간이 되어왔던 ‘미학성’ 및 그로부터 파생된 ‘미학성 대 정치성’의 담론 대립 구도 자체가 남성중심적 시각을 바탕으로 구성된 것임을 가장 극적으로 보여준다고 할 수 있을 것이다. 또한 이와 같은 논의들은 때때로 이 소설이 많은 대중독자들을 거느리고 있으며 상업적 성공을 이루었다는 사실을 이 소설이 좋은 문학으로서 결격 사항이 있다는 근거로서 사용하기도 하는데, 이는 이 구도가 문학장 내 엘리트들의 특권과 연동되어 있음을 아울러 짐작하게 해준다.⁴⁴⁾

44) 다음 한송희의 논의는 한국 문학장에서 『82년생 김지영』을 둘러싼 서로 다른 담론 주체 간 경쟁이 ‘문학성’, ‘당사자성’, ‘대중성’이라는 개별적 쟁점을 통해 전개되고 있으면서도 미학적 보수주의로 동일하게 수렴되는 과정을 치밀하게 분석한다. 이로써 한국 문학장에서 기존 이

일군의 페미니스트 논자들이 『82년생 김지영』 논란을 기회로 ‘문학’이 어떻게 특권을 정당화하는 개념으로 구축되는지 그 과정을 검토하기 시작하는 작업을 진행하는 것은 이 때문이라고 할 수 있을 것이다.

본고는 그러한 논의들의 연장선상에서 1990년대 이후 문학장에서 여성문학을 선별하는 기준으로 작동하는 보편적 문학성 및 미학성이 왜 ‘보편’이 아닌지를 그 남성중심적 성격을 설명함으로써 보이고자 했다. 특히 본고는 이제까지 ‘보편’이라 믿어지는 것들을 구체적으로 맥락화하고 상대화하는 작업이 문학장에서 여성과 남성의 평등에 대한 다른 차원의 논의를 열어줄 수 있을 것이라는 기대 위에 이와 같은 작업을 시도해보았다. 문학장에서 여성과 남성의 불평등은 여성들이 남성들이 선점하고 있는 공간 속으로 들어가지 못하고 있다는 것, 이로 인해 남성들이 누리고 있는 가치를 똑같이 누리고 있지 못하다는 것에 초점이 맞추어져 설명되어 왔다. 이에 문학장에서 여성과 남성의 평등은 여성을 예외적 존재로 배제하는 문학장 안으로 여성이 들어감으로써 실현될 수 있다고 흔히 전제되어 왔다. 그러나 문학장을 구성해내는 문학이라는 개념 그 자체가 결코 중립적인 것이 아니며 이미 남성적인 주체성의 형성 및 재생산과 연동되어 있는 이상, 남성과 똑같이 여성이 문학장의 시민권을 얻는다고 하더라도 여전히 불평등은 지속될 뿐이다. 이에 본고는 그 이상의 논의를 전개하기 위한 고민으로부터 무엇을 문학이라고 부를 것이며, 무엇을 여성문학의 특성으로 부를 것인지 그 기준들이 구성되는 과정에 얽혀 있는 젠더화된 권력의 작용을 살펴보았다. 보편적이라 상정되었던 문학을 ‘그들의’ 문학이라 적확하게 지칭하는 작업이야말로 여성문학을 ‘그들의’ 여성문학이 아닌 ‘여성들의’ 여성문학으로 있을 수 있게 해줄 것이라 생각했기 때문이다.

념을 보수하려는 작업이 대안적인 이념을 비문학적인 것, 미학적 결합이 있는 것이라고 지칭하는 것으로써 이루어짐을 확인할 수 있도록 해준다. 한송희, 『한국 문학장에서 ‘정치적 올바름’은 어떻게 상상되고 있는가?』, 『미디어, 젠더&문화』 36(2), 2021.

| 참고문헌 |

1. 소설

신경숙, 「풍금이 있던 자리」, 『풍금이 있던 자리』, 문학과지성사, 1993.

2. 평론 및 좌담

고미숙, 「여성성과 멜로, 그 은밀한 접속?」, 『세계의 문학』, 1999.여름.

김성례, 「여성의 자기 진술의 양식과 문체의 발견을 위하여」, 『또 하나의 문화』 9, 1992.

김윤식·신경숙, 「不在를 건디는 독특한 문체와 미학 - 김윤식 신경숙 대담」, 『문예중앙』, 1993.봄.

김은하·박수자·심정경·이정희, 「90년대 여성문학 논의에 대한 비판적 고찰」, 『여성과 사회』 10, 1999.5.

김은하, 「90년대 여성소설의 세 가지 유형」, 『창작과 비평』, 1999.겨울.

김정란·방민호·김영하·김사인, 「90년대 문학을 결산한다」, 『창작과 비평』, 1998.9.

김정란, 「90년대 문학의 가능성 - 새로운 진정한 언어의 도래를 꿈꾸며」, 『동서문학』, 1999.여름.

김혜순, 「페미니즘과 여성시」, 『또 하나의 문화』 9, 1992.

김훈, 「글과 무늬 : 신경숙에 대한 내 요즘 생각」, 『세계의 문학』 66, 1992.겨울.

류보선, 「그리움과 끈끈한 생명력의 넓이와 깊이」, 『창작과 비평』, 1993.여름.

방민호, 「성장 사랑 죽음 그리고 통속의 경계 - 은희경·신경숙·공지영의 소설」, 『동서문학』, 1998.9.

박완서·박혜란·조혜정·김혜순·장필화·박일형·김성례, 「살아남기 위한 말, 살리기 위한 말」, 『또 하나의 문화』 9, 1992.

박혜경, 「소설 문법 변모와 그 의미」, 『오늘의 문학』, 1993.7.

_____, 「사인화(私人化)된 세계 속에서 여성의 자기 정체성 찾기」, 『문학동네』, 1995.가을.

서영채, 「단편소설과 상품미학」, 『상상』 1, 1993.가을.

신수정·김미현·이광호·이성욱·황종연, 「다시 문학이란 무엇인가」, 『문학동네』, 2000.봄.

이광호, 「문학의 복권과 새로운 화법」, 『문화예술』, 1993.7.

이상경, 「말해줄 수 없는 것들을 넘어서-신경숙론」, 『소설과 사상』, 1997.봄.

임홍배·염무웅·현기영·김향숙·권성우, 「90년대 소설의 흐름」, 『창작과 비평』,

1993.여름.

- 장수익, 「현실 반영의 새로운 영역과 여성」, 『소설과 사상』, 1994.여름.
장소진, 「여성의 실존위기와 건담의 미학」, 『조선일보』, 1994.1.13.
장정일, 「헛것' 불러들여 '여성적 글쓰기」, 『문학정신』, 1993.10.
조남현, 「시적 소설의 한 경지」, 『서평문화』, 1993.12.
황도경, 「여성의 글쓰기와 꿈꾸기, 그 여성성의 지평」, 『문학정신』, 1992.5.
_____, 「행주치마를 두른 글쓰기와 글읽기?」, 『문학사상』, 1994.4.
황중연, 「개인 주체로의 방법적 귀환」, 『문학과 사회』 6(4), 1993.겨울.
황중연·진경석·김동식·이광호, 「90년대 문학을 어떻게 볼 것인가?」, 황중연 외,
『90년대 문학을 어떻게 볼 것인가』, 민음사, 1999.

3. 논문 및 단행본

- 권명아, 「여성 살해 위에 세워진 문학/비평과 문화산업」, 『문학과사회』 31, 2018.
김경연, 「87년체제와 한국 여성문학의 변화」, 『한국문학논총』 49, 2008.
김영옥, 「90년대 한국 '여성문학' 담론에 대한 비판적 고찰 - 여성 작가 소설에 대한 담론을 중심으로」, 『상허학보』 9, 2002.
김은하, 「1980년대, 바리케이트 뒤편의 성(性) 전쟁과 여성해방문학 운동」, 『상허학보』 51, 2017.
방민호, 「소설」, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대 예술사대계 6』, 시공사, 2005.
서영인, 「1990년대 문학지형과 여성문학 담론」, 『대중서사연구』 24(2), 2018.
서지영, 「근대시의 서정성과 여성성 - 1920년대 초기 시를 중심으로」, 『한국근대문학연구』 7(1), 2006.
손유경, 「페미니즘의 포스트모던 조건」, 『여성문학연구』 50, 2020.
심진경, 「새로운 페미니즘 서사의 정치학을 위하여」, 『창작과비평』 45, 2017.
윤지영, 「남성지배의 몸과 남근 이데올로기의 문제」, 『철학연구』 123, 2018.
이상경, 「한국 여성문학론의 역사와 이론」, 『여성문학연구』 1, 1998.
장은정, 「겨누는 것」, 소영현 외, 『문학은 위험하다』, 민음사, 2019.
조연정, 「문학주의' 시대의 '포스트모더니즘' - 1990년대 비평이 '포스트모더니즘'과 접속하는 방식」, 『대중서사연구』 24(4), 2018.
_____, 「1990년대 젠더화된 문단에서 페미니즘하기 - 김정란과 허수경을 읽으며」, 『구보학보』 27, 2021.
진경석, 「1990년대와 탈이념시대의 문학」, 민족문학사연구소 편, 『새 민족문학사 강좌 02』, 창비, 2009.

- 천정환, 「창비와 '신경숙'이 만났을 때 - 1990년대 한국 문학장의 재편과 여성문학의 발흥」, 『역사비평』 112, 2015.
- 최가은, 「'90년대와 '여성문학특집」 : 『문학동네』 1995년 여성문학특집을 중심으로」, 『민족문학사연구』 75, 2021.
- 한경희, 「박완서 작가 연구 - 대중·민중·여성문학장에서 '주부'의 발화 위치를 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2021.
- 한송희, 「한국 문학장에서 '정치적 올바름'은 어떻게 상상되고 있는가?」, 『미디어, 젠더&문화』 36(2), 2021.
- 이임자, 『한국 출판과 베스트셀러 1883~1996』, 경인문화사, 1998.
- Yuval-Davis, Nira, 박혜란 옮김, 『젠더와 민족』, 그린비, 2012.

4. 신문 기사

- 「침체文壇새활력소女流작가의욕적활동」, 『동아일보』, 1992.1.27.
- 「초여름文壇女性두각季刊誌에 활발한 발표」, 『동아일보』, 1992.6.1.
- 「겨울文壇 여성작가 小說 “풍성”」, 『경향신문』, 1992.12.9.
- 「家父長 가정 속 다양한 삶 묘사」, 『조선일보』, 1995.5.12.
- 「30대 여성소설가 베스트셀러 장악」, 『조선일보』, 1995.6.6.
- 「여성작가 갈수록 「넉넉한 글발」 신5인방 떠오른다」, 『경향신문』, 1995.6.20.
- 「중진작가 소설 가뭄 속 외국소설 약진 신경숙 등 20-30대 여류만 상위권 명맥」, 『경향신문』, 1995.7.11.
- 「여류작가 장편소설 줄이어」, 『매일경제』, 1995.7.30.
- 「'95문학계 여성작가 강세 지속」, 『경향신문』, 1995.12.26.
- 「'95년 문학계 결산 여성작가 「화제작」 많았다」, 『동아일보』, 1995.12.30.
- 「여성 산맥에 작가 2명 또 합류 권여선 정정희씨 소설 2편 화제」, 『경향신문』, 1996.3.20.
- 「'90년대 문단은 '경자의 전성시대」, 『경향신문』, 1998.1.20.
- 「여성의, 여성에 의한, 여성을 위한 문학 ... 베스트셀러 씹쓰는 그들」, 『조선일보』, 1999.11.15.

<Abstract>

Tragic Beauty as Requirement

– Women’s Literature’s Incorporation into ‘Literature’ in the 1990s

Han, Kyunghee

This article explores the context and process of women’s literature’s incorporation into the literary sphere as universal ‘literature’ in the 1990s. Following the early 90s decline of ‘National Literature’ and subsequent hollowing out of literary conventions, the previously sturdy authority of literature was shaken. In reaction, nostalgia arose in the literary sphere for lyricism—often called a conservative aesthetic—and Shin Kyung-sook’s fiction became an object on which to project this nostalgia. Theorists attempting to initiate a break with the literature of the 1980s and reconfigure the literary sphere around liberal individualism actively appropriated the works of Shin and other women writers as a response to men’s departure from the literary world after National Literature’s decline. In the process, women’s representations of self and world were subject to new forms of selection and censorship that differed from those faced by earlier women writers. As literature solidified into an expression of ‘negative aesthetics’—centering on a fundamental sorrow underlying life’s ambiguity, complexity, and unascertainability via reason, or on universal truths of human existence unrelated to any specific time or place—only women’s literature which depicted women withdrawn into inner otherness could receive recognition as universal ‘literature.’ As a result, only literary works for which the central tone is one of depressive loss and

solitude stemming from a specifically feminine narcissism—in other words, works which would previously have been referred to as ‘feminine(*yeoryu-jeok*)’ sentimental novels—were incorporated into the literary sphere. Other women’s literature was categorized as popular literature, commercial literature, aggressive feminist literature, and so on. In the process, ‘women’s writing’ asserting that the literary value of women’s literature lay in representations of motherhood, acting as surrogate to supplement the universal self’s sense of lack, colluded in the construction of the contemporary literary sphere’s concept of universal literariness, which appropriated and ultimately neutralized women’s literature.

Key words: Shin Kyung-sook, *The Place Where the Harmonium Was*, 1990s, Women’s Literature, *Kim Ji Young Born 1982*, Munhak Dongne Publishing, Women’s Writing, Literary Style, Aesthetics, Popular Culture, Feminism, Universality

투 고 일: 2021년 8월 18일

심 사 일: 2021년 9월 13일

게재확정일: 2021년 9월 14일

수정마감일: 2021년 9월 23일