

1990년 전후 장정일의 장르 넘나들기와 독자의 아마추어리즘

조 윤 정*

요약

이 논문은 1990년대 전후 복수 장르 선택의 문화적 배경 속에서 장정일 소설의 장르 접합 실험의 특성을 분석하고, 이것이 독자의 반응으로 이어지는 현상을 고찰하는 데 목적을 둔다. 장정일은 시, 소설, 희곡 등 여러 장르를 넘나들며 창작 활동을 했다. 또한, 그는 소설에 신문 기사나 문학 비평, 자작시나 희곡, 시나리오 등을 삽입했으며, 소설의 문체나 이미지로 재즈적 글쓰기를 실험하기도 했다. 이 같은 장정일의 장르 넘나들기에 대해 당시 비평계에서는 포스트모더니즘 맹신, 새로운 감수성과 형식이라는 상반된 반응을 보였다. 그리고 장정일의 장르 실험에 대해 독자에게 미칠 부정적 영향을 우려하거나 독자가 판단할 몫이라며 판단을 유보했다. 이 같은 관점은 장정일 신드롬을 구성했던 당대 독자의 역량을 비판자가 아니라 소비자로 한정하는 담론과 이어져 있었다.

장정일의 창작 방식은 장르 이론과 역사의 범주를 가볍게 만들고, 분류법적 확실성과 작가의 유형화 그리고 이들의 역사적 안정성을 교란한다. 장르 규범을 넘어서고 그것에 균열을 일으키는 작가의 창작 행위는 장르의 성람·유지·변형·통합·파괴에 직간접적으로 영향을 미치는 독자의 독서 행위와 밀접한 관련을 맺는다. 잡지와 온라인 서점의 독자 서평에서 알 수 있듯 장정일의 장르 넘나들기는 독자의 아마추어리즘과 만나, 장르 위계나 선형적 구분의 질서를 흐트러뜨리고 혼종의 문학적 가치를 해석하는 의미 실천 단계로 나아간다. 이는 장정일의 장르 실험이 1990년대 문학의 자본화를 넘어 문학의 민주화에 대한 가능성을 새롭게 열어주었음을 의미한다.

* 국민대학교 교양대학 조교수

주제어: 1990년대, 장정일, 소설, 장르, 접합, 독자, 독자 리뷰, 아마추어리즘

목차

1. 1990년 전후 작가들의 장르 선택 문제
2. 장정일의 장르 의식과 장르 선택에 대한 비평계의 반응
3. 장르의 접합, 상호텍스트성의 의미
4. 장정일의 소설과 독자의 몫
5. 결론

1. 1990년 전후 작가들의 장르 선택 문제

90년대로 접어들면서 한국 소설은 다채로운 형식적 과격성을 선보이게 되는데 그것은 엄연히 80년대 문학과와의 결별을 염두에 둔 것이었다. 전통적인 문학 장르의 해체와 같은 급진적인 변화는 80년대 이성복, 황지우, 박남철의 해체시, 이인성, 최수철, 이제하 등의 반소설 실험으로 나타난 바 있다. 80년대의 장르 해체는 현실의 변화를 목적으로 한 정치적 문맥에 놓여 있거나, 인간 실존의 문제를 형식 실험으로 풀어내려는 정신사적 문맥에 놓여 있었다. 그리고 그들의 장르 해체는 시인, 소설가 각자가 문학의 중심에 둔 특정 장르 내에서 이루어진 현상이었다. 그에 반해 90년대 초 장르 해체 현상은 ‘상업주의와의 연관’ 속에서 이해되었으며, 90년대 장르 해체 논의는 80년대와는 달리 문학 장르들 사이의 넘나들기, 이른바 ‘복수 장르 문인’¹⁾을 문제화했다.

한국 현대문학사에서 소설과 시 혹은 소설과 희곡, 더 나아가 시, 소설, 희곡을 아우르며 여러 장르의 창작 활동을 해온 작가는 많다. 이광수, 이태준, 황순원, 최인훈 등이 대표적 사례이지만 복수 장르 문인이라 칭할

1) 김준오, 「시 장르 해체와 혼성 장르」, 『현대시와 장르 비평』, 문학과 지성사, 2009, 121면.

수 있는 작가들은 얼마든지 더 있다. 그러나 80년대 후반부터 90년대 초반의 신문 기사에서는 시, 소설, 희곡, 비평 등 여러 장르를 오가며 작품 활동을 하는 작가들의 변신을 유독 부각한다. 당시 시인에서 소설가로 변신한 문인으로는 정호승, 김정환, 이병천, 문형렬, 김영승, 김수경, 유안진, 김형경, 하재봉, 장정일, 구광본, 복거일, 이하석, 김진경이 거론되었고, 시 또는 소설을 창작하며 희곡이나 시나리오 창작을 병행한 문인으로 이윤택, 최인석, 장정일, 유하 등이 거론되었다. 또한, 시 창작과 비평 활동을 병행한 문인으로 황동규, 정현중, 박제천, 박덕규, 장석주, 이윤택, 하재봉, 정한용 등이 거론되었다.

당시 미디어에서는 장르를 넘나드는 작가들의 이 같은 창작 경향을 “장르 해체를 통한 장르 통합 현상”²⁾, “장르 허물기”³⁾, “소설과 시의 겸업 시대”⁴⁾, “작단의 민주화”⁵⁾, “문학의 민주화나 전문성 결여”⁶⁾, “멀티 문인이나 델레탕트(아마추어 문학애호가)”⁷⁾ 등의 표현으로 집약했다. 이 용어들은 작가가 여러 장르의 문학 작품을 창작하는 일련의 움직임을 기자나 문인들이 어떤 방향에서 바라보았는지 드러낸다. 창작 방법 그 자체를 지시하느냐, 자본 습득의 수단으로 바라보느냐, 문학장에 미칠 영향으로 바라보느냐에 따라 여러 장르를 넘나드는 작가들의 선택은 다르게 정리될 수 있다.

우선, 장르 허물기, 장르 해체, 장르 통합 등의 용어는 당시 유행하던 창작 방법이 전통적 장르 구분법을 비판하고 벗어나려는 작가적 의도에

2) 기형도, 「80년대 문단 복수 장르 문인이 늘어났다」, 『중앙일보』, 1987. 7. 28; 김중희, 「해체와 통합, 그 효용성의 조율」, 『문학사상』 113, 문학사상사, 1991. 211-213면.

3) 신효정, 「문단에 '장르 허물기' 바람」, 『문화일보』, 1991. 11. 19; 임현영·박덕규·이승하, 「우리 문학의 현장 5: '장르'의 벽이 무너지고 있다」, 『현대문학』 501, 현대문학, 1996. 36-56면.

4) 김승욱, 「소설 쓰는 시인 늘고 있다」, 『동아일보』, 1990. 4. 18.

5) 「시인·문학평론가 소설 쓰기 붐」, 『서울신문』, 1992. 3. 12.

6) 손동우, 「문학 장르 벽이 무너졌다」, 『경향신문』, 1988. 5. 13.

7) 김중식, 「창조적 파괴나 '멀티 문인' 지적 허영이나」, 『경향신문』, 1995. 8. 22.

따른 것임을 부각한다. 이 같은 관점은 당시 작가들의 장르 선택이 80년대 이후 다양화, 기호화하는 산업사회 구조에 대응하기 위한 문학적 전략으로 이해되었음을 뜻한다. 또한, 소설과 시의 겸업이나 겸업 문인과 같은 표현은 글쓰기를 직업으로 삼은 작가들의 현실 대응 방식, 즉 생존 전략으로서 장르 문제를 바라보았던 정황을 담고 있다. 특히, ‘겸업’이라는 단어는 글쓰기라는 노동이 소설 창작과 시 창작처럼 특정 장르의 작품을 생산하는 문제로 인식되고 있었음을 드러낸다. 마지막으로, 문학의 민주화나 아마추어리즘은 장르 넘나들기의 양면성을 함의한다. 기존 문학관의 해체는 전통 장르 관습에 대한 예술적 저항이면서, 작가의 문학적 실험에 참여하는 독자를 텍스트의 (재)창조자로서 의식하도록 만들었으며, 특정 작가 중심의 문단 구조를 흐트러뜨린다는 점에서 긍정적일 수 있다. 그러나 고도로 전문화된 사회에서 작가들의 장르 넘나들기는 이름 알리기 그치거나 시도 단계에 그칠 수 있다는 면에서 부정적 판단을 이끈다.

앞서 언급한 장르 해체나 겸업이 작가적 층위의 문제라면, 문학의 민주화나 아마추어리즘은 작가들의 장르 선택권을 넘어 독자들의 반응이나 수용의 문제와 직결된다. 특히, 복수 장르 문인과 관련한 기사들이 이 현상의 중심에 젊은 작가를 두고, 신세대 작가들의 작품 활동에 대한 문단의 상반된 해석을 덧붙이는 경우가 많다는 점을 염두에 둘 필요가 있다. 당대 미디어는 면면히 이어져온 장르 넘나들기라는 문학사적 현상을 90년대 전후 등장한 신세대 작가들의 한 징후로 읽고자 했다. 또한, 그것을 장르 선택이 아닌 장르 해체로 명명함으로써 기존 문학/문단에 대한 위반이자 저항으로 읽을 여지를 주었다. 그리고 무엇보다 기사들이 실어 나르는 비평가들의 판단에는 ‘앞으로 지켜볼 일이다’처럼 문학적 평가를 유보하거나 ‘독자가 판단할 몫’처럼 독자의 반응에 미루는 경우가 많았다.

복수 장르 문인에 대한 기사가 많이 발표되는 가운데 한 번도 이름이 빠지지 않은 작가가 바로 장정일이다. 그는 1984년 『언어의 세계』 3집에

「강정 간다」 외 4편의 시를 발표하면서 작품 활동을 시작했다. 1987년 『동아일보』 신춘문예에 희곡 「실내극」이 당선되었고, 1988년 『햄버거에 대한 명상』(1987)으로 제7회 김수영 문학상을 수상했다. 그 후, 시집 『상복을 입은 시집』(1987), 『길안에서의 택시잡기』(1988), 『서울에서 보낸 3주 일』(1988), 『천국에 못 가는 이유』(1991)를 출판한다. 또한, 그는 1988년 소설 「펠리칸」을 통해 소설가로 데뷔한 후 장편소설 『그것은 아무도 모른다』(1988)를 출판했으며, 소설집 『아담이 눈뜰 때』(1990)를 내면서 장르를 넘나드는 문학적 다양성 면에서 화제를 낳는다. 그의 장편소설 『너에게 나를 보낸다』(1992), 『너희가 재즈를 믿느냐?』(1994), 『내게 거짓말을 해봐』(1996) 등은 발표와 동시에 문단의 주목을 받고 영화화된다. 또한, 그는 자신이 창작한 희곡을 모아 희곡집 『긴 여행』(1995)을 출판한다. 장정일에 대한 당대 문단의 관심에도 불구하고, 그의 장르 넘나들기에 대해서는 작품 분석에 기반한 논의가 거의 이루어지지 않았다.

이 같은 현상은 장정일의 문학이 그간 그의 개인사나 외설 논란에 지나치게 집중되어 온 탓일 수 있다. 또한, 한국 문학에서 작가 연구가 소설가, 시인, 평론가처럼 특정 장르를 중심으로 작가를 선구정한 상태에서 이루어져 작가의 장르 의식에 대한 관심이 상대적으로 적었을 가능성을 원인으로 들 수 있다. 그리고 앞서 언급한 신문 기사에서처럼 장정일을 비롯한 젊은 작가들의 장르 실험이 80년대 황지우나 박남철 등 민중문학의 장르 확산 및 통합과 나란히 논의되어온 정황도 문제 삼을 수 있다. 80년대 전반기 작가들이 ‘시대와의 대결이나 권위와의 도전’이라는 맥락에서 운동 개념으로서의 문학적 가능성을 타진하려 했던 것과 달리, 1980년대 후반 해체시 양식은 “시작 방법상의 문제”⁸⁾로 변모했다. 1990년 전후 장정일의 장르 의식은, 시의 노래화나 현장소설·체험수기 같은 보고 문학 창작 등 ‘민중주체의 문학예술’⁹⁾이 추구했던 문학의 민주화나 아마

8) 정효구, 「시대와 장르의 함수관계」, 『시와 젊음』, 문학과비평사, 1989, 47면.

9) 1980년대 이후 기존의 지식인 문인 위주의 문학 틀을 와해시키면서 창작 방법이나 형식에 새

추어리즘의 문제와 차원을 달리한다.

그것은 장정일의 장르 넘나들기에 대한 선행 논의들을 통해서도 알 수 있다. 정효구는 장정일이 소설가이자 희곡 작가로서 ‘소설적 묘사와 희곡적 대사를 끌어들이 시에서 장르의 혼합 현상’을 보여주었으며, 그의 해체시가 ‘80년대 전반기 시인들의 시대적 부채의식’이 사라진 자리에서 창작된 것임을 지적했다.¹⁰⁾ 1980년대 후반 장정일은 복수 장르 문인으로서 시 창작 기법상의 새로움을 인정받았으며, 특히 소설 『그것은 아무도 모른다』(1989)에서 시도된 “장르의 혼합 및 다중적인 글쓰기는 소설 텍스트가 더 이상 일관된 실체로서 간주될 수 없음을 확인”¹¹⁾시킨 사례로 언급된다. 1990년대 중반 이후 장정일은 ‘시인으로 출발하여 희곡과 소설까지 창작한 전방위 문학인으로, 장르적 규범을 거부함으로써 문학적 가능성을 시험하는’¹²⁾ 작가로 부각된다.

그리고 2000년대에 정봉석, 김춘규에 의해 장정일의 장르 의식은 다시 주목을 받았다. 두 연구는 모두 조동일의 갈래이론에 기대어 있다. 정봉석은 장정일의 희곡을 주요 분석 대상으로 삼았지만, 장정일이 ‘서정갈래에서 서술갈래로 그리고 교술갈래로 나아가는 흐름은 글쓰기의 양식적 변화를 통해 현실의 모순에 대응해가는 전략적 과정’¹³⁾이라 정리한다. 그리고 김춘규는 장정일의 문학세계에서 시와 소설의 갈등 양상이 나타나

로운 측면들을 제기하고 이를 통해 장르에 대한 새로운 시각의 정립을 요구해온 양상에 대해서는 다음의 대담을 참고. 임현영·채광석·류혜정, 「좌담: 문학과 예술의 대중화를 위하여」, 『문학예술운동1: 전환기의 민족문학』, 풀빛, 1987, 42-48면.

10) 정효구, 「80년대의 해체시」, 『시와 젊음』, 문학과비평사, 1989, 47면.

11) 백지연, 「아담의 글쓰기, 환유적 욕망의 변주: 장정일의 소설을 중심으로」, 『경향신문』, 1996. 1. 5.

12) 김중옥, 「장정일을 만나기 위해서」, 『작가세계』 32, 세계사, 1997, 29면. 김중옥은 장정일의 문학적 연대기를 쓰며 시집 『햄버거에 대한 명상』과 『길안에서의 택시 잡기』에서는 장르 해체의 가능성을, 소설 『그것은 아무도 모른다』에서는 장르 혼합의 가능성을 강조한 바 있다.

13) 정봉석, 「장정일의 갈래 의식과 극적 환상 연구」, 『한국극예술연구』 27, 한국극예술학회, 2008, 298면.

며, 그에게 소설은 ‘세계와 동화된 자아를 다시 분열시킴으로써 본격적으로 세계와의 갈등을 드러내는 형식’¹⁴⁾이라 의미화한다. 앞선 연구에 따르면 장정일은 서정장르에서 서사장르로 이동했거나, 거기에서 그치지 않고 다시 교술장르로 순차적 이동을 해온 셈이다. 그리고 장정일의 장르 이동은 세계에 대한 작가의 태도 변화와 궤를 같이하며 변화해 왔거나, 자아와 세계와의 대결 구도가 변화함에 따라 일어난 형식적 선택의 문제로 분석된다.

그러나 장정일의 장르 넘나들기는 순차적으로 일어나지 않을뿐더러, 그는 동일한 사건이나 작가적 태도 혹은 현실 인식의 문제에 관해 시, 소설, 희곡의 형식을 빌려 재생산하는 ‘다시 쓰기’로 보여준 사례가 많다. 이것은 그의 시, 소설, 희곡을 겹쳐 읽을 때 더욱 잘 드러난다. 장정일의 장르 넘나들기는 시, 소설, 희곡 사이에서만 일어나는 것이 아니며, 장편소설이라는 하나의 완성태 내부에서 절 단위나 문체 수준에서도 일어나 종래에는 장르 혼합의 형태를 띠기도 한다. 그리고 그는 이 같은 실험을 감행할 때, 작품 내에서나 작가 후기에서 독자를 의식하는 문장을 남겨 두곤 한다. 그것은 ‘이 작품은 무엇을 각색 혹은 윤색한 것이다’라는 사실 확인 층위일 때도 있고, ‘이 작품은 어떻게 읽어 달라’라는 작가적 요청일 때도 있다. 이는 장정일이 작품을 생산하는 중에 독자를 의식했음을 의미한다.

모든 경계, 전통, 전범 구조의 구축, 그리고 문화적 폐쇄의 위계 원칙은 문화권력, 단순화, 배제라는 메커니즘에 토대를 두고 작동한다. 장르 넘나들기는 이러한 작동의 자의성을 폭로하고, 고급과 저급의 상호의존성, 문화적 형태, 상징, 언어, 의미의 역전 가능성을 드러낸다.¹⁵⁾ 이 글에서는 1990년대 전후 장정일이 보여준 창작 활동을 통해 장르 선택의 문화적 배

14) 김춘규, 「장정일 문학에서 장르 전환의 의미: 시와 소설의 갈등 양상」, 『한국현대문학연구』 63, 한국현대문학회, 2021, 330면.

15) 스텐트 홀, 임영호 편역, 『문화, 이데올로기, 정체성』, 컬처북, 2015, 306면.

경을 살피고, 작가의 장르 실험이 독자의 반응으로 이어지는 현상을 고찰하고자 한다.¹⁶⁾ 이를 통해 장정일의 장르 선택 문제가 포스트모더니즘적 장르 해체/파괴라는 측면을 넘어 독자의 읽기 욕망, 즉 새로운 읽이나 감수성의 생산·변화를 이끄는 아마추어리즘과 관련되어 있음을 드러낼 것이다.

2. 장정일의 장르 의식과 장르 선택에 대한 비평계의 반응

복수 장르 문인이 급증하자 신문이나 문예지에서는 유형, 원인, 현상 등을 진단하는 기사를 마련한다. 그 문학적 현상을 알리는 기사에 장정일은 빠지지 않고 등장했다. 김윤식은 복수 장르 문인을 크게 세 가지 범주로 분류했다. 첫째는 ‘문학을 일종의 실천 개념으로 파악하고 실천 논리로써 필요한 보강 작업을 타 장르에서 구하는 집단’이다. 둘째는 ‘복수 장르를 산업사회에 대응하는 문학 존재 방식으로 파악하고 장르 자체를 메시지로 이해하는 집단’이다. 그리고 마지막은 ‘문학 총체성을 추구한다는 논리 위에서 자신의 재능을 여러 장르에서 확인하고자 하는 집단’이다.¹⁷⁾ 김윤식은 장정일을 그 가운데 세 번째 유형에 속하는 인물로 분류한다. 기사가 발표되었던 1987년, 작가들이 장르를 넘나들며 창작활동을 하는 현상은 ‘80년대적 특징’으로 언급되었으나, 복수 장르 문인으로 지칭될 만한 작가들은 90년대에 이르러 더 증가한다.

1991년 『문학사상』의 특집기사에서 김종희는 1980년대 후반에서 90년

16) 본고에서는 분석 대상을 장정일이 1995년에 출간한 『긴여행』까지로 한정한다. 장정일의 작품에서 가장 논란이 많았던 것은 1996년에 발표한 『내게 거짓말을 해봐』이다. 그러나 이 작품에 대한 논란이 장정일 문학에 대한 관심을 문학 대 포르노그래피 사이의 문제로 축소해 버린 측면이 있기에 장정일의 장르 넘나들기에 대한 본고의 문제의식을 심화하는 데 장애가 될 수 있다고 판단했다.

17) 기형도, 「80년대 문단 복수 장르 문인이 늘어났다」, 『중앙일보』, 1987. 7. 28.

대로 넘어오면서 일어난 장르 넘나들기의 원인을 네 가지로 분석한다. 첫째, 시대성의 측면에서 민중문화론적 접근법과 산업사회의 여러 가지 신드롬(후기구조주의 및 포스트모더니즘 등)에 대응하여 창작 주체가 장르 실험의 기법을 수용한 결과이다. 둘째, 문학 자체의 내포적 논리에서 내용 및 형식성이 변화·발전한 형상이다. 셋째, 창작심리학적 차원에서 작가가 자기 재능을 여러 분야에 대입해 보려는 의욕의 표현이다. 넷째, 창작주체의 경제적 측면에서 시에서 소설로 전화하는 경우이다.¹⁸⁾ 앞서 1987년의 김윤식의 진단과 겹치는 부분이 있지만 민중문학 창작의 한 방법으로 추구되었던 장르 해체의 비중이 줄고 문학과 작가의 다양성 추구 문제나 경제적 측면이 더 부각된 것을 확인할 수 있다.

앞선 김윤식의 논의가 신문 기사로 발표되었을 때만 해도 장정일은 시와 희곡을 발표한 상태였다. 장정일에 대한 김윤식의 관점은, 장정일이 여러 영역에서 두각을 드러내며 문학적 재능을 전방위로 펼쳐나갈 작가적 욕망을 지니고 있음을 드러낸다. 다른 한편으로, 장정일의 문학 세계에서 여러 문학 장르가 별개의 것으로 떨어져 존재하는 것이 아니라, 전체로서 하나의 체계를 이루고 있음을 의미하기도 한다. 장정일은 자신의 첫 장편소설 『그것은 아무도 모른다』의 15~16면에 걸쳐 이 기사의 전문을 인용한다.¹⁹⁾ 소설 속 화자인 '나'가 소설을 쓰려는 이유를 자문하는 과정과 소년원에 들어간 주인공의 상황 묘사가 전개되는 중에 이 기사가 인용된다. 기사를 다 인용한 '나'는 자신에 대한 김윤식의 분류법을 되뇌며 타자기에 타자지를 끼운 후 쓰는 행위를 보여준다. 이것은 소설 속에 삽입된 신문 기사이면서, 소설에 접합된 비평이다.²⁰⁾ 이 장면은 그가 비평

18) 김종희, 「해체와 통합, 그 효용성의 조율」, 『문학사상』 113, 문학사상사, 1991. 211-212면. 특히, 넷째 원인의 경우 '우리의 창작 풍토에서 직접적으로 논거하는 일이 터부시 되어 있지만'이라는 단서가 달려 있다.

19) 장정일은 이런 방식으로 『그것은 아무도 모른다』에 신문 기사뿐 아니라 자신의 일기와 소설, 잡지에서 반려당한 시, 잡지에 실리게 된 첫 번째 희곡과 연출가에게 보내는 편지, 영화 감상문, 팸플릿 등을 배치한다.

가의 목소리를 의식하고 있었다는 것, 그리고 그가 당시 문학계의 주요 현상인 복수 장르 선택이나 장르 통합을 의식하며 첫 장편소설을 창작했던 정황을 암시한다.

장정일은 『그것은 아무도 모른다』의 마지막에 “이 작품의 장르를 물으면 나는 무엇이라고 대답해야 할까? 나는 그냥 ‘읽을거리’라고 대답하고 싶다. 그러나 이 ‘읽을거리’가 어떤 장르에 속하느냐고 다시 묻는다면? 그것은 아무도 모른다.”²¹⁾라고 쓴다. 여기에는 여러 가지 문제가 개입해 있다. 첫째, 장정일은 이 작품을 탈고하며 독자의 반응을 상상했다는 점, 둘째, 그가 독자의 반응을 ‘장르’에 연결하여 의식했다는 점, 셋째, 장정일은 이 작품을 특정 장르로 규정하지 않음으로써 평이한 환원을 거부하고 결국 계산된 위험을 감수하고자 했다는 점이다. 그 위험이란 작가가 전혀 의도하지 않은 장르를 독자가 설정하고 그 장르의 미달태로서 작품을 폄해할 가능성일 수 있다. 또한, 장르를 쉽게 파악할 수 없는 해체적 텍스트에 대한 작가로서의 방기라는 비판일 수도 있다. 그리고 작가 스스로도 장르를 지시하지 못하는 불가지의 텍스트로 독자를 곤혹스럽게 만든다는 지적일 수도 있다.

그러나 역으로 생각해 보면, 이 소설의 결말은 독자의 능동적 참여를 이끄는 하나의 방법으로 이해된다. 소설의 마지막 페이지에 도달한 독자는 작품의 장르에 대해서 ‘아무도 모른다’라는 작가적 단언을 본 순간, 이

20) 필자는 장정일의 장르 넘나들기를 언급하며 장르의 접합(articulate)이라는 개념을 사용했다. 스투어트 홀의 논의에서 차용한 articulate는 연계되다, 잇다 이외에 뚜렷이 말을 내뱉고 발언한다는 뜻을 함께 지녀 이중적 의미를 내포한다. 장정일의 소설 속에서 서로 다른 장르가 연결되지만 다시 끊을 수 있는 구체적인 고리를 통해 연결된다. 접합이란 어떤 조건 아래 다른 요소를 서로 통일시킬 수 있는 연결 형태이다. 접합은 필연적이거나, 결정된, 절대적인, 필수적인 것이 아닌 연결이다. 접합된 요소들은 필연적 ‘소속’이 없기 때문에 다양한 방법으로 재접합할 수 있다. 그렇기에 작가로서는 과연 어떤 조건에서 연결지를 수 있을 것인가 하고 반문해야 하며, 독자로서는 어떤 조건에서 연결된 것인가 하는 질문을 던지도록 만든다. 스투어트 홀, 앞의 책, 179면.

21) 장정일, 『그것은 아무도 모른다』, 열음사, 1988, 205면.

새로운 텍스트를 자신이 의식한 방향 안에서 분류해 볼 가능성을 얻는다. 또한, 독자 스스로도 쉽게 해석할 수 없는 해체적 텍스트를 특정 장르로 규정하지 못한 데 대한 허무함을 느낄 수 있다. 그리고 작가도 그것은 마찬가지로 마찬가지라는 데 따르는 보충적 위안의 효과를 경험할 가능성도 있다. 장정일이 언급한 ‘읽을거리’는 ‘장르 이론과 역사의 카테고리들을 가볍게 만들기 위해(유희하기 위해), 분류법적 확실성과 계층의 분배, 또 이들의 역사적 안정성을 교란시키기 위해 고안된 것²²⁾이다. 그리고 장정일이 말한 ‘읽을거리’라는 개념의 총칭적 일반성은 여러 장르들의 존재, 그들 사이의 경계, 그리고 그들의 혼합 가능성에 대한 의식을 이끈다.

그렇다면, 장르에 대한 장정일의 인식은 어떠했을까. 다음은 장정일이 작품 후기나 서평, 자전소설 등에서 장르에 대해 언급한 내용을 정리한 것이다.

(1) 나는 작품을 쓰면서, 구태여 장르를 구분하지 않는 편이다. 그것은 내 체질처럼 되어 나는 시를 소설로, 소설을 시로, 희곡을 시나 소설로, 그리고 그것들을 다시 시나리오로 고쳐쓰기도 한다.²³⁾

(2) 인간존재의 유한성과 일회성. 나는 늘 그것이 두려웠고, 현대사회가 강제하는 요지부동의 존재구속이 갑갑했다. 그래서 무한한 다원성의 삶을 살 수 있게 해주는 작가에 매력을 느꼈는지도 모른다. 하지만 그의 변신이 상상 속에서 확장되고 해결된다 하더라도 작가의 삶 역시 작가라는 고정된 역할로부터 벗어나지 못하며 일회성의 생을 살기는 마찬가지로 아닌가? 내가 시에서 희곡으로, 희곡에서 소설로 마구 장르 이동을 하게 된 이유도 어쩌면 나의 삶을 독재자처럼 휘둘렀던 그 ‘변신욕망’, 여러 겹의 삶을 살고 싶다는 안타까운 욕망 때문이었는지 모른다. 비록 내 삶의

22) 자크 데리다, 정승훈·진주영 역, 『문학의 행위』, 문학과지성사, 2013, 301면.

23) 장정일, 「후기」, 『그것은 아무도 모른다』, 열음사, 1988, 207면.

뿌리부터 ‘같이’하지는 못하였으나 장르 이동은 시인이 아니라 극작가로, 극작가가 아니라 소설가로 살 수 있게 해주었다.²⁴⁾

(3) 극적인 구성의 시를 즐겨 쓴 내가 소설이라는 장르로 전환을 하게 된 것은 자연스러운 귀결이다. 그러나 무엇보다도 나에게 소설로 장르 전환을 하게 만든 것은 시가 직업이 되지 않는다는 데 있었다. (중략) 나는 그 무엇보다 문학이 내 직업이 되었으면 하고 바랐다. 문학이 자기 구원도 명예욕도 아닌 직업이라는 것은 다른 어떤 이유보다 고귀하게 느껴졌다. 그러나 시는 직업의 가장 일차적인 목표인 생계마저 오히려 위태롭게 했고, 결혼을 한 해에 나는 본격적으로 소설을 쓰기 시작했다. 이처럼 경제적인 필요와 방법상의 근친성이 시에서 소설로 장르 이동을 하는데 결정적인 역할을 했지만 실은 나의 삶을 독재자처럼 휘두르고 있는 번신욕망이 나를 시에서 희곡으로, 희곡에서 소설로 마구 장르 이동을 하게 만들었다.²⁵⁾

(1)은 『그것은 아무도 모른다』의 작가 후기로, 애초에 그의 글쓰기가 어떤 장르에 구속되지 않은 형태로 진행되어 왔음을 보여준다. 그는 실제 이 소설 속에 다양한 장르의 텍스트를 혼합한 창작 방식을 구사했고, 그것을 작가의 체질론으로 정리하는데 이 같은 논리는 소설에 대한 일종의 변명처럼 들리기도 한다. 그러나 장정일이 내세운 체질론은 당시 문단이 포스트모더니즘이라는 특정 사조로 자신의 창작 방식을 쉽게 환원해 버렸던 데 대한 반론으로 읽을 필요가 있다.

(2)는 『장정일의 독서일기』에 수록된 1993년 3월 15일자 일기의 일부이다. 이 글에서 그는 현대사회에서 살아가는 인간 존재의 유한성과 일원성, 작가가 지닌 고정된 역할을 언급하며 자신이 그 한계를 극복하기 위한 방편으로 장르 이동을 시도한 것이라 말한다. (1)에서 언급했던 ‘체질’

24) 장정일, 『장정일의 독서일기 1993. 1~1994. 10』, 범우사, 1995, 20면.

25) 장정일, 「자전소설: 개인기록」, 『문학동네』 2, 문학동네, 1995, 136-137면.

의 문제가 여기에서는 ‘변신 욕망’으로 대체된다. 이 글은 그가 장편소설 『너에게 나를 보낸다』를 발표한 후, 잡지사에서 청탁받은 ‘내 작품을 말한다’ 원고를 독서일기에 옮겨 놓은 것이다. 장정일은 소설 속 인물이 소설가·도색소설 작가·여배우의 가방모찌로 변신하고, 노동자에서 여배우로, 은행원에서 베스트셀러 작가로 인생 유전하는 소설의 내용을 설명하며 자신의 장르 이동 문제를 겹쳐 놓는다. 결국 그는 문학 창작을 통해 자신의 유한성을 극복하려 했고, 인생 유전의 한계를 시험한 셈이다.

(3)은 『문학동네』 젊은 작가 특집에 수록되었던 장정일의 자전소설 「개인기록」의 일부이다. 이 소설은 발표 직후 여러 신문에 회자될 만큼 유명세를 탔고, 나중에 최윤, 김영현, 신경숙 등의 작가와 공저한 자전소설집 『나의 나』(1996)에 수록된다. 작가가 어린 시절부터 현재에 이르기까지 자신의 개인사를 고백하는 형태인 데다가 그것이 가족, 종교, 교육, 문학에 이르기까지 다양한 영역에 걸친 위반의 욕망을 폭로하는 내용을 담고 있다. 그러나 당시 미디어가 이 소설에서 그의 아버지 증오, 여호와의 증인과의 관계, 소년원 체험 등에 초점을 맞춘 탓에 이 글에 담긴 문학관은 그간 주목받지 못했다. 이 글에서 장정일은 분명 그의 장르 넘나들기가 직업적 문인으로서의 ‘경제 문제’를 타개하기 위한 선택이었으며, 자기 삶을 지배한 ‘변신 욕망’을 충족하는 방법이었음을 고백한다. 이는 그의 장르 넘나들기가 존재론적인 것이면서 제도적인 문제였음을 환기하는 대목이다. 후자가 앞서 살핀 독서일기의 연장선에 놓여 있다면, 전자는 보다 현실적인 문제와 연결된다.

이것은 90년대 전후 작가들의 장르 넘나들기가 ‘포스트모더니즘의 영향’이기도 하지만 폐쇄된 유통 구조 안에서 시작(詩作)을 통해 경제 문제를 해결하기 힘들다는 것을 직접적인 원인으로 진단했던 기사들과 통한다.²⁶⁾ 상업적 성공이나 이름 알리기만을 바라는 소설 쓰기를 경계했던

26) 앞서 김종희의 비평 이외에 다음의 신문 기사에서도 복수 장르 선택과 경제적 문제 사이의 관련성이 언급된다. 엄주엽, 「가난한 문학은 싫다’ 돈 되는 소설 집중」, 『문화일보』, 1992. 4.

1990년대 초의 분위기 속에서도 장석주나 윤후명 등의 작가는 장르 넘나 들기가 ‘돈 문제’ 때문임을 언급했다. 그리고 당시 장정일 소설의 영화화와 인기는 소설 쓰기의 이유가 되기에 충분했다. 장정일의 앞선 고백에서 언급된 경제 문제와 변신 욕망은 동전의 양면과 같다. 급변하는 자본주의 사회에서의 인생 유전은 돈의 향방과 운명을 같이하기 때문이다.

그런 맥락에서 장정일 소설에 관해 당시 비평계가 보인 상반된 평가는 주목을 요한다. 김명인은 장정일 소설에서 인생유전에 관한 서술이나 기괴한 에피소드들은 “요설의 묶음에 불과”하며 그의 소설이 독자들에게 “무력감”을 느끼게 한다고 비판한다.²⁷⁾ 장정일 소설에 대한 그의 비판은 그가 1980년대 민족민중문학론의 관점에서 장르 해체 전략을 바라보는 태도와 관련된다. 그는 「지식인 문학의 위기와 새로운 민족문학의 구상」(1987)이라는 글에서 “전문 문인-신장르-사적 창작 모델”을 언급한 바 있다. 그러나 그는 “이 모델이 흔히 ‘장르 파괴’란 미명하에 모더니스트들에 의해 종종 자행’되나, “일정한 역사의식을 지닌 지식인작가가 변화된 상황의 요구에 부응하기 위해 기존 장르의 벽을 넘어 행하는 실험적 작업”²⁸⁾이어야 한다는 전제를 단다. 여기에는 문학 창작 주체가 갖춰야 할 기준이 제시되었을 뿐 아니라 당시 유행하던 포스트모더니즘에 대한 냉소가 깔려 있다. 비슷한 맥락에서 방민호는 장정일이 “의식적으로 그 무

1; 최재봉, 「시의 빈곤, 소설의 풍요시대」 시인들 소설 쓰기 확산, 『한겨레』, 1993. 9. 22.

27) 김명인, 「진정한 감동은 어디에 있는가」, 『문예중앙』 15(4), 중앙일보사, 1992.(김명인, 「진정한 감동은 어디에 있는가」, 『불을 찾아서』, 소명출판, 2000, 76-77면.)

28) 김명인, 「지식인 문학의 위기와 새로운 민족문학의 구상」, 『문학예술운동1: 전환기의 민족문학』, 풀빛, 1987, 104-105면. 김명인은 운동의 필요에 의한 양식 선택과 개별의 중요성을 강조 하면서 시·소설·희곡 등 시민문학 장르가 지닌 양식적 한계를 발전적으로 극복하기 위한 유지·변형·해체·통합 등의 시도, 전통 형식인 옛이야기 차용의 필요성을 언급한다. 그러나 그는 이 글에서 이것이 모더니스트들의 신경증적 양식 파괴와는 근본적으로 성격이 다르며 혼동되어서도 안 된다고 강조한다. 또한, 김명인이 이 글에서 제시한 창작모델과 전제는 정규적인 문학수업을 거치지 않고 문단에 뛰어든 장정일과 같은 인물을 배제할 가능성을 품고 있다는 점에서 문제적이다.

엇의 ‘이름’이 되고 싶어 하는 자”이나 “자신이 원하는 ‘이름’으로 다 설명할 수 없는, 논리적으로 일관되지 않은, 착종되고 갈등하는 지향들의 복합체”²⁹⁾라고 비판한다. 이 같은 부정적 논리에는, 포스트모더니즘을 하나의 종교로 받아들여 자신을 드러내고자 하는 작가에 대한 회의적 시선이 담겨 있다.

이에 반해 서영채는 장정일의 소설이 ‘신세대 문학=포스트모더니즘=창작 윤리의 타락’이라는 도식에 간혀 “적실한 비판도 합당한 조명도 받지 못했다”³⁰⁾고 주장한다. 그는 장정일 소설에서 “유희적 요소와 비현실성 그리고 이를 통해 구현되는 전복적 상상력이 90년대 들어 바뀐 문학적 지형에 대한 진지한 성찰이자 우회적 반영의 의미를 지닌다”³¹⁾고 의미화한다. 황종연 역시 대중소비문화의 확산, 전자 정보 매체의 우세 등 시대 변화에 걸맞은 새로움을 표방한 젊은 세대 작가들의 작업 가운데, “위반과 전복의 문학적 전범”³²⁾으로 장정일 소설을 꼽는다. 이들의 견해에 따르면 장정일이 추구하는 것은 소설 자체의 자기 부정과 갱신이다.

이처럼 장정일의 소설은 ‘포스트모더니즘 맹신’³³⁾이나 ‘새로운 감수성과 형식’³⁴⁾처럼 대조적 평가를 이끌었다. 방민호는 장정일 문학의 형식 실험을 사회적 인정에 대한 욕구(상업주의, 현시욕, 콤플렉스)를 충족하기 위한 수단으로 보았다. 김명인은 2000년대에 이르러서도 장정일의 소설을 “세계에 대한 딜레탕티슴적 태도”³⁵⁾에서 비롯한 소설의 미달로 평가했

29) 방민호, 「그를 믿어야 할 것인가: 장정일 소설론」, 『창작과 비평』 88, 창작과비평사, 1995, 81면.

30) 서영채, 「장정일을 이해하기 위하여: 때도는 알레고리」, 『문학동네』 2, 1995, 문학동네, 111면.

31) 위의 책, 127면.

32) 황종연, 「비루한 것의 카니발: 90년대 소설의 한 단면」, 『문학동네』 21, 문학동네, 449-451면.

33) 방민호, 앞의 책, 90면; 구모룡, 「오만한 사제의 위장된 백일몽: 장정일론」, 『작가세계』 32, 세계사, 1997, 45-46면.

34) 김병익, 「신세대와 새로운 삶의 양식, 그리고 문학」, 『문학과 사회』 8(2), 문학과지성사, 1995, 686면.

35) 김명인, 「자명성의 감옥: 최근 리얼리즘 모더니즘 논쟁에 부쳐」, 『창작과 비평』 30(3), 창비,

다. 그에 반해 서영채와 황중연은 장정일의 형식 실험을 한국 소설의 주류(리얼리즘이라는 정당성 추구, 문학 규범)에서 벗어나기라는 시대적 요구에 부응한 결과로 보았다.

장정일의 형식 실험에 대한 엇갈린 견해의 이면에는 신세대 문학에 대한 문단의 우려 섞인 예측이 함께 작동하고 있었다. 신세대 문학이 ‘문자 문학의 틀을 벗어나 문학적 진정성보다는 대중성을 염두에 둔 영상 미디어의 원작성에 기울어질 전망이 크다’거나 ‘문학도서의 개념이 논픽션·전기·수필 등 주변적 장르로 확대되면서 글쓰기의 작업이 분산되고 정통문학을 밀어내는 결과를 유도할 것’³⁶⁾이라는 예상이 그것이다. 장정일 소설을 경박한 유행의 산물로 보거나, 소설의 권태에 맞서는 새로움의 미학으로 보는 견해 모두 그 저변에는 작가가 다른 장르와의 관계 속에서 소설의 변화를 추구하고, 독자의 요구에 부응할 수밖에 없었던 현실이 개입해 있었던 것이다.

이 같은 문단의 분위기는 포스트모더니즘의 유행이나 소설의 영화화와 같은 미디어적 현상과 밀접한 관련을 맺고 있다. 특히, 장정일은 소설과 영화의 접속관계를 긍정적으로 보는 인물이었다. 1994년, 그는 소설가 이인화와 잡지 『상상』의 대담에 참여하여, “소설의 영화화는 문학의 민주화와 전문화에 기여”³⁷⁾한다는 견해를 내놓는다. 그에 따르면 소설의 영화화는, ‘일간지의 신춘문예·문예지의 현상공모·신인 추천이라는 보수적이고 무성의하며 편협한 통로에서 탈락한 신인의 작품을 새롭게 조명받도록 해주며 판권료에 따른 현실적인 보상을 해주는 방법이다. 장정일은 기존 문단의 한계를 지적하며, 작품 그 자체에 대한 평가 문제를 영화의 대중성과 연결하여 사유하는 모습을 보여준다. 이 같은 태도는 경제적인 필요 때문에 시에서 소설로 장르 이동을 했다는 작가의 앞선 고백, 소설

2002, 356면.

36) 김병익, 앞의 책, 685면; 임현영·박덕규·이승하, 앞의 책, 51면.

37) 이인화·장정일, 「UR 시대의 소설과 영화」, 『상상』 3, 살림, 1994, 51면.

의 영화화와 영화의 흥행을 경험한 작가의 이력과 겹쳐볼 때 더욱 인상적이다.

1996년에 이르면, 장르 넘나들기에 관해 논의하는 좌담회에서 시에서 소설로의 장르 이동 문제는 활자문화에서 영상문화로의 이동과 관련하여 언급되기에 이른다. 장르 넘나들기의 유행에 대해서 비평가들은 경계와 지지의 목소리를 함께 낸다. 현대문학사가 주최한 좌담회에서 평론가들은 “다른 장르로 옮길 경우에는 해당 장르의 등단 절차를 거치게 하는 문제”를 언급하는가 하면, ‘장르별 구분, 문예지에 발표된 작품만을 평가 대상으로 하는 비평 관행, 어디로 등단했느냐 따지는 기득권 논리나 봉당 논리 등은 사라져야 한다’는 주장을 펼치기도 한다.³⁸⁾ 민중문학론과 다른 맥락이긴 하지만, 문학의 민주화와 아마추어리즘이라는 키워드가 1990년 대에도 중요한 문제로 거론되었음을 알 수 있는 대목이다.

1980년대 후반에서 90년대로 이어지는 장르 넘나들기에 대한 비평계의 관심과 우려 속에서 장정일은 형식 실험의 가치를 평가받았다.³⁹⁾ 그리고 장정일을 비롯한 90년대 작가들의 장르 선택 문제는 개개 작품 속에서 포스트모더니즘적 장르 해체라는 측면만이 아니라 문단에서 특정 장르와 자본의 접촉에 대한 관심을 불러일으키며 소설 문법의 변모가 독자의 욕망과 어떻게 접촉하는가 하는 문제를 사유할 수 있게 해주었다. 이는 문학적 팬덤이 ‘특정 장르-작가’라는 익숙한 연결고리를 끊고, ‘작가-장르 접합/확산’을 경험하는 독서 현상으로 나아가게 되었음을 뜻한다. 더욱이 특정 작가에 대한 선호가 개별 작품을 넘어 소설적 기법과 특정 영역(과학, 역사 등)의 감수성 결합⁴⁰⁾ 문제로도 이해되면서 작가들의 문학적 실

38) 임현영·박덕규·이승하, 앞의 책, 43-45면.

39) 장정일이 자신의 자전소설 『개인기록』에서 과거에 원고를 보내고 고료를 받았음에도 지면에 실리지 못한 작품들이 있었음을 고백하는 것은 이 부분과 직결된다. 여기서 독자는 비평가와 편집자 일반 독자 모두를 포함한다. 또한, 그의 소설을 읽은 독자의 많은 수가 원작인 소설보다 영화를 먼저 접했다는 점 역시 1990년대 장르 넘나들기가 문학을 넘어 소설과 영화 사이의 장르 문제에까지 이어져 있음을 환기한다.

험은 '독자의 선택 혹은 판단'과 긴밀한 관련을 맺게 된다.

3. 장르의 접합, 상호텍스트성의 의미

앞서 1990년 전후 장르 실험의 맥락과 장정일 문학에 대한 비평적 논의들을 살펴보았다. 이제 장정일이 창작 과정에서 의식했던 독자, 그가 시도한 장르 넘나들기의 양상, 그에 대한 독자들의 반응을 구체적으로 살펴보자. 시집 『서울에서 보낸 3주일』의 표제작 「서울에서 보낸 3주일」을 보면 장정일이 시나리오를 쓰기 위해 서울에서 3주를 보낸 후 대구로 돌아오며 서울의 풍경을 단어나 어구로 나열한 부분이 있다. 그 마지막 연에는 “『햄버거에 대한 명상』을 보며 킬킬거리는 철없는 젊은 연인들의 모습”이란 표현이 나온다. ‘공장 노동자, 양담배 수입, 농촌 노총각들의 자살, 소비문화, 팝송, 직업병, 마이카족, 상경’ 등 서울을 표상하는 단어들의 끝에 자신의 시집을 보며 즐거워하는 젊은 연인의 모습을 끼워 넣은 것이다.

이 부분은 의미심장하다. 그가 거대 자본에 잠식당한 서울을 환기하며 자신의 시집을 읽을거리로 향유하는 독자를 떠올렸기 때문이다. 이는 그가 자신의 시집을 당시 서울의 소비문화를 대변하는 시대적 코드로 인식하게 되었음을 의미한다. 또한, 그가 『햄버거에 대한 명상』의 독자를 마주한 그 순간의 강렬한 기억과 작가로서의 중압감을 시로 창작하여 시집과 시집 사이의 문학적 연결성을 확보함을 뜻하기도 한다. 이 시집들은 그가 서울에서 쓴 ‘시나리오’⁴¹⁾ 그리고 그 시나리오를 언급한 소설 『그것

40) 이 같은 경향은 1990년대 북거일의 대체역사소설의 등장이나 ‘은하영웅전설’과 같은 SF 소설의 팬덤 현상과 관련된다.

41) 이 시나리오는 소설 『그것은 아무도 모른다』에 삽입된 ‘고잉 투 캘리포니아’일 가능성이 높다. 작품의 창작 시기와 소설에서 이 시나리오에 대해 언급한 내용이 일치한다. 그러나 수록

은 아무도 모른다』와 다시 연결된다.

장정일의 장편소설 『그것은 아무도 모른다』가 출판된 직후 신문기자는 김석희, 김수경, 구광본 등의 작가와 함께 장정일을 언급한 바 있다. 전통적인 소설 창작 방법론에서 탈피한 새로운 형태의 ‘소설에 관한 소설’인 『그것은 아무도 모른다』를 기사화하며 기자는 장정일을 포함한 여러 작가의 소설 창작을 ‘전위소설의 등장’이라 정리한다. 그리고 기자는 “새로운 형태의 소설이 극소수의 독자들을 대상으로 한 난해한 작품일지라도 우리 문학의 터를 튼튼하게 하고 지금까지의 소설 기법에 대한 반성을 제기한다는 점에서 계속 지켜봐야 할 것”⁴²⁾이라는 문단의 반응을 전한다. 비록 장정일 개인에 관한 언급은 아니나, 기자의 반응은 장정일 소설이 종래의 소설 창작 방법에 대한 거부이자 문학의 대중성 추구와는 거리가 먼, 어려운 작품으로 읽혔던 정황을 알려준다.

기자가 강조한 난해성은 이전 소설 문법과의 거리에서 비롯된 낯섦, 장르의 혼합이 일으키는 서사적 혼란과 연결된다. 『그것은 아무도 모른다』는 동성에 서사가 진행되는 중에 작가 자신의 일기, 영화 감상문, 시, 희곡, 시나리오, 신문기사, 평론 등이 끼어든 형태를 띤다. 이 때문에 그 자체로 소설 쓰기 과정을 드러내는 동시에 그 과정에서 작가가 경험하는 고충, 작가의 일상과 인간관계, 작가에 대한 문단의 평가 등이 담겨 있다. 장르 접합에는 과거의 ‘나’와 현재의 ‘나’ 사이에서 자기협오와 자아수용의 방법으로 고안된 글쓰기의 문제가 개입해 있다. 결국 다양한 장르의 접합은 독자가 서사의 결말에 이르는 동안 작가의 이력과 현재의 생활 그리고 작가의 자의식 속에서 동성에 문제를 바라보게 하는 기능을 한다.

장정일이 글쓰기나 문학에 관한 자의식을 드러내는 방법은 장르 접합이 아닌 장르 차용의 방식으로도 나타난다. 시집 『천국에 못 가는 이유』에 수록된 「계산대에서」, 「특급열차는 거짓말쟁이」와 같은 작품은 손바닥

지나 발표 연도를 확인할 수 없어 아래 표에는 제시하지 않았다.

42) 고미석, 「전위소설 등장」, 『동아일보』, 1989. 1. 18.

소설과 같은 짧은 이야기 속에 카프카의 소설이나 서사문학 자체에 대한 글쓴이의 생각을 담은 형태이다.⁴³⁾ 『길안에서의 택시 잡기』에 수록된 「길안에서의 택시 잡기」는 ‘나의 시 쓰는 과정을 여러 장면으로 나눈 연극의 구성을 취한다. 또한, 『서울에서 보낸 3주일』에 수록된 「자동차」는 아예 카메라의 각도까지 제시한 영화 시나리오의 형식이다.

이 작품들은 행간이와 짧은 분량 때문에 시집에 수록되는 것에 무리가 없어 보인다. 그러나 문체나 시점의 면에서 전통 시의 문법과는 거리가 있다. ‘시 문체가 서술체와 진술체로 변화하고 3인칭 시점을 자주 써 독자를 시 속에 끌어들이는 장르 해체 전략⁴⁴⁾은 시의 전통 문법을 깨뜨린 사례이다. 이 작품들은 그가 시에서 소설로 장르를 전환했다고 하기보다 장르를 넘나들며 자신의 문학관이나 현실인식을 드러내고 언어예술의 자율성을 추구했다고 보는 편이 타당함을 뒷받침한다.

필자는 보다 구체적인 근거를 제시하기 위해 장정일의 소설과 상호텍스트의 관계에 놓인 그의 작품들을 추적하여 정리했다.

〈표 1〉 장정일 소설과 상호텍스트적 관계에 있는 작품의 목록과 내용

소설 제목	소설책/유형	관계된 작품	수록지/유형	상호텍스트성의 내용
그것은 아무도 모른다	『그것은 아무도 모른다』(1988) /장편소설	하얀 몸	『길안에서의 택시잡기』(1988)/시	소설보다 먼저 쓰인 시이나 잡지사에서 반려 처리된 상황 설명과 함께 소설 속에 삽입
		늙은 장녀	『길안에서의 택시잡기』(1988)/시	소설보다 먼저 쓰인 시이나 잡지사에서 반려 처리된 상황 설명과 함께 소설 속에 삽입
		불타는 집	『길안에서의	소년원에서의 체험이 반영된

43) 이후 장정일은 이 작품들을 『주목을 받다』에 재수록하며 창작 의도를 밝혀 독자의 이해를 돕는다. 장정일, 『주목을 받다』, 2005, 김영사, 33면.

44) 김준오, 「타락된 글쓰기, 시인의 모순: 장정일의 시세계」, 『작가세계』 32, 세계사, 1997, 74면.

			택시잡기』(1988)/시	시로 당시에 느꼈던 고독, 죄책감, 고통 등이 표현됨. 소년원을 배경으로 한 소설의 내용과 연결됨
		어머니	『세계의 문학』(1987)/희곡(희곡집 『긴여행』(1995)에 수록)	희곡을 소설 내에 삽입. 모성이 부재한 감옥에서 남성 둘이 모성을 발견하는 과정을 담은 작품. 소설 속 동성애와 연결됨.
		펠리컨	『세계의 문학』(1988)/단편소설(소설집 『아담이 눈뜰 때』(1990)에 수록)	첫 소설. 작가는 자신의 꿈을 그대로 활자화한 것임을 밝힘. 나와 상관없이 존재하던 대상을 나와 관련된 것으로 인정하는 태도가 소설 속 전개와 통합.
		실크 커튼은 말한다	1988년에 창작/소설집 『아담이 눈뜰 때』(1990)에 수록	시 「나, 실크 커튼」을 소설로 썼음을 밝힘. 인간을 억압, 소외시키는 것에 대해 알고자 한 프로이트와 마르크스의 관점을 포르노에 녹여낸 작품이라 언급. 소설 속 두 주인공의 상황과 연결됨
		혹성탈출	『서울에서 보낸 3주일』(1988)에 수록된 평론	80년대 젊은 시인들의 시에 내재한 낭만주의적 요소를 추적, 비판한 글. 작가가 비판한 문학 경향과 소설의 결말을 견주어 보는 효과를 이끈.
아담이 눈뜰 때	『아담이 눈뜰 때』(1990)/소설집	열등생	『천국에 못가는 이유』(1991)/시	자작시를 소설 속 인물이 창작한 설정으로 인용함
		로이 부케넌을 추모함	『천국에 못가는 이유』(1991)/시	자작시를 소설 속 인물이 창작한 설정으로 인용함
		12월	『천국에 못가는 이유』(1991)/시	자작시를 소설 속 인물이 창작한 설정으로 인용함
		탭버린 치는 남자	『천국에 못가는 이유』(1991)/시	소설에 등장했던 인물을 중심으로 창작된 시

실크 커튼은 말한다	『아담이 눈뜰 때』(1990)/소설집	소품 액자 앞에서-김 씨의 옆얼굴	『천국에 못 가는 이유』(1991)/시	커튼을 사이에 두고 소통 불가능을 이야기한다는 점에서 유사함
		나, 실크 커튼	『길안에서의 택시잡기』(1988)/시	작가가 이 소설이 「나, 실크 커튼」의 윤색임을 소설 말미에 주석으로 밝힘
아버지를 찾아가는 긴 여행: 1. 실내극	『아담이 눈뜰 때』(1990)/소설집	실내극	『동아일보』(신춘문예 당선작)(1987)/희곡	희곡의 내용을 소설로 다시 씀(희곡집 『긴여행』(1995)에 수록)
		자수	『상복을 입은 시집』(1987)/시	자작시를 소설에 인용함
아버지를 찾아가는 긴 여행: 2. 어머니	『아담이 눈뜰 때』(1990)/소설집	냄새	『상복을 입은 시집』(1987)/시	누워 병든 어머니의 모습이 희곡 「어머니」와 유사함
		어머니	『세계의 문학』(1987)/희곡	희곡의 내용을 소설로 다시 씀(희곡집 『긴여행』에 수록)
아버지를 찾아가는 긴 여행: 3. 긴여행	『아담이 눈뜰 때』(1990)/소설집	긴 여행	『긴 여행』(1995)/희곡	희곡의 내용을 소설로 다시 씀
		긴 여행	『서울에서 보낸 3주일』(1988)/시	이상세계를 좇는 인간이 거둬지는 좌절을 경험하면서도 최후로 찾아가던 도피처가 우리가 잃었던 낙원임을 보여 주는 내용이 유사함
너에게 나를 보낸다	『너에게 나를 보낸다』(1992)/장편소설	바지 입은 여자	『천국에 못 가는 이유』(1991)/시	자작시를 소설 속 인물이 창작한 설정으로 인용함
		펠리컨	『세계의 문학』(1988)/단편소설(『아담이 눈뜰 때』에 수록)	소설 속 주인공 '나'의 등단작이나 표절 시비에 휘말린 것으로 등장한 작품.
		라디오 같이 사랑을 끄고 켤 수 있다면	『길안에서의 택시잡기』(1988)/시	자작시를 소설 속 인물이 창작한 설정으로 인용함 (장정일이 김춘수의 시 「꽃」을 패러디한 것으로, 소설에는 김춘수의 시와 장정일의 시가 함께 수록됨)
		20밀리	『햄버거에	소설 속에서 '계산된 세계,

			대한 명상』(1987)/시	권태가 지배하는 세계, 감정 이나 욕망이 개입되어선 안 되는 세계로 나오는 '수정궁' 에 대한 언급 뒤에 덧붙은 시. 노예적 삶을 비판함
--	--	--	-------------------	--

〈표 1〉에 정리한 것처럼 장정일은 소설 내에 자기 작품을 인용하는 장르 접합의 방법을 많이 활용했다. 그리고 『아담이 눈뜰 때』에 수록된 작품에서 짐작할 수 있듯 순서상 시가 선행하고 소설이 뒤를 잇는 형태가 아님을 알 수 있다. 장정일은 소설 「아담이 눈뜰 때」에 수록했던 3편의 시를 이후 따로 떼어 시집 『천국에 못 가는 이유』에 수록한다. 소설에서는 제목조차 없는 상태로 울림을 주던 시는 그로부터 떨어져 나와 시집의 독자들에게 독립된 하나의 작품으로 읽힐 수 있게 된다. 그리고 시 「탬버린 치는 남자」는 작가가 소설 「아담이 눈뜰 때」를 발표한 후 창작하여 『천국에 못 가는 이유』에 수록한 것으로 보인다.

장정일은 동일한 소재와 사건을 시, 소설, 희곡으로 발표하기도 하고, 잡지에 수록할 수 없었던 시를 소설에 삽입해 자신의 작품을 세상에 알리며 그의 문제의식이 지속되고 있음을 드러낸다. 그에게 장르 선택은 작가적 표현인 동시에 특정 장르를 향유해온 독자와 다시(또는 새로) 만나는 방법이기도 했다.⁴⁵⁾ 또한, 『너에게 나를 보낸다』에서는 인물의 입을 빌려 소설 「펠리컨」이나 시 「라디오같이 사랑을 끄고 켤 수 있다면」에 대한 작가 자신의 평을 길게 언급하여 작품에 대한 해설을 시도하기도 한다. 이는 자기 작품에 대한 사람들의 오해나 편견에 대응하면서 궁극에는 독자와 소통하는 방법이기도 하다. 독자들은 문학 생산 장의 자율화 안에서, 그리고 그 자체를 위해 '읽기-다시 읽기'를 요구하는 작품들의 출현 속에서 독서라는 행위를 수행한다.

45) 모든 작품에서 그렇지는 않으나, 그가 작품집이나 장편소설 후기에 '이 작품은 ○○○의 각색 (혹은 윤색)이다'라고 밝혀 놓은 것은 장르 넘나들기의 여부를 독자와 공유하려는 태도를 반영한다.

장정일은 『너에게 나를 보낸다』의 후기에 “이번 소설을 끝으로 새로운 소설세계를 찾아 나서려 합니다. 이 작품이 나의 마지막 ‘읽을거리’고 마지막 ‘연습’이 되기를 원합니다.”라고 쓴다.⁴⁶⁾ 시, 소설, 독서 감상문까지 여러 장르의 글을 접합하여 만든 이 소설 이후에 출판한 『너희가 재즈를 믿느냐?』에는 문학 장르들 사이의 접합이 시도되지 않는다. 대신 그는 같은 사건을 비슷한 문장으로 반복 제시하면서 공간, 수치, 인물 등을 지시하는 단어를 바꾸거나, 확장기에 대고 말하는 듯한 형태로 인물의 목소리를 들려준다. 또한, 소설의 마지막에는 ‘재즈교회’에서 음악을 들으며 혼음을 즐기는 카니발적 상상력을 발휘한다.

‘읽을거리’라는 명명법이 처음 등장한 것이 장편소설 『그것은 아무도 모른다』라는 점임을 상기해보자. 새로움을 추구하는 장정일의 실험 정신은 그의 작품을 스스로 습작으로 규정하게 만들었다. ‘연습’이라는 단어의 저변에는 작가가 작품에 느끼는 불만, 완성도에 대한 아쉬움이 깔려 있다. 그리고 이것은 『너희가 재즈를 믿느냐?』에서도 이어진다. 이 소설이 연극으로 각색될 때 기자와의 인터뷰에서 장정일은 그의 재즈적 글쓰기 보다는 재즈 음악이 전면화 된 것에 대해 아쉬움을 표한다. 또한, 당시 신문 기자는 이 작품에 대해 “문단 한 쪽에서 새로움의 허세에 사로잡혀 있다는 비판이 거세고 ‘재즈적 글쓰기’라는 방법론에 시원찮은 반응”⁴⁷⁾을 보인다는 기사를 쓴다. 이처럼 장정일은 새로운 시도에 늘 따라오는 작가로서의 중압감, 문단의 반응으로부터 자유롭지 못했다.

당시 신문 문화면이나 문예지 비평란에서 장정일에 대해 빠지지 않고 언급된 것 중에 하나가 ‘장르를 넘나드는 전방위 문학 활동을 하며 앞 세대들과는 확연히 다른 세계를 보여왔다.’⁴⁸⁾는 점이다. 이처럼 그의 창작

46) 장정일은 후에 「자전소설: 개인기록」에서 94년까지 쓴 소설을 ‘습작’이라고 표현한 이유를, 마지막 소설에서 소설가가 사라진 것처럼 앞으로 ‘평범한 인물을 등장시키고 싶기 때문이고 ‘자의식 이상의 세계’를 다루고 싶기 때문이라고 밝힌다.

47) 이성욱, 「장정일 씨 원작 ‘너희가 재즈를 믿느냐’ 연극을 보고, 『한겨레』, 1995. 10. 26.

은 문학작품에 신규정되어 온 장르적 관습, 그 규율을 넘어선 자리에서 시작되었다. 그리고 그의 시도는 정전의 부정, 저자의 권위에 대한 회의, 독자의 중요성에 대한 인정, 이분법적 사고에 대한 불신, 타자의 발견과 인식 등을 추구한 작가 의식이 반영된 결과다. 장정일이 추구한 장르 넘나들기는 영화, 연극, 무용에 이르기까지 타 장르의 예술과 접목되면서 장르 확산으로까지 이어졌다. 엄밀히 말하면, 1990년대 전후 장정일의 장르 실험은 대중예술과 공명하면서 확장, 반복되었다. 그리고 거기에는 비평가나 기자들이 미래의 시제로 이야기했던 독자들의 반응이 빠르게 개입하며 하나의 문학 현상을 이룬다.

4. 장정일의 소설과 독자의 몫

기존 문학에서 유지해 온 문학적 엄숙주의를 깬 장정일 소설은 문단에서 ‘사회적 현실에 대한 문학의 대응’, ‘신세대 의식을 살린 수작’이라 긍정적 평가를 받는가 하면, ‘상업주의와 허무주의의 산물’, ‘경망스럽고 깊이가 없는 소설’이라 부정적 평가를 받기도 했다. 이 같은 대립적 평가 속에서도 공유된 바가 있는데, 바로 장정일 소설에 대한 앞으로의 평가 문제를 “독자들의 반응”에 미룬다는 점이다.⁴⁸⁾ 그리고 이런 기대는 그의 소설이 영화나 연극으로 각색될 때에도 마찬가지다. 장정일의 「너희가 재즈를 믿느냐」의 각색과 무대 상연을 알리는 기사에서 기자는 각색 여부와 별도로 「너희가 재즈를 믿느냐」가 전하려는 메시지의 수용 여부는 일반 관객의 몫⁴⁹⁾이라고 말한다.

48) 오동명, 「이제 ‘가벼운 소설’과는 작별! 『너에게 나를...』 펴낸 장정일 씨」, 『중앙일보』, 1992. 9. 29.

49) 박선이, 「일부 작품 싸고 논란, 성·마약·하드록이 소설 주제」, 『조선일보』, 1990. 9. 16; 「문단에 소설의 대중성 논란」, 『조선일보』, 1991. 8. 30.

이 같은 기대는 자칫 평론가나 그들의 말을 옮겨 기사화하는 기자들의 상투어구로 읽힐 수 있다. 그러나 생각해 보면, 1990년대 평론가나 기자 역시 장정일 소설의 새로움을 접하는 측면에서라면 독자들과 같은 상황에 놓여 있었다. 독자가 지닌 선입견이나 지식, 취향, 의식, 입장 등에 의해 결정되는 ‘기대지평’이나 ‘참조틀’에 따라 소설에 대한 인식은 달라질 수 있다.⁵⁰⁾ 급변하는 시대 속에서 문단과 미디어는 장정일 문학의 새로움을 어떻게 인식할 것인가를 두고 ‘독자’라는 존재를 적극적으로 의식하게 된 것이다. 문학장이 비평가, 출판업자, 기자 등 여러 중개자들이 문학을 하나의 사회적 제도로 정립하고 유지하는 세계⁵²⁾라 할 때, 1990년대는 분명 ‘문학 작품’ 자체보다 ‘문학적 현상’이 더 중시되는 시대였다.

그렇다면, 장정일 소설이 발표된 지 30년이 넘는 지금, 그의 소설을 읽었던 독자들의 몫은 소설의 의의를 평가하는 데 얼마나 참조되었던 것일까. 아쉽게도, ‘장정일 신드롬’이라 불릴 만큼 80년대 후반부터 90년대 후반까지 자주 회자되었던 그의 문학 세계를 점검하는 자리에서 독자의 목소리는 거의 고려되지 못했다. 다만, 각 소설들의 판매부수 정도가 언급될 뿐인데, 이것은 문단에서 일컬은 독자의 몫이 기실 ‘소비’의 맥락으로 한정되는 결과를 낳는다.

물론 이런 현상의 저변에는 당시 독자들의 목소리를 취합하기 어렵다는 곤란함이 깔려 있다. 필자는 장정일 소설의 독자들이 자신이 읽은 작품에 대한 서평을 잡지 『출판저널』의 독자서평판과 온라인 서점 예스24와 알라딘에 남겼던 점을 고려해 해당 글들을 참고했다.⁵³⁾ 다만, 예스24와 알라

50) 이성욱, 「장정일 씨 원작 ‘너희가 재즈를 믿느냐’ 연극을 보고」, 『한겨레』, 1995. 10. 26.

51) 차봉희 편저, 『수용미학』, 문학과지성사, 1985, 18면.

52) 피에르 부르디외, 정일준 역, 『상징 폭력과 문화 재생산』, 새물결, 1997, 300-307면.

53) 필자가 본고에 제시한 독자 서평은 출판 전문 잡지 『출판저널』 그리고 온라인 서점 예스24와 알라딘에서 장정일 소설과 관련한 내용을 취합한 것으로, 작성자의 이름 혹은 아이디를 익명으로 처리했다. 다만, 본고의 독자가 리뷰 전문을 확인할 가능성, 작품 발표와 리뷰 작성일 사이의 시간적 격차를 확인할 필요를 고려해 잡지의 경우 서지사항을, 온라인 리뷰의 경우

던 같은 온라인 서점이 1999년 4월 1일과 1999년 7월 14일에 개설되어, 온라인 리뷰는 2000년에 작성된 것부터 확인할 수 있다. 본고가 분석 대상으로 삼은 장정일 소설들이 발표된 후 짧게는 5년 길게는 10년 정도의 시간적 거리를 두고 작성된 리뷰들이기에 장정일 소설에 대한 즉각적 반응이라고는 볼 수 없다. 그러나 본 연구가 30년 전, 즉 1990년 전후의 장정일 문학을 역사화하는 작업의 일환이기에, 필자는 90년대의 장정일 문학을 '회고'하는 관점으로 작성된 서평들 역시 중요한 분석 대상이 되리라 판단했다. 다음은 장정일 소설에 대한 독자 서평을 인용한 것으로, 작품이 발표된 순서대로 정리하되 같은 소설에 대한 서평이 여러 개일 경우 게시일에 따라 번호를 매겨 분석했다.

(1) 포르노 소설이라고 불리어질 때 우리는 흔히 '외설'이라는 관념에 빠져든다. 그러나 이 소설은 그런 관념을 짝 건너, 외설과는 거리가 먼 충격적인 성의 풍경을 시·소설·희곡·수필(일기)·시나리오 따위 장르를 넘나들면서 펼쳐보인다. (중략) 뒤섞인 장르를 좇아 읽다보면 전혀 엉뚱한 곳에서 카타르시스를 맞볼 수 있으며(「고잉 투 캘리포니아」), 또 어떤 곳에서는 꼼꼼한 자료 수집(『여원』 88년 3월호 인용)의 성실함(?)을 만난다. 장르 해체로 거들 수 있는 성과라면 다분히 충격을 이완시키는 구실과 낯설음이다. 이 낯설음이야말로 장정일의 시(4권의 시집)와 소설이 보여준 의미구조와 맞닥뜨릴 수 있는 고리라고 본다. -「독자 서평: 슬픈 性의 곱씹음과 일깨움」, 『출판저널』 36, 대한출판문화협회, 1989, 31면.

위의 인용문은 장정일의 첫 장편소설 『그것은 아무도 모른다』에 대한 독자 서평의 일부이다. 이 글에는 포르노 소설에 대한 일반 독자들의 관

제목과 게시일, 접속 주소를 인용문 끝에 밝혀 두었다. 띄어쓰기를 포함한 맞춤법은 인용자가 수정했다.

념, 그 관념을 뛰어넘는 전략으로서의 장르 넘나들기, 장르 혼합이 이끈 카타르시스와 작가적 성실함에 대한 발견, 독자가 느낄 성(性)적 충격을 이완시킨 장르 해체의 성과, 장정일의 시와 소설이 지닌 의미구조를 이해하는 고리로서 낯설음의 문제 등 여러 해석이 담겨 있다. 무엇보다 독자는 장정일이 여러 장르에 걸쳐 창작활동을 해왔다는 전제하에 작품을 읽고, 장정일의 장르 실험이 시와 소설의 작품성을 형성하는 데 중요하게 기능함을 지적한다. 또한, 이 독자는 읽는 행위가 작가 전반에 대한 관심일 수도 있지만, 장르 실험이나 그 효과에 대한 '선택적인 주의력'⁵⁴⁾에 의해 유지될 수도 있음을 환기한다. 특히, 외설로 치부될 수 있었던 서사가 장르 해체가 일으킨 낯설음이라는 문학적 효과와 만나 소설의 의미를 형성하게 되었다는 평가는 장정일 문학을 상업성이나 가벼움의 측면에서 비판했던 논의들을 돌아보게 하는 측면이 있다.

장정일의 다른 소설에 대해서도 독자들은 장르 실험에 따른 문학적 낯설음을 처음에는 난해하다고 느끼지만, 결국에는 그들 나름의 해석과 비판으로 소화하는 양상을 보인다. 전문성에 구속되는 것을 거부하고 억누를 수 없는 관심과 발견의 느낌을 글쓰기라는 행위로 표현하는 이들의 태도는 '아마추어리즘'⁵⁵⁾과 통한다.

(2) 아담이 눈 뜰 때... 내게는 책 제목이라기보다는 영화 제목으로 더

54) 루이스 엠 로젠플렛, 김혜리·엄혜영 역, 『독자, 텍스트, 시: 문학 작품의 상호 교통 이론』, 한국문화사, 2008, 288면.

55) 에드워드 사이드, 전신욱·서봉섭 역, 『권력과 지성인』, 도서출판 창, 2006, 132-142면. 에드워드 사이드에 따르면 아마추어리즘은 노선과 장벽들을 가로질러 연결시키고 전문성에 구속되는 것을 거부하고, 이윤이나 보상에 의해서가 아니라 억누를 수 없는 관심에 의해 움직이려는 욕망에 의해 행동하는 것을 말한다. 아마추어 정신은, 단순히 전문화된 일상적 과정을 더 활기 있고 근원적인 것으로 만들고 변형할 수 있게 해준다. 즉 아마추어 정신은 해야 할 것으로 간주되는 것을 행하는 것이 아니라, 왜 그것을 해야 하는가, 그것으로부터 누가 혜택을 받는가, 그것이 어떻게 개인적 과제이자 근원적 생각들과 다시 연결될 수 있는가 물을 수 있게 하는 것으로서 의미를 지닌다.

익숙한 말이다. (영화를 본 것은 아니다.) 책을 읽고 나서 갖게 된 첫 느낌은 ‘어렵다’는 것이다. (중략) 나는 이 소설도 성경과 마찬가지로 두 가지 의미가 있지 않을까 생각한다.

-「성장의 조건」, 2001. 11. 20. blog.yes24.com/document/188852

(3) 이 소설이 영화로 나왔었다는 것을 알고 보았지만 모르고 보았다 라도 책을 읽는 내내 영상을 머리에 떠올리게 되었을 것이다. (중략) 빨간책을 ‘빨간책’ 그대로 풀어내는 장정일의 태연스러움이(?) 그의 이미지를 만들어 가는지 몰라도 그것이 전부는 아니다. (중략) 그의 시를 모티브로 한 ‘실크커튼을 말한다’는 사람들의 소통부재에 대해 이야기하고 있는데 과연 그렇구나 하는 생각을 하게 되었다. 발행 연도가 지금으로부터 10년이나 지나서 그런지 소설은 현대적인 분위기와는 거리가 멀고 복고적이란 말이 어울린다.

-「장정일을 보여주마」, 2002. 05. 24. blog.aladin.co.kr/pianini/241180

(4) 장정일의 소설집 『아담이 눈뜰 때』는 그의 상상력을 아끼는 이라면 누구나 만족할 만한 상상력의 종합선물세트다. 일찍이 시에서 선보였던 그의 저 외계인적 상상력은 소설에 이르러 좀 더 세밀해지고 장대해진다. (중략) 표제작인 「아담이 눈뜰 때」를 제외하곤 모두 이야기건 형식에서건, 일정 수준의 낯섦과 당혹스러움을 안겨준다. (중략) 가령 연극 혹은 다큐 영화 대본과의 경계를 묻는 듯한 대사와 지문 일변도의 「인터뷰」, 희곡의 무대와 전개를 그대로 옮겨온 듯한 「아버지를 찾아가는 긴 여행」(이 작품 가운데 하나는 아예 제목도 「실내극」이다), 흡사 자신의 시를 확장시킨 듯한 「실크 커튼을 말한다」 등. (문득 애초에 그의 시가 그의 소설에서 비롯되었을지 모른단 생각이 든다.) 이렇듯 장정일은 그 장르의 양식을 교란시킨다. 소설 같은 시, 시 같은 소설, 소설 같은 희곡이란 표현이 더 정확할 것 같은 희곡 같은 소설. (중략) 더 이상 시를 쓰지 않는 이 작가의 상상력을 아쉬워하는 당신이라면 이 소설집을 펴보기 바란다. 기존 소설 양식에 대한 지겨움 혹은 편안함을 느끼는 당신도.

- 「너에게 상상력을 보낸다」, 2002. 5. 28.
blog.yes24.com/document/233985

(2)-(4)는 장정일의 『아담이 눈뜰 때』에 대한 독자 리뷰이다. 『아담이 눈뜰 때』는 ‘장정일을 시인에서 소설가로 존재 전이시키는 데 결정적인 역할을 한 작품’으로 평가된다.⁵⁶⁾ 그만큼 이 소설은 당시 평론가들과 독자들의 주목을 받았다. (2)와 (3)의 독자는 『아담이 눈뜰 때』라는 작품이 당시 독자들에게 소설보다 영화로 더 익숙했음을 환기한다. 이 같은 반응은 장정일 소설의 리뷰에서 매우 자주 반복된다. 독자들은 영화를 보았던 보지 않았던 영화에서 시작해 장정일의 소설에 이르는 경우가 많다. 이는 그의 소설이 4편이나 영화화된 이유도 있겠지만, 영화라는 시각매체가 소설을 장악해 가고 있던 문화적 정황을 반영한다.

(2)의 독자는 영화를 보기 전 소설로 접한 이 작품에 등장하는 ‘타자기, 몽크화집, 턴테이블, 탬버린을 치는 남자’ 등 장정일의 소설 속 소재나 인물들의 의미를 이해하지 못해 ‘어렵다’는 평을 남긴다. 리뷰의 앞부분에 밝힌 해석의 곤혹스러움에도 불구하고 이 독자는 리뷰에서 자신의 성경적 지식에 빚대 소설을 분석해 나간다. 이를 통해 소설 속 주인공이 ‘성(性)’에 눈뜨고, ‘성을 매개로 사회의 치부를 깨닫게 되는’ 과정으로서 장정일의 서사를 받아들인다. 기존 세계에 대한 환멸과 부정을 성의 문제와 연결하여 표현한 장정일의 글쓰기 전략은 독자에게 이성과 신앙 사이의 갈등을 경험하게 한다. 이처럼 독자는 두 가지 역할, 사건들에 대한 능동적 참여와 읽기 행위에 대한 비평가로서의 역할을 수행한다.

앞선 독자의 두 가지 역할은 “전문가 창작-대중 수용이라는 일방향적 문학 소통 구조의 탈피”⁵⁷⁾ 면에서 장르의 다변화를 꾀했던 1980년대 민중문학론이 지향하는 바와 가까워 보일 수 있다. 그러나 민중문학론의 장르

56) 남진우, 「견딜 수 없이 가벼운 존재들」, 『숲으로 된 성벽』, 문학동네, 1999, 65면.

57) 김성진, 「1980년대 민중문학론의 현재성」, 『우리말글』 79, 우리말글학회, 2018, 89면.

다변화가 “민중 표상”이나 “전문가-작가/일반인-독자의 경계 해체”⁵⁸⁾라는 방식으로 문학의 선진성이나 집단 의식을 목적으로 삼은 것에 반해, 90년대 이후 독자들은 다른 독자의 리뷰에 ‘공감’을 표시할 때조차 연대가 아니라 애호의 차원에 머문다. 이 같은 작품 읽기는 독자 개인의 독서 편력 안에서 형성되는 개별성 혹은 고유성의 존중과 연결된다.

(3)과 (4)를 보면, 독자들이 장정일의 시와 소설을 넘나들며 작품을 읽고 있음을 확인할 수 있다. 그 과정에서 (3)의 독자는 장정일 소설을 음란성이나 상업성의 이미지로만 한정하지 않으려는 태도를, (4)의 독자는 장정일의 시를 기준으로 소설의 상상력을 판단하는 태도를 보여준다. 특히, ‘장르의 양식을 교란시킨다’는 표현에서 알 수 있듯 독자는 형식적 새로움 자체에 주목하여 소설집에 실린 작품을 분석한다. 연극과 다큐멘터리 영화 대본, 시 등과 장정일 소설의 유사성을 견주어 보고, “소설 같은 시, 시 같은 소설, 소설 같은 희곡이란 표현이 더 정확할 것 같은 희곡 같은 소설”이란 말을 통해 장정일이 시도한 장르 넘나들기가 독자에게 준 낯섦과 당혹스러움을 고백한다. 그러면서 그는 장정일의 소설이 시를 확장시킨 듯하지만 역으로 그의 시가 소설에서 비롯되었을지 모른다는 생각에까지 이른다. 그리고 이 독자는 마지막에 기존 소설 양식이 지겹거나 편안한 독자에게 이 책을 권한다. 이는 장정일의 소설이 기존 소설의 장르적 규율을 허문 자리에서 전개됨을 파악한 자가 할 수 있는 말이다.

(5) 장정일의 소설은 읽으면서 재미는 있으나 어떤 평을 하기에는 힘든 거 같다. 왜냐하면 이진 소설이면서도 그 소설에 대한 비평을 포함하고 있기 때문이다. 또 그다지 틀린 비평도 아니고, 이 때문에 결국 내가 말할 수 있는 건 이 사람의 반복에 지나지 않기 때문에 더욱 당혹하게 만든다.

- 「장정일이 바라보는 우리가 사는 세상」, 2000. 3. 22.

blog.yes24.com/document/213623

58) 위의 책, 104면.

(6) 『너에게 나를 보낸다』 서술구조는 아주 독특한 형식적 아름다움을 가지고 있다. 사건의 진행은 시간과도 무관하며, 공간의 이동도 자유롭다. 영화처럼 순식간에 장면전환이 되면서 지금 화자가 말을 하고 있는 것인지, 행위 중인지, 현재의 일인지 언급을 회피하면서 서술행위는 계속 지연되기도 하고, 이전 서술을 부정하거나 반박한다. 화자 자신이 스스로의 언급에 대해 신빙성을 스스로 포기해 나간다. (중략) 그장정일-인용자는 이따금 사건에 대한 인과관계에 대한 해석을 거부한다. 순식간에 서사는 하나의 세계에서 저만치 이동해 있다. (만약 이런 용어가 있다면) 그는 초월적-사실주의자라고 부를 수 있을 것이다.

-「반사실주의적인 미학」, 2008. 4. 8.

blog.aladin.co.kr/717271163/2034626

(5)와 (6)은 소설 『너에게 나를 보낸다』의 독자 리뷰이다. (5)는 소설과 비평 사이를 오가는 장정일의 소설 쓰기에 대한 감상을 담고 있다. 실제 『너에게 나를 보낸다』에서 작가는 인물의 입을 빌려 소설 「펠리컨」에 대한 작가 자신의 평을 길게 언급하기도 하고, 『햄버거에 관한 명상』에 수록된 시들의 탄생 경위와 사회적 논란을 다른 인물의 일처럼 풀어쓰기도 한다. 독자가 리뷰에서 언급한 비평은 작가가 시도한 자기 작품평만을 의미하는 것이 아니다. 장정일이 작품에서 내세운 ‘나의 독서편력에 따라 소설 속 인물들의 행위나 작품 활동이 비판되는 부분까지를 포함한다.

(5)의 독자는 후쿠야마의 ‘역사의 종언’에 대한 인물의 독후감, 루카치와 브레히트의 ‘리얼리즘 논쟁’, 벤야민의 ‘정치사회의 반영으로서 텍스트 해석법’ 등 여러 이론가의 내용을 풀어서 소설에 삽입하는 장정일의 소설 쓰기 방식이 독자에게 “구성적인 재미”를 줄 뿐 아니라, “사회를 비판”하며 “유익한 웃음”을 짓게 한다고 평한다. 그리고 장정일의 소설 쓰기 방식을 “해석적 베끼기”, “계몽적 베끼기”라 정리하기도 한다. 이런 반응은 주목을 요한다. 독자인 그는 장정일의 소설 리뷰를 쓰며 자신의 말이 작가

가 한 말의 반복에 지나지 않음을 토로하면서도 그것을 리뷰라는 양식에 다시 옮겨 놓기 때문이다. 독자는 작가가 소설에서 시도한 “인용의 형식”이 소설에서 무엇을 의미하는지 분석하고, 종래에는 그것이 소설 속 인물의 세계 이해 방식임을 깨닫는다. 독자는 여기서 그치지 않고, 그 인용의 형식을 빌려 소설평을 씌우므로써 “서로의 세계를 이해하기 위해 노력하는 지향적 자세”야말로 타자와 자아를 알아가는 전제가 됨을 말한다.

(6)의 독자는 『너에게 나를 보낸다』에서 인과성을 거부하는 서술구조가 형식적 아름다움을 가졌다고 평한다. 그리고 장정일을 ‘초월적·사실주의자’라고 명명한다. 필자가 인용한 리뷰로는 가장 최근에 가까운 이 글에서는 90년대 장정일(의 소설)에 대한 문학적 유형화의 의도가 엿보인다. 소설 구조를 보며 사실주의에서 벗어나고자 했던 장정일의 창작 욕망을 읽어내고, 독자 나름의 용어로 지시하려는 태도는 (5)의 경우와 비슷하다. 이 같은 독자들의 소설 읽기는 장정일 소설을 포스트모더니즘의 맹신, 경박한 상업주의, 독자의 무력감 초래 측면에서 경계했던 비평가들의 목소리에 견주어볼 때 매우 건설적이다. 이처럼 독자들은 장정일이 내세운 허구의 틀 내에서 작가의 의도와 전략을 무심히 지나치지 않고 자기화하는 태도를 보여주었다.

(7) 재즈·우울함, 경쾌함, 난해함, 음탕함, 끈적임, 허탈함-에 대한 작가의 감정이 그러했는지 몰라도, ‘너희가 재즈를 믿느냐’에 드러난 소설의 이미지는 재즈의 그것과 흡사했다.

-「나는 재즈를 믿습니다」, 2000. 9. 19. blog.yes24.com/document/185910

(8) 포스트모더니즘을 지나치게 의식한 탓인지(당시에는 그게 또 첨단이었으니)...역지스러운 부분도 군데군데 있다. 서문이었던가. 재즈와 같은 불협화음과 반복되는 장식음의 변주. 즉흥적인 돌발성을 특징으로 하는 재즈 음악과 같은 글쓰기가 실험되고 있다. 말 그대로 실험만 가득한

정말 따분한 작품이었다.

-「해피 마니아」, 2001. 4. 20.

aladin.co.kr/shop/wproduct.aspx?ItemId=31352

(9) 특이한 그의 문체는 인정하고 싶다. 그의 아이러니한 문체는 보는 사람으로 하여금 한편의 재즈 음악을 눈으로 보는 듯한 느낌을 줬으니까. (중략) 그의 성에 관한 넘치는 상상력은 인정하지만 동의할 순 없다고 말하고 싶다.

-「아이러니한 글」, 2001. 11. 7. blog.aladin.co.kr/784670163/293304

(7)-(9)는 장정일의 소설 『너희가 재즈를 믿느냐?』에 대한 독자 리뷰이다. 인용문은 장정일이 작품에서 강조했던 “재즈적 글쓰기”에 공명한 독자가 있는가 하면, 그 실험성 자체를 비판하는 독자가 있었음을 보여준다. 특히, (8)의 독자는 장정일 소설의 실험성 자체가 작품의 재미를 저해했다고 평한다. 그의 판단에 따르자면, 장정일의 재즈적 글쓰기는 포스트 모더니즘의 영향하에서 시도된 문학적 실험, 즉 아미추어리즘에 불과하다. 이와 반대로 (7), (9)에서는 음악 즉 청각의 영역인 재즈를 장정일 소설의 이미지나 문체에서 느낀 독자가 있다는 것도 확인할 수 있다. 여기에는 재즈에 대한 독자 나름의 감정과 이미지가 투영되어 있다. 물론, 이 같은 반응은 독자가 작가의 후기에 비취 자기의 독서 경험을 소급한 결과일 수도 있고, 재즈를 음악으로서 향유했던 독자 자신을 드러내기 위한 지적 허영의 표현일 수도 있다.

독자의 반응에서 그것만큼 중요한 것은, 이들이 소설을 읽으며 작가가 느낀 재즈와 자신이 느낀 재즈가 다름을 느꼈다는 점이며, 사회적 통념에서 벗어나 작가의 특정 부분을 인정할 수 있게 되었다는 점이다. 또한, 작가나 비평가의 권위를 받아들이기보다 장정일의 장르 실험을 접하고 자신의 경험에 기반하여 새로운 얹이나 감수성의 생산을 보여주었다는 점

이다. 일찍이 장르는 문학의 표준들로서 추상화된 과거의 관행에 확고한 기반을 두고 있었다. 그러나 그 고전적 권위는 독자들의 경험주의적 응답에 직면하게 된다. 장르의 공고함을 실제로 무너뜨렸던 것은 ‘분류에 맞지 않거나 원칙을 따르지 않는 새로운 유형의 작품이 보여준 불가항력적인 발전’⁵⁹⁾ 때문이었지만, 그에 발맞춰 확장된 독자들의 경험과 상상력 때문이기도 했다.

(3)과 (8)의 리뷰에서 느낄 수 있지만, 2000년 초임에도 불구하고 독자들은 장정일이 소설을 발표했던 때를 아주 먼 과거처럼 표현한다. ‘복고’, ‘당시에는 그게 또 첨단이었으니’와 같은 표현들이 그러하다. 불과 5-10년 정도의 기간 사이 장정일의 소설은 시간의 변화, 더 엄밀히 말하면 문학의 변화를 실감케 하는 바로미터가 된다. 1990년대 전후 장정일의 창작활동을 진단하는 자리에 덧붙였던 독자의 몫이 마치 먼 미래의 문학적 책무처럼 느껴졌던 것과 달리, 2000년대는 빠르게 도래했음을 알 수 있는 대목이다. 그 사이 독자들은 전문적 독자인 비평가와 다른 관점에서 장정일의 소설을 읽었고, 컴퓨터 앞에 앉아 리뷰를 쓰며 적립금을 쌓았다. 이러한 직접적인 독자 반응은 공급자로서의 출판사와 작가들뿐 아니라 책을 소비하는 대중에게 빠르게 읽혔다.⁶⁰⁾ 1990년대 문단과 미디어에서 자주 호명되었던 독자들은 잡지와 인터넷 서점의 독자 서평란에 글을 쓰며 문학의 민주화와 자본화를 체감하는 한편 실천하고 있었던 것이다.

59) 레이먼드 윌리엄스, 박만준 역, 『문학과 문화이론』, 경문사, 2003, 252-253면.

60) 김장근, 「리포트: 인터넷 독자서평, 지식인의 문화적 독점 쟁다」, 『출판지널』 310, 대한출판문화협회, 2001, 29면.

5. 결론

지금까지 1990년대 전후 문단에 나타난 장르 넘나들기 현상의 사회문화적 맥락 속에서 장정일의 장르 실험을 살피고, 이에 대한 독자의 반응을 분석했다. 이 연구에서 필자는, 1990년대 초 문단에서 장정일의 장르 넘나들기를 간과했거나 선불리 평가 절하한 것이 아니냐고 추궁하려는 것이 아니다. 당시의 비평계는 포스트모더니즘의 물결 속에서 장정일이 보여준 문학적 실험에 기민하게 반응했다. 다만, 장정일의 실험을 평가할 때, 작가가 고려했거나 상상했던 것보다 훨씬 적은 수위로 독자를 떠올렸거나, 아니면 문학 비평 속에서 독자는 오로지 비평가 개인의 형상으로 장정일 문학과 만났던 것은 아닌가 하는 점을 환기하고자 했다. 그런 맥락에서 볼 때, “독자를 당위적이고 원론적인 차원에서 호명하는 비평계의 경향, 즉 ‘독자 없는 독자론’⁶¹⁾에 대한 최근의 문제의식은 1980년대 후반부터 한국에서 유행처럼 번진 해체문학을 바라보는 데에도 유용한 관점을 제공한다.

1970-80년대 시와 소설에서 시대를 바꾸는 혁명 정신, 투사 의지를 읽고 그에 공명했던 독자는 자신이 읽었던 작품을 현실 재현의 언어로 보고, 작가를 민주화에 복무한 주체로 되비추어 주었다. 또한, 장정일의 문학을 읽은 독자는 작가가 시도한 장르의 접합 더 나아가 장르의 확장 속에서 어떤 해석을 시도했고, 작품의 메시지에 자신의 과거나 현재를 비추 보았으며, 때로는 명확한 의미에 도달할 수 없다는 절망감을 느끼며 독자로서의 자유를 실천했다. 전자는 정치적 억압에 저항하며 현실을 고발하고 민중의 목소리를 담았다는 의미에서 문학의 민주화라 명명할 수 있다. 후자 역시 장르라는 예술적 규약을 초월한, 자유로운 창작활동과 해석의 가능성을 추구했다는 점에서 문학의 민주화이다.

61) 백종륜, 「읽어 문학/비평의 독자는 누구인가: 『대도시의 사랑법』 수용자의 의미실천과 문화 정치」, 『여성문학연구』 54, 한국여성문학학회, 2021, 432면.

종래 아마추어리즘은 장르 실험을 감행하는 작가들에게 따라붙는 부정적 함의를 지닌 용어로 사용되었다. 작가의 실험은 항상 처음 시도되어(최초를 지향하고) 아직 미숙하다는 평가를 받기 쉬우며, 기존 체제에 대한 저항으로서 반감을 일으키기 때문이다. 무엇보다 중요한 것은, “장르 해체의 전위적 활동이 결코 예술의 ‘일반적 생산’을 지배하지 못한다는 사실”⁶²⁾을 작가들은 시시때때 깨닫게 된다는 점이다. 그렇다면, 장정일을 90년대 대표 작가로 만들어준 것은 무엇일까.

그것은 그의 작품을 읽고, 보고, 쓰는 행위로 소비했던 독자의 몫과 관련된다. 90년대 장정일의 장르 넘나들기에 반응하는 독자들의 모습은 “오직 다른 전문가들을 향해서만 말하는, 협소한 직업적 전문화에 갇히기 거부하는”⁶³⁾ 아마추어리즘의 실현 가능성을 보여준다. 아마추어 비평가로서 독자가 행하는 의미 실천은 아마추어리즘을 작가의 한계가 아니라 ‘독자의 잠재성’으로 독해할 여지를 열어준다. 비평계의 대립적 구도 속에서도 독자들은 장정일의 작품을 즐기고 있었다는 엄연한 사실을, 이제는 간과할 수 없다.

62) Richard Kostelanetz ed., *The Avant-garde Tradition in Literature*, Buffalo: Prometheus Books, 1982, p. 5.(김준오, 앞의 책, 2009, 134면에서 재인용)

63) 빌 에쉬크로프트·팔 알루와리아, 윤영실 역, 『다시 에드워드 사이드를 위하여』, 엘피, 2005, 78면.

| 참고문헌 |

1. 기본 자료

- 『경향신문』, 『동아일보』, 『문학사상』, 『문학예술운동』, 『문화일보』, 『서울신문』, 『조선일보』, 『중앙일보』, 『출판지널』, 『한겨레』, 『현대문학』
- 장정일, 『햄버거에 대한 명상』, 민음사, 1987.
- 장정일, 『길안에서의 택시잡기』, 민음사, 1988.
- 장정일, 『서울에서 보낸 3주일』, 청하, 1988.
- 장정일, 『그것은 아무도 모른다』, 열음사, 1988.
- 장정일, 『아답이 눈뜰 때』, 미학사, 1990.
- 장정일, 『친국에 못 가는 이유』, 문학세계사, 1991.
- 장정일, 『너에게 나를 보낸다』, 미학사, 1992.
- 장정일, 『너희가 재즈를 믿느냐?』, 미학사, 1994.
- 장정일, 『장정일의 독서일기 1993. 1~1994. 10』, 범우사, 1995.
- 장정일, 「자전소설: 개인기록」, 『문학동네』 2, 문학동네, 1995, 128-143면.
- 장정일, 『주목을 받다』, 2005, 김영사.

2. 국내외 논저

- 구모룡, 「오만한 사제의 위장된 백일몽: 장정일론」, 『작가세계』 32, 세계사, 1997, 42-54면.
- 김명인, 「자명성의 감옥: 최근 리얼리즘 모더니즘 논쟁에 부쳐」, 『창작과 비평』 30(3), 창비, 2002, 344-360면.
- 김명인, 「지식인 문학의 위기와 새로운 민족문학의 구상」, 『문학예술운동1: 전환기의 민족문학』, 풀빛, 1987, 62-109면.
- 김명인, 『불을 찾아서』, 소명출판, 2000.
- 김병익, 「신세대와 새로운 삶의 양식, 그리고 문학」, 『문학과 사회』 8(2), 문학과지성사, 1995, 665-687면.
- 김성진, 「1980년대 민족문학론의 현재성」, 『우리말글』 79, 우리말글학회, 2018, 87-108면.
- 김중욱, 「장정일을 만나기 위해서」, 『작가세계』 32, 세계사, 1997, 18-32면.
- 김중회, 「해체와 통합, 그 효용성의 조율」, 『문학사상』 113, 문학사상사, 1991, 202-213면.
- 김준오, 「타락된 글쓰기, 시인의 모순: 장정일의 시세계」, 『작가세계』 32, 세계사,

1997, 74-90면.

김준오, 『현대시와 장르 비평』, 문학과 지성사, 2009.

김준규, 「장정일 문학에서 장르 전환의 의미: 시와 소설의 갈등 양상」, 『한국현대문학 연구』 63, 한국현대문학학회, 2021, 329-363면.

남진우, 『숲으로 된 성벽』, 문학동네, 1999.

레이먼드 윌리엄스, 박만준 역, 『문학과 문화이론』, 경문사, 2003.

루이스 엠 로젠플랫, 김혜리·엄혜영 역, 『독자, 텍스트, 시: 문학 작품의 상호 교통 이론』, 한국문화사, 2008.

방민호, 「그를 믿어야 할 것인가」, 『창작과 비평』 88, 창작과비평사, 1995, 79-94면.

백종륜, 「퀴어 문학/비평의 독자는 누구인가: 『대도시의 사랑법』 수용자의 의미실천과 문화정치」, 『여성문학연구』 54, 한국여성문학학회, 2021, 427-490면.

빌 애쉬크로프트·팔 알루와리아, 윤영실 역, 『다시 에드워드 사이드를 위하여』, 엘피, 2005.

서영채, 「장정일을 이해하기 위하여: 떠도는 알레고리」, 『문학동네』 2, 1995, 문학동네, 109-127면.

스튜어트 홀, 임영호 편역, 『문화, 이데올로기, 정체성』, 컬처북, 2015.

에드워드 사이드, 전신옥·서봉섭 역, 『권력과 지성인』, 도서출판 창, 2006.

이인화·장정일, 「UR 시대의 소설과 영화」, 『상상』 3, 살림, 1994, 48-66면.

임현영·박태규·이승하, 「우리 문학의 현장 5: '장르'의 벽이 무너지고 있다」, 『현대문학』 501, 현대문학, 1996, 36-56면.

자크 데리다, 정승훈·진주영 역, 『문학의 행위』, 문학과지성사, 2013.

정봉석, 「장정일의 갈래 의식과 극적 환상 연구」, 『한국극예술연구』 27, 한국극예술학회, 2008, 269-304면.

정효구, 『시와 젊음』, 문학과비평사, 1989.

차봉희 편저, 『수용미학』, 문학과지성사, 1985.

피에르 부르디외, 정일준 역, 『상징 폭력과 문화 재생산』, 새물결, 1997.

황종연, 「비루한 것의 카니발: 90년대 소설의 한 단면」, 『문학동네』 21, 문학동네, 446-464면.

Kostelanetz, Richard ed., *The Avant-garde Tradition in Literature*, Buffalo: Prometheus Books, 1982.

3. 인터넷 사이트

예스 24, 리뷰, www.yes24.com, 2022. 5. 30.

알라딘, 마이리뷰, www.aladin.co.kr, 2022. 6. 2.

<Abstract>

Jang Jeong-il's Transition of Genres and the Reader's Amateurism around 1990's

Jo, Yunjeong

This paper tries to analyze the characteristics of genre articulation experiment of Jang Jeong-il's novels on the cultural background of selecting multiple genres around 1990's and consider how the genre experiments of him affects readers. Jang Jeong-il has made his works in several genres i.e. poetry, novel, play, etc.. Also, he had inserted newspaper articles, literary reviews, his own poems, plays, scenarios, etc. in his novels and performed experiment making variations in writing style and images in novels, which was called as jazz style writing by himself. Related with these kinds of trials of Jang Jeong-il, critics of those times responded in two opposite ways of calling his works as blind belief for postmodernism or accepting those as a new kind of sensitivity and form. In those days, they did not judge his genre experiments with saying that the judgement is up to the readers or worried about negative effects to the readers. This perspective is related with the discourse in which the capability of the readers was treated as not that of a critic but that of a consumer.

Jang Jeong-il's writing style does not give too much importance to the theory and history of genres and throws certainty of literary classification, categorization of writers, and their historical stability into confusion. His creation, which crosses and cracks norms of genre, is closely related to

reading activities of readers that affect directly and indirectly to establishment, continuance, transformation, integration, and destruction of genres. As we can see from the reviews of the readers in the magazines and online bookstores, Jang Jeong-il's genre crossover stepped up to a phase in which the readers eager to analyze and extract their own meaning from his works. This means that his genre experiment pioneered a possibility of literary democratization while going beyond capitalism in the literature.

Key words: 1990's, Jang Jeong-il, novel, genre, articulate, reader, review of reader, amateurism

투 고 일: 2022년 7월 31일

심 사 일: 2022년 9월 14일

게재확정일: 2022년 9월 14일

수정마감일: 2022년 9월 22일