

1. 문학사와 작가론, 담론 공간을 넘어서

90년대 이후 최근까지 한국 근대문학 연구에서 반복적으로 시도되는 흥미로운 연구주제 중의 하나는, ‘한국근대문학의 기원’, ‘<나>의 기원’, ‘자유시의 탄생’, ‘풍경의 탄생’, ‘시선의 탄생’, ‘도시인의 탄생’, ‘연애의 탄생’, ‘오빠의 탄생’, ‘작가의 탄생’, ‘독자의 탄생’ 등과 같은 타이틀이 말해주는 바, 우리의 문학이나 문학적 표상의 ‘기원’ 혹은 ‘탄생’의 지점을 탐색하는 작업이라고 할 수 있다. 그런데 사실 근대문학연구에서 이렇게 시작의 지점을 탐색하는 것이 문제적인 것이 된 것은 90년대 이후 한국 문학연구의 특수한 현상이라기보다는 이광수가 ‘문학이란 하오’라는 질문을 던졌을 때 이미 예견된 것이라 하겠다. 즉, 이야기나 노래가 삶의 일부분으로 향유되기 때문에 ‘이것이 무엇인가’라는 질문을 생각조차 하지 못하는 시대가 아니라 근대는 이야기나 노래에 학문이라는 유적분류 체계의 하나로서 ‘문학’이라는 이름을 부여하며 인식의 대상으로 정위하는 시대인 것이다. 다시 말해 우리는 이미 문학을 근대적인 사유체계 속에서 새롭게 탄생한 하나의 개념적 체계, 혹은 제도로 인식하고 있으며,

* 서울대학교 인문대학 박완서 연구펠로우

이는 우리가 문학을 영원하고 보편적인 실체나 진리의 수준으로 간주하고 있다기보다는 역사적으로 구성된 특수한 범주로 이해하고 있다는 것을 의미하는 것이기도 하다.

그런 점에서 문학의 ‘기원’이나 문학적 표상의 ‘탄생’을 탐색하는 위와 같은 주체의 연구들이 ‘기원’이나 ‘탄생’이라는 표현을 쓰고 있긴 하지만, 이는 어떤 정초주의적인 목적에 입각해서 연구 대상의 본질이나 실체를 탐색하는 것이 아니라, 우리의 변화된 인식체계와 우리의 변화된 인식을 지배하는 사회현실의 이데올로기적 구조의 정체를 해명함으로써 근대문학이라는 제도와 이러한 제도 속에서 생산되는 문학 텍스트가 당대의 시대를 어떻게 반영하고 있는지를 살펴보는 것에 그 연구의 목적이 있는 것이라 할 수 있다. 그래서 이러한 연구들의 특성은 정초적이라기보다는 과정적이다. 이를테면 ‘작가의 탄생’이란 작가의 근원적 본질이나 그것의 실체를 묻는 형이상학적인 탐색이 아니라 우리가 ‘작가’라는 말을 들었을 때 추상적으로 상상되는 보편적인 관념적 표상이 우리의 근대적 인식체계 속에서 어떻게 구성되었고, 이러한 개념이 또 역으로 당대인의 사회적 행동에 어떻게 다시 영향을 미치는가를 상호반영적인 층위에서 살펴보는 작업인 것이다.

따라서 문학이라는 인식론적 대상과 그것을 실제로 구성하고 있는 내용으로서의 각각의 개별 문학 텍스트들을 이렇게 제도, 혹은 역사적 구성물로 읽는다는 것은 개별 작가의 문학적 사유나 이러한 작가들에 의해 생산된 텍스트를 단지 작가 개인의 예술적 상상력의 산물로만 보는 것이 아니라 시대적 담론이나 이데올로기의 구성물로 인식한다는 것을 의미하고, 이는 결국 작품 텍스트를 이해함에 있어 작품을 생산하는 작가의 권위를 상대적으로 축소하는 대신 작가가 작품 생산 활동을 할 때 그를 둘러싸고 있던 사회적 환경의 영향력을 강화하는 태도라고 할 수 있다. 이러한 관점이 갖는 특이성은 처음부터 특정한 지평을 전제한 채 텍스트에 접근함으로써 보편적이고 선형적인 시선으로 개별적인 문학 텍스트들을 전체적

으로 조망하는 것이 아니라 텍스트적 층위와 이러한 텍스트에 대해 메타적인 위치에 있는 담론적 층위를 상호반영적인 관계로 이해함으로써 담론의 질서나 담론의 공간을 일종의 역사적인 생성물로 이해한다는 데 있다.

이러한 관점에서 일본 사소설 담론 연구자인 스즈키 토미는 흥미로운 해석 하나를 우리에게 소개한다. 그녀에 따르면 사소설이라는 영역은 지금 우리가 사소설 장르에 속한다고 생각하는 작가, 혹은 그들이 생산해낸 텍스트들에 의해 구축된 것이 아니라 이미 독자가 소설 텍스트를 작가의 실제 삶과 연관하여 읽는 식의 읽기 모드가 확립되어 있었고, 작가들은 역으로 이러한 사소설 개념을 내면화했다는 것이다. 그래서 그녀는 사소설 작가들이 일상생활을 충실하게 묘사했다고들 말하지만, 오히려 자화상을 만들어야 한다는 이데올로기적 요구가 그들의 행동을 규제했으며, 이러한 이데올로기적 호명에 화답한 사소설 작가들의 작품 생산이 사소설 담론을 더욱 공고히 한 것이라고 보는 편이 더 적절하다고 주장한다.¹⁾ 이를 조금 과장해서 말하면 일본 사소설 작가들은 자신들의 실제 삶 자체를 사소설 담론의 형식 규격에 맞추어 산 것이라는 말이 된다. 이런 관점에서 보면 문학 텍스트의 한계를 부과하고 그것에 최종적 기의로 기능하는 것은 전통적인 의미에서의 작가가 아니라 사소설이라는 이데올로기가 되고, 사소설 작가는 그들이 생산한 문학 텍스트와 동일한 수준으로 내려앉게 된다. 이미 작가들은 사소설 작가라는 자의식에 의해 그들이 생산한, 혹은 생산할 문학 텍스트대로 자신들의 삶이 제어되고 있었기 때문이다.

그런데 실제 삶과 문학의 관계를 단지 문학이 실제 삶을 모방하고 반영하는 것이 아니라 이 둘이 서로 상호반영적인 관계를 구축하는 것으로 인식하는 이러한 시각은, 조금 넓게 생각해본다면 단지 일본근대문학의 하위 장르인 사소설이라는 장르의 특수성이라고 말할 수만은 없어 보인다

1) 스즈키 토미, 한일문학연구회 역, 『이야기된 자기』, 생각의나무, 2004.

다. 기본적으로 모든 근대 문학은 수많은 시대를 통과하며 입에서 입으로 전해진 남의 이야기가 아니라 작가들의 변형된 자기 이야기이고, 이러한 ‘이야기된 자기’란 궁극에 있어 근대라는 인식체계에 의해 구성된 역사적 구성물일 것이기 때문이다. 사르트르의 언어를 빌려 말하자면, 문학 텍스트는 작가의 대자적 존재인 것이다. 즉, 작가들의 작품은 곧 그들 자신인 것이지만, 조금 더 근원적인 수준으로 내려가서 생각해본다면, 이렇게 작가가 작품의 주인 노릇을 할 수 있게 하는 것은 텍스트²⁾가 작가를 자신의 주인으로 인정하는 한에서다. 다시 말해 작가들이 자신 개인의 삶을 스스로의 의도에 입각하여 문학화한 것이라고 생각할 수 있지만, 자기를 언어로 번역하여 텍스트화 한다는 것은 즉자적으로 존재하는 자기를 대자화하는 것이고, 그런 점에서 자기를 텍스트화 한다는 것은 인식의 지평 위로 자기를 개방시킨다는 것을 의미한다. 그리고 이러한 지평 위에서 주체와 대상은 언제나 상호반영적인 관계를 구축하고 있고, 이는 작가와 텍스트로 그 이름을 바꾼다고 해서 달라지지 않는다.

문학 연구의 영역에서 우리가 특히 작가론과 같은 형식을 택하게 될 때, 관습적으로 문학 텍스트와 그 텍스트의 저자를 동일시할 수 있는 근거는 여기에 있다. 즉, 근대라는 세계 속에서 살아가는 우리가 관습적으로 문학 텍스트와 이것의 저자를 동일시할 수 있는 근거는, 우리가 흔히 생각하는 것처럼 문학 텍스트의 주인이 작가이기 때문에, 다시 말해 문학 텍스트가 다른 누구도 아닌 실제 저자의 머릿속에서 창조된 작가만의 세계이기 때문이 아니라, 역으로 저자의 텍스트가 저자를 반영하고 있기 때문에, 좀 더 정확히 말하자면 텍스트가 저자를 반영하고 있다는 독자의 믿음과 그러한 믿음에 근거한 독법 때문이다.³⁾ 그리고 이러한 믿음은 근

-
- 2) 물론 여기서 말하는 텍스트란 문학 텍스트와 함께 이 텍스트를 읽는 독자의 독서 행위를 포함한다.
 - 3) 푸코의 논의에 의지하여 저자와 작품의 기능이 어떻게 구성되는가의 문제를 상호담론의 측면에서 고찰하고 있는 플룸페는 저자를 작품의 주인으로 간주하는 우리의 전통적인 태도조차 저작권이라는 법담론이 구성되는 과정 속에서 구축된 결과

대 문학이라는 영역 속에 속해있는 작가들의 믿음이기도 하다. 즉 작가인 내가 아무리 나와 전혀 다른 사람의(혹은 사물의) 이야기를 쓰고 있다고 하더라도 궁극에 있어 이 이야기는 ‘나’의 이야기라는 것을 전제하는 것이며, 이러한 점을 독자 역시 알고 있다고 작가는 의식적이든 무의식적이든 ‘믿고 있다.’ 이런 점에서 생각해본다면 작가론이란 작가와 텍스트가 구축하는 상호반영적인 구조를 읽어낸다는 것에 다름 아니며, 그런 점에서 작가론이라는 글쓰기는 작가와 텍스트에 의해 구축되는 상호반영적인 인식 구조 저 너머에 있는 진리나 본질과는 아무런 상관없는 다소 허무한 글쓰기라고도 할 수 있다.

이와 유사한 맥락에서 한 문학사가는 작가론을 “작가의 언설을 둘러싼 한갓 이야기 만들기에 불과한 것. 이런 문맥에서 보면, 작가론이란, 작품을 씨줄로 하고 동시대의 담론체계(언어운용)와의 편차를 날줄로 하여 짠 일종의 창조적 행위”⁴⁾로 정의한다. 그리고 이러한 정의에 이어 그는 “객관성이랄까, 논증과 근거에 주목하는 연구 논문(학문)의 처지에서 보면 작가론이 지닌 한계가 뚜렷하겠지요.”라는 말을 덧붙인다. 학문으로서의 작가론이라는 시각에 대한 그의 이러한 회의적인 발화는 사실 이 발화 이전 작가론을 정의하는 부분에서 이미 그가 ‘한갓 이야기’, 혹은 ‘창조적 행위’라는 언어와 연결시키면서 암묵적으로 발설된 것이라 할 수 있다. 즉, 작가론은 학문의 범주에 속하기에는 보편적인 객관성을 결여한 상대주의적인 글일 수밖에 없다는 것이다. 왜냐하면 모든 것이 상호반영적인 구조로 건축되어 있는 근대라는 인식체계 속에서 이루어지는 작가론이라는 글쓰기는, 한편으로는 ‘작가의 언설’을 재료삼아 독자라는 주체가 생산해내는 무수히 많은 텍스트 전체를 통칭하는 이름이고, 또 다른 한편으

물이기도 하다는 점을 논증하고 있다(게르하르트 플룸베, 고규진 역, 『예술과 법 담론-담론 개념에 대한 고찰과 더불어』, 『담론분석의 이론과 실제』, 문학과지성사, 2002 참조).

4) 김윤식, 『체험으로서의 한국근대문학사론 - 근대문학의 기원과 문학사의 원환구조』, 『한국근대문학연구방법입문』, 서울대학교출판부, 1999, 135~136면.

로 상호반영적인 구조에서 한쪽면의 거울을 담당하고 있을 뿐인 작가는 전통적인 믿음과 달리 더 이상 진리의 보증수표가 아니기 때문이다. 그래서 그는 “문학 연구가 학문(자립적 체계)으로 성립되기 위해서는 <문학사>를 최종 목표로 할 수밖에 없”으며, “문학 연구란 문학사의 체계에 의해 완결되는 <인식의 순수운동>”⁵⁾이어야 한다고 주장하며 헤겔주의자로서의 면모를 분명하게 보여준다.

자기를 차이화하는 정신의 변증법적 운동 그 자체가 곧 진리라고 말하는 헤겔을 반복하면서 그가 문학 연구에서 ‘자립적 체계’로서의 문학사를 강조하는 것은, 물론 90년대 마르크시즘의 붕괴와 함께 닦친 문학 영역의 정신적 폐허상태라는 시대적 경험과 분리하여 생각할 수 없다. 30년대 카프작가들이 그러했던 것처럼 90년대 이전 맑시즘이라는 유물론은, 다소 아이러니한 사태이지만, 일종의 형이상학적인 이념의 역할을 담당하고 있었고, 이러한 이념은 우리에게 세계인식과 판단기준을 제시해주는 동시에 리얼리즘이라는 문학의 형식과 윤리를 구축할 수 있게 했다. 따라서 이러한 이념의 붕괴는 곧 세계의 붕괴와 다름없는 사태이며, 30년대 후반 카프 해체 이후 이념의 붕괴를 경험한 당대 문인들이 이러한 사태를 돌파하기 위해 이런저런 창작방법론을 고민한 것과 유사하게 이 문학사가 역시 문학이라는 ‘자립적 체계’를 다시 ‘발견’하는 작업을 진행할 수밖에 없었던 것으로 보인다.⁶⁾ 그리고 문학이라는 ‘자립적 체계’의 발견이란 곧 세계의 발견에 다름 아니고, 헤겔의 변증법적 운동처럼 작품론이나 작가론을 매개항으로 하여 구축되는 문학사야말로 보편적 절대성을 획득한 진

5) 위의 글, 137면.

6) 이러한 작업의 결과물이 『발견으로서의 한국현대문학사』(서울대학교출판부, 1997)와 『한국근대문학연구방법입문』(서울대학교출판부, 1999)라고 할 수 있다. 또한 문학의 ‘기원’이나 문학적 표상들의 ‘탄생’이 문제시될 수 있는 것은 근대문학의 본원적 특성이라고 할 수 있지만, 이러한 연구 주제들이 유독 90년대 후반에서 2000년대 사이에 집중적으로 등장한 현상 그 자체는 일종의 시대적 증상이라고도 할 수 있을 것이다.

리의 수준에 도달될 수 있다는 것이 이 문학사가 내린 결론이다.

어째서 <동양근대문학사>라든가 <세계근대문학사>에로 지평을 열지 않느냐. <한국근대문학사>라는 체계란 기껏해야 국민국가의 지평에 갇혀 있는, 초라하기 짝이 없는 체계가 아니겠느냐, 그런 질문이겠는데요. 맞습니다. 앞에서 제가 <사건으로서의 문학 연구>의 길을 모색하고 있었지요. 곧 **한국근대문학사 속에 인류사의 문학사가 있다는 것. 발견 또는 방법으로서의 한국근대문학사이니까. 한국근대문학사가 만일 진짜라면 그 속에 동북아문학사 또는 세계문학사가 <발견>될 수밖에 없다는 것. 그것을 두고 <방법>이라 부른다는 것.**⁷⁾(강조 인용자)

그의 기준에서 작가론과 달리 문학사가 보편성을 획득할 수 있는 이유는, 그의 말로 바꾸어 말해 “한국근대문학사 속에 인류사의 문학사가 있”을 수 있는 이유는, 그가 새롭게 제시하고 있는 문학사가 “발견 또는 방법으로서의 한국근대문학사”이기 때문이다. 그렇다면 무엇을 발견하는가. 그것은 한국근대문학사일 수도 있고, 동북아문학사일 수도 있고 세계문학사일 수도 있다. 그렇다면 어떻게 발견하는가. 이 질문에 대한 그의 대답은 이 ‘어떻게’가 바로 ‘방법으로서의 한국근대문학사’라는 것이다. 즉, 문학사란 ‘발견’되는 것이고, 또한 문학사란 문학사가 ‘발견’될 수밖에 없는 형식이라는 것, 그러므로 문학사는 ‘방법’이라는 것, 이것이 그가 말하고 있는 바이다. 다시 말해 문학사란 기의가 아닌 기표의 층위에 있다는 것, 내용이 아니라 형식이라는 것, 이 형식이 바로 “열려 있는 지평”으로서의 문학사이고, 이 형식의 발견이 곧 보편성으로서의 문학사라는 것이 정신적 폐허상태를 통과해낸 그의 결론인 셈이다.

그렇다면 우리는 이러한 정의에 의지하여 문학사의 수준과 작가론의 수준을 다음과 같이 비유적으로 풀어볼 수도 있을 것이다. 즉, 근대적 인

7) 김윤식, 앞의 글, 137~138면.

식체계가 상호반영적인 구조로 건축되어 있다면, 그리고 작가론이란 바로 이러한 상호반영적인 구조에 갇혀있는 거울상들의 언어화에 지나지 않는 것이라면, 문학사란 무엇이든지간에 그 앞에 서기만 하면 자기의 얼굴을 ‘발견’할 수 있는 ‘텅 빈 거울’이라는 것이다. 이는 문학사가 모든 것이 자기동일성으로 귀속되는 근대적 인식체계의 외부에 타자로 있다는 것을 의미하는 것이기도 하다. 거울상이 아니라 거울의 표면 자체는 결코 내면 화될 수 없는 것이기 때문이다. 따라서 문학사를 이렇게 ‘형식으로서의 문학사’로 규정하는 한, 문학사는 더 이상 작가론의 상위 개념이 아닐 뿐 아니라 완전히 다른 것이 된다. 이는 ‘형식으로서의 문학사’가 담론의 폐쇄적 형식에 갇혀 ‘한갓 이야기’일 뿐인 작가론의 새로운 가능성이 될 수 있다는 것을 의미하는 것이기도 하다. 물론 이는 작가론이 문학사와 마찬가지로 상호반영적인 거울상의 질서라 할 수 있는 담론적 질서로부터 탈출할 수 있는 한에서다.

2. 저자의 죽음과 저자의 자리

담론적 질서로부터의 작가론의 탈출 가능성에 답을 하기 이전에 먼저 담론의 외부는 어디인가라는 물음을 먼저 던져보자. 그러나 이 질문은 처음부터 잘못된 질문인 듯하다. 왜냐하면 어떤 구조의 ‘외부’란 특정한 장소가 아니라 장소를 발견하는 어떤 행위적인 사태이며, 그런 점에서 ‘외부’란 ‘그 어느 곳도 아닌 곳(utopos)’이기 때문이다.⁸⁾ ‘외부’가 ‘어떤 곳’이 될 때 ‘외부’는 사라진다. 왜냐하면 어떤 공간적 경계에 의해 구분되는 외부란 이미 어떤 특정한 범주가 구축되어 있다는 것과 같은 말이기 때문이다. 따라서 ‘외부’란 특정한 개념적 공간이 아니라 인식체계에 의해 개

8) 마티나 마이스터, 이지은 역, 『아무것도 말하지 않는, 그러나 결코 침묵하지 않는 언어-경계위반으로서의 문학』, 『담론분석의 이론과 실제』, 문학과지성사, 2002, 55면.

념적으로 구성된 어떤 범주나 형식이 와해되는 사태 바로 그것이다. 그런데 담론이나 범주 등 인식론적 사유체계 하에서 ‘외부’의 개념이 이와 같이 ‘주체의 와해’로밖에 규정될 수 없는 것이라고 한다면, 담론의 외부를 향해있는 작가론이란 작가론이라는 글쓰기의 불가능성을 의미하는 것과 다를 바가 없어 보인다. ‘주체의 와해’란 곧 ‘저자의 죽음’을 의미하는 것이고, 어떤 한계를 담지하고 있다고 하더라도 표면적으로는 학문적 글쓰기의 형식을 취하고 있는 작가론의 입장에서 이는 곧 글쓰기의 대상을 상실한 것과 같은 것을 의미하는 것이기 때문이다. 주체는 대상에 의해 구성된다는 점에서 대상의 상실은 곧 작가론의 소멸이다. 또한 모든 담론은 언어로 구성되어 있다는 점에서 ‘담론의 외부’를 향한다는 것은 언어를 포기한다는 것과도 같은 것이며, 이는 다시 글쓰기가 불가능해지는 사태로 귀결된다.

그러나 사실 위와 같은 ‘글쓰기의 불가능성’이라는 난제를 굳이 제기하지 않더라도, 전통적인 의미에서의 저자의 권위는 상호반영적인 구조 속에서 저자가 담론의 반영태로서의 역할을 수행하면서부터 이미 담론 구조 편으로 넘어갔다고 하겠다. 이는 담론연구와 작가론 사이에 차이가 사라졌다는 것을 의미하는 것이기도 하다. 이렇게 담론연구와 작가론이 구분 불가능한 것이 되었고, 또 작가의 권위가 담론 구조의 편으로 넘어갔다는 점에서 작가론이라는 이름은 담론연구에 포섭된 것이라고 해도 좋을 것이다. 즉, 작가론이라고 하는 학문적 글쓰기는 한국문학연구가 이루어지고 있는 장에서 담론연구의 정당성이 승인되면서 이미 사형선고가 내려졌다고도 할 수 있는 것이다. 그렇지만 실제 우리 현실에서는 현재까지도 작가론 연구는 끊임없이 축적되고 있다.

이러한 현상이 가능한 이유를 단순하게는 우리가 현실 속의 저자를 자발적이고 자율적인 창조자로 여전히 확고하게 믿기 때문이라고 말해볼 수 있다. 이러한 낭만주의적인 저자의 개념을 유지하고 있는 연구는 ‘작가의 의도’를 ‘밝혀내야하는 진리의 자리’에 위치시키고 있기 때문에 상

당히 실증주의적인 태도를 취하며,⁹⁾ 그런 까닭에 작가론은 어떤 측면에서는 전기기술의 형태로 나타나기도 한다. 이러한 연구들은 문학 연구를 통해 작가의 존재를 정초시키는 것을 작가론의 목적으로 삼기 때문에, 원전을 확정하는 작업이나 어딘가에 숨겨진 채 아직 발견되지 못한 작가의 작품을 발굴하고 수집하는 작업이 ‘작가의 의도’에 접근하려는 학술적 연구만큼이나 중요한 작업이 된다. 그리고 이미 ‘작가의 의도’라는 진리의 자리가 그의 사유체계 속에 마련되어 있기 때문에 작가의 의도에 충실하지 못한 연구자의 해석적 과잉은 사실판단의 층위 뿐 아니라 연구의 윤리와 태도의 층위에서 비판되기도 한다.¹⁰⁾ 이러한 연구 태도에 대해 작가의 권위를 인정하기 위해 연구자의 권위를 포기한다는 비판을 해볼 수도 있지만, 이러한 신념 속에서 연구자의 권위는 작가의 권위가 보증하는 것이라 생각해볼 수도 있으며, 무엇보다도 이러한 연구 태도를 유지하는 연구자들에 의해 어둠 속으로 사라져버릴 수 있는 문학 작품이 끊임없이 발굴되고, 또 이를 통해 한국문학의 물질적인 토대가 점점 두터워지고 있다는 점에서 이러한 연구들은 상당한 의미를 갖는다. 작가의 권위에 대한 신념 없이 발굴이라는 이 힘든 작업은 불가능한 것이기도 하다.

그러나 문학연구는 궁극에 있어서는 글쓰기로 구현된다. 문학연구가 작가의 연보나 작품집의 목차는 아닌 것이다. 물론 작가의 연보나 작품집의 목차가 ‘작가의 의도’인 것도 아니다. 그렇다는 것은 ‘작가의 의도’에 도착하기까지 비유컨대 연구자는 통로를 만들어야 하는데, 문제는 이 통로가 언어로 건축된다는 점에 있다. 따라서 이 미지의 ‘작가의 의도’에 도달하기 위해서 우리는 중간단계로 언어를 고찰하지 않으면 안 되는 것이다.

9) 아이러니하게도 이러한 실증주의적인 태도는 문학 비평의 관심을 저자가 아닌 작품 그 자체로 돌려야 한다고 주장하는 러시아 형식주의나 영미 신비평이 취하는 바로 그 태도이다. 이에 대한 구체적인 내용은 송은영, 『저자의 역사』, 『현대문학의 연구』 19집, 한국문학연구학회, 2002, 341~345면 참조.

10) 이러한 관점으로 작가론을 논의하는 대표적인 연구로 김학동의 『원전확정과 작가론의 반성』(새문사, 2006)을 참조할 수 있다.

그런데 또 문제는 이 언어가 말해주는 것이 언어는 ‘작가의 의도’와 같은 진리를 투명하게 전달하는 수단이 아니라 독자적인 구조와 체계를 갖고 있으며, 모든 의미는 진리 쪽에 있는 것이 아니라 차이의 체계가 구축한 기표들의 관계에 있다고 말한다는 점에 있다. 이것이 ‘언어로의 전화’라고 불리는 현대적 사유 경향이며, ‘작가의 의도’를 역사적 구성물로 전치시키고 있는 담론 연구 역시 이러한 태도에 기반하고 있는 것이라고 할 수 있다.

문제는 이러한 사실을 알고 있으면서도, 다시 말해 우리는 구조주의 이후의 시대를 살고 있다는 것을 승인하면서도, 여전히 작가론이 학문의 영역에서 한 부분을 담당하고 있고, 문학연구는 알게 모르게 여전히 저자의 개념을 유지하고 있다는 점에 있다. 이에 대해 ‘현전의 형이상학’에 익숙한 우리의 사유가 이전의 사유 습관을 버리지 못한 것이라고 비판하며 근대적 담론들의 환영에서 깨어날 필요가 있다는 식의 도덕적인 목소리를 내볼 수도 있을 것이다. 그런데 이런 목소리를 내는 연구들조차도 ‘저자의 죽음’은 바르트에 의지하여 논의된다. 저자는 죽었으되, 「저자의 죽음」의 저자 바르트는 살아있는 것이다. 뿐만 아니라 바르트의 논의에서 저자는 완전히 죽지 않은 채 ‘기록자’(scriptor)라는 이름을 부여받으며 담론을 대변하고 대필하는 어떤 존재로 상정되고 있거나, 저자는 손님의 자격으로 텍스트에 초대받을 수 있다는 식으로 반복해서 되살아난다. 이는 바르트의 사유체계 속에서 저자라는 개념이 텍스트 개념으로 완전히 해소되지 않고 있다는 것을 반증하는 것이기도 하다. 한편, 저자의 기능을 이데올로기로 이전한 푸코는 「저자란 무엇인가」라는 글을 “누가 말하고 있든 무슨 상관이란 말인가?”¹¹⁾라는 문장으로 끝맺고 있다. 물론 푸코의 이 말

11) 다채로운 해석의 유희를 강조하며 저자의 기능을 텍스트 개념으로 해소시켜버리려고 한 바르트와 달리 푸코는 텍스트의 해석이 무한대로 펼쳐지는 것이 아니라 텍스트에는 양립할 수 없는 요소들이 근본적 모순이나 발생하는 모순의 둘레에서 마침내 결합되거나 조직되는 지점이 저자의 사고나 욕망, 의식이나 무의식과 같은

은 ‘누가 말하든 그것은 중요한 것은 아니다’라는 의미이겠지만, 이 문장을 역으로 생각해본다면 ‘누군가는 말하고 있다’는 것을 의미하는 것이다. 즉, 다른 것들은 침묵하고 있는데, ‘누군가’는 말을 하고 있는 것이고, 이를 다시 말하면 이 자리에 서 있게 된다면 누구든지 말을 할 수밖에 없게 되는 어떤 특정한 자리가 있다는 것을 푸코의 이 문장은 ‘푸코의 의도’와 상관없이 말해주고 있는 것이다.¹²⁾

흥미로운 것은 푸코의 문장을 ‘푸코의 의도’를 따르지 않고, 위와 같이 그의 문장을 비틀어 읽었을 때 어떤 특정한 자리가 보이기 시작한다는 점에 있다.¹³⁾ 마치 알레고리처럼 표면적 의미와 그것이 지시하는 의미 사이에 균열이 발생하면서, 두 의미가 구분되지 않았을 때는 존재하지 않았던 어떤 틈이 생겨난 것이다. 즉, 근대적인 개인적 주관성에 의거한 자율적이고 개성적인 저자이든 담론이나 텍스트의 개념과 구분되지 않는 역사적 구성물로서의 관념적인 저자이든 간에 이러한 저자가 죽었기 때문에, 다시 말해 저자가 하는 말이 담론의 구조 속에서 비틀려버렸기 때문에 비로소 저자들이나 저자들의 말이 차지하고 있어 보이지 않던 ‘저자의 자리’가 보이기 시작하게 된 것이다. 바르트의 말처럼 저자가 죽었다고 하더라도, ‘기록자’나 ‘손님’으로 저자를 되살려내는 바르트의 주저함이 말해주는 것처럼 ‘저자가 차지하고 있던 자리’는 그대로 남아있는 것이다.

저자가 죽은 뒤 마침내 드러난 ‘저자가 차지하고 있던 자리’란 작가가 자신의 말로 감추고 있던 바로 그 자리이자, 누구나 그 자리에 들어서면

어떤 차원에 존재한다고 주장하며, 텍스트를 규제하는 저자의 기능이 여전히 존재한다고 말하고 있다. 그러나 푸코는 『저자란 무엇인가』라는 글의 마지막 문장을 베케트의 문장인 “누가 말하고 있던 무슨 상관이란 말인가?”로 장식하며, 저자의 기능을 담론이나 이데올로기로 이전시킨다.

- 12) 이 글에서 푸코와 바르트의 글은 박인기 편역, 『작가란 무엇인가』(지식산업사, 2002)에서 인용함.
- 13) 여기에 말장난을 조금 보태자면, 사실 이러한 읽기방식은 ‘중요한 것은 저자가 아니다’라는 푸코의 ‘진정한’ 의도를 그대로 따른 것에 지나지 않다.

그 말을 할 수밖에 없게 하는 일종의 억압이라는 점에서, 칸트적인 의미에서의 초월론적인 형식이라 할 수 있다. 그리고 이렇게 발견된 형식이야말로 가장 근원적인 보편성을 담지하고 있는 것이며, 그런 점에서 이 형식은 담론이라는 언어의 그물망 속에 갇힌 작가론이라는 글쓰기가 언어의 그물망으로부터 탈출하여 마침내 다가가야 할 문학적 진실 그 자체라 할 수 있다. 즉, ‘저자의 자리’의 드러남은 ‘언어로의 전화’가 이루어진 구조주의 이후 단지 주관적인 일반성의 수준의 ‘한갓 이야기’로 치부되던 작가론이 ‘발견으로서의 문학사’처럼 보편성의 수준으로 올라설 수 있는 가능성이 열리게 되었다는 것을 의미하는 것이기도 한 것이다. 다시 말해 저자로부터 저자의 ‘자리’가 분리되었다는 것은, 논의의 초점이 그 자리로부터 들리는 구체적인 목소리가 아니라, 그런 목소리와 구분되는 ‘텅 빈 형식’으로서의 ‘저자의 자리’라는 것으로 이동할 수 있는 선택지가 생겨났다는 것을 의미한다. 푸코의 문장을 그대로 옮기자면, 작가론을 쓰는 입장에서의 우리는 “저자가 사라져버려서 텅 빈 채로 남게 된 공간을 찾아내야 하고, 갈라진 곳이나 터진 곳의 배열된 상태를 따라가 보아야 하며, 이런 소멸이 드러나는 빈터를 지켜보아야만 한다.”¹⁴⁾ 그리고 바로 이러한 점이 문학장에서 작가론이라는 학문적 영역이 반드시 존재해야 하는 이유가 된다.

그렇다면, 이제 작가론의 존재 이유인 동시에 ‘언어로의 전화’가 이루어진 지금 이 시대에 모든 작가론들의 새로운 목표가 된 ‘저자가 사라져버려서 텅 빈 채로 남게 된 이 공간의 발견’은 어떻게 가능한가. 여기에서 앞서 문학사가의 작가론 정의를 다시 한 번 옮겨보자면, 작가론이란 “작품을 씨줄로 하고 동시대의 담론체계(언어운용)와의 편차를 날줄로 하여 짠 일종의 창조적 행위”라고 할 수 있다. 이 문장과 ‘저자의 자리’라는 ‘텅 빈 공간’을 나란히 놓고 다시 말해보자면, 작가론이란 작품 만으로서

14) 미셸 푸코, 앞의 글, 167면.

도 아니고, 동시대의 담론체계 만으로서도 아닌 이 둘의 “편차”라는 것이고, 이 편차는 자의적으로 구성되는 ‘창조적 행위’가 아니라 저자의 말이 담론으로 용해되고도 여전히 남아 있는 ‘저자의 자리’ 때문에 나타나는 것이라고 할 수 있다. 이러한 관점이 ‘현대의 소피스트’라고 할 만한 해체론자들을 비판하는 라캉주의자들의 목소리라는 점은 이제 우리에게 익숙한 것이라고 할 수 있을 것이다. 즉, ‘상호반영적인 구조에 간혀있는 거울상들의 언어화’에 초점을 맞추는 것에서 이 거울에 비춰지지 않아 언어화되지 않는 텅 빈 구멍을 탐색하는 것으로의 전환, 그(혹은 텍스트)가 말하는 것에서 그(혹은 텍스트)가 말하지 않는 것으로의 전환, 역사적 구성물의 탐색에서 이러한 구성물로 포섭되지 않는 우발적인 사건들의 탐색으로의 전환이 담론 연구와 구분된 작가론이라는 글쓰기가 나아가야 할 방향인 셈이다.

하지만 그럼에도 여전히 ‘저자가 사라져버려서 텅 빈 채로 남게 된 이 공간의 발견은 어떻게 가능한가.’라는 질문이 완전히 해소되지 않는 이유는, 앞서 잠시 언급한 것과 같이, 말하는 주체인 저자가 사라져야 비로소 드러나는 ‘저자의 자리’란 결국 언어의 바깥이고, 담론의 바깥이며, 어떠한 목소리도 내지 않는 침묵이자 어둠인데 반해, 작가론을 비롯하여 모든 문학연구는 궁극에 있어 글쓰기, 즉 언어로 구현된다는 데 있고, 따라서 학문적 글쓰기인 작가론은 언제나 언어화 가능한 인식의 영역과 관계할 수밖에 없는 것이기 때문이다. 언어 혹은 인식작용의 본질은 어떤 사물 대상을 있는 그대로 인식하지 못하고 부분을 전체인 것처럼 틀 짓는 것이고, 이렇게 언어적 인식 작용과 관계하는 학문적 글쓰기로서의 작가론의 궁극 목표는 ‘저자의 자리’로부터 들리는 말을 듣고, 또 그것을 통해 저자의 의도를 넘어선 텍스트의 정체성을 다시 구축하는 데 있다고 할 수 있다. 하지만 이렇게 정체성을 구축한다는 것은 또 다른 측면에서 본다면 새로운 잉여가 생산된다는 것이고, 이런 점에서 생각해본다면 작가론의 생산은 텅 빈 공백으로 남아있는 ‘저자의 자리’로부터 다시 점점 멀어지

는 것에 지나지 않게 된다는 문제로 회귀하게 되는 것이다.¹⁵⁾

즉, 학문적이고 개념적인 글쓰기인 작가론의 영역에서 ‘저자의 자리’가 문제시되면서 ‘언어를 통해 어떻게 언어가 가 닿을 수 없는 어둠과 관계 할 것인가’라는 문학적 언어의 본질적인 문제¹⁶⁾가 작가론이라고 하는 학문적 영역에서도 제기될 수밖에 없게 된 것이다. 이러한 질문에서 학문적 글쓰기인 작가론의 형식에 대한 고민의 필요성이 제기된다. 앞서 논의한바, 작가론이란, 텍스트적 무의식이라고도 할 수 있을, 절대로 언어화 될 수 없는 ‘저자의 자리’를 다시 메타적이고 개념적인 층위에서 논의하고자 하는 해석 주체가 내는 목소리라고 할 수 있다. 그런 점에서 ‘작가론의 형식’에 대한 고민이란, 복잡하고 불투명한 저자 담론 속에서 일관성 있는 단 하나의 목소리로 유일하게 ‘투명성’을 확보하며, 작가론이라는 글쓰기에서 마치 없는 존재처럼 여겨지기도 하는, 연구자라고 하는 ‘제3의 저자’¹⁷⁾에 관한 것이라고도 할 수 있겠다.

15) 이러한 관점에서 언어로 완전히 환원될 수 없는 작품 그 자체의 존재를 강조하며 작품에 대한 해석을 ‘예술에 대한 지성의 복수’라 규정하고, ‘예술작품의 주권성’을 주장하는 수잔 손탁의 『해석에 반대한다』라는 글을 떠올려볼 수도 있을 것이다.(수잔 손탁, 이민아 역, 『해석에 반대한다』, 이후, 2002 참조)

16) 문학적 언어를 질료로 하는 예술장르이다. 그러나 언어는 개념이라는 유적 체계의 내포적 요소이자 유적 체계 전체를 지시하는 외연으로서, 의미와 분리될 수 없다. 문제는 ‘모든 윤리적 효력을 파괴해버리는 자율의 폭력을 지닌 언어’라는 바르트의 정의가 암시하는 것처럼, 혹은 ‘...을 초월하여(Meta) 나르는(Pherein)’이라는 메타포의 어원적 의미가 암시하는 것처럼, 시적 언어는 의미라는 유적 체계로서의 자기의 존재 양태를 끊임없이 부정하는 것을 자신의 존재 형식으로 욕망한다는 점에 있다. 즉, 문학적 개념적으로 인식되지 않는 것, 그래서 언어로 표현될 수 없는 것을 어떻게든 언어라는 질료로 형상화하려는 욕망을 자신의 존재 형식으로 삼고 있는 예술인 것이다. 이렇게 본다면 문학적 자기의 존재를 끊임없이 부정하는 존재형식을 통해 자기 아닌 것, 즉 타자를 끊임없이 형상화함으로써 자기의 존재를 증명하는 기묘한 장르가 된다. 이와 같은 개념과 이미지, 혹은 개념적 언어와 시적 언어의 관계에 대한 논의는 졸고, 『김춘수의 무의미시론 비판과 시의 타자성』, 『한국현대문학연구』, 한국현대문학회, 2012. 12 참조.

17) 연구자란 언어로 고정되지 못한 채 부유하는 이미지를 언어로 고정시킬 필요 없이 그저 작품을 읽고 감상하는 감상자의 수준이 아니라 이미지와 언어, 혹은 상상계

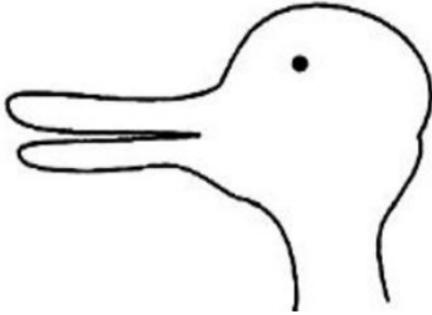
3. 트랜스크리틱과 인문학으로서의 작가론

앞서 논의한대로, 이미 우리의 사유구조가 ‘언어로의 전회’라는 경향을 수용하고 있는 이 시대에 작가론이라는 학문적 글쓰기가 여전히 의미를 갖는 것은, 작가론이 저자의 의도를 읽어내기 위한 것이 아니라 저자가 그런 의도를 품고, 또 그런 말을 하게끔 한 원인을 읽어내는 것에 그 목적을 두고 있기 때문이라고 하겠다. 그런데 이런 점은 어떤 측면에서 보자면, ‘작가가 그렇게 말했다’라는 수준은 더 이상 논리적 보편성과 합리성을 추구하는 논문 진술에 효력이 없다는 것을 말해주는 것이기도 하며, 이는 곧 작가가 더 이상 일관성을 담보한 존재가 아니라는 것을 의미한다. 앞서 작가론을 ‘창조적 글쓰기’로 규정해버린 저 문학사가의 논리에는 이와 같은 ‘작가라는 존재의 일관성 상실’이라는 맥락이 내포되어 있다고도 할 수 있을 것이다. 그런데 이는 작가만의 문제가 아니라 자본주의 세계를 살아가는 근대인의 보편적 특성이라고 할 수 있으며, 바르트 등이 살아있는 작가의 존재에 의지하고 있는 작품이라는 개념 대신 텍스트라는 개념을 제시한 이유라고도 할 수 있을 것이다. 진짜와 가짜가 무질서하게 뒤엉켜버린 근대 세계에서 진짜도 더 이상 진짜가 되지 못한다. 진짜임을 보증하는 메타주체인 신이 사라져버렸기 때문이다.¹⁸⁾ 따라서 일관성을 읽어내야만 하는 학술적 글쓰기인 작가론은 작가가 쓰고 있는 수많은 가면 밑에 있는 작가의 맨얼굴을 드러내야 하고, 이 맨얼굴은 작가

(혹은 실제)와 상징계의 경계에 걸쳐있는 작품(혹은 이미지텍스트)을 어떻게든 개념적이고 논리적인 언어로 작품이 말하는 바를 논증해야 하는 해석 주체, 혹은 분석 주체라고 할 수 있다. 그런 점에서 살아있는 작가를 제1의 저자, 살아있는 작가도 미처 알지 못한 무의식적인 층위에서 생산되는 텍스트적 주체를 제2의 저자, 그리고 마지막으로 이 제2의 저자를 다시 메타적으로 언급하려고 하는 연구자를 제3의 저자로 구분해볼 수 있겠다.

18) 한국문학에서 이러한 점을 가장 잘 보여주는 것이 이상 문학이라 할 수 있다. 이에 대한 자세한 논의는, 줄고, 『시적 주체의 탄생과 경성 아카데미의 시적 고찰』, 『민족문학사연구』, 민족문학사연구소, 2012. 8 참조.

PHILOSOPHICAL INVESTIGATIONS II



자신도 보지 못하고 오직 작가가 새로운 가면을 쓰기 위해 이전의 가면을 벗는 순간을 응시하고 있는 존재의 시선에만 드러난다.¹⁹⁾ 이런 시선을 가라타니

고진은 ‘타인의 시점으로서의 강한 시차(視差)’라고 했고, 이러한 ‘강한 시차’는 오직 ‘언어의 이동’으로만 나타나는 ‘초월론적 비판’을 통해서만 가능하다고 했다.²⁰⁾

그러나 비트겐슈타인은 이렇게 ‘강한 시차’에 의해서만 나타난다는 ‘어둠’ 그 자체를 시각화하는 불가능해 보이는 작업을 수행한다. 고진이 ‘트랜스크리티크(transcritique)’이라는 개념을 구성하는데 중요한 이론적 기반을 제공한 철학자이기도 한 비트겐슈타인은, <오리·토끼> 그림을 통해 인간의 인식작용의 불완전성을 보여준 바 있다. 이 그림이 말해주는 바, 우리는 오리를 볼 때는 토끼를 볼 수 없고, 토끼를 볼 때는 오리를 볼 수 없다. 그러나 우리의 눈이 토끼를 보다가 어느 순간 오리로 바뀌는 때가 있을 것이고, 토끼에서 오리로, 혹은 오리에서 토끼로 우리의 시선이 이동하는 순간의 어느 지점에서 우리는 분명히 어떤 단절을 경험할 수밖에 없다. 즉 시선의 주체가 이동하면서 그 스스로도 인지하지 못하는 매우 짧은 순간동안 이 그림은 순간 아무 것도 보이지 않는 암흑이 되는 셈이다.

19) 그런 점에서 민족주의자로서의 이광수의 진정한 면모는 친일로 돌아선 이후의 이광수의 행적에서 가장 분명히 해명될 수 있다. 이에 대한 구체적인 논의는 서영채, 『민족 없는 민족주의』, 『아침의 영웅주의』, 소명출판, 2011 참조.

20) 가라타니 고진, 송태욱 역, 『트랜스크리티크』, 한길사, 2005 참조.

그러나 역으로 이 암흑의 순간은 유일하게 토끼와 오리가 동시에 공존하는 때라고도 말할 수 있다. 그런 점에서 이 그림 자체는 곧 ‘어둠’의 재현이자, 오리와 토끼를 동시에 보여준다는 점에서 일종의 ‘메타그림’(meta-picture)이라 할 수 있다.²¹⁾ 그러니까 이 그림에는 모든 것이 다 들어있다. 즉, 오리도 있으며, 토끼도 있고, 오리토끼(어둠)도 있는 것이다. 그리고 이 오리토끼가 이 그림의 진짜 모습, 즉 일관성이다.

작가론은 바로 이러한 일관성을 잃어버린 작가에게 일관성을 돌려주는 작업이며, 그런 점에서 작가론은, 비트겐슈타인의 그림에 비유해서 말하자면, 오리 그림도, 토끼 그림도 아닌, 오리토끼 이미지(혹은 어둠)를 언어로 번역해내는 작업이라고 할 수 있을 것이다. 그러나 문제는, ‘메타그림’과 같이 그림으로 시각화가 가능한 이미지와 달리, 작가론은 언어에 의해 구성된다는 점에 있고, 이러한 언어는 어둠을 ‘부재의 현전’과 같은 부정적인 방식이 아니고서는 언어화 할 수 있는 방법이 없다는데 있다.²²⁾ 이 말은 텍스트를 메타적으로 논의하려고 하는 어떤 논문도 작가의 완전한 일관성을, 다시 말해 어둠 그 자체를 ‘메타그림’처럼 포지티브하게 ‘진술’할 수 있는 방법은 없다는 뜻이기도 하다. 데리다의 ‘차연’(Différance) 개념이 암시하는바, 언어는 언제나 부족하거나 넘친다. 즉, 비트겐슈타인의 메타그림이 재현해내고 있는 것처럼 메타적이고 초월론적인 자리는 있다. 그러나 그 자리를 말할 수 있는 메타언어는 없다. 다시 이 말은, 결국에는 언어로 현상되는 작가론이란 본질적으로 작가의 진실, 혹은 텍스트의 진실에 영원히 도달할 수 없다는 것을 의미하며, 이는 곧 우리의 믿음과 달리 텍스트의 진실을 텍스트화 하려는 ‘제3의 저자’로서의 연구자

21) W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago:University of Chicago Press, 1994.

22) 이를테면 우리는 이 그림 자체라고도 할 수 있는 토끼가 오리가 공존하는 ‘사이’의 찰나의 순간을 오리도 ‘아니고’, 토끼도 ‘아닌’ 순간으로밖에 이야기하지 못한다. 이러한 이미지와 언어의 차이를 잘 보여주는 것이 마그리트의 그림이고, 이러한 차이는 푸코의 마그리트론인 『이것은 파이프가 아니다』(김현 역, 고려대학교출판부, 2010)의 핵심 주제이기도 하다.

역시 저자처럼 투명하지 않다는 것을 의미하는 것이기도 하다.

즉, 작가의 진실이라는 것은 분명히 존재한다. 이것을 포착하는 것이 작가론이다. 그러나 그것을 네거티브하지 않은 방식으로 언어화할 수 있는 방법은 없다. 그러므로 작가론이 작가의 진실이라는 것에 다가가기 위해서는 그것을 숨기면서 드러내는 방법밖에 없고, 이는 곧 연구자가 <오리-토끼>그림의 관람객처럼 자신의 시선을 이동시키는 행위가 없으면 작가의 진실은 결코 드러나지 않는다는 것을 의미한다. 여기에서 작가론이 ‘작가의 자리’와 같은 담론의 바깥과 관계하기 위해서는, 고진의 표현을 빌려, ‘트랜스크리틱’이라는 형식을 취하지 않으면 안 되는 이유가 분명해진다. 왜냐하면 언어적 질서 속에서 ‘저자의 자리’와 같이 담론의 바깥이라고 할 언어화되지 못하는 ‘어둠’이란 오직 정체성이 이동하는 순간, 다시 말해 관점이 변하는 순간에만 드러나는 것이기 때문이다.

즉 작가가 가면을 바꿔 쓰는 바로 그 순간, 다시 말해 작가가 이동을 감행하는 순간 작가의 진실이 드러나듯이, 연구자가 이 순간을 포착하기 위해서는 연구자 스스로도 이동하지 않으면 안 되는 것이다. 이를테면 고진이 마르크스를 칸트적 시선으로 바라보면서 수수께끼와 같은 마르크스의 ‘가치’ 개념을 해명한 것처럼, 김기림의 텍스트가 구성해내는 문학적 정체성의 진실은 김기림의 텍스트를 이상 텍스트의 시선으로 볼 때 오히려 더 분명해질 수 있으며, 이상 문학의 전위적인 혁명성은 한국문학사상 가장 전통적인 시인으로 평가되고 있는 소월적 시선으로 볼 때 더 분명해질 수 있는 것이다.²³⁾ 이러한 작업은 다만 한국문학의 범주 안에서만 가능한 것이 아니다. 이광수와 소세키를 나란히 세워 놓는 국가적 횡단이나, 어떤 철학자의 사유를 연구방법론과 같은 메타적인 위치에 놓는 것이 아니라 작가의 사유와 나란히 놓고 이 둘을 횡단해볼 수도 있다. 이런 점에

23) 이상과 김소월의 텍스트를, 이른바 횡단적비평으로 해석해내고 있는 대표적인 연구로는 50년대 비평가인 고석규의 『시인의 역설』(『고석규 유고전집 1-여백의 존재성』, 책읽는사람, 1993)을 참조할 수 있다.

서 작가론은 이미 제도적으로 구축되어 있는 장르적·학제적·국가적·시대적 경계를 횡단하는 글쓰기일 필요가 있다.²⁴⁾ 왜냐하면 작가론이 해명해야 할 작가의 진실은 횡단하는 이동의 경험 속에서 드러날 것이기 때문이다.

그런데 연구자가 횡단적 비평을 감행할 때만 작가론은 작가의 진실에 접근할 수 있게 된다는 이 말을 역으로 생각해본다면, 작품을 생산하는 작가가 그러하듯이 작가론을 쓰는 연구자 역시 글쓰기를 하는 과정에서 필연적으로 어둠을 생산할 수밖에 없다는 것을 의미하는 것이기도 하다. 그런 까닭에 연구자는 절대로 투명할 수가 없는 것이며, 이는 곧 작가론이 작가의 진실에 규정적으로는 접근할 수 없다는 것을 의미한다.²⁵⁾ 그러나 작가론을 포함하여 제도 교육 속에서 발전해 온 논문 특유의 형식은 연구자라는 이 투명하지 않은 목소리를 마치 투명한 것처럼 가장한다. 가령, 논문의 주어로 일인칭을 기피하는 학계의 관습은 어떤 특정한 관점에서의 합당한 목소리일 뿐인 것을 마치 ‘객관적 진리’의 수준으로 격상시킬 수 있는 계기로 작용하고, 수사적이고 비유적인 표현의 기피, 개념적인 언어의 강조, 문장의 단문화와 같은 수사적 관습과, 논문을 사회적 권력과 연결시키는 작용을 하는 주와 참고문헌 등과 같은 논문의 형식은 이와 같은 논문 주체의 투명화의 과정을 점점 더 강화시킨다.²⁶⁾

24) 제도교육을 대표하는 학위논문의 형식을 굳이 분류하자면, 주제론과 작가론으로 나뉜다. 그러나 이러한 횡단적 비평이라는 관점에서보자면, 주제론이야말로 가장 훌륭한 작가론의 형식이 될 수 있을 것이다.

25) 이런 점에서 ‘원전확장’과 같은 작업은 결코 완료될 수 있는 작업이 아니다. 물론 이 작업이 작가연구에서 정말 필요한 작업이라는 데에 이견의 여지가 있는 것은 아니지만, 이 작업이 결코 완료될 수 있는 작업은 아니라는 점에서, 작업을 완료한다는 의미의 ‘원전확장’이라는 표현보다는 작업의 지속가능성으로서의 ‘원전정리’라는 표현이 더 적절하다고 생각되며, ‘원전확장’이라는 표현 속에 은밀하게 자리 잡고 있는 어떤 권위에 대한 연구자의 욕망을 반성적으로 경계할 필요가 있다고 생각한다.

26) 이와 같은 논문 형식에 대한 비판적 논의는 논문에서 이러한 형식이 불필요하고 잘못되었다는 의미가 아니라 이러한 형식에서 파생되는 효과에 대한 문제제기이다. 대학담론에 의해 요구되는 논문이라는 형식의 합리성을 향한 이와 같은 비판

그러나 작가론이 어둠에 대해서 이야기하고, 또 글이 구성되는 한 스스로도 필연적으로 어둠을 생산할 수밖에 없는 글쓰기라면, 다시 말해 자기 안에 타자의 언어가 기입될 미지의 여백에 대해서 이야기하고, 동시에 그것을 끊임없이 창조하는 글쓰기라면, 글의 논의의 일관성을 구성해 내는 힘겨운 노력만큼이나 글의 이면에서는 자신의 관점을 넘어서는 새로운 사유의 가능성이 전제되어 있지 않으면 안 된다. 이를테면 ‘내용주’²⁷⁾의 현명한 활용을 통해 본문에서의 일관된 주장과는 별도로 자신의 관점을 끊임없이 균열시켜봄으로써 새로운 논의의 가능성을 열어둔다거나, 자신의 논의와는 전혀 ‘다른’ 체계를 구축하고 있는 논의와의 대화가 가능성을 타진해본다거나, 자신의 논의에 대한 반성적인 고찰을 통해 스스로의 한계를 노출함으로써 새로운 가능성을 짐작해 보는 등 자신의 논문이 완결된 형식이 아니라 여전히 진행형의 글쓰기임을 인정할 필요가 있는 것이다. 왜냐하면 작가론이란, 그 대상이 살아있는 작가라고 하든 텍스트화된 작가라고 하든, 결국에는 언어와 제도 속으로 끝내 녹아들지 못하는 인간적 진실에 대한 탐구이고, 특정 작가의 실제적인 과거의 삶만이 아니라 현실화되지는 않았지만 어떤 가능성으로 잠재해있는 우리의 전과

적 논의에 대한 보다 구체적인 내용은 신광현, 『대학의 담론으로서의 논문-형식의 합리성에 대한 비판』, 『사회비평』, 나남출판사, 1996 참조.

27) 신광현은 주를 변두리에 위치시키는 논문의 형식이 학문적 실천이 갖는 대화적 성격을 순화시키거나 은폐시키는 효과와 함께, 다른 연구자의 권위와 목소리를 밖으로 밀어내면서 논문작성자의 목소리와 권위가 주체가 되게 하면서, 논문의 주체가 스스로의 구성조건을 은폐하고 성립과정을 망각한다고 주장한다. 그럼으로써 논문의 주체는 자신이 독립적이고 자율적이며, 안정되게 중심 잡힌 딱 찬 존재라는 환상을 누리게 된다는 것이다. 그런데 이와 같은 ‘참조주’의 형식에 대한 비판과 달리 그는 ‘내용주’에 대한 가능성을 다음과 같이 진술한다. “내용주는 논문의 전체나 범위, 목적, 주장, 예증 등에 대해 ‘다른’ 내용, ‘새로운’ 내용을 첨가하여 거론함으로써, 본문에서 개진되는 논의가 추구하는 완결성이 부분적으로만 성취될 수 있는 것이라는 점을 시사한다. 다시 말해, 내용주는 논문의 닫힌 종결을 되 열어 놓는 역할을 한다. (중략) 따라서 기존 논문의 틀을 유지할 필요가 강한 경우, 다원적이고 다차원적인 변증법적 사고를 표현하는 방편으로 내용주를 활용할 수 있을 것이다.” (위의 글, 194면의 각주 3번 참조)

거적, 혹은 미래적 삶에 대한 상상이기 때문이다. 그리고 이러한 우리의 삶 진실은 언어 속에 있는 것이 아니라 언어가 그 삶을 이야기하기위해 인위적으로 분절시킨 바로 그 경계(비트겐슈타인의 그림에 비유하자면, 오리와 토끼의 경계) 위에 있고, 작가론은 바로 이 경계-어둠을 끝내 언어 화하려는 불가능한 작업에의 도전에 다름 아니다. 그런 점에서 작가론이란 ‘경계 위의 글쓰기’라고 이름 붙여볼 수도 있을 것이며, 인간적 진실을 향한 끝나지 않을 여정 그 자체라고도 할 수 있을 것이다.

4. 결론을 대신하며

지금까지 본 논문은 ‘언어로의 전회’ 이후의 시대를 살아가고 있는 현재의 시점에서 작가론이라고 하는 연구 형식이 여전히 유효할 수 있는지, 그리고 여전히 유효하다면 작가론은 어떠한 방향으로 발전되어야 하는지에 대해 살펴보고자 했다. 문학 연구가 담론 연구 중심으로 전환되고, 저자라는 개념 역시 담론의 질서 속으로 포섭이 된 이 시대에, 작가론이라고 하는 이 고루한 문학 연구 형식이 여전히 유효할 수 있는 이유는, 작가론의 목표가 단지 ‘저자의 의도’를 밝히는 데에 있는 아니라, 저자가 그런 의도를 품고, 또 그런 말을 하게끔 한 원인을 읽어내는 것으로 확장될 수 있는 여지가 생겼기 때문이다. 즉, 저자가 하는 말이 담론의 구조 속에서 비틀려버렸기 때문에 비로소 저자들이나 저자들의 말이 차지하고 있어 보이지 않던 ‘저자의 자리’가 보이기 시작하게 된 것이다. 여기서 저자가 죽은 뒤 마침내 드러난 ‘저자가 차지하고 있던 자리’란 작가가 자신의 말로 감추고 있던 바로 그 자리이자, 누구나 그 자리에 들어서면 그 말을 할 수밖에 없게 하는 일종의 억압인 동시에 칸트적인 의미에서의 초월론적인 형식이라 할 수 있다. 그리고 이렇게 발견된 형식이란 담론이라는 언어의 그물망 속에 갇힌 작가론이라는 글쓰기가 언어의 그물망으로부터

탈출하여 마침내 다가가야 할 문학적 진실 그 자체이다. 문제는 구조주의 이후의 시대 작가론의 새로운 연구 대상이 된 이 ‘문학적 진실’이 네거티브하지 않은 방식으로 언어화할 수 있는 방법이 없다는 데 있다. 이런 이유에서 본 논문은 작가론이 나아가야 할 방향으로 트랜스크리티크를 제안했다. 작가론이 작가의 진실이라는 것에 다가가기 위해서는 그것을 숨기면서 드러내는 방법 밖에 없고, 이는 곧 자신의 시선을 이동시키는 행위가 없으면 작가의 진실은 결코 드러나지 않는다는 것을 의미하기 때문이다. 그리고 이렇게 이동의 행위 속에서만 작가의 진실이 드러난다는 사실은 작가론이 작가의 진실에 규정적으로는 접근할 수 없다는 것을 의미하는 것이기도 하다. 그런 점에서 작가론이란 인간적 진실이라는 결코 언어화되지 않는 것을 끝내 언어화하려는 불가능한 작업인 동시에 이러한 불가능성에 끝없이 도전하는 끝나지 않을 여정 그 자체라 하겠다.

참고문헌

- 김예리, 『시적 주체의 탄생과 경성 아케이드의 시적 고찰』, 『민족문학사연구』, 민족문학사연구소, 2012. 8
- 김예리, 『김춘수의 무의미시론 비판과 시의 타자성』, 『한국현대문학연구』, 한국현대문학회, 2012. 12.
- 김윤식, 『발견으로서의 한국현대문학사』, 서울대학교출판부, 1997.
- 김윤식, 『한국근대문학연구방법입문』, 서울대학교출판부, 1999.
- 김학동, 『원전확정과 작가론의 반성』, 새문사, 2006.
- 박인기 편역, 『작가란 무엇인가』, 지식산업사, 2002.
- 서영채, 『민족 없는 민족주의』, 『아침의 영웅주의』, 소명출판, 2011.
- 송은영, 『저자의 역사』, 『현대문학의 연구』 19집, 한국문학연구학회, 2002.
- 신광현, 『대학의 담론으로서의 논문-형식의 합리성에 대한 비판』, 『사회비평』,

나남출판사, 1996.

가라타니 고진, 송태욱 역, 『트랜스크리티틱』, 한길사, 2005

문학이론연구회 엮음, 『담론분석의 이론과 실제』, 문학과지성사, 2002.

미셸 푸코, 김현 역, 『이것은 파이프가 아니다』, 고려대학교출판부, 2010.

수잔 손탁, 이민아 역, 『해석에 반대한다』, 이후, 2002.

스즈키 토미, 한일문학연구회 역, 『이야기된 자기』, 생각의나무, 2004.

Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, Chicago:University of Chicago Press, 1994.

<국문초록>

지금까지 본 논문은 ‘언어로의 전회’ 이후의 시대를 살아가고 있는 현재의 시점에서 작가론이라고 하는 연구 형식이 여전히 유효할 수 있는지, 그리고 여전히 유효하다면 작가론은 어떠한 방향으로 발전되어야 하는지에 대해 살펴보고자 했다. 문학 연구가 담론 연구 중심으로 전환되고, 저자라는 개념 역시 담론의 질서 속으로 포섭이 된 이 시대에, 작가론이라고 하는 이 고루한 문학 연구 형식이 여전히 유효할 수 있는 이유는, 작가론의 목표가 단지 ‘저자의 의도’를 밝히는 데에 있는 아니라, 저자가 그런 의도를 품고, 또 그런 말을 하게끔 한 원인을 읽어내는 것으로 확장될 수 있는 여지가 생겼기 때문이다. 즉, 저자가 하는 말이 담론의 구조 속에서 비틀려버렸기 때문에 비로소 저자들이나 저자들의 말이 차지하고 있어 보이지 않던 ‘저자의 자리’가 보이기 시작하게 된 것이다. 여기서 저자가 죽은 뒤 마침내 드러난 ‘저자가 차지하고 있던 자리’란 작가가 자신의 말로 감추고 있던 바로 그 자리이자, 누구나 그 자리에 들어서면 그 말을 할 수밖에 없게 하는 일종의 억압인 동시에 칸트적인 의미에서의 초월론적인 형식이라 할 수 있다. 그리고 이렇게 발견된 형식이란 담론이라는 언어의 그물망 속에 갇힌 작가론이라는 글쓰기가 언어의 그물망으로부터 탈출하여 마침내 다가가야 할 문학적 진실 그 자체이다. 문체는 구조주의 이후의 시대 작가론의 새로운 연구 대상이 된 이 ‘문학적 진실’이 네거티브하지 않은 방식으로 언어화할 수 있는 방법이 없다는 데 있다. 이런 이유에서 본 논문은 작가론이 나가야 할 방향으로 트랜스크리틱을 제안했다. 작가론이 작가의 진실이라는 것에 다가가기 위해서는 그것을 숨기면서 드러내는 방법 밖에 없고, 이는 곧 자신의 시선을 이동시키는 행위가 없으면 작가의 진실은 결코 드러나지 않는다는 것을 의미하기 때문이다.

주제어: 작가, 작가론, 저자의 죽음, 언어로의 전회, 트랜스크리틱

The Linguistic Turn and the Study of Authorship as the
Humanities

Kim, Ye Rhee

The purpose of this paper is to show that the research type as the study of authorship still stands, despite the *linguistic turn*. Even though the author has already been sentenced to death, the reason that the study of authorship is still valid is the fact the goals of the study shifted. The goal of the study in the era in which the concept of the author was valid aimed to find the intension of the author, whereas the purpose of the current study of authorship is extended even to reading the author's unconsciousness. The ultimate goal of such a converted purpose is to look out a transcendental form from the Kantian meaning. This form means the truth of literature, which the writing named the study of authorship captured in linguistic order should come close to, after escaping linguistic order. This truth of literature, which has been dealt as an object of the study of author since the era of structuralism, does not have methodology to be expressed in language in a non-negative way. For this reason, this paper suggests the *transcritique* to which the study of authorship should move forward. The truth of author should be revealed in a veil for the study of authorship to approach the truth of author. This is because it means that the truth of author never comes out without an act moving a researcher's point of view.

Key words : author, the study of author, Death of the Author, the linguistic turn, transcritique

이 논문은 2013년 2월 28일에 접수되어 3월 15일~30일까지 심사를 거쳐
2013년 4월 12일에 게재 확정되었음.