1990년대 SF에 나타난 해체적 글쓰기
-송경아와 듀나를 중심으로

김윤희
중앙대학교 국어국문학과 박사과정

목차

1 서론
2 다중 정체성의 글쓰기와 발산하는 세계-송경아론
2.1 정체성의 상호참조와 무한 팽창의 메타픽션
2.2 대체역사의 반복을 통한 서사 완결의 지연
2.3 자본주의 디스토피아의 무(無)정체성과 그로부터의 탈출
3 '우리'를 해체하는 글쓰기의 가능 세계-듀나론
3.1 복수 평행 세계 속 '역사 서술 주체'의 불가능함
3.2 확장하는 세계화와 한국인 정체성의 재배치
3.3 인터-넷(Inter-net)의 사이 공간과 기계-인간
4 결론

1 서론

이 논문은 송경아와 듀나의 1990년대 작품에 나타나는 해체적 글쓰기의 양상에 주목하며 이것이 당대부터 그 범주를 다방면으로 확장하였던 SF장르를 통해 형상화되었음을 밝히고자 했다. 송경아와 듀나는 1990년대에 다양한 작품을 발표하며 각자 '신세대 작가', '얼굴 없는 사이버 작가'로서 이름을 알렸다. 하지만 이들에 대한 평가와 연구는 작품 밀착적이기보다는 그들의 정체성과 관련한 것이거나 특정 시기에만 집중되는 등의 한계를 가졌다. 한편 2010년대 중반 이후부터 송경아가 SF라는 새로운 방식으로 독해되거나 문학사에서 다소 배제됐던 듀나가 활발히 연구되는 등의 변화가 일어났다. 이와 더불어 이 논문에서는 서구중심적이었던 SF가 꾸준히 그 영역을 넓혀왔으며, 필연적으로 다양화되어 두 작가의 작품에서 한국의 지금-여기를 보여주는 도구로 작용했음을 보였다.

'PC통신', '사이버 세대'로 대표되는 송경아와 듀나의 작품은 리얼리즘 문학이 주류였던 1980년대의 문단에 새로움을 선사했다. 거대담론의 소멸과 PC통신의 유행, 그리고 해외 문학과 이론의 폭발적인 유입으로 1990년대는 이전 시기보다 비주체적이며 탈중심적의 미시 서사가 나타날 가능성이 높은 시공으로 변해갔다. 1990년대 작가들이 불러온 새로움은 '천박함, 가벼움, 깊이 없음, 무분별함, 몰가치성, 상업성'의 키워드와 연결되어 부정적으로 평가받곤 했다.[1] 또한 인터넷이 보급되고 SF장르가 유행하면서 국가주의, 민족주의를 강조한 한국 배경의 SF문학이 창작되거나[2] SF문학 자체가 본격문학과 이분화되어 그 장르성이 폐쇄적으로 논해지기도 했다.[3] 하지만 이런 상황 속에서 송경아와 듀나는 한국사회가 안고 있던 민족주의와 선형 역사관, 자본주의 등의 문제를 비판하고 그 대안을 내놓고자 했다.

송경아와 듀나의 작품에 나타나는 SF는 Science Fiction(과학 소설)과 Speculative Fiction(사변 소설)의 의미를 동시에 갖는다. 후자인 사변소설은 인

1 이광호,『환멸의 신화』, 민음사, 1995, 45쪽.

2 이지용,「한국 SF의 장르적 개별성과 현대적 주제 의식」,『한국연구』 제8호, (재)한국연구원, 2021, 45-46쪽.

3 이지용,「한국 SF의 스토리텔링 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 2015, 145쪽.

간 중심의 존재론과 인식론에서 벗어나 너머에 존재하는 실재에 집중하는 '사변적 사실주의'의 영향을 받았다. 전통적으로 서구, 백인, 제국이 '인간'의 조건이 되었다면 그 밖에 있는 여성, 비서구, 비인간 등을 호명하여 '객관적 과학'에 틈을 벌리는 것이 이'들'의 목표이다. 셰릴 빈트가 언급하였듯이, 이때 SF는 "사실주의 문학 양식에서는 재현해 낼 수 없지만 그럼에도 사실인 어떤 것을 포착해 내는 세계를 구축하면서 은유를 문자화하는 힘을 가진 장르"이다.[4] 불가피하게 하나-아닌-장르가 되는 SF이기에 1990년대 한국의 토양에서 자라난 SF는 여타 문화권(특히 서구 제국주의 중심)의 SF와 분화하여 새로운 지대를 가시화했다.

이 논문에서 논하는 자크 데리다의 '해체적 글쓰기'는 '고정적 주체의 해체'를 의미한다. 1980년대까지 한국적 '나'를 구성해왔던 '조선', '민족', '민중'은 다수의 소수자를 억압하는 방식으로 서술 주체, 역사 주체의 위치를 점해왔다. 송경아와 듀나는 바로 이 지점을 비판하며 해체적 글쓰기를 활용한다. 데리다는 글쓰기 주체가 과거의 적자이자 책임자의 자리에 놓이게 된다고 주장한다.[5] 다시 말해 해체적 글쓰기는 역사를 선별적으로 받아들이지 않고 이원구조의 인간사(史)를 해체할 책임을 가진 자의 몫이다. 더불어 그는 자신조차 해체될 장소로서 남기는데, 이를 가능하게 하는 것이 바로 '차연(Différance)'이자 유령으로 도래하는 타자이다. 데리다에게 해체적 글쓰기는 언제나 타자에 대한 것이며 그와의 관계에서 갖는 책임에 대한 것일 수밖에 없다.[6]

송경아와 듀나가 1990년대에 내보인 SF소설은 텍스트의 해체에서 시작하여 고정적 한국 정체성의 해체로 나아간다. 따라서 이 논문에서는 송경아와 듀나의 작품을 비교 분석하며 1990년대 PC통신의 발달이 가능케 한 SF문학의 다양성을 살펴보았다. 먼저 한국 내부의 다중 정체성을 강조한 송경아의 경우 각각 팽창하는 메타픽션, 선형 역사관의 대체역사, 근미래 자본주의 디스토피아의 관점에서 분석되었다. 한편 보다 세계 속의 한국, 그리고 주체와 타자의 경계선 흐리기에 집중한 듀나는 실패하는 시간여행, 한국형 우주제국주의, 기계-인간의 등

4 셰릴 빈트, 전행선 역, 『에스에프 에스프리』, arte, 2019, 14쪽.

5 자크 데리다·데릭 애트리지, 「"문학이라 불리는 이상한 제도"」, 자크 데리다, 데릭 애트리지 편, 정승훈·진주영 역, 『문학의 행위』, 문학과지성사, 2013, 76-77쪽.

6 데릭 애트리지, 「데리다와 문학의 문제」, 위의 책, 18쪽.

장으로 분석되었다. 각기 다른 방식으로 해체적이며 다양화된 SF를 만들어나간 송경아와 듀나는 한국의 시공에 발붙이고 있으며 선구적으로 현재 유행하는 타자 중심의 페미니즘 SF의 방향을 고민하였다는 의의를 갖는다.

2 다중 정체성의 글쓰기와 발산하는 세계-송경아론

2.1 정체성의 상호참조와 무한 팽창의 메타픽션

송경아의 초기 작품에서 눈에 띄는 특성은 작중 작가를 표방하는 인물이 대거 등장한다는 점이다. PC통신은 글을 쓰는 작가와 그것을 향유하는 독자들 사이의 일방향 소통을 무화하며 상호참조적으로 변해가는 정체성을 구성했다. 이러한 글을 작가-독자 텍스트라고 볼 수 있을 텐데, 이때 텍스트는 작가에 의해 일방적으로 쓰이지 않고 여러 타자(독자)의 개입과 함께 미완 상태에 놓인다. 복수태 타자들을 현실의 평행 세계로 둘 때 현실과 가상, 작가 주체에 의한 텍스트와 독자가 개입하는 텍스트는 구분이 불가능하게 된다. 송경아는 「송어와 은어」를 비롯한 부영시 연작에서 특히 이런 실험적인 텍스트 삽입 방식을 시도했는데, 이들 텍스트에서 '나'의 1인칭 주인공 시점은 최후에 가서 더 이상 유일한 서술자의 위치에 놓일 수 없게 된다.

그중 부영시 연작에 속하는 「유괴」는 1인칭 주인공 시점의 중심 서사를 극적으로 파괴하는 작품이다. 부영시를 살아가는 문형경(1인칭 주인공 '나')은 세상이 작가-신에 의해 기술된 '환상'임을 깨닫고 그의 의도대로 흘러가지 않는 인간이 되고자 새로운 사건, 즉 유괴를 결심한다. 이러한 행동은 존재론적인 대문자 책을 연상시키고, 로고스 자신 외의 책'들'을 파괴한다.[7] 작가-신의 현실을 대체하는 문형경의 또 다른 현실은 안티테제로서만 존재하며 그 밖의 행위자의 복수성을 간과하기 때문이다. 한편 유괴당한 중학생 이근영은 자신이 이미 세계를 기술하는 건 작가임을 알았다고 밝힌다. 그에 의하면 중요한 것은 작가를 막는 것이 아니라 그가 만든 현실과 함께 "언어들의 실타래"[8]를 짜내는 것, 다시 말해 현실

7 자크 데리다, 남수인 역, 『글쓰기와 차이』, 동문선, 2001, 22-23쪽.

8 송경아, 「유괴」, 『성교가 두 인간의 관계에 미치는 영향에 대한 문학적 고찰 중 사례연구

(작가 텍스트)과 환상(독자 텍스트) 사이 세계를 구분하지 않고 이어가는 것이다.

결국 유괴에 실패한 문형경은 경찰의 총에 맞아 사망하게 되는데, 사실 이 모든 유괴극은 문형경이 아닌 친구인 성진호가 쓴 것임이 밝혀진다. 그는 문형경이 부영시를 '환상'으로 치부하며 쓴 일기를 재배열하고 편집하여 작가-신이 만든 '현실'을 지키기 위해 활용한다. 하지만 이 소설의 두 번째 반전은 이들의 부영시를 만든 '작가'가 부영시를 제작하는 이야기가 유괴 사건의 중간에 조금씩 삽입된다는 점이다. 창세기와 「이방인」, 스티븐 킹 등을 참고해서 만든 부영시를 "모든 장소와 사람들을 내 뜻대로 배치할 수 있는 장소"[9]로 묘사하는 작가 '나'는 아직 부영시에 인물이 배치되기도 전의 인물이기에 부영시가 파괴될 뻔한 사건인 유괴에 대해 무지하며 스스로의 발언을 반증한다. 각자를 1인칭 주인공 '나'로 표현하는 문형경, 성진호, '작가'는 누구 하나 절대적인 주체인 "작가"에 다가가지 못하며, 모두가 서로 간의 작용하에 작가-독자로 교차될 뿐이다.

「책」에는 이렇게 작가-신이 존재할 수 없다는 것을, 모든 타자 텍스트는 다른 타자 텍스트에 의해 변경되고 이어짐을 알아차린 '나'가 등장한다. 갑작스러운 어머니의 죽음 이후 '나'는 집에서 어머니의 이름이 적힌 책을 발견한다. 어머니의 일생을 담은 어머니-책은 그의 죽음에도 불구하고 펼쳐볼 때마다 이야기가 달라졌으며, 그 현실과 환상 사이의 기술 속에는 '나'의 출생의 비밀도 포함됐다. 어머니-책은 단 하나의 진실로서 삶을 가리키지 않고, 그것을 읽는 '나'의 일방적인 관음을 거부한다. 이러한 어머니-책의 비고정성은 독자인 '나'의 이야기('나'-책)와 영향을 주고 받는데, 이에 따라 '나'가 하나의 진실임을 거부하는 출생의 비밀도 펼칠 때마다 다양해지는 환상'들'로 표현될 가능성을 가진다.

따라서 '나'는 "작가"가 되어 책을 쓰고자 한다. 다만 이때의 "작가"는 신적 작가가 아닌 작가-독자로서 서로의 텍스트를 해체하고 재구성하는 자를 의미한다. "위조본, 복사본, 파본, (중략) 수많은 책을 쓸 거야. 그래서 어떤 게 진짜 나-책인지 어떤 게 가짜인지 구분하지 못하게 만들 거야."[10]라고 말하는 '나'의 대사

부분인용』, 여성사, 1994, 273쪽.

9 위의 글, 285쪽.

10 송경아, 「책」, 『책』, 민음사, 1996, 34쪽.

는 실제 「책」의 구성과도 연관된다. 이 소설은 똑같은 '나'를 초점화자로 하면서도 앞뒤의 상황이 서로 다른 판본의 짜깁기인 듯한 인과의 엇갈림, 비현실성을 특징으로 한다. 이러한 환상'들'은 차연의 글쓰기로서 형이상학과 존재론에서 벗어나는 '필연적인 지속과 자취들'[11]을 만들어가는 참조와 재구성 과정이다. '자취'를 좇아가는 텍스트는 결국 작가-신의 근원-텍스트를 불가능하게 만들고, 이는 다음 절에서 나오는 역사와 거대서사에 대한 저항성과도 이어진다.

2.2 대체역사의 반복을 통한 서사 완결의 지연

1990년대 이전까지의 시대는 목적론적인 시간관과 역사관으로부터 자유로울 수 없었다. 특히 한국의 역사에서 1987년의 민주항쟁은 우파와 좌파 모두에게서 단선적 역사의 끝으로 해석되었기에[12] 그 이후에 오는 1990년대는 흔히 역사성이 부재한다는 부정적인 평가를 받곤 했다. 하지만 송경아는 작품을 통해 1990년대가 역사와 단절되지 않았음을 보이고 그 방식으로 SF의 하위 장르인 대체역사를 활용한다. 역사와 신화, 민담 등 원형(Prototype)의 거시 서사를 해체하여 그 속에 비가시화된 미시 서사가 있음을 주장하는 그의 작품들은 한국의 가부장제, 국가 폭력, 배제적 민중 담론 등의 구조적 권력구조를 비판하며 배제되었던 새로운 역사 기술가'들'(re-writers)과 마주한다.

「우리나라는 어디 있니?」는 B.C.2000년 5월 58일이라는 가상의 시간을 배경으로 하여 《우리 잡지》의 기자 '나'의 서사를 보여준다. 특집 기사 <우리나라는 어디 있는가>를 작성해야 하는 '나'이지만 그가 찾아가거나 만나는 상대는 아리아드네, 맘모스, 네안데르탈인 등 '우리나라'의 역사와는 무관한 이들이다. 한편 '우리나라' 찾기에 도움이 안 되기는 단군과 노동자도 마찬가지인데, 심지어 단군은 고조선을 건국한 사실을 부정하면서 '우리'와 '나라'에 모두 의문을 던진다. '나'의 취재 대상들은 모두 이 두 개념을 달리 이해하며 논하는데 이 때문에

11 자크 데리다, 남수인 역, 『글쓰기와 차이』, 앞의 책, 309쪽.

12 황경문, 「목적론을 부르는 시대: 역사 서술로 본 1980년대」, 이혜령 외, 『민중의 시대』, 빨간소금, 2023, 76쪽.

통합적인 역사로서 '우리나라'는 사라지고 과거, 미래와의 인과를 잃은 현실만이 남는다.

데리다는 절대적 시작으로서 기원은 존재하지 않으며 현재는 이분법을 초과해 잠재성, 무결정, 무규정의 상태에 머문다고 주장한다.[13] 그에게 시간은 과거에서 미래로의 일직선이 아닌 그 두 시간이 어긋난 순간들이다. '기원' 혹은 '원형'이라 불리는 것은 그 어긋난(차이난) 지점에 지나지 않으므로 현재는 차연으로서의 복수형 과거'들'을 모두 상속할 수밖에 없다. 따라서 소설의 초반 특집기사가 말하고자 했던 거대서사로서의 '우리나라'는 해체된다. 그 자리를 대신하는 것은 아리아드네, 맘모스, 네안데르탈인, 단군, 노동자 모두가 재구성한 '우리나라'이다.

「바리-길 위에서」는 바리공주 설화에서 따온 바리 연작 중 처음으로 발표된 것이다. 송경아는 설화 속의 여성 영웅이 극단적인 희생을 요구받는 효 이데올로기와 가부장제를 비판하며 불라국으로 포섭되지 않는 바리를 그려냈다. 시기적으로 살펴보자면 이 작품은 1980년대에 왜곡되거나 배제되었던 민중-여성 이미지를 불러오는 역할도 수행한다. 먼저 이 작품의 배경이 되는 불라국은 모든 것이 우주의 계획 아래 돌아가는 완벽한 세계이다. 모든 개별자는 의미와 역할을 부여받아 우주의 프로그램 안에서 작동한다. 하지만 바리는 남성 후계자를 의도했던 오구대왕의 계획에서 벗어났기 때문에 "고립자"로 표현되고 불라국으로부터 버림받는다. 이 때문에 불로초와 불사약을 얻기 위해 여행을 떠나는 바리의 서사에는 모순이 생긴다. 오구대왕의 우주가 처음부터 완벽했다면 바리가 여성으로 태어났을 리 없고, 오류가 생겨 "고립자"인 바리가 태어났다고 하더라도 그가 오구대왕을 살리는 것은 역할이 없다고 버려진 바리가 결국엔 갖는 역할이기 때문이다.

송경아는 이 소설에서 오구대왕의 6번째 딸인 석금을 바리의 동행자로 설정한다. 턱수염과 큰 가슴을 가진 양성인간 석금은 마찬가지로 "잉여 존재"이고, 그는 여행 도중 바리를 설득해 '세계 구하기'의 임무를 버리게 만든다. 우주의 완벽

13 최진석, 「데리다와 (불)가능한 정치의 시간」, 『문화과학』 제75호, 문학과학사, 2013, 364-365쪽.

하지 못함을 증명하는 존재가 다시 그러한 우주의 거짓을 위해 희생되어야 한다는 허구성은 “고립자”와 “잉여 인간”의 ‘역할 바깥의 연결’로 노출된다. 결국 마지막에 그들의 새로운 모험을 암시하는 ‘새로운 바리설화’는 완결되기를 거부하는 바리의 변주이다. 지배적인 민중 담론을 비유하는 우주의 프로그램이 미처 말하지 못했던 것은 송경아가 뒤에 발표한 「바리-불꽃」, 「바리-동수자」, 「바리-돌아오다」로 새로운 역사의 가닥을 형성한다. 특히 바리공주 대신 길대부인, 동수자, 8번째 딸을 중심인물로 설정한 이 소설들은 거시 서사가 구성한 인과의 허위를 지적하고, 비가시화된 타자의 서사들이 서로 만나는 것을 실천적으로 보여주었다는 점에서 의미가 깊다.

2.3 자본주의 디스토피아의 무(無)정체성과 그로부터의 탈출

송경아의 1990년대 후기 작품에 자주 등장하는 죽음의 상징은 자본주의 사회의 병리적인 징후를 보여준다. 비교적 가시적이었던 전시대의 금지와 억압과는 달리, 자본주의는 욕망을 생산하는 것을 최우선 가치로 하여 개인들의 무의식을 지배하는 방향으로 흘러갔다. 이때 생산되는 개개인의 욕망은 경제적인 불안 요소와 급격한 사회의 변화 등 불확실성과 깊게 연결되어있다. 불확실성을 안정성으로 바꾸기 위해 사람들은 세상을 적과 친구라는 이분구도로 나누며 정치적 극단주의, 민족주의, 인종주의, 도덕적 절대주의 등에 빠지게 되었다.[14] 자본주의는 ‘나’의 정체성을 타자와의 관계가 아닌 국가와 인종, 성이라는 ‘욕망된 이미지’에서 찾게 만든다. 역설적으로 정체성을 상실하는 현대사회의 개개인들은 연대와 애도의 가치를 잃고 소외된다.

「엘리베이터」는 이런 현실을 직설적으로 보여주는 소설이다. 도무지 한 군데에 모일 이유가 없는 사람들의 무리가 탄 거대한 엘리베이터는 엄청난 속도로 추락한다. “욕망에 휩싸인, 첨단 기술로 만들어진 초고속 유성”으로 묘사되는 엘리베이터에서 “사람들은 무력하게 가속도에 몸을 맡긴다.”[15] 엘리베이터 안의 사

14 에른스트 디터 란터만, 이덕임 역, 『불안사회』, 책세상, 2019, 52-53쪽.
15 송경아, 「엘리베이터」, 『엘리베이터』, 문학동네, 1998, 13쪽.

람들은 그것이 추락하든지 말든지 성행위를 통해 욕망을 표출하고 마치 그 안의 사람들이 분리된 것처럼 주위를 신경 쓰지 않는다. 그들은 서로를 소비할만한 이미지이자 욕망의 대상으로밖에는 보지 못한다. 결국 부서진 엘리베이터 속에서는 이전까지 사람으로 묘사되던 이들이 "시체 1", "시체 2" 등으로 나타난다. 이는 "아, 빛이여!"라는 말과 함께 지면에 부딪힌 엘리베이터가 곧 극한 자본주의 사회의 탄생이 되어 개인의 정체성을 완전히 앗아갔음을 의미한다. 그리고 다시 위로 올라가는 엘리베이터와 시체들은 이들의 욕망과 무(無)정체성의 과정이 무한히 반복될 것을 보여준다.

개개인의 정체성이 사라지고 이름과 욕망의 이미지가 시간선을 지배하는 상황은 「우리 세계의 '아니'」에서 더욱 잘 드러난다. 소설은 "Big Bang!"이라는 문구를 단 자동차가 세상을 만든 지 얼마 되지 않은 시간대를 상정하고 있음에도 흔히 알려진 인과관계가 사라지는 장면들을 보여준다. 예컨대 "슈뢰딩거의 고양이"라는 이름이 붙은 고양이는 결국은 시안화물병이 깨져 죽고, "김희생"씨가 사라지자 태양신인 "라" 또한 갑자기 예수처럼 죽게 된다. 사고실험이 있기 이전의 고양이, 희생이 있고 난 뒤에 예수화되어 죽게 되는 다른 종교의 신은 자본주의가 폭력적인 인과관계를 고착시켜 죽음의 지대를 만드는 것을 보여준다. 주인공 "서두"가 "결말"을 만나게 되며 갑작스럽게 끝나는 이 소설은 자본주의가 부여한 이름이 개인들의 정체성을 장악하며, 그들 모두가 대체품으로 작용하다가 결국은 죽게 된다는 결말을 담고 있다.

『테러리스트』는 이러한 자본주의 사회와 정체성의 통제에서 벗어나고자 시도한 개인을 그리고 있다. 작품 속 '나'는 "테러리스트"라는 정체성에 사로잡혀 있는데, 이는 공격성을 표출하는 반사회적 집단이다. 컴퓨터의 사설 BB에서 활동하는 이들은 서로가 얼마나 공격적인지, 얼마나 테러리스트의 본질에 가까운지를 논하며 개인을 그 정체성과 동화시킨다. 한편 '나'가 사랑하게 되는 "서적 수집인"은 현대판 노예로, 주인의 관심사에 맞는 분야의 책을 읽어 주인이 손님을 맞을 때마다 그 지식을 쏟아낸다. 그들은 인간-기계로서 주인이 가진 돈의 힘과 권력의 힘을 과시하기 위해 동원된다. 테러리스트가 보다 은밀하게 자본주의 사회 속 개인들의 정체성 정치를 보여준다면, 서적 수집인의 주인은 그 자본주의의 권력을 표출하는 인물이다.

‘나’는 서적 수집인 여신과 사랑에 빠진 뒤 테러리스트 활동을 그만두게 되지만, 여신은 결국 주인의 계략으로 죽게 된다. 분노하여 주인을 찾아간 ‘나’는 테러리스트로서 주인을 공격하면 거부하고자 하는 그의 정체성과 동화되고, 공격을 포기하면 자본주의 앞에 무력한 개인이 된다는 딜레마의 상황에 놓인다. 어떤 선택을 하든 ‘나’는 주인, 그리고 그가 상징하는 자본주의 권력에서 벗어날 수 없는 것이다. “인간: 나는 자유 의지로 행동할 테야. 신: 그래, 네가 그러도록 프로그래밍해 놓았어.”[16]에서 단적으로 드러나는 자본주의-신의 권력은 인간의 모든 의지와 행동을 자신의 프로그램 아래 배열한다. 하지만 이야기의 결말에서 자신을 “TERROR4EGO”(‘나’의 사설 BB 아이디)에서 “for(4)”로 재서술하는 ‘나’는 그가 여신이라는 타인의 대체 불가능성을 인정하며 그를 애도하고 있음을 보여준다. 타인과의 관계에서 해체되는 “EGO”는 타자 중심의 “for”가 되어 폭력적인 자본주의 사회에서도 타자에 대한 ‘나’의 책임을 묻기를 멈춰서는 안된다는 메시지를 전달한다. 아직 미완의 상태에 있는 ‘나’, 즉 “for”는 타자와의 관계에서만 의미를 가지는, 그리하여 언제나 해체되고 재기술되어야만 하는 정체성이다.

3 ‘우리’를 해체하는 글쓰기의 가능 세계-듀나론

3.1 복수 평행 세계 속 ‘역사 서술 주체’의 불가능함

듀나의 작품 초기에 빈번하게 발표된 평행 세계 서사에서 시간여행자들은 언제나 그들이 의도한 인과관계를 만드는 데 실패한다는 공통점을 가진다. 송경아와 마찬가지로 듀나는 작품을 통해 인간이 역사의 정점에 도달했다는 1990년대의 인식에 비판을 가했다. 그의 시간여행 서사에서 ‘역사 서술 주체’를 의미하는 시간 여행자들은 오히려 시간여행을 하지 못하는 평범한 사람들의 중요성을 강조하게 되는데, 이들이야말로 복수의 평행 세계에서 결코 하나-아닌-역사를 만들어내는 인물들이기 때문이다. 데라다가 과거를 모두 상속하는 현재를 주장했을 때, 그들 각자는 복수형의 과거‘들’로서 필연적으로 시간 여행자의 현재에 영향을 미쳐 그가 ‘유일한 과거’가 되는 미래의 상황을 막는다.

16 송경아, 『테러리스트』, 문학과지성사, 1999, 206쪽.

「느뵈 변주곡」의 시간 여행자들은 복수의 과거를 만든 뒤 마음에 드는 과거를 선별하여 현재의 사람들이 즐길 오락거리와 문화, 예술을 형성한다. 모차르트의 평행 세계를 141개로 늘려 141명의 모차르트가 만든 작품 중 좋은 것을 역사의 이름 위에 올리는 식으로 그들의 현재는 만들어진다. 시간여행자들이 이런 방식을 취하는 이유는 그들의 역사가 끝에 달하여 더 이상 새로운 예술이 탄생할 수 없다는 인식 때문이다. 이러한 총체적이며 단선적인 역사관을 거부하며 듀나는 그렇게 선별된 현재의 예술 또한 사실 미래의 시간여행자들의 시간 조작 안에 있었음을 보여준다. 과거를 알 수 있고 역사를 서술할 수 있는 능력이 역으로 고정된 인과 관계에 사로잡힌다는 자가당착적인 결말에 빠지게 되는 것이다.

듀나가 이 세계의 예술가를 통해 보여주고자 하는 것은 예술, 역사가 시간여행자들의 선별로 인해 만들어진 것이 아니며, 그곳에는 언제나 새로움의 가능성이 있었다는 점이다. 시간여행자로 인해 8개로 나뉜 과거의 작곡가 앤 위트브래드의 시공에서 8명의 위트브래드는 타임머신에 숨어들어 현재에 도착한다. 각자의 과거로 그들을 돌려보내고자 시간여행자는 자신이 만든 역사 속에서는 위트브래드가 "독창적 19세기 작곡가"로 남을 수 있지만, 현재에 머물면 "사이비 19세기 작곡가"밖엔 되지 않는다고 말한다. 하지만 평행 우주의 자신들과 함께 "멋진 공동 작업"을 예고하는 위트브래드들은 참조와 창조가 동일어가 되는 새로운 시공을 지향한다. 이때 예술은 '복수적인 형태로 연쇄와 흔적을 만드는 연결망이자 체계로서의 텍스트'[17]가 된다. 위트브래드가 작곡한 "느뵈 변주곡"은 시간여행자들에 의해 생산되어 여러 '느뵈' 중 하나가 되어버린 '나(느뵈)'를 고무한다. 하나의 주제를 여러 가지 속도와 화성, 꾸밈음으로 분화하는 변주곡은 시간여행을 하지 않음에도 현재를 살아가며 미래를 여는 모든 '나'들에 대한 것이다.

「끈」은 시간여행자 또한 다른 사람들과 함께 주어진 지금-여기를 살아가는 자임을 강조하며 그의 독단적인 역사 선별 자체가 불가능함을 주장한다. 소설가 '나'에게 갑자기 다가온 시간여행자는 본인이 워털루 전쟁, 갑오경장, 소크라테스의 사형 등 역사를 겪었고 화성 식민지의 독립과 일본 침몰 등 미래 또한 알고

17 자크 데리다, 김성도 역, 『그라마톨로지』, 민음사, 2021, 172쪽.

있음을 밝힌다. 그는 과거의 나폴레옹이자 히틀러, 그리고 미래의 안나 파퀸이자 노스트라다무스이다. 모든 인간의 삶을 다 살아본/볼 그의 삶은 지그재그로 연결된 긴 테이프 혹은 끈으로 묘사된다. 그는 각각의 시간을 의도대로 바꿀 수 있는 절대적인 위치에 있는 것 같지만, "내 의지가 그런 일을 하는 것을 제한"[18]한다고 하며 그것을 부정한다. 이때의 "내 의지"는 시간여행자의 기억 위에 존재하는 수많은 타자의 삶을 의미한다.

그가 삶의 초기에 히틀러, 진시황, 엘리자베스 여왕 등으로 살며 만들어간 "단선적인 집단적 역사"는 그로서도 바꿀 수 없다. 하지만 "나한테는 아직 살지 않은, 그러니까 정해지지 않은 미래가 있"다며 잠재적인 변화를 긍정하는 시간여행자는 과거부터 미래까지의 각 순간에 아직 태어나지 않은 '나'-타자가 새로운 시간선을 만드리라고 기대한다. "끈"으로 묘사되는 그의 삶은 과거와 현재, 미래라는 시간대의 구분을 초월하고 주어진 지금-여기에 속한 타자들이 조율해나가는 대화망이 된다. 이때 그가 알고 있는 과거와 미래의 자신들은 데리다의 유령적인 존재로, '장래 자체이며 장래로부터 도래하며 동시에 장래를 가능하게 하는 이질성'[19]이다. 그들과 마주하는 시간여행자, 그리고 언젠가 그가 겪는 삶이 될 '나'는 "정해지지 않은 미래"로써 타자들에 대해 책임을 진다. 이에 듀나의 시간여행 서사에서 역사라는 단어는 우연, 마주침, 타자, 책임으로 치환된다.

3.2 확장하는 세계화와 한국인 정체성의 재배치

듀나는 해외 SF의 영향을 받은 작품들을 발표했는데, 그중에는 '세계 속의 한국' 인식을 엿볼 수 있는 것들도 포함된다. 백인 중심의 SF가 인종주의, 민족주의, 차별주의적인 시선을 보여주는 것에 대해 그것을 수입한 한국의 SF는 민족주의, 국가주의, 식민주의적 태도를 답습하는 것으로 답하면 안된다고 듀나는 주장한다. 1980년대까지의 한국은 식민지와 분단을 거치며 자신을 피억압자로 규정하는 데 익숙했고, 이는 베트남 참전 등 한국이 억압한 타자의 문제에 대해 인식하는

18 듀나 일당, 「끈」, 『이매진』 6, 삼성출판사, 1996, 222쪽.
19 자크 데리다, 진태원 역, 『마르크스의 유령들』, 그린비, 2021, 87쪽.

것을 방해했다.[20] 따라서 그의 세계에 종종 등장하는 '한국인 여성 침략자'는 한국이 가진 여성-피해자의 이미지를 비판한다. 그러한 정체성을 되돌아보기 전까지는 1990년대의 세계화 시대를 여는 '우리'란 없기 때문이다.

「렉스」는 우주 식민 시대의 신생 식민지 안케세나멘에서 벌어진 미궁의 살인 사건을 수사하는 한국인 '나'의 이야기를 담고 있다. 이주해온 지구인들은 안케세나멘에 지적 생명체가 존재한 적이 없다고 말하면서도 한편으론 안케세나멘의 원주민들이 살아있어서 지구인들을 절멸시키려 한다는 공포에 떤다. 소설에서 끝까지 원주민의 존재와 그들의 능력은 나오지 않지만, 그들을 향한 적대와 경멸은 '렉스'라는 이름으로 지구인 아이들의 사이에서 불리게 된다. '렉스'는 100년 전 다른 별에서 나타난 '괴물이 친구나 가족을 학살하는 꿈'을 꾸는 청소년 집단 히스테리 증상을 가리키고, 그 괴물은 100년 뒤 안케세나멘에 다시 돌아왔다.

이후 '렉스'는 한 소년의 열등감이 물질화되어 나타난 것임이 밝혀진다. 신생 식민지에 함께 모이게 된 여러 민족과 국적의 아이들 사이에서 열등감과 소외, 혐오의 정서가 피어나 사람을 죽인 것이다. 이때 원주민 괴물에 대한 공포는 곧 다른 민족과 국적의 사람들에 대한 적대감으로 연결되는데, 한국인 '나'를 만나 "역시 동포끼리는 말이 통한다니까!"라고 말하는 조진숙 박사는 우주 식민 시대에 오히려 더 강화되는 이러한 민족주의를 단적으로 보여준다. 안케세나멘에서와 같이 갑작스레 국경과 바다의 경계를 넘어 한자리에 모인 세계화 시대의 사람들은 배타적인 '우리'의 경계를 뛰어넘지 못한다. 결국 원주민 괴물 '렉스'는 한국인 '나'의 총에 의해 죽지만, 그것이 안케세나멘에 돌아왔듯이 '렉스'는 언제나 '우리'의 경계를 의심하게 만드는 타자의 의치에 있다.

비슷하게 「아이들은 모두 떠난다」는 우주 식민 시대의 개척 행성을 보여준다. 원주민인 녹뇌(綠腦)들은 생명력의 부족으로 멸종 위기에 처했기 때문에 지구인의 점령과 개척을 허락한다. 주로 이주해온 한국인들은 녹뇌가 사는 숲과 지구인이 사는 도시를 구분 지어 점령하게 되는데, 어느 날 갑자기 발생한 지구인 아이들의 집단 실종과 죽음이 그들 사이의 갈등을 유발한다. 여성으로 묘사되는

20 김재용, 「반제국주의적 초근대로서의 1980년대」, 이혜령 외, 앞의 책, 102쪽.

원주민 추장은 본인들이 범행을 저질렀음을 부인하면서도 한편으로는 초점 화자인 안정희에게 범행에 대해 "당신들의 아이들을 입양한 것"[21]이라고 말한다. 뒤이어 지구인 아이가 피부 껍질을 벗고 녹뇌와 같은 모습이 되어 나는 장면은 원주민인 녹뇌가 이주해온 한국인을 자궁으로 도구화하여 그들의 아이를 흡수했음을 보여준다.

여성적이고 자연적으로 묘사되는 원주민 녹뇌가 되려 한국인을 침략하는 것은 '피억압자 한국인' 정체성을 재고하게 만든다. 또한 이러한 흡수 통합이 한국인(지구인)의 선제 침략으로부터 시작되었다는 점에서 듀나는 가해자와 피해자라는 이분화된 도식을 무의미하게 만든다. 아서 클라크의 『유년기의 끝』에서 영감을 받은 이 소설이 한국식 식민주의를 비판한다는 점은 SF의 확장성과 다양성을 드러낸다. 클라크의 소설은 외계인이 지구인을 침략해 현생인류는 절멸하고 진화한 아이들만 외계인과 함께 떠나는 내용을 담고 있는데, 이때 외계인의 헌신과 희생이 강조되어 독자는 침략자들에게 이입하게 된다. 하지만 「아이들은 모두 떠난다」는 서구의 식민주의와 비서구 한국의 식민주의를 동시에 거부하고 있어 가해자와 피해자가 아닌, 그 바깥을 상상하게 만든다. 그리고 이러한 바깥은 다음 절에 나올 기계, 로봇으로 빈번하게 형상화된다.

3.3 인터-넷(Inter-net)의 사이 공간과 기계-인간

시공에 구애받지 않는 통신세계의 즉각적 소통을 경험하면서 듀나는 화면 너머의 타자가 결코 '우리'가 예상 가능한 '인간'이 아님을 여러 차례 밝혔다. 1990년대에는 점차 세계로 확대되었던 인터넷 공간, 그리고 비서구에게까지 열리게 된 SF 모두에서 '바깥'에 있던 것들이 '우리'의 문화에 침입해오는 것이 당연해졌다. 이런 식으로 이미 형성되었던 '우리'의 연결망(net)을 뚫고, 다른 연결망과 엮는 형식으로 사이(Inter) 지대를 가시화한 이들이 듀나의 기계, 로봇이다. 인간은 자신들의 인간됨을 들어 그들에 대한 우월감을 드러냈지만, 그들은 인간의 이성을 뛰어넘고 초월적인 지적 창조를 달성해내며 노동을 통해 '우리-인간'이 사라진

21 이영수, 「아이들은 모두 떠난다」, 『나비전쟁』, 오늘예감, 1997, 380쪽.

세상을 이끌어갈 수 있음을 증명한다.

「첼로」에서 등장하는 텔렉사(社)의 로봇 트린은 '나'의 이모의 연인이다. 이모는 첼로를 연주하던 트린에게 반하지만 그가 로봇이란 걸 알게 된 이후부터 그에 대한 통제욕을 보인다. 한편 듀나는 아이작 아시모프의 로봇 3원칙을 비틀며 인간과 로봇의 우열구도를 우스꽝스럽게 만든다. "이성적 쾌락주의자"[22]로 묘사되는 텔렉사의 로봇들은 '인간은 명령에 따르지 않는 모습을 좋아한다'는 걸 제2법칙(인간의 명령에 절대적으로 복종함)에 따른 상위 명령으로 두어 그 뒤에 오는 명령에 따르지 않을 수도 있고, 제1법칙(인간을 해하는 것을 금함)을 영리하게 해석하여 그것에 위배되지 않는 '도덕적 살인'을 저지를 수도 있다. 인간의 우월한 지위를 나타내기 위해 만들어진 법칙은 로봇에게 유흥거리로 전락하고 만다.

이모는 연인인 트린이 첼로를 연주(play)하듯이 본인의 감정을 가지고 놀았을(play)지도 모른다고 '나'에게 푸념한다. 인간이 첼로 같은 도구로 비교되면서 로봇은 인간의 우월적 지위를 취하는 것처럼 묘사된다. 하지만 이내 연애를 자기 만족으로 명명하며 그것이 어느 누구에게도 불공평한 것이 아니라고 하는 '나'의 말은 "play"가 가진 '권력 차이 속의 통제'의 의미를 '자기 만족'의 유희로 바꾼다. 여기서 강조되는 것은 인간이 이성중심주의를 내려놓고, 상대를 열등한 자로 생각하지 않으면 로봇이 본인에 대해 우위를 점한다는 우려 또한 현실화되지 않는다는 점이다. 때문에 이모는 '인간과 기계의 지위 역전'이라는 동어반복에 빠지지 않고 기계와 인간의 사이 지대를 발견하고자 한다.

「기생」은 이러한 사이 지대를 보다 극단적으로 밀고 나가 인간과 기계의 대립에 끝을 선언한다. 이 소설에서 기계와 로봇들은 공장과 공생하며 생산활동을 계속하고, 인간은 그들의 생산활동의 부산물처럼 소비 시스템 안에서 사육된다. 이러한 시스템은 로봇의 인간에 대한 억눌렸던 복수나 침투의 상황을 그려내지 않는다. 오히려 공장은 '로봇이 모든 노동을 대체하는 유토피아'와 같이 철저히 인간이 우위를 점하는 허상을 뒤집어 그러한 유토피아에 '인간'이 존재할 필요가 없음을 보여준다. 한편 주인공 '나'는 역사 선생과 함께 공장을 돌아다니며 사회

22 듀나, 「첼로」, 『태평양 횡단 특급』, 문학과지성사, 2002, 87쪽.

선생의 계획에 대해 알게 되는데, 그는 금융 센터를 점령해 '돈'을 장악하고 인간이 "도시들의 소유권"을 되찾는 미래를 그리고 있었다. 하지만 역사 선생이 이 계획을 미리 센터에 알려 그곳으로 향한 사람들은 돌아오지 않았고 공장은 계속 돌아갔다.

역사 선생은 사회 선생과 같이 기계의 노동을 이용하며 그 생산물을 취하면서도, 즉 생산과 소비라는 생태 시스템 내부에 포함되어 있으면서도 인간이 우위를 점해야 한다고 주장하는 사회 선생을 "기생 생물"이라고 표현한다. '나'와 같이 통조림(기계의 생산품)을 빼돌리고, 그것이 걸리면 소시지 공장에 넣어져 해체되는 인간들은 오히려 "도시 생태 시스템의 일원"이다. '인간'의 개념은 인간과 기계의 관계를 재설정하고 성찰하면서 다시 정의되어야만 한다. 이 과정에서 듀나가 몇 번이고 환기하는 사실은 '인간은 로봇에게 특권적 지위를 빼앗긴 것'이 아닌 '그런 특권적 지위는 원래부터 없다는 것'이다. 적어도 그것이 특정한 종, 특정한 인종, 특정한 성별에게만 주어지던 권리라면, 그것은 시스템 내부의 허상으로서 자기모순을 받아들일 수밖에 없다. 이것이 바로 1990년대의 한국을 살던 듀나가 세계화 시대를 맞이하던 방식이며 '우리', '인간', 그리고 '타자'에 대한 그의 해체적인 사유는 현재까지 그의 작품에 꾸준히 나타나고 있다.

4 결론

이 논문은 송경아와 듀나의 1990년대 SF소설들을 살펴보면서 그 속의 단일 주체성과 '우리'의 경계가 해체되는 모습을 살펴보았다. 당시 송경아와 듀나는 그들의 글이 당대 한국의 시공과 떨어져 있다는 비판을 받았지만, 이 논문은 그들의 작품을 재해석하여 두 작가가 모두 그들이 처한 지금-여기를 진단해왔음을 밝혔다. 그들이 살아온 1990년대는 서로 다른 타자들이 자유롭게 접촉하는 사이버스페이스이며, 세상을 향해 얼마든지 뻗어 나갈 수 있는 관계망이다. 변화한 시대인식은 현실과 허구의 구분 불가능성이라는 '새로운 리얼리티'로 드러났고, 그것의 문학적 방식으로 송경아와 듀나가 활용한 방식이 바로 SF(science fiction/speculative fiction)이다.

SF는 현실에 구멍을 냄으로써 그곳으로 도피하는 것이 아니라, 그 구멍에서

알레고리로서의 또 다른 현실을 보여준다. 이를 위해 SF는 이전의 텍스트들을 분석하면서 당대의 사회정치적 맥락을 재독해한다는 반영성과 성찰적 태도를 보인다. 이게 SF소설이 해체적 글쓰기인 이유이며, 최근 들어 타자 중심적인 페미니즘 SF가 주류가 되고 있는 것도 여기서 기인한다. 과거를 상속하고 그 속의 이질성을 마주하면서 고정적 주체성을 유지할 수는 없다. 현실에 난 구멍은 책임의 관계에 묶여 있는 이들의 복합적이며 유동적인 이동을 보여준다. 그러한 '가능할지도 모를 미래 세계'가 가능의 범주에서 실현되기까지 현실과 또 다른 현실은 부딪칠 것이고 그럼으로써 더 많은 타자를 소개할 터이다.

이와 같이 송경아와 듀나는 한국의 지난 역사를 되돌아보며 1990년대를 살아갈 주체가 더 이상 고정된 주체일 수는 없다는 선언을 작품에서 꾸준히 내비쳤다. 그러한 민족·민중·리얼리즘적 단일 주체성과 목적론적 역사는 1987년 민주항쟁과 현실 사회주의 세력의 몰락 이후 마땅히 성찰의 자리에 서야 했다. 그러한 작업을 실행한 작가들이 온당한 평가를 받지 못한 것은 아쉬움으로 남지만 최근 송경아와 듀나를 새로이 분석하고 있는 연구가 늘고 있다는 사실은 시대를 넘어 1990년대라는 과거와 현재가 책임으로 연결되어 있는 장래적 가능성을 띤다. 이에 이 논문에서는 최근의 페미니즘 SF가 담론장에 오르기 전 이미 1990년대에 이러한 타자 지향적 관계가 있었음을 해체적 글쓰기라는 형태로 보이고자 했다. 본격문학과 장르문학의 경계에 있던 새로운 시대, 새로운 한국을 열어젖힌 송경아와 듀나는 현재도 작품을 발표하고 있는만큼 앞으로도 '우리', '한국', '인간'의 경계를 해체하여 그 사이를 벌릴 것이다.

참고문헌

기본 자료

〈송경아〉

송경아, 「유괴」, 『성교가 두 인간의 관계에 미치는 영향에 대한 문학적 고찰 중 사례연구 부분인용』, 여성사, 1994, 273-275쪽.

_____, 「책」, 『책』, 민음사, 1996, 34쪽.

_____, 「엘리베이터」, 『엘리베이터』, 문학동네, 1998, 13쪽.

_____, 『테러리스트』, 문학과지성사, 1999, 206쪽.

〈듀나〉

듀나, 「첼로」, 『태평양 횡단 특급』, 문학과지성사, 2002, 87쪽.

듀나 일당, 「끈」, 『이매진』 6, 삼성출판사, 1996, 222쪽.

이영수, 「아이들은 모두 떠난다」, 『나비전쟁』, 오늘예감, 1997, 380쪽.

단행본

이광호, 『환멸의 신화』, 민음사, 1995, 45쪽.

이혜령 외, 『민중의 시대』, 빨간소금, 2023, 76-102쪽.

셰릴 빈트, 전행선 역, 『에스에프 에스프리』, arte, 2019, 14쪽.

에른스트 디터 란터만, 이덕임 역, 『불안사회』, 책세상, 2019, 52-53쪽.

자크 데리다, 남수인 역, 『글쓰기와 차이』, 동문선, 2001, 22-309쪽.

_____, 데릭 애트리지 편, 정승훈·진주영 역, 『문학의 행위』, 문학과지성사, 2013, 18-77쪽.

_____, 김성도 역, 『그라마톨로지』, 민음사, 2021, 172쪽.

_____, 진태원 역, 『마르크스의 유령들』, 그린비, 2021, 87쪽.

논문

이지용, 「한국 SF의 스토리텔링 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 2015.

_____, 「한국 SF의 장르적 개별성과 현대적 주제 의식」, 『한국연구』 제8호, (재)한국연구원, 2021, 37-68쪽.

최진석, 「데리다와 (불)가능한 정치의 시간」, 『문화과학』 제75호, 문학과학사, 2013, 356-383쪽.