

시작하는 소설의 시작과 글쓰기의 공간

구병모, 『바늘과 가죽의 시(詩)』(현대문학, 2021)

김효나, 『초와 그녀』(문학과지성사, 2021)

시작하는 소설의 시작

스스로 시라고 말하고 있으니, 시라고 불리도 좋을까. 『바늘과 가죽의 시(詩)』에서 시적인 것, 시와 같은 요소를 발견하는 것은 어렵지 않다. 이를테면 마지막 페이지에 등장하는 다음과 같은 문장. “마침내는 영원히 낭독이 불가능한 언어로 이루어진 한 편의 시처럼 보인다”(p. 170). 이 문장은 이 소설에 등장하는 어떤 신비로운 존재들을 향한 하나의 은유다. 그렇다면 이 소설을 한 편의 ‘시처럼 보이는 소설’이라고 말해보는 건 어떨까. 그러나 낭독이 불가능한 언어는 언어이되 쓸모없는 언어이고, 시처럼 보이는 것은 시의 속성 혹은 시의 형태를 띠고 있으나 결코 시가 아니다. 그럼에도 『바늘과 가죽의 시(詩)』를 한 편의 시로 읽고 싶어지는 것은 어째서일까. 이 물음 앞에 시와 소설은 한낱 이름일 뿐, 하나의 책이 시인가 소설인가는 그리 중요한 문제가 아니다. 눈앞의 글을 시로 읽고 싶어지는 마음, 그런 마음을 불러일으키는 소설의 욕망이 문제다. 욕망, 결핍의 다른 이름. 이 책은 무엇을 잃어버렸나. 실마리는 생각보다 빨리, 그리고 가장 나중에 등장한다.

시가 되고자 하는 소설의 시작(詩作)은 라스트로부터 시작(始

作)하고 있다. “닷새간 지속된 장마로 삼나무 결이 뒤틀리거나 앉았는지 염려되어 환기부터 할 요량에 슬쩍 젓혀본 커튼 사이로 틈입한 햇빛은 라스트의 코에 닿아 부서진다”(p. 11). 그러나 부서지는 빛으로 견고한 제 형태를 드러냈던 라스트는 이내 서사의 대기 속에 흩어지고 만다. 라스트는 어디로 간 것일까. 다시 커튼이 닫힌 뒤 어둠이 점유해버린 공간 속에 그대로 보존되고 있을까. 단지 우리의 “시력이 그들을 볼 수 없을 만큼 떨어졌”(p. 13)기 때문인가. 하지만 그곳엔 어떤 이야기가 움트고 있다. 이미 끝나버린 설화가 다시 시작되고 있다.

익히 알려진 이야기는 이러하다. 오래전 사람들은 “형태와 그림자 없는 몸”(p. 78)을 가진 신비로운 “존재”들을 “정령이나 이런저런 이름으로 불렀”(p. 37)다고 한다. 그들은 가난한 구두장이 부부에게 나타나 밤마다 구두를 지어주었고, 그 구두를 팔아 부유해진 부부가 보답으로 지어준 옷을 입고 다시는 부부 앞에 나타나지 않았다. “그러나 구두장이는 그 뒤로도 평생 영화를 누렸고 하는 일마다 잘 풀려나갔”¹이라고 전해진다. 여기서 끝나버린 이 유한한 이야기는 사람들의 입에서 입으로 전해지다 독일의 어느 형제들에 의해 문자로 기록되어 영속성을 얻었다. 그렇게 구두장이는 ‘평생 영화를 누렸다’는 문장의 시제 속에 영원히 박제되었다. 그러나 이 책은 ‘다시 쓰기’의 방식으로 발굴해낸 설화의 현대적 판본 같은 것이 아니다. 다시 쓰기는 박제된 시간만을 반복할 수 있을 뿐이다.

설화는 어떻게 다시 시작될 수 있었을까. 아마 이 책의 화자는 이렇게 물었을 것이다. 사라진 정령들은 어떻게 되었나? 대답은 “기억”마저 “부패”(p. 13)할 만큼 오랜 시간이 흐른 뒤에야 비로소 들려

1 그림 형제, 『그림형제 동화전집』, 김열규 옮김, 현대지성, 2015, p. 315.

온다. 인간의 옷을 입은 그 “존재들은 원래의 특성이 조금씩 지워지면서 천천히 인간이 되어간다”(p. 83)라고. 여기서부터는 알려지지 않은 이야기다. 그런데 어쩌서 인간이 ‘되었다’가 아니라, ‘되어간다’일까. 본래 무한한 존재들이었던 정령들은 인간의 옷을 입은 뒤 유한한 인간의 육신을 갖게 되었다. 그러나 늙지도 병들지도 않으며 모습마저 바꿀 수 있으니 아직은 인간이라 부를 수 없는 존재다. “이는 유한인가 무한인가”(p. 37). 이처럼 유한과 무한의 경계에 놓인 존재들은 구두장이 부부를 떠나 인간의 삶의 방식을 흉내 내며 살아가는 동안에도 인간이 되어갈 뿐 되지는 못한다. 그러는 사이 형제들은 “저마다 나름의 결심과 함께”(p. 33) 제 삶의 방식을 찾아 뿔뿔이 흩어진다. ‘마침내’ 형제들 가운데 혼자가 된 이안이 자신의 공방에서 여전히 옛 방식을 고수하며 구두를 짓고 있을 때 손님이 찾아온다. 백여 년 전 마지막까지 안과 함께 구두를 지었던 형제 미아. 그녀는 이제 구두를 짓는 대신 성공한 사업가가 되었다. 이로써 안은 자신이 형제들 가운데 여전히 구두를 짓고 있는 마지막 존재임을 알게 된다.

수백 년, 어쩌면 수천 년이 흐른 지금에 와서야 이야기는 다시 시작된다. 이 시간의 공백이 사라진 라스트의 행방과 무슨 관련이 있는지는 않을까. 그렇다면 화자의 의문을 이렇게 바꿔 물어보자. 라스트는 어떻게 되었나? 대체 라스트는 무엇인가. 구병모는 대답을 미리 준비해두었다. 이 책의 마지막에 실린 「작가의 말」은 이런 문장으로 시작한다. “라스트 shoe last는 구두 골 또는 화형(靴型)이라고도 불린다”(p. 190). 구두는 문자 그대로 구두의 형상 eidos인 라스트에 가죽을 입혀 완성된다. 하나 형태를 가진 라스트가 구두의 이데아 idea일 수는 없다. 라스트는 ‘존재자’로서 구두의 ‘존재함’의 근거인 발의 모방 mimesis처럼 보인다. 하지만 구두가 완성되는 즉시 구

두를 벗어야 하므로 온전한 발의 모방이라 하기에는 부족하다. 라스트의 존재 이유는 자신의 물질적 한계 지점을 구두의 시작점으로 전환하는 데에 있다. 라스트의 표면에서 유한의 표지인 끝end은 완전한 종결이 아니라 새로운 시작을 향해 열려 있는 마지막last이 된다. 영원히 끝나버린 설화가 ‘마침내at last’ 다시 시작하기 위해 라스트보다 적절한 시작점이 또 있을까.

이러한 라스트의 존재 방식은 소설의 형태를 하고 있으나 스스로 시라고 말하는, 시가 되고자 하는 이 소설의 존재 방식과 닮았다. 발을 모방했으나 발이 되지 못한 라스트의 운명은 인간의 형상을 했으나 여전히 인간이 되어가는 중인 이안의 운명과 닮았다. 라스트는 사라진 것이 아니라 이안의 욕망을 통해 여전히 서사의 중심에서 모방이 모방으로 끝나지 않기를 욕망하고 있는 것은 아닐까. 이러한 모방의 욕망이 “은유의 위력을 요약하고 있는 ‘~처럼 보다voir-comme’는, 가장 근본적인 존재론적 층위에서 ‘~처럼 존재한다être-comme’를 현시”²한다고 말한 폴 리콥르의 은유론과 맞닿아 있는 것은 우연이 아닐 것이다. 그렇다면 인간을 닮은 이안을 인간처럼 존재한다고 말해도 좋을까. 서로 다른 두 존재 사이의 유사성을 발견하고 언어의 통사 구조 속에 묶어두는 일, 그것이 은유이자 시와 문학의 본질이라면, 이 마지막 존재의 시작은 유한과 무한 사이의 유사성을 발견하고 그것을 인간이라는 존재 물음 속에 묶어두는 일이 되어야 할 것이다. 그러나 이안은 아직 아무것도 시작하지 않은 듯하다.

인간은 자신의 죽음을 직접 경험할 수는 없지만, 타인의 죽음을 통해 누구나 죽는다는 사실을 안다. 그러나 누구도 자신이 언제 죽음에 이르는지 알 수 없다. 누구나 죽는다고 말하는 사람조차 자

2 폴 리콥르, 『시간과 이야기 1』, 김한식·이경래 옮김, 문학과지성사, 1999, p. 10.

신과 가까운 이의 죽음이 아니면 타인의 죽음에서 당장 제 죽음을 떠올리지는 않는다. 또한 인간은 누구나 사랑을 하고, 사랑하는 이의 죽음을 마치 자신의 죽음처럼 슬퍼하는 존재이기도 하다. 사랑을 통해 인간은 삶과 죽음의 보편적 진리를 자기 자신의 특수한 사실로 받아들이는 것이다.

인간과 마찬가지로 고통을 느끼며, 생을 이어가기 위해 노동을 해야만 하는 이 “불완전한 유한”(p. 36)의 존재들 역시 자신들의 영속성이 “언제까지 보장될지는 알지 못”(pp. 33~34)한다는 점에서 이미 인간처럼 존재하고 있다. 하지만 무한에 가까운 삶을 살며 무수한 죽음을 목격했을 이안은 제 존재의 영속성만을 확인할 뿐이다. 그러니 결혼을 앞두고 연인인 유진에게 구두를 지어주기 위해 자신의 공방을 찾은 미아를 안은 이해할 수 없다. 아니, “이해하고 싶지 않다”(p. 146). 한 번은 안에게도 그런 연인이 있었으나, 그는 그녀의 죽음을 목격하고 싶지 않아 그녀를 떠났다. 미아는 그런 안에게 “사라질 거니까, 닳아 없어지고 죽어가는 것을 아니까 지금이 아니면 안 돼”(p. 149)라고 말한다. 이렇게 말할 때의 미아는 인간처럼 보이는 것이 아니라, 이미 인간이다. 그러니 안이 아직 시작하지 않은 것은 바로 이것이다. 그는 인간을 인간적인 방식으로 사랑해본 적이 결코 없다.

무한은 인간에게 실체를 드러낸 적이 없다. 자신이 언제 죽을지 알 수 없다는 사실은 잠재적 무한의 근거가 아니라, 인간 존재의 실존적 불안이다. 인간은 자신의 죽음을 먼 훗날의 일로 연기함으로써 근원적인 불안을 외면하며 살아간다. 유한한 존재인 인간은 개개인의 무수한 시작과 끝의 반복을 통해, 인간이라는 유개념의 역사 속에서만 잠재적으로 무한‘성’을 엿볼 뿐이다. 하지만 삶은 반드시 끝을 향하여 간다. 그럼에도 인간은 결코 끝을 경험할 수는 없을

것이다. 완전히 끝나기 전까지는 인간 삶의 이야기를 무어라 규정할 이름은 어디에도 없다. 시작되는 모든 것은 끝이 있고, 그때에는 소설이나 이런저런 이름으로 부를 수 있을 것이다. 이안은 아직 아무것도 시작하지 않았지만, 마지막 존재인 것은 분명하다. 마지막이 더는 마지막이 아니게 되는 순간, 그것이 이 소설의 시작이다. 그렇게 이야기는 다시 시작되는 중이다.

글쓰기의 공간

김효나의 『초와 그녀』는 소설이라는 꼬리표를 달고 있으나 소설의 형태를 벗어난 소설, 소설을 닮지 않은 소설이다. 하나의 문장은 시의 언설을 닮았고, 문장과 문장의 연결은 부조리극의 대화처럼 보이며, 그 대화들은 무수한 말줄임표와 함께 독백처럼 가라앉는다. 이 책을 이러저러하다고 조리 있게 요약하고 설명할 문장을 찾기가 쉽지 않다. 무엇보다 “이 책에는 시작과 끝이 없고, 중간도 없다”.³ 아리스토텔레스 이후로 서사 장르는 늘 이것 다음에 저것이라는 순서에 집착해왔다. 하나의 문장으로 시작한 이야기는 첫 문장이 품고 있는 여러 가능성 가운데 하나를 선택해 다음 문장으로 나아간다. 문장이 다음 문장과 접촉될수록 가능성은 희박해지고, 마지막은 늘 필연적으로 거기에 있다. 그게 서사의 규칙이다. 그러나 『초와 그녀』의 몸짓은 분명히 서사를, 서사적인 것을, 나아가 플롯을 거부하는 것 같다.

이런 인상의 상당 부분은 대화체 형식에서 나온다. 침묵과 정지를 갈망하는 말, 그럼에도 끊임없이 반복되는 대화들은 ‘직전’과 ‘직

3 마르그리트 뒤라스, 『물질적 삶』, 윤진 옮김, 민음사, 2019, p. 10.

후' 사이 그 찰나의 순간에 발화되고 있다. “말하지 마세요. 이름이 발음되는 즉시 모든 것이 직후가 됩니다”(pp. 48~49). 말하는 주체는 자신이 내뱉은 말에서 언제나 현재의 부재를 목격한다. 말을 하는 찰나의 순간 말해진 것은 과거로 밀려나고 말하는 주체는 그 말의 직후에 있기 때문이다. 그건 글에서도 마찬가지다. 독자에게 읽히기 직전까지 정지된 시간 안에 존재하던 문장들은 읽히는 즉시 직전의 문장이 된다. 직전과 직후는 침묵 그 자체다. 침묵은 아직 발화되지 않은/못한 직전의 무수한 말들이 현재가 부재하는 공간 안에 녹아든 용광로와 같다. 침묵은 정물처럼 조용히 있지만, 발화되기 직전의 유난히 소란하고 뜨거운 말 그 자체다. 그러니 이 책 속의 무수한 말줄임표는 마치 “나를 읽지 마세요 Noli me legere”⁴라고 말하는 것 같다.

독서를 거부하는 이 몸짓을 새로운 형식의 실험 소설이라 명명해도 좋을까. 하지만 이는 지나친 단순화다. 실험에는 새로움으로 설명하기 힘든 위험이 존재한다. 이 책이 말하길 “익스페리멘탈”한 것은 “자진하여 위험에 처하는”(p. 33) 일이기 때문이다. 최초로 독버섯을 먹기로 작정한 사람과 같이 실험은 언제나 단 한 번의 시도다. 반복되는 단속(斷續)과 침묵, 무수한 말줄임표들은 존재를 담보로 시도되는 실험의 불안과 글쓰기의 욕망 사이의 주저흔일 것이다. 처음이자 마지막이 될지도 모를 글쓰기가 아무런 계획과 플롯 없이 충동적으로 시도될 수는 없다. 역설적으로 어디에서도 시작하지 않으므로 독자는 어디에서나 시작하고 그만둘 수 있고, 어쩌면 그것 자체가 이 책의 서사이자 플롯인지도 모른다. “불가능해지므로 가능해지는 것” “불가능성의 가능성”(p. 13)은 못 하는 것과 안 하는

4 모리스 블랑쇼, 『문학의 공간』, 이달승 옮김, 그린비, 2010, p. 18.

것의 구분, 다시 말해 수동과 능동의 구분을 무화하는 무위(無爲)의 행위이다. 살펴보니 이 책은 이렇게 가정한다. 글쓰기는 “우리를 둘러싼 어둠 너머에서 일어나는 일”이고, 바로 그 어둠이 “접착과 집착”에서 “어떤 이야기를 구해볼 수도”(p. 18) 있을 것이라고. 이 말이 글쓰기가 구(求)한 이야기를 구(救)해보겠다는 다짐처럼 들리는 것은 어째서일까.

일단 어둠에 주목해보자. 하지만 어떻게? “무심한 결눈”(p. 10)으로 어둠을 보는 것이다. 정면으로 바라보게 되면 우선 “나열이 불가능해지”고, “설명할 수 없”으며, “하나의 끈적한 어둠 덩어리”(p. 12)만 보게 되는 까닭이다. 결눈은 사물과 사물 사이에 존재하는 “접착제로서의 어둠”(같은 곳)을 응시하는 눈이다. 어둠은 사물과 사물을 접착하고 있는 것처럼 보이지만, 실은 덩어리로 보이는 사물들을 개체로 분할하는 “깔끔하고 미더운 것”(p. 13)이다. 시각이 빛에 의존하고 있다는 데 동의한다면, 어둠을 보는 것은 실은 아무것도 보지 않는 것과 같다. 그렇다면 눈을 감고 책을 읽어보는 것은 어떨까. 그것이야말로 독서를 거부하는 독서 행위, 자진하여 위협에 처하는 독서, 오독을 위한 독서가 될 테니까.

아닌 게 아니라 이 책은 눈을 감지 않아도 마치 눈을 감은 듯한 독서 경험을 제공한다. 이런 식이다. 검은 스크린이 펼쳐져 있고 “눈을 감고 봐도 되는 영화”가, “목소리들이 유일한 출연자들인 영화”(p. 34)가 상영된다. 목소리들은 서로 구분되지 않는다. 누가 누구인지. 몇 명의 목소리인지조차 가늠할 수 없다. 그래서 더욱 눈을 감아야 한다. 눈을 감고 음악을 들을 때 세밀한 음색의 차이에 더욱 집중할 수 있듯 목소리의 음색과 어조에 집중하면서 들어야 한다. 그렇게 우리는 가시적인 세계로부터 청각의 세계로 진입한다.⁵ 그곳에서 인물들은 “내가 기억해낸 그의 어떤 말을 재생시켜주는 목소리로만

등장할 뿐”(p. 27)이다. 그 공간은 목소리들의 “메아리의 메아리”(p. 35)로 가득 찬, 말하자면 정지된 시간 안에 유희된 목소리들이 서로 반향하고, 간섭하는 공간이다.

목소리들의 공간은 위협하다. 이 대화들은 눈을 감고 봐‘도’ 되는 영화가 아니라, 눈을 감아야‘만’ 들을 수 있는 “꿈의 대화”(p. 38)이기 때문이다. 꿈은 늘 ‘나’의 기대를 저버리고 어떤 고통의 기억을 반복해서 재생한다. ‘나’는 반복해서 “그 방에 가면 잘 잘 줄 알았어”(p. 9)라고 말한다. 잠을 못 잤다는 뜻이 아니라 “잠의 세계에서는 나 역시 실패자”(p. 14)라는 말이다. 잠을 자기는 했지만, 그 방의 무언가가 성공적인 잠을 방해하고 있다. 방은 꿈속 공간이다. 꿈의 재료가 될 기억들이 보관되어 있는 꿈속의 방. 반복되는 잠의 실패는 그 방에 있으리라 기대했던 꿈-기억이 실망스럽고, 고통과 불쾌를 가져오기 때문인 것 같다. 아니, “기대가 너무 컸”(p. 16)기 때문에 ‘나’는 늘 실망한다. 그럼에도 ‘나’는 그 목소리들이 기거하는 방을 매일 밤 찾아간다.

‘나’는 그 방의 전 투숙객과 대화를 나누며 글을 쓴다. 꿈속 방은 꿈을 꾸는 사람의 것이므로, 그 방의 전 투숙객은 꿈이 기억하는 ‘나’ 자신이다. 꿈을 꾸는 ‘나’와 꿈의 기억 속 ‘나’가 함께 글을 쓰는 과정 역시 하나의 대화다. “우리를 둘러싼 어둠 너머에 글쓰기라는 작은 가구 하나가 하나의 테이블처럼 무심히 존재하고 있습니다”(p.

5 시각은 모든 감각에 우선하며 심지어는 다른 감각을 지배하기도 하는데, 이를 시각 우세 visual dominance라고 한다. 말하자면 우리는 들을 때조차 보이는 대로 듣는다. ‘~처럼 보인다’라는 은유의 원리로부터 존재론적 사유로 이어지는 리쾨르의 은유론은 시각적 동일성에 근거하고 있다. 그렇다면 시각을 배제하라고 요구하는 이 책을 ‘~처럼 들리다’라는 청각적 은유로 재현된 세계라고 말할 수 있을까. ‘~처럼 들리다’는 동음이의어와 같이 동일한 청각적 이미지 사이에서 의미의 차이를 강조한다. 그러므로 시각을 배제한 듣기는 다르게 듣기, 중첩된 목소리들 사이에 숨어있는 서로 다른 의미를 적극적으로 헤아려 듣는 방법이라고 말할 수도 있을 것이다.

14). 하지만 글쓰기는 어둠 너머에 있다고 하지 않았다. 이때의 글쓰기는 글을 쓰는 행위(동사)가 아니라 기억의 방에 놓인 사물의 이름(명사)이자 하나의 기억이다. 글쓰기는, 마치 테이블이 말하듯이 테이블 고유의 음색과 어조로 제 기억을 무심하게 말할 것이다.

그런데 ‘나’의 목소리들이 함께 글을 쓰기 시작하면서 방에는 치명적인 변화가 생긴다. 글쓰기의 시선은 결눈질을 모르기 때문이다. 대상을 하나의 덩어리로 보려는 글쓰기의 시선은 읽는 이로 하여금 사건을 이해하고 납득할 수 있도록 설명하고 총체화하려는 서사적 욕망과 결부되어 있다. 하지만 어떤 사건은 이해와 납득이 필요치 않거나, 할 수 없다. “머리로는 이해”하지만, “믿어지지 않는”(p. 110) 것들을 서사화하려는 글쓰기의 시선은 정지된 시간 속에 침묵으로서 존재하는 사건의 기억을 소모하고 마모시킨다. 이윽고 “방의 빛깔이 모조리 빠져버릴 만큼”(p. 22) 기억의 방은 소진된다. 그렇게 텅 빈 방에는 오로지 글쓰기만이 남아 있다. 기억은 목소리의 번짐과 반향을 통해 글쓰기의 서사적 욕망에 저항한다. “그 방의 죽음이 나를 부를 때, //(침묵)// 쓴다/나와 죽음 사이에 견고하고 미더운 어둠의 장막을 한 장 드리운다”(pp. 23~24). 목소리의 반향을 통해 ‘쓰다’라는 동사는 방의 기억을 ‘사용하다’처럼 들리기도 하고, 방의 죽음과 함께 침묵이 이어진 후에는 (어둠의 장막을 덮어) ‘쓰다’처럼 들리기도 한다. 덩어리진 글쓰기는 제 안에서 반향하는 목소리에 의해 점차 비대해지고, 글쓰기의 공간인 기억의 방 역시 부풀어 올라 죽음에 가까워진다. 방의 죽음은 곧 방이 간직한 기억의 소진이자, 꿈의 중단이다. 어둠이자 침묵이다. 그렇게 새로운 어둠의 장막이 쳐지면 꿈은 어느새 장면을 바꾸며 재차 기억을 불러올 것이다. 어둠은 이토록 미덥다.

이러한 글쓰기의 공간은 꿈과 현실의 모호한 경계에 있다. ‘나’

는 “꿈에서 음성이 발생하면 깨어나는 즉시 벽지에 그것을 기록한다”(pp. 43~44). 그렇게 씌어진 문장은 “꿈의 한복판에서 쓰는 말”로 기록하는 도중에는 온전한 문장이지만, 잠에서 완전히 깬 이후에는 “문법과 의미가 파괴된” 문장이 되고 만다(p. 44). 꿈속 목소리 *phôné*는 현실에서 말 *logos*이 되지 못한다. 현실의 벽지에는 파괴된 문장의 잔해들이 가득할 것이다. 잔해들은 서로 겹쳐지고, 때로는 접촉하며 전혀 다른 의미를 생성하기도 할 것이다. 하지만 그것은 읽을 수 없고, 독해를 바라지도 않는다. 파괴된 문장의 파편들은 문자라기보다는 벽지의 “무늬”⁶에 가깝다. 사물로서 무늬는 무늬가 되기 직전, 아직 파괴되지 않은 언어의 기억을 갖고 있을 것이다. 그러나 언어의 기억은 그것이 발화된 그 순간에 머물러 있다. 아니, 그것은 단순히 머물러 있지 않고, 그 순간 안에서 증식한다. 시간이 부재하는 공간에서 증식하는 발화들은 이것 다음에 저것이라고 하는 서사의 논리를 따르지 않고, 따를 수 없다.

목소리의 세계에서 기억들은 끊임없이 소란하게 대화를 반복하고 있고, 한편으로는 침묵과 정지를 갈망하면서도 언제나 이미 침묵하고 있다. 비망(備忘)을 욕망하는 글쓰기는 사물처럼 존재하는 기억을 소모하며 망각을 재촉한다. 꿈의 대화를 받아쓰는 글쓰기는 어둠과 어둠 사이의 공간에서 우울과 불안으로 깊이 침잠하던 말들을 침묵에서 건져내지만, 글쓰기는 끝내 비망록으로 남지 못한다. “정지된 시간 위로 내려앉은 먼지”(p. 122)와도 같은 말줄임표의 검은 점들은 그러한 단락의 표지이자, 탈구된 문장의 흔적이다.

그 흔적을 결눈으로 응시하다 보면 검은 점들 사이에 웅크린 침묵이 문득 말을 걸 것이다. 그 사이에서 글쓰기가 구하지 못한 ‘어떤

6 김효나, 「주운 기억」, 『2인용 독백』, 문학실험실, 2017, p. 33.

이야기를 듣게 될지도 모른다. ‘나를 읽지 말라’는 이 책의 몸짓은 이제 ‘나의 침묵을 들어달라’는 적극적인 요청처럼 들린다.

임정균

문학평론가. 2019년 창비신인문학상을 통해 비평을 발표하기 시작했다.