



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#) 

문학석사학위논문

이청준 소설에 나타난 허구성의 문제

2019년 8월

서울대학교 대학원
국어국문학과 현대문학 전공
허민석

문학석사학위논문

이청준 소설에 나타난 허구성의 문제

2019년 8월

서울대학교 대학원
국어국문학과 현대문학 전공
허민석

국 문 초 록

본 연구는 그동안의 연구사에서 ‘왜 쓰는가’라는 작가의 문제들에 주목하는 가운데, 정작 적극적으로 해명되지 않았던 ‘왜 소설인가’라는 물음으로부터 출발한다. 이 물음은 소설의 본질을 묻거나, 소설의 태도를 표명하는 방식으로 다루어질 때 필연적으로 한계에 봉착하게 된다. 따라서 본고는 이청준의 글쓰기에서 소설이라는 형식이 발생시키는 ‘효과’가 무엇인지 우선 질문하고자 했다. 기본적으로 소설은 자기진술을 위한 형식이라는 작가의 입장을 고려할 때, 자기진술이 소설의 틀로써 수행된다는 점은 독자로 하여금 그런 진술을 허구화된 맥락에서 수용하게끔 만드는 조건이라고 할 수 있다. 요컨대 소설의 효과는 메신저의 정체나 메시지의 진의를 불투명하게 만드는 것이며, 본고는 이를 ‘허구성의 알리바이’(fictional alibi)라 명명하였다.

본 연구에서 본격적으로 규명하고자 했던 문제는 그러한 허구성의 개념이 이청준의 소설쓰기에서 매우 모순적인 방식으로 작동한다는 사실에 있다. 특히 ‘소설은 허구적이며 작가-독자가 상상의 공간에서 만나 함께 진실을 모색하도록 만든다’는 이청준의 소설론은 도리어 소설의 허구성이라는 논리적 토대에 의하여 이율배반에 직면한다. 실제로 허구화된 자기진술에서 화자의 경험적 진실은 매우 불투명하게 서사화되는 양상을 보인다. 그러므로 독자는 결국 진술된 사건의 진실이 무엇인지 알 수 없거나, 아니면 해석의 여지를 압도하는 화자의 서술로 인해 진실 규명의 과정에 개입할 수 없게 된다. 본 연구는 이와 같은 이율배반의 발생과정과 그 근거를 재맥락화하고자, 이청준의 소설(론)에서 허구성이 (오)작동하는 방식에 주목하였다.

먼저 2장에서는 이청준의 작품이 근대소설(novel)의 위기를 돌파하는 해법의 하나로서, 소설을 다름 아닌 ‘픽션’(fiction)으로 읽을 것을 요청한다는 사실을 확인하였다. 소설의 허구성에 대한 작가의 (재)인식은 소설가의 경제적 불안정, 표현의 부자유라는 일종의 ‘선고유예’적 상황에서 비롯된다. 그러한 상황에서 이청준의 소설(론)이 허구성을 강조하는 이유는, 소설의 허구성은 곧 알리바이처럼 작동하며 진술의 자유도를 높이고 독자의 개입을 촉발시킬 수 있는 요인이기 때문이다. 특히 이청준의 초기 단편에서는 소설읽기를 ‘비자연화’하고자 하는 작가의 인식을 발견할 수 있다. 구체적으로 설명자면 이청준의 소설은 서술자를 텍스트에 각인된 존재가 아니라 작가의

의도를 적극 구현하는 구성적 존재로, (등장인물의) 이름을 인물의 실체성을 환기하는 장치가 아니라 비실재성의 표지로 바라보게 함으로써, 소설을 허구화된 자기진술의 일종이자 비가시적인 삶을 구현하는 양식으로 읽게 만든다.

3장에서는 이청준의 작품에서 등장인물들이 소설을 통해 자기진술을 수행하는 경우를 고찰하며, 소설적 자기진술이라는 모델의 이점과 한계를 함께 살펴보았다. 그의 소설에서는 사회적 타자들이 자신의 이야기를 진술하는 주체로서 등장하고, 또한 그 진술이 허구화된 맥락에서 이루어진다는 특징이 있다. 이러한 특징들은 196,70년대 붐을 일으킨 논픽션 장르에서와 달리 소설 속에서 타자들이 매우 불투명하게 묘사되는 결과를 낳지만, 타자의 타자성 자체를 각인시키는 요인이 되기도 한다. 이는 궁극적으로 독자로 하여금 텍스트 너머 실재하는 타자의 삶을 상상하도록 만드는 효과를 발휘한다. 그러나 다른 한편으로 등장인물의 자기진술에서 허구성은 빈번하게 오작동을 일으킨다. 이청준에게 허구성은 타자성이 음각된 자기진술의 성립을 위한 필요조건이었지만, 한편으로 소설적 진술의 무의식(진실)을 형성함과 동시에 진실을 재은폐하는 방식으로 작동하며, 결국 거짓/진실 사이의 구분이 무의미한 형태의 담론(소문)을 재생산할 가능성이 있다.

마지막으로 4장에서는 작가의 소설적 자기진술이 전면화되며 나타나는 허구성의 문제들을 돌아보았다. 이청준은 언어의 타락을 목도하며 믿을 수 있을 만한 말의 형식을 탐구했던바, 그것은 점차 언어를 투명화하고자 하는 시도로 이어진다. 특히 남도사람 연작에서 그가 ‘소리’의 초월성을 형상화하고자 했던 것은 자신의 내력을 투명하게 전달할 수 있는 하나의 언어적 모델을 확보하기 위함이다. 하지만 이청준의 소설에서 소리의 초월성은 인물에 대한 폭력을 통해 구축되는 것일 뿐만 아니라 결국엔 일종의 도그마로서 드러난다는 문제가 있다. 장편 『축제』에서는 다시 ‘소리’에서 ‘소설’로 자기진술의 토대를 옮겨, 허구성을 자기진술의 진실성을 검토하기 위한 장치로 활용한다. 예컨대 『축제』에서는 텍스트의 겹(편지와 작가노트)을 통해 작가적 의도가 표면화되어 있으며, 동시에 주인공의 진술을 검열하는 허구적 인물들이 등장한다. 하지만 결과적으로 이청준은 자기진술의 정당성을 확보하려는 목적 아래 그러한 인물들을 기능적으로 활용할 뿐만 아니라, 동화를 삽입하여 인물들 사이의 갈등을 성급하게 봉합하고 만다.

단편 「오마니」가 암시하는 대로, 이청준은 자기진술의 실질적 내용과 형식이나 다름없던 어머니의 상실을 모성의 신성화를 통해 극복하고자 하는 모습을 보인다. 달리 말해서 이러한 사실은 ‘내력 깊은’ 이야기라는 이청준의 문학적 모델이 결국 신화적 양식으로 귀착될 수밖에 없었음을 의미한다. 여기서 허구성의 알리바이가 담보했던 이청준 소설의 서사적 활력은 상당부분 감소하는 것처럼 보인다. 하지만 그럼에도 불구하고 이청준이 도달한 한계점이 무의미하다고만 할 수는 없다. 이청준의 소설(론)은 픽션문학이 안고 있는 가능성과 문제성을 동시에 체현하는 일종의 문학적 보고서이기 때문이다. 소설의 허구성은 진술의 자유를 위한 것이자 동시에 진실을 은폐하기 위한 것이기도 했으며, 이청준의 글쓰기는 바로 그 역설을 안고 불안하게 이어져왔다. 이청준의 소설이 보여준 실패는 결국 ‘말의 자유’와 ‘언어의 진실’ 사이의 부조화라고 할 수 있지만, 한편으로 이청준은 그 (불)가능한 종합의 방법론을 모색하기 위한 텍스트로서 다시 읽히고 해체될 필요가 있다.

주 요 어: 이청준, 허구성, 허구성의 알리바이, 내력(來歷), 자기진술, 근대 소설(novel), 형식적 리얼리즘, 논픽션, 타자성, 판소리, 임권택, 모성성

학 번: 2017-24671

목 차

1. 서론	1
1.1. 문제제기 및 연구사 검토	1
1.2. 연구의 시각	15
2. 형식적 리얼리즘을 비자연화하기	24
2.1. ‘내력 있음’이라는 이야기의 조건 혹은 억압	24
2.2. 선고 유예된 소설가와 픽션 읽기의 시민성	29
2.3. 노블의 서술자 및 고유명사의 탈법정화	39
3. 소설적 자기진술의 성취와 패러독스	56
3.1. 논픽션 비판과 상상되는 타자성	56
3.2. 허구성의 오작동: 무의식의 생성과 은폐의 반복	69
4. 다시 씌어지는 자서전과 해체하는 영화	82
4.1. 투명한 언어에의 실험: 소리의 (탈)신비화	82
4.2. 자기검열로서의 픽션과 신화로의 귀착	94
5. 결론	109
※ 참고문헌	113
■ Abstract	121

1. 서론

1.1. 문제제기 및 연구사 검토

1977년, 소설가 이청준(李清俊, 1939~2008)은 『세계의 문학』 봄호에 단편 「지배와 해방」을 발표한다. 이 작품을 통해 비로소 ‘왜 쓰는가’라는 물음이 이청준의 소설쓰기를 가로지르는 주제와 방법으로서 공식화된다.¹⁾ 실제로 그간 이청준 연구는 ‘왜 쓰는가’의 문제가 작가를 설명하기 위한 핵심적 단서라는 사실에 대해서는 별다른 이견을 보이지 않았다. 작가가 제출한 문제들의 내용과 형식은 그대로 기왕의 한국문학사에서 이청준을 평가해 온 방식에 대응된다. 요약하건대, 이청준은 글쓰기의 실천적 의미를 열린 자세로 끊임없이 질문해왔다는 것이 지금까지의 문학사적 판단이라고 할 수 있다.²⁾ 하지만 이러한 평가의 타당성과는 별개로, 작가의 문제들(‘왜 쓰는가’)은 오랫동안 이청준 연구를 담보 상태에 머무르게 한 원인이기도 했다. 기실 이청준이 제기한 물음은 이미 특정한 대답을 내포하고 있었기 때문이다. 단적으로, 「지배와 해방」에서 소설가 ‘이정훈’은 ‘왜 쓰는가’라는 질문에 대하여 작가의 글쓰기는 이른바 “자유의 질서”(342면)³⁾를 구축하기 위한 것임을 천명하고 있다.

좀 더 자세하게 말하자면, 문제는 이처럼 이청준의 물음과 대답이 일반론적인 수준에서 문학의 책임과 의무를 거론하는 방식으로 귀결된다는 점에 존재한다. 따라서 그동안 이청준 연구가 작가의 문제들을 벗어나지 못했다

- 1) 이청준이 공식석상에서 처음 ‘왜 쓰는가’라는 문제의식을 제기한 것은 1976년 서울대학교 초청 강연에서였다. 해당 강연의 내용은 「강연회 초록: 왜 쓰는가-이청준 씨 초청강연회에서」, 『대학신문』, 1976.5.17에서 확인할 수 있다.
- 2) 일례로 이청준의 작고 10주기를 맞아 기획된 『문학과사회』의 특집에서 이소연은 다음처럼 평가한다. “40여 년간 문학과 함께한 긴 여정 속에서, 이청준은 왜 써야 하는지, 자신이 쓰고 있는 것이 무엇인지, 과연 어떤 의미를 지닌 것인지 무엇을 쓰고 있는 것인지 끊임없이 질문을 던지곤 했다.” (이소연, 「낮은 기억의 물에서 가파른 망각의 하늘로-이청준의 소설론에 대한 소고」, 『문학과사회』 2018 가을, 336면.)
- 3) 텍스트상의 원래 맥락을 환기하자면 다음과 같다. “결국 작가는 자유의 질서로써 독자를 지배해나간다는 것입니다. 억압이나 구속이나 규제가 아닌 자유의 질서를 찾아 그것을 넓게 확대해나감으로써 이 세계를 지배해간다는 것입니다.”(이청준, 「지배와 해방」, 『이청준 전집12: 서편제』, 문학과지성사, 2013, 342면. 이하 인용은 같은 책에서, 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.)

는 비판⁴⁾에 직면하였던 것은 어쩌면 그 문제들이 포괄하는 영역이 너무 광범위했기 때문이라고 할 수 있다. 그러나 이는 이청준의 소설세계가 해석적으로 완전히 닫힌 세계임을 의미하는 것은 아니다. 오히려 이청준의 물음이 지나치게 원론적인 대답에 도달했다는 사실은 그 자체로 우리에게 시사하는 바가 있다. 가령, 이런 의심이 가능할 것이다. 이청준의 해명은 그가 스스로 제기한 질문에 적절하게 대답할 수 없었음을 보여주는 것은 아닐까. 혹은 이청준은 가장 일반적인 선택지를 고름으로써 그런 물음 전체를 다시 무위로 돌리려 했던 것은 아닐까. 그렇다면 「지배와 해방」에서 소설가 이정훈이 역설하는 소설론은 작가 이청준이 애써 회피하고자 했던 문제들의 흔적일 것이다.

결국 그분이 묻고 있는 것은 글을 쓰는 동기나 목적이나 현실적인 이해관계나 자기 구제나 복수심이나 사회정의의 실현이나 도덕적인 책임이나 그런 모든 것을 한꺼번에 모순 없이 포용하고 설명할 수 있는 문학 행위의 이유가 무엇이나는 것이었지요. (중략) 그 모든 일들을 따로따로 떼어서 생각하면 그것들이 반드시 소설이라는 글의 창작 형식으로만 가능한 것은 아니니까요. 소설을 쓰지 않을 수 없고 소설을 써야 하고 거기다가 또 반드시 소설로써 가능하고 소설로 해서만 이루려고 하는 바가 무엇이나는 것이었지요. 그래서 저는 이 문제 때문에 다시 한동안 고심을 했습니다.(330)(강조 표시-인용자)

특히 「지배와 해방」에서 어느 선배 문인이 던진 ‘왜 소설인가’라는 질문은 ‘왜 쓰는가’라는 애초의 문제제기보다 더 까다로운 난제였을 터이다.⁵⁾

-
- 4) 김영찬의 논의는 그러한 이청준 연구의 문제를 선구적으로 지적한 사례다. 그는 “작가가 설정한 문제를 바깥에서 그 문제를 자체가 형성된 내적·외적 조건과 그 의미를 묻는 작업”, 더 “나아가 작가의 문제들이 의식적·무의식적으로 배제해 버린 특정한 문제의 차원을 인식의 구조적 한계와 관련시켜 설명하는 작업”이 필요하다고 주장한다. (김영찬, 『근대의 불안과 모더니즘』, 소명출판, 2006, 41면.)
- 5) 이 ‘선배 문인’의 모델이 된 사람은 바로 박이문(朴異汶, 1930~2017)이다. 작중의 묘사대로 박이문은 “시를 쓰다가 나중에 철학을 전공”(328면)했으며, 실제로 “『철학 속의 문학』이라든가, 『철학이란 무엇인가』 하는 책”(328면)을 썼다. 선배 문인이 질문한 내용 또한 실제 박이문이 이청준에게 한 질문과 거의 흡사한 것으로 보인다. 김병익은 ‘박이문 인문학 전집’ 헌정식과 관련된 『조선일보』와의 인터뷰

김윤식이 지적하듯이, 두 물음은 비슷하지만 엄밀히 구별되어야 할 필요가 있다.⁶⁾ 소설 속에서 이정훈은 글쓰기의 1차적 동기를 현실에 패배한 개인의 ‘복수심’에서 찾는 반면, 작가의 글쓰기는 ‘지배욕’에 근거하는바 “한 작가와 독자 사이를 구체적으로 연결 짓는 어떤 조화로운 질서를 창조”(332면)하려는 목적이 있다고 설명한다. 즉, 그는 ‘왜 소설인가’라는 물음에 대해 “독자에 대한 명백한 문학의 책임 문제”(333면)를 제기하며 우회적인 답변을 내놓는다. 하지만 이정훈의 해명은 명백하게 질문의 핵심을 벗어난 것이다. 선배 문인이 물어본 것은 궁극적으로 소설이라는 형식의 본질이었고, 이정훈의 대답은 소설쓰기의 윤리에 대한 견해였다. 이처럼 질문과 답변이 서로 어긋나 있는 지점은 당시의 이청준이 그런 질문을 감당할 준비가 되지 않았음을 추측하게 한다.

다만 「지배와 해방」에서 ‘왜 소설인가’에 가장 근접한 설명은 “작가가 그의 소설로써 지배하고 있는 세계는 현실의 세계 자체는 아닙니다”(334면)라는 대사에서 발견된다. 이정훈의 말대로 소설은 어쨌든 비현실이며 따라서 독자를 구속하지 않는 방식으로 세계를 구축할 수 있다면, 소설의 허구성(fictionality)은 ‘자유의 질서’라는 소설의 이념에 도달하기 위한 논리적 기반이나 다름없다. 하지만 허구성의 개념도 ‘그래서 소설이란 무엇인가’라는

부에서 이청준과 박이문의 인연을 소개한 바 있다. “김 고문은 또 소설가 이청준(1939~2008)과 박 교수의 일화도 소개했다. 철학자는 ‘소설이 무엇인가’ ‘왜 소설을 쓰는가’를 진리 탐구하는 소년처럼 물었고, 작가에게는 그게 화두가 됐다는 것. 그 응답으로 나온 소설이 ‘언어사회학 서설’이었다는 것이다.” (“나는 부스러기… 하지만 우주의 의미 파악하는 기쁨 누리”, 『조선일보』, 2016.2.25., (http://news.chosun.com/site/data/html_dir/2016/02/25/2016022500084.html) 강조는 인용자 표시.)

6) 김윤식은 이에 대해 선구적인 언급을 남겼다. “소설이란 무엇인가, 이런 물음은 왜 소설을 쓰는가, 다시 말해 이청준이 물었던 ‘왜 쓰는가’보다 먼저 와야 하는 질문이 아닐 수 없는데도 우리 문학은 그동안 그런 질문을 할 줄 몰랐다. 이청준이 제기한 ‘왜 쓰는가’는 실상 거꾸로 된 질문이라 할 수조차 있다. 이청준은 소설쓰기를 일삼으면서, 그 소설의 본질을 묻지 않고, 그 대신 ‘왜 쓰는가’를 묻지 않았던가. ‘쓰기’만을 문제 삼는다면 희곡이나 시를 써도 되는 일이 아니었던가. 이청준은 소설을 덜 의식했거나 소설을 글쓰기의 대표격으로 보아 버렸던 것이 아니었던가. 그러나 조금만 주의 깊게 살펴보면 소설쓰기는 글쓰기와 아주 다른 세계가 아니었던가. 그리고 소설쓰기란, 다시 말해 왜 ‘소설 쓰는가’에 앞서 나와야 하는 물음은 당연히도 ‘소설이란 무엇인가’이다.” (김윤식, 「글쓰기와 소설쓰기」, 『오늘의 문학과 비평』, 문예출판사, 1988, 264면. 강조 표시는 인용자.)

질문에 대한 충분한 해답이 되기는 어렵다. 위의 대사에서 확인할 수 있는 것처럼, 허구성은 소설 장르를 규정하는 실정적(positive) 속성이 아니라 단지 소설≠현실임을 알려주는 개념일 뿐이다. 그러므로 소설의 본질을 의문시하는 물음 앞에서 이청준이 짐짓 막연한 대답을 내놓았던 이유는 장르로서의 소설이 오로지 네거티브(negative)한 방식으로 정의될 수밖에 없다는 사실에 기인한다.

그렇다면 이청준의 작품을 “소설 자체를 반성하는 소설”⁷⁾이라고 요약하는 관성적인 해석에도 재고의 여지가 있음은 물론이다. 이청준의 소설론⁸⁾은 소설은 곧 (현실이 아니라는 의미의) ‘픽션’이라는 정도에서 더 나아가지 못했고, 따라서 실질적으로는 더욱 포괄적인 개념이라 할 수 있는 글쓰기의 문제에 주목했다. 실제 이청준의 소설론에서 줄곧 핵심적 화두였던 사안은 소설을 규정하는 작업이 아니라 ‘자기진술’로서의 글쓰기에 결부된 내밀한 욕망과 공리적 책임을 조화시키는 과제였던 것이다.⁹⁾ 이렇게 이청준의 소설론과 그에 공명하는 작가론들이 소설쓰기와 글쓰기의 차이를 은폐하거나 간과했다면,¹⁰⁾ 다시 제기되어야 하는 의문은 ‘왜 소설인가’라는 물음일 것이

7) 김현, 「이청준에 대한 세 편의 글」, 『김현 문학전집4: 문학과 유토피아』, 문학과 지성사, 1992, 240면.

8) 본고에서는 이청준이 자신의 글쓰기에 대한 견해를 피력한 산문 텍스트들을 편의상 ‘소설론’이라 통칭하였다. 이청준의 소설론은 엄밀한 이론적 체계를 갖추었다기보다, 소설쓰기의 모델, 독자의 중요성에 대한 강조, 상상의 공간이라는 개념의 중요성 등 주요한 아이디어를 공유하는 가족유사적 관계에 놓인 글들의 집합이다. 특히 『작가의 작은 손』(열화당, 1978)에서 4장 ‘왜 쓰는가’, 5장 ‘소설의 현장’에 실린 글들은 이청준의 소설론에 해당하는 텍스트라고 할 수 있다.

9) 김병익에 따르면, 이청준의 소설쓰기는 “작가는 숨겨진 비밀을 폭로해야 할 임무를 지고 있”으며, “그 임무는 자기 진술의 가장 성실한 방법으로서 소설을 통해 수행된다”는 문제의식 위에서 이루어진다. 또한 그는 “진술을 폭로하는 그 소설쓰기는 반드시 복수를 당”하며, “그 복수는 소문의 벽으로 가려진 외부의 압력에 의해 이루어진다”는 것이 이청준 소설이 취하는 일반적인 구조라고 설명한다. (김병익, 「소설가는 왜 소설을 쓰는가-이청준·김영현·김영하의 경우」, 『문학과사회』 2001 가을, 1668면.)

10) 이 문제와 관련하여 김중희의 언급은 증상적인 사례다. 그는 “「병신과 머저리」(1966)는 ‘소설이란 무엇인가’ 또는 ‘왜 쓰는가’의 문제에 대한 관심의 단초가 드러난 최초의 작품”이라고 간단하게 평한다. (김중희, 『문학의 거울과 저울』, 민음사, 2016, 65면.) 여기서 그는 다소 범박하게 ‘왜 쓰는가’와 ‘소설이란 무엇인가’라는 질문을 나란히 놓고 있다. 본론의 「병신과 머저리」 분석에서 상세히 언급하겠지만, 해당 작품에 등장하는 소설 속의 소설은 ‘소설이란 무엇인가’라는 질문을

다. 그러나 이 질문은 단지 소설의 ‘본질’(박이문)을 묻거나, 소설의 ‘태도’(이청준)를 표명하는 방식으로 다루어져서는 안 된다. 전자의 방법은 결국 소설의 정의 불가능성에 다다를 것이고, 후자의 전략은 작가의 주장을 되풀이하게 될 것이기 때문이다. 따라서 이 글에서 묻고자 하는 것은 바로 소설의 작동, 혹은 ‘효과’로서의 소설이다. 다시 말해서, 이 글은 소설을 자기진술의 맥락에 은밀하게 개입하는 하나의 장치로서 바라보고자 한다.

이청준(의/이라는) 텍스트 안팎에서 작용하는 소설의 효과를 규명하기 위해서는 다시금 작가가 소설의 최소 자질로 생각하였던 허구성의 개념을 돌아볼 필요성이 있다. 1978년 발표된 산문집 『작가의 작은 손』(열화당)에 이청준은 「지배와 해방」에서의 소설론(‘왜 쓰는가’)을 조금 더 정교화한 「왜 쓰는가」라는 수필을 실는다. 이 글에서 이청준은 소설의 감동이란 “말이라는 기호를 매체로 하여 작가와 독자가 함께 자신의 상상력을 작동시키기 시작하는 바로 그 공유된 상상의 공간”¹¹⁾에서 창출된다고 설명한다. 그에 따르면 ‘상상의 공간’은 소설 장르에 고유한 독서체험이다. 논픽션이 “거짓말 같은 참말”이라면 소설은 “참말 같은 거짓말”로서, “가파른 현실의 공간”을 벗어나 “현실을 해석하고 정리하며 그것에 보다 나은 삶의 질서를 부여”할 수 있다.¹²⁾ 정리하자면, 소설은 허구적이고 그렇기 때문에 작가와 독자가 만나 함께 진실을 모색할 수 있다는 이청준의 소설론은 아마도 ‘왜 소설인가’에 대하여 작가가 구할 수 있는 해답의 최대치였을 것이다.

『작가의 작은 손』에서 정리된 소설론에 따를 때, 허구성 개념은 더 이상 소설의 최소 자질이 아니라 실질적으로 소설의 본질과 효용을 설명해주는 논리적 구심점 역할을 하는 것처럼 보인다. 하지만 그러한 이청준의 주장 역시 다소 성급하게 이루어진 느낌을 지우기 어렵다. 우선, 그의 소설론은

던지기 위한 것이라 보기는 힘들다.

11) 이청준, 「왜 쓰는가」, 『작가의 작은 손』, 열화당, 1978, 195면.

12) 이청준, 「상상의 공간」, 위의 책, 167~168면. 이와 관련해 『작가의 작은 손』에 실린 다른 수필 「모텔이 있는 소설」에서 이청준은 소설의 소재가 현실의 생활이나 실제 인물 및 사건에서 취한 것이라 하더라도 “그 자체가 곧 그 현실의 복사나 재현이 될 수 없다는” 점을 주지한다. 「상상력의 권리」에서도 비슷한 언급이 이어진다. 그는 소설은 “실제 현실과 일치될 수 없는 (...) 별개의 소유주”라고 말한다. (이청준, 『작가의 작은 손』, 열화당, 1978, 260~261면. 강조 표시는 인용자.)

허구적 서사에서 작가와 독자의 만남이 어떤 단계로 이루어지고, 그들이 도달한 진실의 모습은 어떤 형태인지 구체적으로 해명하지 않는다. 더 큰 문제는 그의 소설이 실제로는 소설론의 주장을 반증(反證)하는 사례가 된다는 점에 있다. 이청준의 소설은 종종 진실은 결코 알 수 없는 것이라는 불가지론을 되풀이하거나,¹³⁾ 논리가 아닌 감동을 중시하는 소설론의 입장과 달리 작가의 관념적 서술이 해석의 여지를 지워버리는 경우가 적지 않다.¹⁴⁾ 이 두 가지 문제는 이청준의 소설(론)에서 허구성의 개념이 발생시키는 이율배반에 해당한다. ① 왜 소설의 허구성은 우리를 경험적 진실이 아닌 불가지(不可知)로 향하게 하는가. ② 어떻게 허구적인 소설은 독자의 상상력을 억압하거나 정지하게 만드는가.

여기서 허구성의 문제는 특정한 진술이 소설의 프레임을 통과할 때, 그 맥락이 불확실해지거나 해석이 정해진 방향으로 유도됨으로 인해 발생한다. 이청준이 글쓰기의 1차적 동기를 ‘자기진술’이라고 보았다는 사실을 함께 고려하면, ‘왜 소설인가’라는 물음은 이처럼 ‘굳이 왜 소설로써 자기진술을 하는가’라는 의문으로 구체화될 수 있다. 달리 말해 자기진술 상황에서 소설이라는 형식이 개입하는 이유 혹은 그 효력이 바로 질문의 핵심이다. 소설은 어떻게 작동하는가? 작가가 의도했던 것이든 아니든, 소설을 통한 진술이라면 일단 독자 입장에서는 그런 진술을 허구화된 맥락에서 수용하게 된다. 특히 이청준의 작품에서 빈번하게 등장하는 ‘소설 속의 소설’은 직업 소설가가 아닌 인물들에 의해 작성되는 경우가 많고,¹⁵⁾ 그 경우 소설은 그

13) 김인경, 「1970년대 소설에 나타난 서사 전략의 양가성 연구-조세희, 최인훈, 이청준을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 24, 한국현대문학회, 2008, 401면; 오양진, 「메타픽션의 의의와 한계-1960년대 이청준 소설의 자기반영적 성격에 대하여」, 『대동문화연구』 78, 대동문화연구소, 2012, 417면 참고.

14) 최근 연구에서는 이청준의 메타픽션이 작가의 주장을 입증하는 방향으로 작용한다는 지적이 이어지고 있다. 이선영, 「탈권력’을 위한 권력적 글쓰기-이청준의 「소문의 벽」 연구」, 『국어국문학』 (162), 국어국문학회, 2012, 387~393면; 이채원, 「이청준 소설에서의 자의식적 서술과 자기반영성-『축제』(1996)를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 47, 한국문학이론과 비평학회, 2010, 269면; 이현석, 「이청준 소설의 서사시학 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2007, 150면 참고.

15) 이청준의 작품 중에서 「병신과 머저리」(『창작과 비평』, 1966 가을), 「행복원의 예수」(『신동아』, 1967.4.), 「매잡이」(『신동아』, 1968.7.), 『당신들의 천국』(『신동아』, 1974.4~1975.12.), 「자유의 문」(『신동아』, 1989.7~11.) 등이 해당된다. 이와 관련해 지용신의 다음과 같은 언급은 주목할 만하다. “이청준의 초기 작품

들이 서사화하는 개인적 체험담이 허구성을 포함한다는 표지 이상의 기능을 하지 않는다. 자기진술의 형식으로 소설을 선택하는 행위는 매우 의식적인 결단이며, 그것은 진술을 간접화하거나 굴절시키려는 의도 내지는 효과를 수반한다. 요컨대 이청준의 소설에서 허구성의 문제는 자기진술에 대한 모종의 ‘알리바이’를 확보하는 문제에 상응하는 것이다.

그렇다면 이청준 텍스트에서 소설의 효과는 한마디로 메신저의 정체나 메시지의 진의를 불투명하게 하는 허구성의 알리바이(“fictional alibi”¹⁶⁾)라고 명명할 수 있다. 이렇게 소설을 하나의 효과라고 바라볼 때, 앞서 지적한 것처럼 ‘왜 소설인가’라는 물음이 빠질 수 있는 본질론이나 태도론의 함정으로부터 거리를 둘 수 있다. 소설 본질론과 태도론은 대부분 ‘소설은 그 본질에 있어서 허구적이므로 독자들에게 상상의 자유를 부여한다’는 이청준의 원론적인 입장에 수렴된다. 실제로 이청준의 작품을 허구(성)이나 메타픽션(metafiction)의 개념으로 고찰한 기존의 연구들은 상당수 작가의 소설론을 반복·심화하는 양상을 보이고 있다. 하지만 이청준의 소설이 허구에 대한 자의식을 보이며 “근대 재현주의 미학의 토대와 실재론에 대한 비판”¹⁷⁾을 수행한다거나, “현실이 아닌 가능세계가 현실보다 더 진실에 접근할 수 있음을 암시”¹⁸⁾한다는 평가는 여러모로 한계를 노출한다. 이러한 결론은 다소 이분법적으로 탈/근대성을 규정한 결과일 뿐만 아니라,¹⁹⁾ 허구에 관한 미학

가운데 일부는 소설 쓰는 인물이 등장한다는 점에서는 자기반영적이지만 작가적 서술자를 직접 호출하기보다는 외려 거리두기나 관찰을 통해 미적 거리를 확보하는 경우가 있다. 앞서 살펴보았던 「병신과 머저리」 또한 전문 소설가가 아닌 ‘의사’라는 어엿한 직업을 가진 ‘형’이 소설을 쓰는 기행을 보인다는 정도로 인물이 설정된 점에서 그러한 경향과 무관하지 않다.” (지용신, 「1970-80년대 한국 소설의 글쓰기 의식 연구」, 한남대학교 대학원 박사학위논문, 2014, 51면.)

16) Catherine Gallagher, *Nobody's story : the vanishing acts of women writers in the marketplace, 1670-1820*, Berkeley : University of California Press, 1995, p.88.

17) 한순미, 「‘가(假)’의 관점에서 바라본 이청준의 소설 인식」, 『한국언어문학』 55, 한국언어문학회, 2005, 494면.

18) 나병철, 「가능세계와 메타픽션 - 이청준의 메타픽션을 중심으로」, 『현대문학이론연구』 57, 현대문학이론학회, 2014, 46면.

19) 장윤수의 논의 또한 비슷한 한계를 노정한다. 그는 『씩어지지 않은 자서전』을 예로 들며, “허구성은 진실을 전달하는 기법이고 전략적 탐구의 가능성과 그에 대한 최선의 정직성을 담보하는 자유로운 형식이며 탈영토화의 가능성”이라고 설명한다. 그러나 들뢰즈의 이론에 입각한 이 논의는 근대성에 대한 면밀한 규정 없

이론을 통해 일반화된 것으로서 이청준 소설의 개별성을 충분히 해명하지 못하기 때문이다.²⁰⁾

다른 한편으로, 이청준의 메타픽션을 비판적으로 고찰한 논의들 역시 결과적으로 그 비판의 논리가 ‘재현 불가능성’²¹⁾이라는 보편적인 메타픽션의 모티프에 근거를 둔다는 점에서 아쉬움을 남긴다.²²⁾ 문제는 이와 같이 이청준의 소설을 메타픽션 개념과 동일시하는 순간, 작품 분석의 많은 부분들이 미학이론 혹은 소설이론으로 환원되어버린다는 점이다. 따라서 우리는 ‘(이청준)소설=(메타)픽션’이라는 오래된 연구사의 전제부터 다시 점검해 볼 필요성이 있다. 엄밀하게 들여다보면 이 등식에는 명백한 비약이 존재한다. 픽션은 엄연히 소설을 훨씬 상회하는 개념이며, 소설도 픽션 개념만으로는 온전하게 정의되지 않는다. 다만 양자는 관습적으로 인접한 관계에 있을 뿐이

이, 이청준의 소설을 탈근대적인 것으로 성급하게 호명하는 듯하다. (장윤수, 『이청준의 소설세계-탈주와 생성의 소설학』, 박이정, 2012, 97면.)

20) 이와 관련해 이소연의 논의는 매우 선구적임과 동시에 비슷한 한계를 보인다. 그녀는 우선 “이청준의 소설에서 특히 ‘허구성’을 여러 차례 강조하지 않을 수 없는 것은 그것이 ‘허구’이어서가 아니라 스스로 ‘허구임’을 드러내놓고 표방하는 일을 주된 테마로 하고 있기 때문임”을 강조한다. 그러나 그녀의 분석 또한 큰 틀에서 이청준 소설의 자기반영성이 허구적 진실의 구축으로 이어진다고 평가며 (메타)픽션 개념에 주목한 선행연구들처럼 분석이 이론에 함몰되어버린 측면이 있다. (이소연, 「분열과 조율의 변증법-이청준 소설의 자기형성적 텍스트 성 연구」, 서강대학교 대학원 박사학위논문, 2015, 102~112면 참고. 강조 표시는 인용자.) 뒤에서 상론하겠지만, 본고의 주된 의문은 전략, 혹은 효과로서의 허구성이 이청준의 글쓰기에서 어떤 모순을 발생시키고 있는가 하는 것이다.

21) 페트리샤 워(Patricia Waugh)는 자신의 저서에서 메타픽션의 “틀파괴는 픽션과 리얼리티(허구와 현실) 사이의 틈을 연결시켜주는 것 같으면서도, 실제로는 그 틈을 그대로 드러낸다.”고 설명한다. 그녀에 따르면, “메타픽션 텍스트들은 픽션 문학은 결코 세계를 모방하거나 재현할 수 없으며 언제나 이 세계를 구성하는 담론들을 모방하거나 재현한다는 것을 보여준다.” (페트리샤 워, 『메타픽션』, 김상구 역, 열음사, 1989, 53, 134~135면.)

22) 김영찬의 경우, 이청준 소설의 중핵을 이루는 ‘진술 불가능성’의 토픽이 결국 “고립된 개인적 진실의 가치만이 돌올하게 부각되고 나아가 특권화되는 것”으로 이어진다고 진단한다. (김영찬, 「이청준 격자소설의 정치적 (무)의식」, 『한국근대문학연구』 6(2), 한국근대문학학회, 2005, 343면.) 오양진의 경우, “이청준의 메타픽션은 진실은 결코 알 수 없는 것이라는 불가지론에 기초한 관점주의를 전개하고 또 “진실과 판단이 구분 불가능하다는 이론적 전제”를 수용하면서, 진실을 통해 합리적으로 조율되지 않는 의견들의 소용돌이에 휘말리고 말았다”고 평가한다. (오양진, 앞의 글, 421면.)

다. 예컨대 ‘소설/비소설’(fiction/nonfiction)이라는 카테고리로 책들이 진열되어 있는 서점에서, 우리가 다른 책이 아닌 소설을 고른다는 것은 픽션을 읽기/구매하기로 결정했다는 의미에 가깝다. 이처럼 소설은 무엇보다도 어떤 이야기가 픽션(적)임을 환기하는 ‘표시’이다. 마찬가지로 이청준의 글쓰기에서 소설은 실질적으로 이야기의 허구성을 상기시키는 일종의 파라텍스트(para-texte)²³⁾로서 작동하는 것이다.

이러한 사실은 이청준 텍스트의 고유성을 설명해주는 단서이다. 이청준의 ‘소설 속의 소설’은 독자에게 서사의 허구성을 상기시키며, 허구성을 통해 경험의 진실이 어떻게 재구성되는가를 묻게 한다는 점에서, 바로 소설읽기에 대한 자의식을 촉발시키는 텍스트로서 다시 볼 수 있다. 즉, 이청준의 작품은 많은 경우 소설을 ‘허구화’된 자기진술로 ‘읽는 과정’의 재연(再演)이다. 이 점에 주의를 기울인다면 이청준 소설을 통해 (메타)픽션 개념의 의미와 한계를 되돌아볼 것이 아니라, 작가와 등장인물이 수행하는 허구화된 자기진술의 의도와 효과를 읽는 작업이 이루어져야 한다.²⁴⁾ 그렇게 함으로

23) “파라텍스트(para-texte)는 제라르 주네트의 『문턱(Seuils)』에서 처음으로 사용되었다. 그에 의하면 파라텍스트는 제목, 저자 이름, 장르 표시, 서문, 발문, 각주 등으로 주텍스트(본문)를 보완하는 텍스트를 가리킨다. (중략) 주네트에 의하면 파라텍스트는 경계 또는 지정된 경계 이상의 의미로 문턱, 또는 보르헤스(Borges)가 서론에 대하여 사용한 ‘대기실’이다. 그것은 안으로 걸음을 내딛거나 돌아서거나 어떤 것도 가능한 세계를 의미한다. 그것은 안과 밖 사이의 ‘규정할 수 없는 영역’이자, 안쪽(텍스트를 향한)으로나 바깥쪽(텍스트에 관한 세속의 담론을 향한)으로 확고한 경계가 없는 영역, 모서리, 또는 필립 레준이 말하듯, 실제적으로 텍스트에 대한 어떤 사람의 독서 전체를 조정하는 인쇄된 텍스트의 가장자리이다.” (한국문학평론가협회 편, 『문학비평용어사전』 下, 새미, 2006, 1029면. 강조 표시는 인용자.)

24) 이와 관련해 최인훈과 이청준의 소설이 지니는 “지적 소설로서의 특질을 작가의 의식적 차원이 아닌 텍스트의 현상적 차원의 분석을 통해” 밝히고자 한 손유경의 논의는 추후 과제로 “최인훈과 이청준의 ‘텍스트’뿐 아니라 최인훈과 이청준이라는 ‘작가’에 대한 논의로 심화시키는 작업”이 필요함을 지적하며 연구사적인 방향성을 제시한 바 있다. 이는 텍스트를 현상으로서 분석하는 작업과 작가론적인 접근 사이의 조화를 암시한다. (손유경, 「최인훈·이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2001, 72~73면 참고.) 비슷한 맥락에서 이현영의 논의 또한 “서사 방식과 독자와의 관계를 검토”함으로써 “작가의 전략을 규명하고 독자에게 해석의 지평을 확대시킬 수 있는 새로운 접근”을 마련한다는 점에서 참조할 만한 사례이다. (이현영, 「이청준 소설의 서사구조와 전략 연구」, 충북대학교 대학원 박사학위논문, 2018, 6면 참고.)

써 이청준의 소설론이 회피하여 왔거나, 선부르게 대답했다고 볼 수 있는 ‘왜 소설인가’라는 물음은 다시금 유효한 방식으로 제기될 수 있다. 또한 이 작업은 선행연구들이 주로 이청준 소설의 정치성을 규명하고자 하면서 간과했던, 소설쓰기와 결부된 작가의 개인적 욕망에 다시 주목함으로써 이청준의 소설(론)을 탈신비화하고자 한다는 의미도 있다.²⁵⁾

그런 맥락에서, 텍스트 상으로 소설의 효과 혹은 허구성의 알리바이가 실은 매우 모순적으로 작동한다는 사실(①, ②)은 다시 예각화할 필요가 있다. 이러한 문제는 허구화된 자기진술에서 화자의 경험적 진실이 매우 불투명하게 서사화되기 때문에 발생한다. 그러므로 소설론의 주장과 달리, 이청준 소설은 자주 진술된 경험의 진실이 규명되지 않은 채로 끝나거나(①), 아니면 화자의 진술이 독자의 해석을 압도하는 모습을 보인다.(②) 이청준의 전반적인 창작도정을 감안할 때, 이 두 문제는 다음과 같이 정리될 수 있다; 첫 번째 문제(①)와 관련해서, 소설의 허구성에 대한 (재)인식은 실제적 개인으로서 자기 내력을 진술하는 것이 불가능한 현실을 토대로 발생한다; 두 번째 문제(②)와 관련해서, 허구성은 자기진술의 진의를 은폐·위장하는 용도로 활용됨으로써 소설의 윤리성을 심문하게 만든다. 다시 이 두 문장은 이청준의 소설쓰기에 내재하는 전환을 암시한다. 정리하건대 이청준 소설은 자기진술의 불가능성으로부터 소설의 허구성을 (재)발견하며, 그것을 다시 자기진술의 알리바이로 작동시키고자 한 것이다.

하지만 나는 그 아내나 어머니 앞에 무슨 말도 할 수 없었

25) 이에 대해 김남혁의 지적은 참조할 만하다. “‘장인’은 이청준의 소설에 빈번히 등장하는 인물이면서도 이처럼 구도자적인 태도로 소설 쓰기에 임하는 그에 대한 일종의 별명으로 익히 세간에 알려져 있다. 그러나 장인이라는 명명은 한편 그의 문학적 자세를 압축적으로 명쾌히 설명해 주지만 다른 한편 천천히 따져봐야 할 그의 문학적 세계관을 단순화시킬 우려가 있다. 가령, 근대화의 폭압적 질서에서 배척된 개인의 고유한 자질을 지켜나가는 장인과 같은 소설가적 태도는 당연히 존중받아 마땅하지만 그것이 폐쇄적 개인주의나 배타적 엘리트주의와 어떻게 구별되는지 살펴볼 필요가 있고, 부단히 글쓰기에 대해 질문하는 그의 태도는 소설을 신화화시키지 않으려는 자세로 마땅히 존중받아야 하지만 다른 한편 그러한 공정한 태도 이면에 개인사적이거나 심리적인 이유가 있는지 따져볼 필요가 있다.” (김남혁, 「이청준 소설 연구-자유의 의미를 중심으로」, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2013, 139~140면.)

다. 아랫목에 잠이 든 척 숨을 죽이고 누운 채 둘 사이의 이야기를 몰래 듣고 있을 수밖에 없었다. 옷궤의 사연을 시작으로 아내가 끝끝내 그날 새벽 헤어짐 이후의 당신의 행선지까지 캐물어 들어갔고, 그 아내의 집요한 채근에 못 이겨 노인 또한 목소리가 더욱 담담해져 가고 있었기 때문이다.

그 다음 이야기는 소설 「눈길」의 줄거리와 거의 동일하다. 아니 「눈길」은 그 이후뿐만 아니라 소설 전체의 진행이 실제와 일치하고 있는 셈이다. 그러나 나는 당시 소설이고 뭐고를 생각할 마음의 여유가 있을 수 없음이 물론이다. 소설은커녕 거기서 며칠을 견디지 못하고 다시 서울로 돌아오고 말았다. 하지만 서울로 돌아오고 보니 내 가슴 속에는 그새 확연한 소설 한 편이 자리해 있었다. 그리고 그것을 조금 다듬어 쓴 것이 「눈길」이다.(강조 표시-인용자)²⁶⁾

단적인 예로, 이청준의 대표작 「눈길」(『문예중앙』, 1977 겨울)은 허구성의 문제가 함축되어있는 작품이다. 「눈길」이 문제적인 이유는 이청준이 열림원 판에 실은 작가노트에서 놀랍게도, “소설 전체의 진행이 실제와 일치”함을 강조하고 있다는 사실에서 확인할 수 있다.²⁷⁾ 「눈길」은 분명 실제 현실과 소설의 현실을 혼동해서는 안 된다던 이청준의 지론²⁸⁾으로부터 눈에 띄게 이탈해 있는 것이다. 여기서 흡사 소설의 허구성을 방기하는 듯한 그의 태도는 의문을 낳는다. “소설과 실제가 잘 일치되고 있으면 있을수록 좋은 소설은 못 될지도 모른다”²⁹⁾고 했던 이청준은 왜 「눈길」이 자신의 실제 경험과 동일함을 강조해야만 했을까? 그의 말처럼 소설의 후기(後記)도 “자기 작품과 저작자 자신을 소재로 한 제2의 픽션”³⁰⁾이라면, 여기서 우리

26) 이청준, 「작가노트: 나는 「눈길」을 이렇게 썼다」(1999.7.26), 『눈길』, 열림원, 2000, 42~43면.

27) 『작가의 작은 손』에 실린 수필 「작가의 자기취재」에서도 그는 「눈길」이 모친의 이야기를 옮긴 것이라는 점을 암시적으로 밝히고 있다. (이청준, 「작가의 자기취재」, 『작가의 작은 손』, 열화당, 1978, 248~249면 참고.)

28) 예컨대 이청준은 「상상력의 권리」에서 직접 “실제 현실과 소설의 현실(허구의 현실)을 서로 혼동하고 오해하는 일은 줄어들었으면 싶은 생각”을 밝히고 있다. (이청준, 「상상력의 권리」, 위의 책, 260면.)

29) 이청준, 「모델이 있는 소설」 위의 책, 264면.

30) 이청준, 「후기의 반성」, 위의 책, 220면.

는 소설과 그 후기를 포함한 전체 「눈길」 텍스트 안팎의 맥락들을 한번 되짚어볼 필요가 있다.

그가 직접 증언하듯이, 이청준에게 「눈길」에서 다루어지는 고향과 어머니의 이야기는 가난과 부끄러움이라는 작가의 체험적 진실과 관련된다.³¹⁾ 「눈길」 이후로 이청준이 겪은 가난의 기억은 적극적으로 표면화되기 시작하는데, 특이한 점은 바로 소설이 그것을 발설하는 방식이다. 이청준은 서술자(‘아들’)가 직접 가난했던 유년시절의 고향과 어머니에 얽힌 이야기를 푸는 것이 아니라, 어머니의 입으로 그러한 기억이 재구성되도록 한다. “아내나 어머니 앞에 무슨 말도 할 수 없었다”던 작가의 설명처럼, 서술자의 서술이 정지하고 그조차 몰랐었던 이야기가 어머니로부터 들려올 때 ‘아들’은 비로소 회한의 눈물을 흘린다. 독자가 「눈길」에서 감동을 느낀다면, 어머니를 외면하며 살아온 지난날을 후회하는 서술자에게 이입하였기 때문일 것이다. 하지만 이는 텍스트의 흐름을 따라 읽었을 때 발생하는 자연스러운 현상에 불과하다. 주목해야 할 부분은 이청준이 직접 「눈길」의 ‘아들’과 스스로를 동일인물이라고 말하면서 얻으려 했던 작가적 층위의 효과다.

작가노트에서 밝힌 대로라면 「눈길」을 쓰기 전인 1977년의 이른 봄, 이청준이 모친이 계시는 고향 장흥을 방문한 것은 “서울살이를 끝낼 길을 찾아보려”³²⁾ 해서였다. 소설집 『자서전들 쓰십시다』(열화당, 1977)에 실린 연보에서도 이청준은 이미 머지않아 서울을 뜰 것임을 암시하였다.³³⁾ 집안의 반대와 불우한 배경을 무릅쓰고 문학의 길을 택했던 이청준은 무언가 이루기 전에는 고향으로 돌아가지 않겠다던 결심을 접고 끝내 귀향하고자 했던 것이다.³⁴⁾ 이처럼 서울(도시)의 삶이 실패에 직면하였을 때, 소설 「눈길」은

31) 이청준은 자신의 고향 콤플렉스에 대해 이렇게 증언한다. “나의 경우 굳이 기억을 더듬어서 고향 체험이라는 것을 얘기한다면 한마디로 그 시절이 부끄러움의 시절이었다는 느낌이 앞서는군요. 삶이 부끄럽고, 그 태어남이 부끄럽고, 그래서 결국 그 부끄러움 때문에 지금까지 나는 늘 고향에서 쫓겨났다고 생각을 해왔어요.” (원문은 김치수·이청준(대담), 「복수와 용서의 변증법」, 『신동아』, 1981.10. 인용은 김치수·이청준(대담), 「이청준과의 대화-복수와 용서의 변증법」, 『김치수 문학전집3: 박경리와 이청준』, 문학과지성사, 2015, 270면.)

32) 이청준, 「작가노트: 나는 「눈길」을 이렇게 썼다」(1999.7.26.), 『눈길』, 열림원, 2000, 42면.

33) 이청준은 이 글에서 “이제 언젠가는 이 서울의 신전을 단념하고 신앙심 없는 이단자로 성지를 떠날 날이 올는지 모르겠다”고 고백한다. (이청준, 「이청준 연보」, 『자서전들 쓰십시다』, 열화당, 1977, 11면.)

이청준의 상징적인 귀향을 보여준다고 할 수 있다. 그러나 모친의 이야기로 부터 “어머니라는 거울에 비친 자기 모습”³⁵⁾을 발견할 수 있었다는 1978년의 작가 후기는 「눈길」의 창작의도를 짐작하게 만들고 동시에 매우 문제적이다. 그는 모친의 이야기 속에서 궁극적으로 어머니라는 ‘타자’의 슬픔을 이해한 것이 아니라, ‘자기’의 얼굴을 발견함으로써 구원과 용서를 구하고자 했던 것처럼 보이기 때문이다.³⁶⁾

따라서 픽션이므로 발설할 수 있었을 고향과 어머니에 대한 기억³⁷⁾이 한편으로 작가의 자기진술을 위한 질료로서 대상화되고 말았다는 의심을 버리기 힘들다. 이청준에게 이러한 소설적 자기진술의 윤리 문제는 「눈길」 이후 줄곧 그를 따라다니게 된다. 이는 단적으로 그가 가족들의 이야기를 소설로 ‘팔아먹는다’고 했던 문우(文友) 김현의 농담이나 「축제」(1996)의 조카 ‘용순’의 대사 속에 압축되어 있다. 소설은 허구적이기 때문에 읽는 독자를 간섭하지 않는 것이 아니라,³⁸⁾ 오히려 허구적이므로 작가의 의도 쪽으로 독자

34) 이청준은 한 대답에서 중고등학생 시절을 회상하면서 다음과 같이 증언한다. “중학교 시절부터 광주 간 것이 내게는 확실히 내가 살던 세상하고 도회하고 다르다는 것을 알게 했지요. 도회지에 대한 복수심이랄까 하는 게 구체적으로 그때 생겼어요. 그때 내가 시골에서 가져온 가난이든 뭐든 씨앗을 메고 왔을 텐데……, 나는 그때 그 씨앗을 틔우지 않고는 고향에 안 간다고 생각했어요. 뭔가 이루어야 고향에 간다고 생각했지요. 근데 그게 그럭저럭 대학도 나오고 글도 쓰고 하면서 생각하니……, 이루어진다는 생각은 하나도 없고…….”(이청준-정현기(대담), 「이청준의 생애연표를 통해서 본 인문주의적 사유와 새로운 교육문화화를 위한 이야기들」(1998.10.22.), 『오마니』, 문학과이식, 1999, 138면.)

35) 이청준, 「작가의 자기취재」, 『작가의 작은 손』, 열화당, 1978, 249면.

36) 비슷한 맥락에서 조연정의 다음과 같은 지적은 중요하다. “이청준 소설에 등장하는 여성 인물들은 ‘남성-인간’들의 힘겨운 자기 증명의 과정 속에서 눈이 멀거나 죽거나 사라지거나 신화가 된다. (중략) 남성 인물들의 자기 증명의 서사 속에서 너무 쉽게 훼손되거나 신화화되는 이청준 소설의 여성 인물들에 대해서는 그간 충분히 말해지지 못한 듯하다.”(조연정, 「해설: 불행한 인간의 자기 증명」, 『이청준 전집15: 선학동 나그네』, 문학과지성사, 2017, 393면.)

37) 이와 관련해 송기섭은 다음과 같이 지적한 바 있다. “작가는 소설 속에 안주하고 자기가 만들어낸 소설 속의 작중인물이 되어 자기를 탐구한다. 그것은 지극히 수치스러운, 세상에 드러내기 부끄러운 상처의 환기이기에 허구 형식을 빌어 그 뒤에 실체를 숨기게 된다. 그러나 귀향을 얘기하는 <눈길>에서 그것을 온전히 감추는 것은 불가능해 보인다.”(송기섭, 「이청준의 서사적 정체성-「눈길」론」, 『현대소설연구』 60, 한국현대소설학회, 2015, 376~377면.)

38) 이청준의 이러한 의식은 「행복원의 예수」의 서술자(‘나’)가 자신의 회고록을 소설로 쓰는 이유에 대해 “읽는 사람을 부득부득 간섭하고 드는 글 형식이 아니

들을 몰아갈 수도 있다는 역설. 그러므로 이청준이 뒤늦게 「눈길」이 작가의 실제 경험과 동일함을 피력한 이유는 작가의 숨은 의도를 부정하기 위해서였을 것이다. 본 연구의 4장에서 상론하겠지만, 특히 장편 『축제』는 고향과 어머니의 이야기를 소설화함으로써 나타난 윤리적 문제들을 해소하려는 시도를 보여준다. 이 글은 바로 이청준이 『축제』에 이르기까지 맞닥뜨렸던 허구성의 문제, 즉 허구성이 자기진술의 알리바이로 작동하(/지 않)게 될 때 발생하는 진술의 자유 혹은 윤리의 문제를 바탕으로 이청준의 소설쓰기를 재구성하기 위한 것이다.

이제 지금까지 전개한 문제제기를 정리하는 차원에서 본 연구의 문제의식을 단계적으로 되짚어보자. (1) 먼저 이 글은 ‘왜 쓰는가’라는 이청준의 문제들에서 적극적으로 해명되지 않았던 ‘왜 소설인가’라는 물음으로부터 다시 출발한다. (2) 이 질문은 ‘소설이란 무엇인가’(본질)나 ‘소설은 무엇을 해야 하는가’(태도)가 아니라, 이청준의 작품에서 소설이 발휘하는 효과가 무엇인지를 묻는 방식으로 다루어질 때 유효하다. (3) 이청준 텍스트에서 작가나 등장인물의 자기진술은 의식적으로 소설의 형식을 취하고 있으며, 이때 소설의 효과는 진술의 진위 내지는 진의를 불투명하게 하는 알리바이라고 할 수 있다. 본 연구에서는 이를 ‘허구성의 알리바이’라고 명명한다. (4) 하지만 ‘소설은 허구적이므로 작가와 독자가 상상의 공간에서 함께 진실을 탐색할 수 있다’는 소설론과 다르게, 실제 이청준의 소설에서 알리바이로서의 허구성은 오작동한다. (5) 그것이 아예 작동하지 않는 경우 진술의 자유가, 작동하는 경우 진술의 윤리가 문제시될 수밖에 없다. 이 글은 바로 이청준의 소설(론)에서 허구성의 개념이 일으키는 그러한 이율배반의 장면들로부터 시작한다. 구체적으로 본고의 읽기는 그 이율배반의 발생 근거를 전반적인 창작의 도정과 생애사적 흐름 속에서 재맥락화하는 작업이 될 것이다. 또한 궁극적으로 이 작업은 일종의 메타-소설론으로서, 기왕의 한국문학사에서 정전으로 자리잡아온 이청준의 소설(론)을 탈신비화하여 그의 성취와 한계를 다시금 온당하게 평가하는 데 기여할 수 있을 것이라 기대한다.

라”고 믿었기 때문이라고 한 것에서 드러난다. (이청준, 「행복원의 예수」, 『이청준 전집1: 병신과 머저리』, 문학과지성사, 2010, 307면.)

1.2. 연구의 시각

이 절은 본론의 논의를 위한 예비 작업으로서, 허구성의 개념에 관한 이론적 고찰들을 살펴봄으로써 이청준의 소설을 다시 읽기 위한 해석의 윤곽을 마련한다. 본고는 앞 절에서 이청준의 소설은 자기진술을 위한 형식이며, ‘소설’이라는 장르 표시가 환기하는 서사의 허구성은 진술의 알리바이처럼 작동한다고 설명한 바 있다. 요컨대 허구성은 실제와 소설 사이의 불일치를 가리키는바, 진술자의 실체나 진술에 내포된 의도를 위장하고 은폐하는 수단으로서 활용될 수 있다. 허구성에 대한 이러한 사실은 소설읽기의 생산성과 불모성을 함께 설명해준다. 어떤 이야기가 허구적이라는 사실을 인지할 때, 수신자는 화자의 발화 목적과 의도를 추측하기 위해 적극적으로 그 이야기에 해석적으로 개입할 수 있다. 그러나 반대로 허구적인 이야기는 화자의 메시지를 아예 알 수 없게 하거나, 교묘하게 화자의 의도를 관철시키는 방식으로 독자의 개입을 방해하기도 한다. 전자가 이청준이 자신의 소설론에서 가정했던 이상적인 소설읽기의 모습이라면, 후자는 실제 이청준의 소설에서 나타나는 허구성의 오작동 양상에 해당한다.

이때 허구성은 1차적으로 실제 현실과 재현 사이의 간극을 암시하지만, 발화행위의 의도나 맥락과 관련된다는 점에서 일종의 수사(修辭)적인 수단에 더 가깝다. 이청준 역시 한 수필에서 소설은 삶의 모방이며, 소설의 허구성은 우리가 일상적으로 사용하는 허구의 수사와 그 목적과 기능 면에서 매우 닮아있다고 설명한 바 있다.³⁹⁾ 이러한 수사적 개념으로서의 허구성은 가능세계(possible world)의 개념과는 분명히 구분될 필요가 있다.⁴⁰⁾ 존 설

39) 이청준이 소설의 허구성에 대해 구체적으로 언급한 것은 수필 「밤 산길의 독행자들」에서다. 그에 따르면, 소설은 밤 산길을 혼자 걸어가는 사람에게 건네는 “반 거짓(사실일 수도 있고 아닐 수도 있으니까) 위안거리 말”과 비슷하다. 왜냐하면 “밤길에 위안과 용기를 주기 위한 허구의 성격이 짙은 수사인 바, 그것이 바로 소설의 허구성 또는 그 목적과 통해 보이기 때문이다.” 하지만 이청준은 “그 밤 산길의 허구는 무용한 거짓말 이상의 진실성을 잃게” 된 마당에 “소설도 함께 끝나야 할 운명인가?”를 반문하면서 애써 그렇지는 않을 것이라고 대답한다. (이청준, 「밤 산길의 독행자들」, 『머물고 간 자리 우리 뒷모습』, 문이당, 2005, 136~138면. 강조 표시는 인용자.) 이러한 언급에서 언뜻 비치는 사실은 소설의 운명과 그 가치에 대한 사유가 소설의 허구성이 지닌 ‘수사’적 성격을 중심으로 이어진다는 점이다.

40) 가능세계의 개념으로 허구의 존재론을 설명하고자 한 대표적 이론가는 솔 크립

(John R. Searle)은 바로 발화행위의 측면에서 허구(성)을 정의하려 한 대표적 이론가로서, 한마디로 “허구적 맥락 속의 언어 행위를 ‘~라고 말하는 척하는’ 언어행위”⁴¹⁾라고 규정한다. 하지만 그의 주장은 곧바로 즉각적인 반론에 부딪히는데, 왜냐하면 “허구적 이야기를 하는 작가들은 말하는 척만 하는 게 아니라, 실제로도 뭔가를 말하려”⁴²⁾ 하기 때문이다.⁴³⁾ 만약 이청준이라면 설의 주장에 이렇게 반박했을 것이다; 소설은 “실제 현실과 일치될 수 없”⁴⁴⁾지만 그럼에도 “무용한 거짓말 이상의 진실성”⁴⁵⁾이 있다!

소설의 허구성을 수사적인 개념으로 다루는 것은 결국 소설쓰기와 읽기라는 하나의 현상을 작가-독자 사이의 의사소통 과정으로 간주한다는 것을

키(Saul Kripke)다. 그는 셜록 홈스를 예로 들어 가능세계의 개념을 설명했는데, “셜록 홈스는 존재하지 않지만 다른 상황들에 있어서는 그는 존재했을 것이다”라는 유명한 문장을 남긴 바 있다. (미우라 도시히코, 『허구세계의 존재론』, 박철은 역, 그린비, 2013, 248~254면 참고.) 하지만 크립키가 전개한 것 같은 가능세계 이론은 지시 문제에 대한 전통적인 철학의 관심과 맞닿아 있지만, 문학비평에서는 그다지 유용하지 않다는 이유로 점차 대체되는 추세에 있다. 본고에서 연구의 틀로 사용하고자 하는 수사적 개념으로서의 허구성은 지시 문제보다 발화행위의 측면과 관계되는 점에서 가능세계의 개념과는 맥락을 달리 한다.

41) 스펀 스트라스, 「이야기는 어떻게 의미작용하는가: 화용론적 내러톨로지」, 배정희 역, 『서사론의 새로운 연구 방향』, 한국문화사, 2018, 285면.

42) 위의 글, 같은 면.

43) 하스미 시게이코(蓮實重彦)는 존 설의 주장이 ‘존재의 원칙’(즉, 지시된 것은 무엇이든지 존재해야 한다는 것)과 ‘허구적 실체를 지시하는 것들’ 사이의 갈등을 해결하기 위해 제시된 것이라 설명한다. 그에 의하면 설은 직사각형 원(Rectangular Circle) 같은 개념은 현실세계에 존재하지 않으므로 지시대상이 아니라고 간주했던 반면, 셜록홈즈 같은 소설의 등장인물은 ‘픽션 속의 존재’라고 설명될 수 있을 것이라 믿었다. 시게이코는 설이 픽션을 거짓말과 구분하기 위해 고안한 ‘거짓된’(feigned)의 개념을 설명할 때 그가 다소 어색한 비유를 사용한다고 지적한다. “우리는 누군가를 때리려는 듯이 실제로 팔과 주먹을 움직여 때리는 척할 수 있다……. 이와 유사하게 아이들은 실제로 운전석에 앉아 운전대를 움직이면서 변속레버를 미는 등의 행동을 하면서 정지된 차를 모는 척한다.”(68쪽) 하지만 픽션의 저자들은 결국 실제로 진지한 말을 할 목적으로 진지한 말을 하는 척하지는 않는다. 따라서 픽션을 자동차에 매료된 아이의 상상적 운전예 비유한 설의 설명은 분명히 적절하지 않다.”(하스미 시게이코, 『빨강의 유혹』, 강석주 역, 김우창 편, 『평화를 위한 글쓰기』, 민음사, 2006, 194~195면. 강조 표시는 인용자.)

44) 이청준, 「상상력의 권리」, 『작가의 작은 손』, 열화당, 1978, 260면.

45) 이청준, 「밤 산길의 독행자들」, 『머물고 간 자리 우리 뒷모습』, 문이당, 2005, 138면.

의미한다. 앞서 지적한 바와 같이, 특히 이청준은 독자가 소설을 허구적인 이야기로서 읽는 과정을 빈번하게 연출한다. 예를 들어, 이청준의 작품은 많은 경우 어떤 인물이 소설을 읽는 과정으로 채워질 뿐만 아니라 실제 독자에게 해당 텍스트가 허구적임을 자주 상기시킨다. 이러한 사실은 이청준이 소설의 생산 및 소비, 혹은 소설적 진술의 전달 및 수용 과정에서 무엇보다 독자의 중요성을 잘 인지하고 있었다는 점을 방증한다.⁴⁶⁾ 그의 작품이 소설은 픽션(적)임을 자각하게 만드는 것은 ‘소설은 그 본질에 있어 허구적이며, 작가-독자가 함께 진실을 탐색하도록 만든다’는 소설론의 명제를 따른 결과이다. 즉, 이청준의 소설(론)에서 허구성의 개념은 ① 소설의 영역을 확보하고 ② 소설의 가치를 해명하는 문제에 함께 걸려 있었다.

첫 번째 문제(①)와 관련해서, 허구성의 개념에 대한 역사적 접근을 시도하는 연구들은 허구성이 소설과 소설의 경쟁 장르를 구분 짓는 근거로 주장되어왔음을 여러 사례를 통해 고증한다. 대표적인 연구사례로, 시모나 겔렙슨(Simona Z. Gjerlevsen)은 “A Novel History of Fictionality”에서 18세기 무렵 영미권에서 활약한 헨리 필딩(Henry Fielding), 호레이스 월폴(Horace Walpole), 제인 오스틴(Jane Austen) 등의 작가들이 왜 소설의 허구성을 강력하게 부각하였는지에 주목한다. 그녀에 따르면, 허구성의 개념은 전(前)소설 시대의 장르인 로망스(romance)나 당시에 공적 담론으로 분류되었던 역사기록(historiography)과 비교하여, 소설(novel)의 독자성과 새로움을 호소하기 위한 소설가들의 전략적 입지나 다름없었다.⁴⁷⁾ 이들 사례에서 허구

46) 이와 관련해서 이수형은 다음과 같이 지적한다. “「씩어지지 않은 자서전」에서는 대중(시민정신)이 정치권력의 검열로부터 문학을 구하기도 하지만 부당하게 감시하기도 하는 양면성을 띤 작인으로 등장하고 있다. 이는 김수영의 일원론과는 다르지만 그렇다고 대중이 정치권력보다 위험한, 숨어있는 검열자라는 이어령의 주장과 궤를 같이하는 것도 아니다. 그보다는 문학이 대면해야 할 근본적인 존재이자 문학 자체의 존립을 좌우하는 존재가 바로 대중, 구체적으로는 독자라는 의미로 이해될 수 있다. 요컨대, 문학은 대중(독자)으로부터 공감을 얻음으로써만 존립할 수 있다는 것이다.” (이수형, 「언어의 정치학과 문학의 수행성-1960~70년대 이청준 소설을 중심으로」, 『상허학보』 33, 상허학회, 2011, 255~256면. 강조 표시는 인용자.)

47) 예컨대, *The history of Tom Jones, a foundling*에서 헨리 필딩은 역사가가 공적 기록과 증언에 의해 뒷받침될 수 있는 과거의 사실을 다루는 반면, 소설가로서 자신은 공적으로 전해질 수 없는 사적인 역사를 기록하는 것이라 설명한다. 그는 있었던 사실이 아니라 있음직한 현실을 다루는 자신의 소설은 픽션으로서, 지시적인 진실(“the lack of referential truth”)이 결여되어 있으나 분명 믿

성 개념은 소설 장르를 구성하는 요소로 적극 소환되었던바, 소설을 인접 장르 및 담론과 분리하는 효과를 발생시켰음을 알 수 있다.⁴⁸⁾

겔랩슨이 영미문학사에서 허구성이 소설의 장르적 근거로 자리 잡게 된 역사를 설명했다면, 그보다 앞서 도릿 콘(Dorrit Cohn)은 픽션/논픽션을 나누는 준거로서 허구성에 대응되는 텍스트 상의 특징들을 가려내고자 했다. 그녀는 자신의 논저 *The Distinction of Fiction* 에서 소설(fiction)을 다른 아닌 ‘비지시적’인 서사 장르(“a genre of nonreferential narrative”⁴⁹⁾)라고 정의한다. 구체적으로 소설은 논픽션과 달리 실제 세계를 가리키지 않아도 되는 서사라는 의미다.⁵⁰⁾ 도릿 콘은 이러한 정의를 바탕으로 픽션/논픽션의 접경지역에 해당하는 사례들, 즉 3인칭 소설/전기, 그리고 1인칭 소설/자서전의 영역을 각각 구별한다. 핵심만 언급하자면 3인칭 소설에서는 등장인물의 내면에 대한 서술자의 전지적 서술이(“psychic omniscience”⁵¹⁾), 1인칭 소설에서는 서술자와 내포저자(implied author)가 드러내는 이중적인 목소

을만한 것임(“credibility”)을 강력히 주장한다. 한편, 호레이스 월폴은 *The Castle of Otranto*가 허구적이긴 하지만 결코 로망스가 아니라, 신빙성 있는 캐릭터, 이야기의 진행과 서사를 방해하는 요소의 부재 등 여러 면에서 당대의 표준적 장르였던 드라마의 기준에 부합한다는 점을 설득하고자 했다. 하지만 그가 어느 정도 권위를 얻게 되고 난 뒤로 *The Castle of Otranto* 의 두 번째 에디션에서는 자신의 작품이 새로운 종류의 로망스임을 주장하기에 이른다. (Simona Z. Gjerlevsen, “A Novel History of Fictionality”, *NARRATIVE*, Vol.24, No.2, The Ohio State University Press, May 2016, pp.181~184.)

48) 이와 관련된 해당 원문의 맥락을 옮기자면 다음과 같다. “All three novels use fictionality to position themselves within and contribute to the discourse of what constitutes the novel genre, each with the subsidiary goal of distancing themselves from neighboring genres and discourses.” (Ibid., p.185.)

49) Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore; London: Johns Hopkins Univ. Press, 1999, p.viii.

50) 원문의 맥락을 환기하자면 이렇다. “픽션의 비지시성은, 픽션이 텍스트 밖의 실제 세계를 가리킬 ‘수 없다’는 것이 아니라 굳이 가리켜야 할 필요가 없다는 의미다.”(“[W]hen we speak of the nonreferentiality of fiction, we do not mean that it can not refer to the real world outside the text, but that it need not refer to it.”) 이에 대해 도릿 콘은 다음과 같이 부연한다. “픽션의 경우, 실제 세계에 대한 레퍼런스가 정확성에 구속되지 않으며, 또한 오로지 텍스트 밖의 세계만을 지시하는 것만도 아니다.”(“(1) its references to the world outside the text are not bound to accuracy; and (2) it does not refer exclusively to the real world outside the text.” Ibid., p.15.)

51) Ibid., p.25.

리(“duplicate vocal origin”⁵²)가 픽션에 고유한 특징을 나타내는 요소라고 설명된다.

그러나 허구성 개념을 바탕으로 소설의 영역을 그리거나 본질을 규명하려는 시도들은 필연적으로 근본적인 난점에 도달하게 된다. 테리 이글턴(Terry Eagleton)이 지적하듯이, 허구성은 소설이 아닌 일상적 대화나 비문학 텍스트에서도 쉽게 발견할 수 있는 속성이기 때문이다.⁵³ 따라서 허구성의 개념을 소설의 형식 및 문법적 속성으로 한정하는 것은 실제로는 허구성의 범주를 매우 협소화하는 결과로 이어지게 된다. 이에 허구성의 수사적 성격에 주목하는 논자들(Centre for Fictionality Studies)은 허구성은 소설 장르의 배타적인 속성이 아니며, 다만 허구성의 ‘정도’(“degrees of fictionality”⁵⁴)로 각각의 양식을 세분화할 수 있다고 설명한다. 하지만 소설은 허구(적이)라는 명제(=p→q) 자체가 완전히 무효화된 것은 아니다. 이는 독서시장에서 텍스트의 세계를 양분하는 기준으로서 여전히 실질적인 영향력을 행사한다.⁵⁵ 그렇다면 허구성(=q)이 소설 장르(=p)를 구성하는 실정적(positive)인 본질이 아니라, 바로 소설이 어떤 서사의 허구성을 암시하는 표지라는 역의 관계는 성립한다. 즉, 소설은 특정 종류의 독서물로 구성된 유한집합이라기보다, 허구화된 읽기의 맥락을 조성하는 조건문이라고 이해할 수 있다.

이청준의 소설 속에 등장하는 ‘소설’은 바로 이와 비슷한 기능을 한다. 어떤 등장인물이 특정 사건의 진실을 이야기하기 위해 소설을 쓴다고 때, 그것은 실질적으로 이야기의 허구성을 환기하는 것 외에는 특별한 기능을 하

52) Ibid., p.125.

53) 테리 이글턴, 『문학 이벤트』, 김성균 역, 우물이있는집, 2017, 188면.

54) Henrik Skov Nielsen, James Phelan, and Richard Walsh, “Ten Theses about Fictionality”, *NARRATIVE*, Vol 23, No.1, The Ohio State University Press, January 2015, p.67.

55) 캐서린 갤러거는 허구성이 우리의 문화에서 분명히 작동하고 있으며 때로는 결정적인 영향력을 행사한다고 설명한다. 그녀에 의하면, 서점에 가거나 주간지를 읽을 때 우리는 텍스트들의 세계가 픽션/논픽션이라는 카테고리로 나뉘어져 있음을 목격하지 않을 수 없다. 하지만 우리는 종종 그러한 구분법이 너무도 당연하다고 생각해서, 허구성은 설명할 필요조차 없는 소설의 자명한 특징이라고 무시해버린다는 사실을 지적한다. (Catherine Gallagher, “The Rise of Fictionality.” *The Novel* Vol.1, edited by Franco Moretti, Princeton : Princeton Univ. Press, 2006, p.337.)

지 않는다. 그러므로 우리가 주목해야 하는 것은 소설의 프레임을 통과할 때 서사적인 소통의 맥락이 어떻게 달라지는가 하는 점이다. 리처드 월시(Richard Walsh)는 바로 서사학적인 견지에서 그 점을 고찰한 연구사례로 참조할 만하다. 그는 이른바 ‘허구성의 수사학’을 정립하고자 시도하며, 궁극적으로는 소설쓰기/읽기라는 현상의 문화적 의미와 그 가능성(②)을 주장한다. 특히 월시는 미메시스(mimesis) 혹은 서사화(emplotment)의 개념을 작가-독자 사이의 대화적 과정으로 재정의하는바, 픽션의 서사화는 논픽션처럼 실제 사건의 재구성이 아닌 서사화의 과정 자체가 목적이라고 설명한다.⁵⁶⁾ 그에 따를 때 픽션을 경유한 작가-독자 간의 대화를 통하여 우리는 서사에 대한 이해를 지속적으로 발전시켜나갈 수 있으며, 이는 결국 리얼리티를 인식하는 방식에 변화를 야기하게 된다.⁵⁷⁾

소설의 허구성이 지닌 인지적 가치를 강조하는 월시의 논의는 문학의 바깥에서 “주요한 인지기능으로서의 허구성의 보편성을 주장”⁵⁸⁾하는 데까지 확장된다. 특히 Centre for Fictionality Studies의 연구 성과가 집약된 “Ten Theses about Fictionality”는 허구성의 수사학적인 기능을 다음과 같이 정식화하고 있다.

- (1) 허구성은 인간의 기본적인 상상력을 바탕으로 한다.
- (2) 허구적 담화가 비허구적 담화의 명백한 대안이라 하더라도 양자는 지속적 교환을 통해 밀접한 상호연관성을 가지며, 우리가 양자와 관계 맺는 방식도 또한 그러하다.

56) 월시는 이를 마치 조깅처럼 특정한 목적지를 염두에 두지 않은 운동에 비유한다. 월시는 ‘운동/훈련(exercise)’이 사용(use)과 발전(development)을 포함하는 개념임을 주지하면서, 픽션 역시 하나의 운동으로서 기존의 서사적 형식을 ‘사용’함과 동시에 그것을 ‘발전’시켜 나가는 것이라 설명한다. (Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality : narrative theory and the idea of fiction*, Columbus : The Ohio State University Press, 2007, pp.50~51.)

57) 이와 관련된 해당 원문의 맥락을 옮기면 다음과 같다. “The knowledge offered by fiction, however, is not primarily specific knowledge of what is (or was), but of how human affairs work, or, more strictly, of how to make sense of them—logically, evaluatively, emotionally. It is knowledge of the ways in which such matters may be brought within the compass of the imagination, and in that sense understood.” (Ibid., p.36.)

58) 박소현, 「소설 개념과 허구성-동아시아의 소설 개념 다시 생각하기」, 『일본문학연구』 69, 동아시아일본학회, 2019, 104면.

- (3) 허구성의 수사학은 소통의 목적에 바탕을 두고 있다.
- (4) 발신자의 관점에서 볼 때 허구성은 매우 다양한 목적을 성취할 수 있는 탄력적 수단이다.
- (5) 수신자의 관점에서 볼 때 허구성은 발신자의 소통 행위에 관한 해석적 전제가 된다.
- (6) 어떤 형식적 기법이나 텍스트적 특성도 그 자체로 허구적 담화를 식별할 수 있는 필요조건이나 충분조건이 될 수 없다.
- (7) 허구적 소통의 의도를 신호하거나 가정하는 것은 비허구적 담화에 대한 것과는 다른 태도를 수반한다.
- (8) 허구성은 자주 상상과 실제의 이중노출을 제공한다.
- (9) 허구성의 행동유도성(affordance)은 발신자의 에토스(ethos)와 전지구적 메시지의 로고스(logos)에 (좋은 나쁜) 영향을 미친다.
- (10) 한 장르 또는 일련의 장르들로서의 허구에 치중해온 기존 연구는 오히려 허구성의 중요성을 모호하게 만들었다.⁵⁹⁾

본고의 논의에서 주목하는 허구성 개념은 특히 (3), (4), (5), (7)번 항목과 관련된다. 이 항목들에서 허구적 담화는 발신자가 특정 의도를 구현하는 수사적 수단이자, 수신자가 담화의 의도를 추론하게 만드는 해석적 조건이라고 설명된다. 그에 따르면 소설쓰기/읽기 또한 허구적 담화의 일종으로서, 소설의 허구성은 소설 독자들이 비자연화(“un-naturalizing”⁶⁰⁾)하는 독서의 전략을 택하도록 만든다. 즉, 허구성을 인지할 때 독자들은 소설을 단순히 믿을 만한 것으로서가 아니라 숨은 의도를 내포한 이야기로서 독해하게 된다. 이는 소설의 허구성이 진술에 대한 일종의 알리바이처럼 작동한다는 사실을 의미한다.

캐서린 갤러거(Catherine Gallagher), 레너드 데이비스(Lennard J. Davis)의 연구는 모두 픽션 개념을 설명할 때 알리바이의 비유를 활용한 케이스이다. 특히 데이비스는 델라리비에 맨리(Delarivier Manley)가 자신의 작품 *The History of Rivella* (1714)를 둘러싼 정치적 논란과 소송을 피하기 위해 그것이 픽션임을 강력하게 주장했다고 설명한 바 있다.⁶¹⁾ 그에 의하면

59) 강조 표시는 인용자. 위의 글, 103~104면의 번역을 따른 것임을 밝힌다.

60) Henrik Skov Nielsen, James Phelan, and Richard Walsh, op.cit., p.67.

영미소설의 발생기에 이르러 인쇄된 서사물은 어떤 정치적 메시지가 숨겨진 알레고리처럼 간주되었고, 따라서 문자 그대로의 텍스트 너머를 읽어야 한다는 독서의 방법론적 전환이 일어난다.⁶²⁾ 캐서린 갤러거의 경우 맨리의 사례에서 나타나는 ‘허구성의 알리바이’(fictional alibi)가 이야기 세계에 활력과 복잡성을 불어넣을 수 있는 요소라고 주장하지만⁶³⁾ 데이비스의 견해는 약간 다르다. 알리바이처럼 작동하는 소설의 허구성은 독서를 편집증적으로 만들 위험이 있기 때문이다. 예컨대 작품에서 중요치 않은 디테일이 작가의 본래 의도를 지워버리거나, 텍스트의 진짜 메시지를 알 수 없는 불확실성 속에서 수많은 해석만이 난무하게 될 가능성이 있다.⁶⁴⁾ 이는 바로 소설을 읽는 과정에서 허구성이 오작동할 때의 증상들에 해당한다.

지금까지 살펴본 내용을 정리하자면, 본 연구에서 다루는 허구성 개념은 소설이 실제 세계를 가리키지 않는다는 사실을 의미하는 것이 아니라, 그러한 소설의 비지시성을 ‘주장’함으로써 발생하는 수사적 효과라고 할 수 있다. 그러므로 소설의 허구성은 진술의 자유도를 높일 수 있는 방편이 되기도 하고, 거꾸로 진술에 대한 온전한 수용과 해석을 방해하는 요인으로 작용하기도 한다. 이는 허구성의 알리바이, 혹은 허구성의 수사적 기능이 지닌 양면성이다. 어떤 의미에서 이청준의 소설쓰기는 허구성의 오작동을 중

61) Lennard J. Davis, *The Factual Fiction: The Origins of the English Novel*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1983, p.121.

62) 한마디로 레너드 데이비스는 “이제 텍스트의 표면은 진짜 전하고자 하는 것을 감추는 알리바이가 되었다”(“The surface now is the alibi for the genuine material it conceals”)고 설명한다. (Ibid., p.150.)

63) Catherine Gallagher, op.cit., p.341. 캐서린 갤러거는 이와 관련해 다른 저서에서 조금 더 적극적인 주장을 펼친 바 있다. 그녀에 따르면 델라리비어 맨리 같은 여성 소설가들은 단지 알리바이로서 픽션을 활용한 것뿐만이 아니라, 이야기기를 정교화하고 그 자체로 흥미 있게 만드는 데 일조하였다. 이 시기에 서사의 기술은 더욱 ‘소설적’이게 되었는데, 그것은 작가들이 정치적 스캔들을 폭로하는 좀 더 효과적인 방식을 고안하려고 했기 때문이다. (Catherine Gallagher, *Nobody's story : the vanishing acts of women writers in the marketplace, 1670-1820*, Berkeley : University of California Press, 1995, pp.103~104.)

64) 이와 관련된 해당 원문의 원래 맥락을 옮기면 다음과 같다. “Reading of this type can be seen as becoming something of a paranoid venture in which seemingly insignificant details would yield the true, but concealed, meaning of a written work, and endless levels of meaning could be plumbed without certainty as to which was the “real” text.” (Lennard J. Davis, op.cit., p.121.)

심으로 해서 전개된다. 약간의 단순화를 무릅쓰다면 다음과 같이 요약할 수 있다; 이청준은 소설의 허구성이 진술의 알리바이로 확립될 가능성을 탐색하는 가운데 “말의 자유”를 주제로 삼았다면, 다른 한편으로 허구성이 모종의 알리바이로 기능할 때 과연 소설적 “언어의 진실”은 확립될 수 있는지를 반문하게 만든다.⁶⁵⁾ 본 연구가 이청준의 소설에 나타난 허구성의 문제들을 추적하는 과정 역시 이 흐름을 따라 진행될 것이다.

(1) 먼저 2장에서는 근대소설(novel)의 원리인 형식적 리얼리즘(formal realism)의 한계를 가시화하는 이청준의 초기 작품들을 살펴본다(2장 1절). 구체적으로 이 장은 이청준의 소설(론)에서 허구성에 대한 재인식이 발생하게 된 작가의 자전적 배경 및 당시의 사회적 배경을 함께 살펴봄으로써(2장 2절), 소설을 다름 아닌 ‘픽션’으로 읽어야 한다는 작가의 요청이 작품 속에서 어떻게 드러나고 있는지 돌아보고자 한다(2장 3절). (2) 이를 바탕으로 3장에서는 소설 속 등장인물의 내력이 ‘소설’의 틀을 통해 진술되는 텍스트를 고찰한다. 특히 이 장은 소설의 허구성이 자기진술의 알리바이로 작동할 때 발생하는 효과 및 한계를 분석하는바, 한편으로 소설의 허구성이 타자성의 재현에서 어떻게 기능할 수 있는지(3장 1절), 다른 한편으로 자기진술 상에서 일으키는 독서 차원의 문제는 무엇인지를 두루 살필 것이다(3장 2절). (3) 마지막으로 4장에서는 「눈길」을 기점으로 시작된 이청준의 소설적 자기진술을 분석하며, 자기진술을 위한 언어적 실험을 보여주는 텍스트들도 함께 조명한다. 먼저 투명한 자기진술의 언어적 모델을 형상화하고자 한 남도사람 연작의 문제성을 되짚어보고(4장 1절), 다시금 소설의 허구성을 자기진술의 토대로 삼았던 장편 『축제』의 기획이 지니는 의미와 그 이후 이청준 소설의 행로를 살펴본다(4장 2절). 이때 임권택의 영화를 비교대상으로 삼은 것은, 이청준 소설을 각색한 그 영화들이 오히려 원작을 초과 재현하는바 작가의 자기진술이 내포하는 문제를 비판적으로 검토하기 위한 유용한 참조점을 제공하기 때문이다.

65) 이 문장은 이청준의 소설세계를 “언어의 진실과 말의 자유에 대한 집착”이라 요약한 권영민의 표현을 빌린 것이기도 하다. (권영민, 『한국문학사』 2, 민음사, 2014, 234면 참고.)

2. 형식적 리얼리즘을 비자연화하기

2.1. ‘내력 있음’이라는 이야기의 조건 혹은 억압

1965년 제7회 『사상계』 신인문학상 심사평에서,⁶⁶⁾ 심사위원들은 당선작 「퇴원(退院)」을 두고 “냉정한 관찰자도 아니고 타인과의 만남의 시도를 극한까지 추구하려는 것도”⁶⁷⁾ 아닌 서술자(‘나’)의 애매성을 아쉬운 점으로 꼽는다. 요약하건대 「퇴원」은 같은 병원의 사람들에게 자신의 이야기를 들려주려고 하지만, 결국에는 스스로가 “무거운 침묵을 강요”(34면)⁶⁸⁾당하는 무언극 같은 상황에 있음을 발견하게 되는 ‘나’의 이야기이다. 등단작 「퇴원」에서 나타나는 이러한 서술 태도상의 머뭇거림은 향후 이청준의 소설쓰기를 가로지르는 하나의 증상을 가리킨다. 그렇다면 무엇이 그가 이야기하는 것을 망설이도록 만드는가. 소설 속에서 반복되는 다음의 대사들은 이 질문에 대한 힌트를 제공한다.

“하여튼 선생님께선 아주 귀중한 얘기를 가지고 계실 거예요.”

“무얼루요?”

“평소에 말이 없이 늘 무엇을 생각하고 있는 분은 으레 그런 법이에요.”(11면)(강조 표시-인용자)

“그렇게 생각되실지도 모르죠. 제가 틀리지 않는다면 선생님

66) 당시 심사에 참여했던 사람은 정명환, 김성한, 오상원, 오영수, 선우휘이며, 약 500여 편의 응모작 중 본격적인 심사의 대상으로 추려진 작품은 이청준의 「퇴원(退院)」, 임완복의 「모자(帽子) 속의 병아리, 이호일의 「사족(蛇足)」이었다. 심사위원들은 그중에 이청준의 「퇴원」을 최종 당선작으로 선정하면서, “매우 예민한 감수성과 재치있는 관찰과 그리고 삶의 어떤 양상(樣相)들을 기존적(既存的) 사고방식 밖에서 다루려는 의욕을 지닌 이 애매성 속에 풍요한 가능성을 발견할 수 있었”음을 밝힌다. (심사평 원문은 「애매한 가운데 풍요한 가능성」, 『사상계』 제154호, 1965.12., 268~170면. 인용은 이청준, 『오마니』, 문학과이식, 1999, 116면.)

67) 위의 책, 같은 면.

68) 소설의 원문은 이청준, 「퇴원」, 『사상계』 제154호, 1965.12. 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집1: 병신과 머저리』, 문학과지성사, 2010에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

은 분명 내력 깊은 이야기가 있으실 분인데, 그 이야기가 너무
깊이 숨어버린 것 같거든요.”(26면)(강조 표시-인용자)

‘나’에게 무언가 특별한 사연이 있을 것이라는 사람들의 기대는 한마디로 “내력 깊은 이야기”를 꺼내달라는 요청과 다르지 않다. 이청준의 소설에서 가장 많이 등장하는 단어 가운데 하나인 ‘내력’은 ‘이야기’를 수식하지만 실질적으로는 이야기를 구속하는 조건으로서 초월적 힘을 발휘한다. 그것은 사전적 의미만으로는 그 의미가 완전하게 파악되지 않는다.⁶⁹⁾ 인용문의 문맥을 살펴볼 때, 내력은 일단 발화자의 이야기가 그 자신의 경험에 의거한 것이며 또한 개인의 고유성을 나타낼 수 있는 특별함을 지녀야 함을 가리킨다. 그러나 ‘나’는 자신이 경험한 “군영 3년간은 기억할 수 없을 만큼 시시”할 뿐만 아니라 “더 이야깃거리를 생각할 필요”(11면)조차 없다고 생각하며, 병실 안에서 사람들의 이야기가 한없이 무미건조해지는 것을 느끼는 가운데 더욱이 자기진술에 대한 노력을 접는다. 「퇴원」에서 ‘내력 있음’이라는 이야기의 요건은 그렇게 ‘나’의 발화 자체를 가로막는 요소로 작용한다.

그런 면에서 「퇴원」의 ‘나’는 소설가로서의 이청준 자신을 떠올리게 하기도 한다. 새롭고 개성적인 이야기를 해야 한다는 강박은 다름 아닌 소설가의 그것처럼 보이기 때문이다. 『사상계』의 심사평에서 지적한 대로, 「퇴원」의 끝부분에서 서술자의 무언극에 관한 서술이 다소 어색해 보이는 이유는 ‘나’가 도달한 문제의식이 기실 작가에 의해 이식된 것이라는 점에 있다.⁷⁰⁾ 그렇다면 달리 말해 ‘내력 있음’은 이청준이 가정한 소설적 진술의 조건이라고 볼 수 있다. 실제로 이청준의 산문은 몇몇 대목에서 이 점에 대해 증언한다. 정리하자면 한 수필에서 이청준은 근세 인문주의 사상에 근거한

69) 표준국어대사전에 따르면 내력(來歷)은 ① 지금까지 지내온 경로나 경력, ② 일정한 과정을 거치면서 이루어진 까닭, ③ 부모나 조상으로부터 내려오는 유전적인 특성이라는 의미를 포함한다. (「내력² (來歷)」, 『국립국어원 표준국어대사전』, (<https://stdict.korean.go.kr/search/searchView.do>) (방문일: 2019.06.17.))

70) 심사평에서는 다음과 같이 지적한다. “작가가 마지막에 이르러 강조하는 무언극의 진정성에 대해서 의심이 간다. 그는 ‘모든 요구는 언어가 허용될 수 있는 한계 이전의 것이었다’라고 자신있게 말하고 있다. 정말일까? 나레이터인 ‘나’는 ‘언어의 한계’를 알기 위해서 무슨 실험과 추구를 해 나간단 말인가? 그는 애초부터 삶은 무언극이라는 가정을 세워 놓고 자아와 타인의 합치를 위한 일체의 기도를 부정 거부하려는 자세를 취하고 있는 것이 아닐까?”(이청준, 『오마니』, 문학과이식, 1999, 116면에서 재인용.)

‘서구 현대 문학’이 그간 우리 문학의 전범이 되어왔으며,⁷¹⁾ “개성과 개별적 삶에 바탕한 문학의 길은 (...) 개개인의 공통적 요소보다 서로 다른 생각과 특성을 통해 보편적 값을 드러낸다는 상식론”⁷²⁾을 주장한다. 즉, 이청준에게 이야기를 통해 개인의 내력을 증명하는 문제는 “비개성적 집단적 획일성”에 함몰되지 않은, “개인과 개성에 의지해 있는 문학 언어”⁷³⁾로서 근대 소설(novel)의 화법을 확립하는 것과 크게 다르지 않은 것이다.

하지만 이청준의 작품은 많은 경우 그러한 소설적인 진술의 욕망이 좌절될 수밖에 없는 현실에 더욱이 주목한다. 예를 들어 단편 「목포행」(『월간중앙』, 1971.8.)에서는 다음과 같이 묘사된다.

어쨌거나 전 그날 제가 신봉해온 소설적 질서가, 그 화법이 얼마나 낡고 퇴화해가고 있는가, 그래 이 시대로부터 얼마나 천덕꾸러기로 버림을 받고 있는가를 다시 한 번 실감하게 되었지요. 우리가 세상과 우리 삶을 향해 지니고 있는 말의 양, 그 말들의 충동에 비해 소설이라는 화법은 이미 그것을 감당하기에 너무 무기력할뿐더러 오히려 거추장스런 형식으로 전락해버린 거죠. 소설로 무엇인가를 말할 수 있다는, 그럴 수 있었던 시대의 소설에 대해 제가 터무니없이 너무 오랜 향수를 지녀온 것 같았어요. (중략) 소설이란 어찌면 그런 걸 생각하지 않거나 잊어버릴 수 있을 때, 혹은 우리의 말이 그 소설이라는 그릇에 넘쳐나지 않을 만큼 적당할 때에만 쓸 수 있게 되는 건지도 모르죠. (286~287면)(강조 표시-인용자)⁷⁴⁾

스스로를 소설가라고 밝히는 「목포행」의 서술자(‘나’)는 “소설로 무엇인가를 말할 수 있다는, 그럴 수 있었던 시대”가 이미 지나가버렸다는 사실에 한탄한다. 이른바 소설의 시대가 막을 내린 것은 소설이라는 그릇으로는 턱없이 부족할 만큼 너무나 많은 말들이 넘쳐나고 있기 때문이다. 좀 더 구체적

71) 이청준, 「나는 새해에도 문학을 할 것이다」, 『머물고 간 자리 우리 뒷모습』, 문이당, 2005, 21~22면.

72) 이청준, 「정보와 사실, 혹은 진실」, 위의 책, 165면.

73) 이청준, 「정보 언어, 개인 언어, 문학 언어」, 위의 책, 169~170면.

74) 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집4: 소문의 벽』, 문학과지성사, 2011에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

으로, 발터 벤야민(Walter Benjamin)은 이러한 소설의 위기가 바로 ‘정보’의 확산으로부터 비롯된다고 설명했다.⁷⁵⁾ 그에 따르면 정보는 신빙성을 불가결한 요건으로 삼는 소통형식으로서, 이야기나 소설이 누려왔던 담론으로서의 타당성과 권위를 함께 추락시킨다.⁷⁶⁾ 마찬가지로 「목포행」의 서술자(‘나’)가 불사신처럼 되살아나는 육촌형의 이야기를 설득시키지 못하거나, 아니면 더 이상 소설을 쓸 수 없다고 생각하는 이유는 발화자의 개인적 이야기가 수용자에게서도 리얼리티를 획득할 수 있는 소통의 맥락 자체가 무너져 버렸기 때문이다.

단편 「퇴원」은 이처럼 대화의 맥락이 붕괴되어버린 상황을 판토크의 이미지 속에 압축한다. 작중에서 무언극이 벌어지는 공간은 바로 ‘나’가 환자 행세를 하며 머물고 있는 병실 안이다. 친구인 의사 ‘준’의 병원에서 위장병 환자인양 연극을 하던 ‘나’는 실제로 위궤양 증세를 느끼면서, 점차 창밖의 현실을 픽션(“무성영화의 영사막”(7면))처럼 받아들이게 된다. 병실 안은 무료한 이야기만이 떠돌고, ‘나’는 내력 깊은 이야기를 들려달라는 사람들의 요청에 묵묵부답으로 일관한다. 그러던 어느 날, 간호원 ‘미스 윤’에게 거울을 받은 뒤 군 시절의 ‘뱀 잡이’ 일화가 번뜩 떠오른 ‘나’는 마침내 그녀에게 자신의 얘기를 들려주지만 그것은 전혀 의도치 않은 상황을 연출하게 된다. 미스 윤이 차트에 ‘뱀’이라는 단어를 기재하는 것을 본 순간, ‘나’는 그간 자신이 연극과 현실을 혼동하는 정신병 환자로 취급받아온 사실을 비로소 깨달은 것이다.

완전한 자기망각. 그렇게 나는 시체처럼 여기 병실에 누워 있는 것이다. (중략) 어디서 발소리가 들려오는 것 같았다. 그러나 그것은 먼 거리의 행렬에서 오는 것인지, 복도에서 미스 윤이 울리고 있는 것인지 알 수 없었다. 처음에는 착각인지 실제의 소

75) 이와 비슷하게, 이청준은 한 수필에서 문학/정보를 비교하는 가운데 후자의 폐해를 지적하면서 문학 언어의 개인성을 다시금 강조한다. “개인(개인 언어)을 그렇듯 위력적으로 누를 수 있는 조직적 집단(기관) 정보 언어는 그러므로 개인적(혹은 비인간적) 힘의 언어요, 획일적 권력 언어의 경향을 띠기 쉽다.”(이청준, 「정보 언어, 개인 언어, 문학 언어」, 『머물고 간 자리 우리 뒷모습』, 문이당, 2005, 168면.)

76) 발터 벤야민, 「이야기꾼: 니콜라이 레스코프의 작품에 대한 고찰」, 임흥배 역, 『소설을 다시 생각한다』, 비평동인회 크리티카 편, 문예출판사, 2018, 150~151면.

리인지도 구분할 수 없을 정도로 조그맣던 것이 차츰 폭을 넓혀 나의 전체를 가득 채워버렸다.(33~34면)

준과 미스 윤을 속이려 했던 ‘나’의 환자 연극은 그들의 목인이 이루어진 시점에서 “나의 전체를 가득 채워버”린 실질적 현실로 자리매김한다. 그렇게 픽션과 현실이 일치하는 순간에 픽션은 픽션일 수 없고 현실은 현실일 수 없다. 결말에서야 ‘나’는 자신이 그동안 “완전한 자기망각”에 빠진 “시체”에 불과하였음을 자각하게 된다. 결국 그의 퇴원은 그렇게 픽션/현실이 동시 소멸하였음을 깨달음으로써 이루어진다. 그리하여 ‘나’는 이제 병실 창문 밖, 파월군의 행렬이 지나가는 모습을 비로소 현실로 받아들일 수 있게 되는 것이다.

이러한 「퇴원」의 전체 줄거리는 이야기의 소통형식에 관한 한 가지 전체를 상기시키는 알레고리다. 미스 윤이 ‘나’의 일화를 정신병의 증상으로 진단할 수밖에 없는 것은, 그녀에게 ‘나’는 픽션(연극)과 현실의 착란 속에 있는 환자일 뿐이기 때문이다. 하지만 이야기의 리얼리티는 이야기의 발신자와 수신자가 공동의 현실에 위치하고 있음을 전제할 때 확보된다. 다시 말해 지극히 개인적인 경험을 다루는 이야기라도 그 이야기가 공동체적 현실의 일부를 보여주는 것으로 간주될 때에야 비로소 신빙성을 얻을 수 있다.⁷⁷⁾ 내력 있음을 증명하려는 강박에서 이루어진 ‘나’의 진술은 특히 발신자-수신자가 공유하는 공통의 문맥을 벗어난다. 이는 “삶의 공통분모로 공유할 수 없는 것을 극단적으로 추구”⁷⁸⁾하는 소설(novel)적 진술은 결국 소통의 단절을 면치 못하게

77) 이와 관련해 18세기 영국 사실주의 소설의 발생에 대한 박소현의 다음과 같은 설명은 참고할 만하다. “특히, 영국의 경우 다른 나라들보다 일찍 중산층 독자층이 발달했고, 그들은 소설을 통해서 나라 안 구석구석까지 퍼져 살아가는 동시대 다른 사람들의 모습을 상상하기를 원했을 뿐만 아니라 치밀하게 묘사된 자신들의 세계를 읽기를 원했다(Anderson 1991: 22-36). 현실적인 물질주의자였던 이들은 소설에서 환상을 거부하고 개연성을 추구했으며, 이국적인 낯선 세계보다는 익숙한 세계를 원했다. 그리고 소설이 묘사한 세계가 현실의 치밀한 모방이지만 그렇다고 해서 소설이 거짓말을 하는 것은 아니라는 사실, 즉 역사적 사실성이 결여된 소설의 ‘모방적 시뮬레이션(mimetic simulation)’을 허위가 아닌 진실의 한 형태로 받아들이기 위해서는, 마이클 맥키온(Michael McKeon)에 따르면 인식론적 전환이 필요하다(2002; Gallagher 2006: 341 재인용). 이러한 맥락 속에서 로맨스에서 노벨로의 전환이 이루어졌던 것이다.” (박소현, 앞의 글, 100~101면. 강조 표시는 인용자.)

78) 발터 벤야민, 앞의 글, 149면.

됨을 암시한다.

데뷔작 「퇴원」을 이청준의 소설쓰기에 대한 징후적인 텍스트라고 할 수 있는 이유는 바로 이 소설이 열어놓은 질문들 때문이다. 「퇴원」에서 이청준은 개인의 고유한 경험을 진술하고자 하는, 지극히 근대소설(novel)적인 욕망이 표면화되었을 때 발생하는 역설에 대해 이야기한다. 특히 ‘내력 있음’이라는 이야기의 조건은 두 가지 문제를 내포한다; 과연 개인의 고유성을 증명해주는 경험은 존재하는가; 만약 그런 이야기가 있다면 그것은 어떻게 타인의 동의를 획득할 수 있는가. 이야기의 소통 가능성을 회복할 하나의 해법으로서, 「목포행」의 서술자는 “거추장스런 형식”에 불과한 “소설이라는 화법”을 포기할 것을 말한다.⁷⁹⁾ 이는 근대소설이라는 장르가 서술의 타당성을 입증하는 소통형식으로서의 권위를 상실하게 되었음을 암시한다. 하지만 잘 알려진 대로 이청준에게 소설은 단 한 번도 포기된 적이 없었다. 그렇다면 다시 의문을 제기해 보아야 할 사안은 그에게서 소설이 끝까지 포기되지 않을 수 있었던 내적인 논리는 무엇인가이다. 결론을 미리 말하자면, 이청준이 소설(novel)의 위기를 돌파해나간 방법은 바로 소설의 의미를 변화시키는 것에 있었다.

2.2. 선고 유예된 소설가와 픽션 읽기의 시민성

이청준의 소설(론)에서 ‘소설’ 개념이 내포하는 의미 변화를 추적하기 위해서는 다시금 이청준이 등단하였을 무렵인 1960년대 후반 작가의 신변 및 문단 상황에 주목할 필요가 있다. 특히 1972년 단행본 『소문의 벽』(민음사)에 전재(全載)된 장편 『씹어지지 않은 자서전』은 당시만 해도 신인 급이었던 60년대 이청준의 내적 편력을 엿볼 수 있는 텍스트다. 소설 속 주인공(‘이준’)의 직업이나 이야기의 공간적 배경은 실제 이청준이 잡지사에서 기자로 활동했

79) “제가 소설을 포기했다는 건 물론 제게 할 말이 없다는 건 아니죠. 오히려 그 반대라고 할 수 있어요. 그렇지요, 그러니까 결국 제 내부의 언어와 욕구는 증가하고 있는데, 거꾸로 소설이라는 화법의 기능은 우리에게서 자꾸만 무력해져가고 있는 셈이지요. 그래서 전 소설보다 좀 더 적절한 방법으로 저의 말을 계속하기 위해 그것을 포기했다는 뜻이 될 수도 있구요.”(285면)

던 경력과 신춘에서 하숙을 하던 시절 등을 모델로 삼고 있다.⁸⁰⁾ 작가노트에 따르면 이 소설은 1968년을 전후로 이미 완성되었는데,⁸¹⁾ 1969년 4월 『문화비평』 창간호에 『선고유예(宣告猶豫)』라는 제목으로 1회만 실렸다가 3년 후 ‘쓰여지지 않은 자서전’으로 개제(改題)하여 단행본에 수록된다.⁸²⁾ 텍스트의 발표과정에서 새삼 궁금증을 일으키는 부분은 왜 ‘선고유예’라는 원제를 ‘쓰여지지 않은 자서전’으로 바꾸게 되었는가 하는 점이다.⁸³⁾

그렇다면 우선 이청준은 왜 ‘선고유예’라고 했는가. 이 소설은 주인공의 현실과 환상이 교차하는 방식으로 짜여있다. 환상 속의 내러티브만 떼어놓고 보면 소설의 줄거리는 ‘이준’이 음모죄를 추궁하는 환상의 ‘신문관’ 앞에서 자신의 생애를 진술해 나가다가, 어느 문예지에 이준의 소설이 추천된 것을 계기로 선고유예 판결을 받게 된다는 내용이다. 여기서 주목해야 할 부분은 이야기 상으로 선고유예라는 사건이 바로 주인공의 등단 시점과 겹친다는 사실이다.

-각하께서는 그 소설이라는 것이 가장 성실한 진술의 한 가지 형식이라는 말씀이셨습니다. 소설에서는 대개 가장 성실한

80) 수필 「상상력의 권리」에서 이청준은 다음과 같이 증언한다. “졸작 『쓰여지지 않은 자서전』을 쓸 무렵이었는데, 그즈음 나는 신춘의 한 여자대학 앞 다방 출입을 자주 하고 있었다. (...) 그런데 책이 나오고 나니 어떻게 소문을 들어 알았던지 신춘 쪽 마담의 눈치가 달라졌다. 소설 속의 마담이 그리 호감이 갈 만한 여자는 아니었던 셈인데, 그 마담을 바로 자신으로 단정해버린 소이었다. 나는 마침내 그 다방을 드나들 수가 없게 되었다.”(이청준, 「상상력의 권리」, 『작가의 작은 손』, 열화당, 1978, 259면.)

81) 이청준, 「작가노트: 아픔을 전해 주는 상처 자국」, 『쓰여지지 않은 자서전』, 열림원, 2001.

82) 이윤옥, 「자료: 텍스트의 변모와 상호 관계」, 『이청준 전집9: 쓰여지지 않은 자서전』, 문학과지성사, 2014, 324면. 다만 해당 자료에서 『선고유예』의 연재 1회분은 1969년 3월이 아니라 4월에 게재된 것이라 정정되어야 한다. 이는 이미영의 지적을 참고하였음을 밝힌다.

83) 선행연구에서 ‘쓰여지지 않은 자서전’이라는 제목에 대해 분석한 사례로는 이미영의 연구가 있다. 그녀에 따르면, “서사적 ‘자기’의 창출을 작가는 ‘자서전’을 부정하는 방식의 역설적인 제목으로 완성했다. ‘새로운 시간’을 살 수 있는 것은 현재와 과거를 연속적·인과적인 흐름을 잇는 시간의 드라마(자서전)가 아니라 현재에서 새롭게 시작되는, 그리하여 이 현재와 관계하는 미래를 도래하게 만드는 소설을 통해서만 가능하다고 인식했기 때문이다.”(이미영, 「서사적 ‘자기’ 창출과 사유의 네트워크」, 『한국학연구』 51, 인하대학교 한국학연구소, 2018, 389면.)

형식으로 거짓 없는 자기 진실을 말하게 된다구요. 그러니 소설을 쓰는 사람의 경우엔 어떤 다른 진술보다 당연히 그 소설이 먼저 채택되어야 한다는 게 각하의 판단이셨지요. 당신의 소설은 그만큼 검색해볼 가치가 충분했던 거구요. 따라서 당신은 그 소설 속에 당신이 행한 진술이 충분히 읽히고 해석될 때까지 형의 집행을 연기 받게 된 것입니다. 그 결과 경우에 따라선 지금 당신에게 내려진 선고 자체가 실효가 될 수도 있구요. 필요하다면 당신에겐 그 소설에 의해 새로운 선고가 내려질 것입니다. 그러니까 일테면 앞으로 당신의 삶의 행로는 전혀 당신의 소설에 달리게 된 셈이지요.(288면)(강조 표시-인용자)⁸⁴⁾

신문관은 선고유예가 확정된 이유로 소설은 “가장 성실한 진술의 한 가지 형식”이라는 점을 든다. 하지만 신문관 사내의 발언은 매우 의문스럽다. 애당초 신문관이 이준에게 사형 선고를 내린 것은 진술을 망설이는 태도 때문이었으며, 이준 또한 자신의 소설에서 이뤄진 “망설임기 가득한 그 진술의 내용”(283면)이 어떻게 받아들여질지를 걱정했었기 때문이다. 따라서 작중에서 선고유예라는 판결은 사실상 소설적 진술의 내용이 아니라, 그 진술의 형식이 소설이라는 점에 근거하여 내려진다.⁸⁵⁾ 이처럼 ‘소설임’이 진술의 진실성을 자동적으로 보증한다는 점을 감안하면, 적어도 이 장면에서 신문관은 문학 제도의 은유처럼 읽힌다. 어떤 의미에서 『씹어지지 않은 자서전』은 소설가 지망생인 주인공이 문학의 제도 안으로 입사(入社)하는 과정을 그린 소설이라고도 할 수 있다. 그러나 이준은 곧 소설가가 됨으로 인해 “새로운 공포감에 젖어”(289면)드는 스스로를 자각하게 된다.

84) 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집9: 씹어지지 않은 자서전』, 문학과지성사, 2014에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

85) 강동호 역시 마찬가지로 “이러한 망설임에 대한 신문관의 판단이 급작스럽게 전환되었던 시점은 그것이 ‘소설’이라는 매개를 경유하는 순간”부터임을 지적하고 있다. 하지만 이준의 소설에서 “망설임의 내용과 형식이 뒤섞여버림에 따라 그 둘 사이의 구별이 모호”하다는 점이 선고유예 판결의 근거로서 작용한 것인지에 대해서는 재고의 여지가 있다. 신문관의 판결은 소설에 대한 분석이 선행된 것이라기보다, 이준의 진술이 ‘소설’ 그 자체라는 점에 근거한 것이라 보이기 때문이다. (강동호, 「전이의 소설학, 권력의 한 연구-『씹어질 수 없는 자서전』과 『소문의 벽』에 대한 정신분석학적 독해를 바탕으로」, 『현대문학의 연구』 60, 한국문학연구학회, 2016, 370~371면.)

나는 정말로 자신이 없었다. 소설 역시 사내의 말대로 진술의 일종이었다. 그리고 물론 가장 정직하고 성실한 진술의 형식이었다. 그렇다면 나는 그 소설 속에서도 역시 내 허기의 기억만을 되풀이 이야기하게 될 것이 아닌가. 도대체 나에게 그 허기 이외에 다른 무슨 기억이 있는가. 그래 거기서도 계속 그 허기 이야기만 일관하고 만다면 ‘각하’의 선고는 역시 마찬가지로 될 것이 아닌가. 도대체 그것 말고 내게 다른 진술거리가 생길 때가 올 것인가. 그리고 거기 다시 오늘 같은 괴로운 신문자, 일방적이고 자의적인 심판관은 없을 것인가.(290면)

공교롭게도 이준은 신문관 사내로부터 선고유예 판결을 받은 후, 자신의 의지와 무관하게 본래 직장인 『새여성』사에서 잘린 것을 ‘갈태’에게 전해 듣는다. 그렇게 자의 반 타의 반으로 전업 소설가가 된 이준이 당분간 “소설 공부를 새로 시작해볼까”(302면) 생각하는 장면으로 소설은 마무리된다. 1968년에 소설이 완성되었음을 상기하자면, 새롭게 시작될 이준의 전업 소설가로서의 삶에는 당시 이청준의 자전적인 사정이 상당부분 반영되어 있다. 작가의 증언에 따르면 실제로 이청준은 68년에 두 번째 직장인 『여원』사에서 퇴직하고 경제적 사정이 어려워져서 잠시 고향 장흥으로 내려갔으며, 「병신과 머저리」의 동인문학상 수상을 계기로 다시 서울로 올라와 같은 해 10월 결혼하여 가정을 이룬다.⁸⁶⁾ 소설 속에서 다방 〈세느〉에 모여드는 이준과 그의 주변 인물들은 이처럼 전업 문학인으로 발돋움하려는 시기에 이청준이 느꼈을 공포를 대변한다.

그들은 한마디로 정신적인 삶과 현실적인 삶의 부조화를 체현하는 인물들이다. 시인 ‘윤일’은 극심한 가난 속에서 아내 ‘정은숙’을 잃고 낙향하는 한편, 소금물만 마시며 단식을 감행하는 ‘왕’은 결국 소설의 말미에 이르러 실종되고 만다. 두 인물은 이준 혹은 이청준이 전업 소설가로서 마주할지도 모를 불행한 미래를 예시한다. 하나는 모든 경제적 기반을 상실하고 서울의 삶

86) 1968년경 작가의 신변에 관한 정보는 이청준, 「잊을 수 없는, 잊혀지지 않는 - 말씀의 기억」, 『그와의 한 시대는 그래도 아름다웠다』, 현대문학, 2003, 184면; 이청준, 「글 심사 결 이야기」, 『머물고 간 자리 우리 뒷모습』, 문이당, 2005, 43면; 이청준 기념사업회 편, 『행복한 동행』, 문학과지성사, 2017, 88~91면 참고.

을 ‘사수’하는 데 실패하는 것,⁸⁷⁾ 다른 하나는 정신주의의 태도를 견지함으로써 불가피한 생존의 한계에 부딪히는 것이다.⁸⁸⁾ 그러므로 소설가의 삶이 선고유예의 상황에 은유된 것은 그만큼 전업 소설가의 생활이 불확실성 속에 놓여있기 때문이다. 소설을 쓰는 한 새 선고는 계속 미루어질 것이라던 신문관의 말은 도리어 소설가(이준)의 운명을 구속한다. 전업 소설가는 문학 제도 안에서 끊임없이 자기증명을 함으로써만 생존할 수 있다. 이는 “지금 소설을 쓰고 있다는 생각”만이 “유일한 자부심”⁸⁹⁾이라던 노년기 이청준의 진솔과는 사뭇 다른 소설쓰기의 현실을 알려준다.

이처럼 ‘선고유예’는 신인 소설가가 문학 제도 안에서 항구적인 자기증명의 요청과 마주함으로써 느낀 현실적 공포를 함축하는 한편, 작가가 등단할 무렵 한국문단 주변의 암울한 상황을 환기하는 키워드이기도 하다. 특히 이청준이 데뷔하여 창작활동을 시작했을 당시인 1965, 6년은 남정현의 「분지」(『현대문학』, 1965.3.) 필화사건으로 한국문단이 뜨거운 논쟁에 휩싸인 때였다. 「분지」 사건은 한국에서 문학예술에 반공법이 적용된 최초 사례로서, 재판 과정에서는 소설의 용공성과 반미성 여부를 중심으로 열띤 공방이 펼쳐졌다. 검찰 측은 「분지」가 명백한 반미감정과 계급의식을 표명하고 있다고 주장했던 반면,⁹⁰⁾ 남정현과 그의 변호인단은 주로 「분지」는 어디까지나 우화와 상징에 불과하다는 점을 피력했다.⁹¹⁾ 그렇게 약 1년여에 걸친 공판이 이어진

87) 청년기 이청준은 우여곡절 끝에 찾아온 소설가 데뷔를 서울살이를 계속하기 위한 구실처럼 여겼다. 이청준은 관념소설가라는 일반적인 이해와 달리, 청년기의 그가 추구했던 목표는 순수 정신주의라기보다 “정신적인 삶과 현실적인 삶과의 조화”였으며, 다름 아닌 ‘전업’ 문학인으로서 서울의 삶을 사수하는 것이었다. (이청준, 「이청준 연보」, 『자서전들 쓰십시다』, 열화당, 1977, 7면; 이청준, 「다시 돌아보는 해매임의 내력」, 『작가의 작은 손』, 열화당, 1978, 131면 참고.)

88) 예컨대, 권보드래는 이청준의 정신주의를 “개발의 환상보다 허기를 통한 저항”을 보여주는 소설의 주인공으로부터 발견한다. (권보드래, 「4월의 문학혁명, 근대화론과의 대결—이청준과 방영웅, 『산문시대』에서 『창작과비평』까지」, 『한국문학연구』 39, 동국대학교 한국문학연구소, 2010, 294면 참고.)

89) 이청준 「자신을 씻겨온 소설질-문학의 길섶3」, 『그와의 한 시대는 그래도 아름다웠다』, 현대문학, 2003, 214면.

90) 김태현, 「공소장-북괴의 적화전략에 동조 말라」, 『분지-남정현 대표작품선』, 한겨레, 1987, 399면.

91) 예컨대 당시 남정현 측의 증인으로 나섰던 평론가 이어령은 「분지」는 우화적 수법으로 쓴 것이므로 친미도 반미도 아니며, 또한 이 소설이 결코 ‘신문기사’가 아

끝에 남정현이 선고유예를 확정 받음으로써 「분지」 필화사건은 일단락되었다. 하지만 「분지」 사건의 여파는 거기서 끝나지 않았다. 이 사건은 소위 ‘참여’문학의 의미와 가능성에 대한 한국문단의 논의와 직·간접적인 영향관계에 있었기 때문이다.

이청준이 처음으로 완성한 장편인 『조율사』(1972)⁹²⁾는 「분지」 사건을 기점으로 일종의 ‘선고유예’ 상태에 놓인 문인들의 후일담소설이라고 할 수 있다. 작중에서 대개 문학을 업으로 삼고 있는 등장인물들은 모두 정신과 물질, 순수와 참여 사이에서 갈피를 못 잡은 채 방황하는 모습을 보인다. 대표적인 예로, 평론가 ‘지훈’은 문학을 대할 때의 지사적 태도와 세속적인 문화적 취향 사이에서 분열을 일으키다 결국 광기에 빠지고 만다. 『조율사』에서 남정현의 「분지」 필화사건은 짙막한 에피소드로 언급된다. 신문사에 다니는 ‘김형’은 어느 날 ‘나’를 찾아와, 자신의 청탁으로 ‘B시인’이 반공법으로 기소된 소설가를 위해 호소문을 냈는데,⁹³⁾ 지훈이 그것을 못마땅해 하며 자신을 멀리하더라고 설명한다. 지훈은 “불리한 피고 측에 서서 문학인으로서 떳떳하게 문학의 자유와 권리를 주장하지 못하고 (...) 결국 검찰 주장을 시인하거나 적어도 피고에겐 지극히 무의미한 심판을 일삼고 있다”(106면)⁹⁴⁾며 B 시인을 비난한 것이다.

B 시인에 관한 에피소드는 유례없는 필화사건에 당면하였을 당시, 문학인들이 취했던 문학예술에 대한 옹호의 논리가 얼마나 취약한 것이었는지를 암시한다. 실제 필화사건에서 남정현의 변호인을 자처한 문학인들이 의지했던 것은 결국 문학은 허구(적어)라는 원론적인 답변이었다.⁹⁵⁾ 『조율사』는 그렇게

니라는 점을 강조한다. (김건우, 「「분지」를 읽는 몇 가지 독법-남정현의 소설 「분지」와 1960년대 중반의 이데올로기들에 대하여」, 『상허학보』 31, 상허학회, 2011, 257면 참고.)

92) 장편 『조율사』는 1972년 『문학과지성』 봄~가을에 연재되면서 세상에 알려졌지만, 실제로는 이청준이 1966년 여름 집필을 시작해 1967년 초에 완성한 작가의 첫 장편소설이다.

93) 이수형에 의하면, 호소문의 내용에 비추어 볼 때 B 시인은 김춘수를 가리킨다. (이수형, 앞의 글, 250면 16번 각주 참고. 「분지」 사건 당시 김춘수가 지면에 발표한 호소문은 「남정현 사건」, 『동아일보』, 1967.6.3.)

94) 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집8: 조율사』, 문학과지성사, 2011에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

95) 일례로 당시 한국문인협회의 이사장 박종화는 ‘문학의 허구성을 고려해서 각별한 선처를 바란다’는 취지의 진정서를 제출했다. (한승헌, 「의혹과 진실-한승헌의

문학의 허구성을 이야기할 때 생기는 역설에 대해 환기한다.

한편 문필가들의 관심과 발상은 자꾸만 핵심을 우회하고 있었다. 여러 가지 이유가 있을 터였다. (중략) 아무도 글을 쓰려고 하지 않았다. 누구나 조율만을 일삼았다. 그러나 우리는 알고 있었다. 왜 사정들이 그렇게 되어가는가를. 사고가 왜 그토록 정체되고 발상이 환상과 우화류에 흐르고 이야기가 핵심을 우회하는가를. 그리고 우리는 지금 바야흐로 어떻게 되어가고 있는가…… (44면)(강조 표시-인용자)

예를 들어, 소설의 서두에서 서술자(‘나’)는 당시 문인들이 쓰는 소설이 핵심을 찌르지 못하고 “발상이 환상과 우화류”에 흐르고 있다는 점을 문제시한다. 그의 말에 따르자면, 한마디로 문제는 소설의 리얼리즘이 성립될 수 없는 상황에 기인하는 것이다. 그러나 「분지」 필화사건은 검열권력 아래서 소설은 현실에 대한 ‘우화’임을 주장함으로써 합법성을 인정받을 수밖에 없음을 재확인한 계기이기도 했다. 즉 소설(가들)은 허구성의 알리바이를 통해 합법성을 획득한 대신 현실에 대해 직접 발언할 권리를 상실할 수밖에 없었다.⁹⁶⁾ 이러한 사실을 고려하자면, 「분지」 사건을 전후한 196,70년대 한국문단에서 문학의 허구성을 정치성으로 전환시키려는 일련의 비평적 논쟁들이 연이어 일어난 것은 결코 우연이 아니라고 할 수 있다.

60년대 순수-참여논쟁과 (소)시민문학론, 70년대 리얼리즘 논쟁으로 이어지

재판으로 본 현대사13: 소설 ‘분지’ 필화사건 (上), 『경향신문』, 2015.1.4., (http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?art_id=201501042129065), (방문일: 2019.4.7.))

96) 염무웅의 회고에 따르면 실제로 이청준 또한 당대 검열권력의 직접적인 영향력 아래서 자유로울 수 없었던 것으로 보인다. 염무웅은 한 대담에서 이렇게 회고한다. “1960년대 중엽 박노수 초청으로 한국 학생 몇이 런던으로 유학을 갔는데 그 중 두 사람이 내 친구였어요. 같은 과 동기가 있었지요. 그를 체포하는 과정에서…나와 이청준도 정보부 분실에 가서 언어맞았지요”(염무웅-장성규(대담), 「4·19 유신 그리고 문학과 정치의 문제」, 『실천문학』 2012 겨울, 101면; 이미영, 앞의 글, 390면의 71번 각주에서 재인용.) 한편, 고은의 회고는 이청준에 대한 정권의 압력이 70년대 전반에 걸쳐 지속되었음을 알려준다. “청준은 며칠 전 남산 강인덕한테 불러가서 다른 작가들 몇과 함께 앞으로의 문학은 이리이러해야 한다는 지시를 받았다 한다. 유신정권의 문예방침 같은 것이다.”(고은, 『바람의 사상-시인 고은의 일기(1973~1977)』, 민음사, 2012, 696면.)

는 비평사적 흐름을 일별하는 것은 연구의 범위를 초과하므로 본고에서 상세히 다루지 않는다. 다만 한 가지 지적해두고 넘어가야 할 사항은 한국문학의 정치성을 쇄신하기 위한 이 논쟁들에서 누가 무엇을 어떻게 ‘그려야’ 할 것인가만이 아니라, 누가 ‘읽을’ 것인가에 관한 담론 또한 출현했다는 사실이다.⁹⁷⁾ 여기서 논쟁의 중심에 있었던 개념은 바로 ‘시민’이다. 거칠게 정리하자면 시민 계급은 당면한 삶의 현실을 자유로운 시각에서 조명할 수 있는 재현의 주체이자, 리얼리즘 성립의 필요충분조건으로서 한국문학이 확보해야 할 독서의 공동체를 가리키는 말이기도 했다. 예컨대 70년대 창비/문지 진영 간에 벌어진 리얼리즘 논쟁⁹⁸⁾ 또한 시민이라는 재현/독서의 주체를 각각 ‘민족’과 ‘지식인’으로 대체해나가는 과정이었다고 할 수 있다.⁹⁹⁾

비슷한 맥락에서 『씩어지지 않은 자서전』의 이청준은 특히 시민성의 기준을 문학을 수용하는 독자대중에게서 발견하려는 시각을 분명하게 보인다. 이 소설에서는 「분지」 필화사건과 비슷한 사례인 정을병의 연재소설 『유의촌』(『주간한국』, 1968)을 둘러싼 논란이 짧게 언급된다. 해당 사건은 『유의촌』이 의사가 비리를 저지르는 모습을 그려 의료인들을 모독하였다는 이유로 실제 의사 집단의 큰 반발을 불러일으켰던 일을 가리킨다. 그 당시 서울시의사협회는 정을병에 대해 제소까지도 불사하겠다는 입장을 나타냈고, 이에 문협은 그들의 결정이 소설문학의 존립을 위협하는 일이라는 비판성명을 발표했다.¹⁰⁰⁾ 작중에서 『유의촌』 사건에 대해 논평하는 이준의 입장은 대체로 문협의 입장과 비슷하지만 더욱 과격하다고 할 수 있다. 그는 이처럼 픽션과 현실을 동일시하며 소설가의 소설쓰기를 간섭하는 독자들이 “파괴적 우충의 집

97) 이 시기 평단에서 제출된 독자 이론의 구체적인 전개에 대해서는 안서현, 「계간지 시대 비평 담론 연구-1966~1980년 『창작과비평』과 『문학과지성』을 중심으로」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2017, 2장 1절 참고.

98) 70년대 문학사의 서두를 열었던 리얼리즘 논쟁은 일반적으로 리얼리즘(창비)/반리얼리즘(문지) 진영 사이의 대립으로 인식되지만, 사실 ‘무엇이 진정한 리얼리즘인가’에 관한 양 진영의 비평 담론을 촉발시킨 발단이기도 했다. (허선애, 「감수성과 상상력의 리얼리즘-1970년대 초기 『문학과지성』의 문학과 ‘지성’의 함의」, 『한국현대문학연구』 51, 한국현대문학회, 2017, 489~490면 참고.)

99) 이현석, 「4.19혁명과 60년대 말 문학담론에 나타난 비-정치의 감각과 논리-소시민 논쟁과 리얼리즘 논쟁을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 35, 한국현대문학회, 2011, 249~251면 참고.

100) 「연재소설 『유의촌』에 서울의협서 중단압력」, 『동아일보』, 1968.7.16; 「“소설문학의 존립위협”」, 『동아일보』, 1968.7.23. 참고.

합체”나 다름없다고 비난하기에 이른다.

불행하게도 이미 의식의 오염이 심하게 진행된 일부 소시민층은 문학에 대한 진정한 인간 정신의 보편성을 담보 받기가 어려웠다. 때로는 무기력한 자기의식의 몰락과 무중력 진공 상태로, 더욱 위험하게는 적대적 우충의 감시와 간섭으로. 이 파괴적 우충의 집합체는 오히려 문학의 또 다른 억압과 검열 세력인 셈이었다. (중략) 진정한 시민 정신은 정치권력보다도 문학의 존립을 더욱 크게 좌우할 수 있었다. 그의 몰락과 소멸, 혹은 일방적 감시 간섭과 외면 현상은 정치권력 이상의 큰 억압이자 무서운 검열대가 될 수 있었다. 그런데 어찌 된 일인가. 기자들은 문학으로부터 기자 집단의 권익을 앞장서 옹호하고 나섰다. 의사들도 문학을 일방적으로 감시 간섭하고 나섰다. 문학이 한편으론 그 정신과 영혼의 지표격인 ‘시민’을 잃어가는 징조였다.(233~234면)(강조 표시-인용자)

그러나 이준이 독자 집단을 비난하고 나서는 이 장면은 단순히 이청준의 엘리티시즘적 자의식을 반영하는 것만은 아니다. 위의 서술을 살펴보면 이준은 진정한 시민정신이 문학이 존립을 좌우하는 요건이며, 그 몫은 분명 독자 대중에게 존재한다는 점을 주장하고 있다. 따라서 다른 한편으로 이준의 비판은 독자대중에 대한 호소이기도 하다. 그는 한마디로 독서의 전환을 요청한다. “소시민 대중의 일방적 자의적 간섭과 퇴영적 무관심”(233면)은 텍스트의 ‘표면’적 내용을 모조리 실제 현실을 지시하는 것으로 환치시키거나, 혹은 그것을 실제 현실과 무관한 단순 모방으로 간주하는 태도에 대응된다. 그러므로 이준의 견해에 따를 때, 독서의 차원에서 진정한 ‘시민’ 문학의 성립 여부는 텍스트의 표면 너머를 읽을 수 있는 독자의 해석적인 읽기 능력에 달린 것이라고 할 수 있다.

이청준은 「꽃과 소리」(『세대』, 1969.7.) 같은 소설을 통해서도 소설읽기의 변화를 적극 요청함으로써 소설의 위기를 타개하려는 노력을 보여준다. 이청준은 연극 연출가로 나오는 ‘윤가화’의 입을 빌려 관객이 “작가로부터 해석된 무대현실을 구경하고 전달받기만 하면 되었”(233면)¹⁰¹⁾던 시대는 이미 지나

101) 이하 인용은 『이청준 전집3: 꽃과 소리』, 문학과지성사, 2012에서 인용문 말미

버렸다고 설명한다. 그녀에 따르면, 연출가의 역할은 “자기가 선택한 현실과 관객이 극장 바깥에서보다는 훨씬 치열한 긴장 속에서 만나게 해주는”(234면) 것에 국한된다. 이에 서술자(‘나’)는 윤가화의 설명을 소설에서 작가와 독자의 관계로 바꾸어 생각한다.¹⁰²⁾ 「꽃과 소리」에서 이청준이 요청하는 변화란 결국 소설을 무엇보다도 허구적 이야기로서 읽어야 한다는 것이다. 픽션적인 텍스트의 표면은 단지 전하고자 하는 메시지를 감추는 알리바이에 불과하다는 것.¹⁰³⁾ 허구성의 알리바이는 독자가 이 사실을 이해함으로써만 올바르게 동작한다. 독자가 소설을 숨은 의도를 내포한 진술로 간주하고 그것을 해독함으로써 숨은 진실에 도달하고자 할 때, 알리바이로서의 허구성은 진술의 자유를 보장함과 동시에 이야기의 내력을 보존할 수 있는 장치로 기능하기 때문이다. 실제 이청준의 작품은 많은 경우 이처럼 이야기하는 인물의 숨겨진 의도를 적극적으로 추론할 때만 온전하게 해석될 수 있다.¹⁰⁴⁾

이제 여기서 지금껏 이 절에서 논의한 내용을 정리하며 서두에서 제기된 질문에 답을 내려 보자. 먼저 이청준에게 ‘선고유예’는 60년대 한국소설가들이 처한 불안정한 현실적 여건을 함축하는 단어다. 선고유예라는 은유는 당시 소설가가 당면한 경제적인 불확실성이나 검열권력 하에서의 부자유를 함께 환기한다. 이청준은 이러한 위기의 국면을 돌파할 방법이 궁극적으로 독자 혹은 독서 층위에서의 변화에 있음을 주지한다. 그것은 바로 소설을 ‘픽션’으로서 읽는 것이다. 이는 표면화된 서술을 통해서도 이야기하는 자의 경험적 진실과 메시지를 온전히 전달할 수 없는 상황에 기인한다. 그러므로 이

의 괄호에 면수 표기.

102) 이청준은 실제로도 이와 같은 의견을 피력한다. “진실의 소설적 표현이라는 게 어떤 것이겠습니까? 어떤 징후에 대한 예감이나 암시 같은 것이 아니겠어요. 소설의 언어는 기본적으로 반성의 언어입니다. 어떤 것을 선택해서 그린다는 것, 그것 자체가 반성으로서의 의미를 갖는 것이지요. 이처럼 반성이라는 특성을 지닌 언어가 할 수 있는 것은 삶의 진실에 대한 암시 정도일 뿐이겠지요. 직접적으로 드러내보이는 경우에 있어서도 그것은 하나의 예시일 뿐 최종적인 진실의 실체는 아닐 것입니다. 그러니까 나로서는 이것이 진실이다라고 말하는 대신에 일정한 넓이를 마련해주고 그 안에서 진실을 찾아보기를 권하는 것이죠.” (권오룡·이청준(대담), 『시대의 고통에서 영혼의 비상까지』, 권오룡 편, 『이청준 깊이 읽기』, 문학과 지성사, 1999, 28~29면. 강조 표시는 인용자.)

103) Lennard J. Davis, op.cit., p.121.

104) 같은 맥락에서 이현영 또한 “이청준의 문학은 숨겨둔 메시지에 그 본질이 있으며 감추기 위한 작가만의 장치를 치밀하게 독해해야만 그 의미의 전모가 드러나는 텍스트들”이라고 지적하고 있다. (이현영, 앞의 글, 156면.)

청준은 텍스트의 표면에 천착하는 것을 극복하기 위해, 문면으로부터 벗어나 작가와 독자가 만날 수 있는 “상상의 공간”을 가정했다. 그 과정에서 소설의 허구성은 마치 알리바이처럼 동작하는바 독자들을 소설의 숨은 메시지를 판독하기 위한 해석적 게임 속으로 끌어들인다.

정리하건대 ‘선고유예’가 이청준이 60년대 후반 한국문단의 현실에 대해 내린 진단명에 가깝다면, ‘씩어지지 않은 자서전’은 일종의 문학적 대응이라고 할 수 있다. ‘씩어지지 않은 자서전’이라는 제목은 그 자체로 픽션 개념에 대한 훌륭한 은유다. 어떤 텍스트가 소설인 한 그것은 픽션이며, 픽션은 논픽션이 아님을 강조함으로써 성립하는 (자기)진술의 형식이다. 마찬가지로 『씩어지지 않은 자서전』은 자서전이 아님을 통해 그것이 소설임을 환기하지만, 실질적으로 이 텍스트를 자전적인 진실을 다룬 이야기로서 읽게 한다. 다시 상기하자면 소설은 바로 텍스트의 허구성을 환기하는 표지이며, 허구성은 텍스트의 표면 아래 잠재된 발화자의 메시지를 암시하는 수사적 수단이다. 이러한 독서의 방법론은 기실 소설읽기를 매우 자의식적이며 부자연스러운 것으로 만든다. 다음 절에서 확인할 부분은 바로 이청준의 초기 단편에서 이처럼 소설읽기를 ‘비자연화’하기 위한 목적으로 벌어진 실험적인 시도들이다.

2.3. 노블의 서술자 및 고유명사의 탈법정화

이언 와트(Ian Watt)는 근대적 형식으로서 소설(novel)의 재현이 이루어지는 방식을 '형식적 리얼리즘'(formal realism)이라고 명명한다. 한마디로 정의하자면 형식적 리얼리즘은 삶을 ‘정향적’으로 바라보는 시각을 구현하는 서사 양식이다.¹⁰⁵⁾ 그것은 이를테면 법정에서 사건에 관련된 당사자들이 직접 경험한 바를 증언하고 배심원들이 그 진술에 따라 판결의 절차를 밟는 과정과 닮아 있다. 이언 와트는 바로 소설의 독자를 배심원의 역할에 비유한다. 그에 따르면 독자들은 우선 “사건 발생 장소와 시각 등등 주어진 사건의 ‘모든 자초지종’을 알고 싶어 한다”¹⁰⁶⁾. 또한 그들은 관련된 당사자들

105) 이언 와트, 『소설의 발생』, 강유나·고경하 역, 강, 2009, 46면.

106) 위의 책, 45면.

의 정체를 궁금해 할 뿐만 아니라, “‘증인이 자기 자신의 입으로 직접’ 사건을 이야기해주기 바란다.”¹⁰⁷⁾ 그러므로 근대소설(novel)이 리얼리티를 구현하는 과정에서 관건은 핵심 사건에 관한 세부사항을 구체적으로 묘사하는 것과 등장인물들이 충분한 실체성을 지니도록 하는 것이다.

이러한 요소들은 이른바 근대소설(novel)의 발생기에 나타난 소설의 특징, 즉 서술자가 취하는 ‘전지적인 시점’(omniscient point of view)이나 등장인물들을 ‘고유명사’(proper name)로 지칭하는 것과 관련된다. 전자의 경우 인물의 내면과 외면, 과거와 현재를 넘나드는 서술을 가능케 함으로써 독자들이 캐릭터들의 이야기에 보다 쉽게 몰입하도록 만들 수 있다.¹⁰⁸⁾ 후자의 경우 상징적인 이름을 쓰는 로망스 같은 장르에서와 달리, 소설 속의 등장인물들이 실제 세계에서든 존재할 법한 사람이라는 느낌을 형성하는 데 일조한다.¹⁰⁹⁾ 따라서 근대소설(novel)의 구성 원리인 형식적 리얼리즘은 실제 세계에 대한 과학적인 반영이 아니라, 독자들이 픽션임을 잊은 채 소설 속에 빠져들도록 만드는 기술에 가깝다.¹¹⁰⁾ 서사학자 모니카 플루더닉(Monika Fludernik)의 표현을 빌리자면, 한마디로 소설의 리얼리티는 서술의 ‘자연화’(naturalization)¹¹¹⁾를 통해 성취되는 것이다.

하지만 이와 다르게 1960년대의 한국에서 이청준이 목도한 것은 근대소설(novel)의 위기였으며, 구체적으로 그것은 형식적 리얼리즘의 파탄으로 나타난다. 이청준의 초기 소설에 집약되어 있는 ‘소설쓰기의 불가능성’이라는

107) 위의 책, 46면.

108) Catherine Gallagher, op.cit., p.356.

109) 이와 관련해 시모나 겔레븐은 다음과 같이 설명한다. “From the rhetorical perspective of fictionality, the use of proper names in fiction can be seen as a feature of realism in the era of the novel’s establishment; novelists wanted to differentiate themselves from the heroic romance genre by proposing something that “resembled life.””(Simona Z. Gjerlevsen, op.cit. p.186. 강조 표시는 인용자.)

110) 새뮤얼 테일러 콜리지(Samuel T. Coleridge)의 유명한 정식, “자발적인 불신의 연기” (“[W]illing suspension of disbelief”)는 독자가 픽션에 몰입하게 되는 메커니즘을 압축적으로 표현한다. (Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria*, New edition edited by Adam Roberts, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2014, p.208.) 우리는 소설의 즐거리를 순진하게 사실로서 믿는 것이 아니라, 그것이 픽션이라는 사실을 잠시 제쳐둔 채로 빠져드는 것이다.

111) Monika Fludernik, *An Introduction to NARRATOLOGY*, New York: Routledge, 2009, p.112.

모티프는 기실 독서 차원의 문제를 환기한다. 소설 텍스트의 표면을 이루는 서술은 이제 타당성을 상실하거나, 아니면 실제 세계의 인물과 사건을 지시하는 논픽션처럼 읽힌다. 앞 절에서 설명한 바와 같이, 이러한 상황에서 이청준은 다소 역설적으로 독자들이 소설을 ‘픽션’으로 읽을 것을 강조했다. 실제 이청준의 초기 작품에서 소설의 허구성은 매우 빈번하게 부각되는데, 독자로 하여금 텍스트 상의 서술을 자연화하지 않는 방식으로 읽게 만드는 역행적 방식을 택한다. 이는 소설의 픽진성(verisimilitude)을 포기하려는 뜻이 보이지만 실은 소설읽기의 방향을 유도하는 표지다.

이청준의 소설은 구체적으로 형식적 리얼리즘을 가능케 하는 서술자의 전지적 시점이나 고유명사의 사용 등이 모두 허구성의 장치임을 폭로한다. 예를 들어, 이청준의 실험적 단편들에서 서술자는 사건에 대한 객관적 보고자가 아니라 상황 전체를 창조하거나 구성하는 작가/인물이라거나,¹¹²⁾ 캐릭터의 이름은 특정한 실체를 가리키는 것이 아니므로 등장인물들이 구성물임을 환기하는 허구성의 표지라는 사실이 우화적으로 드러난다.¹¹³⁾ 하지만 이는 단순히 소설의 재현 불가능성이나 자기반영성 등을 거론하기 위한 장치가 아니다. 다시 강조하자면, 이청준이 소설의 허구성을 부각시키면서 얻으려 했던 것은 수사적인 효과다. 독자들은 소설의 허구성을 인지하고 그것이 작가의 의도 아래 구성된 인공물임을 자각함으로써, 텍스트 안에 숨겨진 맥락들을 읽어내는 과정에 돌입할 수 있다. 따라서 소설의 허구성은 텍스트/현실을 분리시키는 경계가 아니라, 작가와 독자의 대화 속에서 양자를 긴밀하게 접속시키는 작인이다.¹¹⁴⁾

(1) 「줄광대」와 「변사와 연극」

동일한 맥락에서 이청준의 초기 단편은 픽진함의 감각을 창출하는 소설적 기법의 허구성을 (재)인식하기 위한 실험을 보여준다. 눈여겨봐야 할 부분은 이들 작품에서 소설의 허구성이 재인식되는 방식이다. 이청준의 작품은 소설적인 기법을 소설이 아닌 진술의 형식에 적용하거나, 소설을 다른 장르나

112) Richard Walsh, op.cit., p.69.

113) Simona Z. Gjerlevsen, op.cit., p.186.

114) 리처드 월시는 서술자를 픽션의 구조에 각인된 존재로 간주할 때, 오히려 재현의 결과물과 실제 세계에서 이루어지고 있는 작가의 담론을 이분법적으로 나누게 된다고 설명한다. (Richard Walsh, op.cit., p.84.)

양식과 병치시키는 방식으로 소설의 허구성을 효과적으로 상대화한다. 이청준의 대표작 가운데 하나인 단편 「줄광대」¹¹⁵⁾(『사상계』, 1966.8.)는 그 단적인 사례다. 소설(novel)적 진술의 실패에 관한 이야기라는 점에서 「줄광대」는 앞서 언급한 데뷔작 「퇴원」과 같은 문제의식을 공유한다. 하지만 「줄광대」에서는 ‘소설/정보’(신문)라는 두 개의 형식을 직접적으로 비교함으로써 허구성의 문제가 보다 전면화되고 있다. 주인공의 직업이 기자이며 동시에 소설가 지망생이었다는 설정은 그런 문제를 논하기 위한 토대로서 마련된 것이다.

소설의 주인공이자 서술자인 ‘남 기자’(‘나’)가 전남 C읍에 어느 줄광대에 관한 사연을 취재하러 가면서부터 전체 이야기는 시작된다. 거기서 남 기자는 줄광대의 사연을 알고 있다는 ‘트럼펫 사내’를 만나며, 그 후로 소설의 줄거리는 남 기자와 트럼펫 사내 간의 눈에 보이지 않는 갈등을 중심으로 이어진다. 사내의 이야기에 따르면 C읍에서 전해지는 줄광대의 신화는 대략 이렇다; 마을에는 ‘허 노인’과 ‘허운’이라는 훌륭한 줄광대 부자가 있었다. 그중 아버지 허 노인은 줄의 세계에 몰입하기 위해 사랑하는 아내를 죽이기 까지 한 인물이다. 어릴 때부터 줄광대로 길러진 허운은 아버지의 가르침에 따라 역시 사랑하는 여인을 저버리고자 하지만, 결정적인 순간에 그 여인을 떠나보내지 못하고 돌아선다. 그 뒤로 허운은 꼭 아버지처럼 줄 위에서 떨어져 죽게 되고, 먼저 세상을 뜬 아버지 허 노인과 같이 승천하고 말았다는 것이다.

트럼펫 사내는 이 줄광대 부자의 이야기가 자신이 간직하고 있는 유일한 ‘재산’이며 자신이 직접 목격한 경험담임을 남 기자에게 호소한다. 하지만 외려 대화를 진행할수록 남 기자는 점차 사내의 이야기가 믿을 만한 것이 아니라는 점을 느끼게 된다. 특히 다음과 같은 대목에서다.

“허 노인이 줄을 잘 탔다고 하는 것은 운의 생각입니까, 혹은 노인(트럼펫 사내-인용자)의 생각입니까?”

나는 트럼펫의 사내가 숨을 켜 돌리게 하기 위하여 이야기로

115) 원제는 「줄」이다. 이후 단행본 『황홀한 실종』(나남, 1984)에 수록될 때, 「줄광대」로 개제(改題)되었다. (이윤옥, 「텍스트의 변모와 상호 관계」, 『이청준 전집1: 병신과 머저리』, 문학과지성사, 2010, 382면 참고.) 본고는 편의상 바뀐 제목으로 해당 텍스트를 지칭하기로 한다.

뛰어들었다. 사내는 한마디 말을 하기 위해서 거의 한 번씩 숨을 들이쉬었다.

“그건 물론 운의 생각이었습니다.”

“그럼 이상하지 않습니까, 노인께서 운의 생각을 말씀하시는 것은?”

“그렇지요. 하지만 이렇게 누워서 많이 생각을 했지요. 그리고 운은 나와 나이가 가장 가까웠으니까 내가 그의 심중을 비교적 많이 이해하는 편이었고, 그도 내게만은 조금씩 얘기를 할 때가 있었어요. 그리고 나는 그때 벌써 나팔쟁이가 다 되었으니까 웬만큼 나팔을 불어주고 남은 시간은 대개 그 부자가 지내는 뒷마당에서 보냈었구요. (...)”(82~83면)(강조 표시-인용자)¹¹⁶⁾

이 대목은 서술자의 전지적인 시점과 관련된 소설의 허구적 기법을 상기시키는 장면이다. 남 기자는 결정적으로, 트럼펫 사내가 즐광대 부자의 생각을 다 알고 있다는 듯이 말하는 부분에서 이 이야기의 허구성을 감지하기 때문이다. 남 기자의 지적에 사내는 자신이 즐광대 부자와 매우 가까운 사이였기 때문에 그들의 생각까지도 알 수 있었다고 변명한다. 그러나 작중에서 이야기의 진위는 트럼펫 사내가 더 이야기를 잊지 못하고 돌연 사망함으로써 끝까지 밝혀지지 않는다. 또한 결말에서 남 기자는 마을에 머무는 동안 함께 밤을 보낸 여인이 사내의 딸이었을지도 모른다는 생각 때문에 완전히 혼란에 빠지게 된다. 그 시점에서 남 기자는 자신이 이 이야기를 기사화할 수 없을 것임을 직감한다. 더욱 눈길을 끄는 부분은 남 기자가 기사를 쓰지 못하는 이유를 자기의 ‘문학적인 센스’에 관한 문제로 돌려버린다는 사실이다.

나는 부장의 말을 이해할 수 있었다. 하지만 그 문학적인 센스란 말엔 입이 썩었다. 그것은 내가 문학을 지망했으면서도 한 편의 작품도 쓰지 못했다든지 그런 이유에서가 아니었다. 우선 나에게서는 내가 보고 느끼고 생각한 것 전부를 포함하면서 동시에 그것들에 어떤 소설적 질서를 부여하는 능력이 없었다.

116) 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집1: 병신과 머저리』, 문학과지성사, 2010에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

소설을 쓰겠다고 생각하면 멀쩡하게 조리가 정연하던 생각의 흐름이 갑자기 혼란을 일으키기 시작했다.(68면)(강조 표시-인용자)

C읍에서 너무 많은 이야기를 한꺼번에 들어버린 때문일까? 아니면 어느 것 없이 거짓말을-적어도 나에게서는 거짓말 이상의 의미를 지닐 수 있을 것 같지 않은 이야기만을-들은 때문일까. 소설을 생각할 때와 같은 그런 혼돈이 휘몰아들었다.-나는 적합하지가 않다. 좀 더 확실한 목소리로 말할 수 있는 사람이 여길 왔어야 한다. 그 이야기를 들었어야 했다. 나는 그럴 수가 없다. (96면)(강조 표시-인용자)

위의 인용문에서처럼, 남 기자는 취재를 맡은 시점에서부터 자신의 능력을 의심하며 특히 스스로를 소설을 쓸 수 없는 사람이라고 말한다. 하지만 그가 기사를 쓰지 못하는 이유는 능력이 아닌 믿음의 문제에 있다. 남 기자는 트럼프 사내의 이야기가 “거짓말 이상의 의미를 지닐 수 있을 것 같지 않”다고 생각하기 때문이다. 달리 말해서 그는 다소 소설적인 줄광대 사연 앞에서 ‘질서’가 아닌 ‘혼란’만을 감지한다. 이처럼 남 기자와 트럼프 사내가 줄광대의 이야기를 대하는 방식의 온도차는 바로 두 인물이 위치한 공간상의 차이에 기인하는 것이기도 하다.

그렇게 해서 미지근한, 말하자면 포성 여행이 아닌 출장 여행으로 나는 어젯밤 서울역에서 나는 7시 야간열차를 탔고, 아침 5시에는 광주에 도착했다. 서울은 저녁이었고 광주는 아침이었다. 그러니까 밤은 서울과 광주 사이에 있었다. (중략) 광주에 내려서 대강 아침을 먹고 다시 C읍행 버스를 탔다. (중략) 그리고 버스는 광주를 출발한 지 네 시간여 만에 터덜터덜 C읍으로 들어섰다. 20년 만에 나의 고향이라고 하는 땅을 밟는 데는 불과 열네 시간 남짓밖에 걸리지 않았다는 사실이 나에게서는 무척 생소하게 느껴졌다.(68~69)(강조-인용자 표시)

예컨대, 소설의 서두에서는 남 기자가 서울에서 전남 C읍으로 향하는 여정이 꽤 길게 묘사되고 있다. 서울과 C읍 사이의 지리적 거리는 두 지역

사이의 담론적인 시차(時差)를 암시한다. 남 기자는 C읍에서 함께 밤을 보낸 여인에게 줄광대 이야기를 믿느냐고 물어본다. 이에 여인은 줄광대 이야기는 옛날이야기이기 때문에 믿을 만하다고 대답한다. 나아가 그녀는 주인공이 요즘 사람이라 그것을 믿지 못하지만, 자신은 도리어 요즘 이야기들은 결코 믿을 수 없다고 말한다. 이러한 여인의 대사는 서울과 C읍의 시차, 즉 개개인이 처한 공동체적 현실의 맥락이 매우 상이하게 때문에 어떤 이야기를 진실로 받아들일 것인가에 관한 기준 역시 복수적일 수밖에 없음을 의미한다.

아무거나-그 아무거나인 것을 무슨 심각한 문젯거리나 된 듯이 큼지막한 활자로 찍어 내놓으면 가끔은 진짜 무엇이 되어버리는 수도 있었다. 장의사 사내의 이야기는 바로 그럴 수 있는 것이다.(74면)(강조 표시-인용자)

이러한 담론상의 시차는 곧 소설과 정보라는 두 형식에 내재한 근본적인 차이를 상기시킨다. 남 기자가 생활하는 서울이 무엇이든 “큼지막한 활자로 찍어 내놓으면 가끔은 진짜 무엇이 되어버리는” 정보의 세계라면, 트럼펫 사내와 여인이 사는 C읍은 더 이상의 신빙성을 잃어버리고 만 이야기, 혹은 소설의 세계다. 「줄광대」에서 이청준은 트럼펫 사내의 소설(novel)적 진술을 이미 예술적 시효가 지나버린 형식으로 다루며,¹¹⁷⁾ 벤야민이 예견한 것과 같은 ‘소설의 위기/정보의 범람’이라는 상황을 트럼펫 사내/남 기자의 갈등을 통해 압축적으로 재현한다. 하지만 남 기자가 도달한 결론에 따라 「줄광대」의 이야기를 소설적 진술의 실패를 보여주는 것으로만 읽을 때 이 작품의 메시지는 말 그대로 혼돈 속에 남고 만다. 남 기자보다 더 읽음으로써 사내의 이야기는 단지 거짓말이나 혼란에 불과한 것이 아닐 수 있다.

그런 점에서 남 기자가 끝내 질문하지 않은, ‘왜 트럼펫 사내가 그런 거짓말 같은 이야기를 꾸며야만 했는가?’라는 의문은 온전히 독자의 몫이다. 이 질문에 가능한 대답은 사내가 말한 줄광대의 사연이 기실 사내 자신의

117) 이와 관련해 김현은 작가 이청준의 장인적 면모를 “예술적 시효가 지난 예술-기술”인 소설의 운명을 놓지 않고 사유하고 있다는 점에서 발견한다. (김현, 「60년대 작가 소묘」, 『김현 문학전집2: 현대 한국 문학의 이론/사회와 운리』, 문학과학사, 1991., 417~418면.)

이야기라는 것이다. 사내가 줄광대의 신화를 꾸민 이유는 ‘장의사’의 말¹¹⁸⁾ 처럼 사내가 실은 별 볼 일 없는 줄광대였기 때문이고, 그가 허운의 생각을 다 아는 듯이 말했던 것 역시 이 사연이 스스로 꾸민 자신의 이야기이기 때문일 것이다. 이렇게 사내의 이야기를 의심해보는 과정을 통해서 사내의 내력은 역행적으로 재구성된다. 사내가 말한 줄광대의 사연과 달리, 그는 사랑하는 여인 사이에서 딸(남 기자와 밤을 같이 보낸 그 여인)을 낳고 이후 줄에서 떨어져 불구가 되는 바람에 영영 마을을 떠날 수 없었을 것임을 충분히 짐작할 수 있다. 트럼펫 사내가 남 기자에게 자신이 마을을 뜨지 못한 것은 폐병 때문이라고 했던 것이나,¹¹⁹⁾ 마지막으로 유난히 줄광대의 다리를 아름답게 묘사한 이유는 바로 그 때문이다.¹²⁰⁾

남 기자가 사내의 이야기가 지닌 소설적인 허구성(전지적인 시점)을 이유로 이야기의 진위를 의심했던 것처럼, 「줄광대」는 이야기의 허구성을 오히려 부각함으로써 결국에는 은폐된 진술의 의도를 추론하게 만든다. 따라서 이 소설은 허구성이 자기진술의 알리바이로 작동하는 방식을 재연하는 텍스트다. 위에서 지적한 것처럼 독자는 이야기의 ‘허구성’을 인지함으로써 숨겨진 발화자(사내)의 내력에 접근할 수 있다. 정보는 활자화됨으로써 즉각 서술의 신빙성을 획득하게 된다면, 소설은 활자 아래 진실을 감춤으로써 이야기의 내력을 보존한다. 요컨대 「줄광대」는 이야기의 내력에 접근하기 위한 독자의 역할을 남겨둠으로써 소설이 지닌 서사적 활력을 재활성화하려는 시도를 보여준다. 이러한 시도 가운데 소설의 서술(자)의 역할에 대한 재고도 함께 이뤄질 수 있다.

118) “그리고 C읍엔 다시 서커스가 들어오지 않았기 때문이었던지, 처음에는 그가 썩 줄을 잘 탔다고 생각지도 않았으면서 몇 해가 지나니 사람들은 그 줄광대가 명수로 줄을 잘 탔던 것처럼 말했고, 나중에 위인이 정말 승천을 해갔다고 믿게끔 되어버렸다는 거였다.”(75면)

119) ““그렇습니다. 독신이었는데, 갑자기 각혈이 심해져서……”/ 사내는 말끝을 흐렸다. / 정말로 그랬을까? 나는 여전히 의문이 사라지질 않았다. 그것은 오히려 누군가를 따라 떠났어야 할 이유도 되지 않는가. 그리고 그런 폐를 가지고 지금까지 살아 있을 수가 없지도 않은가.”(88면)

120) ““글쎄 그게 이상합니다만…… 참 이걸 말씀드릴 걸 잊었군요. 그 여자는 한쪽 다리를 절고 있었어요. 절름발이였던 말입니다. 어떻게 생각하실는지 모르겠습니다만, 난 자꾸 그 여자가 좋아한 것은 운이 아니라 운의 다리가 아니었나 해요. 여자는 줄 위의 운을 하늘을 날고 있는 학(鶴)으로 생각했더랍니다.(...)”(92면)

「줄광대」가 소설/정보(신문)라는 담론 사이의 시차를 다룬 이야기라고 할 때, 단편 「변사와 연극」(『여원』, 1969.3.)은 소설/영화라는 장르 사이의 충돌을 드러낸다. 이 소설 역시 소설에서 서술자의 기능과 역할을 재고하게 하는 알레고리적 성격을 띤다. 이야기의 주인공은 말끝마다 ‘것이였다’를 붙이는 한 ‘사내’다. 그는 아들로 보이는 ‘더벅머리’ 총각과 함께 어느 시골의 장터거리에 있는 마을회관에서 지내게 된다. 거기서 마을의 청년들과 알게 된 사내는 크리스마스를 맞아 연극을 열자고 제의하고, 청년들은 못 미더워하다가 사내의 열의에 못 이겨 결국 그의 제안을 수락한다. 사내가 주도적으로 연극 준비를 이끌어어나가는 가운데, 청년들은 그간 베일에 휩싸였던 사내와 더벅머리 총각의 정체에 대해 조금씩 접근하게 된다.

마을의 청년들은 사내가 전국 각지를 돌아다닌 이력이 있고 ‘것이였다’라는 말투를 반복하는 것으로 보아 그가 일전에 무성영화의 변사였을 것으로 짐작한다. 더군다나 사내는 자기가 대본을 만들고 매우 특이하게도 대본의 지문을 낭독하는 연극의 변사 역을 자처하기도 했던 것이다. 반면 더벅머리가 진짜 사내의 아들인지는 끝내 밝혀지지 않는다. 사내는 더벅머리가 자신의 아들이라고 말할 때마다 초조한 표정을 숨기지 못하고, 더벅머리 또한 묘하게 표정이 달라지는 모습을 보인다. 한편, 더벅머리 또한 연극의 한 배역을 맡는다. 연극은 계모의 구박 때문에 집을 떠난 오라비가 성공을 이루고 돌아와 강제로 팔려가려던 누이 ‘연심이’를 구해준다는 내용으로, 더벅머리는 여기서 ‘오라비’ 역을 담당하기로 한다.

하지만 소설에서 결정적인 사건은 바로 연극이 상연되는 당일 일어나고 만다. 사내와 청년들은 몇 없는 관객 앞에서 그간 준비한 대로 연극을 진행해 나가지만, 3막에서 돌아온 오라비로 등장해야 할 더벅머리가 돌연 종적을 감추면서 그들의 연극은 대본과 전혀 다른 방향으로 흘러가게 된 것이다.

그렇게 되니 연극은 이미 혈수할수가 없게 되어버린 운명이였다. 더벅머리가 도망을 가버린 것이다. 무대 뒤에서 열을 올리고 있는 사내를 버리고, 그리고 마을에서 빌려 온 옷으로 ‘성공한 오라비’의 차림새를 한 채로. (중략) 이제 연극은 누이의 구원자가 돌아올 수가 없었다. 아니 이젠 연극에서뿐 아니라 실제에서도 사내는 그 더벅머리를 잃어버린 상황이었다. 연

극에서라면 혹시 다른 사람을 대신 분장시켜 내보낼 수도 있었다. 그러나 그러기에는 너무 시간이 촉박했고, 또 그것보다 청년들은 처음부터 오라비가 돌아오는 것을 싱겁게 여겨온 터였다. (중략) 청년들은 미처 사실을 사내에게 알리려 하거나 도망간 양복을 쫓을 생각도 없이, 그저 허탈하게 될 대로 되라는 식으로 연극의 종막만을 기다리고 있었다.(30면)(강조 표시-인용자)¹²¹⁾

그러나 연극이 계속될 수 있는 것은 그 순간에도 무대 뒤에서 “절정을 향해 치닫고 있는 사내의 열띤 변설”(31면) 때문이다. 사내는 오라비가 돌아왔음을 감격스러운 어투로 전달하지만, 실제 무대에서 누이 연심이는 오라비를 찾지 못하고 허둥대다가 혼자 무대를 나가버린다. 그렇게 연극이 완전히 붕괴되어 버리고, “행한 무대를 감격 어린 사내의 목소리가 한동안 더 울리고”(32면) 있는 장면으로 소설은 마무리된다. 소설에서는 이러한 파국의 장면이 “사내와 더벅머리를 둘러싼 그간의 수많은 추측과 수수께끼들의 진실을 한꺼번에 모두 드러내준 것”(28면)이었다고 설명한다. 하지만 실제로 텍스트의 문면을 따라 읽었을 때 그들의 진실은 쉽게 드러나지 않는다. 「변사와 연극」은 사내와 더벅머리는 어떤 관계인지, 사내는 왜 그런 연극을 꾸민 것인지 등 여러 의문에 대해 직접 대답해주지 않기 때문이다.

이러한 의문들은 텍스트에 나타난 정보들을 통해 사내의 처지를 짐작해봄으로써 간접적으로 해결할 수 있다. 마을의 청년들은 사내가 한때 인기 있었던 무성영화의 변사 노릇을 하다가, 유성영화의 보급 이후로 일자리를 잃은 채 시골마을들을 전전하게 된 것이라고 추측한다. “어떤 질긴 힘에 사로잡힌 듯 창황히 연습”(25면)을 이어가는 사내의 모습에서 발견할 수 있는 것은 변사 역할에 대한 맹목적인 정도의 집착이다.

한편으로는 그 연극의 가장 중요한 대목을 맡고 있어서 그 연습에도 열심이었다. 중요한 대목이란 다름 아니라 연극 대본의 대화를 제외한(때로는 그 대화의 일부까지도) 모든 지문을 막 뒤에서 읽어주는 것이었다. 그것은 물론 무대의 설정과 배역의

121) 이하 인용은 『이청준 전집3: 꽃과 소리』, 문학과지성사, 2012에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

연기로 표현되어야 하는 것이니까, 이중의 일에 속하는 것이었다. 그래서 총각들은 처음,

“그건 필요 없지 않아요? 옛날 무성영화에서 변사들이 하는 것 아니요? 이건 영화가 아니라 연극인데……”

그러나 사내는 기어코 그걸 해야 한다고 고집이었다. 무대가 불완전할 테니까. 시골 관객들에게는 무대 연기만으로는 이해가 어려울 테니까. 그런 말로 기어코 지문 낭독의 필요성을 고집했다.(21~22면)(강조 표시-인용자)

문제는 청년들의 말처럼 연극에서는 줄거리를 해설해주는 변사의 역할이 불필요한 것이라는 점에 있다. 유성영화나 연극은 배우의 액션과 대사로 이야기 세계가 구성되므로 줄거리를 서술하는 목소리가 따로 필요하지 않다. 그러나 이 연극에서 변사가 되기를 자처한 사내의 역할은 줄거리 해설 정도의 비중을 훨씬 넘어선다. 사내는 대본을 직접 만들어 그것을 모두 다 외워 버리며, 그의 변설은 실질적으로 무대 위에서 상연되는 플레이와 별개로 존재하게 된다.

예컨대, 「변사와 연극」의 마지막 장면은 목소리(변설)와 장면(연기)이 완전히 붕괴되어버린 상황을 보여준다. 여기서 사내의 변설은 해설이 아니라, 그 자체로 이야기의 전체적인 상황을 창조하고 구성하는 ‘구연’에 가깝다. 하지만 사내의 역할이 일반적인 구술자와 다른 이유는 사내의 구연이 연극 무대 뒤에서 행해지고 있기 때문이다. 그보다 사내는 텍스트(연극)의 숨은 작가이자 그의 목소리를 통해 상황 자체가 새로이 만들어진다는 점에서 소설의 서술자를 은유한다. 그렇다면 숨은 작가/서술자로서 사내는 왜 그런 연극을 만들어야 했을까. 이 질문은 조금 더 적극적인 추측을 필요로 한다.

불평들을 말했다. 특히 그 끝 대목이 바뀌어야 한다고 주장하고 나선 것은 대개 자신들이 한차례씩 도회지를 나갔다가 고생만 죽게 하고 돌아온 축들이었다. 경험에 비추어 그런 일은 아예 믿을 수가 없다고 했다. 절망적인 누이에게 그런 식으로 오라비가 나타나는 것은 도대체 우스꽝스런 어린애 장난짓이라 했다. 그러나 사내는 양보하지 않았다. 청년들이 자신들의 실제 경험을 들어가며 반대의 뜻을 펴오자 사내가 이번엔 마구 청년들을 압박질렀다. 그는 마치 자신의 대본에 들려

있는 사람 같았다. 그는 갑자기 거인이 되어 있었다.(20~21
면)(강조 표시-인용자)

사내가 마을 청년들의 반대를 무릅쓰고 도회에서 성공한 오라비가 누이를 구원해준다는 결말을 밀어붙이는 이유는, 결국 실제 그 자신은 도회의 삶 속에서 처절한 실패를 맞이하였기 때문임을 짐작할 수 있다. 연극이 끝나고 나서 사내와 더벅머리를 둘러싼 수수께끼가 해소될 수 있었다는 텍스트 상의 서술은 이 연극이 사내의 내력에 관한 진실을 담고 있다는 점을 암시한다. 달리 말해 「변사와 연극」에서 사내가 꾸미는 전체 연극과 그의 변설은 일종의 왜곡된 자기진술이다.¹²²⁾ 이 사실을 아는 더벅머리는 연극이 상연되는 날 도망쳐서 사내의 자기진술을 모두 무위로 돌린다. 따라서 「변사와 연극」에서 더벅머리의 역할은 서술의 표면에 균열을 일으키는 것, 그리고 서술 자체의 극성(劇性)을 환기시키는 것이다.

「변사와 연극」을 소설의 서술자에 대한 알레고리로 바라볼 수 있는 이유는 바로 그 때문이다. 이 작품에서 이야기를 서술하는 행위 자체에 내재한 창조적 본성은 보다 효과적으로 나타난다. 이때 중요한 것은 ‘변사’라는 은유적 표현이 암시하는 통찰이다. 모두 이야기의 전달을 목표로 한다는 점에서 변사/서술자는 비슷하지만, 변사가 선재(先在)하는 이야기(무성영화)의 줄거리를 부연하는 반면 서술자는 그의 목소리를 통해 즉시 이야기의 전체적 상황이 구성된다는 점에서 다르다. 따라서 막 뒤에서 변설을 이어가는 사내의 이미지는 오히려 텍스트 뒤에 머물러 있는 소설가와 비슷하다. 그러한 은유적 이미지는 서술자를 텍스트에 각인된 자연적 존재가 아니라, 작가의 의도를 적극 구현하는 구성적 존재로 바라보게 한다. 이처럼 서술자의 허구성을 인지할 때, 독자들은 사내의 진술(변설)에 숨겨진 의도를 추론하는 과정에 돌입할 수 있으며 또한 발화자(사내)의 내력을 재구성할 수 있다.

122) 이와 관련해 이윤옥은 다음과 같이 지적한다. “무성영화가 사라진 시대에 사내가 연극에서나마 변사를 고집하는 것은 다시 변사로 살기 위해서가 아니다. 자기 삶이 실린 자서전으로 지난 삶을 교정하고 싶어서다. 제대로 된 자서전 쓰기는 삶의 매듭인 한을 풀어내 치유와구원에 이르게 한다.”(이윤옥, 「텍스트의 변모와 상호 관계」, 『이청준 전집3: 꽃과 소리』, 문학과지성사, 2012, 351면.)

(2) 「가수(假睡)」

앞서 다른 두 작품이 서술자의 허구성에 관한 우화라면, 단편 「가수」(『월간문학』, 1969.8.)는 (등장인물의) ‘이름’에 대한 소설이라고 요약될 수 있다. 이 소설은 ‘주영훈’이라는 사내가 1년 사이에 두 번이나 같은 날짜와 시각에, 심지어 똑같은 모습으로 같은 기차에 치어 죽은 사건에 대해 이야기한다. 사건의 진실을 추적하는 기자 ‘유상균’에 의해서 두 번의 죽음은 유령의 소행이 아니라 같은 호적을 공유한 두 사내의 비극이었음이 밝혀지고, 소설가 ‘허순’을 통해 두 사내가 4.19 혁명 당시 서울의 시위 현장에서 처음 만나 같은 호적을 쓰기로 했다는 점이 드러난다. 그러나 한 사내가 웬지 모를 이유로 자살한 후, 다른 사내가 먼저 세상을 뜬 사내와 똑같은 모습으로 목숨을 끊은 것은 해명되지 않은 수수께끼로 남는다.

“말씀드리지요. 이야기를 해드려도 이제 유 선생께서는 기사를 고쳐 쓰시지는 않을 테니까요. 하지만 유 선생의 기사는 훌륭했다는 것을 다시 말씀드리려고 싶습니다. 주영훈은 자기의 이름으로 살다가 죽어간 한 사내가 자기의 이름으로 이룩해놓은 모든 것을 자기의 것으로 만들기 위해 발버둥쳤다. 그리고 그것을 완전무결하게 하기 위하여 사내의 죽음까지도 자기 것으로 만들어버리려고 (거기에는 빼앗긴 죽음을 되찾는다는 의미도 포함되어 있었습니다마는) 스스로의 죽음을 맞는다……(…)”(284면)(강조 표시-인용자)¹²³⁾

이에 유상균과 허순은 두 번째 사내의 죽음이 “한 사내가 자기의 이름으로 이룩해놓은 모든 것을 자기의 것으로 만들기” 위함이며, “거기에는 빼앗긴 죽음을 되찾는다는 의미도 포함되어” 있었다고 추측한다. 그들이 설명한 대로 「가수」에서 두 사내의 미스터리한 죽음이 곧 이름에 관한 욕망에 결부되어 있다는 사실은 매우 중요하다. 작중에서 설명되지는 않지만, 소설의 배경인 1968년은 한국에 주민번호등록제도가 도입되기 시작한 시기이기 때문이다. 인구동태 파악과 불온분자 색출을 명분으로 시작된 주민번호 제도는 당시 기본권을 지나치게 침해한다는 적지 않은 반발이 있었음에도 불구하고

123) 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집3: 꽃과 소리』, 문학과지성사, 2012에서 괄호에 면수 표기.

하고 그대로 강행된 바 있다.¹²⁴⁾ 작중에서 둘 중 한 사내가 간첩이거나, 병역 기피자, 혹은 월남민일 것이라 추측된다는 점을 고려하면, 주영훈의 죽음은 이러한 통치의 시스템에 정착할 수 없었던 사람들의 비극을 단적으로 보여준다고 할 수 있다.

검사 ‘한치윤’과 허순은 실제로 죽은 두 사내 가운데 한 명이 월남 출신의 고아였기 때문에 이름을 빌린 것이라는 사실까지 밝혀낸다. 그러나 한치윤과 허순도 다른 사내가 ‘왜’ 이름을 선뜻 빌려주게 되었는지에 대해서는 끝까지 해명하지 못한다. 「가수」는 이런 의문들에 대해 직접 대답하지 않고, 오히려 그 수수께끼를 중심으로 등장인물들의 증언과 추리에 근거한 여러 이야기들이 가지처럼 뻗어 나오는 방식으로 계속된다.

“누구나 확실할 수는 없지요. 더욱이 유 선생의 경우는 다른 사람이 그어올 수 있는 연장선에 관심을 갖지 않았기 때문입니다. 한 검사나 기관사 최 씨, 그리고 운평의 그 여자라든가 저까지 포함한 모든 사람들이 그어들어가고 있었던…… 이 사람들도 모두가 어느 한곳에서 주영훈이란 사람의 죽음과 그 죽음이 설명되는 사실들과 만났습니다. 그러나 이들은 그것으로 주영훈과 그 죽음을 다 알지는 못합니다. 그래서 자기들의 상상력을 따라 계속 어떤 연장선을 그어가지요. 영훈의 죽음은 그 가상의 교차점 근처에 있을 것입니다. 우리는 그것을 그저 느낄 수 있을 뿐이지요.”(283면)(강조 표시-인용자)

예를 들어, 허순은 두 주영훈의 죽음과 관련된 사람들의 이야기를 ‘점근선’의 집합에 비유한다. 그녀는 사람들이 사건의 진실을 향하여 각기 다른 점근선을 그어가며, 그 점근선들이 교차하는 지점이 진실의 자리이지만 그것은 오로지 느낌으로만 알 수 있을 뿐이라고 설명한다. 허순의 말대로 「가수」는 이야기들의 교차를 통해서 오히려 미스터리를 더욱더 심화시키는 방식으로 구조화된다. 예컨대 가장 먼저 사건을 접했던 한치윤의 추리는 이름을 빌린 사내의 출신까지는 밝혀낼 수 있었으나, 다른 사내가 왜 이름을 빌려주었는지는 설명하지 못한다. 이는 다른 인물들의 설명에서도 마찬가지다.

124) 「주민등록재론」, 『동아일보』, 1968.9.13; 「變貌 (6)」, 『매일경제』, 1968.12.23. 참고.

유상균은 그 이유를 사내가 지닌 ‘외로움’ 탓으로, 허순은 사내가 ‘가수’ 상태에 잠겼던 탓으로 돌리지만 그들이 이야기(기사, 소설)는 모두 웬지 미흡하다는 느낌을 지우기 어렵다.

하지만 한 사내의 아내가 말한 것처럼, 이 소설의 궁극적인 미스터리는 두 남자의 죽음이 결정적으로 “어느 쪽이 이름을 빌려주고 어느 쪽이 빌려 받은 것인지 확실한 것을 알지 못하”(261면)게 만들어 버렸다는 점에 있다. 유상균을 비롯한 소설의 등장인물들은 소설이 끝날 때까지 그런 사실에 대해 별다르게 주목하지 않는다. 오히려 더욱 혼란을 느낄 수밖에 없는 것은 바로 「가수」를 읽는 텍스트 밖의 독자들이다. ‘펜팔 구락부에서 일했던 주영훈과 초등학교 교사였던 주영훈 가운데 누가 원본의 주영훈인가?’라는 의문은 소설의 마지막까지 해소되지 않은 채로 남아있기 때문이다. 이청준은 주영훈이라는 인물의 생애 전체를 보증해주는 다른 인물을 등장시키지 않음으로써 이 부분을 미결정적인 영역으로 놔둔다. 따라서 ‘주영훈’이라는 이름은 이야기 세계 안의 지시적 관계를 확립하는 지표가 아니라, 도리어 그것을 혼란스럽게 만드는 요인으로 작용한다. 즉, 적어도 「가수」에서 이름(‘주영훈’)은 인물들의 비(非)실재성을 환기하는 장치라고 할 수 있다.

결국 두 죽음을 설명하기 위해 이뤄지는 작은 이야기들이 모두 미진하게 느껴지는 것은 결정적으로 주영훈이라는 인물이 도대체 누구인지 알 수 없기 때문이다. 하지만 이처럼 사건의 설명 불가능성을 바탕으로 진실은 결코 알 수 없다거나¹²⁵⁾ 혹은 진실은 구성될 따름이라는 결론에 도달하는 것은 그리 생산적이지 못하다.¹²⁶⁾ 본고에서 지적해왔듯이 이러한 원론적 입장은 모두 결론이 아닌 전제에 어울리는 것이기 때문이다. 오히려 이야기들의 교차를 통해 가중된 혼란과 미스터리 자체를 소설 「가수」가 획득한 리얼리티라고 볼 수 있다.

125) 오양진, 앞의 글, 417면.

126) 이와 관련해 김영찬의 다음과 같은 지적은 참조할 만하다. “1960년대 이청준 소설의 화자-주인공들이 ‘말할 수 없음’을 끊임없이 말한다는 자체가 이미 그 ‘말할 수 없음’의 조건을 진술의 구성적 토대로 받아들이면서 그것을 무릅쓰고자 하는 진술의 욕망을 드러내는 것이며, 어찌 됐든 그 안에는 문학이 진실에 어떻게 접근할 수 있으며 또 그것이 어떻게 발화될 수 있는가에 대한 문제의식이 이미 함축되어 있는 것이기 때문이다.” (김영찬, 「1960년대 이청준 소설에서 ‘진실’의 존재론-「가수(假睡)」를 중심으로」, 『어문론집』 50, 중앙어문학회, 2012, 362~363면. 강조 표시는 인용자.)

“네, 가수상태 말입니다. 알고 계시겠지만, 반드시 기관사들만 가수를 경험하는 것은 아닙니다. 어떻게 생각하면, 영혼을 포함해서 이 시대를 살아가는 우리 모두가 제각기 자기의 생에 대한 어떤 가수상태를 경험하고 있는 건 아닐까요? 아, 그렇다고 저는 지금 그 가수 속의 생이라는 것을 매도하고 싶은 건 아니에요. 가수에 빠져서도 절대 실수는 하지 않는다고 하지 않습니까. 스스로 납득한 정확한 행위를 한다거든요. 다만 뒤에 가서 그것을 잘 생각해내지 못할 뿐이지요. 역설적으로 말해서 생의 가수상태란 그러니까 그가 열심히 그리고 정직하게 그것을 살고 지키려고 했다는 말이 될 수도 있지요. (...)”(296면)(강조 표시-인용자)

소설의 말미에서 허순은 “우리 모두가 제각기 자기의 생에 대한 어떤 가수상태를 경험”하고 있는지도 모른다고 설명하면서, 특히 자신의 소설 또한 그런 가수상태를 면하지 못했다고 고백한다. 그녀의 대사에서 흥미로운 점은 사람들은 가수상태에서 “스스로 납득한 정확한 행위를 한다”는 부분이다. 소설쓰기 역시 일종의 ‘가수’(假睡)라고 표현되었다는 점을 감안하면, 두 사내의 죽음을 설명하기 위해 진행된 인물들의 이야기 자체도 가수상태의 소산일 것이며, 어떤 의미에서 그 이야기들은 사건에 대한 정확한 반응을 보여준다. 그들의 이야기는 모두 주영훈이라는 가리킬 수 없는 사내에 대한 불가능한 해명을 시도하기 때문이다. 그런 시도 가운데서 주영훈이라는 비실재의 자리에 소환되는 것들은 병역기피자, 간첩, 월남 고아 등의 불온한 존재들이다. 요컨대 「가수」에 나타난 ‘이름’의 문제는 결코 등록될 수 없는 유령적인 존재로서, 시민(국민)에 미만하는 자들은 어떻게 이야기될 수 있는가를 되문게 한다.¹²⁷⁾

그러므로 이 소설에서 검사 한치윤의 추리나 소설가 허순의 소설이 모두 진상규명에 실패하는 것은 어쩌면 자연스러운 일이라고 할 수 있다. 그들의

127) 4.19 혁명의 현장에 출몰한 시민 계급에 미만하는 사람들을 재현한 소설에 대해서는 박태순의 작품을 분석한 연구들에서 상당부분 참조점을 제공받았다. 자세한 논의는 배하은, 「혁명의 주체와 역사 탈구축하기-박태순의 6월항쟁 소설화 방식에 관한 연구」, 『한국현대문학연구』 56, 한국현대문학회, 2018; 이현석, 「시민과 혁명의 시간-4.19와 박태순 소설의 문학사적 의미」, 『구보학보』 18, 구보학회, 2018 참고.

이야기는 모두 범정의 모델을 따른다. “진리나 진실을 실체적인 발화 주체와 내용의 일치를 통해 보증하는 범정 모델은, 법적 권리의 주체로서의 ‘국민’만을 ‘리얼한 것’의 발화 주체로 인정하는 모델이다.”¹²⁸⁾ 하지만 「가수」에서 미스터리 중심에 있는 ‘주영훈’은 사실상 실체적 존재로 보기 어려운 인물이다.¹²⁹⁾ 이 소설에서 주영훈은 기실 이름 그 자체에 불과하다. 이는 근대소설(novel)의 원리인 형식적 리얼리즘에 내포된 한계까지 함께 암시한다. 4.19 혁명을 통해 거리로 나설 수 있었던 이름 없는 자들의 존재가 다시금 통치의 시스템 아래서 가려질 때, 「가수」는 그 비가시적 존재들의 ‘지시될 수 없음’을 통해 그들의 실재를 환기한다. 따라서 「가수」는 소설(novel)의 원리(형식적 리얼리즘)를 배반함으로써 정확한 현실 인식에 도달하게 되는 것이다.

지금껏 이 절에서 살펴본 작품들을 통하여, 이청준은 소설의 형식적 리얼리즘을 반문하면서 소설은 허구적이라는 기본 전제를 상기시키는 가운데, 소설적 진술의 수용 방식에 대한 질적 변화를 꾀하고 있음을 알 수 있다. 이른바 허구성의 알리바이는 진술의 시스템이 작동시키는 범정의 모델에서 자기진술의 자유도를 높일 수 있는 장치이며, 동시에 독자의 해석적인 독서를 촉발시키는 요인이다. 그것은 ‘실체적 개인의 신빙성 있는 진술’이라는 리얼리즘적 재현의 전제로부터 이탈하게 해준다. 그럼으로써 소설읽기는 진술의 표면이 아닌 맥락을 읽는 독서(「줄광대」, 「변사와 연극」)임과 동시에 비가시적인 존재들에 대한 대화(「가수」)의 과정이 될 수도 있다. 다음 장에서 다루는 소설들은 구체적으로 등장인물의 자기진술이 소설, 영화 등의 픽션을 통해 이루어지는 경우에 해당하는 작품들이다. 여기서 본 연구는 이청준의 소설에서 작동하는 허구성의 가능성과 한계들을 살펴보기로 한다.

128) 김항, 「‘리얼한 것’의 정치학-1960년대 말 한국의 리얼리즘론」, 소영현 편, 『비평 현장과 인문학 편성의 풍경들-1970년대 『창작과비평』을 중심으로』, 소명출판, 2018, 66~67면.

129) 설혜경 역시 「가수」 분석에서 비슷한 지적을 한 바 있다. “스스로를 ‘남의 대화를 이어주면서 거기서 겨우 자기 존재를 확인’하는 “전화 교환수”(120쪽)에 빗대어 설명했듯이, ‘주영훈’ 자신에게조차 자기 정체성은 실체가 없다. 이렇게 진실의 범정에서 이청준의 인물들은 알 수 없다는 부지의 진술을 하면서 우회적으로 법의 취약함을 폭로한다. 개인의 진실을 추적해 가는 법의 방식도, 법이 밝혀낸 개인의 진실도 허구에 불과하다.” (설혜경, 「1960년대 소설에 나타난 재판의 표상과 법의 수사학-최인훈과 이청준을 중심으로」, 한양대학교 대학원 박사학위논문, 2011, 127면.)

3. 소설적 자기진술의 성취와 패러독스

3.1. 논픽션 비판과 상상되는 타자성

이청준의 대표작인 장편 『당신들의 천국』(『신동아』, 1974.4~1975.12)에서 평론가 김현을 괴롭혔던 질문은 왜 지식인 ‘이상옥’이 아닌 병원장 ‘조백헌’ 대령이 주인공으로 설정되었는가 하는 점이었다. 『당신들의 천국』에 관한 평론 「자유와 사랑의 실천적 화해」에서 김현은 이미 나름대로의 대답을 제시하는데, 그 견해에 따르면 이상옥의 주인공일 경우 「소문의 벽」에서처럼 다시 “영원히 실패할 수밖에 없는 천국의 꿈 때문에 광태에 이르는 한 지식인의 심리적 과정”¹³⁰⁾을 그럴 수밖에 없었기 때문이다. 이를테면 이청준이 『당신들의 천국』에서 형상화하고 싶었던 바는 소록도 주민들이 스스로 이루어야 할 ‘자생적 운명’에의 꿈이었으며, 자생적 운명에 의거하지 아니한 “그 당신들의 천국의 주인공이 조백헌이라는 것은 당연한 구성”¹³¹⁾일 따름이라는 설명이다.

그러나 『당신들의 천국』에서 자생적 운명에 관한 비전을 구상하는 주체가 한센병 환자들 자신이 아니라는 사실은 다소 아이러니하다. 자생적 운명은 실질적으로 지식인 이상옥과 권력자 조백헌 사이의 대화 과정에서 구상되는 것이기 때문이다. 뿐만 아니라 『당신들의 천국』에서 소위 ‘문둥이’라 불리는 한센병 환자들의 목소리가 개별적으로 가시화되지 않는다는 점 역시 문제적인 부분이다.¹³²⁾ 하지만 그럼에도 불구하고 『당신들의 천국』이 한센병 환자들을 타자화한다는 혐의를 얼마간 모면할 수 있는 것은 이청준이 소설 속의 문제적 개인, 보건과장 이상옥에게 걸어둔 설정 덕분이다. 작중에서 이상옥은 한센병 환자인 부모 밑에서 태어났으나 그 사실을 숨기고 다시 소록도로 돌아온 인물로 나온다. 『당신들의 천국』에서 이청준은 사실상 문둥

130) 원문은 김현, 「해설: 자유와 사랑의 실천적 화해」, 『당신들의 천국』, 문학과지성사, 1976. 인용은 김현, 「자유와 사랑의 실천적 화해」, 권오룡 편, 앞의 책, 233면.

131) 위의 글, 같은 면.

132) 천정환, 「서발탄을 쓸 수 있는가-‘문학과 정치’를 보는 다른 관점과 민중문학의 복권」, 『문학사 이후의 문학사: 한국 현대문학사의 해체와 재구성』, 푸른역사, 2013, 84면.

이/비(非)문동이 사이의 경계인인 이상옥을 통해 문둥이들만의 천국을 만들자는 선언이나, 아니면 문둥이/비문둥이가 하나 되는 세상을 만들자는 미망으로부터 모두 거리를 둔다. 이상옥의 모습으로부터 “이청준의 도덕적 정결주의”¹³³⁾를 엿볼 수 있는 이유는 경계인으로서 소록도 주민을 쉽사리 타자화하거나 동일화하지 않는 그의 태도 때문이다.¹³⁴⁾ 요컨대 이상옥은 아마도 『당신들의 천국』에서 작가가 서 있는 윤리적인 스탠스를 가리키는 인물일 것이다.

『당신들의 천국』에서 이상옥과 함께 더욱 세심한 주의를 기울여야 할 인물은 바로 이상옥의 내력을 소설화한 ‘한민’이라는 청년의 존재다. 이상옥이 결벽증적인 윤리의식을 보여주는 지식인의 한 전형이라면, 한민은 지식인으로서의 위치를 점검하게 해주는 거울과 같은 인물이라고 할 수 있다.

상옥은 의외였다. 한이란 청년은 그로서도 전부터 이런저런 사정을 대강 다 알고 있는 사내였다. (중략) 그러면서 열심히 자기 이야기를 쓰고 있었다. 자신의 투병기와 섬 생활의 이야기를 쓰고 있었다. 그렇게 쉴 새 없이 글을 써서 자기 대신 물으로 내보내고 있었다. 잡지사나 신문사로 끈질기게 글을 내보내고 있었다. (중략) 논픽션물 현상 모집 응모 때마다 별지에 따로 그런 부탁의 말을 적어 넣으면서 한사코 희망을 잃지 않으려던 한민이었다. 그렇다고 물론 그런 부탁 때문에 그가 바라던 ‘반가운 하교’가 내려진 일은 없었다. 물에서는 소식이 없었다. 그의 글에 대해선 가타부타 도대체 소견을 들을 기회가 없었다. 원고만 고스란히 되돌아오고 말거나, 그도 저도 아주 소식이 껌껌해져버리기 일쑤였다. (86~87면)¹³⁵⁾(강조 표시 -인용자)

『당신들의 천국』의 한민은 “자신의 투병기와 섬 생활의 이야기”를 “쉴 새

133) 김현, 앞의 글, 230면.

134) 김태환 「해설: 비동일성의 미학」, 『이청준 전집11: 당신들의 천국』, 문학과지성사, 2012, 511~512면 참고.

135) 이청준, 『당신들의 천국』, 문학과지성사, 1976. 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집11: 당신들의 천국』, 문학과지성사, 2012에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

없이 글로 써서 자기 대신 물으로 내보내고”자 애쓰는 인물이다. 하지만 그의 이야기는 번번이 읽히지 못한 채 섬으로 되돌아오며, 이에 한민은 절망감을 이기지 못하고 스스로 목숨을 끊는다. 한민이 남긴 습작 소설(「귀향」)을 통해 이상옥의 내력과 섬의 비밀스러운 역사가 밝혀지긴 하지만, 소설 속에서 한민에 대해 다룬 부분은 위의 인용문이 전부일 정도로 극히 미량에 불과하다. 여기서 새삼 궁금증을 불러일으키는 대목은 그가 평소 잡지나 신문사의 “논픽션물 현상 응모 모집”이 열릴 때마다 열심히 자신의 이야기를 써 보냈다는 설정에 있다. 줄거리의 전개상 유작 소설과 비교하여 그다지 중요하지 않아 보이는 ‘논픽션’에 대한 언급은 무엇을 이야기하기 위한 설정이었을까, 그리고 그 논픽션에는 어떤 내용이 쓰여 있었을까¹³⁶⁾ 등등 여기서부터 파생되는 여러 질문들이 뒤를 따른다.

이 질문들에 대해서는 텍스트 상의 근거가 매우 빈약하므로 직접적인 대답을 제시하기는 매우 어렵다. 다만 한민의 논픽션이 환기하는 당대적 상황이 무엇인지는 충분히 짐작해볼 수 있다. 가장 먼저 떠오르는 것은 1960년대 후반부터 1970~80년대까지 이르는 “수필과 논픽션 전성시대”¹³⁷⁾이다. 1970년대 한국 리얼리즘 소설이 산업화 시대의 소외 계층을 재현하고자 하는 문학장 내부의 노력을 보여준다면, 르포르타주나 민중 수기를 포함한 논픽션 장르는 비문학적 영역에서 사회적 타자의 삶과 목소리를 적극 발굴하고자 했던 시도였다고 할 수 있다. 그간 축적된 한국 논픽션 관련 연구에 따르면 1960년대 출판·문화계에서는 이미 논픽션이 소설보다 생생하고 실감나는 현실을 전달하기에 유용하다는 공감대가 형성되어 있었으며,¹³⁸⁾ 70년대부터 본격적으로 확산된 논픽션 공모전은 민중이 글쓰기의 주체로 나설 수 있는 기회를 제공했다는 점에서 그 의의를 발견할 수 있다.¹³⁹⁾ 특히 『당

136) 실제로 당시 한센인의 글쓰기들이 수록되었던 잡지 『새빛』에 대한 연구로는 한순미, 「분홍빛 목소리-한센인의 기록에서 혼종성이 제기하는 질문들」, 『한국민족문화』 62, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2017를 참고할 수 있다. 여기서 한순미는 이청준의 당신들의 천국이 『새빛』에 발표된 한센인들의 여러 자전서사로부터 모티프를 차용, 변주하여 만들어진 것임을 밝힌다.

137) 이청준, 「해공(蟹公)의 질주」, 『이청준 전집10: 이어도』, 문학과지성사, 2015, 347면.

138) 김성환, 「1970년대 논픽션과 소설의 관계 양상 연구: 『신동아』 논픽션 공모를 중심으로」, 『상허학보』 32, 상허학회, 2011, 21면.

139) 유효만, 「한중 논픽션 글쓰기 양상 비교연구-『인민문학』과 『신동아』의 논픽션 공모를 중심으로」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2016, 72면.

신들의 천국』이 연재된 월간지 『신동아』는 당시 그러한 논픽션 붐을 선두에서 이끌었던 지면이기도 했다.

그뿐만 아니라 소설 『당신들의 천국』이 조선일보 기자 이규태의 「소록도의 반란」(『사상계』, 1966.10)이라는 르포르타주를 참조하여 만들어졌다는 점 역시 중요한 사실이다.¹⁴⁰⁾ 이청준은 소설 속에서 이규태를 ‘이정태’라는 이름의 기자로 등장시켜서 일종의 모델 텍스트인 「소록도의 반란」의 존재를 상기시킨다. 하지만 이러한 설정은 단지 이규태에 대한 오마주이기보다는 「소록도의 반란」과 『당신들의 천국』의 시차(視差)를 지각하게 해주는 요인이다. 이미영의 견해를 빌리자면, 소설 『당신들의 천국』은 기실 『사상계』의 경제개발담론과 공명하는 「소록도의 반란」으로부터 ‘해석의 공간’을 창출하기 위한 다시쓰기 작업에 가깝기 때문이다.¹⁴¹⁾ 정리하건대 한민의 논픽션은 『신동아』의 논픽션 공모라는 민중적 글쓰기의 현장과, 「소록도의 반란」이 보여주는 근대화 담론의 ‘서발턴’¹⁴²⁾ 재현 사이에서 결국 쓰이지 못한다. 이는 논픽션 붐이라는 당대의 문화현상 속에 존재하는 사각지역을 암시적으로 가리킨다. 한마디로 한민의 논픽션이 물으로 나갈 수 없었다는 설정은 사실상 민중에 미만하는 자로서, 또한 오로지 재현의 대상으로서 존재할 수밖에 없었던 한센병 환자들의 삶이 압축되어 있는 모티프라고 할 수 있다.

140) 이와 관련해 이청준의 다음 언급을 참조할 수 있다. “마지막으로 이 책을 내기까지 은혜를 입은 많은 분들께 감사를 드린다. 연재의 기회를 주신 『신동아』 여러분과 취재를 도와주신 조창원 전 원장님, 그리고 조선일보의 이규태님-특히 한 미숙한 문학청년에게 제법 야심적인 창작욕의 발단을 마련해 주었을 뿐 아니라, 소설 곳곳에서 그의 빼어난 취재의 눈을 의지하지 않을 수 없었던 이규태님을 만날 수 있었던 것은 나의 비길 데 없는 자랑이요 행운이었음을 고백하지 않을 수 없다.” (이청준, 「쓰고 나서」(1976.4.27), 『당신들의 천국』, 문학과지성사, 1976, 417면. 강조 표시는 인용자.)

141) 이미영, 「『당신들의 천국』 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2014, 41~50면.

142) 서발턴의 의미와 관련한 천정환의 언급을 옮기자면 이렇다. “덧붙여 저는 한국문학에서 구성하고 재현하는 ‘타자성’이 계속 변해왔다는 점을 염두에 두고, 단지 작품에 나타난(또는 나타나지 않는) ‘타자’뿐만 아니라 문학(사)-인식론 자체에 개재된 타자에 대해 이야기해 보려고 합니다. 강좌의 제목으로 삼은 ‘서발턴(subaltern)’은 바로 이러한 타자를 가리킵니다. 우리말로 ‘하위주체’로 번역되곤 하는 서발턴은 여기서는 잘 못 배우고 잘 못 읽고 잘 못 쓰는 사람, 문화적으로 정치적으로 소외된 사람들 또는 그런 상태들을 가리킵니다.” (천정환, 앞의 글, 85면. 강조 표시는 인용자.)

『당신들의 천국』에서 한민이 환기하는 재현의 사각(死角)은 곧 ‘민중 혹은 서발턴 계급은 어떻게 재현할/될 수 있었는가’라는 문제와 관련된다. 논픽션 장르 또한 이청준에게는 메타적인 성찰의 대상일 수밖에 없었던 것은 바로 그런 맥락에서이다. 여기서 한 가지 분명하게 짚고 넘어가야 할 사항은 70년대를 전후한 논픽션 대중화 현상은 낯선 현실을 알고 싶다는 인식론적 차원에서 일어난 것이라기보다, 정확히 말해서 더 리얼한 ‘텍스트’에 대한 독자대중의 글읽기/글쓰기 욕망에 기인한 현상이라는 점이다.¹⁴³⁾ 따라서 논픽션은 실제 현실을 지시하는 텍스트라는 원론적 정의보다 중요한 것은 거꾸로 논픽션이 리얼리티를 환기하거나 구성하는 텍스트 효과로서 작동할 수 있다는 사실이다.¹⁴⁴⁾ 그렇다면 『당신들의 천국』의 한민이 암시하는 당대적 문화현상으로서의 논픽션의 문제성은, 것처럼 논픽션을 통해 현실이 구성되는 가운데 배제되는 타자들 혹은 그런 타자들이 리얼한 것으로 재현되는 와중에 특정 방향으로 대상화될 수 있는 가능성 속에 존재한다. 이청준이 수필 「상상의 공간」에서 논픽션의 인기에 대해 언급하면서, 논픽션의 관심은 “시종일관 현실에 공간에 머문다”는 것을 단점으로 지적한 반면 소설은 “현실을 해석하고 정리하며 그것에 보다 나은 삶의 질서를 부여”¹⁴⁵⁾할 수 있다고 강조한 것 역시 궁극적으로는 독자대중의 타자 인식이 물화(物

143) 이와 관련해 현실은 결국 텍스트를 통해 매개될 수밖에 없다는 점을 새삼 다시 상기해 보는 것은 유효할 것이다. “하지만, 역사 기술 혹은 분석 작업은 ‘텍스트라는 형식’을 통해서가 아니면 접근 불가능하며, 본질적으로 역사, 현실, 실재에 대한 접근이란 반드시 선행하는 텍스트화, 정치적 무의식 속에서의 서사화를 거칠 수밖에 없다. 우리에게겐 텍스트, 아니 형식이 필요하며 그것이 소설이 아니더라도 양식과 형식에 대한 물음들은 여전히 ‘소설 다음’과 ‘다음 사회’의 상동성 혹은 비동일성 분석의 토대이자 유산이다.” (황호덕, 「루카치 은하와 반도의 천공 天空, ‘문학과 사회’ 상동성론의 성좌들-루카치라는 형식, 고유한 수용의 고고학 1」, 『문학과사회』 2016 여름, 270~271면.)

144) 그러므로 논픽션 또한 수사적인 방식으로 이해될 필요가 있다. H. 포터 애벗(H. Porter Abbott)에 따르면 “픽션이 가지고 있는 강력한 이점들에도 불구하고, 논픽션 서사들은 이것은 실제로 일어난 진짜 이야기라고 주장할 수 있다는 점에서 픽션이 갖지 못한 특별한 매력을 가진다”고 설명한다. 『어느 절망한 남자의 일기』나 『백만 개의 작은 조각들』의 사례처럼 내용이 거짓임이 판명되지 않는다면, 논픽션은 서사의 실제성을 보증하는 효과로서 지속할 것이다. (H. 포터 애벗, 『서사학 강의』, 우찬제·이소연·박상익·공성수 역, 문학과지성사, 2010, 275~280면 참고.)

145) 이청준, 「상상의 공간」, 『작가의 작은 손』, 1978, 167~168면.

化)될 가능성에 대한 경계심을 보여준다.

본고의 서론에서 밝힌 대로, 196,70년대 이청준이 문화현상으로서 논픽션의 부상을 분명히 의식하고 있었다는 점은 주지의 사실이다.¹⁴⁶⁾ 실제로 이청준이 『사상계』, 『여원』, 『아세아』, 『지성』 같은 잡지에서 기자나 편집인으로 경력을 이어갔던 사실을 상기하자면,¹⁴⁷⁾ 그가 당시 독서시장에서 급부상하였던 논픽션의 인기를 실감하기란 그리 어렵지 않았을 것이다. 또한 논픽션의 인기와 함께 당시 민중주의가 한국문학의 한 기조로 자리 잡기 시작했다는 문학사적인 맥락을 고려할 때,¹⁴⁸⁾ 이청준의 소설(론)에서 다시 허구성의 개념이 그 맥락 안에서 어떻게 작동하였는지 살펴보는 과정은 매우 중요하다. 이는 이청준 소설의 고유성을 해명해줄 수 있는 계기이기도 하다. ① 우선 이청준 소설에 나타나는 소위 민중 재현의 특이성은 그들이 스스로에 대해 이야기‘하는’ 주체로서 묘사된다는 점에 있다. ② 또한 그들의 자기진술이 논픽션적인 맥락에서 발화되는 것이 아니라 소설, 영화 등 픽션의 프레임을 거쳐 전달된다는 사실 역시 반복되는 특징에 해당한다. 그렇다면 이러한 설정은 도대체 왜 필요했던 것일까?

결론부터 언급하자면 이청준 식의 타자 재현은 리얼리즘 소설 혹은 논픽션과 다르게 재현의 대상을 매우 ‘불투명’하게 만드는 결과를 낳는다. 그것은 상당부분 등장인물의 자기진술이 허구화된 맥락 안에서 이루어지기 때문에 발생하는 효과이다. 결국 타자들의 경험적 진실이 다시금 불투명성 속에 머무르게 된다는 측면에서 그때 이청준 소설의 허구성은 오작동하는 것처럼 보인다. 하지만 본고 2장 3절의 단편 「가수」 분석에서 확인한 바 있듯이,

146) 1960~70년대 한국의 독서시장과 독서현상에 대한 논저로는 오혜진, 「카뮈, 마르크스, 이어령-1960년대 에세이즘을 통해 본 교양의 문화정치」, 『한국학논집』 51, 계명대학교 한국학연구원, 2013; 이용희, 「1960~70년대 베스트셀러 현상과 대학생의 독서문화-베스트셀러 제도의 형성과정과 1970년대 초중반의 독서경향」, 『한국학연구』 41, 인하대학교 한국학연구소, 2016; 임유경, 「지식인과 잡지 문화」, 『한국현대생활문화사: 1960년대-근대화와 근대화』, 창비, 2016; 천정환·정종현, 『대한민국 독서사』, 서해문집, 2018 참고.

147) 연보에 따르면 이청준은 『사상계』에서는 1966년부터 67년까지 1년여 동안 기자로 활동했고, 그 다음 바로 『여원』으로 이직하여 역시 1년쯤 활동한다. 다음 해인 1968년에는 『아세아』 창간에 관여했으나 잡지는 대중의 외면을 받았고, 1971년에 참여한 월간 『지성』 역시 마찬가지였다. (이청준기념사업회 편, 앞의 책, 89면 참고.)

148) 권영민, 앞의 책, 258~263면 참고.

재현의 불투명성이 곧 현실 인식의 실패를 가리키는 것만은 아니다. 바꿔 말하면 이청준의 소설에 나타나는 재현의 모호성이라는 특징은 사회적 타자의 삶을 실감 있게 묘사하지 못하였음을 의미하기보다, 사회적 타자의 타자성 그 자체를 각인시키는 징후라고 할 수 있다. 반대로 이청준은 소외된 계층의 삶을 투명하게 재현(대변)하고자 하는 문학에 대해서는 매우 비판적인 태도를 보인 바 있다.

H형이나 S형이나 그들이 겪은 가난의 경험을 글로 쓴 일의 거의 없는 편이다. 가난의 이야기를 글로 쓰지 않을 뿐 아니라 이야기를 한 일도 태무한 것이다. 아니 글을 쓰거나 이야기를 하지 않을 뿐만이 아니라 설부른 가난 이야기를 쓰고 있는 작품에 대해서마저 둘은 똑같이 신용을 잘 하려 들지 않는다.

“개새끼들, 제놈들이 무얼 알아! 가난을 살아 봤어? 정말로 한번 가나니란 걸 살아보겠어! 뱃대지 뜨듯하게 밟쳐 묵고 아랫목에 드러누워 무슨 가난이 어찌고 어찌?”(강조 표시-인용자)¹⁴⁹⁾

그래서 나는 언젠가 프랑스 유학을 가 있던 친구가 내게 보내 준 편지의 한 대목을 아직도 잊지 못하고 있는지 모른다. 그는 편지 가운데서 이런 악담을 늘어놓고 있었다.

여기서 바라보면 고통의 제스처와 고통의 사진만을 보여주며 사실은 아무런 고통도 느끼지 않는 자와, 고통 자체를 삶과 소설을 통해 보여주는 자가 선연하게 구별된다. ……너의 고통이 점점 부풀어 네 전신에서 고통의 소리가 나기를 바란다.(강조 표시-인용자)¹⁵⁰⁾

「가난과 가난의 소설」에서 이청준이 ‘H형’이나 ‘S형’의 입장을 통해 “선부른 가난 이야기를 쓰고 있는 작품”에 대해서 표하는 감정은 증오에 가깝다. 그에게 가난은 “내놓고 자랑할 만한 특권이 아니라 오히려 어떤 원죄적 부끄러움”¹⁵¹⁾이었기 때문이다.¹⁵²⁾ 비슷한 맥락에서 이청준은 「알리바이 문

149) 이청준, 「가난과 가난의 소설」, 『작가의 작은 손』, 열화당, 1978, 153면.

150) 이청준, 「알리바이 문학」, 위의 책, 210면.

151) 이청준, 앞의 글, 154면.

학」에서도 “고통의 제스처와 고통의 사진”만을 전시하는 듯한 소설을 경계하며, “고통 자체를 삶과 소설을 통해 보여주는” 것이 소설가의 임무라고 주장한다. 이와 같은 주장은 이청준 소설의 재현적 특이성을 해명할 수 있는 여러 단서들을 제공한다. 어떤 타자가 지닌 경험의 진실은 궁극적으로 그들 자신의 이야기로써만 증명될 수 있다는 것, 또한 경험적 진실의 밀도가 높을수록 그 이야기는 직접적으로 발화될 수 없다는 점이 주장의 핵심이라면, 실제 이청준의 소설은 그 요소들을 적절히 형식화하는 듯이 보인다. 앞에서 지적한 대로 그의 소설은 많은 경우 소외된 사람들의 자기진술 과정을 재연하는바, 소설의 형식을 빌림으로써 그들의 진술이 허구성의 알리바이를 통해 전달되도록 만들기 때문이다.

이청준 소설의 재현이 이처럼 복잡한 설정 위에서 구조화되는 이유는 『당신들의 천국』에서 이상욱이 견지했던 것과 같은 타자(의 재현)에 관한 윤리의식과 밀접한 관련을 맺는다. 이청준의 소설이 확보하고자 한 윤리는 “지식인들은 서발턴들을 재현(대변)하면서 자신들을 투명한 존재로 재현한다”¹⁵³⁾는 가야트리 스피박의 비판과 공명한다. 예컨대 단편 「현장사정」(『문학사상』, 1972.11)은 바로 민중의 대변자를 자처하는 지식인 관료들의 허위의식에 대해 이야기하는 우화다. 소설에서 두드러지는 구도는 ‘새농촌연구회’의 ‘강희장’이 부르는 고향에 대한 유행가 가사와 농촌 출신의 변호사인 ‘지인호’가 어릴 적 고향에서 부르던 저속한 노랫말 사이의 대비다. 연구회 사람들과 함께 한 술자리에서 지인호가 “녕녕너구리의 알붕지자는”¹⁵⁴⁾으로 시작되는 노래를 부르자 일순간 모두가 정적에 휩싸이는 장면은 민중적 삶의 현장에만 내재하는 타자성이랄 만한 것을 환기한다.¹⁵⁵⁾ 하지만 결과적으

152) 이와 관련해 김현의 다음과 같은 증언은 참조할 만하다. “그와 대화할 때는 그러므로 오래 끈질기게 기다려야 한다. 그 기다림이 익어 좋은 냄새를 풍기기 시작할 때 그는 예의 바른 웃음을 거두고 품속에 깊숙이 간직한 비수를 슬며시 꺼내 드는 것이다. 그 비수는 양날을 가지고 있다. 한편 날은 가난의 날이며 또 한편 날은 문학의 날이다. 지독하게 고생하며 커 왔으면서도 그는 가난을 코에 걸고 다니는 사람을 제일 싫어한다. (중략) 그 가난이 그로 하여금 가난놀이를 중요하게 만든다.” (김현, 「이청준에 관한 세 편의 글」, 『문학과 유토피아』, 문학과지성사, 1980, 247면. 강조 표시는 인용자.)

153) 가야트리 차크라보르티 스피박, 「서발턴은 말할 수 있는가?」, 로절린드 C. 모리스 편, 『서발턴은 말할 수 있는가-서발턴 개념의 역사에 관한 성찰들』, 태해속역, 그린비, 2016, 62면.

154) 인용은 이청준, 『이청준 전집7: 가면의 꿈』, 문학과지성사, 2011, 171면.

로 이 소설 또한 민중의 타자성을 다소 원초적인 것으로 본질화하고 있다는 비판으로부터 자유롭진 못하다.¹⁵⁶⁾ 단적인 예를 들면 주인공 지인호는 소싯적 농사일을 하다 생긴 상처의 내력만큼은 그 자리에 있는 다른 어떤 누구도 이해할 수 없다고 생각하는 것이다.

타자(성)의 재현에 대해 좀 더 신중한 접근을 보여주는 작품은 1973년 1월 『여성동아』에 발표된 단편 「엑스트라」다. 이 소설은 어느 엑스트라의 ‘반생기’(半生記)를 둘러싸고 이야기의 소유권을 점하려는 ‘나’와 ‘윤 감독’의 갈등을 중심으로 전개된다. 먼저, 소설의 서술자이자 주인공인 ‘나’는 영화 촬영현장에서 엑스트라로 일하며 자신의 생애를 영화의 시나리오로 쓰고자 하는 인물로 등장한다. ‘나’의 진술에 따르면 그는 원래 유명 인사들의 자서전을 대필하는 유명작가였으나, 다른 사람의 삶을 쓰는 작업에 염증을 느끼고 “자신의 생생한 이야기를 시나리오로 쓰자”(227면)¹⁵⁷⁾는 일념 아래 영화판에 뛰어든다. 시나리오가 번번이 거절당하는 바람에 그는 엑스트라로 현장을 전전하다가, 신인배우(‘나지연’)가 된 유년시절의 친구 ‘순영’이를 만난 뒤로 본격적으로 자신의 생애 전체를 시나리오로 만들기 시작한다.

155) 이와 관련해 김동식은 다음과 같이 지적한다. “강 회장에게는 계몽과 교육의 대상으로서의 농촌 또는 균질화된 농촌이 존재할 따름이다. 그가 매끈하게 불러 짓히는 유행가들은 균질화된 농촌, 대상화된 고향에 정확하게 대응한다. 그는 유행가를 통해 고향의 유행만을 재생사할 따름이다. 손가락의 흥터를 내보이고 저속한 노래를 불렀던 것은, 고향에 대한 진정성을 표출하는 방법이자 강 회장에게 커다란 엿을 먹이는 일이기도 했다. (중략) 하지만 인호의 고향은 외설스러움이라는 문명적 구분을 처음부터 알지 못한다. 인호는 “녕녕너구리의 알봉지자는 “으로 시작하는 저속한 노래를 통해서 고향의 자리를 만든다. 자신의 존재가 고향에 있지 않았다면 결코 부를 수 없는 노래. 이제 고향은 인호의 몸에는 흥터로, 인호의 의식 속에서는 기억-흔적들로 자리를 잡는다.” (김동식, 「고향을 잃어버린 고향에 관하여-이청준의 『가면의 꿈』 읽기」, 『기억과 흔적-글쓰기의 무의식』, 문학과지성사, 2012, 150~151면.)

156) 이와 관련해 비록 세부적인 맥락은 다르지만 손유경이 백낙청과 신경림의 방영웅의 「분례기」 비평에 대해 비판적으로 지적한 대목은 참조할 만하다. “폭력에 노출된 여성의 몸에서 창녀와 성녀의 얼굴을 번갈아가며 배치하는 남성적 시선이 여성의 피해를 신비화·비가시화하면서 남성의 구원을 욕망했듯이, 폭력과 강간으로 얼룩진 「분례기」의 세계에서 원초적 생명력을 발견했다는 것은 결국 지식인의 자기 구원에의 욕망을 폭로한 셈이 아닌가?” (손유경, 「현장과 육체-『창작과비평』의 민중지향성 분석」, 『현대문학의 연구』 56, 한국문학연구학회, 2015, 55면.)

157) 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집7: 가면의 꿈』, 문학과지성사, 2011에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

시나리오(「어떤 슬픈 엑스트라의 반생기」)는 대략 이런 내용이다; 어릴 적 흠모하던 순영에게마저 남의 이름으로 연애편지를 쓰곤 했던 ‘나’는 훗날 자신의 특기(?)를 살려 자서전 대필 작가로 탄탄한 입지를 쌓는다. 하지만 자기 이야기를 쓰기 위해 시나리오 작가가 되기로 결심한 뒤부터 그의 “예술과 생활은 다 같이 진짜 엑스트라로 전락”(228면)해버렸다는 것이다. ‘나’는 순영에게 시나리오를 윤 감독에게 전해줄 것을 부탁하고, 예상과 달리 윤 감독은 유별난 관심을 보이며 시나리오를 작성하는 과정에도 적극적으로 개입하기 시작한다. 그의 제안에 따라 ‘나’는 윤 감독과 함께 영화의 시나리오를 만들어가는 과정 자체도 시나리오에 포함시키기로 하고, 마지막으로 “이야기를 해석하지 않고도 실감으로 느낄 수 있는 감동적인 클라이맥스”(229면)가 될 만한 사건을 발견하기 위해 고심한다. 그러나 윤 감독이 시나리오에 유독 관심을 보인 이유가 드러나면서부터 ‘나’의 이야기는 막다른 방향으로 흘러간다.

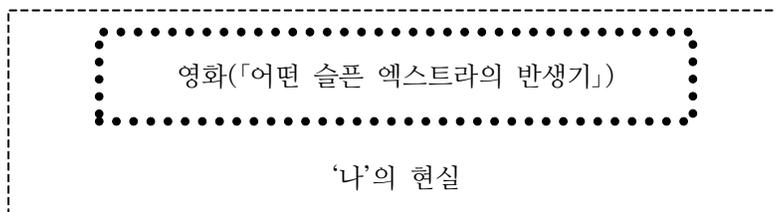
“그렇다니까, 난 원래 배우를 한 감독이야. 한데도 한 번도 배우로선 이렇다 할 성과(聲價)를 거둬보지 못했거든. 왜 그랬는줄 아나? 난 항상 악역의 주인공이었기 때문이야. 관객 심리란 참 단순하고 순진하지 뭐야. 악역을 맡고 나선 배우에겐 연기력이 아무리 좋아도 호감을 가져주지 않는단 말야. 관객들의 사랑을 얻지 못한 배우가 연기력 하나만으로 성가를 얻기란 보통 힘이 드는 일이 아니야. 내가 실패한 이유가 바로 그거였어. 한데 이번 작품의 주인공은 그런 점에서 아주 그만이야. 그럭저럭 이야기만 끝나가도 충분히 관객들의 동정을 살 수 있는 처지거든. 이번 기회에 내가 다시 나서기로 한 이유는 바로 그 점 때문이야. 자신이 있으니까.”(239~240면)

이 대목에서 ‘나’는 윤 감독이 스스로 이미 영화의 주인공을 맡기로 결정해놓았다는 사실을 알게 된다. 윤 감독은 “그럭저럭 이야기만 끌고 나가도 충분히 관객들의 동정을 살 수 있”기 때문에 이 영화의 주연이 되기로 했다고 설명한다. 그의 설명 앞에 ‘나’는 웬지 “묘하게 일그러진 웃음기”(240면)를 띠면서 순간 자신에게는 “이미 이야기의 분명한 결말이 떠올라”(241면) 있음을 느낀다. 마치 음모의 정체와 같이 떠오른 시나리오의

결말은 엑스트라로 영화판을 전전하던 주인공이 자기의 생애를 쓴 시나리오를 영화감독에게 빼앗겨 그 영화에서마저 다시 엑스트라로 출연하게 된다는 역설적인 것이다. 윤 감독은 당황한 기색을 감추지 못한 채 ‘나’의 결말을 수용하지만 시나리오의 영영 영화로 만들어지지 못한다. 소설 뒤에 붙은 짧은 에필로그에서 ‘나’는 마지막으로 윤 감독의 알 수 없는 행동들이 남긴 의문들에 대해 이야기한다.

다만 아직도 한 가지 의문이 있다면, 그렇다면 윤 감독은 무엇 때문에 내게 그런 부질없는 짓을 시켰는가 하는 점일 것이다. 공연히 내 이야기에 관심을 갖는 처하고, 그게 맘에 들어 자신이 직접 주연까지 맡겠노라 내게 계속 시나리오를 매듭짓게 했는가…… 하지만 이제 와선 그도 하등 궁금해 할 일이 못 된다. 나는 이번이야말로 진짜 어김없는 엑스트라였으니까. 왜 스스로 그런 소리를 하는가-거기까지는 여기서 굳이 밝힐 필요도 없으려니와 나 또한 그러고 싶지 않다. 그런 건 지금까지 이 시시한 이야기를 주의 깊게 들어주신 고마운 분들의 상상에 맡기고 이쯤 내 이야기를 끝내는 게 도리일 듯싶으니 말이다.(247면)

‘나’는 뒷이야기에서 마지막까지 시나리오를 완성하라고 당부했던 윤 감독이 왜 영화 제작에 돌입하지 않았을까를 궁금해 하면서, 한편으로 그것은 결국 독자가 상상해야 할 몫이라고 말한다. 여기서 ‘나’가 남겨둔 질문은 독자로 하여금 촬영되지 못한 영화는 과연 어떤 것일지를 상상해보게 만든다. 이를테면 ‘나’의 영화와 생활은 다음과 같이 구조화될 것이다. ([그림1] 참고)



독자

[그림1] 「엑스트라」의 제2의 서사구조

[그림1] 의 구조 속에서 ‘나’는 소설의 제목이 암시하는 것처럼 영화와 현실에서 모두 소외당한 자로 존재한다. ‘엑스트라’를 예술/현실에서 일어나는 이중적 소외를 가리키는 은유라고 할 때, 엑스트라는 재현의 역설을 발생시키는 작인이 된다. 왜냐하면 재현/현실의 가장자리에 위치하는 엑스트라의 소외 상태는 근본적으로 어떤 식으로든 적절하게 재현될 수 없기 때문이다. ‘나’의 자기진술로 이뤄진 소설 「엑스트라」 또한 이중적인 소외의 형식을 제대로 구조화하지 못하는 것은 마찬가지이다. 이 허구적인 논픽션에서 엑스트라(‘나’)는 명백한 재현의 주체이자 대상으로서 초점화하/되는 존재여서다. 이러한 사실은 윤 감독이 끝내 영화를 촬영하지 않기로 결정한 이유까지도 함께 설명해준다. 엑스트라가 주인공으로 등장하는 영화는 실제로는 관객들이 영화를 보는 동안 그 존재를 인지할 수조차 없는 엑스트라의 삶을 정면으로 배반한다. 따라서 윤 감독이 사실상 영화의 제작을 중단하고 나선 것은 투명하게 재현될 수 없는 존재로서 엑스트라의 타자성(재현 불가능성)을 여실히 깨달았을 때다.

이러한 엑스트라의 삶이 실재함을 느낄 수 있는 곳은 오로지 재현의 실패가 이루어지는 지점에서다. 엑스트라(‘나’)의 이미지만을 베껴오고자 했던 윤 감독의 영화나, 엑스트라의 삶을 직접 진술하려는 ‘나’의 반생기는 모두 재현의 주체로도 대상으로도 성립될 수 없는 타자성 자체를 구현할 수 없기 때문이다. 그래서 ‘나’ 또한 결국 자기의 시나리오가 “영터리 멜로 드라마 같은 이야기”(247)에 불과하다고 생각하며 영화의 완성을 단념하게 된다. 정리하건대 「엑스트라」는 타자의 대상화라는 재현의 문제를 되돌아 보기 위한 알레고리적 소설이다. 특히 「엑스트라」에는 타자성을 투명하게 묘사하는 것이 아닌, 타자의 타자성을 징후적으로 드러내는 이청준 소설의 특이성이 집약되어 있다. ‘나’가 뒷이야기에서 독자의 상상을 이끌어낸 것처럼, 타자성의 감지는 오직 독자/관객의 해석과 상상을 통해서 이루어질 수 있다.

열을 내는 이유가 분명해진 셈이었다. 가없고 딱한 녀석 역을 맡아야 배우는 성가를 얻는다. 더욱이 우리 관객들에게는. 그렇겠다, 우습지만 그렇겠다. (240면)(강조 표시-인용자)

「엑스트라」에서 ‘나’가 영화 속 캐릭터의 이미지와 그 배우의 성격을 동

일시하는 관객들에 대해 힐난에 가까운 반응을 보이는 대목은 『씹어지지 않은 자서전』의 이준이 보여준 태도를 다시금 떠올리게 한다. 이준과 마찬가지로, ‘나’의 대사는 독자로 하여금 영화의 허구성을 자각하게 하는 요인이다.¹⁵⁸⁾ 허구성이 알리바이로서 제대로 작동할 때, 텍스트에 등장하는 타자의 모습은 단지 이미지에 불과한 것이 아니게 된다. 텍스트를 경유하여 실재하는 사회적 타자의 삶을 상상할 때 비로소 텍스트 안/밖의 이분법이 무너질 수 있기 때문이다. 따라서 이청준의 타자성에 대한 재현에서 어김없이 허구성이 의식적으로 작동하는 것은 타자의 삶을 텍스트의 표면에 국한된 것이 아닌 살아있는 삶으로 감각하게끔 만들기 위한 필연적 구성이라고 할 수 있다.

158) 이와 관련해 리처드 월시가 1901년 발표된 로버트 폴(Robert W. Paul)의 무성영화 *The Countrymen and the Cinematograph* 를 설명하면서 남긴 지적은 참조할 만하다. 이 영화는 뤼미에르 형제의 「열차의 도착」을 패러디한 작품으로서, 스크린에서 기차가 도착하는 장면을 보고 놀라는 관객 역할의 배우를 등장시킨다. 월시에 따르면 이 영화는 영화적 체험에 관한 하나의 통찰을 알려준다. 그것은 담론의 세계라는 차원에서 관객은 단지 영화관에 있는 것이 아니라, 장면과 매개된 상상의 공간(“an imaginary spatial relation to the scene”) 속에 존재하게 된다는 것이다. (Richard Walsh, op.cit., p.121.)

3.2. 허구성의 오작동: 무의식의 생성과 은폐의 반복

앞 절에서 확인한 바와 같이, 이청준이 타자의 자기진술을 재연하는 과정에서 각별한 윤리적 태도를 견지하고자 했던 이유는 타자(성)을 대상화할 때 재현이 폭력으로 작용한다는 점을 매우 경계했기 때문이다. 그가 타자의 자기진술을 재연하는 독특한 방식은 결국 작가 자신의 자기진술을 성립시키는 문제와도 긴밀한 관련을 맺는다. 뒷장에서 상세히 논의하겠지만, 이청준은 ‘가난’을 자신의 글쓰기가 시작되는 원체험으로 상정했던바 그것을 어떻게 소설화할 것인지에 대한 고민을 이어갔다. 문제는 수필 「가난과 가난의 소설」, 「알리바이 문학」에서 스스로 언급한 것처럼, 가난을 전시하지 않는 방식으로 자기진술 안에 그런 경험의 진실을 심어놓는 것이다. 즉, 달리 말하면 타자성(가난)이 음각된 자기진술을 발명하는 것이야말로 바로 이청준이 꿈꾸었던 ‘내력 깊은 이야기’가 가리키는 목표였다. 그 과정에서 허구성은 또한 진술의 내력을 보존하기 위한 장치(알리바이)로서 개입하게 된다.

특히 초기 작품인 「행복원의 예수」(『신동아』, 1967.4.)는 소설의 허구성이 자기진술의 맥락을 어떻게 변화시킬 수 있는지를 잘 보여주는 사례에 해당한다. 이 작품은 단편소설로서는 특이하게도 서문으로 시작된다. 소설의 서술자이자 주인공인 ‘나’는 어릴 적 고아원에서 도망쳐 사회에서 자기 행각을 벌이다가 다시 고아원으로 돌아온다. 얼핏 보아서 이 소설은 서술자(‘나’)가 작성하는 참회록의 형식을 취하는 것처럼 보이지만, 그가 자신의 이야기를 굳이 소설의 형식으로 써야겠다고 말한 다음 대목은 여러모로 의문을 자아낸다.

다만 나는 이 이야기가 지금까지 슬하게 보아온 절절한 참회서나 회상록 따위보다는 소설 형식을 취하는 것이 그중 알맞겠다고 생각한 때문이다. 자기 진실에 겨워 지레 울부짖고 들거나, 작은 일에도 겁을 잘 집어먹고 질려 사는 심약한 사람들을 걸핏하면 죄인시하려 드는 그런 글을, 나와 또 나의 생각에 동의해주는 사람들은 이제 더 이상 거들떠보려고도 하지 않을 것이고, 바로 그런 점을 나는 가장 타기할 바라고 여겨온 때문이다. 소설은 아직 것처럼 읽는 사람을 부득부득 간섭하고 드는 글 형식

이 아니라고 믿었으니까. (307면.)(강조 표시-인용자)¹⁵⁹⁾

‘나’는 처음에 이 이야기를 “절절한 참회서나 회상록 따위보다는 소설 형식”으로 만드는 것이 낫겠다고 설명한다. 그의 말대로 “소설적 기교”나 “소설적 노력”(309면)이 중요한 사안이 아니라고 본다면, ‘나’의 진술에서 ‘소설’은 특정 장르로서의 의미를 띠다기보다 진술이 허구화된 맥락에서 이루어지고 있음을 환기하는 표지로서 기능할 따름이다. 그가 이내 “소설의 형식을 포기하는 한이 있더라도 나의 이야기에서 말하고자 했던 바를 좀 더 확실하게”(308면) 하자고 말한 것은 궁극적으로 서술의 짜임새나 문학적성이 주안점이 아니라는 사실을 지지한다. 중요한 것은 역시 그의 진술이 소설/참회록 사이의 모호한 형식 속에서 허구화된 채 전개된다는 점이다. ‘나’가 말한 대로 소설의 허구성은 독자가 그의 삶에 대해 상상할 수 있는 자유를 마련하기 위한 장치이기도 하다. 그는 “이야기로써 어떤 독자에게 조금이라도 가까이 다가갈 수 있다”면 그것은 텍스트 너머 실재하는 “서로간의 삶의 진실”(309면)을 들여다봄으로써 가능하다고 생각하기 때문이다.¹⁶⁰⁾

하지만 소설의 즐거움을 살펴봤을 때, ‘나’의 진술은 삶의 진실보다는 그런 진실이 제대로 전달될 수 없는 상황 전체를 보여주는 역할을 한다. 그의 진술에 따르면 ‘나’는 고아원에서 사고를 일으켜 쫓겨난 뒤로 사기행각을 벌이며 살아가지만, 하느님이 용서해도 자신만큼은 용서하지 않으리라 했던 ‘최 노인’이 존재하는 이상 “아직도 먼 곳에서 인간의 이름으로 치러야 할 일이 남아 있는 것”(332면)이라 느낀다. 그러나 행복원에 다시 돌아갔을 때, ‘나’는 최 노인을 비롯한 모두가 이미 자신을 용서해버렸다는 사실을 알고 허탈감에 잠기고 만다. ‘나’는 용서와 구원이 이토록 쉽게 이루어져버린 것을 가엾은 예수의 처지에 빗댄다. “가엾은 예수는 이제 인간들의 요구대로 그들의 귀신처럼 오로지 ‘용서’와 ‘구원’을 줄 수밖에 없는 신세가 되었다.”(325면)는 것이다.

한마디로 ‘나’가 당면한 것은 스스로의 죄를 참회하고자 해도 할 수 없게

159) 이하 인용은 이청준, 『이청준전집1: 병신과 머저리』, 문학과지성사, 2010에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

160) 그런 점에서 「행복원의 예수」의 서문은 김현의 지적처럼 단순히 “주제를 육화시켜 가는 어렵고 힘든 많은 과정을 생략하기 위해 어쩔 수 없이 씌어진 것”이라고 보기는 힘들다. (김현, 「작단시감」, 『동아일보』, 1967.4.25. 참고.)

된 역설적 상황이다. 용서와 구원이 이미 주어져 있다면 참회한다는 행위 자체는 무의미해지기 때문이다. ‘나’는 “하느님도 예수도, 이제는 최 노인도 이미 나의 곁에는 없었다”(336면)는 사실을 절감하는 가운데, 다시 돌아온 행복원에서 이어질 이야기는 나중의 일로 미뤄둔다. 「행복원의 예수」의 서술자(‘나’)는 그렇게 자기진술의 실패를 맞이하지만 그 실패는 윤리적 차원에서 비롯되는 것이다. 그는 자신의 진술이 “하느님이라든가 예수님, 더더구나 이 글을 읽어주는 독자들에게 무슨 용서를 바라서는 결코 아니라는”(308면) 점을 분명히 하면서, 자신의 글쓰기가 손쉬운 자기용서나 구원을 목적으로 한 것이 아님을 강조한다. 그러므로 서술자(‘나’)가 소설의 마지막에서 더 이상의 서술을 정지한 것은 사실상 윤리적인 결단에 가깝다.

「행복원의 예수」보다 앞서 발표된 대표작 「병신과 머저리」(『창작과 비평』 1966 가을)는 특히 소설적 자기진술에서 발생하는 윤리 문제에 대하여 더욱 세밀하게 접근해볼 수 있는 텍스트다. 이 소설에서는 한국전쟁 때의 낙오체험을 바탕으로 소설을 쓰는 ‘형’과, 형의 소설을 읽으며 자신도 소설 쓰기에 가담하는 ‘동생’이 등장한다. 작중에서 그들이 작성하는 소설을 둘러싼 미스터리는 세 가지다; ① 첫째, 형은 왜 낙오체험을 굳이 ‘소설’로 쓰는가. ② 둘째, 동생은 왜 형의 소설쓰기에 관심을 보이는가. ③ 셋째, 마지막으로 형은 왜 소설을 완성하지 않고 불태우게 되는가.

방에 들어박혀 있는 낮 동안 형은 소설을 쓴다는 것이었다. 처음에 나는 형의 그 소설이란 것에 대해서 별난 관심을 갖지 않았었다. (중략) 그러다가 어느 날 밤 우연히 그 몇 장을 들추어 보다 나는 깜짝 놀랐다. 놀랐다고 하는 것은 그것이 소설이기 때문이거나 의사라는 형의 직업 때문이 아니었다. 언어 예술로서의 소설이라는 것은 나 따위 화실이나 내고 있는 졸때기 미술학도가 알 턱이 없다. 그것은 나를 크게 실망시키지도 않는다. 그러니까 내가 지금 형의 소설에 대해 말하고 있는 것은 문학적 관심과는 거리가 먼 것일 수밖에 없다. 형의 소설이 문학 작품으로는 이야깃거리가 못 된다는 것이 아니라 나는 그것에 대해서 잘 알고 있질 못하다는 말이다. 내가 놀란 것은 형이 그 소설에서 그토록 오래 입을 다물고 있던 10년 전의 패잔(敗殘)과 탈출에 관한 이야기를 쓰고 있었기 때문이다.(171면)¹⁶¹⁾(강조

표시-인용자)

「병신과 머저리」의 이야기는 형이 병원 일을 잠시 접어두고 소설을 쓰기로 결심했다는 동생(서술자 ‘나’)의 서술로부터 시작된다. 그에 따르면 형은 수술 중에 사고로 한 소녀를 떠나보냈는데, 그 일을 계기로 한국전쟁 때 겪은 낙오체험을 소설화하기로 한다. 낙오체험의 실제적 진실이 무엇인지는 끝까지 밝혀지지 않지만, 형이 직접 “천리 길을 살아 도망쳐 나올 수 있었던 것은 그 동료들을 죽였기 때문”(173면)이라고 한 사실만은 주어진다. 형의 소설에서는 맨 먼저 ‘나’의 유년시절 노루사냥에 관한 추억이 짧게 서술된 뒤 본격적으로 ‘나’의 군 시절과 낙오체험이 그려지는데, 동생은 형 몰래 소설을 읽으면서 독자에게 차례차례 그 내용을 알려주는 역할을 한다. 이때 그의 서술에서 가장 문제적인 부분은 “형의 소설에 대해 말하고 있는 것은 문학적 관심과는 거리가 먼 것”이라는 대목이다. 이는 소설의 문학성은 주안점이 아님을 상기시키며, ‘소설’은 기실 형의 진술 안에 포함된 허구성의 표시에 불과하다는 사실을 함께 암시한다.¹⁶²⁾

그렇다면 도대체 왜 형의 자기진술은 ‘소설’이라는 틀을 필요로 했는가? (①) 우선 형이 쓴 소설의 핵심 줄거리만 간추리자면 이렇다; ‘나’는 적지에서 낙오된 뒤 부상당한 ‘김 일병’을 이끌고 가다가 우연히 ‘오 관모’를 만나서 얼마동안 동굴에서 함께 지내게 된다. 다소 포악한 성격의 오 관모는 밤마다 김 일병을 성적으로 학대하는데, 겨울이 되어 식량이 떨어지면 김 일병을 가차 없이 죽이고 말겠다는 계획을 ‘나’에게 전달한다. 마침내 첫눈이 오는 날, ‘나’는 “김 일병이 죽어도 좋다고 생각했다”(194면)는 대목에서 형의 소설쓰기는 잠시 중단된다. 여기까지 읽었을 때, 일단 형이 자신의 낙오

161) 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집1: 병신과 머저리』, 문학과지성사, 2010에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

162) 서영채는 「병신과 머저리」 분석에서 동생의 서사, 형의 서사를 바탕으로 독자가 추론해낼 수 있는 세 번째 서사(오 관모가 김 일병을 죽이고, 형과 오 관모는 따로 탈출했다)를 가장 진실에 근접한 서사라고 짐작한다. (서영채, 「가해자의 자리를 향한 열망과 죄책감-「병신과 머저리」가 한국전쟁을 재현하는 방식」, 『한국현대문학연구』 50, 한국현대문학회, 2016, 423~426면 참고.) 하지만 이 이야기가 소설로 쓰였고 위의 진술대로 그것의 문학성은 별로 중요한 사안이 아니라는 점을 상기하면, 서사의 ‘진실’을 추적하는 문제는 이 소설의 핵심에서 벗어난 주제일는지 모른다. 이와 다르게 본고에서 주목하는 것은 형의 경험이 ‘소설’로 쓰이면서 발생하는 효과이다.

체험을 그리는 이유는 동료 병사를 죽이고 적지에서 홀로 탈출한 사실에 대한 죄의식을 고백하기 위한 것이라 추정할 수 있다. 형의 직접 증언이나 그가 “6.25전쟁의 전상자”(199면)라는 공유된 정보를 고려할 때, 그의 소설쓰기는 전쟁으로 인한 심리적인 상처 혹은 트라우마를 말하기 위한 수단으로 자연스레 읽히는 것이다.

결말은 명백히 유추될 수 있었다. 형은 언젠가 자기가 동료를 죽였다고 말했지만, 형의 약한 신경은 관모의 행위에 대한 방관을 자기의 살인 행위로 받아들인 것인지도 모를 일이었다. 그렇다면 형은 가엾은 사람이었다. 그리고 미웠다. 언제나 망설이거니만 할 뿐 한번도 스스로 행동하지 못하고 남의 행동과 결과나 주위 모아다 자기 고민거리로 삼는 기막힌 인텔리였다. 자기 실수만이 아닌 소녀의 사건을 자기 것으로 고민함으로써 역설적으로 양심을 확인하려 하였다. 그리고 자신을 확인하고 새로운 삶의 힘을 얻으려는 것이었다.(195~196면)(강조 표시-인용자)

특히 「병신과 머저리」 안에서 소설의 독자 역할을 담당하는 동생은 바로 그러한 방식의 소설읽기를 보여준다. 동생은 형이 “관모의 행위에 대한 방관을 자기의 살인행위로 받아들인 것”일지도 모른다고 설명할 뿐만 아니라, 형은 ‘기막힌 인텔리’로서 소설을 통해 자기의 책임이 아닌 일을 자신의 탓으로 돌리며 “역설적으로 양심을 확인”하고자 하는 것이라 단정 짓는다. 동생은 형의 유약하고 고지식한 태도를 못마땅하게 여기면서, 자기 마음대로 “김 일병의 살해범이 누구인지 확실치도 않은 것을 ‘나’로 만들어”(196면) 버린다. 그는 소설 속의 ‘나’를 곧 형의 분신이라고 생각하며 ‘나=형’의 망설임을 제멋대로 끝내버린 것이다.

하지만 형의 이야기가 명백히 ‘소설’로 쓰였다는 점을 다시 상기하자면, 동생의 읽기/쓰기에는 분명한 오독의 가능성이 존재한다. 「병신과 머저리」에서 ‘소설’은 이야기의 허구성을 상기시키는 파라텍스트이며, 이론적으로 독자가 상상할 수 있는 서사적 진실은 무한대에 가깝기 때문이다. 가령, ‘나’의 이야기는 형의 실제 경험담과 완벽하게 일치될 수도 있고, 혹은 실제 낙오체험 당시 오 관모의 포지션에는 형이 있었을 가능성도 무시할 수 없다. 동생은 별다른 주의를 기울이지 않았으나, 소설 속에서 오 관모가 김

일병을 구타할 때마다 김 일병의 두 눈이 뿜는 ‘파란 불꽃’에 매혹되었다던 ‘나’의 고백¹⁶³⁾은 오 관모의 욕망이 곧 ‘나’의 것이기도 했다는 점을 은연중에 암시하기 때문이다. 이처럼 진술의 허구성에서 비롯되는 여러 선택지들을 고려할 때, 중요한 것은 형이 겪은 낙오체험의 원형이 아니라 형이 ‘소설’을 통해 이야기함으로써 발생하는 진술상의 효과를 규명하는 작업이다.

정리하자면 형의 진술은 결국 소설로서, ‘나’의 전쟁 트라우마에 관한 이야기로도 혹은 ‘나’의 가학적인 욕망에 관한 이야기로도 읽을 여지가 생긴다. 비록 소설 속의 주인공(‘나’)은 형을 강하게 환기하지만, 동시에 ‘소설’이라는 표지가 가리키는 서사의 허구성은 주인공과 형을 쉽게 동일시할 수 없음을 의미한다. 그러므로 ‘소설’은 이야기 속에서 그려지는 전쟁 체험의 주인공이 실제 형을 가리키지 않을 수도 있음을 말하는 알리바이이다. 앞에서 주지하였듯이 이러한 알리바이로서의 허구성은 최종적으로 아마 두 선택지 가운데 한쪽으로 작동할 수 있을 것이다. 형은 주인공을 단지 방관자로 그림으로써 스스로의 비겁함을 재확인하거나, 아니면 직접적인 가해자로 묘사함으로써 스스로의 죄의식을 더욱 부각시키고자 시도할 것이다. 다만 형은 소설적인 거리두기를 통해서 이야기의 진실을 어느 쪽으로 향하게 할지를 가늠하는 중이라고 할 수 있다.

하지만 결과적으로 형의 소설쓰기는 동생의 개입을 계기로 해서 완전히 어그러지게 된다. 그렇다면 이제 앞에서 제기한 또 하나의 질문에 대답해볼 차례다; 동생은 형의 소설쓰기에 왜 가담해야만 했었을까?②) 작중에서 동생은 한때 연인관계였던 ‘혜인’이 결혼한다는 소식을 듣고 애써 대수롭지 않은 척하는 모습으로 그려진다. 따라서 그가 형의 소설쓰기에 과도하게 매달리는 것도 우선 혜인의 결혼 일 때문에 심사가 매우 복잡하기 때문임을 충분히 짐작할 수 있다. 앞에서 언급한 대로 동생은 주인공(‘나’)이 부상으로 죽어가는 김 일병을 처치하지 못하고 망설이는 대목에서 제멋대로 주인공이 그를 쏘 죽인다는 결말을 써버린다. 동생은 소설을 통해서나마 어렵사리 위악적인 태도를 보이지만, 혜인의 얼굴을 화폭에 그리면서 속내는 결코 그럴 수 없다는 점을 암시한다.

163) 동생은 형이 파란 눈빛의 환각에 빠졌던 경험을 서술한 부분만큼은 확실히 형이 경험한 사실이라고 생각한다. 왜냐하면 “형의 소설적 상상력은 절대로 그런 것을 상정해낼 수 있을 정도는 아니기 때문이다.”(186면)

결혼식을 하루 앞둔 신부의 편지라고 겁내실 필요는 없어요. 어떤 일도 선생님은 책임을 지려고 하지 않으셨고, 저는 선생님께 책임을 지워보려는 모든 노력에서 한번도 이긴 적이 없으니까요. 결국 선생님은 책임을 질 수 있는 일이 아무것도 없음을 알았어요. 혹은 처음부터 책임을 지지 않도록 하는 일이 이미 책임 있는 행위라고 생각하고 계실지 모르겠어요. 감정의 문제까지도 수식을 풀고 해답을 얻어내는 그런 방법이 사용될 수 있으리라고 생각하시는지 모르지만, 그것도 결국 선생님은 아무것도 책임질 능력이 없다는 증거지요. 왜냐하면 선생님의 해답은 언제나 모든 것이 자신의 안으로 돌아가는 것뿐이었으니까요. 선생님을 언제나 그렇게 만든 것은 선생님이 지니고 계신 이상한 환부(患部)였을 것입니다.(199면)(강조 표시-인용자)

인용된 헤인의 편지는 동생의 심리에 대한 단서를 제공한다. 여기서 그녀는 모든 일에 책임을 지지 않으려 하는 동생을 힐난한다. 이는 동생이 소설을 통해 드러낸 과장된 위약적 태도가 실은 자신의 유약함에 대한 반대급부로 일어난 것임을 알려준다. 따라서 그가 소설 속 '나=형'의 망설임에 다소 지나치게 반응했던 이유도 '나'의 모습이 결국에는 자신의 태도와 매우 흡사하다는 생각에서였다고 미루어볼 수 있다. 한마디로 동생은 형의 소설에서 비로소 자신의 얼굴을 발견하였고, 또한 그것을 거부하는 단계로까지 접어든 것이다.

형의 소설은 끝이 달라져 있었다. 형은 내가 쓴 부분을 자라내고 자신이 다시 끝을 맺어놓고 있었다. 형의 경험이 이 소설 속에서 얼마만큼 사실성을 유지하고 있는진 알 수 없다. 혹은 적어도 이 끝 부분만은 형의 완전한 픽션인지도 모른다. 형은 나의 추리를 완전히 거부해버리고 있었다.(201면)

관모는 그제야 안심한 듯 내게 향했던 총을 내리고 나에게로 걸어왔다. 어깨라도 짚어줄 것 같은 태도였다. 그 순간, 나의 총이 다급한 금속성을 통기고 몸은 납작 땅바닥 위로 앞드렸다. 관모의 몸도 따라 땅 위로 낮아지고 거의 동시에 두 발의 총소

리가 또 한 번 골짜기의 정적을 깬다. 모든 것이 거의 한순간에 일어난 일이었다. (중략) 나는 눈을 감았다. 그리고 계속해서 방아쇠를 당겼다. 총소리가 다시 산골을 메웠다. 짠 것이 자꾸만 입으로 흘러 들어왔다. 탄환이 다하고 총소리가 멎었다. 피투성이의 얼굴이 웃고 있었다. 그것은 나의 얼굴이었다.(204~206면)

하지만 형도 동생이 쓴 소설에서 스스로의 얼굴을 발견하게 되는 것은 마찬가지다. 형은 오히려 동생이 쓴 결말보다 훨씬 더 위악적인 결말(주인공이 부상당한 김 일병이 아닌 오 관모를 죽였다는)을 꾸민다. 동생이 쓴 결말을 따를 경우 주인공(‘나’)을 통해 비춰지는 자신의 모습은 결국 비겁자에 지나지 않을 것이기 때문이다.¹⁶⁴⁾ 형이 그간의 망설임을 접고 빠르게 결말을 수정해야만 했던 이유는 바로 거기에 있다. 요컨대 형과 동생 모두는 자신의 무의식을 들키지 않기 위한 소설쓰기를 한다. 달리 말해서, 비록 발단은 달랐을지라도 두 형제의 소설쓰기는 모두 스스로가 겁쟁이로 보여서는 안 된다는 의식에 의해 추동되고 있다. 하지만 소설의 마지막에 이르러 형의 소설쓰기는 거울처럼 작용하는 동생의 소설쓰기로 인해 완전한 딜레마에 처한다. 이제 형이 동생의 결말대로 주인공이 김 일병을 죽인다고 그린다면 ‘나’는 단지 비겁하게 살아남은 자가 될 뿐이며, 자신이 쓴 것처럼 오 관모를 죽인다고 그린다면 동생의 태도처럼 ‘위악’에 불과한 것으로 보이게 될 터이다. 이러한 딜레마 앞에서 형은 소설을 찢고 모두 불태워버리는 윤리적인 결단을 보여준다.

「병신과 머저리」가 도달한 이 결말은 허구성이 진술의 알리바이로서 작동할 때 발견되는 가능성과 한계를 동시에 함축하고 있다. 형의 낙오체험은 우선 죄의식과 트라우마를 동반한 것으로서 픽션을 통해서 이야기될 수 있는 성질의 경험이다. 그렇기 때문에 동생은 독자로서 소설을 통해 형의 무의식에 해석적으로 도달하고자 시도한다. 하지만 픽션을 통해 매개된 이러한 글쓰기/글읽기의 과정은 소설이 전개될수록 오히려 역방향으로 작용하게 된다. 두 형제는 소설을 읽음으로써 모두 자신이 처한 진실(무의식)의 단면을 발견하지만, 그것을 애써 부정하기 위해 다시 소설쓰기에 돌입한다. 이

164) 서영채에 따르면, 형은 항상 “스스로 무거운 책임의 자리를 자처하려고 한다”는 점에서 그의 행동은 “과잉윤리 혹은 윤리적 포즈로 간주할 수밖에 없게 된다”. (서영채, 앞의 글, 432면 참고.)

지점에서 허구성의 알리바이는 진실을 재은폐하는 역효과를 낳는다. 그런 의미에서 「병신과 머저리」는 향후 이청준의 소설적 자기진술이 직면하게 될 문제적인 증상들을 미리 예시하는 텍스트이기도 하다. 그것은 바로 소설의 허구성이 텍스트의 무의식을 발생시킴과 동시에 그것을 (재)은폐함으로써 소설쓰기/읽기를 편집증적으로 만들어 버리는 것이다.

「소문의 벽」(『문학과지성』 1971 여름)에서 두드러지는 주인공 소설가 ‘박준’의 광기적인 행동 또한 그러한 소설쓰기/읽기의 오작동으로부터 비롯한다. 박준은 이청준의 데뷔작 「퇴원」에서 등장한 서술자(‘나’)의 캐릭터를 변주한 인물이라고 할 수 있다. 「퇴원」의 ‘나’가 연극/현실을 동일시함으로써 광기에 빠진 자로 간주된다면, 「소문의 벽」에서 박준은 그러한 광기 자체를 연기한다. 예컨대, 그의 자기진술은 매우 독특한 방식으로 이루어진다.

그냥 응답이 없을 뿐 아니라 방을 들어온 다음부터는 오히려 사내 쪽에서 내가 수상쩍게 여겨지고 있는 눈치였다. 나를 거꾸로 경계하고 있는 것 같았다. 아직도 어떤 공포에서 벗어나지 못하고 있거나, 그 공포감 때문에 나의 말을 귀담아들을 수가 없는 것 같기도 했다. 그러다가 이윽고 사내는 겨우 입을 열기 시작했다.

“난 쫓기고 있지 않았어요. 아깐 잠깐 거짓말을 했지요.”

그리고 나서 사내는 내가 어이없어하거나 사연을 캐물을 틈도 없이 선언하듯 단호한 한마디를 덧붙였다.

“난 미친 사람ियो.”

“뭐라고요? 형씨가 미친 사람이라구요?”

나는 갑자기 머릿속이 혼란스러워지며 겨우 그렇게 한마디를 물었다. 도대체 그의 말은 어느 쪽을 믿어야 할지 갈피를 잡을 수 없었다.(138~139면)¹⁶⁵⁾(강조 표시-인용자)

처음 등장하는 장면에서, 박준은 어느 잡지사에서 편집장을 하는 ‘나’(서술자)의 앞에 불쑥 나타나 자신을 숨겨달라고 말한다. 우연찮은 계기로 ‘나’의 방에서 하룻밤을 묵게 된 박준은 도무지 진의를 알 수 없는 말을 하며

165) 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집4: 소문의 벽』, 문학과지성사, 2011에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기

“난 미친 사람”이라고 주장한다. 하지만 그의 진술은 매우 역설적인데, 소설 속에서 박준을 담당하는 ‘김 박사’가 설명하듯이 “정말로 미친 사람은 스스로 미쳤다고 하는 일이 없”(154면)기 때문이다. 그러므로 박준의 자기진술은 자신의 모든 행위가 연극임을 폭로하는 연극이다. 박준이 이렇게 극단적인 방식을 취하는 이유는 그동안 자신이 소설을 통해 행한 자기진술이 문예면 담당자인 ‘안 형’에게서와 같이 “실없는 미치광이 이야기”(176면)로 치부되고 있기 때문이다. 이에 그는 스스로 미치광이가 되기를 자처함으로써 상황을 타개하고자 하는 것이다. 따라서 박준이 벌이는 미치광이 연극은 자기 자신을 텍스트로서 픽션화(fictionalize)하는 실천이라고 할 수 있다. 하지만 「소문의 벽」에서 박준이 감행하는 연극의 숨은 의도를 궁금해 하고 그의 내력에 접근해 나가는 인물은 오로지 ‘나’뿐이다. 더 큰 문제는 박준의 미치광이 연극이 지속될수록 그가 점차 진짜 정신병자와 혼동되기 시작하면서 발생한다.

병실 안을 휘 한 번 둘러보면서, 그가 불안해할 필요가 없는 몇 가지 위로 말만 남기고 이내 다시 병실을 나오려고 했다. 한데 바로 그때였다. 눈치만 살피고 있던 박준이 느닷없이 문 쪽으로 걸어가는 나를 가로막고 나섰다.

“나를 좀 도와주세요.”

앞을 가로막고 서서는 형편없이 기가 죽은 목소리로 애원을 하기 시작했다.

“나는 미친 사람이 아니요. 제발 여기서 나를 나가게 해주세요. 당신이라면 아마 내가 이곳을 나가도록 도와줄 수 있을 것이요.”

(중략)

이 친구가 이젠 정말로 미쳐버린 것이나 아닌가. 진짜로 미친 사람은 한사코 자기가 미치지 않았다고 고집을 세운다던가. 그러나 나는 아직도 박준이 정말로 미쳐버린 것이라고는 믿을 수 없었다. (242~243면)(강조 표시-인용자)

소설의 말미에서 트라우마(“전짓불”)를 억지로 상기시키는 김 박사의 치료법으로 인해 박준은 극심한 공포에 떨며 ‘나’에게 적극적으로 도움을 요청한다. 이때 박준은 비로소 “나는 미친 사람이 아니”라고 고백하지만, 아이러

니하게도 그의 고백은 “진짜로 미친 사람은 한사코 자기가 미치지 않았다고 고집을 세운다”는 의심을 불러일으킨다. 박준의 연극은 곧 허구성의 알라바이로서 ‘나’로 하여금 그의 숨은 내력에 접근하도록 만든 요인이라면, 반대로 박준의 표면적인 진술은 어떤 것도 그대로 믿을 수 없게 만드는 장애물이기도 하다. 픽션을 쓰는/읽는 행위가 편집증적인 순환 속에 갇히게 될 수 있는 이유는 바로 그 점 때문이다. 그때 소설은 거짓/진실 사이의 구분이 무의미한 소문의 형식으로 옮겨가게 된다.¹⁶⁶⁾ 따라서 결국 박준이 어디로 간지 모르게 사라지고 만다는 비극적 결말은 소설적 자기진술의 형식이 직면할 수 있는 한계를 암시한다.

언어사회학서설 연작의 네 번째 작품인 「가위 잠꼬대」¹⁶⁷⁾(『문학사상』, 1981.2)는 바로 “문학은 적어도 소문 속에 태어난 또 하나의 소문이 될 수는 없다”(248면)고 했던 박준의 신념이 무너져 내리는 절망적 상황을 그린다. 이 소설은 장편 『조율사』에서 소설을 쓰지 못하고 ‘조율’만을 일삼던 문인들의 후일담과도 같다. 다른 점은 그들의 아지트인 다방 〈기적〉에 “부흥강사 안춘근 장로의 이적에 관한 소문”(152면)이 흘러들고 있다는 사실이다. 작중에서 맨 처음 소문을 끌어들이는 비평쟁이 ‘백경태’를 비롯하여, 〈기적〉의 구성원들은 점차 각자가 안 장로에 대해 알아낸 새로운 정보를 마구 발설하기 시작한다. 온갖 허풍과 자조만이 난무하게 된 조율실 안에서, 말의 ‘자학’을 감행하는 백경태의 모습에 염증을 느낀 시인 ‘강한옥’이 돌연 〈기적〉을 박차고 나가며 절망적인 분위기는 심화된다.

분위기가 사뭇 달라지는 것은 강한옥이 〈기적〉을 떠난 뒤 새로운 소문이 들려오는 시점부터이다. 소문의 내용은 한옥이 안 장로의 부흥회에서 목격되었다는 것, 심지어 그가 몸소 안 장로의 기적을 증거하고 나섰다는 것이

166) 소문의 특징은 바로 원본이 존재하지 않는다는 점에 있다. 다만 소문의 원본은 이야기라고 할 수 있을 것이며, 소문은 이야기에서 또 다른 이야기로 옮겨가는 형식에 해당한다. (한스 J. 노이바우어, 『소문의 역사』, 박동자 외 역, 세종서적, 2001, 271~272면 참고.)

167) 처음 『문학사상』에 발표될 때의 제목은 「돌아오지 않은 탕자」였고, 『잃어버린 말을 찾아서』(문학과지성사, 1981)에서 「몽압발성」으로 개제한 다음, 다시 『자서전들 쓰십시다』(열림원, 2000)에서 「가위 잠꼬대」로 개제된 바 있다. (이윤옥, 「텍스트의 변모와 상호 관계」, 『이청준 전집16: 다시 태어나는 말』, 문학과지성사, 2017, 310~111면 참고.) 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집16: 다시 태어나는 말』, 문학과지성사, 2017에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

다. 이후 조율실의 멤버는 하나둘씩 <기적>을 떠나 부흥회장을 체험하고서 돌아온다. 하지만 ‘나’(윤지옥)는 그들이 “스스로 하나의 소문거리가 되어 소문으로 <기적>을 찾아온 것”(182면)을 발견한다. “어차피 네 말은 네 말이고 내 말은 내 말일 뿐이라는 식”(182면)으로 일관하는 그들 때문에 현장 사정은 더욱 알 수 없게 되어버리고 만다. 그러므로 ‘나’는 오로지 한옥이 돌아와 현장의 진실을 알려주기만을 기다리는 것이다. 헌데 오랫동안 모습을 보이지 않다가 돌아온 한옥의 이야기는 ‘나’의 예상을 보기 좋게 빗나간다.

한옥은 놀랍게도 자신에 대한 그간의 소문이 사실이었다고 말하며, 실제로 그가 일부러 안 장로를 위해 이적을 증거하는 연기를 하였다고 말한다. 그는 안 장로의 이적에 대한 소문을 만들어 낸 것은 바로 우리 자신이었고, “우리 자신의 구원의 문제를 스스로 배반하고 나서는 것”(193면)은 있을 수 없기 때문에 그런 행동을 한 것이라 부연한다. 이에 ‘나’는 “이제는 그 자신도 소문을 살아갈 수밖에 없다는 그의 무기력한 변신”(194면)에 내심 섭섭함을 느낀다. 웬지 한옥이 한 말들이 진짜가 아니라고 믿고 싶었던 ‘나’는 무심코 한옥이 부흥회장에 갔다는 말 또한 모두 거짓이 아니냐고 묻는다.

하지만 이번에도 나는 한옥의 진짜 모습을 볼 수는 없었다.
예상치 않았던 나의 추궁에 한옥은 한동안 말이 없이 실없는 웃음만 짓고 있었다. 그리고 마침내 그가 말했다.
“글쎄…… 내가 정말 그곳엘 갔었는지 안 갔었는지, 그것도 윤 형의 선택에 달린 거겠지. 하지만 윤 형의 선택이 어느 쪽이든 나를 너무 허물할 순 없을 거야”(198면)(강조 표시-인용자)

‘나’의 의문에 대하여, 그것 역시 ‘나’의 선택에 달린 것이라고 말하는 한옥의 대사는 매우 증상적이다. 여기서 진실의 문제는 합리성이 아닌 신념의 차원으로 이전한다. 한옥이 구하고자 했던 ‘말에 대한 믿음’은 결국 어떤 식으로든 우리는 말을 믿어야만 할 것이라는 당위적인 요청으로서 돌아온다. 이는 「병신과 머저리」와 「소문의 벽」에서 나타난 허구성의 오작동, 즉 텍스트 안에 잠재된 진실을 작가 스스로 재은폐하거나 아니면 독자가 텍스트 상의 진실을 더 이상 믿지 못하는 현상에 대한 나름의 처방이라고 할 수 있다. 언어사회학서설 연작과 남도사람 연작을 가로지르는 주제는 바로 믿을

수 있을 만한 ‘말의 형식’을 탐구하는 것이었다. 이청준의 창작도정에서 그러한 탐구과정은 점차 말을 투명화하고자 하는 방향으로 나아가게 된다. 소설을 넘어선 초월적 언어로서의 소리 이미지(남도사람 연작)나 ‘소설=허구’임을 재차 강조하는 자기반영적 수사(『축제』)가 바로 그 예다. 하지만 자기진술의 문제와 관련하여, 이청준이 지니고 있었던 투명한 언어에 대한 미망은 일종의 도그마로 귀결되기도 한다. 다음 장에서 확인할 것은 이청준의 소설적 자기진술에서 드러나는 전략의 문제성이다.

4. 다시 씌어지는 자서전과 해체하는 영화

4.1. 투명한 언어에의 실험: 소리의 (탈)신비화

장편 『낮은 데로 임하소서』(홍성사, 1981)는 이청준의 창작도정에서 매우 독특한 위치를 점하는 텍스트다. 조효원이 이름한 대로 이 소설을 ‘간증소설’¹⁶⁸⁾이라고 할 때 그 돌출성은 더욱 두드러진다. 이청준 스스로 문학은 종교와 달리 인간의 세속적인 삶에 기초해야 한다고 말했을 뿐만 아니라,¹⁶⁹⁾ 「별레 이야기」(『외국문학』 1985 여름) 같은 작품이 신의 기적과 구원을 말하는 이들에 매우 회의적인 태도를 보여준다는 점을 떠올리자면, 이청준이 한 목사의 기적 체험을 몸소 증거하기 위해 『낮은 데로 임하소서』를 심지어 ‘실명소설’(實名小說)로 발표했다는 사실은 다소 모순적으로 느껴진다. 왜 이청준은 불신자(不信者)로서의 문학을 잠시 접어두고, 대필가를 자처하면서까지 신앙에 대한 이야기를 소설로 만들었던 것일까. 바꿔 말하면, 이청준 그 자신이 안요한의 삶에서 발견(하려)했던 기적은 과연 무엇이 있을까.

작품을 우선 돌아보면, 『낮은 데로 임하소서』는 실존인물인 안요한 목사의 일대기를 그린 소설로 잘 알려져 있다. 요약하건대 이 작품은 주인공 ‘안요한’이 실명(失明)을 한 뒤 개심하여 주위의 도움으로 어렵게 신학을 공부하고, 그 후 빈민촌의 사람들과 합심하여 ‘새빛’ 교회를 세우기까지의 과정을 그린다. 안요한 목사의 내력은 그 자체로 기적을 체현하는 듯 보이기도 하지만, 소설에서는 그가 실제로 하나님을 영접하였던 기적 체험의 순간도 함께 묘사되고 있다. 이청준은 안요한의 기적 체험을 다음과 같이 서술한다.

168) 조효원, 「낮은 말로 임하소서-간증에서 거짓말로」, 『이청준 전집17: 낮은 데로 임하소서』, 문학과지성사, 2013, 319면.

169) “(...) 이는 다른 소리로 말하면 종교의 언어가 인간 위에 군림(자비와 사랑의 설교에도 불구하고 그 종교와 교리의 특성상)하는 섭리자 중심의 교조적·수직적 권력 언어의 측면이 강해 보임에 비추어, 문학의 언어는 그 신성성보다 우리 인간성과 인간 정신의 창조성에 바탕한 자율적·수평적 해방 언어의 측면이 앞서 보일 수 있다는 이야기이다. (...) 하지만 아직은 내 삶을 문학에, 그 자율적 해방의 언어에 좀 더 기대어 살아가고 싶다.” (이청준, 「나는 새해에도 문학을 할 것이다」, 『머물고 간 자리 우리 뒷모습』, 문이당, 2005, 22~23면.)

“너의 평생에 너를 능히 당할 자가 없으리니 내가 모세와 함께 있었던 것같이 너와 함께 있을 것임이라. 내가 너를 떠나지 아니하며 버리지 아니하리니 마음을 강하게 하라. 담대히 하라……”

바로 그때였다. 나는 불현듯 손을 저어 앞서사람의 낭독을 중단시켰다. 그리고 자신도 모르게 뜨겁게 끓어오르기 시작한 가슴을 억제하며 다급한 목소리로 그에게 말했다.

“아니 잠깐! 거기서 멈추고 5절부터 다시 한 번 읽어봐주세요.”(140면)¹⁷⁰⁾

하지만 이제 그 목소리는 아까의 학생이나 여느 사람의 그것이 아니었다. 그것은 바로 휘황한 광채 속에서 들려온 하나님 당신의 소리였다. 그리고 그 말씀 중의 ‘너’는 바로 나 자신을 일컬으심이었다.(142면)(강조 표시-인용자)

인용문에서 확인할 수 있는 것처럼 안요한의 체험에서 하나님은 ‘목소리’로 현현한다. 이 대목에서 압권은 단연 “말씀 중의 ‘너’는 바로 나 자신을 일컬으심”이라는 부분이다. 말해지는 순간 ‘나’ 자신의 이야기로 화(和)하여 실감을 획득하는 언어의 도래, 그것은 곧 「다시 태어나는 말」(『한국문학』, 1981.5)에서 ‘윤지욱’이 만난 “마지막 말의 진실”, 즉 “말이 삶이 되고, 말이 바로 삶이 되”¹⁷¹⁾는 말과 일치한다. 그렇다면 이청준 스스로가 안요한의 이야기를 통해 간증하고 싶었던 내용은 기실 안요한이 들은 “하나님 당신의 소리”처럼 한없이 삶과 밀접해진 상태의 언어 그 자체였을 것이라는 점도 그리 어렵지 않게 짐작할 수 있다.¹⁷²⁾ 다만 여기서 보다 주목해야 할 점은

170) 이하 인용은 『이청준 전집17: 낮은 데로 임하소서』, 문학과지성사, 2013에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

171) 해당 텍스트의 원래 맥락을 환기하자면 다음과 같다. “삶이 말이 되고, 말이 바로 삶이 되며, 그 삶으로 대신되어진 말. 거기서 보다 더 자유로워질 수 있는 말의 마당이 있을 수 있는가…… 그것은 지욱이 거기서 만난 마지막 말의 진실이었다.”(해당 원문은 이청준, 「다시 태어나는 말」, 『한국문학』, 1981.5. 인용은 이청준, 『이청준 전집16: 다시 태어나는 말』, 문학과지성사, 2017, 261면. 강조 표시는 인용자.)

172) 실제로 이청준은 소리에 대해서 다음과 같이 말했다. “그래서 말이 소리로 넘어간다는 것은 말이 우리 삶을 떠나서 의미를 잃고 말 자체의 질서 속으로 응축

다른 작품들과 마찬가지로, 『낮은 데로 임하소서』에서도 그런 초월적인 언어가 바로 ‘소리’의 형상으로 구현되고 있다는 사실이다. 특히 안요한의 기적 체험이 ‘실명(失明)/음성(音聲)’의 대비적인 상징을 통해 재현됨을 고려하면, 『낮은 데로 임하소서』로부터 남도사람 연작의 「서편제」(1976)나 「소리의 빛」(1978)을 떠올리는 것도 무리는 아니다.

그간의 연구사에서 이청준의 소설에 나타난 ‘소리’ 이미지의 의미와 그 중요성에 대해서는 이미 수많은 논의들이 축적된 바 있다. 특히 이청준의 소리는 일종의 문명비판적 성격을 내포하는바,¹⁷³⁾ 문자라는 근대적·도시적 매체와 대리보충의 관계에 있다는 분석이나,¹⁷⁴⁾ 근본적인 소통의 불가능성을 극복할 수 있는 대안적 언어라는 평가¹⁷⁵⁾는 일반화된 이해로 자리 잡았다. 하지만 이처럼 이청준의 소리 이미지에 대해 적극적인 의미를 부여하는 해석들에는 다소 미심쩍은 부분이 존재한다. 결국 이청준 소설에서 소리는 문자(활자)로 재현되는 것이기 때문이다. 따라서 이청준의 소리 이미지로부터 소위 탈근대성이나 소통의 가능성 등을 발견하는 논의들은 많은 경우 소리에 대한 작가의 견해나 소설에 나타난 소리의 의미를 그대로 따르고 있을 가능성이 높다. 달리 말하면, 이청준의 소설에 나타난 소리의 언어적 초월성은 그 가능성과 한계를 비판적으로 묻는 과정을 통해 충분히 검증된 것은 아니라고 할 수 있다. 그런 점에서 다시금 의문을 제기해봐야 할 사안은 다음의 두 가지이다. 첫째, 이청준이 소리를 (재)발견하게 된 작가적 맥락 혹은 의도, 둘째, 소리 이미지가 도달할 수밖에 없는 언어로서의 한계다.

먼저 첫 번째 사안부터 살펴보도록 하자. 소리 이미지가 이청준 소설의 중심 소재로 등장하기 시작한 것은 남도사람 연작의 첫 번째 작품인 「서편제」(『뿌리깊은나무』, 1976.4)에서다. 이청준의 소설 전체를 놓고 보면 「서편

되어버린다는 것이 아니고 오히려 그 삶과 더 깊이 연결 이어지는 세계로 들어가는 것이 아닌가, 이렇게 이해를 하고 있습니다.” (김치수이청준(대담), 앞의 글, 279면.) 한편으로 이는 김윤식의 「심정의 넓힘과 심정의 좁힘-이청준론」(『한국현대소설비판』, 일지사, 1981)에서 소리의 물신성을 비판한 것에 대한 이청준의 재반박이라고 볼 수 있다.

173) 한순미, 「이청준 소설의 언어 인식 연구」, 전남대학교 대학원 박사학위논문, 2006, 114면.

174) 김우영, 「이청준 문학의 언어 의식 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015, 145면.

175) 이정현, 「이청준 소설에 나타난 ‘언어’와 ‘죽음’ 의식 연구」, 중앙대학교 대학원 박사학위논문, 2014, 116면.

제」의 위치는 매우 중첩적임을 알 수 있다. 이 소설은 한편으로 남도사람 연작과 짝을 이루는 언어사회학서설 연작과 비교 관계에 놓이며, 다른 한편으로는 「새가 운들」(1976)과 「눈길」(1977)로 이어지는 고향과 어머니 이야기의 연장선상에 있다. 즉, ‘대안적 언어와 소통양식의 탐색’과 ‘원죄의식의 소명과 치유’라는 주제상의 교차점에 바로 「서편제」가 자리한다. 하지만 본 연구에서 다시금 주목을 요청하는 맥락은 후자의 측면이다. 「서편제」를 비롯한 남도사람 연작 또한 결국에는 가족과 고향을 떠나간 아들의 해명과 그 죄의식에 대한 이야기이기 때문이다. 그러므로 「서편제」는 약 1년여 후에 발표되는 이청준의 대표작 「눈길」과도 밀접한 관련을 맺는다.

본고 1장 1절에서 지적한 대로, 단편 「눈길」이 문제적인 이유는 평소 이청준이 평소 지론과 다르게 유독 소설의 내용과 실제의 경험이 일치함을 강조했다는 사실에 있다. 허구성의 알리바이를 포기함으로써 이청준이 얻고자 한 것은 자기진술의 진실성이었겠지만, 한편으로 이는 「눈길」이라는 텍스트의 허구성과 그 작가적인 의도에 눈을 돌리게 만드는 요인이다. 「눈길」에서 이청준은 픽션의 알리바이 속에서 고향과 어머니에 관한 부끄러운 기억을 꺼낼 수 있었으나, 그것은 다른 의미에서 이청준 스스로를 위한 자기구원과 용서로 귀결되고 말았다.¹⁷⁶⁾ 이처럼 어머니를 비롯한 가족들이 작가의 자기증명을 위해 허구화(혹은 대상화)되어버린 문제를 뒤늦게 깨달았을 때, 이청준은 사후적으로 이 소설이 실제와 다름없음을 강조하는 방식의 조치를 취한다. 다만 김현만큼은 이청준이 서둘러 숨기고자 한 자전적 소설의 윤리적 문제를 우회적으로 지적한 듯이 보인다.

-어머니 이야기를 팔아먹다 팔아먹다 바닥이 드러나니까 이
제 다시 제 돌아가신 아버지를 팔아먹기 시작했더구만.

176) 이와 관련해 자전적 글쓰기에 결부된 욕망에 관한 윤진의 언급은 참조할 만하다. “결국 고백해야 한다는 욕구는 죄의식에 다름 아니며, 자서전 글쓰기의 근원에 존재하는 이 죄의식은 심리학적으로 말하면 초자아의 검열에 대한 의식이며, 결국은 인간의 존재론적 불안 그 자체이다. 고백해야 하는 내용은 어찌서 될 수 있었던 다른 ‘나’들 중에서 지금의 ‘나’가 되었는데, 고백의 목적은 그에 대해 독자를 설득함으로써 나 자신을 설득하는 것이다. 타인의 인정은 곧 자기공정을 가져오며, 자기공정은 곧 타인의 인정인 것이다.” (윤진, 「진실의 허구 혹은 허구의 진실-자서전 글쓰기의 문제들」, 『프랑스어문교육』 7, 한국프랑스어문교육학회, 1999, 274면. 강조 표시는 인용자.)

84년에 “가위 밑……” 연작의 첫 편을 썼을 때, 고우 김현이
내게 걸어온 시비다.¹⁷⁷⁾

이청준더러 “어머니 이야기를 팔아먹”는다며 김현이 걸어온 시비는 이청준 본인에게는 단순한 농담 이상의 충격을 주었던 것은 아닐까. 이러한 추측이 가능한 이유는 문우(文友) 김현이 이청준의 문학세계에 끼쳤던 영향이 그만큼 지대했기 때문이다.¹⁷⁸⁾ 그 후 이청준이 장편 『축제』(1996)에서 김현이 걸어온 시비를 다시 재연하고 있다는 점은 가족들의 이야기를 팔아먹는다는 농담이 이청준에게는 새삼 심각한 문제였다는 사실을 강력하게 지지하는 근거이다. 자전적 글쓰기의 경우 더욱 첨예화되는 이러한 윤리적인 문제들은 앞서 「자서전들 쓰십시다」(『문학과지성』 1976 여름)나 「해공(蟹公)의 질주」(『월간문학』, 1976.4.) 같은 단편들에서 이미 예견된 바 있다. 「자서전들 쓰십시다」는 자서전이 이상화로 흐르지 않고 과연 “만인에게 바쳐지고 만인에 의해 기꺼이 해체되는”¹⁷⁹⁾ 형식이 될 수 있을지 되묻는다면, 「해공의 질주」는 역시 자기진술의 ‘형식’을 문제 삼는 가운데 소설가(‘나’)의 가난 체험은 어떻게 형상화될 수 있을 것인지에 대한 고민이 엿보인다.¹⁸⁰⁾

1976년을 전후로 하여 자전적인 글쓰기에 대한 문제의식과 함께 이청준의 소리에 대한 재발견도 같이 진행된 사실은 의미심장하다. 이청준이 평생

177) 이청준, 「책을 묶고 나서」, 『키 작은 자유인』, 문학과지성사, 1990, 380면.

178) 이와 관련해 김윤식은 다음과 같은 설명을 남겼다. “작가 이청준이 작품을 쓸 때 맨 먼저 의식된 독자가 김현이었다. 이청준이 작품을 구상하고 또 그것을 원고지에 옮길 때 그는 무수히 이렇게 속으로 뇌고 있었다. ‘이 주제는, 이 대목은, 도이 표현은 비평가 김현이라면 어떻게 볼까’라고. 이 대결 의식에서 형성되는 최대의 힘이 이른바 이청준 식 글쓰기의 음험스러움이다.” (김윤식, 『전위의 기원과 행로-이인성 소설의 앞과 뒤』, 문학과지성사, 2012, 36면.)

179) 인용은 이청준, 「자서전들 쓰십시다-언어사회학서설2」, 『이청준 전집12: 서편제』, 문학과지성사, 2013, 162면.

180) 예컨대, 그는 G군의 가난 체험을 소설로 쓰려 하다가 단념하면서 다음과 같이 서술한다. “그래서 어쨌단 말인가. 가난이 그토록 흑심해서 무엇을 어찌했다는 것이냐 말이다. 이젠 그 이야기를 해야 한다는 어떤 절실감 이리이러한 식으로 이야기하면 되겠다는 즐거운 자기도취감 같은 것이 까맣게 뒤로 물러서버리고 있었다. 소재 자체에 대한 해석의 방향조차도 아직 분명한 것이 마련되지 못하고 있었다.” (인용은 이청준, 「해공(蟹公)의 질주」, 『이청준 전집10: 이어도』, 문학과지성사, 2015, 332면.)

자서전을 쓰지 않고 자신의 내력을 다룬 이야기도 모두 소설로 써냈던 이유는 소설만큼은 “읽는 사람을 부득부득 간섭하고 드는 글 형식이 아니라는”¹⁸¹⁾ 신념 때문이었다. 그런데 이청준의 작품에서 소리는 오히려 소설보다 더욱 청자(혹은 독자)의 자유로움을 보장할 수 있는 형식으로서 나타난다. 예컨대, 남도사람 연작의 판소리는 “화자와 청자, 말과 소리의 경계가 어우러지는 과정에서 각 주체 사이의 경계와 권력적 위계가 무화”¹⁸²⁾되는 초월적 체험으로서의 의미를 지닌다. 달리 말해, 소리는 「자서전들 쓰십시다」에서 언급된 바처럼 “만인에게 바쳐지고 만인에 의해 기꺼이 해체되는” 이상적인 자서전의 형식에 부합하는 것이었다. 그러므로 이청준의 소리의 재발견은 결국 자기진술의 차원에서 ‘투명한’ 언어를 확보하고자 하는 문제와 무관하지 않았음을 알 수 있다.

단적으로 「서편제」와 「소리의 빛」(1978) 연작에서는 소리가 깊은 내력을 전할 수 있는 고도의 예술적 매체로서 형상화되고 있다. 요약하자면, 이 연작은 ‘소리꾼’ 누이와 ‘북채잡이’ 오라비 간의 재회와 헤어짐에 대한 이야기이다. 그들의 내력은 한 노래꾼 사내와 여인 밑에서 훗날 소리꾼으로 거듭나는 누이가 막 태어나던 무렵까지 거슬러 올라간다. 누이를 낳던 중에 오라비의 어머니는 그만 세상을 떠나버리고, 노래꾼 사내와 두 남매는 떠돌이 생활을 하면서 소리 수업을 하게 된다. 그러나 오라비는 의붓아버지가 된 노래꾼 사내의 소리를 들을 때마다 “소리의 얼굴”, 즉 “이글거리는 햇덩이”(17면)¹⁸³⁾를 발견하고 살해충동을 참지 못하여 결국 그를 죽이려고까지 하지만 실패한다. 그 후로 오라비는 아버지와 누이를 떠나며 많은 시간이 흐른 뒤에야 누이의 소리를 단서로 삼아 그녀를 찾아 나서게 된다. 소설 속에서 오누이의 재회는 역시 소리를 통해서 이뤄진다.

“오라비가 아닌가 싶은 생각은 벌써 손님을 처음 대했을 때부터 들기 시작했소. 손님이 소리를 찾아다니게 된 내력을 말했을 때는 다시 의심할 여지도 없었고요. 하지만 정말 오라비

181) 인용은 이청준, 「행복원의 예수」, 『이청준 전집1: 병신과 머저리』, 문학과지성사, 2010, 307면.

182) 김우영, 앞의 글, 149면.

183) 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집12: 서편제』, 문학과지성사, 2013에서 인용 문 말미의 괄호에 면수 표기.

니 소리가 목에까지 솟아오를 뻔한 것은 북채를 손님께 내어 드리고 나서 제 소리가 오라비의 장단을 만났을 때였습니다. 오라비의 숨씨는 옛날의 제 아버 되는 노인의 숨씨 그대로였 소.”(228면)¹⁸⁴(강조 표시-인용자)

마침내 「소리의 빛」에서 오라비는 장흥읍 근처의 어느 산골 주막에 이르러 누이를 만나게 되고, 둘은 서로가 누군지를 어렴풋이 느끼지만 굳이 확인하지 않은 채로 밤새 소리만을 이어나간다. 하지만 오라비는 누이의 소리로부터 의붓아버지에게서 느꼈던 것과 같은 자신의 살기를 느끼면서, 아침이 밝아오는 대로 서둘러 길을 떠나버린다. 그들은 다만 소리를 통해서 서로의 살아있음을 다시 확인했을 뿐, 그렇게 한밤중 오누이가 벌인 소리판은 애잔함을 남긴 채 끝나버린다. 오라비가 떠난 뒤, 소리를 엿들은 주막집 주인 ‘천 씨’ 사내의 대사를 통해 누이의 소리에 깃든 힘과 그 내력이 모두 설명된다.

“하기야 자네 소리를 들으면 자네라는 사람을 물어보지 않아도 속을 다 알 수가 있었던 건 사실이었제. (중략) 난 자네 오라비처럼은 소리를 모르지만, 그래도 자네 소리에 서린 깊은 정한(情恨)을 만나고 보면 자네가 겪어온 반생의 사연을 눈으로 보는 듯했다네. 눈이 멀게 된 사연도 자네의 한을 보면 알 수 있고, 자네가 살아온 험난스런 반생의 내력도 자네의 한을 보면 저절로 다 알아볼 수가 있더라 말이네.”(230면)(강조 표시-인용자)

위와 같은 천 씨의 대사는 결정적으로 누이가 지닌 소리의 신비 내지는 초월성을 보증해주는 역할을 한다. 소리를 엿듣는 천 씨의 존재는 밤새도록 이어진 오누이의 소리판을 내밀한 대화의 과정이자, 동시에 판소리 연행의 일부로 만들어주는 요소다. 오라비와 누이가 판소리의 공연을 담당하는 연행자의 위치에 있다면 천 씨는 관람자의 입장을 대변한다. 따라서 오누이의 소리는 서로의 내력을 확인하는 절차임과 동시에 그들의 내력을 다른 사람

184) 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집13: 눈길』, 문학과지성사, 2012에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

(천 씨)에게 들려주는 퍼포먼스로서의 자기진술이기도 하다.

「소리의 빛」의 천 씨는 또한 누이의 소리가 지닌 내력을 ‘한’(恨)이라 규정하면서 오누이가 주고받은 소리의 의미를 확인시켜주는 인물이다. 여기서 내력에 상응하는 단어인 ‘한’은 모든 이야기의 처음과 끝을 이루는 핵심적 키워드다. 애초에 노래꾼 사내가 딸의 눈에 청강수를 찍어 바른 것도 소리에 필요한 한을 심어주기 위함이었으며, 누이는 그렇게 해서 자라난 한을 원동력으로 소리를 해나가게 된다. 결국 그녀의 소리는 애당초 아버지가 눈을 멀게 함으로써 시작된 불행한 운명에서부터 조건 지어진 것이다. 이러한 사실은 소리꾼으로서의 누이가 기실 자신의 소리로부터 철저히 소외당한 인물이라는 점을 암시한다. 왜냐하면 그녀가 하는 소리의 본질에 해당하는 ‘한’이란 처음부터 외부(아버지)에 의해 이식된 것이자, 외부(천 씨)에 의해서만 확인될 수 있는 성질의 것이기 때문이다.

그러나 이처럼 누이로 하여금 소리를 통한 자기증명의 굴레에 빠지도록 만든 실질적 ‘외부’는 바로 작가라고 할 수 있다. 이청준은 아버지 혹은 주막집 주인(천 씨)의 위치에서 그녀의 소리를 둘러싼 초월적 아우라를 형상화하려 한다. 이는 앞서 지적한 바와 같이, 이청준이 소리로부터 자기 내력을 투명하게 전달할 수 있는 언어적 모델을 발견하고자 했기 때문이다. 하지만 「서편제」와 「소리의 빛」은 분명 이청준 소설에서 소리가 그려지는 방식의 근본적 한계를 드러내기도 한다. 그것은 바로 소리의 힘은 결국 소리(꾼)의 외부로부터 규정될 수밖에 없다는 사실이다. 소리 자체만으로 소리의 힘을 증명할 수 없을 때, 이청준이 그리는 소리의 초월성은 결국 일종의 도그마로 전락하게 된다.¹⁸⁵⁾ 자기진술의 진실성을 담보하는 투명한 매체에 대한 탐색으로서, 이청준의 남도사람 연작은 이미 이 지점에서 막다른 길에 봉착했던 것처럼 보인다.

「서편제」와 「소리의 빛」을 영화화한 임권택의 「서편제」(1993)에서 이청준의 소리 이미지에 내재하는 이 같은 한계는 더욱 잘 확인된다. 어떤 의미에서 영화 「서편제」는 원작의 의도를 초과 재현하는바, 소리가 지닌 폭력성

185) 김윤식은 이미 이청준의 소설에 나타난 남도소리의 한계에 대해 선구적으로 지적한 바 있다. 그에 따르면, 이청준의 남도사람 연작에서는 “남도 소리는 압도적으로 군림하여 인물을 무화시키거나 노예로 만드는 세계, 다시 예(藝)의 물신성(物神性)이 지배하는 세계가 탄생”하게 된다. (김윤식·정호웅, 『한국소설사』(개정증보판), 문학동네, 2012, 404면. 강조 표시는 인용자.)

까지 날날이 드러내게 된다. 영화의 제작 과정에 있어서도 소설과 마찬가지로 핵심적인 사안은 ‘소리의 힘’을 구현하는 것이었다.¹⁸⁶⁾ 특히 판소리가 익숙하지 않은 1990년대의 관객들에게 남도의 소리가 지닌 예술성이나 정한의 감정을 설득시키기 위해서는 특단의 조치가 필요했다. 일례로 영화 속에서는 의붓아버지 ‘유봉’(김명곤 분)이 ‘송화’(오정해 분)와 ‘동호’(김규철 분)에게 좋은 소리를 들려주기 위해 ‘송도상’(최동준 분)의 춘향전 공연에 데려가거나, 그 스스로도 심청가의 한 대목을 배우기 위해 송도상을 찾아가는 장면이 삽입된다. 이러한 장면들은 관객들에게 소리의 맛이 무엇인지를 알려주기 위한 판소리 교육의 효과를 의도한 것이다.¹⁸⁷⁾ 이는 송화와 동호가 소리와 북 장단을 주고받으며 재회하는 마지막 장면에서 관객들이 충분한 감동을 느낄 수 있도록 감독이 미리 준비해놓은 초석이다.



186) 이와 관련해 임권택은 정성일과의 대담에서 「서편제」와 「소리의 빛」 두 개만을 합쳐 영화를 만든 이유로 남도사람 연작의 세 번째 편인 「선학동 나그네」는 “득음의 세계에 들어있는 사람의 이야기인데, 득음의 세계를 내가 찍을 수가 없겠더라고” 말한 바 있다. (정성일, 『임권택이 임권택을 말한다』 2, 현실문화연구, 2003, 267면.)

187) 이 부분의 논의는 임형택의 「춘향전」에 관한 논의를 상당부분 참고하였다. 그의 설명을 옮기자면 이렇다. “그러나 「서편제」 소리의 수준이 아닌 최고의 ‘소리’를 고집해야 한다면, 어쨌든 어떤 방식으로든 영화의 실제 관람객들은 그 소리를 배워가며 듣는 형식을 취할 수밖에 없는 법이다. 하지만 영화의 관람객들은 여전히 그 배움의 현장에 직접 나갈 수는 없다. (중략) 영화 관람객들과 동등한 수준인 배우가 명창(조상현)에게 판소리를 직접 배우는 과정을 영화화하는 것으로서, (중략) 영화 내에서, 영화배우 또는 연기자로 분장한 인물들이 명창에게 판소리를 배워가면서 춘향전 영화를 만들어가는 것이 스토리가 되는 것이다.” (임형택, 『문학미디어론: 춘향전 은하계의 탐사로부터』, 소명출판, 2016, 313면.) 다만 본고는 「서편제」에서 나타나는 판소리 공연이나 소리를 전수하는 씬들 또한 「춘향전」에서와 마찬가지로, 마지막 장면의 감동을 위한 판소리 교육의 효과를 의도하였다고 보았다.



[사진1] 송도상의 춘향전 공연을 관람하는 송화와 동호188)

이 장면들을 보다 면밀하게 들여다보면, 소리의 힘이 그 소리에 빠져드는 관객들을 비추는 카메라의 도움으로 재현됨을 알 수 있다. 소리가 이어지는 중간에 소리에 몰입하는 시선을 비추는 숏들은 송화와 동호가 송도상의 판소리 공연을 들을 때나, 아니면 그들끼리 소리를 주고받을 때에도 마찬가지로 반복된다. 이처럼 영화 「서편제」에서 소리의 힘이 시각적 재현으로써 강조되고 있다는 사실은 매우 아이러니하다. 주지하듯이 소설 「서편제」와 「소리의 빛」 연작에서 소리의 동력이자 본질에 해당하는 누이의 ‘한’은 ‘눈땀’에서 비롯하기 때문이다. 즉 소설에서는 시각의 ‘차단’이 바로 소리의 내력 혹은 초월성을 구성하는 조건이었다. 하지만 임권택의 「서편제」는 한의 정서로부터 발원하는 소리 그 자체만으로는 그러한 힘을 나타낼 수 없음을 단적으로 보여준다. 특히 영화 「서편제」는 시선의 재현을 적극적으로 사용한다는 점에서, 이청준이 소리를 재현하기 위한 조건으로 삼았던 시각의 차단이라는 원칙을 정면으로 배반한다.



188) 해당 영화의 장면은 한국영화데이터베이스(KMDB) 사이트에서 제공하는 VOD의 일부를 캡처한 것임을 밝힌다. (임권택, 「서편제」(1993), 한국영화데이터베이스, (https://www.kmdb.or.kr/vod/player?movieId=K&movieSeq=04629&fileNm=M K001040_P06.mp4&mulId=1040&fileId=70287), (방문일: 2019.6.27.))



[사진2] 심청가의 한 대목을 부르는 송화와 동호

결정적으로 영화의 클라이맥스인 송화와 동호의 재회 장면에서, 누이의 소리가 지닌 한의 깊이는 결국 외부의 ‘시선’에 의해 확인될 수밖에 없다는 점이 보다 잘 나타난다. 송화와 동호가 재회하는 씬은 영화에서 처음으로 소리하는 장면을 부감(俯瞰) 솟으로 보여주는 곳이기도 하다([사진2] 의 위쪽 원편).¹⁸⁹⁾ 이 장면을 바라보는 시점의 주인은 물리적으로는 카메라나 관객일 테지만, 서사적으로는 이미 세상을 떠난 아버지 유봉일 것이다. 송화와 동호가 마지막으로 하는 소리는 바로 유봉이 마지막으로 전수한 심청가이며, 그 대목의 내용 또한 심청가와 눈먼 아버지 심봉사의 재회이기 때문이다. 송화와 동호가 소리를 연행하는 가운데, 오누이는 아버지의 존재(소리)를 다시 확인하고 카메라/관객/아버지는 송화가 이룬 한의 깊이를 목격한다. 소설보다 영화에서 유봉의 내력을 더욱 상세히 설명하고, 송화에게 소리를 전수하는 모습을 비교적 공들여 묘사했던 것은 바로 이 장면의 극적 효과를 부각하기 위해서다. 하지만 다른 한편으로 시각적인 환영과 서사적인 부연을 통해 구성되는 소리의 한은 그 과정에 개입되어있는 모종의 폭력을 암시한다. 작가적인 의도를 고려하자면, 「서편제」에서 송화(의 소리)는 기실 깊은 내력을 전달하는 고도의 예술적 매체라기보다 예술가로서의 자기완성을 응시하고픈 아버지의 대리적인 자아에 더 가까워 보인다.¹⁹⁰⁾

189) 정성일은 이 장면에서 “처음 소리를 시작할 때 이제까지 영화에서 단 한 번도 없었던 앵글인 하이 앵글로 소리를 시작”한 이유에 대해 물은 바 있다. 임권택은 이에 대해 “우선 둘의 만남이 그렇게 좀 비극적인 것을 안고 만나고 있다는 것을 좀 전제하고 싶었던” 것이라고 대답한다. (정성일, 앞의 책, 305면.)

190) 같은 맥락에서 소설 「서편제」에서 다른 사람들은 누이의 소리를 오로지 아비의 소리로만 들으려 했다는 내용(“그의 딸이 하거나 여자가 대신하거나 사람들은 언제나 그것을 죽은 사내의 소리로만 들으려 했고, 그렇게 말하기를 좋아해왔다는 것이다.”(14면))이나 영화 「서편제」에서 마지막으로 송화가 부르는 것이 심청가이

그렇다면 소리에서 투명한 이야기의 가능성을 찾으려 했던 이청준 역시 실은 소리로부터 뭔가를 제 눈으로 확인하고자 했던 것은 아닐까. 다시 「눈길」을 떠올려볼 때, 이제 「서편제」, 「소리의 빛」 연작과 「눈길」 사이의 유사점은 더욱 선명하게 보인다. 누이의 소리가 지닌 한의 깊이가 ‘눈뿔’이라는 제한적 조건에서 비롯한다면, 「눈길」에서 어머니의 목소리로 들려주는 이야기의 내력 역시 아들의 부재나 등 돌림 같은 시각의 차단으로부터 기인한다. 실제 「눈길」에서 ‘노인’(어머니)은 아들이 함께 하지 않을 때, 혹은 잠에 든 것을 알았을 때 비로소 아들에 관한 기억을 털어놓으며, 아들은 문 뒤편이나 등 뒤에서 들려오는 어머니의 목소리를 통해 그녀가 지닌 상처 어린 기억들에 대해 알게 된다. 따라서 아들의 부재와 등 돌림(외면)은 진술의 내용(상처)과 그 진실성을 성립시키는 조건이다.

이청준을 대변하는 듯한 「눈길」의 아들은 결국 그 이야기의 끝에서 회한의 눈물을 흘린다. 이청준이 「눈길」의 아들을 통해서 표현하고자 했던 어머니에 대한 죄의식의 진정성을 모두 의심할 필요는 없을 것이다. 하지만 본고의 서두에서 언급한 대로 모친의 이야기로부터 끝내 자신의 모습을 발견했다는, 이청준이 무심코 내뱉은 말은 한편으로 아들이 아닌 작가로서 이청준이 「눈길」에서 의도하였던 광경이 무엇인가를 생각하게 만든다. 그것은 아마 어머니의 목소리를 통해 재구성된 가난 체험의 성공적 소설화, 그 자체였을지도 모른다. 이청준에게서 이른바 ‘선협적 가난’¹⁹¹⁾이란 그가 자신의 내력 깊은 이야기를 하고자 아껴두었던 마지막 카드나 다름없었기 때문이다.¹⁹²⁾ 그러나 「눈길」에서 이뤄진 이청준의 자기진술은 또한 쉽게 해결되지

며 심청과 심봉사의 재회 장면이라는 점은 결국 ‘소리’의 목적이 작가-아버지의 재확인에 있었던 것은 아닌가 하는 심증을 뒷받침하는 간접적 증거라고 할 수 있다.

191) 김윤식에 따르면, 이청준에게 가난은 “가난이되 ‘선협적 가난’이었다. 난생 처음 공부하러 먼 도시의 친척 누님 댁 더부살이 길에 나선 소년이 선물이라시고 모자가 개펄에서 잡은 게자루를 짊어지고 도착해보니 자루 속의 게들이 상해 누님이 코를 막으며 대문 앞 쓰레기통에 내다 버릴 때 겪은 부끄러움(가난)이야말로 이청준 글쓰기의 가장 깊은 곳에 놓인 원풍경이었다. 그것은 어떤 선협적인 것에 앞서는 선협성이 아닐 수 없었다.”(김윤식, 앞의 책, 52면.)

192) 이청준에게 ‘가난의 소설화’라는 문제가 지닌 의미에 대해서는 서영채의 연구를 참조할 수 있다. 서영채는 단편 「키 작은 자유인」을 통해 작가 이청준에 대한 일종의 정신분석을 시도하는바, “이청준에게 원죄에 해당하는 것은 어머니/고향/가난”이며, “그것은 속물적인 부끄러움의 원천이면서 또한 윤리적 주체가 스스로를

않는 의문들도 함께 남겨두었다. ① 어머니의 아픔과 부끄러움의 고백을 통해 우회적으로 성취된 소설적 자기진술의 내력은 성공적인 것이기 이전에 과연 옳은 것인가. ② 그렇다면 이청준의 내력을 대신 진술하는 어머니의 소리 또한 ‘투명’한 것이라고 할 수 있는가.

이청준은 이런 질문이 자신의 소설쓰기를 괴롭혀오는 것을 느꼈고, 『축제』는 바로 이 윤리적 문제들에 대한 소설적 대응을 보여준다. 여기서 이청준은 ‘소리’가 아닌 ‘소설’을 자기진술을 위한 중심적인 토대로서 다시 불러온다. 달리 말해서, 이는 이청준이 「눈길」에서처럼 실질적으로 허구성의 알리바이를 방기하고자 하는 것이 아니라, 소설의 허구성 자체를 다시금 자기진술의 진실성을 위한 필요조건으로서 검토하고 증명하고자 했다는 사실을 암시한다.

4.2. 자기검열로서의 픽션과 신화로의 귀착

이청준의 전작들과의 관계에서 바라본다면 장편 『축제』(열림원, 1996)는 「눈길」 연작으로부터 시작된 “‘어머니 이야기’의 결산편”¹⁹³⁾에 해당하는 텍스트다. 이청준에게 있어 어머니 이야기를 ‘결산’한다는 행위는 두 가지 의미를 지닐 것이다. 하나는 아들로서 어머니가 살아온 생애 전반을 회고한다는 것, 다른 하나는 작가로서 어머니의 이야기를 소설로 써온 그간의 결과물들을 성찰한다는 뜻이다. 따라서 어머니의 죽음 역시 그 자체로 이청준에게는 복합성을 띠는 사건일 수밖에 없다. 앞 절에서 지적한 대로 이청준의 소설에서 어머니는 그의 ‘선형적 가난’을 이야기해주는 대변자이면서, 동시에 그런 이야기를 몸소 경험하며 살아온 산증인이었다. 그러므로 어머니의 죽음은 이청준의 자전적 소설에서 자기진술의 ‘내력’을 구성하는 내용과 형식의 동시적 상실에 상응하는 하나의 사건이었다고 할 수 있다.

정립할 수 있는 자궁심의 원천”이기도 했다는 점을 주장한다. (서영채, 「이청준의 소설에 나타난 가난과 부끄러움의 윤리성-단편 「키 작은 자유인」을 중심으로」, 『민족문학사연구』 62, 민족문학사학회·민족문학사연구소, 2016, 280면.)
193) 이청준, 「작가의 말」, 『축제』, 열림원, 1996, 6면.

“노인과 함께한 세월이 형수님도 길었지만, 나는 물론 그 형수보다도 더 길었던 셈이지요. 그러니 나는 이제 첫 출생서부터 나를 가장 오래고 깊이 알고 있던 내 생의 증인을 통째로 잃고 만 셈이지요. 내 지난날과 함께 앞날에 대한 가장 소중한 삶의 근거까지 말이지요. 고아가 된 것 같은 느낌은 아마 그런 상실감이나 외로움 때문일 게요. 말이 좀 비약했는지 모르지만, 고아라는 말은 애초부터 부모를 잃은 사실 위에 자기 삶의 근거를 잃은 것을 가리키는 말 아니겠어요…… 죽어 떠나간 사람과 함께해온 세월, 거기서 잃어버린 자기 근거…… 결국은 모든 게 자신 때문이지 몰라요. 모든 일엔 나름대로 동기가 있게 마련이고, 고아의 상실감 역시 나쁜 것은 아닐 테지만……”(281면)¹⁹⁴⁾(강조 표시-인용자)

같은 맥락에서 이청준을 대변하는 위치에 있는 『축제』의 아들 ‘준섭’은 어머니의 죽음을 곧 “내 생의 증인” 혹은 “자기 삶의 근거”를 잃어버린 일이라고 설명한다. 그의 대사는 이청준의 소설쓰기가 직면한 상황, 즉 자기 내력의 근거로서 어머니가 더 이상 존재하지 않게 되었을 때 이청준의 자기 진술 또한 한계에 도달하게 된다는 사실을 환기해준다. 그런 점에서 『축제』는 어머니로부터 미처 말해지지 못한 이야기들을 다시금 불러 모으는 작업이자, 그간 이루어진 어머니 이야기의 진정성을 역으로 확인해 나가는 과정의 일환이다. 모친의 죽음을 재연하는 것에 거리낌을 표하면서도,¹⁹⁵⁾ 이청준이 『축제』의 작업에 돌입할 수밖에 없었던 것은 한편으로 어머니 이야기

194) 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집27: 축제』, 문학과지성사, 2016에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

195) 이와 관련해 이청준의 다음 언급을 참조할 수 있다. “1995년 초봄의 어느 날 아침, 김포발 광주행 비행기 안에서 임권택 감독을 만나 몇 달 전에 돌아가신 필자의 어머니 치상(治喪) 과정에 대한 이런 저런 이야기를 나누는 뒤끝이었다. 상인(喪人)을 대하는 상대의 입장을 생각하다 다소 우스개 식으로 털어놓은 내 장의(葬儀) 경험담에 임 감독은 속으로 펍 흥미가 동했던지 바로 그 이야기를 영화로 찍으면 어떻겠느냐, 조심스럽게 제의해 왔다. 나는 물론 처음 그럴 수 없다고 사양했다. 그것은 자식으로서 어머니를 두 번 돌아가시게 하는 불경스런 짓인 듯싶은 데다, 그 조심스럽고 힘든 치상 과정을 두 번씩 되풀이할 수가 없어서였다.” (이청준, 「두 번 사는 소설의 삶」, 『머물고 간 자리 우리 뒷모습』, 문이당, 2005, 46면. 강조 표시는 인용자.)

를 제대로 결산하는 작업에 그동안에 이룬 문학적 성취들의 명운이 달려있었던 때문이다.

소설 『축제』는 특이하게도 그러한 작업을 영화라는 다른 매체와의 대결 현장 가운데서 전개하였다. 1996년, 같은 해에 동시 발표된 소설 『축제』와 영화 「축제」는 1994년 이청준이 모친의 장례 과정에서 일어난 일화를 임권택에게 들려준 것을 계기로 기획된다.¹⁹⁶⁾ 일반적인 경우 소설-영화의 매체간 작업은 완성된 소설을 시나리오로 각색한 뒤 영화로 제작하는 방식으로 이루어지지만, 소설 『축제』의 경우 이청준이 영화 제작 과정을 지켜보면서 시나리오로 각색된 원래의 초고를 다듬고 거기에 감독에게 보낸 편지를 새로 삽입하여 비로소 완성된다.¹⁹⁷⁾ 그러므로 소설 『축제』는 엄밀하게 말하면 영화 「축제」의 원작이라기보다 같은 줄거리를 공유하는 별개의 작품이라고 할 수도 있다. 작중에서 이청준의 분신이나 다름없는 소설가 준섭은 ‘임 감독’에게 “저도 영화를 그대로 소설로 베꼈다는 소리는 듣지 않아야 하지 않겠”냐고 말하며 모종의 대결의식을 내비친다. 준섭이 보이는 대결의지는 소설의 매체적 미학적 혹은 서사적 진실성을 증명해 보이고자 하는 문제와 무관하지 않다. 여기서 이청준은 다시금 ‘소설=허구’라는 공식을 소설적 진실의 본질과 가치를 주장하기 위한 토대로 소환하게 된다.

작으나마 제가 그런 허구를 감행하기 시작했다는 사실은 제게 좀 특별한 뜻이 있는 일이 될 수도 있을지 모르겠습니다. 그 허구의 욕망은 다름 아닌 소설에의 욕망일 수도 있는 아니겠습니까. 어떤 뜻에선 소설이란 사실과 현실의 제약을 넘어서고 싶고 자유로워지고 싶은 욕망, 바로 그 허구에의 욕망의 한 산물이라고 할 수도 있을 테니까요. 제가 제 이야기의 사실성에서 벗어나 완전히 자유로워질 수 있게 되면, 그래서 더 많은 허구를 감행하게 된다면, 저는 이 일로 한 편의 소설을 꿈꾸어 볼 수도 있을 것 같다는 말씀입니다. 그리고 만약 그런 제 소

196) 이청준은 『축제』를 집필하게 된 동기를 다음과 같이 회고한다. “또 한 동기는, 제작년 돌아가신 어머니의 장례 과정이 계기가 되어 임권택 감독과 영화 「축제」의 대본 이야기를 시작하면서, 어쩌면 소설도 한편 쉽게 씌어질 것 같다는 선부른 망상을 품게 된 데서였다.” (이청준, 「작가의 말」, 『축제』, 열림원, 1996, 6~7면.)

197) 김동식, 「삶과 죽음을 가로지르며, 소설과 영화를 넘나드는 축제의 발생학-이청준의 『축제』 읽기」, 앞의 책, 11~12면.

설적 허구의 욕망이 앞을 서게 된다면, 그때 가선 감독님께서도 영화와 별 상관이 없는 일이라고 그냥 웃고만 계실 수가 없으시리라는 말씀입니다. 기왕 객쩍은 말을 꺼낸 김에 미리한 가지 더 고백드려두자면, 그때 가선 저도 영화를 그대로 소설로 베꼈다는 소리는 듣지 않아야 하지 않겠습니까. 소설이 무언가 영화와 다른 장르라는, 가능하다면 영화와는 유다른 이런저런 독자성과 강점 (예를 들면 매체의 투명성으로 인한 보다 자유로운 상상력의 동원 등)을 지닐 수도 있는 예술 장르라는 것을 보이고 싶어 할 거라는 말씀입니다. (113~114면)
(강조 표시-인용자)

예를 들어 준섭은 임 감독에게 보내는 편지에서 “허구의 욕망은 다른 아닌 소설에의 욕망”이라 설명하면서, 소설 『축제』에 가미된 허구적인 설정들을 통해 영화와 차별화된 지점을 확보하려는 욕망을 드러낸다. 하지만 작가의 자전적인 정보와 소설의 줄거리를 비교할 때, 사실과 다른 허구적 설정에 해당하는 조카 ‘용순’이나 기자 ‘혜림’의 존재는 영화에서도 마찬가지로 등장하므로, 소설 『축제』의 허구성은 실질적으로 소설과 영화의 다른 점을 설명해주지는 못한다. 준섭의 대사에서 그보다 중요한 것은 기실 소설이 허구(적)임을 상기시킴으로써 발생하는 효과에 있다. 여기에서 준섭은 “소설이란 사실과 현실에의 제약을 넘어서”고자 하는 것이라 지적하고, 영화와 비교하여 “매체의 투명성으로 인한 자유로운 상상력의 동원”을 강점으로 피력하면서 사실상 기존에 확립된 이청준의 소설론을 반복한다.¹⁹⁸⁾ 결국 이청준은 이 대목에서 다시금 소설의 허구성을 환기함으로써 진술의 자유를 확보함과 동시에 독자들의 해석적 개입을 촉구하고자 했던 것처럼 보인다.

그러나 준섭의 대사는 한편으로 이청준이 노출했던 소설적 자기진술 상의 문제를 다시 드러내기도 한다. 특히 소설은 허구적이므로 현실과 사실의 제약을 넘어설 수 있다는 설명이나 소설이 영화보다 더욱 투명한 매체라는 주

198) 예컨대, 수필 「상상의 공간」에서 이청준은 “백설공주 이야기를 진짜 살아있는 난장이 인간들로 꾸며 나가는 기묘한 텔레비전 곳”을 본 경험을 언급하면서, 그것이 “글이나 만화로 읽을 때의 감동은 비슷한 것조차 찾아볼 수 없는 곳이었다”고 비판한다. 그 이유에 대해서는 “실제로 살아 움직이는 난장이가 보는 사람의 상상의 공간을 빼앗아 버렸기 때문”이라고 설명한다. (이청준, 「상상의 공간」, 『작가의 작은 손』, 1978, 165면.)

장은 다소 무비판적으로 단언되고 있다. 가령, 준섭의 주장에 대해서는 이런 반문도 가능할 것이다; 소설의 허구성에는 거꾸로 사실과 현실을 왜곡할 위험성이 잠재되어 있을 뿐만 아니라, 매체로서의 소설(=문자)은 종종 오히려 영상과 비교하여 자유로운 상상을 불가능하게 만든다.¹⁹⁹⁾ 실제로 『축제』의 문제성은 바로 소설의 허구성과 매체성에 대한 자각 아래서 작가의 자기진술에 내재한 윤리적 문제가 도리어 재은폐되는 듯한 모습을 보인다는 사실에 존재한다. 그러므로 자전적 글쓰기라는 맥락에서, 『축제』의 소설적 진술을 적절히 비평하기 위해 주목해야 할 부분은 소설 속의 허구적인 인물에 해당하는 용순과 혜림의 의미를 정의하는 것과 소설과 영화에서 그녀들이 각각 매체적으로 어떻게 구현되고 있는가를 규명하는 것이다.

먼저 소설 『축제』를 살펴보자. 이 소설은 주인공인 아들 준섭이 모친의 장례를 위해 고향 장흥으로 내려가 모든 절차를 마무리해 나가기까지의 과정을 그린다. 하지만 그런 과정을 채우는 것은 주로 모친을 회고하는 준섭네 가족들의 목소리이다. 「새가 운들」이나 「눈길」에서 소개된 바 있는 아들과 어머니 사이의 일화들뿐만 아니라, 평생 어머니를 모신 형수(‘외동댁’)와 모친 사이의 갈등이나 6.25 전란 당시 어머니의 따뜻한 인정과 담대함을 보여주는 에피소드까지, 초점화자인 준섭을 중심으로 어머니를 기억하는 모든 이야기들이 모여든다. 그리고 『축제』에서 자식들의 이야기들을 연결해주는 것은 바로 각 장마다 삽입되어 있는 준섭의 편지다. 삽입된 편지에서는 주로 소설과 영화의 동시 작업 과정에서 소설가와 감독 사이에 오고 간 이야기들을 다룰 뿐만 아니라 제작의 주변 혹은 배경을 이루는 여러 일화들도 함께 서술된다.

여기서 준섭은 『축제』의 서술자이자 텍스트 밖의 작가를 대리하는 역할까지 담당한다. 예를 들어, 준섭은 편지에서 텍스트에 등장하는 각각의 소재, 서술, 혹은 장면의 의미를 알려주거나 소설을 쓰는 과정에 영향을 준

199) 이와 관련해 김창윤은 다음과 같이 지적한다. “이청준이 이야기하는 것처럼 소설이 영화보다 자유로운 상상력을 동원한다고 담보할 수는 없다. 문자 서사의 수용을 통해 독자가 머릿속에서 그리는 심리적 이미지는 독자의 배경지식 안에서 이루어지며 독자의 배경지식은 개개인의 감각적 체험에 의해 결정된다. 따라서 문자서사인 소설 텍스트의 수용자는 머릿속에서 자신만의 심리적 이미지를 그릴 수 있는 자유로움보다 심리적 이미지를 그리는 것을 거부할 수 있는 자유로움을 더 많이 가지고 있다.” (김창윤, 『이청준 소설의 영화되기』, 국학자료원, 2015, 210면.)

다른 에피소드들도 함께 언급하는 등²⁰⁰⁾ 실제 작가의 의도까지 비교적 상세하게 전달하고자 한다. 따라서 『축제』는 「눈길」에서처럼 ‘실제=소설’을 주장함으로써 숨은 작가적 의도를 부정하는 것이 아니라, 오히려 ‘소설=허구’를 강조하는 가운데 작가적 의도를 표면화하는 방식을 취한다고 할 수 있다. 이처럼 『축제』에서 준섭의 편지를 통해 의도를 표면화하는 ‘의도’는 우선적으로 텍스트 뒤에 머물러 있는 작가 스스로를 검증의 대상으로서 객관화해보려는 데 있었다.²⁰¹⁾

이런 글에서 굳이 제3자 시점의 화자를 내세운 것은 1인칭 시점이 당시의 제 감정과 실제 정황에 더 충실할 수는 있겠지만, 그보다 자식으로서 제 어머니의 일을 직접 말하기가 매우 어색하고 송구스러울 뿐 아니라, 심정적으로 훨씬 노인의 일을 미화하고 과장할 가능성이 클 것 같습니다. 1인칭보다는 3인칭 시점의 객관적 진술 형식으로 그 폐해를 줄여보자는 의도에서지요. 그렇더라도 때로 ‘준섭’의 시점과 자식으로서의 제 심정적 혼동을 빚지 않으리라는 보장이 없으니, 감독님께서는 그 점 늘 감안해 읽어주시기 바랍니다.(29~30면)(강조 표시-인용자)

그리고 작가의 자기 검증 과정은 편지에서뿐만 아니라, 『축제』의 액자구조에서 내화(內話)에 해당하는 어머니의 장례식 이야기 속에서도 이뤄진다. 여기서 바로 『축제』의 허구성이 작동하는바, 이청준은 그것을 자기진술의 윤리 문제를 검토하기 위한 목적으로 활용한다. 특히 작중에 등장하는 허구적 인물인 용순과 혜림은 고향과 어머니의 이야기를 소설로 쓰는 준섭의 모습을 반추하도록 만드는 거울과 같다. 그중 용순은 준섭 모친의 한과 가족

200) 하나의 사례만 지적하자면, 준섭의 편지에서는 실제로 시인 정진규가 이청준의 어머니에 관한 이야기를 듣고 만든 시 「눈물」이 인용된다. 소설 속에 인용된 시에서는 이청준을 ‘이준섭’이라고 달리 지칭하고 있다는 점이 다르다.

201) 이와 관련해 이청준은 다음과 같이 설명한다. “하지만 소설 속의 그 서신은 물론 영화감독보다 독자에 대한 설명의 효과를 거두게 되고, 하여 그 독자 쪽은 작가(소설 속의 시나리오 제공자)와 함께 미확정의 미래 이야기 진행에 동참하는 일종의 공동창작 형식-, 소설과 영화의 공동창작 과정에서 소설 장르 고유의 새 창작 형식이 개발된 셈이었다.”(이청준, 「대중예술 시대와 문학의 위상」, 『그와의 한 시대는 그래도 아름다웠다』, 현대문학, 2003, 121면.)

들 사이에 내재한 뿌리 깊은 갈등과 반목을 상징하는 인물로서 나온다. 그녀는 준섭의 조카이자 죽은 형(‘원일 부’)의 딸로서, 형이 죽고 난 뒤 형수(‘외동댁’)의 친자식이 아니라는 이유로 집안에서 천덕꾸러기 취급을 받는다. 결국 용순은 가족들의 핍박을 이기지 못하고 상급학교에 진학하려던 의붓언니 ‘형자’의 학비를 훔쳐 달아나고 말았는데, 생전에 준섭의 모친은 것처럼 가족 곁을 떠나버린 용순이를 애타게 기다리며 자신의 한으로 삼아오던 터였다.

그러던 용순이 갑자기 할머니의 장례식에 불쑥 나타나면서 가족들의 분위기가 급변하기 시작한다. 그녀는 그동안 가족들이 말로 다 하지 못한 채 간직하고 있던 악감정을 이리저리 들쑤시는데 이는 준섭에 대해서도 마찬가지이다. 용순은 일전에 준섭이 세종문학상으로 탄 상금을 빌려주지 않은 일로 인해 그를 비난한다.

그 5년인가 6년쯤 뒤에 느닷없이 준섭의 서울 잡지사 사무실로 그를 찾아 나타나 예의 그 악담 섞인 다짐들을 한 번 더 다부지게 되풀이하고 간 것이 고작이었다. 그것도 그즈음 준섭이 어떻게 세종문학상을 받게 된 일을 알고는 그 상금을 제장사 밀천으로 얻으러 왔다가, 그전 나중에 시골집을 짓는 데에 보탬 돈이라며 할머니가 기다리시니 너나 우선 시골로 내려가보라는 삼촌의 설득 따위는 들은 척도 않은 채, 글썽 나는 돈을 벌어야 할머니를 보러 갈 수 있다니까요, 그러니 그 돈을 얼마 동안이라도 제가 쓰게 해주세요. 이번에 상을 받은 소설도 할머니 이야길 쓴 거라면서요—, 막무가내 식 헐박 조를 억지로 서대던 끝이었다. 그래요…… 할머니 팔아먹고 식구들 팔아먹고…… 제 이야기는 절대로 팔아먹을 생각 마세요…… 제가 기어코 돈 많이 벌어가서 할머니를 모시고 말 테니까요…… (161면)(강조 표시-인용자)

본고의 4장 1절에서 이미 지적한 대로, “할머니 팔아먹고 식구들 팔아먹”는다는 용순의 대사는 실제로는 김현의 것이었다.²⁰²⁾ 용순의 말은 그간 이청준 자신이 가족 이야기를 소설화하면서 감히 쓰지 못했던 부분은 무엇이

202) 이청준, 「책을 묶고 나서」, 『키 작은 자유인』, 문학과지성사, 1990, 380면.

있는가를 보여준다. 그것은 바로 가족들을 허구(소설)화하여 ‘팔아먹은’ 자신에 대하여 다른 가족이 느꼈을 말 못한 서운함과 스스로 느끼는 부끄러움이었을 것이다. 이청준은 『축제』에서 비로소 그 문제를 갈등의 중심부에 옮겨놓았다고 할 수 있다.

한편 『문학시대』의 기자 헤림은 이준섭의 소설을 모두 읽은 팬으로서, 준섭이 쓴 소설의 사실관계를 검토하는 역할을 맡는다. 그녀는 준섭의 자전적 작품에 나온 등장인물과 장례식에서 만난 가족구성원들을 한 명씩 비교대조하는 가운데, 왜 준섭이 그간 조카 용순의 이야기를 쓰지 못했는지를 알아 나간다. 정리하건대, 용순과 헤림은 준섭의 소설적 진술을 각자의 방식으로 검열하는 인물들이다. 용순이 어머니 이야기를 소설화하는 일의 ‘진정성’을 되묻는다면, 헤림은 준섭의 소설이 사실에 입각한 것으로서의 ‘성실성’을 확보하고 있는지를 따져본다.²⁰³⁾ 용순과 헤림의 개입을 통해, 작가로서의 준섭(혹은 이청준)은 소설로 쓰는 자서전의 모럴을 확보하고자 한다. 하지만 『축제』에서 준섭의 소설쓰기는 기실 이 검열자(용순, 헤림)들을 자신의 서사적 논리에 복속시킴으로써 마침내 완결된다. 달리 말하여 준섭은 용순과 헤림에게 자신의 입장을 이해시킴으로써, 소설 속에서 발생한 갈등들을 봉합하고 끝내 자신의 얼굴을 완성하는 데 이르는 것이다.

그 과정에서 준섭의 ‘동화’(『할미꽃은 봄을 세는 술래란다』)는 인물들 간의 화해를 가능케 하는 장치로 기능한다. 딸 ‘은지’에게 할머니의 이야기를 들려주기 위해 쓴 이 동화는 준섭 모친의 영전에 바쳐진다.²⁰⁴⁾ 소설의 마지막에서 용순은 그 동화를 읽고 그동안 준섭이 모친과 가족들에게 느꼈던 죄의식을 이해하게 되고, 동화의 내용(할머니가 나비가 되었다는)을 다시 은지에게 들려주는 것으로 마침내 준섭의 이야기를 승인한다. 그리고 헤림이 용

203) 유희식은 성실성과 진정성의 가치에 대하여 이렇게 정리한다. “자서전과 관련하여 성실성의 원칙은 자서전 작가가 자신의 개인사에 관련된 모든 것을 말한다는 원칙, 거짓을 말하지 않고 사실만을 말한다는 원칙과 관련된다.” 반면 “진정성은 이야기하는 사람이 채택한 설명 체계, 그 이야기가 놓이는 문맥을 통해 생성되는 이야기의 ‘의미’와 관계된다.” (유희식, 『자서전, 나(auto)-삶(bio)-쓰다(graphie)』, 민음사, 2015, 60~64면.)

204) 동화는 할머니가 어린 아이처럼 행동하고 키가 작아지는 이유를 딸 은지에게 설명해주는 내용이다. 그에 따르면, 할머니는 자라나는 은지에게 지혜를 나눠주기 때문에 점차 어린아이처럼 변해가는 것이라고 설명된다. 동화의 종장에 이르러 할머니의 죽음은 나비로의 환생으로 그려진다. (이청준, 『할미꽃은 봄을 세는 술래란다』, 열림원, 1995 참고.)

순을 포함한 준섭네의 가족사진을 촬영해주는 장면에서 갈등의 봉합은 완결된다. 이때 동화는 마치 남도사람 연작에서 ‘소리’가 했던 것 같은 역할을 대신한다. 동화가 최종적으로 가족 간의 갈등을 해결하게 해주는 장치로 나타난 것은 “동화는 만인 공유의 정서 세계에 바탕한 문학 장르라는 점에서 (...) 소설보다 보편적 공감력을 지닌다”²⁰⁵⁾는 작가의 장르적 이해가 반영된 부분이다. 『축제』에서 동화는 사사로운 어른들의 이해관계를 넘어선 이야기로서, 어머니의 죽음과 남겨진 가족들 서로를 돌아볼 수 있는 계기로 설정된 것이다.



[사진3] 영화 「축제」의 용순과 혜림의 등장 씬²⁰⁶⁾

임권택의 영화 「축제」가 소설과 사뭇 다른 느낌을 주는 것은 바로 용순과 혜림의 비중과 동화의 활용 정도가 소설에서보다 확대되어 있기 때문이다. 일전에 준섭이 편지에서 “용순을 모든 갈등의 중심인물로 삼고 싶다”는 감독의 의중을 던지시 드러낸 것처럼, 실제로 영화는 용순(오정해 분)을 갈등상황에서 주요하게 활용하며 혜림(정경순 분) 역시 장례식 내내 준섭(안성기 분)과 용순을 따라다니며 매우 빈번하게 등장한다. 이 둘의 역할은 소설에서와는 매우 다르다. 소설 『축제』에서 용순과 혜림은 준섭의 소설쓰기를 성찰하게 해주는 인물들이나, 결국 준섭(혹은 이청준)이 꾸민 소설적 진술의 윤리성을 승인하는 역할을 한다. 반면, 영화에서 용순과 혜림은 소설에

205) 이청준, 「동화 문장의 눈높이」, 『머물고 간 자리 우리 뒷모습』, 문이당, 2005, 60면.

206) 해당 영화의 장면은 한국영화데이터베이스(KMDB) 사이트에서 제공하는 VOD의 일부를 캡처한 것임을 밝힌다. (임권택, 「축제」(1996), 한국영화데이터베이스, (https://www.kmdb.or.kr/vod/player?movieId=K&movieSeq=04830&fileNm=MK001046_P03.mp4&mulId=1046&fileId=32787###), (방문일: 2019.6.27.))

서처럼 기능적인 인물이 아니라 훨씬 더 개성적인 인물들로 나타난다. 예컨대 용순은 ‘칠갑산’을 부르면서 배우(오정해)가 지닌 아우라를 드러내고, 헤림은 준섭의 아내와 모종의 긴장관계를 형성하면서 묘한 분위기를 연출하기도 한다. 소설과 달리 영화에서는 준섭이 내화(內話)의 작가로 등장하는 겹(편지와 작가노트)이 없으므로, 준섭, 용순, 헤림의 시선과 목소리는 상대적으로 동등한 권한을 갖게 된다.

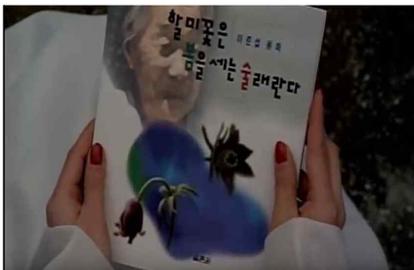
이는 소설과 영화가 서사를 펼치는 방식의 근본적인 차이를 보여준다. 이청준이 『축제』에서 준섭을 “시나리오 정보 제공자”²⁰⁷⁾로서 등장시켰던 것은 일차적으로 장례식의 복잡한 상황과 등장인물들의 다양한 이야기들을 정리하여 전달할 수 있는 초점화자가 필요했기 때문이다. 또한 소설 속에서 준섭은 다기한 상황과 이야기들을 논리화하여 의미를 부여하는 역할을 한다. 소설 안의 모든 장면과 이야기는 준섭의 내면과 해석을 거치지 않고서는 전달되지 않는다.²⁰⁸⁾ 따라서 준섭은 내화(內話)의 등장인물인 경우에도 객관적인 정보 제공자가 아니라, 작가로서 서사의 논리와 의미를 적극 조정하는 방식으로 기능한다고 볼 수 있다. 그러나 이처럼 준섭이 작가-서술자-주인공으로서 모든 이야기를 끌어들이는 중심에 있었던 소설과 다르게, 영화에서 준섭의 역할은 주인공에 한정된 것으로 축소된다. 영화에서는 용순과 헤림 역시 각자의 관점에서 장례식 상황과 서사를 전달하는 임무를 수행할 수 있기 때문이다. 이는 소설보다 영화가 동시다발적인 상황과 작은 에피소드들을 전달하기에 더 적합하다는 점을 보여주는 사례다.²⁰⁹⁾

207) 이청준, 「대중예술 시대와 문학의 위상」, 『그와의 한 시대는 그래도 아름다웠다』, 현대문학, 2003, 121면.

208) 이채원 역시 이 점을 지적하고 있다. 그녀에 따르면 “비록 내부 이야기에서 ‘준섭’을 ‘그’라고 지칭하면서 3인칭 서술을 이어가지만 다른 모든 인물들이 준섭에 의해 초점화 되고 여과되며 설명되고 해석된다. 독자는 준섭의 시선과 언술을 통해서 다른 인물들을 떠올리며 판단해야 한다.” (이채원, 앞의 글, 269면.)

209) 문자는 영상과 달리 상황을 직접 매개하는 감각이 떨어지므로 (시간적·논리적) 순서-법에 강하게 의지한다. 그러므로 소설은 비교적 직관적인 영상과 다르게, 복합적인 감각으로 구성된 하나의 상황을 길게 늘어뜨려 서술할 수밖에 없다는 한계가 있다. (임형택, 앞의 책, 396면 참고.) 『축제』의 준섭도 임 감독에게 보내는 편지에서 이 점에 대해 다음과 같이 서술한다. “더욱이 문자라는 기호와 상상력만을 매개로 한 글의 표현은 그 하나하나의 상황(시각적이고 청각적인 부분까지)을 오직 단선적인 시간 서순에 따라 길게 서술해나갈 수밖에 없어, 그 때문에도 그 시각과 청각의 동시·복합적 표현물인 영화와는 달리 그것이 더욱 단조롭고 지루하게 느껴지셨을 줄 압니다.”(75면)

이처럼 영화 「축제」는 소설에서 서사의 구심점 역할을 하던 인물(준섭)의 힘이 약화되어 있으므로, 상황이 더욱 파편적으로 전달되며 독자들에게는 서사의 전체적 의미를 해석해내야 하는 부담이 더 커진다. 그러나 영화의 전체 줄거리는 소설과 거의 비슷하게 전개되는바, 결국에는 인물들 사이의 깊은 한과 갈등이 ‘씻김’과 ‘화해’라는 결말로 향하게 된다. 그 과정에서 영화는 소설에서 주제와 줄거리만 간단히 소개되었던 동화를 적극 배치한다.²¹⁰⁾ 감독은 의도적으로 동화의 장면을 구성할 때는 배경을 그림으로 대체하고 화면의 톤을 희미하게 함으로써 장례식의 진행 상황과 동화의 서사 전개를 구분하여 제시한다. 동화의 내레이션은 용순(오정해)의 목소리로 이루어지며 총 7회에 걸쳐 나타난다.



[사진4] 영화 속 동화의 장면(위)과 동화를 읽은 용순(아래)

동화의 삽입은 비교적 서사적으로 중요한 상황에서 이루어지고 있다. 예

210) 정성일과의 대담에서 임권택은 「축제」에서 동화의 배치가 갖는 중요성을 강조한 바 있다. 임권택은 “보고 나면 동화가 본 편이고 장례식이 끼어들어갔다는 느낌”이 든다는 정성일의 감상에, “당연히 동화가 본 편”이라고 말하며, “영화에서 보여주어서 가장최고로 주목했으면 하는 데가 동화”였다고 설명한다. (정성일, 앞의 책, 372면.)

컨대 준섭이 돌아가시는 모친의 모습을 지켜보는 장면이나 장례식이 시작되고 준섭이 영전을 바라보며 눈물짓는 모습, 혹은 준섭이 하관(下棺)의 과정을 바라보는 씬에 이어서 동화 장면이 뒤따른다. 또한 장례식 중에 준섭과 용순의 갈등이 표면적으로 불거질 때도 동화의 장면이 뒤를 이어 따라 나온다. 영화 「축제」에서 동화는 소설에서 준섭의 내면적인 서술이 하던 역할을 대신한다. 동화의 장면은 그가 어머니에 대해 느끼는 감정을 대신 설명해주는 한편, 은지의 목소리를 통해 중개됨으로써 준섭의 생각이 전달될 수 있는 상상적 통로로서 기능한다. 위의 삽입된 영화 장면에서처럼 용순은 결국 동화를 다 읽은 다음에야 비로소 준섭과 어머니의 삶을 모두 이해할 수 있었던 것처럼 그려진다.

하지만 이러한 갈등의 봉합 방식은 실제로는 역효과를 일으킨다. 영화가 개봉하였을 당시에도 “영화에 삽입돼 있는 동화는 다소 작위적”이며, “관객들을 대상으로 주제를 전달하기 위한 ‘강요’처럼 느껴”지고 “갈등의 깊이에 비해 너무 빈약한 화해”²¹¹⁾라는 비판을 면하기는 어려웠다. 또한 잦은 동화의 삽입이 오히려 영화의 서사적 흐름에 방해가 된다는 지적 또한 존재한다.²¹²⁾ 소설에서도 가족들 사이의 갈등이 부각되긴 하지만, 준섭이 편지를 통해 그에 얽힌 내력이나 배경을 설명함으로써 가족들 간의 화해에 이르는 과정은 훨씬 자연스레 읽힌다. 하지만 텍스트 밖에서 그러한 갈등에 대해 적절하게 논평하거나 주석을 달 수 없는 구조상 영화에서 갈등의 종결은 매우 성급하게 이루어지고 만다.

하지만 이러한 사실을 단지 영화의 한계라고만 판단하기는 어렵다. 이는 어쩌면 소설을 통한 자서전이라는 소설 『축제』의 기획에 포함된 근본적 한계를 보여주는 것이기 때문이다. 영화에서 관객은 준섭뿐만 아니라 장례식을 관찰하는 외부자의 시점, 즉 용순이나 혜림의 시선에도 동일시하게 된다. 그러므로 갈등-화해로 향하는 이 서사를 관객에게 설득시키기 위해서는 이 외부자적 시점에서 준섭의 내면을 이해하게 만드는 것이 필수적이다. 하지만 소설이 용순, 혜림이라는 검열자적 인물들의 시선과 목소리를 결국 준섭(혹은 이청준)의 작가적 의도대로 조정할 수 있었던 것과 달리, 세 인물이 상대적으로 동등한 인물로 등장하는 영화에서는 그러한 조작이 불가능해진

211) 「축제 <이청준 원작·임권택 감독>」, 『매일경제』, 1996.11.2.

212) 김창윤, 앞의 책, 210면.

다. 소설과 마찬가지로 영화는 결말에서 용순과 헤림이 동화를 통해서 최종적으로 준섭의 마음을 이해하게 된다고 설명하지만, 관객들이 그렇게 갑자기 등장한 화해의 국면을 받아들이기에는 필연적으로 무리가 따르는 것이다.

따라서 영화의 서사가 관객을 설득하는 데 실패하게 된 것은 어머니 이야기의 대단원을 구성하는 동화라는 장치가 결국 상상적인 봉합만을 가능케 하는 것이라는 사실을 여실히 보여준다. 다시 말해 영화 「축제」의 서사가 실패한 지점에서, 소설 『축제』를 다시 볼 때 이 이야기에서 갈등의 해결은 오로지 준섭의 내면과 상상력이라는 필터를 통해서만 가능했던 것임을 재확인할 수 있다. 그런 점에서 소설 『축제』는 이청준의 소설쓰기에 내재하는 허구성의 문제들이 집약적으로 나타나는 텍스트라고 할 것이다. 이청준이 『축제』에서 스스로의 자기진술이 가진 내밀한 윤리적 문제들을 꺼낼 수 있었던 것은 용순과 헤림을 포함한 허구성의 장치 때문이었으나, 결과적으로 이는 작가의 자기진술에 대한 정당화로 읽힐 가능성을 상당부분 함축하고 있다. 결국 『축제』는 「눈길」에서 발생한 윤리적 문제의 해결이 아닌, 해결의 불가능성을 다시금 드러낸 작품으로서 다시 읽을 수 있다. 어머니가 ‘나비’로 환생한다는 동화의 결말은 그런 불가능성 앞에서 이청준이 어쩔 수 없이 꺼내든 자구책일 것이다.

이와 같은 『축제』의 결말은 이후 이청준의 소설쓰기가 어떻게 흐를 것인지를 미리 암시하기도 한다. 『축제』에서 이청준이 결정적으로 맞닥뜨린 장면은 자기진술의 실질적인 내용과 형식에 해당하는 어머니의 상실이었으며, 어머니의 상실은 바로 ‘나비로의 환생’ 같은 동화적 상상력을 동원함으로써만 극복할 수 있는 사건이었다. 이는 어머니를 환상적인 기표로 대체함으로써 그간 소설을 통해 전개한 자기진술의 유효성을 보존하고, 동시에 그것을 다시 활성화하기 위한 것이다. 영화 「축제」 만드는 동안 일어난 에피소드를 이야기하는 단편 「오마니」는 바로 이 점을 방증한다. 여기서 서술자(‘나’)는 이렇게 말한다.

하지만 돌이켜 보면 누가 누구에게 젖을 물려 먹이든 여인들의 젖먹임은 성스러운 모습일 수밖에 없다. 모든 여인들의 삶에는 우리 생명의 젖이 불어오르는 사랑의 한 시절이 있게 마련인 바, 그 모든 여인들의 젖먹임에는 그러므로 저 생명창

조의 신화와 구원의 어머니상이 함께 깃들어 있기 때문이다.
 (중략) 사실을 고백하자면 그래 나는 명색이 소설을 써 온 처
 지에다 그 젓폼내와 여자와 모성간의 일들을 늘 마음에 두어
 오면서도 그런 이야기를 한 번도 쓰지 못한 셈이었다.(31~32
 면)²¹³⁾(강조 표시-인용자)

이 서술에서 ‘폼내’라는 단어가 환기하는 어머니의 이미지는 신화적 차원으로 격상된다. 「오마니」는 ‘예조’라는 늙은 단역배우가 ‘Y 감독’의 추궁에 못 이겨 북에 두고 온 어머니와 형수에 관한 기억을 힘겹게 회상한다는 내용의 소설이다. 예조가 Y 감독과 ‘나’에게 들려주는 전상서에서 그가 부르는 ‘오마니’는 사실상 형수를 가리킨다. 예조의 기억에 남은 어린 시절의 폼내는 형수의 그것이었고, 예조는 형수의 폼내를 통해서만 모친의 얼굴을 간신히 기억할 수 있기 때문이다. 예조의 회상에서 어머니의 이미지는 실제적 개인을 가리키는 것이 아니라, 폼내라는 표현 속에 함축된 “꿈과 향기”(52면)를 의미하는 신화적 상징에 가깝다. 소설 마지막에서 Y 감독은 예조가 간직한 이야기의 꿈과 향기를 다치지 않게 하기 위해 결국 영화에 예조의 이야기를 넣으려던 처음의 결심을 접는다.

하지만 그보다 더 문제적인 대목은 “역시 그 젓폼내나 어머니의 모습을 선볼리 다치고 들어서는 안 된다는 생각”에서 “한 편의 짜임새 있는 소설의 틀을 사양하고 이런 식의 소개 정도로 만족해야”(53면) 했다는 서술자(‘나’)의 고백이다. 이 문장은 여러모로 말년의 이청준의 소설쓰기에 관한 제 증상을 함축하고 있다. 결국 이청준의 소설이 목표하였던 내력 깊은 이야기의 꿈은 「오마니」에 이르러서는 신성화된 모성을 통해 영구적인 자기진술의 동력을 얻고자 하는 미망(迷妄)에 도달한 것처럼 보이기 때문이다.²¹⁴⁾ 그렇다

213) 원문은 이청준, 『오마니』, 문학과이식, 1999. 이하 인용은 이청준, 『이청준 전집28: 인문주의자 무소작 씨의 중생기』, 문학과지성사, 2016에서 인용문 말미의 괄호에 면수 표기.

214) 최영자는 자신의 글에서 “모성적 환영에 의한 물신성은 이청준 텍스트의 미학”을 해명해주는 요소라고 설명한다. 그러나 ‘섬’, ‘바다’ 등의 표상을 통해서 모성성을 물신화하는 방식이 남성 지배담론에 균열을 일으키며, 현대 주체의 내면을 치유하는 하나의 방법이라는 적극적인 평가에는 재고의 여지가 있다. 그러한 방식의 모성성 재현은 상당부분 그것을 신비화 혹은 자연화하는바 다시금 여성성을 타자화하는 논리로 이어질 가능성이 높기 때문이다. (최영자, 「이청준 소설의 여성성 연구-물신적 메커니즘을 중심으로」, 『여성학논집』 27(1), 이화여대 한국여성연구

면 『신화의 시대』²¹⁵⁾처럼, 이청준의 말년의 양식이 소설보다도 신화로 기울어지게 된 것은 역설적으로 ‘내력 있음’이라는 지극히 소설적인 욕망이 귀착할 수 있었던 마지막 선택이었을지도 모른다.²¹⁶⁾

원, 2010, 139~140면 참고.)

215) 이윤옥에 따르면, 『신화의 시대』는 작가의 자전적 소설로서 전체 3부작으로 기획되었다. 『본질과 현상』에 연재한 1부까지의 내용이 2008년에 물레에서 먼저 단행본으로 출간된 바 있으며, 2016년 문학과지성사에서 간행한 이청준 전집 판은 유고(遺稿)인 2부 1장을 새롭게 포함하고 있다. (이윤옥, 「텍스트의 변모와 상관관계」, 『이청준 전집31: 신화의 시대』, 문학과지성사, 2016, 356~357면 참고.)

216) 일례로 이청준은 2005년 한 수필집에 실린 글에서, “나는 근자 내 문학적 상상력이 이 땅의 신화성(학술 용어상의 의미가 아니더라도)에 뿌리가 깊이 닿아 있다는 깨달음”에 도달하였다고 고백한다. (이청준, 「나는 새해에도 문학을 할 것이다」, 『머물고 간 자리 우리 뒷모습』, 문이당, 2005, 23면.)

5. 결론

지금까지 이 글은 ‘이청준은 왜 소설을 썼는가’라는 의문을 다시 제기하며 이청준의 소설세계를 재구성하고자 했다. 주지하였듯이 본 연구의 바탕을 이루는 이 물음은 이청준의 텍스트로부터 소설의 본질을 규명하거나, 소설쓰기의 태도를 되새기는 것과는 무관하다. 결국 본질론과 태도론이 이청준이 표명한 원론적인 문학론으로 되돌아가는 길이라면, 본고는 소설의 작동 혹은 효과를 규명하기 위한 것이다. 구체적으로 본 연구의 문제의식은 다음과 같이 요약된다; 이청준의 말대로 소설을 자기진술의 형식이라고 할 때, 자기진술의 틀로서 소설은 과연 어떤 효과를 발휘하는가? 이에 대하여 본고는 소설은 무엇보다 어떤 이야기가 픽션(적)임을 환기하는 ‘표지’이며, 그것이 진술자의 정체나 진술 내용의 진의를 불투명하게 하는 하나의 알리바이처럼 기능한다고 보았다. 실제로 이청준 텍스트는 소설을 허구화된 자기진술로서 읽는 과정을 빈번하게 재연/연출한다. 이 점을 고려하자면, 중요한 것은 이청준의 소설로부터 (메타)픽션 개념의 정치성과 한계점을 돌아보는 것이 아니라 그의 작품에 나타나는 허구화된 자기진술의 의도와 효능을 묻는 일이다. 본 연구가 규명하고자 하였던 것은 바로 여기에 있다.

하지만 이청준의 창작도정에서 허구성의 작동은 매우 복잡한 양상을 띠며 전개된다. 따라서 본 연구는 우선 이청준의 작품을 세 가지 유형으로 나누어서 분석하였다. 첫째로 소설의 허구성에 대한 작가의 (재)인식이 드러나는 경우(2장), 둘째로 등장인물들이 소설의 틀을 빌려 자기진술을 수행하는 경우(3장), 셋째로 작가가 소설을 통해서 스스로의 내력을 전달하고자 하는 경우이다(4장). 이러한 분류와 배치는 이청준의 목표가 이른바 ‘내력 깊은’ 이야기를 구성하는 것이었고, 결국 그의 전반적인 창작도정 역시 작가의 자기진술을 성립시키기 위한 단계적인 절차였음을 전제한다. 요약하건대, 이청준의 소설은 실제적 개인으로서 내력을 진술하는 것이 불가능한 상황으로부터 비로소 (알리바이로서의) 허구성을 재발견하며, 그것을 다시 작가의 자기진술을 위한 알리바이로서 사용하려는 모습을 보인다. 본 연구는 특히 그 과정에서 허구성 개념이 매우 모순적으로 작동한다는 사실에 착안하여, 구체적인 허구성의 (오)작동 과정과 그 발생근거를 의미화하려 했다.

먼저 2장에서는 이청준이 소설(novel)의 위기를 타개해 나가는 방법이 소

설을 다름 아닌 픽션(fiction)으로 읽는, 독서상의 변화를 요청하는 것이었음을 확인하였다. 이른바 소설의 위기는 단편 「퇴원」의 ‘판토마임’ 이미지가 상징하는 바와 같이, 개인의 이야기가 공동체적 현실의 일부로 받아들여질 수 있는 대화적 맥락이 붕괴된 상황을 의미한다. 장편 『씹어지지 않은 자서전』이나 『조율사』는 모두 일종의 ‘선고유예’에 처한 소설가의 모습을 통해 그 위기를 형상화한다. 여기서 이청준의 해법은 ‘소설은 결국 픽션이며 따라서 문면 아래에 있는 진실을 읽어야 한다’는 점을 독자들에게 호소하는 것이었다. 이러한 작가의 의식은 이청준의 초기 단편에서 소설읽기를 비자연화하려는 실험적 시도로서 나타나게 된다. 특히 이 작품들은 근대소설(novel)의 원리라고 할 수 있는 형식적 리얼리즘의 주요 요소, 즉 서술자와 고유명사의 허구성 그 자체를 효과적으로 드러낸다. 하지만 이는 소설/현실을 격리시키는 것이 아니라, 허구화된 진술의 의도와 맥락을 읽도록 유도함으로써 양자를 긴밀하게 접속시키는 전략이라고 볼 수 있다.

3장에서는 허구화된 자기진술을 재연(再演)하는 작품들을 돌아보며, 이 텍스트들에서 드러나는 소설적 자기진술이라는 모델의 이점과 한계를 함께 살펴보았다. 먼저 196,70년대 한국 독서시장에서의 논픽션 붐과 1970년대 한국문단에 불어 닥친 민주주의의 기조 속에서 이청준 소설은 매우 독특한 방식의 타자(성) 재현을 보여준다는 사실을 알 수 있었다. 그의 소설에서 사회적 타자들은 스스로의 내력을 진술하는 주체로서 등장하며, 동시에 소설, 영화 등의 픽션을 통하여 자기진술을 수행한다. 이는 결과적으로 타자의 재현을 매우 불투명하게 만들지만, 한편으로 타자의 타자성 자체를 각인시키는 효과를 발생시키기도 한다. 이청준이 타자를 재현함에 있어서도 어김없이 허구성을 개입시킨 이유는 텍스트 너머의 실재를 상상할 때 타자는 단지 이미지에 불과한 것이 아닐 수 있다는 작가의 인식에서 비롯한다. 하지만 이러한 소설적 자기진술 역시 분명한 한계를 지니고 있다. 「병신과 머저리」나 「소문의 벽」에서 드러난 바와 같이, 소설의 허구성은 작가가 진실을 은폐하기 위한 방편이 되거나 독자들이 결코 진실을 알 수 없게끔 만드는 장애물이 되기도 한다.

마지막으로 4장에서는 이청준의 자기진술과 관련하여 남도사람 연작의 ‘소리’ 이미지가 지니는 의미, 그리고 소설의 형식을 빌린 자서전에 가까운 장편 『축제』에서 작가의 진술 전략을 돌아보고 그 문제성까지 함께 짚어보

았다. 이청준의 자기진술에서 허구성의 문제는 대표작 「눈길」을 중심으로 파생되는 듯한 양상을 보인다. 본고에서 여러 번 지적하였듯이, 「눈길」의 문제성은 평소 이론과 다르게 이청준이 ‘소설=실제’를 강조했다라는 점에 있다. 이는 자기 증명을 위해 고향과 어머니의 기억이 대상화(허구화)되어버린 것에 대해 이청준이 취한 사후적 조치였다. 이 무렵, 이청준은 다른 한편으로 자기진술을 위한 ‘투명한’ 언어의 모델로서 소리의 이미지를 형상화하는데 주의를 기울였다. 「서편제」, 「소리의 빛」 연작에서 그려지는 소리의 초월성은 ‘실명(失明)/음성(吟聲)’의 대비적 상징을 통해 형상화되는바, 기실 소리꾼(누이)에 대한 폭력에 의한 것이라는 점에서 문제적이다. 이러한 사실은 영화 「서편제」와의 비교를 통해 더욱 잘 드러나며, 시각의 차단이라는 진술의 원칙이 「눈길」에서도 마찬가지로 자기진술의 진정성을 자아내는 효과로서 활용됨을 다시 발견할 수 있었다.

『축제』 분석에서는 자기진술의 윤리적 문제를 해소하려는 텍스트 상의 시도들을 돌아보았다. 장편 『축제』에서 이청준은 다시금 소설의 허구성을 자기진술의 토대로 삼으며, 그간 이루어진 어머니 이야기의 진실성을 재확인하기 위해 여러 장치들을 활용한다. 첫째로 텍스트의 겹(편지와 작가노트)을 두어 작가의 의도를 최대한 표면화하는 것, 둘째로 자기진술의 성실성(혜순)과 진정성(용순)을 성찰하는 검열자적 인물들을 등장시킨 것, 셋째로 동화(「할미꽃은 봄을 세는 슬래란다」)를 배치하여 갈등을 겪는 가족들 사이에 화해의 국면을 마련하는 것이다. 하지만 작가를 대리하는 ‘준섭’이 소설의 작가-서술자-주인공으로 서술의 중심을 이루는 『축제』의 구조상, 갈등의 봉합은 다시금 작가의 자기 정당화로 읽힐 여지를 함축한다. 영화 「축제」는 텍스트의 겹이 부재하며, 인물들의 시선이 상대적으로 동등한 권한을 가질 뿐만 아니라, 동화의 삽입이 매우 부자연스럽게 나타난다. 이러한 특징으로 인해 영화 「축제」는 의도치 않게, 소설 『축제』가 그리는 ‘화해’와 ‘씻김’이 준섭의 내면과 상상력이라는 필터를 통해서만 가능한 것임을 알려준다. 결국 이청준에게 어머니의 죽음은 자기진술의 내용과 형식의 동시적 상실이나 다름없었고, 그것은 오로지 동화나 신화처럼 환상적인 서사를 통해서만 대체할 수 있는 것이었다.

상기한 바와 같이 본고의 논의가 전개되어 온 과정은 이청준의 소설(론)이 지니는 가능성과 한계성을 재평가하기 위한 로드맵이었다. 이 과정을 통

해 분명해지는 사실은, 소설은 “읽는 사람을 부득부득 간섭하고 드는 글 형식이 아니라”는 이청준의 믿음이 기실 소설이라는 형식의 효과를 과대/과소 평가한 결과일 수 있다는 점이다. 이는 그간 이청준 연구의 오래된 전제 혹은 전범 그 자체였다고 볼 수 있는 작가의 소설론을 다시금 비판적으로 검토해야만 하는 필요성을 설명해준다. 특히 본고 4장의 분석에서 조명한 대로, 이청준이 수행한 자기진술(글쓰기)의 진정성은 타자를 자기 삶의 근거로 동원함으로써 발생한 효과였다는 점에서 다분히 문제적이다. 본 연구는 이처럼 이청준의 소설(론)을 비판적으로 검증해 나가기 위한 하나의 시론적 모델을 제공하였다는 데 의미를 찾을 수 있을 것이다. 그러나 특정 계열의 작품들에 집중하여 이청준의 창작 전반을 포괄하는 논의로 발전하지 못한 점은 여전히 한계로 남는다. 이 점은 추후의 연구를 통해 보완해야 할 과제이다.

마지막으로 덧붙이고 싶은 사항은 이청준의 소설쓰기가 도달한 성취와 한계의 국면들이 동시대 픽션문학의 방향성을 탐색하기 위한 하나의 참조점으로 기능할 수 있으리라는 점이다. 특히 이청준에게 소설의 허구성은 진술의 자유를 위한 것이자 동시에 진실을 은폐하기 위한 것이기도 했으며, 이청준의 글쓰기가 바로 그런 역설을 안고 불안하게 이어져왔다는 사실은 매우 중요하다. 달리 말하여 이청준 문학은 ‘말의 자유’와 ‘언어의 진실’이라는 두 가치 사이의 끊임없는 길항을 보여주며, 이청준은 그러한 종합의 (불)가능성을 체현하는 작가라고도 할 수 있다. 한국문학사에서 소설 장르의 가능성과 문제성을 가늠하기 위한 총체적인 문학적 보고서로서, 이청준 문학이 앞으로로도 다시 읽히고 해체될 수 있기를 기대한다.

참고문헌

1. 기본 자료

(1) 신문 및 잡지

『경향신문』, 『대학신문』, 『동아일보』, 『매일경제』, 『문학과지성』, 『문학과사회』, 『사상계』, 『세대』

(2) 소설 및 동화

이청준, 『오마니』, 문학과지성, 1999.

_____, 『이청준 전집1: 병신과 머저리』, 문학과지성사, 2010.

_____, 『이청준 전집3: 꽃과 소리』, _____, 2012.

_____, 『이청준 전집4: 소문의 벽』, _____, 2011.

_____, 『이청준 전집7: 가면의 꿈』, _____, 2011.

_____, 『이청준 전집8: 조율사』, _____, 2011.

_____, 『이청준 전집9: 찢어지지 않은 자서전』, _____, 2014.

_____, 『이청준 전집10: 이어도』, _____, 2015

_____, 『이청준 전집11: 당신들의 천국』, _____, 2012.

_____, 『이청준 전집12: 서편제』, _____, 2013.

_____, 『이청준 전집13: 눈길』, _____, 2012.

_____, 『이청준 전집15: 선학동 나그네』, _____, 2017.

_____, 『이청준 전집16: 다시 태어나는 말』, _____, 2017.

_____, 『이청준 전집17: 낮은 데로 임하소서』, _____, 2013.

_____, 『이청준 전집27: 축제』, _____, 2016.

_____, 『이청준 전집28: 인문주의자 무소작 씨의 종생기』, _____, 2016.

_____, 『이청준 전집31: 신화의 시대』, _____, 2016.

_____, 『할미꽃은 봄을 세는 술래란다』, 열림원, 1995.

(3) 산문 및 기타 자료

- 이청준, 『그와의 한 시대는 그래도 아름다웠다』, 현대문학, 2003.
- _____, 『머물고 간 자리 우리 뒷모습』, 문이당, 2005.
- _____, 「쓰고 나서」(1976.4.27), 『당신들의 천국』, 문학과지성사, 1976.
- _____, 「이청준 연보」, 『자서전들 쓰십시다』, 열화당, 1977.
- _____, 「작가노트: 나는 「눈길」을 이렇게 썼다」, 『눈길』, 열림원, 2000.
- _____, 「작가노트: 아픔을 전해 주는 상처 자국」, 『씹어지지 않은 자서전』, 열림원, 2001.
- _____, 『작가의 작은 손』, 열화당, 1978.
- _____, 「책을 묶고 나서」, 『키 작은 자유인』, 문학과지성사, 1990.
- 이청준기념사업회 편, 『행복한 동행』, 문학과지성사, 2017.

(4) 영화

- 임권택, 「서편제」(1993), 한국영화데이터베이스,
(https://www.kmdb.or.kr/vod/player?movieId=K&movieSeq=04629&fileNm=MK001040_P06.mp4&mulId=1040&fileId=70287)
- _____, 「축제」(1996), 한국영화데이터베이스,
(https://www.kmdb.or.kr/vod/player?movieId=K&movieSeq=04830&fileNm=MK001046_P03.mp4&mulId=1046&fileId=32787###)

2. 국내논저

- 강동호, 「전이의 소설학, 권력의 한 연구-『씹어질 수 없는 자서전』과 『소문의 벽』에 대한 정신분석학적 독해를 바탕으로」, 『현대문학의 연구』 60, 한국문학연구학회, 2016.
- 고은, 『바람의 사상-시인 고은의 일기(1973~1977)』, 민음사, 2012.
- 권보드래, 「4월의 문학혁명, 근대화론과의 대결-이청준과 방영웅」, 『산문시대』에서 『창작과비평』까지, 『한국문학연구』 39, 동국대학교 한국문학연구소, 2010.
- 권영민, 『한국문학사』 2, 민음사, 2014.

- 권오룡 편, 『이청준 깊이 읽기』, 문학과지성사, 1999.
- _____, 「해설: 이카루스의 꿈」, 『이청준 전집1: 병신과 머저리』, 문학과지성사, 2010.
- 김건우, 「「분지」를 읽는 몇 가지 독법-남정현의 소설 「분지」와 1960년대 중반의 이데올로기들에 대하여」, 『상허학보』 31, 상허학회, 2011.
- 김남혁, 「이청준 소설 연구-자유의 의미를 중심으로」, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2013.
- 김동식, 『기억과 흔적-글쓰기의 무의식』, 문학과지성사, 2012.
- 김병익, 「소설가는 왜 소설을 쓰는가-이청준·김영현·김영하의 경우」, 『문학과사회』 2001 가을.
- 김성환, 「1970년대 논픽션과 소설의 관계 양상 연구: 『신동아』 논픽션 공모를 중심으로」, 『상허학보』 32, 상허학회, 2011.
- 김영찬, 「1960년대 이청준 소설에서 ‘진실’의 존재론-「가수(假睡)」를 중심으로」, 『어문론집』 50, 중앙어문학회, 2012.
- _____, 『근대의 불안과 모더니즘』, 소명출판, 2006.
- _____, 「이청준 격자소설의 정치적 (무)의식」, 『한국근대문학연구』 6(2), 한국근대문학회, 2005.
- 김우영, 「이청준 문학의 언어 의식 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015.
- 김윤식, 「글쓰기와 소설쓰기」, 『오늘의 문학과 비평』, 문예출판사, 1988.
- _____, 「심정의 넓힘과 심정의 좁힘-이청준론」, 『한국현대소설비판』, 일지사, 1981.
- _____, 『전위의 기원과 행로-이인성 소설의 앞과 뒤』, 문학과지성사, 2012.
- 김윤식·정호웅, 『한국소설사』(개정증보판), 문학동네, 2012.
- 김인경, 「1970년대 소설에 나타난 서사 전략의 양가성 연구-조세희, 최인훈, 이청준을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 24, 한국현대문학회, 2008.
- 김종희, 『문학의 거울과 저울』, 민음사, 2016.
- 김창윤, 『이청준 소설의 영화되기』, 국학자료원, 2015.
- 김치수, 『김치수 문학전집3: 박경리와 이청준』, 문학과지성사, 2015.
- 김태환 「해설: 비동일성의 미학」, 『이청준 전집11: 당신들의 천국』, 문학과지성사, 2010.

- 성사, 2012.
- 김향, 「'리얼한 것'의 정치학-1960년대 말 한국의 리얼리즘론」, 소영현 편, 『비평 현장과 인문학 편성의 풍경들-1970년대 『창작과비평』을 중심으로』, 소명출판, 2018.
- 김현, 「60년대 작가 소묘」, 『김현 문학전집2: 현대 한국 문학의 이론/사회와 윤리』, 문학과지성사, 1991.
- _____, 「이청준에 관한 세 편의 글」, 『김현 문학전집4: 문학과 유토피아』, 문학과지성사, 1980.
- 나병철, 「가능세계와 메타픽션-이청준의 메타픽션을 중심으로」, 『현대문학이론연구』 57, 현대문학이론학회, 2014.
- 박소현, 「소설 개념과 허구성-동아시아의 소설 개념 다시 생각하기」, 『일본문화연구』 69, 동아시아일본학회, 2019.
- 방룡남, 「주체의 형성과 사회적 억압, 그 존재론적 인식-「소문의 벽」을 중심으로」, 『구보학보』 4, 구보학회, 2008.
- 배하은, 「혁명의 주체와 역사 탈구축하기-박태순의 6월항쟁 소설화 방식에 관한 연구」, 『한국현대문학연구』 56, 한국현대문학회, 2018.
- 서영채, 「가해자의 자리를 향한 열망과 죄책감-「병신과 머저리」가 한국전쟁을 재현하는 방식」, 『한국현대문학연구』 50, 한국현대문학회, 2016.
- _____, 「이청준의 소설에 나타난 가난과 부끄러움의 윤리성-단편 「키 작은 자유인」을 중심으로」, 『민족문학사연구』 62, 민족문학사학회·민족문학사연구소, 2016.
- 설혜경, 「1960년대 소설에 나타난 재판의 표상과 법의 수사학-최인훈과 이청준을 중심으로」, 한양대학교 대학원 박사학위논문, 2011.
- 손유경, 「최인훈 ·이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2001.
- _____, 「현장과 육체-『창작과비평』의 민중지향성 분석」, 『현대문학의 연구』 56, 한국문학연구학회, 2015.
- 송기섭, 「이청준의 서사적 정체성-「눈길」론」, 『현대소설연구』 60, 한국현대소설학회, 2015.
- 안서현, 「계간지 시대 비평 담론 연구-1966~1980년 『창작과비평』과 『문학

- 과지성』을 중심으로」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2017.
- 오양진, 「메타픽션의 의의와 한계-1960년대 이청준 소설의 자기반영적 성격에 대하여」, 『대동문화연구』 78, 대동문화연구소, 2012.
- 오혜진, 「카뮈, 마르크스, 이어령-1960년대 에세이즘을 통해 본 교양의 문화정치」, 『한국학논집』 51, 계명대학교 한국학연구원, 2013.
- 유호식, 『자서전, 나(auto)-삶(bio)-쓰다(graphic)』, 민음사, 2015.
- 유효만, 「한중 논픽션 글쓰기 양상 비교연구-『인민문학』과 『신동아』의 논픽션 공모를 중심으로」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2016.
- 윤진, 「진실의 허구 혹은 허구의 진실-자서전 글쓰기의 문제들」, 『프랑스어 문교육』 7, 한국프랑스어문교육학회, 1999.
- 이미영, 『『당신들의 천국』 연구』, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2014.
- _____, 「서사적 ‘자기’ 창출과 사유의 네트워크」, 『한국학연구』 51, 인하대학교 한국학연구소, 2018.
- 이선영, 「『탈권력』을 위한 권력적 글쓰기-이청준의 「소문의 벽」 연구」, 『국어국문학』 (162), 국어국문학회, 2012.
- 이소연, 「낮은 기억의 밑에서 가파른 망각의 하늘로-이청준의 소설론에 대한 소고」, 『문학과사회』 2018 가을.
- _____, 「분열과 조율의 변증법-이청준 소설의 자기형성적 텍스트성 연구」, 서강대학교 대학원 박사학위논문, 2015.
- 이수형, 「언어의 정치학과 문학의 수행성-1960~70년대 이청준 소설을 중심으로」, 『상허학보』 33, 상허학회, 2011.
- 이용희, 「1960~70년대 베스트셀러 현상과 대학생의 독서문화-베스트셀러 제도의 형성과정과 1970년대 초중반의 독서 경향」, 『한국학연구』 41, 인하대학교 한국학연구소, 2016.
- 이정현, 「이청준 소설에 나타난 ‘언어’와 ‘죽음’ 의식 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2014.
- 이채원, 「이청준 소설에서의 자의식적 서술과 자기반영성-『축제』(1996)를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 47, 한국문학이론과 비평학회, 2010.
- 이현석, 「4.19혁명과 60년대 말 문학담론에 나타난 비-정치의 감각과 논리-소시민 논쟁과 리얼리즘 논쟁을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 35,

- 한국현대문학회, 2011.
- _____, 「시민과 혁명의 시간-4.19와 박태순 소설의 문학사적 의미」, 『구보학보』 18, 구보학회, 2018.
- _____, 「이청준 소설의 서사시학 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2007.
- 이현영, 「이청준 소설의 서사구조와 전략 연구」, 충북대학교 대학원 박사학위논문, 2018.
- 임유경, 「지식인과 잡지 문화」, 『한국현대생활문화사: 1960년대-근대화와 근대화』, 창비, 2016.
- 임형택, 『문학미디어론: 춘향전 은하계의 탐사로부터』, 소명출판, 2016.
- 장윤수, 『이청준의 소설세계-탈주와 생성의 소설학』, 박이정, 2012.
- 정성일, 『임권택이 임권택을 말하다』 2, 현실문화연구, 2003.
- 조연정, 「해설: 불행한 인간의 자기 증명」, 『이청준 전집15: 선학동 나그네』, 문학과지성사, 2017.
- 조효원, 「낮은 말로 임하소서-간증에서 거짓말로」, 『이청준 전집17: 낮은 데로 임하소서』, 문학과지성사, 2013.
- 지용신, 「1970-80년대 한국 소설의 글쓰기 의식 연구」, 한남대학교 대학원 박사학위논문, 2014.
- 천정환, 「서발탄을 쓸 수 있는가-‘문학과 정치’를 보는 다른 관점과 민중문학의 복권」, 『문학사 이후의 문학사: 한국 현대문학사의 해체와 재구성』, 푸른역사, 2013.
- 천정환·정종현, 『대한민국 독서사』, 서해문집, 2018.
- 최영자, 「이청준 소설의 여성성 연구-물신적 메커니즘을 중심으로」, 『여성학논집』 27(1), 이화여대 한국여성연구원, 2010.
- 한국문학평론가협회 편, 『문학비평용어사전』 下, 새미, 2006.
- 한순미, 「‘가(假)’의 관점에서 바라본 이청준의 소설 인식」, 『한국언어문학』, 55, 한국언어문학회, 2005.
- _____, 「이청준 소설의 언어 인식 연구」, 전남대학교 대학원 박사학위논문, 2006.
- _____, 「분홍빛 목소리-한센인의 기록에서 혼종성이 제기하는 질문들」, 『한국민족문화』 62, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2017.

- 허선애, 「감수성과 상상력의 리얼리즘-1970년대 초기 『문학과지성』의 문학과 ‘지성’의 함의」, 『한국현대문학연구』 51, 한국현대문학회, 2017.
- 황호덕, 「루카치 은하와 반도의 천공 天空, ‘문학과 사회’ 상동성론의 성좌들-루카치라는 형식, 고유한 수용의 고고학 1」, 『문학과사회』 2016 여름.

3. 국외논저

- H. 포터 애벗, 『서사학 강의』, 우찬제·이소연·박상익·공성수 역, 문학과지성사, 2010.
- 가야트리 차크라보르티 스피박, 「서발턴은 말할 수 있는가?」, 로절린드 C. 모리스 편, 『서발턴은 말할 수 있는가-서발턴 개념의 역사에 관한 성찰들』, 태혜숙 역, 그린비, 2016.
- 미우라 도시히코, 『허구세계의 존재론』, 박철은 역, 그린비, 2013.
- 스벤 스트라슨, 「이야기는 어떻게 의미작용하는가: 화용론적 내러톨로지」, 배정희 역, 『서사론의 새로운 연구 방향』, 한국문화사, 2018.
- 이언 와트, 『소설의 발생』, 강유나·고경하 역, 강, 2009.
- 테리 이글턴, 『문학 이벤트』, 김성균 역, 우물이있는집, 2017.
- 퍼트리샤 워, 『메타픽션』, 김상구 역, 열음사, 1989.
- 하스미 시게이코, 「빨강의 유혹」, 강석주 역, 김우창 편, 『평화를 위한 글쓰기』, 민음사, 2006.
- 한스 J. 노이바우어, 『소문의 역사』, 박동자 외 역, 세종서적, 2001.
- Cohn, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore; London : Johns Hopkins Univ. Press, 1999.
- Coleridge, Samuel T., *Biographia Literaria*, New edition edited by Adam Roberts, Edinburgh : Edinburgh University Press. 2014.
- Davis, Lennard J., *The Factual Fiction: The Origins of the English Novel*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1983.
- Fludernik, Monika, *An Introduction to NARRATOLOGY*, New York: Routledge, 2009.

- Gallagher, Catherine, *Nobody's story : the vanishing acts of women writers in the marketplace, 1670-1820*, Berkeley : University of California Press, 1995.
- _____, "The Rise of Fictionality." *The Novel* Vol.1, edited by Franco Moretti, Princeton : Princeton Univ. Press, 2006.
- Gjerlevsen, Simona Z., "A Novel History of Fictionality", *NARRATIVE*, Vol.24, No.2, The Ohio State University Press, May 2016.
- Nielsen, Henrik Skov, James Phelan, and Richard Walsh, "Ten Theses about Fictionality", *NARRATIVE*, Vol 23, No.1, The Ohio State University Press, January 2015.
- Walsh Richard, *The Rhetoric of Fictionality : narrative theory and the idea of fiction*, Columbus : The Ohio State University Press, 2007.

4. 인터넷 자료

- "나는 부스러기... 하지만 우주의 의미 파악하는 기쁨 누리", 『조선일보』, 2016.2.25., (http://news.chosun.com/site/data/html_dir/2016/02/25/2016022500084.html)
- 「내력² (來歷)」, 『국립국어원 표준국어대사전』, (<https://stdict.korean.go.kr/search/searchView.do>)
- 한승헌, 「의혹과 진실-한승헌의 재판으로 본 현대사13: 소설 '분지' 필화사건 (上)」, 『경향신문』, 2015.1.4., (http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?art_id=201501042129065)

abstract

Problems of Fictionality in the Fictions of Lee Cheongjun

Heo Minseok

Department of Korean Language and Literature
The Graduate School
Seoul National University

This study begins with the question, "Why did Lee Cheongjun write fiction?" which has not been explained actively until now. This question concerns the 'effect' of fiction. For Lee, fiction is a form of self-statement, and fictionality is a major factor intervening in the context of a statement. Specifically, fictionality works like an alibi that conceals the identity of a messenger or the true meaning of a message. However, the problem that I want to pay attention to is the fact that such a concept of fictionality works in a very contradictory way in Lee's works. Fictionality can make the empirical truth of the narrator very unclear, or interfere with the reader's intervention. This study focused on problems around the concept of fictionality in Lee's fictions and tried to contextualize such contradictions.

In the second chapter, I examined the author's autobiographical and social background, which led to his perception of fictionality. And I also looked at how the author's request that the novel should be read as 'fiction' is specifically realized in the work. The reason why the fictionality is highlighted in Lee's works is that fictionality can act like

an alibi, which increases the degree of freedom of statements and triggers the reader's intervention. In particular, Lee's early works show an experimental attempt to 'un-naturalize' reading novels. Such works reveal that the existence of a narrator and the proper name of a character are signposts of fictionality.

In the third chapter, I looked at works in which characters perform self-examination through fiction and studied the pros and cons of such fictional self-statements. In Lee's works, the alienated appear as subjects to tell their stories, and it is also characterized by the fact that their statements are made in a fictionalized context. These features result in a very opaque portrayal of the characters, but on the other hand, it is the factor that imprints the otherness of the other. However, there is also a problem that fictionality is used in the characters' self-statements as a way to cover up the truth. This could ultimately make the truth indistinguishable from falsehood.

In the fourth chapter, I explored how fictionality (mal)functions in Lee's fictional self-statements. In a series of *Namdosaram*, he wanted to depict the transcendence of 'pansori' to find a linguistic model that can communicate his personal history transparently. In *Festival*, Lee uses fictionality as a device to examine his self-statement. For example, he not only surfaced the author's intention but also appeared fictional characters censoring his self-statements. However, as a result, Lee's fiction has a problem in that he just used such characters as proof of the authenticity of his statement and hastily settled the conflict between the characters by inserting a fairy tale.

Keywords: Lee Cheongjun, fictionality, fictional alibi, personal history, self-statement, novel, formal realism, nonfiction, otherness, pansori, Im Kwontaek, maternal instinct

Student Number: 2017-24671