creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 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

dCollection

<2018년 2학기 석사학위청구논문>

최인훈 소설의 대화형식 의미 연구

김민지 (2016-28457)
지도교수: 방민호 선생님

국문초록

이 논문은 최인훈(崔仁勳, 1936-2018)의 소설 속 대화 형식을 유형 별로 나눠 살펴봄으로써 최인훈 문학의 '대화성'을 고찰한다. 그동안 최인훈은 '전후 작가' 혹은 '1960년대 작가'로 분류되고는 하였다. 그러나 사실 그의 문제의식은 '전쟁이 지나간 후에도 전쟁을 말하는 작가'라는 점에 기인한다. 이는 6·25전쟁 중 월남하였던 작가 자신의 경험이 여실히 나타나는 특징이라고도 볼 수 있는데, 특히 이 전쟁은 세계적 냉전 체제의 영향 아래서 남과 북이라는 이분법적인 선택지를 제시한다는 점에서 문제적이다. 분단국가인 한국 사회에서 전쟁에 관하여 말하기란 결국 당대 현실에 대한 논평으로 이어질 수밖에 없다. 이런 분위기 속에서 최인훈은 작가로서 자유로이 "말 한마디" 하는 것이 절실했다. '말'에 대한 최인훈의 고민은 소설의 다양한 대화 형식으로 나타난다. 최인훈이 고안한 여러 대화 형식들은 바흐친이 제기한 소설의 대화성 문제를 떠올리게 한다. 예컨대, 소설의 인물들이 각자 고유한 목소리를 낸다는 '다성성'은 작가와 별개로 인물의 영역을 존중하였던 최인훈의 문학관을 검토하는 데 유의미한 참조점이 된다. 더불어 최인훈이 독자의 역할까지 고려한다는 점에서 텍스트의 영역을 벗어나 완성되는 소설이 자아내는 담론의 의미까지 함께 검토해볼 필요가 있다. 따라서 본고는 최인훈 소설 안에서 대화 형식이 어떻게 표현되고 있는지 확인하여 그것이 미치는 효과를 소설 밖 문제까지 연관 지어 고민해보려 한다.

2장에서는 최인훈 소설 속 화자의 성격을 '비-국적 난민'이라는 개념으로 새로이 돌아보고, 인물과 인물간의 대화(interpersonal communication)를 중심으로 대화 형식의 의미를 검토한다. 최인훈이 활발히 소설을 창작하였던 1960년대 한국의 사회적 문제는 냉전체제 하 분단국가라는 위치와 연관성을 지닌다. 이러한 시대에서 최인훈 소설 속 화자들은 '국적'을 거부하거나 '소속'을 거부함으로써, 한국 사회의 '비-인간'으로 살아가야만 한다. 어느 한쪽에 소속되기를 거부하는 '비-국적 난민' 인물들은 타자와의 소통은 불가능하다는 사실을 인식하고, 아무 답도 하지 않는 행위, 즉, '비-응답'으로 자신의 의사를 표출하게 된다. 등단작 「GREY 구락부 전말기」(1959)와 초기작 『광

장』(1960), 『회색인』(1963)을 통해 '비-국적 난민' 화자의 저항 시도가 담긴 '비-응답' 행위가 나름의 저항 의지를 담은 것임을 확인할 수 있다.

3장에서는 '행운의 편지'와 '라디오', '신문 광고' 등에 주목하여 다수의 수화자를 대상으로 하는 일방적 말하기 방식인 매스커뮤니케이션(Mass-communication)의 의미를 확인한다. 소설 『크리스마스 캐럴』 연작에서 '나'는 자신에게 도착한 "행운의 편지"를 받고 혼란스러워하다 한밤중 집을 나서고, 당시 국가가 행한 억압 정책 중 하나인 '통금'을 위반하게 된다. 마지막 편에서 1960년대의 대표적인 두 혁명을 목격하게 된 '나'는 자신은 누구인지 고민하기 시작한다. 즉, 최인훈 소설에서 '행운의 편지'는 수신인이 불분명하면서도 '나'에게 도착함으로써 '나'가 사적인 공간을 벗어나 자신의 역할을 돌아보게 하는 것이다. 다수의 청자에게 메시지를 전달하는 '라디오 방송'의 경우, 『총독의 소리』(1967~1976)와 「주석의 소리」(1969) 연작에서 작품을 관통하는 서사 원리로 확인된다. 두 작품은 모두 '방송'이 나온 후, 그것을 듣고 있던 '시인의 독백'이 이어지는 식으로 구성되고 있다. 한 문장임에도 8쪽에 걸쳐 이어진 '독백'은 바흐친이 말한 '숨겨진 대화'로 독해할 수 있다. 또한, 두 소설의 방송을 장편소설 『서유기』의 '방송' 및 '신문광고'의 의미와 비교하여, 최인훈 소설에서의 매스 커뮤니케이션이란 양가적 성격을 지니고 있음에 주목한다.

4장에서는 소설 『서유기』(1971)에 등장하는 '일기'와 '노트 메모' 등의 의미를 자기와의 대화(intrapersonal communication)라는 개념을 통해 짚어본다. 이러한 형식은 화자가 자기 자신과 나누는 대화임에도, 오히려 사회적 발화의 의지를 다지게 된다는 데서 역설적이다. 특히 『서유기』에 관한 기존연구들이 언급한 '부끄러움'이라는 감정이 주인공의 '일기'에 쓰여 있었다는 점에 새롭게 주목해보려 한다. 최인훈 소설 속 죄의식의 의미는 이미 여러 차례 검토되었지만, 그것이 기록되어있던 매체의 의미를 살펴본 연구는 아직까지 나오지 않았기에 이러한 시도는 나름의 의미를 지닐 수 있을 것이다. 더불어, 최인훈이 1960년대에 발표한 평론들을 당대 문학 장안에서 함께 살펴봄으로써, "문학의 언어는 스스로 가설한 '밧줄'이며 곡예"라고 말하는 그가 문학인의 책임의식을 강조하는 담론 형성을 언어에 대한 고민을 통해 시도하

였다는 사실을 확인한다. 최인훈은 소설의 대화 형식은 물론 당대 담론 형성에 적극적으로 참여함으로써, 다양한 방편으로 시대와 '대화'를 나우었던 작가였던 것이다.

최인훈은 평생에 걸쳐 다양한 형태의 대화 형식을 선보인 소설가다. 이는 냉전체제 하 분단국가인 한국 사회에서 그가 소설가로서 대응하는 방법이기도 하였다. 이 글은 전쟁 후 세계에서 '대화'의 중요성을 인식하고, 그것이 최인훈 소설에서 '비-국적 난민' 화자들을 중심으로 어떤 양상으로 나타나는가를 확인하는 것을 목표로 삼았다. 최인훈의 소설은 그 자체가 일종의 '담론'일 뿐 아니라, 당대 사회와 '대화'를 나눔으로써 소설 밖에서도 '담론'을 만들어낸다. 최인훈은 소설의 대화를 여러 형식으로 표현함으로써 사회를 향한 '대화'를 시도하고자 한 것이다.

주요어 : 최인훈, 대화, 화자, 전후소설, 냉전체제, 커뮤니케이션, 소통, 미하일 바흐친, 시모어 채트먼, 대화성, 담론

학 번 : 2016-28457

목 차

1. 서론 ····· 1
1.1. 문제 제기 및 연구사 검토 ····· 1
1.2. 연구의 시각 ····· 10

2. 일방적 말하기와 저항으로서의 '비-응답' ····· 91
2.1. 냉전체제 속 '비-국적 난민'이라는 화자 ····· 91
2.2. 타자와의 소통 불가능성과 답변의 유보 ····· 62

3. 청자로서의 호명과 반-파시즘 행위로서의 대답 ····· 55
3.1. '동시대-서울' 크로노토프를 통한 혁명의 목격 ····· 55
3.2. '청진화' 행위가 전파하는 '이중음성'의 가능성 ····· 67

4. 자기와의 소통과 필연으로서의 대화적 실천 ····· 10
4.1. 낭독되는 "부끄러움"과 '일기'의 역설 ····· 11
4.2. 난민의 시민-되기와 담론 참여로의 이행 ····· 12

5. 결론 ····· 135

1. 서론

1.1. 문제 제기 및 연구사 검토

소설가 최인훈(崔仁勳, 1936.04.13~2018.07.23)은 1957년 『새벽』에 시 「수정」을 발표한 뒤, 1959년 『자유문학』을 통해 소설 「GREY 구락부 전말기」로 등단하였다. 이듬해 "전후 최대의 작가"[1]라는 평가에 결정적인 역할을 한 소설 『廣場』(1960)을 내놓은 데 이어, 그는 『灰色의 椅子』(1963), 『西遊記』(1971) 등의 문제작과 평론 「문학활동은 현실참여다」(1965) 등을 발표하였고, 1973년 미국으로 가기 전까지 활발한 창작활동을 이어갔다. 이 시기 그의 소설에 꾸준히 등장하는 인물형 중 하나는 '전쟁'을 거치는 동안 '홀로 살아남은 사람'이었다.

최인훈은 황순원, 손창섭, 장용학 등과 함께 '전후 작가'로 묶이거나 김승옥, 이청준 등과 더불어 '1960년대 작가'로 분류되곤 한다. 그런데 중요한 것은 최인훈이라는 작가의 정체성이 어느 쪽에 가까웠는지를 논하는 작업보다도, 그가 양측에 모두 포함될 수 있다는 사실이다. 최인훈에 관해 '1960년대 작가' 혹은 '전후 작가'라는 명칭만으로는 그의 소설이 지닌 문제성을 완전히 파악할 수 없다. 최인훈의 소설을 독해하기 위해선 그가 전쟁이 멈추고 난 이후에도 전쟁을 다룬 작품들을 계속해서 써나갔으며, 심지어 생전 마지막으로 발표한 소설 「바다의 편지」(2003)에서까지 전쟁에 대해 말하고 있다는 사실을 반드시 짚고 넘어가야 할 것이다.

> 아직도 우리는 이 전쟁 속에 있다. **6·25라는 날짜는 찢어버린 달력장이 아니라 오늘의 장이고 또 내일의 장이다.**
> 많은 사람들이 이 전쟁에 대해서 썼지만 아직 우리는 다 쓰지 못했다. 6·25라는 경험은 여러 겹의 의미가 중복된 사건이었다. (강조는 인용자)[2]

---

1) 김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 1996, 408면.
2) 최인훈, 「전쟁소설」, 『최인훈 전집 12 문학과 이데올로기』, 문학과 지성사, 2009, 115면.

위의 언급에서 확인할 수 있듯, 최인훈은 6·25전쟁[3]의 영향을 오래도록 의식하고 있던 작가였다. 그 역시 전쟁 중 살아남은 자였다. 함경북도 회령에서 태어난 최인훈은 해방 후 원산으로 이사했고, 1950년 원산고등학교 재학 중 전쟁을 맞이하면서 그해 12월 원산항에서 LST를 타고 월남했다. 고등학생 시절 6·25전쟁 중 남쪽으로 내려온 그의 생존담은 소설 『灰色의 椅子』, 『西遊記』는 물론 오랜 휴식기 끝에 발표한 소설 『화두』(1994)에까지 반복적으로 나타난다. 그는 작품 곳곳에 여러 모습으로 변형해가며 '피난민으로서의 의식'을 드러내고 있는 것이다. 따라서 그의 소설을 정밀히 독해하기 위해서는 전쟁 후 한국사회에서 월남인들이 어떠한 정체성을 가지고 살아왔는지 확인해보아야 할 것이다. 6·25전쟁 도중, 최인훈을 비롯해 수많은 북한 사람들이 남한 사회로 오게 되었고, 이들은 한국 사회에서 정착하기 위해 고군분투해야 했다.

이 고난은 6·25전쟁의 성격과 관련되어 있다. 이 전쟁은 '휴전'의 형태로 마무리되고, 여전히 남-북 분단 체제가 유지되고 있기에 문제성을 지닌다. 한반도 분단은 2차 세계 대전 이후 자리 잡은 냉전체제와 떼어놓고 볼 수 없는 문제다. 분단국가의 형태가 유지되고 있는 1960년대 한국 사회에서 소속을 잃은 것이나 다름없는 난민들은 '빨갱이' 낙인에 대한 공포로 어디서도 자신의 의견을 적극적으로 드러내기 어려운 입장에 처해 있었던 것이다.

예컨대 소설 『灰色의 椅子』(1963)의 '독고준'은 북한의 원산 출신으로 (전통성을 지닌 도시인) 경주를 고향으로 둔 '김학'과 달리 한국 사회의 내부자가 될 수 없다. 어디에도 소속될 수 없는 그는 친구 '김학'이 열정적으로 참

---

3) 이 전쟁을 '6.25전쟁'과 '한국전쟁' 중 어떤 명칭으로 부를 것인가에 대해선 여전히 의견이 분분하다. 이에 이 전쟁에 관해 다루는 논자들은 어떻게 지칭할 것인가에 대한 고민을 선행할 수밖에 없다. 예컨대 김동춘의 경우, '6.25'라는 용어는 전쟁의 전체적인 문제를 간과하고 '발발의 측면만 부각시키는 정치적 용어'라 지적하며 외국의 공식 문서와 논문 등에서 이 전쟁을 '한국전쟁(Korean War)'이라 부르기에 "전쟁을 타자화시키는 용어"라 거부감이 들긴 하지만 "더 적절하고 객관적 용어가 만들어지기 전까지" '한국전쟁'이라 부르겠다고 밝힌 바 있다. (김동춘, 『전쟁과 사회』, 돌베개, 2006, 65-66면 참조.)

그러나 본고는 김동춘의 논의에 공감하면서도, 이 전쟁이 단순히 한국 혹은 남북한 간의 문제로 인해 벌어진 사건이 아니라는 점을 강조하고자 한다. 무엇보다 전쟁으로 발생한 피해는 결코 해당 국가만의 문제로 끝낼 수 없다. 특히 전쟁의 피해자들이 처한 상황은 어떤 전쟁이건 전세계적으로 함께 고민해야 할 문제임을 되새겨야 한다. 따라서 본고는 전쟁을 당국 간의 문제로 보는 관점을 넘어서고자 이 전쟁을 '한국전쟁'이 아닌 '6.25전쟁'으로 명명하고자 한다.

여하는 혁명에도 회의적이다. 그는 누군가를 소외시키는 혁명은 결코 완전한 혁명일수 없다고 생각한다. 이렇게 최인훈 소설의 화자는 전쟁 후 소속을 잃었을 뿐 아니라, 4·19혁명의 불완전성을 감지하며 또 한 번 주변부를 맴돌게 된다. “작가 최인훈에게 가능했던 유일한 소설적 언어는 알레고리”[4]였다는 평가는 이러한 시대배경을 토대로 나온 것이다. 이에 최인훈은 ‘전형적인 전후 문학인’으로서 전쟁을 중심으로 한국현대사의 문제를 집요하게 질문해 나간 작가로 꼽힌다.[5] 최인훈은 전쟁이 지나간 후에도 전쟁에 관해 지속적으로 말하던 작가였다. 그렇다면 다음과 같은 몇 가지 의문점이 생겨난다. 최인훈은 정말 ‘전후 작가’가 맞는가. 그가 인식하고 있던 당대 사회의 모습을 과연 ‘전후’라고 부를 수 있을 것인가. 이 글은 한국의 1960년대를 ‘전쟁 이후’가 아니라 여전히 ‘전쟁’의 영향이 지속되는 것으로 이해한다.

최인훈이 활발히 창작활동을 펼치던 한국의 1960년대는 전쟁이 지나고 난 자리에서 삶의 터전을 다시 보듬어가는 시기인 동시에 독재가 끝난 자리에 또 다른 독재 정권이 들어선 시대로, 희망과 절망이 한데 뒤섞여 있던 시간이었다. 이런 가운데 쓰인 최인훈의 소설들은 “모든 전쟁은 평화를 전제로 해서 행해지는 듯 말하나, 이는 속임수에 불과하다”[6]는 말을 실감케 한다. 전쟁이 끝나고 나면, 인간은 폐허가 된 공간에서 다시 일상을 꾸려나가야 한다. 온갖 끔찍한 장면을 함께 목격한 다른 이들과 어울려 살아가야 하는 것이다. 이에 전쟁의 상처를 그려내고 있는 소설에서 인물간의 대화는 의미심장하다. 전쟁을 다룬 소설의 대화를 통해, 문학 작품이 사회 재건의 문제뿐 아니라 인간관계 회복의 과정을 어떻게 묘사하고 있는지 살펴볼 수 있다. 따라서 이 글은 전쟁 후 세계에서 ‘대화’의 중요성을 인식하고, 그것이 소설에서 어떻게 재현되고 있는가를 확인하는 것을 목표로 삼는다.

『광장』이 발표된 직후, 작품이 지닌 사회적 의미를 긍정적으로 평가하는 백철의 비평과[7] 그에 반박하는 신동한의 비평[8]까지 상반된 평가가 동시에

4) 권보드래·천정환, 『1960년을 묻다』, 천년의 상상, 2012, 256면.
5) 방민호, 「월남문학의 세 유형: 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」, 『통일과 평화』 7권 2호, 서울대학교 통일평화연구원, 2015, 187면.
6) 오다 마코토, 이규태·양현혜 옮김, 『전쟁인가 평화인가』, 녹색평론사, 2004, 42면.
7) 백철, 「하나의 돌이 던져지다」, 『서울신문』, 1960.11.27.
8) 신동한, 「확대해석에의 이의(異議)」, 『서울신문』, 1960.12.14.

나타난 현상은 이미 등단작 『GREY구락부전말기』에 대한 반응에서부터 예견된 것이었다. 『GREY구락부전말기』가 소개되었던 『자유문학』 1959년 10월호에서 안수길은 신인 추천란을 통해 “이 작품에 등장하는 대학생인 청년남녀들은 청춘이면서도 과잉한 자의식 때문에 회색화(되어)버린 사람들”이라 최인훈의 작품을 소개한다. 그리고는 “무엇보다 좋은 건 결말에 가서 보여준 행동에의 암시”라고 작품의 의의를 강조한다.[9] ‘회색의 인물’들이 보이는 ‘행동의 암시’는 이후 최인훈 소설 곳곳에 지속적으로 나타나는 특징이기도 하다.

최인훈 작품을 대상으로 삼은 연구 또한 크게 두 가지 주제어로 나눠볼 수 있다. 먼저 ‘회색의 인물’의 의미를 살펴본 것이다. 이러한 경향의 연구들은 주체[10], 개인[11], 실존 등의 개념을 중심으로 최인훈의 소설을 살펴본다. “최인훈 소설의 주체는 초기의 계몽적 주체에서 중기의 언어적 주체로, 그리고 후기의 윤리적 주체로 이행”해간다는 식으로 주체의 변모양상을 단계적으로 살펴본 경우가 대표적인 예다.[12]

다음으로 ‘행동의 암시’를 중심으로 살펴본 연구들이 있다. 이러한 연구는 정치성[13], 역사성[14], 역사화[15] 등의 주제어를 중심으로 전개되곤 한다. 6·25

---

9) 안수길, 「小說推薦記 – 『GREY倶樂部顚末記』」, 『자유문학』 4권 10호, 1959.10, 233면.

10) 이호규, 「1960년대 소설의 주체 생산 연구 : 이호철, 최인훈, 김승옥을 중심으로」, 연세대학교 박사논문, 1999.

김영찬, 「불안한 주체와 근대 – 1960년대 소설의 미적 주체 구성에 대하여」, 『상허학보』, 상허학회, 2004.

이연숙, 「최인훈 소설 연구: ‘광장’에서 ‘화두’까지 주체의 욕망을 중심으로」, 중앙대학교 박사논문, 2005.

김희주, 「최인훈 소설의 다중자아 연구 : 『가면고』를 중심으로」. 고려대학교 석사논문, 2009.

11) 성지연, 「최인훈 문학에서의 '개인'에 관한 연구」, 연세대학교 박사논문, 2003.

12) 양윤의, 「최인훈 소설의 주체 연구」, 고려대학교 박사논문, 2010.

13) 차미령, 「최인훈 소설에 나타난 정치성의 의미」, 서울대학교 박사논문, 2010.

14) 권명아는 분단 체제가 지속되는 한 한국 전쟁은 이 땅의 사람들에게 어떤 식으로든 존재론적 기반이 된다는 사실에 착안하여, 최인훈 소설 속 '본다'는 행위에 주목해 주체성의 의미를 밝힌다. 이에 최인훈의 작품을 “문학 방법으로서 모더니즘의 표현이라기보다 한국전쟁, 더 나아가 식민지 경험으로부터 시작되는 한국의 근대적 주체 구성의 서사에 대한 해체와 재구성의 작업”이라 평한다. 최인훈 소설이 지니고 있는 역사성에 주목한 것이다. (권명아, 「한국 전쟁과 주체성의 서사 연구」, 연세대학교 박사논문, 2002.)

15) 장문석은 최인훈의 문학을 당대 다양한 텍스트와 곁들여 검토하는 ‘역사화(historicize)’하는 방식으로 ‘한국–동아시아–세계’라는 차원을 토대삼아 ‘동아시아’ 표상의 의미를 탐색한다. 특히 최인훈

전쟁, 4·19혁명, 박정희 독재정권기 등 당대 사회-정치적 맥락을 토대로 최인훈 소설 속 '행동'의 의미에 주목하는 것이다.[16]

흥미로운 것은 '회색의 인간'과 '행동의 암시'라는 두 주제어가 서로 상반된 성격을 지닌 듯 보이나, 최인훈 소설의 '형식'이 갖는 의의를 지적하는 것으로 귀결된다는 점이다.[17] 두 개의 논점을 총체적으로 검토하고자 시도하는 연구들은 최인훈 작품의 '형식'에 주목한다. 최인훈 소설의 독특한 전개 방식으로 인해 기존연구 중에는 분명 서사구조 분석에 관한 것이 다수를 차지한다.[18] 이러한 논의의 연장선상에서 작가 최인훈의 독특한 글쓰기 방법에 주목하는 연구도 여럿 확인된다.[19]

최인훈의 글쓰기 문제에 관해 꾸준히 고찰중인 정영훈은 근대적 주체의 위기가 글쓰기로 전환되는 양상과 함께 재현/표상의 어려움에 주목하여, 최인훈의 글쓰기가 곧 주체성 실현의 과정임을 밝혀내었다.[20] 또, 최근엔 '참여'의 문제가 최인훈 초기 비평의 핵심적 과제였음을 증명하고, 순수-참여 논쟁과

작품 속 '아시아'의 의미를 '공간', '시간', '원리'라는 세 개의 키워드로 나눠 살펴봄으로써, 1960-1970년대 동아시아냉전분단체제 속에서 최인훈의 '아시아주의'가 한국이라는 주체를 재구성하고 새로운 세계 인식의 가능성을 탐색하고 있음을 확인한다. (장문석, 「최인훈 문학과 '아시아'라는 사상」, 서울대학교 박사논문, 2018.)

16) 복도훈, 「1960년대 한국 교양소설 연구 : 4·19 세대 작가들의 작품을 중심으로」, 동국대학교 박사논문, 2014.

홍웅기, 「1960년대 문학과 지식인 소설의 양상 연구 : 최인훈·이청준의 소설을 중심으로」, 충남대학교 박사논문, 2013.

17) 김인호는 최인훈에 대한 기존 연구를 점검하며 그간 "최인훈을 관념적인 작가, 이데올로기를 비판하는 작가, 인간 존재의 본질을 탐구하는 작가, 혹은 다양한 형식을 실험하는 작가 등"의 키워드로 바라본다는 점은 대다수 연구가 비슷하나, "그에 대한 평가를 자세히 살펴보면 연구자들의 입장은 제각각 다르다"고 덧붙인다. 즉, 최인훈 작품 연구는 상반된 관점의 연구라도 하나의 키워드로 묶이곤 한다는 사실을 알 수 있다. (김인호, 「'최인훈 연구'의 현황과 향후 과제」, 『해체와 저항의 서사』, 문학과지성사, 2004, 27면.)

18) 방희조, 「최인훈 소설의 서사형식 연구」, 연세대학교 석사논문, 2000.

서은선, 「최인훈 소설의 서사 구조 연구」, 부산대학교 박사논문, 2003.

김인호, 『해체와 저항의 서사』, 문학과지성사, 2004.

19) 서은주, 「최인훈 소설 연구: 인식태도와 서술 방식의 상관성을 중심으로」, 연세대학교 박사논문, 2000.

오승은, 「崔仁勳 小說의 상호텍스트성 硏究 : 패러디 양상을 중심으로」, 서강대학교 석사논문, 1997.

배지연, 「최인훈 소설의 메타적 글쓰기 연구」, 경북대학교 박사논문, 2016.

20) 정영훈, 「최인훈 소설에 나타난 주체성과 글쓰기의 상관성 연구」, 서울대학교 박사논문, 2005.

는 별개로 최인훈의 '참여'란 문학의 의미와 작가의 역할에 대한 답변이었음을 확인한 바 있다.[21]

앞의 논의가 최인훈의 글쓰기를 사회와의 관련성 속에서 본다면, 작가의 삶에 좀 더 초점을 맞춰 검토한 '자기반영적 글쓰기' 연구[22]도 여럿 확인된다. 특히 연남경은 최인훈 소설에 등장하는 '떠돌이 지식인' 유형에 주목하여, 그 근원이 '자아비판회'라는 원체험에 있음을 강조하고, 그의 '역사적 글쓰기'가 근본적으로 '자기 반영적'이라는 전제 하에 이루어지고 있다고 주장한다.[23]

글쓰기에 관한 고찰은 작가의 언어관과 '말하기' 문제에 주목한 연구 경향으로 이어진다. 최인훈 소설 속 '언어' 분석에 관해선 설혜경의 연구를 주목해볼 수 있다. 설혜경은 1960년대 최인훈과 이청준에 소설 속 재판과 법의 문제를 수사학적 관점에서 검토해 '문학인의 언어'에 대해 고찰하고 있다.[24] 이러한 작업은 양윤의의 연구[25]와 함께 최인훈 소설 속 '말'의 문제를 '소통'의 차원에서 돌아볼 실마리를 제공한다.

최근엔 좀 더 확장된 관점에서 '담론'의 문제로 접근하는 시도도 등장해 눈길을 끈다. 반재영은 1960년대 한국사회에서 '민족'과 '민족주의'가 지니고 있던 양면성을 토대로 최인훈의 소설 속 논평적 담론(commentarial discourse)에 주목하여 현실의 정치적 담론의 장과의 '대화적 관계'를 검토한다.[26] 즉,

---

21) 정영훈, 「최인훈의 초기 비평 연구-참여의 의미를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 50, 한국현대문학회, 2016.

22) 손유경, 「최인훈·이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」, 서울대학교 석사논문, 2001.
김영찬, 「1960년대 한국 모더니즘 소설 연구 : 최인훈과 이청준의 소설을 중심으로」, 성균관대학교 박사논문, 2001.
연남경, 「최인훈 소설의 자기 반영적 글쓰기 연구」, 이화여대 박사논문, 2009.
박해랑, 「최인훈 소설 〈西遊記〉에 나타난 자기반영적 글쓰기 연구」, 『韓國文學論叢』 74, 한국문학회, 2016.

23) 연남경, 「최인훈 소설의 자기 반영적 글쓰기 연구」, 이화여대 박사논문, 2009.

24) 설혜경, 「1960년대 소설에 나타난 재판의 표상과 법의 수사학 : 최인훈과 이청준을 중심으로」, 한양대학교 박사논문, 2011.

25) 양윤의, 「최인훈 소설의 주체 연구」, 고려대 박사논문, 2010.

26) 반재영은 1960년대 다른 작가의 작품들과 비교했을 때 드러나는 최인훈 소설의 특징으로 "식민-후 시대의 시공간 속에 적극적으로 식민지기 기억을 소환했던 점, 그리고 제국주의 질서와 냉전질서 양자를 연속적인 것으로 파악하고 이를 극복하기 위한 지적 대응을 보여주었던 점"을 꼽으며, 그것이 "한국의 1960년대를 휩쓸었던 민족주의의 물결"과 밀접한 연관성을 지님에도 최인훈이 "민

최인훈의 소설은 그 자체가 일종의 '담론'일 뿐 아니라, 당대 사회와 '대화'를 나눔으로써 소설 밖에서도 '담론'을 만들어내고 있다고 볼 수 있는 것이다.

한편, 서은주[27]와 김동식[28]은 '방송 형식'의 의미에 주목하고 있어 말을 전달하는 '매체'의 문제에 관심을 기울인다는 점에서 본고의 연구 방향과 밀접한 연관성을 지닌다.[29] 두 연구 모두 최인훈 소설의 방송이라는 매체의 의미를 검토하기에 빠질 수 없는 논의이기에, 이들의 분석은 본론의 작품 분석 과정에서 틈틈이 참고하려 한다. 본고는 지금까지 살펴본 연구들이 보인 성과를 염두에 두되, 앞선 논의에서 확인된 지점을 총체적으로 재검토해보고자 한다. 화자의 말이 묘사되는 방식, 작품에 나타난 매체의 종류, 작가가 제시하는 언어관 등을 개별적으로 다루지 않고, 이러한 논점들을 '대화'라는 틀을 이용해 함께 살펴볼 계획이다.

위에서 살펴본 논의들은 최인훈 작품의 '형식'에 주목한다는 점에서 '관념'을 중심으로 다루는 논의들과 결을 달리한다. 그간 최인훈을 '관념소설' 작가라 칭할 땐 주로 부정적인 평[30]이 뒤따르곤 했다. 유사한 맥락에서 유종호는 최인훈 작품 속 인물들에 대해 "방관자", "관찰자", "자유주의자의 눈"이라 지적한 바 있다.[31] 하지만 최인훈은 「문학활동(文學活動)은 현실비판(現實批判)이다」(1965)라는 글을 통해, "문학의 매재인 언어"가 곧 '관념'이라며 자신의 문학관을 밝힌다.[32] 작가로서의 참여를 고민하고 그것의 당위성을 강하

족주의에 대해 비판적 대응"을 하고 있다는 사실을 짚어낸다. (반재영, 「1960년대 한국 민족주의와 최인훈 소설의 담론적 대응에 관한 연구」, 고려대학교 석사논문, 2017.)

27) 서은주, 「최인훈의 소설에 나타난 '방송의 소리' 형식 연구」, 『배달말』 30, 배달말학회, 2002.

28) 김동식, 「「총독의 소리」와 「주석의 소리」에 관한 몇 개의 주석」, 『최인훈 전집9-총독의 소리』, 문학과지성사, 2009.

29) 더 구체적으로 들어가 보면, 서은주는 작품 안에서 방송 형식이 어떻게 묘사되고 있는지에, 김동식은 소설 밖의 실제 당대 한국 사회에서 라디오 방송이 어떤 문제성을 지니고 있는지에 무게를 둔다는 점에서 둘의 논의방향은 갈라진다.

30) 구중서, 「중요한 무엇」, 『현대문학』, 1966.10.

김치수, 「지식인의 망명」, 『문학과 지성』, 문학과지성사, 1971년 가을호.

김주연, 「분단시대 지식인의 사랑」, 『변동사회와 작가』, 문학과지성사, 1979.

염무웅, 「상황과 자아」, 김병익·김현 편, 『최인훈』, 은애, 1979.

김윤식, 「관념의 미학-최인훈 론」, 『김윤식 평론문학선』, 문학세계사, 1991.

31) 유종호, 「소설의 정치적 함축-『廣場』과 『灰色人』의 경우-」, 김병익·김현 편, 『최인훈』, 은애, 1979.

32) 최인훈, 「문학활동은 현실비판이다」, 『사상계』, 1965.10, 281면.

게 주장하는 비평문에서 최인훈이 '관념'과 '언어'의 관계를 고민했다는 사실은 그가 생각하는 '관념'의 문제가 곧 시대와의 대화에서 비롯된 것임을 시사한다.

즉, 최인훈의 관념은 사회에 대항하는 '형식'의 일종이었던 셈이다. 그가 "관념이라는 것도 '관념이란 이름'의 '현실'"이라며, "관념이란 인간이 가지고 있는 가장 강력한 무기 중의 하나"라 생각하는 것도 이 때문이다.[33] 김현 역시 최인훈 소설에 나타난 관념을 중요하게 짚고 넘어간 바 있다. 그의 생각에 최인훈이 보이는 "관념과 현실은 상호 보완적인 위치"에 있는 것이다. 최인훈의 문학적 성과는 "현실에 패배당하는 관념을 보여주는 것이 아니라, 그 두 개의 엇물림이 서로 떼어낼 수 없는 상태에 있다는 것을 밝혀낸 데서 기인한다"는 데서 문제적이다.[34] 이처럼 최인훈이 소설을 통해 보이는 관념은 결코 '방관적' 행위가 아니라 오히려 '현실적' 행동이었던 셈이다.

관념이 어떻게 형식이며 행동이 될 수 있을까. 최인훈은 도스또예프스끼의 작품 속 관념이 곧 사물이나 다름없다며 "관념이 대화나 독백이라는 틀 안에서 뛰어오르고 달아나고 이를 갈고 주인공의 다리를 물어뜯는다"[35]고 분석한 바 있다. 이 비평에서 최인훈은 도스또예프스끼 소설에 나타난 관념의 의미를 '대화'라는 틀을 통해 설명하고자 시도한 것이다.

그렇다면 형식을 통하여 비평을 행한다는 것은 당대 현실 사회에서 어떤 의미를 갖는가. 이 같은 질문에 답해보고자 이 글은 "작가에게 있어서의 현실은 언어 속에서의 싸움"[36]이라는 최인훈의 문장을 염두에 두고, 그의 관념이 지닌 문제성을 소설 속 대화 형식을 중심으로 1960년대 한국사회를 토대삼아 재검토해보고자 한다.

'관념'이 실은 '형식'과 떼어놓을 수 없는 문제라는 사실은 '대화주의자' 바흐친을 연상케 한다.[37] 바흐친은 관념의 역사와 계보학의 역사 사이에서 어

---

33) 최인훈, 「하늘의 뜻과 인간의 뜻」, 『문학과 이데올로기』, 497면.

34) 김현, 「최인훈의 정치학」, 『현대 한국문학의 이론/사회와 윤리』, 문학과지성사, 1991, 349면.

35) 최인훈, 「도스토옙스키론」, 『문학과 이데올로기』, 99면.

36) 최인훈, 「문학과 현실」, 『문학과 이데올로기』, 37면. 이러한 시도는 "언어 자체가 공동체의 효용을 위한 도구이기 때문에 언어를 택한 예술가인 문학자는 이미 공동체에 현실에 참여하고 있는 것"이라는 전제를 따르는 길일 터다. (같은 글, 같은 쪽)

37) 장수익은 바흐친의 '관념'을 토대로 최인훈 소설에 나타난 관념은 어떤 출구도 마련할 수 없다는

느 한쪽에도 소속되지 않고 머무르고 있기에, '서술이론 역사에 출몰하는 유령'이라는 평가를 받곤 한다.[38] 바흐친의 이론은 소설의 형식과 내용 사이에서 유연하게 자리 잡고 있다. 그가 평생에 걸쳐 고찰한 '대화성'은 소설의 문제의식이 형식의 영역 안에서 머무는 것을 넘어 작품 밖으로 확장될 때 이루어진다. 이에 최인훈 소설 속 화자들이 행하는 독특한 말하기 행위의 의미를 파악하기 위해 바흐친의 이론을 경유하는 것은 한 가지 방법이 될 수 있다. 최인훈 역시 문학과 현실의 관계를 치열하게 고민한 작가이기 때문이다. 따라서 이글의 목표는 6·25전쟁과 1960년대 한국사회라는 사회적 배경을 토대로 최인훈 소설 속 인물의 난민 의식을 살펴보고, 그들이 나누는 대화 형식의 의미를 검토하는 것이다.

요컨대 이 연구는 전쟁 후 사회가 재구성되는 과정에서 살아가던 이들이 어떤 이야기를 '말'하고 있는지, 그것이 전쟁을 거치며 살아남은 작가 최인훈의 소설에서 어떤 '대화 형식'으로 묘사되는지 살펴보는 것이다. 최인훈의 소설은 서로 다른 의견을 지닌 인물간의 대화를 제시함으로써, 혹은 어떤 인물을 말할 수 없게 만드는 대화 상황을 활용함으로써 독자가 적극적으로 주제의식을 찾아내도록 부추긴다. 본고는 작가가 이러한 서사구조를 갖춘 소설을 창작함으로써 무엇을 말하고 싶었던 것인지 확인하고자 한다. 다시 말해, 이 글은 최인훈 소설 속 화자들이 다른 인물 혹은 사회와 대화를 나누는 방식이 어떻게 표현되고 있는지 그 의미를 해석하는 것을 목표로 한다.

점에서 미달된 것이라 평가한다. (장수익, 「한국 관념소설의 계보-장용학, 최인훈, 이청준의 경우」, 문학사와 비평 연구회 편, 『1960년대 문학연구』, 예하, 1993 참조.) 그러나 본고는 최인훈의 '관념'은 '언어'에 대한 고민으로 이어진다는 점에서 새로이 읽어야 한다고 생각한다. 최인훈의 관념을 추상적으로 이해하는 것은 그가 작가로서 평생토록 고찰한 '말'의 문제를 간과하는 일이라 판단된다. 따라서 본고는 최인훈의 관념에 대한 부정적 시각이 복잡한 대화 형식의 양상에서 기인한 것이라 보고, 그 의미를 알아보고자 한다.

38) Brian McHale, 최라영 옮김, 「망령들, 그리고 괴물들」, 『서술이론 Ⅰ』, 소명출판, 2015, 113-118면 참조.

1.2. 연구의 시각

> 내가 살아온 세월 동안에는 한 마디 정치적 발언이 곧 '목숨을 내걸어야' 하는 상황이 되는 경우가 많았습니다. 5·16 이후나, 특히 유신 상황에서는 그랬지요. 그동안 내가 '정신'을 우대하는 경향의 소설을 썼는데, 지금은 여러 이야기를 자유롭게 할 수 있지만, 그 당시에는 말 한마디 하는 것이 곧바로 끌려가 고문당하고 죽는 것과 관련되었습니다.[39]

위의 인용문은 최인훈이 한 인터뷰에서 한 대답으로, 창작 당시 사회적 상황에 대한 작가의 비판 의지를 확인할 수 있는 부분이다. 그는 "말 한마디 하는 것이 곧바로 끌려가 죽는 것"이었던 분위기 속에서 소설을 썼고, 그로 인해 "작가로서의 긍지"를 느꼈다고 한다. 즉, 그가 소설을 쓰던 시기는 하고 싶은 말을 마음껏 할 수 없는 시대였다. 따라서 최인훈 작품 세계의 난해성은 당대 정치적 상황으로 인해 만들어졌다고 할 수 있다. 이는 어째서 그의 소설이 '대화'를 하나의 장치로 활용하여 난해한 서사 구조를 만들어냈는가에 대한 설명이기도 하다. 즉, 최인훈 소설의 대화 형식은 "말 한마디"에 대한 작가의 고민을 바탕으로 나왔던 것이다.

'말'과 '말'이 오가는 '대화(dialogue)'에 관한 고찰은 이미 고대 철학자들 사이에서부터 널리 퍼져있던 것이기도 하다. 플라톤(Plato, BC 427~347)은 『국가』(Politeia)에서 철학자가 배워야 하는 최종이자 최상의 학문으로 변증술(dialektike), 즉, 대화술을 꼽는다.[40] 플라톤의 철학은 그가 남기고 간 수많은 종류의 '대화편'을 통해 확인되는데, 그에게 대화가 중요한 이유는 그것이 논증(logos)을 주고받을 수 있는 능력이기 때문이다. 이는 곧 이데아의 본질(ousia)을 인식할 수 있는 방법이기도 하다. 즉, 플라톤에게 '대화'란 올바름을 고민하는 방식[41]이자 진리를 찾아나가는 형식[42]이었던 셈이다.

---

39) 최인훈, 「기억이라는 것」, 『길에 관한 명상』, 문학과지성사, 2010, 317면.

40) 플라톤, 박종현 옮김, 『국가』, 서광사, 2005, 534e 참조.

41) 위의 책, 350c.

42) <u>예컨대 이러한 형식은 소크라테스의 '문답'에서도 확인된다. 문답은 '무지의 자각'을 짚어냄으로써 '공동 탐구'를 이끌어낸다는 점에서 의미를 갖는다.</u> "소크라테스는 무지자(無知者)를 자처하며, 자기에게 가르침을 줄 사람들을 찾아 다니며 문답을 한다. 어떤 사람이 뭔가를 알고 있다고 스스로

바흐친(Mikhail Bakhtin, 1895~1975)이 소설의 '대화성'을 말하는 과정에서 '소크라테스식 대화'에 주목한 것도 이런 이유에서다. 바흐친은 소크라테스식 대화의 기본적 특성 중 첫 번째로 "진리의 대화적 본성"을 꼽으며, 특히 이러한 "진리탐구의 대화적 수단은 기성 진리의 지배권을 주장하는 공식적인 독백성과 대립"하고 있음을 강조한다.[43] 최인훈 소설의 가장 큰 특징은 화자들이 자신의 생각을 독백의 형태로 읊조리는 듯 보이나, 실은 그와 반대되는 생각을 지닌 인물이 등장해 '발화-반박-반박에 대한 반박'식으로 구성되고 있다는 데 있다. 이렇듯, 최인훈 소설에 나타난 '대화'는 계속해서 '답'을 유보하는 형태로 묘사된다. 그것은 최인훈의 대화가 근본적으로 '소설의 대화'이기 때문일 것이다.

그렇다면 '소설의 대화'란 과연 무엇인가. 일상에서의 대화와 어떻게 다른가. 주지하듯, 문학 작품에서의 '언어' 문제가 도드라진 건 소쉬르(Ferdinand

---

밝힐 경우, 소크라테스는 그에게 반복적인 질문을 함으로써 그의 앎이 참된 것인지 아닌지를 확인하려 한다. 그러나 결과는 번번이 그의 앎이 참된 앎(지식:epistēmē)이 아닌 단순한 자기 '생각' 즉 그의 개인적 '의견'(판단: doxa)에 불과함이 드러난다. (중략) 소크라테스의 상대에 대한 '무지의 폭로'는 고약한 악취미 때문이 아니라, 논박(elenchos)을 이용한 '무지의 자각'을 통해서 참된 앎에 대한 강렬한 탐구열을 상대에게 불러일으킴으로써, 지적인 '공동 탐구'(syzētēsis)에 참여시키려는 의도에서 비롯된 것이다. (중략) 제2권 이후에서 하게 되는 '올바름'에 대한 논의에서는 공동 탐구의 성격이 강하게 드러나고 있다." (박종현, 위의 책, 79면.)

43) M 바흐찐, 김근식 옮김, 「도스또예프스끼의 작품에 나타난 장르와 플롯 구성의 특징」, 『도스또예프스끼 창작의 제문제-도스또예프스끼 詩學』, 정음사, 1988, 163면. 이 같은 진리의 대화적 성격에 대한 인식은 플라톤의 창작 1기와 2기에 속하는 대화들 속에선 확인되나, 플라톤의 창작 말기로 가면 내용의 독백성이 강해지면서 '소크라테스식 대화' 형식을 파괴하기 시작한다고 바흐친은 설명한다. (위의 글, 164면 참조.) '소크라테스식 대화'의 두 번째 특징은 신크리시스(sybcrisis)와 아나크리시스(anakrusis)이다. 먼저, 신크리시스란 어떤 대상에 대한 다양한 관점들을 대비시키는 것이며, 아나크리시스란 대화 상대자의 말을 통해 자신의 의견을 말하고 그것을 끝까지 다 털어놓게 만드는 방법을 뜻한다. 바흐친에 따르면, 소크라테스는 아나크리시스의 대가였다. 예컨대, 사람들로 하여금 말을 하게 함으로써, 각자가 지니고 있는 편견이 말에 드러나는 것을 명시하도록 하여 스스로 자신의 허위성이나 부족함을 폭로하도록 하는 것이었다. 즉, 이것은 "말에 의한 말의 유발"이다. (위의 글, 164면.) 세 번째 특징은 '소크라테스식 대화'의 주인공들이 관념가들(ideologi)이라는 것이다. (위의 글, 165면.) 네 번째 특징은 앞서 말한 '아나크리시스(말에 의한 말의 유발)'와 더불어 대화의 플롯적 상황 그 자체도 동일한 목적으로 사용되고 있다는 점이다. (위의 글, 165면.) 마지막 다섯 번째 특징에서는 '관념(idea)'이 인물의 이미지, 즉, 관념의 소유자(대화에 참여하는 사람들)의 이미지와 유기적으로 결합되어 있다는 설명을 확인할 수 있다. 그런데 바흐친은 이 부분에서 '소크라테스식 대화'에 나오는 관념의 이미지는 도스또예프스끼에게서 나타나는 관념의 이미지와는 달리 아직 신크리시스적 특성을 지니고 있다고 짚고 넘어간다. (위의 글, 166면.) 즉, 바흐친은 고대 철학자들의 '대화' 형식의 의미를 참고하되, 문학의 영역에서 '대화'에 관한 문제의식을 발전시켜나간다. 바흐친이 제시하였듯, 독백성이 강해지기 전, 그러니까 '소크라테스식 대화' 형식이 파괴되기 전의 특징들은 최인훈의 소설 속 인물들의 대화를 떠올리게 한다.

de Saussure, 1857~1913)의 『일반 언어학 강의』(1916)등장 이후다. 소쉬르는 그의 이론에 대한 동의 여부와는 별개로 러시아 형식주의, 프랑스 구조주의 등에 큰 영향을 미쳤고, 이후 문학 작품 속 인물의 말에 관한 고민[44]이 여러 방면에서 이어졌다. 바흐친의 경우, 소쉬르 식의 기호학과의 대결의식을 바탕으로 '소설의 대화'에 관해 서술한다.[45] 그는 소쉬르의 관점에 영향을 받으면서도 다른 논점을 제시하였다. 바흐친이 생각한 소설의 문체란 단순히 기호가 아니라, 일종의 사회적인 현상이기 때문이다. 그가 언어학 및 언어철학을 향한 강한 반발심을 드러내는 것도 이러한 맥락에서다.

> 전달을 목적으로 한 어떤 형태의 구성에서 언어의 기능을 전달하자면 일상의 교통과 실천의 모든 영역에 걸쳐 나타나는 각종 형태의 발화행위와 그 발화의 형식을 상세하게 분석해야 한다. 이때 늘 염두에 두어야 할 것은 교류하는 집단들의 사회적 특성, 각각의 발화를 둘러싼 이데올로기적 시야(개념, 신앙, 관습 등)의 구체적이고 복잡한 측면이다.[46]

이렇듯 바흐친은 문학 작품 속 언어적 구성 못지않게 언어의 사회적 기능을 중시했다. 러시아 형식주의가 지니고 있는 한계를 극복하기 위함이었다. 그는 소설의 언어를 '대화'라는 키워드를 통해 새롭게 바라보고자 했다.

---

44) 최인훈의 경우, 문학을 음악과 비교하며 문학의 언어 문제를 고민한다. "문학의 음계는 그 민족의 1) 집단 기억, 2) 철학이 특정한 수사형·설화형·인물형으로 고정된 것을 말한다. 특정한 수사형이란, 관용성·정형구·상투형·정형 성격·투영 인물·상투 전개라 불러도 좋다. '문자 쓴다' 할 때의 문자가 그에 해당한다. 이 '문자'는 '랑그langue'로서의 문자가 아니라 '파롤parole'로서의 '문자'다. 음악의 음계에서는 파롤=랑그라면, 문학에서는 파롤≠랑그로 표시할 수 있겠다." (최인훈, 「미학의 구조」, 『문학과 이데올로기』, 42면.) 최인훈은 문학에서는 파롤과 랑그가 일치하지 않을 수도 있다고 말하고 있는 것을 눈여겨봐야 한다. 최인훈 소설 속 인물의 대화 형식에도 이러한 특징이 나타나고 있기 때문이다.

45) 바흐친의 소설론은 구조주의 논의가 활발히 이뤄지던 1960년대 이후 서구 사회에서 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』와 『도스또예프스끼 시학의 제문제』의 출간을 계기로 널리 퍼져나가면서 구조주의 및 탈구조주의 문학이론과 밀접한 연관성을 지니는 것으로 알려져 있다. 특히 '대화', '폴리포니아', '다성성', '카니발' 등의 바흐친이 내세운 개념어들은 "1980년대 이후 문학 및 문화연구에 있어서 일종의 일반명사처럼 널리 쓰이면서, 루카치의 문예이론 이후 가장 큰 영향력을 미치는 문예이론 중 하나로 자리" 잡은 것으로 평가되곤 한다. (이소연, 「바흐찐의 소설성 개념 고찰-소설 장르의 역사시학을 향하여」, 연세대학교 비교문학 석사논문, 2005, 3면 참조.)

46) 미하일 바흐친, 이득재 옮김, 「시학의 대상인 시적 언어」, 『문예학의 형식적 방법』, 문예출판사, 1992, 156면.

먼저, 바흐친은 『도스또예프스끼 창작의 제문제(Problemy tvorchestva Dostoevskogo)』(1929, 1963)에서 도스또예프스끼 소설의 핵심적 특성으로 '다성악(polyphony)'을 꼽는다.[47] 다성악이란 독립적이며 서로 융합되지 않는 다수의 목소리들과 의식들을 가리키는데, 한 작가가 그려낸 인물들이라 할지라도 동등한 권리와 각자 자신의 세계를 가진 채 비융합성을 간직한 채로 어떤 사건으로 결합하고 있다는 점이 문제적이다. 이에 따르면, 작품 속 인물들은 "작가가 하는 말의 객체"가 될 뿐 아니라 "독자적이고 직접적으로 의미하는 말의 주체"가 되기도 한다.[48] 최인훈의 장편소설 『서유기』를 바흐친의 이론으로 독해한 시도로는 대표적으로 함돈균[49]과 서은선[50]의 연구가 있다. 두 연구는 『서유기』의 주인공 독고준이 W시로 향하는 과정에서, 헌병, 논개, 이광수, 조봉암, 역장 등 다양한 인물과 대화를 나누는 것을 포착한다. 이들은 모두 최인훈 『서유기』에 '다성성' 혹은 '대화성'이 나타나는 것이 특징이라고 설명한다.

그런데 흥미로운 것은 다성악적 소설을 가능케 하는 것이 '시대'라는 바흐친의 덧붙임이다. 바흐친의 눈에 도스또예프스끼는 동시대의 다면성과 모순성에 관여되어 있었기에 그것을 발견하고 지각할 줄 알았던 작가다. 한쪽 진영에서 다른 쪽으로 진영을 바꾸어 이동하기도 했던 도스또예프스끼의 경험은 그로 하여금 예술적 시각의 근본을 생성이 아니라 '공존'과 '상호작용'으로 범

---

47) 『도스또예프스끼 창작의 제문제(Problemy tvorchestva Dostoevskogo)』는 1929년 제1판이 출판된 후 1963년 상당수 수정되어 『도스또예프스끼 시학의 제문제(Problemy poetiki Dostoevskogo)』로 재출간된 것으로 알려져 있다. 바흐친이 제안한 혁명적 개념 중 하나인 '다성악 소설'의 문제는 이미 1922년 이 책의 초안이 완성되던 때 최초로 등장하였던 것으로 알려져 있다. (김근식, 「역자 후기」, 『도스또예프스끼 창작의 제문제-도스또예프스끼 詩學』, 정음사, 1988, 398면.)

48) 「도스또예프스끼의 다성악적 소설과 비평문학」, 11면.

49) 함돈균은 『서유기』가 수많은 개별적 목소리들 간의 충돌로 이루어진 '다성성(多聲性 polyphony)' 소설이라는 점에 주목해, 소설 속 목소리들이 서로 날카로운 대립각을 형성하며 자기주장만을 반복하고 있다는 특징을 포착한다. 이 같이 여러 목소리들이 충돌하는 과정에서 독고준이 모호한 태도를 보이는 것은 세계에 대해 취하는 반성적 거리감각을 의미한다고 분석하고 있다. (함돈균, 「최인훈 『서유기』의 다성성(多聲性)과 아이러니 연구」, 『국제어문』 42, 국제어문학회, 2008.)

50) 소설 『서유기』에 등장하는 다양한 인물들은 주인공 독고준의 생각을 대변하거나 혹은 독고준과 상반된 생각을 갖고 있는 것으로 그려진다. 서은선은 이러한 서술의 특성을 다양한 해석이 가능하게 하여 단정적인 결론을 유보하는 바흐친의 대화적 기법에 해당한다고 보았다. 이는 기존의 흑백논리, 담론의 이분법적 서술 방식을 해체하는 역할을 하게 된다고 덧붙인다. (서은선, 「최인훈 소설 서유기의 해체 기법 연구」, 『한국문학논총』 19, 한국문학회, 1996, 14면.)

주화하도록 하였다.[51] 요약하자면, 어떤 소설에 '다성성(polyphony)'이 나타난다면, 그것은 인물이 작가의 가치관과는 별개로 자신의 목소리를 낼 수 있다는 것을 의미한다. 그러나 이는 흔히 구조주의에서 말하는 '작가의 죽음'으로 이해되어서는 안 되는데,[52] '다성성'이 나타는 것은 작가가 시대의 모순성을 인식해야 가능하기 때문이다. 최인훈 소설의 '다성성' 역시 작가의 시대인식을 토대로 이해되어야 한다.

또, 바흐친은 「소설 속의 담론(Slovo v romane)」(1934)에서 자신이 '장르의 문체론'을 강조하는 이유를 상세히 밝힌다. 그동안의 문체론이 '문체 나부랭이'나 다루는 피상적인 학문으로 전락하고 만 것에 대해 안타까운 심정을 느끼며 '살아있는 담론'에 주목하려는 시도라는 것이다. 이 같은 관점에서 보면 소설이 다른 문학 장르와 어떻게 다른지 확연히 도드라진다. 그는 "소설은 사회적 발언유형의 다양성(때로는 언어들 자체의 다양성)이며, 예술적으로 조직된 개인적 음성의 다양성"이라 말한다. 특히 이러한 특성을 '헤테로그로시아(heteroglossia, 언어적 다양성)'라는 조어로 설명해나간다. 이를 통해 소설을 읽는 독자들은 작가는 물론 화자 등 작중인물들의 다양한 발언이 작품에 공존하고 있다는 사실을 확인할 수 있다. "다양한 사회적 언어들 속으로의 주제의 분산 및 그것의 대화화(對話化), 바로 이것이 소설의 문체론을 특징짓는 기본적 특성"이라고 바흐친은 주장한다.[53] 바흐친이 제시한 '헤테로그시아'와 '다성악'은 최인훈이 소설의 대화를 어떻게 구성해나가는가 검토하는 과정에서 유의미한 참조점이 되어준다. 최인훈 소설 속 인물들 각각의 세계관을 기반으로 한 대화 형태는 '사회적 발언의 다양성'을 직시하도록 한다.

바흐친의 작업은 줄곧 '대화주의자'라는 표현으로 요약되곤 한다. 작가나 독자 중 어느 한 편만을 강조할 수 없다는 그의 문학관으로 인해 나온 표현이다. 때때로 그는 '절충주의자'라는 비난을 받기도 하지만, 그는 "극단적인 독단주의나 극단적인 상대주의의 오류를 범하지 않"으려 했던 것이다. 무엇보

---

51) 이 같은 도스또예프스끼의 경험은 최인훈의 월남 경험을 연상케 한다. (「도스또예프스끼의 다성악적 소설과 비평문학」, 42-43면 참조.)

52) 이소연, 「바흐찐의 소설성 개념 고찰-소설 장르의 역사시학을 향하여」, 연세대학교 비교문학 석사논문, 2005, 23면.

53) 미하일 바흐찐, 전승희·서경희·박유미 옮김, 「소설 속의 담론」, 『장편소설과 민중언어』, 창비, 1988, 68-69면.

다 바흐친은 “작가·독자·작품, 그리고 문맥 등 작품의 총체성 속에서 그것을 파악하고자” 했다.[54] 토도로프(Tzvetan Todorov, 1939~2017)는 바흐친이 강조하려했던 건 ‘절대성의 포기’였다고 말한다. 토도로프는 바흐친이 문학 작품에 나타나는 “목소리의 다원성”에 주목해, 어느 한쪽의 “우월한 위치를 상실”하게 한 것의 의미를 되짚는다.[55] 이에 대해 폴 드 만(Paul de Man, 1919~1983)은 “대화주의의 기능은 소설가 자신의 목소리를 포함하는 다른 목소리와 관련해 목소리의 근본적 외부성이나 이질성을 견디고 곰곰이 생각하는 것”이라 역설한다. 무엇보다 이렇게 볼 때 소설가는 더 이상 특권적인 위치에 있지 않다는 것이 특징이라고 덧붙인다.[56] 이렇듯 바흐친에 따르면, 소설에서의 ‘대화’란 서사 안에서 묘사되는 인물간의 대화만을 의미하지 않는다. 소설의 대화는 문학 작품 안에만 머무는 서사적 요소가 아니다. 이는 당대 현실과의 연결성 속에서 검토되어야 하는 ‘사건’이다. 이에 소설은 ‘이야기’로만 멈추지 않고, ‘담론’을 만들어낸다. 바흐친이 ‘소설 속의 담론’에 대해 말하고, ‘대화성’을 논의한 것 역시 이런 이유에서다.

그렇다면 바흐친에게 있어 ‘대화’의 문제란 이렇게 요약할 수 있다. 첫째, 작가의 주제의식을 직접적으로 제시하는 대신 화자(들)의 대화 양상을 통해 돌려 보여주는 서술방식이다. 둘째, 그러한 화자(들)의 말하기는 서사 안에서만 머물고 마는 게 아니라 작품 밖에서 담론을 형성해내는 형식이다. 그것은 우리가 ‘소설의 대화’에 주목해야 하는 이유이기도 하다.

바흐친의 논의는 채트먼이 『이야기와 담론』에서 강조한 내용을 연상케 한다. 채트먼(Seymour Chatman, 1928~2015)은 도표를 통해 작품 안에서 인물 간의 커뮤니케이션이 실패하고 서사가 끝난다 해도 텍스트와 독자 사이의 커뮤니케이션은 계속 이어질 수 있다고 주장한 바 있다.[57] 이와 같은 지적들

---

54) 김욱동, 『대화적 상상력』, 문학과지성사, 1988, 17-18면.

55) 츠베탕 토도로프, 여홍상 옮김, 「바흐친의 문학론: 인간과 상호 인간」, 『바흐친과 문학 이론』, 문학과지성사, 1997, 109-133면. (예컨대, 바흐친의 분석에 따르면 도스토예프스키의 작품 속 인물들에게선 다중적인 관점이 확인되며, 어느 하나가 우월하다는 식의 서열이 없다.)

56) 폴 드 만, 황성필 옮김, 「대화와 대화주의」, 『이론에 대한 저항』, 동문사, 2008, 201-205면.

57) S. 채트먼., 한용환 옮김, 『이야기와 담론』, 푸른사상, 2008, 163-176면 참조. 채트먼은 웨인 부스의 논의를 토대로 다음과 같은 표를 제안한다. 이는 최인훈 소설의 ‘대화’를 읽어나가는 데 많은 시사점을 주는 바, 본고는 작품 분석 과정에서 채트먼의 도식을 틈틈이 참고하려 한다.

은 최인훈의 소설 속 인물들 사이에 오가는 '말'의 형식, 그리고 이를 통해 작가와 독자가 함께 형성하게 되는 '담론'의 문제를 긴밀하게 살펴볼 수 있는 단초가 된다. 이에 본고는, 바흐친과 채트먼을 경유하여 최인훈 소설에 나타난 '대화'형식과 그 의미를 살피고자 한다. 이 글의 목적은 소설의 대화를 작품 내 문제로만 보는 관점을 넘어서고자 ①소설 안에서의 인물간의 '말'의 형식뿐만 아니라 ②작품을 사이에 둔 작가와 독자 사이의 '담론'의 문제까지 검토하려는 것이다.

이 글은 소설의 대화가 지닌 위의 두 가지 특성을 바탕으로 최인훈 소설 속 대화 형식의 의미를 검토하려 한다. 더불어 소설의 대화를 검토하기 위해 말이 오가는 형식인 '매체(Media)'라는 문제를 다룰 수밖에 없다. 매체의 성격은 화자가 수화자에게 말을 전달하는 과정의 의미를 파악하는 데 반드시 고려해야 할 요인이기 때문이다. 바르트(Roland Barthes, 1915~1980)는 서사 구조를 살펴보는 과정에서 '기표', 즉, 형식의 문제를 강조한 바 있다. 그에 앞서 바르트는 대화의 중요성에 관해 역설하였는데, '대화는 하나의 커다란 문장에 해당'하며 '이야기란 커다란 문장'이라 말한다. 그는 '문장'과 '대화'[58]의 의미를 비교하며, 문장에만 주목하고 문장보다 위에 있는 대상을 다루지 않는 것은 마치 꽃을 서술하는 식물학자가 꽃다발은 묘사하지 못하는 것과 마찬가지인 셈이라 했다.[59] 즉, 언어 행위가 형성되는 데 기본적인 최소의 단위는 '문장'이고, 그러한 문장이 모여 있는 '대화'는 서사의 구조를 분석하는 과정에서 반드시 검토해야 한다고 강조하는 것이다. 이러한 바르트의 논의는 '글쓰기'에 관한 문제의식으로 이어진다. 그는 글쓰기를 위한 자리가 '언어체(launge)'와 '문체' 사이 '또 다른 형태(=형식)적 현실'에 있다고 본다. 언어체는 '한 시대 모든 작가들에게 주어지는 공통적인 규정'이라면, 문체는

서사텍스트

실제 작가 ⇨ 내포작가 → (화자) → (수화자) → 내포독자 ⇨ 실제 독자

58) 본고가 참고한 번역서에서는 '문장'과 '담화'로 확인되나, 이 역시 '대화'의 개념 하에서 다루고자, 글의 통일성을 위해 '대화'로 표기한다.

59) 롤랑 바르트, 「이야기의 구조적 분석 입문」, 김치수 편, 『구조주의와 문학비평』, 1980, 95-98면.

그 이상이다. 문체는 작가의 문학적 의도 하에 만들어지는 일종의 은유이다. 언어체와 문체는 한 작가의 글쓰기의 문제에 영향을 미친다.[60] 즉, 언어의 형식은 그 내용을 표현하는 과정에 어느 정도 관여하게 되는 것이다. 그것이 최인훈 소설에서는 어떻게 나타나는지 확인해볼 필요가 있다. 이에 이 글은 소설 속 대화 양상을 다음과 같은 세 가지 유형을 기본틀 삼아 그 의미를 확인하고자 한다. 세 가지 대화 형식은 인물간의 대화(interpersonal communication), 매스 커뮤니케이션(mass communication), 자기와의 대화(intrapersonal communication)다. 다시 말해, 최인훈 소설에 나타난 '말'의 문제를 '대화'라는 틀을 이용해 그것을 유형별로 나눠 각 유형의 의미를 정리해보려 한다.

이 글은 최인훈이 전쟁 중 월남한 학생이었다는 사실에 유의하여, 최인훈 소설에 나타난 대화 양상을 유형별로 나눠 각각의 형식이 지닌 의미를 살펴보려 한다. 특히 그의 소설에 꾸준히 등장하는 난민 의식을 지닌 화자의 역할을 6·25전쟁 이후 분단국가라는 배경을 토대로 함께 검토하고자 한다.

이를 위해 2장에서는 먼저 최인훈 소설 속 화자의 성격을 정의한 뒤, 인물과 인물간의 대화(interpersonal communication)를 검토하려 한다. 최인훈 소설의 인물들이 문제 상황에 놓이는 것은 국적(혹은 소속)을 선택하지 않는 데서 기인한다. 이에 주목해 '비-국적 난민'으로서 화자들의 성격을 새롭게 살펴볼 계획이다. 이들은 두 개의 선택지가 놓여있음에도 선택하지 않음으로써, 냉전체제 하 남한 사회에서 '비-인간'으로서 '말'할 수 없는 처지에 처해야만 했던 것이다. 이러한 화자의 성격을 토대로 2장에서는 「GREY 구락부 전말기」(1959)와 『광장』(1960)[61], 『회색의 의자』(1963~1964)[62]를 중심으로 인물과 인물 사이의 대화를 확인한다.

이어 3장에서는 1960년대 독재정권 하 한국 사회에서 다수를 청자로 삼는 대화 방식인 매스 커뮤니케이션(Mass Communication)이 어떤 의미를 지니

60) 롤랑 바르트, 김웅권 옮김, 『글쓰기의 영도』, 동문선, 2007, 15-21면.

61) 1959년 잡지 『새벽』에 발표된 초판과 1961년 정향사에 출간된 단행본판을 비교하며 살펴본다. 『광장』의 개작에 관해선 이미 여러 연구에서 논의되었다. 본고는 특히 중요하다고 평가받는 두 초판의 대화 형식이 1년 사이 어떻게 달라지고 있는지 주목한다.

62) 본고의 연구대상은 연재본 『회색의 의자』이지만, 필요할 경우 문학과지성사에서 재발행한 『회색인』을 함께 살필 것이다.

는 것으로 묘사되는지를 살펴보려 한다. 따라서 3장에서는 소설 『크리스마스 캐럴』(1963~1966)의 '행운의 편지'의 의미를 살펴보고, 『총독의 소리』(1967~1976), 「주석의 소리」(1969)의 '라디오 방송'의 성격을 확인한다. 더불어 『서유기』의 '라디오 방송' 및 '신문광고'의 의미를 비교해봄으로써 최인훈 소설의 매스 커뮤니케이션이 양가적 성격을 지니고 있음에 주목한다. 같은 매스커뮤니케이션 매체라도 그 의미가 다를 수 있다는 사실은 매우 흥미로운 지점이다. 그리고 그 차이가 최인훈이 소설을 통해 말하고자 했던 것과 연결되고 있다는 점은 특기할 만하다.

마지막으로 4장에서는 장편소설 『서유기』(1971)에 등장하는 '일기', '노트' 등의 대화 형식을 자기와의 대화(intrapersonal communication)라는 개념으로 돌아보려 한다. 이러한 형식은 화자가 자기 자신과 대화를 나눔으로써 현실에 대한 관심을 적극적으로 드러내겠다는 의지를 다지게 된다는 데서 정치적인 성격을 띤다. 특히 『서유기』에 관한 기존연구들이 언급한 '부끄러움'이라는 감정이 주인공의 '일기'에 쓰여 있었다는 점에 새롭게 주목해보려 한다. 최인훈 소설에 나타나는 죄의식은 여러 연구에서 검토되었지만, 그것이 기록되어있던 매체의 의미를 살펴본 시도는 아직 나타나지 않았다. 이에 본고는 기존의 논의를 기대어, '일기'라는 대화 형식의 의미를 덧대어보고자 한다. 이와 함께 「문학활동은 현실비판이다」(1965)와 같은 당대 최인훈의 평론이 지니는 문제성을 1960년대 문학 장안에서 확인한다. 이때 최인훈은 비평을 통해, 문학인의 '참여'문제에 몰두하였는데, 이는 비단 최인훈 만의 화두는 아니었다. 당시의 비평들을 함께 살펴봄으로써, 최인훈이 소설 창작의 영역 밖에서도 끊임없이 시대와 '대화'하고자 시도하였음을 확인한다.

대화에 대한 문제의식은 최인훈의 등단작에서부터 이후 작품까지 꾸준히 드러나는 특징이다. 본고는 이러한 최인훈 작품의 특징을 냉전 체제 속 한국사회라는 시대배경을 토대로 대화 형식의 유형별 특징을 확인하려 한다. 요약하자면, 『GREY 구락부 전말기』, 『광장』, 『회색인』, 『서유기』 등의 대표작을 중심으로 살핌으로써 최인훈의 소설 속 대화 형식의 의미를 정립하고, 이와 관련지어 최인훈 작품세계를 새롭게 고찰하는 것이 이 글의 목표다.

2. 일방적 말하기와 저항으로서의 '비-응답'

2.1. 냉전체제 속 '비-국적 난민'이라는 화자

이 장에서는 최인훈의 소설에서 인물과 인물간의 대화(interpersonal communication)가 어떤 특성을 지니고 있는지 확인한다. 우선 2.1절에서는 1960년대 한국사회에서 발표된 최인훈 소설의 화자들이 어떠한 성격을 지니고 있는지 살펴본 후, 2.2절에서 본격적인 작품 분석을 이어나갈 예정이다. 한 이야기 속 인물이 어떤 말을 하느냐 보는 것에 앞서 그의 성격을 파악하는 것은 중요한 의미를 지니기 때문이다.[63] 이 절에서는 최인훈 작품에 등장하는 초점화자의 성격을 규정한 후, 그를 중심으로 초기 소설의 대화 장면을 검토한다.

최인훈 소설 속 화자의 성격을 확인하기 위해선 작가의 전쟁 경험 혹은 월남인으로서의 정체성을 주목할 필요가 있다.[64] 특히 이와 관련해 등장인물에 주목하여 "무국적자 혹은 난민이 되는 것"을 넘어 "가상으로서의 문학"을 통해 '세계시민의 가능성'을 꿈꾸고 있다는 지적[65]은 최인훈 소설 속 화자의 성격을 규정짓는데 각별한 의미를 지닌다. 최인훈은 다음과 같은 고민을 안고 살았던 작가이기 때문이다.

<u>모든 전쟁</u> 때문에 거주지를 떠난 사람들을 피난민이란 말 말고 다른 무슨

---

63) 아리스토텔레스는『수사학』에서 증명의 일종인 설득을 위한 화법에 대해 자세히 다룬다. 그는 법정에서 말하기는 청중의 마음을 사로잡는 것이 중요하다고 말한다. 이때 말로 제시하는 증거에는 세 가지가 있는데, 이중 첫 번째가 에토스, 즉, 말하는 사람의 성격에 달린 것이다. (아리스토텔레스, 천병희 옮김,「수사학」,『수사학/시학』, 숲, 2017, 27-31면.) 이에 본고는 말하기의 문제를 확인하기 위해 가장 우선시되어야 할 것이 화자의 성격을 파악하는 작업이라 판단했다.

64) 박소희,「최인훈 소설의 난민의식 연구」, 명지대학교 석사논문, 2011. ; 방민호,「월남문학의 세 유형: 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」,『통일과 평화』7권 2호, 서울대학교 통일평화연구원, 2015. ; 연남경,「최인훈론 : 피란(避亂)의 존재론과 경계지식인의 탄생」,『이화어문논집』37, 이화어문학회, 2015. ; 서세림,「망명자의 정치 감각과 피난의 기억- 최인훈 ≪서유기≫론」,『현대소설연구』58, 한국현대소설학회, 2015. ; 연남경,「최인훈의 전쟁소설: 개인사적 좌표에서 기억하기」,『現代文學理論硏究』67, 현대문학이론학회, 2016. ; 서세림,「월남작가 소설 연구 : '고향'의 의미를 중심으로」, 서울대학교 박사논문, 2016.

65) 김종욱,「무국적자, 국민, 세계시민」,『역사와 담론』71, 호서사학회, 2014, 149면.

이름으로 불러야 할까. 전쟁으로 거주지를 바꾸지는 않은 사람들도 이 기간 동안의 산업화로 대량 이동이 있었다. 이러고 보면 한말 이래의 한국 사회의 움직임을 분석하는 열쇠로 **피난민이라는 개념은 그 밖의 어떤 지표 못지 않게 생산적**이라고 필자는 생각한다. 지역에 따라 피난민마다 특수한 성격이 있을 것은 그럴 테지만 **피난민이란 이름으로 묶이는 보편성**이 있음도 틀림 없다.(강조는 인용자)[66]

위의 글에서 최인훈은 '피난민'을 "전쟁 때문에 거주지를 떠난 사람들"을 부를 수 있는 표현으로 그 속성을 뜻매김한다. 그런데 그가 논의에 앞서 "모든 전쟁"이라는 전제를 붙이는 것을 눈여겨볼 필요가 있다. 게다가 논의 과정에서 전쟁은 물론, '산업화로 대량이동'한 사람들까지 포함시키는 것이 특징이다. 이를 통해, 최인훈이 생각하는 피난민이란 어떤 구조적 계기로 인해 본래 살던 곳을 떠나야만 했던 사람들이라는 것을 추론할 수 있다. 이에 '피난민'은 '한국 사회의 생산적 지표'이자, 특수성은 물론 "보편성"을 갖추게 되는 개념이 되는 것이다. 최인훈의 생각에 "개인으로서의 모든 한국인은 특별한 괴로움"을 지니고 살아가는 이들이다. "집단에의 소속이라든지, 그 집단의 성원으로서의 성숙이라는 것은 인간 생활의 가장 기본적인 뼈대인데" 그 뼈대를 갖추지 못한 사회 속 개인의 삶은 아주 고단한 것이다. 그는 당대 사회에서 고단함을 지니고 살아가는 보편적인 존재들을 모두 아울러 '피난민'이라 명명한다.[67] 따라서 그는 6·25전쟁을 넘어 모든 전쟁의 '피난민'을, 심지어는 전쟁이 아니라 산업화로 인한 구조적 이동을 해야 했던 이들까지도 '피난민'으로 규정하고자 하는 것이다.

마침내 이러한 성격의 인물들이 최인훈 소설의 화자로 등장해 서사를 이끌어나가고 있음을 확인할 수 있다. 문제는 앞서 언급한 기존의 지적처럼 '무국적자' 혹은 '난민' 등의 용어로는 최인훈 소설에 등장하는 인물들의 성격을 온전히 설명해내기는 어렵다는 데에 있다. 이에 본고는 최인훈 소설의 화자들의 성격을 보다 명확하게 살펴보고자 '비-국적 난민'이라는 개념을 새로이 제안한다.

---

66) 최인훈, 「성숙과 소속」, 『유토피아의 꿈』, 문학과지성사, 2010, 434면.
67) 최인훈, 「성숙과 소속」, 『유토피아의 꿈』, 문학과지성사, 2010, 433-434면.

‘비-국적 난민’이라는 명칭을 다루기에 앞서, 한나 아렌트가 『전체주의의 기원』에서 ‘무국적자’와 ‘난민’에 관해 돌아본 부분을 곁들여 읽어볼 필요가 있다. 한나 아렌트에 따르면, ‘무국적’은 국적이 없으므로 정부의 보호를 받을 수 없기에 법적인 보호를 요하는 성격을 내포하고 있다면, ‘난민’은 ‘전쟁’의 문제와 밀접하게 관련되어 있는 표현이다.[68] 이에 따라 본고가 최인훈 소설 속 화자를 ‘비-국적 난민’이라는 용어를 통해 살펴보고자 하는 것은 다음과 같은 두 가지 이유에서다. 이 용어가 ‘6·25전쟁’을 넘어 구조적인 이동을 강행해야 했던 이들을 모두 아우를 수 있다는 점, 그리고 최인훈 작품의 인물들이 전쟁 후 사회에서 소속을 자발적으로 거부하고 있는 것으로 확인된다는 점이다.

최인훈 소설 속 화자들은 무-국적 난민이 아니라 ‘비-국적 난민’이다. 이들은 국적이 없는 것이 아니라 여러 국적을 선택지로 둔 상황으로 인해 곤란에 빠진다. 결국 자발적으로 ‘국적 없음’을 택하는 그의 소설 속 화자들은 ‘비-국적 난민’의 여러 형상으로 묘사된다. ‘비-국적 난민’의 가장 큰 특징은 ‘국적 없음’을, 즉, ‘소속 없음’을 자발적으로 선택했다는 점이다.

이는 최인훈 개인의 고민과도 맞닿아 있다. 최인훈은 작가라는 천직을 갖게 된 자신의 운명은 “나란 누구인가”에 대한 대답이었다고 설명한다. “그 질문은 역사 속에 던져진 한 개인의 존재를 찾고자 한 것이었으며, 그것은 정치, 역사, 민족 등의 문제와 맞물려 풀어야 하는 것”이라는 지적은 최인훈의 소설을 ‘비-국적 난민’으로서의 정체성을 중심으로 살펴 보야야 할 필요성을 시사한다.[69] 월남 피난민으로 시작된 삶으로 인한 고민은 남한 사회에서 존재하는 내내 지속될 수밖에 없다. ‘경계’를 강화하는 쪽으로 나아가려 했던 다른 월남 작가들과는 달리, 최인훈은 오히려 경계의 무화를 추구함으로써,[70]

---

68) 한나 아렌트가 『전체주의의 기원』에서 ‘무국적자’와 ‘난민’에 다음과 같이 서술하고 있다. “‘무국적’이라는 용어는 적어도 이 사람들이 자국 정부의 보호를 상실했고, 그들의 법적 지위를 보호하기 위해서는 국제 협정이 필요하다는 사실을 인정하고 있다. 전후 용어인 ‘난민’은 그 존재를 무시함으로써 단호하게 무국적자들을 청산하려는 명백한 취지를 표현하기 위해 전쟁 기간 동안 만들어졌다.” (한나 아렌트, 『전체주의의 기원』, 한길사, 2017, 507면.)

69) 연남경, 앞의 글, 49면.

70) 서세림, 「월남작가 소설 연구: ‘고향’의 의미를 중심으로」, 서울대학교 박사논문, 2016, 205-211면.

이 고민을 해결해보고자 시도했던 작가다. 이 같은 최인훈의 작가로서의 시도는 다음과 같은 예술관 정립으로 이어진다.

> 예술은 무엇 때문에 필요한가? (...중략...) 인생과 역사에는 불가능이라는 한계가 있다. 예술은 환상이라는 형태로 이 불가능의 한계를 넘어서려는 인간 행동이다.[71]

인용문의 내용으로 미루어보아, 작가 최인훈은 소설을 통해 환상이라는 형태의 예술로 불가능의 한계를 넘어서고자 시도한 것이라 볼 수 있다. 이에 최인훈 소설 속 세계는 현실을 기반으로 한 환상적 세계로 묘사된다. 그리고 이 세계의 풍경 묘사를 이끌어가는 초점화자는 '비-국적 난민' 의식을 지닌 인물이다. 전쟁 후 사회에서, 특히 분단국가의 형태가 유지되고 있는 한국 사회에서, 이들은 남쪽이든 북쪽이든 어디서도 자신의 의견을 적극적으로 드러내기 어려운 입장에 처해 있었다.

> 2차대전의 최대 전승국이면서, 미국은 베트남에 개입하고 있는 한, 자국민에 대해서 '평화'를 향유시키지 못하고 있는 유일한 강대국이라는 상태에 묶여 있지 않으면 안 된다. 미국이 누리고 있는 많은 복지 면에서의 이론 없는 우위에도 불구하고, 미국민, 특히 징병 당사자인 젊은 사람들에게는 인간복지의 최대의 것, 즉 '생명'에 대한 보장이 없는 시대를 살게 하는 것이 된다. 이렇게 큰 모순이 없다. 미국민은 지구상에서 물질적으로 가장 행복하면서, 생명의 주체로서 가장 불행한 국민이어야 했던 것이다. 모든 면에서 소련과 겨루는 처지에서는 이것은 심각한 문제였을 것이다.[72]

위의 인용문을 보면, 최인훈이 2차대전의 전승국으로서의 미국이 다른 나라 정치에 관여하고 있는 현실을 명확히 인식하고 있음을 알 수 있다. 최인훈은 미국의 정치 관여가 해방기 이후 한국의 정치 상황에도 많은 영향을 미쳤다고 분석한다.[73] 오늘날까지 한국 사회의 여러 문제의 시원으로 꼽히는

---

71) 최인훈, 「예술이 추구하는 길」, 『길에 관한 명상』, 문학과지성사, 2010, 220면.
72) 최인훈, 『화두』 1, 문학과지성사, 1994, 399면.

남북분단은 “단순히 구조적 차원에서 국제 미소냉전의 산물일 뿐만 아니라 실제로도 미소합의에 따른 분단”이었기에 당시 남한과 북한은 ‘국제분할점령의 산물’로서 취급되었을 뿐이었다.[74] 미소냉전에 따른 분할을 확정짓기 위해 벌어진 6·25전쟁을 최인훈은 냉전체제라는 국제적 배경을 토대로 바라봤던 것이다. 이러한 최인훈의 관점은 다음과 같이 문제작 『화두』에도 나타나있다.

> 나라와 나라가 어떤 관계에 있는가는 여러 수준에서 말해질 수가 있다. 한미 관계에서도 마찬가지다. 우리 경우에 그러나 가장 중요한 것은 이념을 같이한다는 것, 이해 관계가 밀접하다는 것, 당사자 사이의 힘이 같지 않다는 것이다. 즉 대국과 소국 사이의 이념적 동맹 관계다. 냉전시대에는 이 ‘동맹’이라는 모습만이 눈에 띄고, ‘이념’, ‘대소大小’라는 모습이 가려질 수 있었다. 그러나 전화가 멎은 이후의 기간에 차츰 ‘이념’ ‘대소’ 측면이 드러나게 된 것이 사실이다.[75]

그렇기에 최인훈은 위와 같이, ‘한미 관계’를 ‘대국과 소국 사이의 이념적 동맹 관계’라고 정의하였던 것이다. 무엇보다 냉전시대에는 ‘동맹’이라는 모습만 눈에 띄고, ‘이념’이나 ‘대소’와 같은 특징은 가려진다는 중대한 문제까지 지적하고 있어 눈길을 끈다.

따라서 최인훈의 소설에 등장하는 화자들이 문제시되는 것은 6·25전쟁의 성격 때문이다. 6·25전쟁은 미소 냉전체제 하 벌어진 전쟁이기에 이분법적인 선택지를 제시한다. 예컨대 최인훈의 대표작 『광장』의 주인공 이명준은 ‘남’과 ‘북’이라는 두 개의 선택지를 받는다. 그러나 그는 둘 중 어느 쪽도 선택하지 않는다. 언뜻 ‘중립국행’을 택하는 듯 보이나 실은 죽음을 택함으로써 ‘둘 중 어느 것도 선택하지 않음’이라는 결론을 내린다. 이후 작품에 등장하

---

73) 최인훈은 미군정이 ‘임시정부’의 ‘정부’ 자격을 부인함으로써, 우리는 정치적 인격의 연속성을 부인당한 셈이라며 다음과 같이 서술한다. “해방 직후 대한민국 수립까지 남한에서 일어난 정치 현상은 이러한 혼란의 수습 과정이었다. 그것은 일어나지 않을 수도 있었고, 일어나지 않았더라면 가장 좋았고, 미국의 뜻이라는 타인의 뜻에 의해 창조된 혼란이었다.” (최인훈, 「『광장』의 이명준 좌절과 고뇌의 회고」, 『길에 관한 명상』, 문학과지성사, 2010, 180면.)

74) 박명림, 「한국분단의 특수성과 두 한국 –지역냉전, 적대적 의존, 그리고 토크빌 효과–」, 『역사문제연구』 13, 역사문제연구소, 2004, 241면.

75) 『화두』 1, 406면.

는 인물들 역시 비슷하다. 이러한 '비-국적 난민' 인물형은 남한 사회의 비-인간으로 '말'할 수 없는 처지에 놓여 있다.[76]

"냉전, 국민국가 형성 그리고 근대화는 한국의 주체 형성에서 중요한 역사적 단락들"이었다는 점은 분명하다. 문제는 이 과정에서 '말'할 수 없는 이들이 생겨났다는 점이다. 이에 냉전 시기 한국 사회에서 말할 수 없었던 존재들을 '서발턴(subaltern)'이라고 호명할 수 있을 것이다.[77] 냉전체제의 성격을 기반삼아 전쟁 후 남한사회 분위기를 생각해보면, 최인훈 소설에 등장하는 '비-국적 난민' 인물들은 일종의 '서발턴'과 같은 처지에 처했으리라 추론해 볼 수 있다. 이에 최인훈 소설 속 비-국적 난민 화자들은 여러 가지 대화 형식을 변형해가며 자신의 생각을 표현한다.

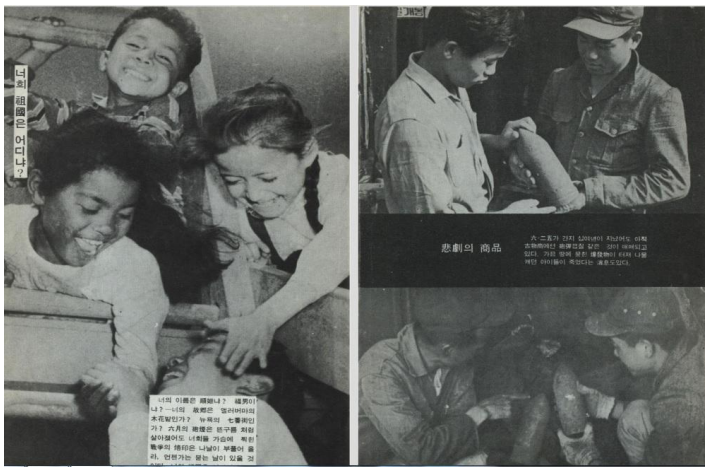
본고는 이러한 문제의식 하에 최인훈의 소설을 검토한다. 특히 최인훈이 활발히 소설 창작을 하였던 1960년대는 전쟁의 여파와 함께 혁명의 경험이라는 맥락에서 이해할 필요가 있다. 즉, 세계적 냉전 체제의 영향 아래서 새로운 시대에 대한 열망이 섞여 나타나던 것이다. 최인훈의 문학 세계에도 이러한 사회적 배경이 여실히 드러나고 있다. 초기 작품에서 '국적'을 거부하는 것으로 묘사되었던 최인훈 소설의 화자는 4·19혁명 이후의 시간을 배경으로 삼는 작품에서는 '소속'을 거부하는 것으로 확인된다. 이러한 인물 유형 역시 파시즘적인 강요에 대한 반감을 지니고 있다는 점에서 '비-국적 난민'이라는 명칭으로 함께 검토해볼 수 있을 것이다.

최인훈의 『회색인』이 연재되기 시작한 『世代』 창간호에는 「잠자는 六月

76) 이와 관련해 정주아가 제안한 '정치적 난민' 개념 역시 함께 살펴봄직하다. 정주아는 전후 남한 사회에서 "월남작가 집단이 처했던 특수한 존재방식을 '정치적 난민'이라 명명하고", "이들이 증인으로서는 최적의 자격을 갖춘 집단이었음에도 불구하고 증인으로서의 역할 수행이 불가능했다는 점"을 지적한다. (정주아, 「난민의 언어적 조건과 '증인'의 시선」, 『상허학보』 48, 상허학회, 2016, 13-14면.) 본고는 이러한 논의를 토대로 최인훈 소설의 화자들은 국적을 선택하지 않음으로써, '세계 시민'적 감각을 갖춘 것으로 나타난다는 점을 강조하고자 '비-국적 난민'이라는 명칭을 통해 살펴본다.

77) 김원, 『박정희 시대의 유령들-기억, 사건 그리고 정치』, 현실문화연구, 2011, 76-77면. ; 다만, 이들을 '서발턴'이라 호명할 때, 유의해야 할 사실은 그들이 박정희 정권의 민족주의뿐만 아니라 저항 진영이 생산했던 민족주의 역사서사에서도 배제당했다는 사실이다. (김원, 같은 글, 85면.) 이와 관련해서, 최인훈 소설이 형성하는 민족주의 담론이 당시 정부 측이 내세운 민족주의 담론은 물론 저항진영 측에서 내세운 민족주의 담론에도 거리를 두고 있는 것으로 확인된다는 반재영의 연구를 참고해볼 수 있다. (반재영, 「1960년대 한국 민족주의와 최인훈 소설의 담론적 대응에 관한 연구」, 고려대학교 석사논문, 2017 참조.)

을 다시 일깨워다오」라는 제목으로 다음과 같은 화보가 게재되었다. 사진 속 글귀처럼 1963년 6월은 “六·二五가 간지 십여년이” 지난 때였다.78)



화보 「잠자는 六月을 다시 일깨워다오」

전쟁이 지나간 지 10년이 지난 자리에도 아직 전쟁의 흔적은 사라지지 않았다. 왼쪽 사진의 “너희 조국은 어디냐?”는 물음은 1960년대 한국 사회의 ‘국가’, 혹은 ‘소속’이라는 문제에 대하여 고민해보도록 한다. 1960년 4월 혁명 이후 1963년 박정희 정권의 등장이라는 ‘혁명 아닌 혁명’까지, 1960년대는 두 개의 혁명을 지켜보아야 했던 시기이기도 하다. 이 시기 문학 작품의 의미를 검토하기 위해서는 “조국”이라는 명칭이 평범한 개인들에게 어떤 대답을 요구하고자 하였는지 확인해 보는 일이 선행되어야 할 것이다.

이에 다음 절에서는 등단작 「GREY 구락부 전말기」를 통해 최인훈 초기작 속 화자의 성격을 알아보고, 『광장』과 『회색인』을 통해 ‘비-국적 난민’의 말하기를 본격적으로 검토해볼 계획이다. 특히 ‘대화’를 논할 때, 단순히 두 명 이상의 인물이 서로 주고받는 ‘말’을 중심으로 보는 시각에서 벗어나 말이 오가는 ‘과정’에 주목하고자 한다.

78) 「잠자는 六月을 다시 일깨워다오」, 『世代』 1호, 1963.06, 13-18면.

2.2. 타자와의 소통 불가능성과 답변의 유보

최인훈의 등단작 「GREY 구락부 전말기」(『자유문학』, 1959.10)는 세상사에 무기력증을 느끼던 청년 '현'이 또래 청년들과 '그레이 구락부'라는 비공개 단체를 결성해 자부심을 느끼며 회원으로서 활동하던 중, '미스 한'이라는 여성 인물을 추가 회원으로 받아들이면서 벌어지는 이야기다. 주인공이자 초점화자인 현과 미스 한의 대화는 현의 성격을 드러내고 있다는 점에서 주목을 요한다. 현이 미스 한을 처음 만나게 된 건 '그레이 구락부'의 회원으로서 들렸던 찻집에서였다. 그가 목격한 미스 한의 첫 대사는 다음과 같다.

> "오랜만입니다. 재미 어떻습니까?"
> 그런즉 저 편의 대답이
> "무재미."
> 이러고는 휙 지나가버리는 것이었다. 현은 기이한 감과 동시에 감탄했다.[79]

이처럼 미스 한은 남성 인물의 대화를 단숨에 거절해버리는 인물이다. 그런 그녀에게 흥미로움을 느낀 현은 직접 다가가 말을 건네기 이른다. 이때 이들의 대화는 '말'로 먼저 이뤄지는 것이 아니라 '글'을 통해 성사된다는 점이 흥미롭다. 현이 종이를 한 장 꺼내어 여자에게 "당신이 아주 궁금합니다"[80]라는 문장으로 시작하는 짤막한 글을 적어 건넨 것이다. 만약 현이 앞의 남성처럼 그냥 말을 건넸다면, 그 역시 무시당하고 말았을 것이다. 호기심을 유발하는 '글'을 통한 접근 방식이 키티에게는 흥미롭게 느껴질 수 있는 것이다. 마침내 둘은 다음과 같이 처음으로 말을 주고받게 된다.

> "만일 거절한다면?"
> "기밀이 누설된 이상 죄송스러우나 최악의 경우를 각오하셔야겠습니다. 어떻

79) 최인훈, 「GREY 구락부 전말기」, 『자유문학』, 1959.10, 156면. 이후 인용시 (그:면수)로 표기한다.
80) 문학과지성사판에서는 이렇게 확인된다. 1959년 『자유문학』에 발표한 판에서는 "나는 당신에게 비상한 흥미를 느꼈읍니다."라 서술되었다. 어느 쪽이든 화자인 '현'의 입장에서 '키티'를 일방적으로 대상화하는 느낌이 드는 것은 마찬가지다.

습니까?”
“그런 위협에 우선은 굴복않을 여자가 있을까요?”
현은 두 번째 쾌재를 불렀다.(그:156)

인용문에서 확인되듯, 이들의 첫 대화는 ‘물음표’의 연속으로 짜여있다. 이렇게 첫 등장부터 ‘미스 한’은 현에게 도무지 그 속을 알 수 없는 사람으로 느껴진다. 그렇게 미스 한은 그레이 구락부 소속원으로 들어오게 되고, 기존 회원들은 그녀에게 ‘키티’라는 새로운 이름을 붙인다. 이야기가 여기까지 왔을 때 이들의 관계는 한 여성을 중심에 둔 남성 인물들의 대상화를 중심으로 이뤄진 이야기처럼 보인다. 그러나 키티 역시 호락호락하지 않다. 그녀는 결코 수동적인 존재에 머무르지 않는데, 특히 그러한 태도가 잘 드러나는 것이 바로 그녀의 화법이다.

그레이 구락부를 통해 점점 키티와 많은 시간을 보낼수록, 현은 “밀물처럼 키티에게로 쏠리는 마음”을 막아낼 수 없다. 그러다 결국 현과 키티는 입을 맞추고, 이제 현은 키티와 완전히 가까워졌다고 느낀다. 하지만 다음날, 현은 그것이 자신의 착각이었음을 깨닫는다. 그는 키티가 그림을 그리는 K와 M과 C 앞에서 옷을 거의 다 벗은 채 누드모델로 서있는 것을 보고 분노와 자괴감을 느낀다.

도아를 열고 들어서는 순간 현은 너무나 뜻밖의 광경에 그만 딱 얼어 붙고 말았다. (중략) 현은 간신히 평정을 꾸미면서 한편 의자에 앉아 눈을 감았다. ‘요부, 전 날 밤 일은 아무것도 아니다. 오해말라하는 나에 대한 시위운동이지, 요부……’
(…중략…)
현은 키티가 갑자기 우쭐 우쭐 키가 높아지면서 벌써 상대할 수 없는 거인족이 되어 가는 것을 느꼈다.

위와 같이 현은 키티를 향해 “요부”라는 비난 섞인 표현을 두 번이나 혼잣말로 내뱉는다. 게다가 정작 키티는 현에게 별 관심이 없는데도 현은 “오해말라하는 나에 대한 시위”라며 자의식 과잉 상태에 빠져든다. 이는 결코 큰

따옴표(“”)로는 서술될 수 없는 구절이다. 현은 자신의 생각을 상대에게 털어놓고 말하지 못하는 성격의 인물이기 때문이다. 이에 현은 자신의 진심을 꺼내지는 못하고 키티를 비윤리적인 존재로 규정하며 홀로 중얼거릴 뿐이다. 물론 그러한 몰지각한 비난은 그의 속을 풀어줄 리 없고, 이제 그에게 키티는 마치 “거인족”과 같이 그가 ‘상대도 할 수 없을 정도’로 커다란 존재가 된 듯 느껴진다.

허세로 가득 찬 청년들이 모여 추상적인 대화를 주고받던 비밀결사단체 그레이구락부는 결국 와해되고야 만다. 어이없을 정도로 허무하게 단체가 무너지고 나서야 현은 다음과 같이 키티의 정체를 깨닫는다. 그녀는 “그저 사람”이었을 뿐이다.

> 그러나 지금 현자신의 악랄한 심리적 트릭에 골탕을 먹고 이렇게 남의 집 쏘파에서 잠든 키티는 그저 여자였다. 그리고 현자신도 그저 남자인 것을, 그저 사람인 것을 느끼는 것이었다. 아름다웁고 신비하지만 그것만을 쓰고 있을 수 없는 가면을 인제는 벗어야할것이 아니냐, 현은 그렇게 생각하였다. ‘현자도, 철인도, 공주도 아닌 그저 사람. 얼마나 좋은가. 더 멋있다.’(그:173면)

이렇듯, 소설 「GREY 구락부 전말기」는 초점화자인 현이 한 여성을 대상화하면서 그것이 ‘사랑’이라 우기다가, 여자와의 ‘말싸움’ 끝에 자신의 어리석음을 깨닫게 되는 이야기로 독해할 수 있다. ‘물음표’로 이어진 ‘현과 키티의 대화’와 ‘현의 일방적 말하기’를 통해 현이라는 초점 화자가 앞에 있는 상대와 진정으로 소통하는 법은 모르는 인물이라는 것을 확인할 수 있다. 즉, 최인훈의 등단작 속 초점화자는 제대로 소통할 줄 모르는 미숙한 인물로 묘사되고 있다.

이러한 인물의 대화 양상은 대표작인 『광장』(1960, 1961)[81]에서도 이어진

81) 소설 『광장』은 『새벽』 1960년 11월호에 발표된 후, 1년 뒤인 1961년 정향사에서 단행본으로 발간되었다. 본고는 『새벽』본 『광장』과 정향사판 『광장』 비교 검토함으로써, 그 사이 개작 과정에서 추가된 ‘대화’ 장면을 중심으로 논의를 이어가고자 한다. 전자는 (광장, 1960, 면수)로, 후자는 (광장, 1961, 면수)로 표기한다.

다. 『광장』은 전쟁포로 이명준이 중립국으로 향하는 인도 배 타고르호에 탄 채, 과거를 회상하는 과정을 담고 있다. 이에 소설은 과거 명준이 겪은 일들과 현재 배 위에서 일어나는 일을 번갈아가며 묘사하는 식으로 구성되어 있다. 명준은 해방 후 서울에서 살고 있었으나 아버지가 월북한 뒤 계속해서 경찰에 불려가 취조를 받게 된다. 이에 그는 더 이상 남한 사회에서 살기 어렵다는 것을 깨닫고 북으로 넘어간다. 그러나 북한에서의 생활도 순탄치 않다. 그는 당의 이념을 강요하는 북한 사회의 요구에 괴로움을 느끼나, 전쟁이 일어나자 인민군 장교로서 참전하게 된다. 이 전쟁에서 포로로 잡힌 명준은 휴전협정 이후 남과 북 중 선택하는 자리에서 중립국을 택하기로 한 것이다. 그러나 중립국으로 향하는 배 안에서 명준은 하늘에 떠있는 갈매기 두 마리를 바라보다가 결국 "푸른 광장", 즉, 바다에 빠지는 길을 최종적으로 선택하게 된다.

주지하다시피, 위의 과정에서 명준은 남과 북에서 각각 연애를 한다. 이에 『광장』의 주요 인물 관계도는 '명준'과 그의 애인들이었던 '윤애'와 '은혜'를 중심으로 그려진다.[82] 명준은 타고르호 위에서 남한에서의 애인 윤애, 북한에서의 애인 은혜와 나눴던 대화들을 떠올린다. 흥미로운 점은 대화 중 일부가 1960년 잡지 『새벽』에 처음으로 발표된 『광장』에는 없었으나, 다음 해인 1961년에 출간된 정향사 판 『광장』을 확인해보면 추가되어 있다는 사실이다.[83] 이는 '대화'에 관한 작가의 문제의식이 개작 과정에서 심화되었음을 시

82) '사랑'이 소설 『광장』을 읽어내는 중요한 키워드라는 사실은 이미 여러 차례 논의된 바 있다. 대표적으로 김현은 광장의 개작 과정을 통해, 『광장』 속 '갈매기'의 변모양상에 주목한다. 기존의 『광장』에서 갈매기가 명준이 사랑했던 과거의 두 여자를 뜻했다면, 전집판에서는 은혜와 그녀의 딸을 표상하고 있다. 이는 이명준의 죽음이 사랑을 확인하는 행위로 해석될 수 있다는 데서 문제적이다. (김현, 「사랑의 재확인-『광장』개작에 대하여」(1976), 『광장/구운몽』, 문학과지성사, 2010.) 이 외에도 『광장』 속 '사랑'의 의미에 주목한 글로는 다음과 같은 것들이 있다. (김병익, 「다시 읽는 『광장』」(1994), 위의 책. ; 김인호, 「사랑과 혁명의 미로」(2005), 위의 책. ; 이광호, 「'광장', 탈주의 정치학」(2008), 위의 책. ; 최현희, 「최인훈 소설에 나타난 '사랑'의 의미 연구」. 서울대학교 석사논문, 2003.) 이를 토대로, 본고는 소설 『광장』의 문제적 결말을 '사랑'이라는 의미를 중심으로, 인물과 인물 간에 오가는 대화 형식을 중심으로 보았을 때, 그 의미를 새롭게 읽어볼 수 있다고 본다.

83) 본격적인 분석에 앞서 『광장』의 개작 과정에 관해 김인호의 연구를 참고해 간단히 짚고 넘어가려 한다. 김인호는 다음과 같은 내용을 포함해 『광장』의 개작 과정을 두루 살펴본다. 신구문화사 판에 이르기까지는 오탈자를 정정하고 외래어나 우리말을 맞춤법 표기에 맞게 고치는 정도여서 사실 1961년 정향사 판을 "초간본의 결정판"이라 할 수 있다고 주장한다. 또, "정향사 판과 전집 판 초판이 대폭적으로 개작되었다면, 다른 텍스트들은 비교적 부분적인 손질에 그쳤다."는 분석은 『새벽

사한다.[84] 따라서 본고는 1961년 판 『광장』에 덧붙여진 대화 장면들을 중심으로 그 의미를 살펴보려 한다.

> "철학 얘기를 더 하세요"
> "철학 얘기? 그런 게 뭐 재밌어?"
> "어머나, 자기는 뭘 공부하시는데?"
> "나? 그러니까 바보였지. 지금은 필요 없어."
> "그럼 뭐가 필요 있어요?"
> "윤애야."
> 그것은 사실이었다. 그 때 그는 윤애가 필요했다.
> (…중략…)
> "전 그런 딱딱한 얘기 듣는 게 좋아요."
> "깍쟁이."
> 그녀의 말을 한낱 소녀 취미가 가시지 않은 허영이라고 간단히 밀어 버리고, 그녀의 목을 끌어당기곤 했다. 나는 잘못 판단한 게 아니었던가. **그것은 윤애의 진실한 말이었는지도 모른다**.(강조는 인용자)[85]

위의 인용문에서 확인되듯 애정을 나누는 관계에 있어 '상대면 다였다'라는 건 오로지 명준의 입장일 뿐이다. '철학 얘기를 더 하자'는 윤애의 말은 명준에게 의미없는 제안으로 치부된다. 그는 '딱딱한 얘기가 좋다'는 윤애의 말 역시 "허영"이라 명명해버린다. 그러나 이제야 명준은 그것이 "윤애의 진실한 말이었는지도 모른다"는 사실을 돌이켜보게 된다.

남한 시절 명준에겐 철학이 전부였다. "그는 철학의 탑 속에서 사람을 풍경

』 발표 일 년 후 정향사 판이 나오면서 무엇이 바뀌었는지 검토할 필요성을 제기한다. 본고는 그 변화를 '대화' 장면을 중심으로 검토하고자 한다. (김인호, 「『광장』 개작에 나타난 변화의 양상들」, 『해체와 저항의 서사』, 문학과지성사, 2004, 129-130면 참조.)

84) 물론 처음 발표되었던 『광장』이 분량 상의 문제로 일정 부분 삭제한 버전이라는 사실은 이미 알려져 있다. 김인호에 따르면, 1960년 11월 『새벽』에 가장 먼저 발표된 『광장』은 원고지 600여 매 분량이었다. 이어 다음해 1961년 2월 '정향사'에서 단행본으로 출간한 『광장』은 원고지 200여 매 정도의 분량이 추가된 것으로 확인된다. 그렇기에 본고의 분석 대상인 대화 장면들을 최인훈이 이미 써놓았던 부분이었을 가능성도 무시할 수는 없다. 하지만 그렇다고 해도 1961년에 단행본으로 다시 발표할 때에는, 이 대화 장면들이 반드시 포함되어야 한다고 판단했다는 점에서 이 대화들은 1961년판을 검토할 때 중요하게 되짚어볼 부분이라 생각된다. (위의 글, 위의 쪽 참조.)

85) 『광장』, 정향사, 1961, 95-96면

처럼 바라"볼 뿐이었다. 그런 그 앞에 나타난 게 윤애였다. 윤애는 그의 창문을 두드린 것이나 다름없었다. 이에 명준은 윤애의 손을 잡고 창틀 밖으로, 푸른 들판으로 나섰으나, 실은 윤애가 관심있어 보이는 것은 "금박이 입혀진 두툼한 책이 즐비하게 꽂힌 책장이 놓인 방 안"이었다. 명준은 그런 그녀의 마음은 아랑곳하지 않고, 그가 원하는 대로만 그녀를 대했던 것이다. 윤애를 위한다고 행한 그의 "아낌"[86]은 오히려 그녀에게 있어 "모욕"이었던 셈이다. 이들의 관계는 애정이라는 오해를 토대로 이루어진 '어긋난 아낌'이었다. 그녀와의 대화를 회상하고 나서야 명준은 그 사실을 깨닫는다.[87]

그렇다고 해서 명준이 지금에 와서야 미안한 감정을 느끼고 있는 것은 아니다. 그는 한 사람과 만나고 헤어지면 으레 나타나는 "죄지었다는 느낌"이 오히려 "어찌 보면 커다란 오만이 아니었을까" 반성한다. "어떤 사람에게 미안한 일을 했다는 생각은, 이긴 사람의 느낌"이기에 그렇다. 그는 윤애의 인생에 있어 자신과의 만남이 그다지 큰 의미를 갖지 않음을 인식하고 있다. 그것은 단지 "윤애에게 있어서 하나의 체험"이었을 뿐이며, "그 체험에 대해서 이러쿵 저러쿵 한다면 그것이야말로 그녀를 모독하는 일"이란 사실을 이제 그는 명확하게 알고 있다. "인간은 인간의 운명을 망치지 못한다"는 걸 깨달았기 때문이다.[88] 소설 『광장』은 관념 속 회상이 주를 이룬다. 위의 '윤애와의 대화' 역시 명준이 과거의 일을 회상하는 과정에서 제시되고 있다. 이는 곧바로 '배에서의 대화' 장면으로 이어진다. 명준이 회상을 마침으로써 두 대화 장면이 연속적으로 제시되고 있기에, '윤애와의 대화'와 '배에서의 대화'를 비교해 읽어볼 필요가 있다.

이어지는 '배에서의 대화'는 현재 시점으로 명준은 탑승중인 중립국으로 가는 배에서 다른 포로들과 '토론'을 벌이게 된다. 한참 과거 회상에 빠져있던 명준이 정신을 차려보자, 배에서는 포로들을 태운 이 배가 홍콩 항구에 상륙할 수 있느냐를 두고 논의가 한창이다. 포로들은 잠시라도 뭍에 오르고 싶다는 마음을 감추지 못한다. 이에 그나마 관리자에게 무언가를 제안할 수 있는

86) 문학과지성사(2010)판에서는 이렇게 확인된다. 1961년 정향사판에는 "친절"로 확인된다. 마찬가지로 어느 쪽이든 윤애에게 이것은 "모욕"으로 느껴진다.

87) 『광장』, 1961, 98면.

88) 『광장』, 1961, 97면.

명준에게 상륙할 수 있도록 힘써달라고 입을 모아 조르기 시작한다. 살기마저 감도는 분위기에 명준은 마치 “광장”에 있는 듯한 기분을 느낀다. 이에 명준은 두려움과 함께 분노를 느낀다. 주지하듯 『광장』의 ‘광장’은 북한 사회를 암시한다. 명준의 눈에 비친 그들의 얼굴은 명준이 북한에서 본 얼굴들과 같은 모습으로 느껴진다. “노동신문사 편집실에 근무하던 당시 그 <꼴호즈 기사>사건으로 자아비판(自我批判)을 한 날 저녁”이었다. 당시 그를 지켜보던 “편집장 이하 세 사람의 동료들이 꼭 이런 눈”을 하고 있었던 것이다. 그때 그는 결국 동료들을 향해 무릎을 꿇어야 했었다.[89]

상륙시켜달라는 사람들의 말에, 명준은 “현재 이 배에 있는 사람으로서는 우리의 상륙을 허가해 줄 수 있는 권한을 가진 사람이 아무도 없읍니다.”라며 상황을 설명하고 “사정을 알아들어 주십시오”라며 심경을 호소한다. 그러나 그의 말이 끝나고서도 “아무도 대꾸하는 사람이 없었다”.[90]

> 끝내 아무도 말하는 사람이 없다. 뚜우, 타골호의 기적이 은은히 선실의 벽을 울렸다. 명준은 이런 자리를 더 이상 참을 수 없었다.
> “좋습니다. 되든 안 되든 한번 얘기해보지요.”
> (…중략…)
> “누가 아니래. 자식을 누가 지휘자로 선출했나? 통역관이지.”
> “일마다 설교조로 나오지 않아. 아니꼽게시리.”
> (…중략…)
> 한바탕 와글거린 후 처음보다 더 무거운 침묵이 깔렸다. 다시는 아무도 입을 열지 않았다.[91]

이렇듯 중립국으로 향하는 배안에서의 대화는 남한에 있던 시절 애인 윤애와 나눴던 대화와 유사한 양상으로 전개된다. 앞서 ‘윤애와의 대화’에서 상대의 말을 오해했던 명준은 이번에는 거꾸로 상대에게 자신의 말을 오해당하는 입장에 처한다. 다시 말해, 명준은 두 대화에서 모두 제대로 된 소통을 하지

89) 『광장』, 1961, 102-103면.
90) 『광장』, 1961, 103면.
91) 『광장』, 1961, 104-105면.

못하고 있는 것으로 묘사된다. 앞에서 확인한 「GREY 구락부 전말기」의 현과 비슷한 성격의 화자인 것이다. 이제 '은혜와의 대화'와 마지막으로 '판문점에서의 대화'를 비교해봄으로써 이러한 화자의 성격이 소설의 결말의 문제와 연결되어 있음을 확인해보고자 한다.

다음으로 살펴볼 것은 북한 시절에 대한 것이다. 북한에서의 생활 역시 애인 은혜와의 대화를 중심으로 살펴볼 필요가 있다. 명준의 책장에서 "로자 룩셈부르크 전"을 골라 읽던 은혜는 국립극장 소속 발레리나로 활동 중인 인물이다. 은혜와 명준의 대화는 다음과 같이 세 개의 장면을 동시에 확인한다.

[대화-1]
"은혜 나를 믿어?"
"믿어요."
"내가 반동분자라두?"
"할 수 없어요."
"당과 인민을 파는 공화국의 적이라두?"
"그럼 어떡해요?"
"은혜의 그런 용기는 어디서 나와?"
"모르겠어요."[92]

[대화-2]
"은혜, 가지 말아줄 수 없어?"
<u>대답이 없었다.</u> 그의 얼굴에서 까닭을 찾아 낼 모양인지 깜짝거리지도 않고 이쪽의 눈을 빤히 쳐다봤다.
(…중략…)
"맘만 그렇게 정하면야, 무슨 핑계로든 안 갈 수는 있지 않아?"
그녀는 완연히 언짢은 표정이었다.
"난 내 맘을 어떻게 전달했으면 좋을지 모르겠어. 허지만 은혜가 <모스크바>로 가면, 우린 다시는 만날 수 없을 것 같이만 생각돼. 무리한 얘긴 줄 알아. 한 번만 무리를 받아 줘."
<u>그래도 그녀는 말이 없었다.</u>(강조는 인용자)[93]

92) 『광장』, 1960, 281면.

[대화-3]

"은혜, 아무 말도 묻지 말고 내 말대루 해줘. 애정을 위해서, 중요한 용건을 농담 삼아 취소해버리는 그런 식으로 이유를 붙여도 좋아. 나를 사랑한다는 증거를 보여줘."

"네, 가지 않을테야요."

헉하면서 그녀는 두 손으로 낯을 가렸다.

손가락 사이로 눈물이 흘러내렸다. 보고 있자니 마냥 흘러내린다. 명준은 그녀 앞으로 다가앉아서 낯을 가린 손목을 비켰다. 손목을 잡힌 채 그녀는 울음을 그치지 않았다.[94]

위의 인용문 중 첫 번째 대화를 보면, 은혜와 명준의 "사랑의 대화(281면)"는 '모르겠다'는 답으로 끝나는 것을 확인할 수 있다. 이어 두 번째 대화에서의 은혜는 계속되는 명준의 조름에 아예 답을 하지 않는다. 그런가 하면 세 번째 대화에서 은혜는 결국 가지 않겠다는 마음에도 없는 말을 하며 '눈물'을 흘린다. 은혜의 '울음'은 그녀의 진심이 말과는 다를 것이라는 사실을 암시한다. 이처럼 명준과의 대화에서 은혜는 답을 회피하거나([대화-1]), 답을 하지 않거나([대화-2]), 속마음과 다른 답을 말하는 식([대화-3])으로 그려진다. 앞서, 은혜는 '로자 룩셈부르크 전'을 즐겨 읽는 인물이라 했다. 사회주의 국가의 열혈 활동가였던 로자 룩셈부르크는 공산주의 이념을 위해 활발히 활동하는 예술가 은혜가 자신의 롤모델로 삼을 만하다. 둘의 소통이 이루어지지 않는 것에 대해, 은혜는 국가를 대표하는 발레 공연에 누구보다 열심히 참여하고 싶어 하는 인물이라는 점을 고려해볼 필요가 있다. 은혜는 자신의 목표를 이해해주지 못하는 명준에게 결코 진심을 털어놓을 수 없었을 것이다. 그리고 명준은 은혜의 마음을 이해할 자세가 되어 있지 않았다.

그리고 마침내 몇 달 뒤, 북의 예술단이 모스크바로 가는 일정이 얼마 남지 않은 어느 날, 명준은 은혜에게 그 얘기를 꺼냈다가 은혜의 얼굴이 어두워지는 것을 본다. 특히 다음과 같은 대화 장면은 『새벽』본에서는 확인되지

93) 『광장』, 1960, 281-282면.

94) 『광장』, 1960, 282면.

않으나, 이후 발표된 '정향사'판에서 확인되는 것이다. 이를 통해, '정향사'판에서는 인물 간의 대화가 더 확실하게 어긋나고 있음을 알 수 있다.

"잘못했어. 날 봐. 날 보라니깐."
그제야 그녀는 손을 뗐다. 그녀는 빤히 명준을 쳐다보았다.
"절 못 믿으시는군요. 그럼 그렇게 행동할까요?"
"맘대루 해."
그는 휙 돌아서 나왔다. 은혜는 따라 오면서 나직이 속삭였다.
"이따 저녁에 가겠어요."
그날 밤 그녀는 오지 않았다.
이튿날 저녁 **신문**에서 명준은, 은혜 일행이 그날 아침 모스크바로 떠난 사실을 알았다.(강조는 인용자)[95]

인용문 마지막 부분에서 확인되듯, 명준이 은혜가 떠났다는 사실을 확인하는 건 '신문'을 통해서다. 명준은 그녀와 마주앉아 대화를 나눌 땐 그녀가 정말 모스크바로 가지 않는 것인지 알 수 없었으나, 일방적 의사소통 매체인 '신문'으로 그녀의 메시지를 전달받게 된다. 명준은 여기에 답조차 할 수 없는 것이다.

더 문제적인 것은 이들의 대화가 재개되었을 때에도 여전히 제대로 소통이 이루어지지 않고 있다는 점이다. 시간이 지나 재회한 명준과 은혜는 다음과 같이 다시 대화를 시작해나간다. 이때도 이들의 대화는 여전히 어긋난다.

"사랑해."
"모스크바에서도 아무 재미없었어요. 잘못했어요. (…중략…) 제가 미우시더라도 용서해주세요."
"사랑해."
"용서한다고 말씀해 주세요."
"사랑한다는 말은, 용서한다는 말을 열 번 거듭한 거나 같아."
그녀는 소리를 내어 울기 시작했다.[96]

95) 『광장』, 1961, 161-162면.

‘용서한다’고 말해달라는 은혜의 요청에 명준은 그 말 대신 ‘사랑한다’는 말을 되풀이할 뿐이다. 상대가 원하는 말을 무시한 채, 자신이 하고 싶은 말만 반복하는 명준의 모습은 설사 그의 말이 ‘사랑한다’는 것일지라도 문제가 있다고 느껴진다. 그런 명준의 앞에서 은혜는 “모스크바로 가지 않겠다고 맹세하던 때”처럼, “그 맹세를 깨뜨린 것을 용서하라면서도” 우는 모습을 보인다.[97] 두 사람은 연인관계임에도 서로 완전히 소통할 수는 없다. 위의 대화 이후, 두 사람은 잠시 예전 같은 관계로 돌아간 듯 보이나, 이마저도 곧 완전히 끝나고 만다.

> “죽기 전에 열심히 만나요. 네?”
> 그날 밤 명준은 두 시간 가까이 기다렸으나, 종내 그녀는 나타나지 않았다.[98]

그러나 위 인용문의 대화가 명준과 은혜의 마지막 대화가 되고 만다. 유엔 공군의 폭격으로 인해 은혜가 전사한 것이다. 이렇게 “은혜는 열심히 만나자던 약속을 영원히 배반하고 말았다.”[99] 이제 은혜는 명준의 말에 영영 답할 수 없는 상태가 되고 만다. 문제적인 것은 은혜의 일방적인 사라짐이 모두 남-북간 이데올로기 대립과 연관되어 있다는 사실이다. 처음엔 은혜가 북의 예술단으로서 모스크바로 가게 되면서, 마지막으로는 결국 전쟁 중 희생당하게 되면서 두 사람은 영영 갈라서게 된다.

은혜와의 마지막 대화 이후 이어지는 다음 부분에서 현재의 명준은 판문점 설득자들과 나눴던 대화를 떠올린다. 그것은 다음과 같은 두 개의 대화로 묘사된다.

[대화-1]

---

96) 『광장』, 1960, 291면.
97) 『광장』, 1960, 291면.
98) 『광장』, 1960, 292면.
99) 『광장』, 1960, 292면.

명준은 들리지 않는 양 그대로 버틴채 움직이지 않았다.
“동무는 어느 쪽으로 가겠소?”
“중립국.”
그들은 서로 쳐다 보았다. […중략…]
“동무. 중립국도 역시 자본주의 국가요. 굶주림과 범죄가 우글대는 낯선 곳에 가서 어쩌자는 거요.”
“중립국!”
“다시 한 번 생각하시오. 돌이킬 수 없는 중대한 결정이란 말요. 동무의 부모는 어디 살고 있오?”
“중립국!”
이번에는 그 옆에 앉은 장교가 나앉는다.
“동무, 지금 인민 공화국에서는 참전 용사들을 위한 연금법령(年金法令)을 공포했소. 동무는 누구보다도 우선적으로 직장을 가지게 될 것이며 인민의 영웅으로 존경 받을 것이오. 전체 인민은 동무의 귀환을 기다리고 있소. 고향의 초목도 동무의 개선을 반길 거요”
“중립국!”
그들은 머리를 모으고 소곤소곤 상의를 한다.
제일 처음에 말하던 장교가 다시 입을 연다.
“동무의 심정도 잘 이해하겠소. 오랜 포로 생활에서 제국주의자들의 간사한 꾀임수에 유혹을 받지 않을 수 없었다는 것도 용서할 수 있소. […중략…]”
“중립국!”[100]

[대화-2]
“자넨 어디 출신인가?
“……” / […중략…]
“중립국이라지만 막연한 얘기요. 제나라보다 나은데가 어디 있겠어요? […중략…]”
“중립국!”
“허허허……강요하는 것이 아닙니다. 다만 내 나라 내 민족의 한 사람이 타향 만리 이국 땅에 가겠다고 나서니 동족으로서 어찌 한마디 참고되는 이야길 안할 수 있겠읍니까? […중략…]”

100) 『광장』, 1961, 192-193면.

"중립국!"
"당신은 고등교육까지 받은 지식인입니다. 조국은 지금 당신을 요구하고 있습니다. 당신은 위기에 처한 조국을 버리고 떠나 버리렵니까?"
"중립국!" / […중략…]
명준은 고개를 쳐들고 반듯하게 친 천막 천정을 올려다 보면서 한층 가락을 낮춘 목소리로 혼잣말 외우듯 나직히 말했다.
"중립국!"[101]

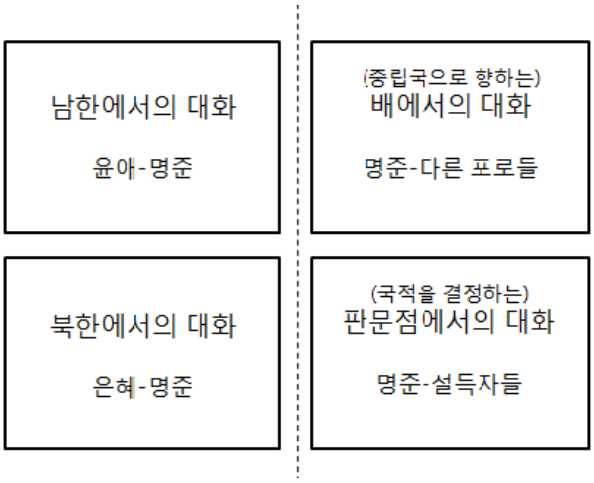
[대화1]은 공산군 장교와의 대화이며, [대화 2]는 유엔 측 관계자와의 대화이다. 명준은 두 대화에서 모두 "중립국!" 혹은 "……"으로 답할 뿐이다. 즉, 명준은 '설득자들'이 국적을 바꿔가면서 선택을 제안하고 있는데도, 일관되게 의미 없는 답만을 반복하고 있는 것을 확인할 수 있다. 이러한 명준의 대응은 강요 섞인 질문에 대한 반박 행위처럼 보인다. 그에게 위의 대화는 "통쾌했던 일"[102]로 남아있다. 명준이 어떠한 권유와 회유에도 "중립국"만을 반복하는 위의 대화 장면은 『광장』을 대표하는 장면으로 꼽히기도 한다. 이 대화에서 확인되는 명준의 행위는 은혜와의 대화를 떠올렸기에 할 수 있었던 대응 방법이었던 것이다. 이는 명준이 은혜에게 배운 대응 방식이라 할 수 있다다. 앞에서 확인했듯, 은혜는 '가지 않을 수 없어?'라는 식의 이미 답을 정해둔 명준의 질문에 '진짜 대답'을 회피하는 식으로 대응했다. 이제 은혜는 곁에 없지만, 명준은 그런 은혜의 대처법을 활용하고 있는 것이다.

즉, 『광장』의 "중립국"은 진짜 '중립국'을 뜻하는 것이 아니라, 진정으로 소통할 의지가 없는 대화 상대에게 행하는 대응 방식으로서 나타나는 것이다. 이는 소통이 불가능한 상태에서 그 소통을 거부하는 방식, '비-응답' 행위라 볼 수 있다. 어느 국적도 선택할 수 없는 상황에 놓인 명준은 스스로 '비-국적 난민'이 되는 것을 택하며, 선택을 강요하는 이들에게 '비-응답' 행위로 응대하는 것이다.

더불어, 위의 대화 역시 연재본엔 없었지만, 개정판에서 추가된 부분이라는 점을 되짚어 볼 필요가 있다. 명준이 은혜의 대화 방식을 모방하는 양상은

101) 『광장』, 1961, 194-195면.
102) 『광장』, 1961, 192면.

개작 과정 동안 작가가 추가한 것이라는 점에서 주목을 요한다. 그렇다면 지금까지 살펴본 '정향사'판에서 추가된 부분들을 중심으로 『광장』의 주요 대화를 다음과 같이 도식화해볼 수 있을 것이다.



왼쪽의 대화는 곧바로 이어지는 오른쪽의 대화에 영향을 미친다. 『광장』의 대화 장면들을 따로 확인하지 않고, 작품 전체를 두고 위와 같이 도식화해서 살펴보면 명준을 중심에 두고 그의 입장을 반전시키는 식으로 소설의 대화가 구성되고 있음을 확인할 수 있다. '남한'에서 윤애의 말을 자기 마음대로 규정하고 오해하였던 명준은 곧바로 이어지는 '배에서의 대화' 장면에서 다른 포로들에 의해 입장을 오해당하는 처지에 놓인다. '북한'에서 은혜의 말을 무시하고, 자신이 하고 싶은 말만 되풀이하던 명준은 '판문점에서의 대화'에서는 계속해서 국적 선택을 강요당하는 상황에 처한다. 명준은 윤애와 은혜의 입장에 놓여서야 그들을 이해하게 된다. 마침내 명준은 남과 북은 물론 죽음을 통해 중립국에서의 생활까지 모든 선택지를 거부한다.[103] 은혜가 자신에게 하였던 대응 방식, 즉, 대답을 거부하거나 회피하는 '비-응답' 행위를 일종의 저항행위로서 선보이게 되는 것이다.

103) 이러한 명준의 거부 행위에 대하여 테드 휴즈는 한반도의 냉전분단의 극복을 수행할 주체의 가능성이 열리는 것이라 해석한다. (테드 휴즈, 나병철 옮김, 『냉전시대 한국의 문학과 영화』, 소명출판, 2013, 289면.)

사랑한다고 말하면서도 상대와 제대로 소통할 줄 모르는 남성 인물의 모습은 『광장』과 같은 해 발표한 소설 『가면고』(『자유문학』, 1960.07)에 나온 표현인 “대화를 할 줄 모르는 놈”[104]으로 요약 가능하다.[105] 이러한 최인훈 소설 속 남성 인물형은 본고가 앞서 논의한 「GREY 구락부전말기」와 『광장』의 화자의 모습과도 연결해 고민해볼 수 있는 지점이다. 이들은 “대화를 할 줄 모르는 놈”들로 일방적인 말하기에 매몰되었을 뿐, 상대와 소통할 줄 모른다. 그러나 최인훈 소설의 여성 인물들은 ‘비-응답’ 행위로 이에 대응한다. 예컨대, 대답을 거부하거나 회피하는 행위는 때때로 어떠한 표현보다도 강한 의미를 지니곤 한다. 침묵하는 화자의 모습에서 대화에서 ‘말’보다 중요한 것이 존재할 수 있다. 마침내 『광장』의 이명준은 그것을 모방함으로써 나름의 저항 의지를 표출한다.

본고는 여성 인물을 도구화하는 식의 관점을 경계하되, 다만, 앞의 대화가 서사 텍스트 안에서 묘사되는 것이라는 점을 염두에 두어야 한다고 강조하려 한다.[106] 독자는 텍스트 밖에서 ‘일방적 말하기’를 행하는 화자가 소통 불가능한 상황에 놓이고 있다는 사실을 지켜보게 된다. 또한, 그러한 ‘일방적 말하기’에 아예 대화를 차단하는 것으로 대응할 수 있다는 것도 지켜본다. 이러한 대화 양상이 소설 안에서 묘사되는 것을 봄으로써, 인물과는 별개로 소설이 이와 관련해, 『광장』의 작가가 대화 형식을 어떻게 묘사하고 있는지를 다음의 그림을 참고하여 되짚어 볼 필요가 있다.

---

104) 정임은 화제야 어떻든 자기 세계를 고집하지 않고 나와의 대화를 늘 바란다. 어쩌면 **나는 대화를 할 줄 모르는 놈인가. 늘 독백만 하고 귀를 기울여 고즈넉이 들으며 다정히 응답하는 대화의 예절을 모르는 나.** (강조는 인용자, 최인훈, 「가면고」, 『크리스마스캐럴/가면고』, 문학과지성사, 2009, 281면.)

105) 이에 대해 김진규는 “(최인훈의) 텍스트 속 남성의 변증법적 주체화가 타자화를 거부하는 여성의 응시로 실패한다는 기존의 논의”와 달리, “「가면고」 속 남성의 주체화 실패 자체가 새로운 주체화의 가능성을 열어준다는 사실”을 밝힌 바 있다. (김진규, 「「가면고」에 나타난 자기 관계적 부정성과 사랑」, 『한국현대문학연구』 53, 한국현대문학회, 2017, 123면.) 본고의 경우, 이를 토대삼아 화자가 대화에 실패하더라도, 새로운 대화의 가능성이 열릴 수 있다고 주장하려 한다.

106) 이 글은 최인훈 소설의 화자들이 ‘비-국적 난민’이다 보니 여성 인물을 경유해 말할 수밖에 없었다는 해석이나 남성 화자가 여성 인물의 대화 방식을 따라함으로써 구원을 얻었다는 식의 해석을 제안하려는 것은 아니다. 다만, 여성 인물의 발화가 남성 화자와는 별개로 자신만의 고유한 가치관을 토대로 완성되고 있다는 특징으로 인해 텍스트 밖에서 지켜보는 독자가 소설 속 상황의 문제성을 적극적으로 고민하게 될 수 있다는 사실을 주장하려 한다.

위의 그림은 앞서 확인한『광장』의 대화 양식을 채트먼의 도표 안에 넣은 것이다. 채트먼에 따르면, 서사물 속에서 독자에 의해 재구축되는 '내포작가'는 등장인물로 하여금 다양한 사건을 겪게 한다.[107]『광장』의 대화는 서사 텍스트 안에서 묘사되는 것이므로, 독자는 내포작가가 그것을 어떻게 다루고 있는지 검토함으로써 그 의미를 읽어보게 된다.『광장』의 이명준은 앞서 살펴본 바와 같은 대화들을 통해, 자신의 문제 상황을 인식한다. 그리고 그 문제는 냉전 체제 하 남-북간 이데올로기 대립이라는 문제와 결코 떼어놓을 수 없는 것이기에, 그는 '비-국적 난민'으로서 '비-응답' 행위를 행하게 된다. 그리고 서사 텍스트 밖에서 이를 지켜보는 실제 독자는 이명준의 대화 방식의 문제점을 인식하고, 그가 정반대의 상황에 놓였을 때 이전 대화에서 상대가 보인 행동을 모방하는 과정을 지켜보게 된다. 이를 통해, 독자는 자신의 말을 온전히 전하기 어려운 위치에 처한 사람이 겪는 어려움과 그 해결 과정을 확인하는 것이다. 결국 타인과의 완전한 소통을 불가능하다는 사실을 인식한 명준이 중립국으로 향하는 배 안에서 바다로 뛰어들면서『광장』의 이야기는 끝난다. 명준이 과거 애인과 나누던 대화에서 그의 말하기 태도는 적절치 못한 것으로 확인된다. 이후 그들의 입장에 놓이게 된 명준은 자신의 문제적 현실을 곱씹어보게 된다. 이런 과정을 지켜보면서 독자는 인물이 보이는 말하기 태도와 상황의 문제를 함께 고찰하게 된다.

작가 최인훈은 이명준을 '미숙한 인물'이라 평하며 다음과 같이 논한 바 있다. "『광장』의 주인공은 자기 개인의 미숙성과 자기가 속한 사회의 미숙성이 교차하는 자리에서 자기가 설 자리를 찾아내려고 노력한 한 시대의 생활자의 초상이다."[108] 그런데 이러한 작가의 서술에서 놓치지 말아야 할 부분은 그

107) 시모어 채트먼, 한용환 옮김,『이야기와 담론』, 푸른사상, 2008, 166-168면.

가 이명준의 '미숙성' 뿐만 아니라 '사회의 미숙성'에 관해 언급하고 있다는 점이다. 최인훈은 이명준을 깊은 바다로 빠뜨린 일을 두고 오래토록 안타까운 마음을 느끼거나,[109] '이명준에게' 같은 글을 통해 시대 근황을 전하기도 하는 것[110] 역시 이러한 이유에서다. 작가는 그에 대해 '관념적' 인물이라 표현하는데, 그것은 그가 1950년이라는 시점에서 자기 인생의 문제를 해결하고자 하는 시도에서 나온 성격이라 설명한다.

> 관념적이란, 그가 직접 경험으로서 겪지 않은 일에 대해서까지도 정확하려고 할 때, 인간에게만 가능한 고유한 능력인 사고를 통하여 직접 견문으로 경험하지 않은, 앞서 생존한 사람들의 행동에 대해서 판단을 거듭하여, **현실이라는 이름으로 현재 눈앞에 구체적으로 존재하는 결과에 대하여 무엇이라고 응답하는 행동을 관념적**이라고 필자는 부른다.[111]

인용문에서 확인되듯, 최인훈이 이명준의 관념적 성격을 통해 제시하고 싶었던 것은 현실에 대하여 응답하는 행동인 셈이다. 물론 "1950년 전후라는 작중의 시점에서는 주인공이 어떤 결정적 선택을 하는 데 좌절하고 절망"할 수밖에 없었지만, 그러나 "그 좌절을 동시에 자기 성찰의 거울로 삼을 수 있다"는 것이 최인훈의 생각이다.[112] 서사 텍스트 밖의 '실제 작가'인 최인훈의 의도는 텍스트 안에서 소통의 실패를 인식하는 주인공의 좌절로 나타난다. 바흐친이 말한 바, 작가란 화자의 이야기 뒤에서 제2의 이야기를 만드는 사람이다.[113] 작가 최인훈은 『광장』의 주인공 이명준의 좌절을 통해, 독자로 하여금 그가 살다간 시대에 대하여 고민해보자고 권유한다. 그렇다면 명준의 '비-응답' 행위는 작가의 "응답하는 행동"으로 해석해볼 수 있다.

타인과 말이 통하지 않는 주인공의 모습은 장편소설 『灰色의 椅子』(『世代』, 1963.06~1964.06)에서 본격적으로 그려진다. 소설 『灰色의 椅子』는 연재

108) 최인훈, 「광장의 젊은이」, 『유토피아의 꿈』, 문학과지성사, 2010, 302면.
109) 최인훈, 「1973년판 서문-이명준의 진혼을 위하여」, 『광장』, 문학과지성사, 2010, 16-17면.
110) 최인훈, 「이명준에게, 『문학과 이데올로기』, 문학과지성사, 2009, 124-127면.
111) 최인훈, 「『광장』의 이명준, 좌절과 고뇌의 회고」, 『길에 관한 명상』, 문학과지성사, 2010, 189면.
112) 위의 글, 191-192면.
113) 미하일 바흐찐, 「소설 속의 담론」, 『장편소설과 민중언어』, 창비, 1988, 127면.

가 끝난 후엔 『회색인』으로 제목을 바꿔 단행본으로 출간된다.[114] 소설 『회색인』은 젊은 국문학도 '독고준'을 초점화자로 내세우며, 1958년 가을부터 1959년 여름을 시간적 배경으로 삼고 있다. 이는 본디 북에서 태어났으나 전쟁 중 월남 후 남한 사회에서 대학 생활을 하고 있는 독고준과 주변 인물들의 고민을 담은 이야기다. 인물들의 고민은 내면을 서술해나가는 자유간접화법으로 주로 나타나나, 그것이 '대화'로서 부딪히고 있다는 점이 특징이다.

최인훈은 『世代』 창간호를 통해 『회색인』을 선보이기 시작했다. 이때 그는 본격적인 소설 연재에 앞서 「廣場以後-長篇 「灰色의 椅子」發表에 앞서」[115] 라는 짤막한 글을 통해 새로운 소설을 창작하는 작업에 대한 포부를 밝힌 바 있다. 『회색인』은 '광장 이후'라는 타이틀을 달고 독자들 앞에 소개된 것이다. 전쟁이 멈춘 지 10년 째 되던 시기 창간된 잡지 『世代』에서, 소설 『회색인』이 남북분단의 문제를 본격적으로 다룬 소설 『광장』의 연결선상에 놓인 작품으로 등장한 것은 이 작품을 독해하기 위해서는 1960년대라는 시대적 배경을 전후 체제의 연속선상에서 이해해야 한다는 사실을 시사한다.

흥미로운 점인 소설 『회색인』이 1958~1959년, 즉, 4·19혁명 1~2년 전을 시간적 배경으로 삼고 있다는 것이다. 이에 대해 기존연구에서는 현실로부터 일탈함으로써 선택을 유보하는 노선으로서의 '데가주망'으로 해석하거나,[116] "혁명은 불가능하다"며 4·19를 혁명으로 인정할 수 없다는 최인훈의 진단이 나타난 것으로 그 의미를 읽어내고는 한다.[117] 즉, 소설 『회색인』은 작가 최인훈의 4·19혁명에 대한 논평 혹은 혁명에 임하는 자세 등으로 읽어볼 수 있다. 본고는 특히 그러한 작가의 의도가 주인공 독고준이 다른 인물과 대화를

---

114) 작품의 서지사항은 다음과 같다. 「灰色의 椅子」 1-13, 『세대』, 1963.6.-1964.6. 본고는 최인훈이 강조하고 싶은 것은 결국 '회색의 성질을 지닌 인간'이라는 판단 하에, 연구 대상은 『세대』에 연재되었던 『灰色의 椅子』를 토대로 하되, **글 안에서 작품명을 언급할 경우에는 『회색인』으로 표기하고자 한다.** 또한, 이러한 표기법이 개작 후 제목인 '회색인'으로 이 소설을 접하게 되는 오늘날의 독자에게 더욱 용이한 접근법이라 판단된다. **작품의 출처를 밝혀야 할 때는 '「회색의 의자」 연재회수, 면수'로 표기한다.**

115) 최인훈, 「廣場以後-長篇 「灰色의 椅子」發表에 앞서」, 『世代』 1호, 1963.06, 298면.

116) 방민호에 따르면, 『회색인』의 독고준이 생각하는 혁명이란 "현재에 수행될 수 없는 미래의 혁명이며, 김학으로 대변되는 현재의, 임박한 혁명 다음에 올 혁명"이다. 이에 독고준은 '데가주망'을 통해 "선택을 미래의 시간에 위임"한다. (방민호, 「"데가주망"의 논리 -최인훈 장편소설 『회색인』 -」, 『어문론총』 67, 한국문학언어학회, 2016, 171면.)

117) 권보드래, 「최인훈의 『회색인』 연구」, 『민족문학사연구』 10(1), 민족문학사학회, 1997, 248면.

나누는 과정에서 주로 드러나고 있다고 본다. 따라서 이절에서는 『회색인』의 독고준을 비롯하여 등장인물들의 대화에 주목해보려 한다. 『회색인』의 인물들은 끊임없이 서로의 의견에 대해 논박한다. 이들은 왜 이렇게 부딪혀야만 하고, 이들의 얘기는 어째서 '제자리걸음'과 같이 느껴지는 것인지 그 이유를 검토해보는 것이 이절의 목표이다.

먼저, 주인공이자 초점화자 독고준의 성격을 확인할 필요가 있겠다. 그동안 독고준은 '월남인', '피난민'[118], 혹은 '냉전 하 식민지인'[119]으로 그 정체성을 부여받고는 하였다. 본고는 이러한 성격을 모두 아우를 수 있는 명칭이라 판단되는 '비-국적 난민'으로서 독고준을 검토해보려 한다. 앞서 확인했듯, 『광장』의 이명준은 '비-국적 난민'으로 남한 사회에서 말할 수 없는 상황에 놓인 '비-인간'으로 살아갈 수밖에 없었다. 피난민으로서의 의식과 냉전체제 하 식민지인으로서의 정체성을 지닌 독고준의 감각 역시 이명준의 것과 닮아있다. 이는 작가 최인훈의 고민이 반영된 것이기도 하다. 『회색인』에서 독고준의 '비-인간'적 처지는 다음과 같이 확인된다.

> 친구는 준을 열(列)에 끼워주면서 자기 아버지에게 부탁해서 허락을 받았다. 못난 누나는 준을 떼밀면서 자기는 다른 사람들한테 끼어 갈테니 먼저 타라고 했다. 두 사람씩이나 폐를 끼칠 수 없다고 생각한 때문이다. 그는 친구를 바라보았다. 그는 가만있었다. 친구의 아버지도 시무룩한 채 딴 곳을 보고 있었다. 친구의 어머니는 짜증이 난 목소리로 친구의 어린 누이를 쥐어박고 있었다. 할 수 없었다. 그는 밀리는 배를 타고 누나는 남은 채 배는 출항했다. 아버지에게 이야기하면서 그는 **<u>죄지은 사람의 부끄러움</u>**을 느꼈다. (강조는 인용자)[120]

전쟁 중, 홀로 남으로 내려온 준은 '부끄러움'을 느끼며 살 수밖에 없는 인물이다. 특히 『회색인』의 독고준은 친구네 가족의 피난에 얹혀오느라, 누나를

---

118) 김남석, 「최인훈 문학에 나타난 난민의식 연구」, 『한국문학이론과 비평』 34, 한국문학이론과 비평학회, 2007. ; 연남경, 「최인훈 소설의 자기 반영적 글쓰기 연구」, 이화여대 박사 논문, 2009, 51면.

119) 장문석, 「최인훈 문학과 '아시아'라는 사상」, 서울대학교 박사논문, 2018, 119면.

120) 『灰色의 椅子』 2, 349면.

남겨둔 채 혼자서 남으로 가는 배에 오를 수밖에 없었다. 그는 이 과정을 아버지에게 설명하면서 “죄지은 사람의 부끄러움”을 느낀다. 이는 혼자 살아남았다는 죄의식에서 기인한다.[121]

게다가 준이 그렇게 어렵게 찾아온 남한 사회는 계속해서 새로운 사회로 변하는 중이었다. 그리고 그것은 “돈이면 그만인 사회”[122]였다. 그 속에서 준의 아버지는 낙오자가 되어갔다. 아버지는 준에게 깊이 의지했고, 마침내 준이 대학에 들어갔을 땐 오랜만에 술을 마시며 기뻐하는 모습을 보였으나, 곧 세상을 뜨고 만다. 아버지가 돌아가신 대학 이학년 봄, 준은 어른이 되어야만 했다. 준에게 “그것은 슬픔이란 말로는 잘 나타낼 수 없는 차디 찬 절망”[123]처럼 느껴졌다. 이러한 감정은 이 사회에서 준이 유일하게 기댈 수 있는 대상이 사라졌기에 나타난 것이다. 준은 대화를 나눌, 자신의 속내를 꺼내놓을 사람을 잃고만 것이다. 그러므로 이때의 그의 감정은 결코 말로 표현할 수 없는 것이다. 다시 말해, 준은 남한 사회에서 ‘말할 수 없는 존재’로 살아갈 수밖에 없다.

이러한 맥락에서 ‘독고준’과 같은 대학 정치학과에 재학 중인 친구 ‘김학’과 상반된 성격의 소유자로 보인다. 두 인물의 차이는 세상을 보는 관점에서부터 드러난다. ‘학’이 열정적인 혁명가라면, ‘준’은 회의적인 몽상가다. 이 두 사람은 왜 이렇게 다른 생각을 할 수밖에 없는 것일까. 한국의 대표적인 전통 도시 경주 출신인 ‘학’은 ‘준’과는 달리 이 사회의 내부자로서 ‘행동’하는 인물이다.[124]

바꿔 말하면, 학은 준과는 달리, 완전히 혼자가 될 수는 없는 인물이다. 이는 특히 ‘갇힌 세대’의 동인들과 떨어져 고향으로 돌아와 있을 때 더욱 실감

---

121) 최인훈 소설에 나타나는 전쟁 중 홀로 살아남은 자의 ‘부끄러움’의 문제는 본고의 4장 1절에서 더 본격적으로 다뤄질 예정이다.

122) 『灰色의 椅子』 2, 350면.

123) 『灰色의 椅子』 2, 350면.

124) 방민호는 이에 대해 ‘김학’이라는 인물에는 김동리와 김윤식이라는 “서로 전혀 상반된 것 같지만, 고향을 가지고 있다는 점에서는 등질적인” 두 문학인의 특성이 반영되어 있다고 분석한다. 돌아갈 곳을 잃어버렸던 월남 작가 최인훈이 자신의 윗세대로서의 김동리와 자신의 동세대로서의 김윤식이 모두 고향이라는 회귀점을 거느리고 있던 것과 다른 위치에 놓여있던 것을 지적한 것이다. 그는 이것이 최인훈 문학의 특이성을 만들어낸다고 본다. (방민호, 「“데가주망”의 논리 –최인훈 장편소설 『회색인』 –」, 『어문론총』 67, 한국문학언어학회, 2016, 168면.)

난다. “그는 병석에 누워 있는 아버지의 아들이었고, 형편이 기울어진 지방 유지의 차남이었고, 나날이 소란스러워가는 시골 도회의 아들”[125]이었다. 사실 아직 그에게 “김학이라는 순수한 개인의 자리만을 차지하겠다는 용기”[126]는 아직 없었다. 이에 그는 독고준의 자유를 부러워하고 있었다. 정지용의 시 「향수」에 대해, 학은 “엷은 졸음에 겨운 늙으신 아버지가 짚베개를 돋워 괴시는 고향의 밤”이 “어떤 젊은이에게는 차라리 반역하고 싶은 아픔”일 수 있다고 느낀다.[127]

준과 학의 상반된 입장이 특히 구체적으로 드러나는 건 그들이 나누는 대화에서다. 소설 『회색인』의 ‘연재 첫 회’의 첫 장면은 비가 내리는 1958년 가을 저녁, 독고준의 하숙집으로 친구 김학이 찾아와, 두 사람이 문학과 정치를 주제로 대화를 나누는 모습을 담고 있다. 학은 준에게 정치학과 친구들과 함께 활동 중인 동인에 들어오라 계속 설득 중인 것으로 묘사된다. 이 과정에서 두 인물은 한국 문학을 두고 의견 다툼을 벌이다 한국의 정치적 상황에 임하는 태도에 대한 것으로 논의를 이어나가게 된다.

[연재 첫 회에서의 독고준-김학의 대화]

학은 문득 생각난 듯이 말했다.
“그렇다면 행동해야 될게 아닌가?”
“그렇기 때문에 나는 행동하지 않으려는 거야.”
“논리가 맞지 않는데?”
“알라딘의 람프는 아무 데도 없어. 우리 앞에 홀연히 나타날 궁전은 기대할 수 없어.”
“그렇다면?”
“사랑과 시간이야.”

---

125) 『灰色의 椅子』 5, 348면.
126) 『灰色의 椅子』 5, 348면.
127) 『灰色의 椅子』 5, 353면. 이에 대해 방민호는 김학과 독고준이 고향의 유무를 두고 서로를 부러워하고 있는 상황을 짚어낸다. 이는 독고준을 “고향을 잃어버린 자”로 제시하려는 작가의 의도에 기인하는데, 이 이야기에서 김학과 독고준은 명백하게 대비적으로 그려지고 있는 것이다. (방민호, 「“데가주망”의 논리 -최인훈 장편소설 『회색인』 -」, 『어문논총』 67, 한국문학언어학회, 2016, 167면.)

"비겁한 도피다!"
"용감한 패배도 마찬가지지."
"패배를 거쳐서 인간은 성장한다."
"무책임한 소리말어. 자기자신이 받는 피해는 둘째치고라도 남에게 끼친 피해는 무얼로 보상하나?"
"앉아서 굶어죽자는 식이군."
"극단적인 비유는 오류를 범하기 쉽지. 내 뜻은 한국의 상황에서는 혁명도 불가능하다는 말이야. 개인적인 용기의 유무보다 훨씬 복잡해."
또 대화가 끊어졌다. 이번에는 침묵이 오래 끌었다. 학은 두 손으로 얼굴을 감싸고 있더니 천천히 말했다.[128]

위에서 확인되듯, 학의 주장은 요약하자면 '행동해야 한다' 쪽이고, 준의 주장은 오히려 그렇기 때문에 '행동하지 않으려 한다'는 것이다. 준은 갑자기 "궁전"과 같은 것이 우리 앞에 나타날 수는 없다며, "사랑과 시간"을 갖추어야 한다고 주장한다. 그러자 학은 그것은 "비겁한 도피"라며, 반박한다. 이에 다시 준은 "용감한 배패"도 마찬가지라며 반론을 제기한다. 여기서 준이 말하는 "용감한 패배"란 4·19혁명을 암시한다. 이는 이승만 독재정권을 무너뜨리고 자유를 획득하였다는 점에서 의미가 있으나, 곧바로 다시 또 다른 독재체제인 박정희 정권기로 연결되었다는 점에서 아쉬움을 남긴다. 그것은 한국사회의 근본을 뒤엎는 '혁명'이 되지는 못했던 것이다. 이미 그 결과를 모두 지켜본 1963년의 작가 최인훈은 이러한 "용감한 패배"가 자기 자신을 넘어 남에게까지 피해를 끼칠 수 있다고 경고한다. 그러나 독고준과 김학은 각기 완전히 독립적인 세계관을 지닌 인물들이다. 결국 두 인물의 대화는 끊어질 수밖에 없고, 침묵이 발생한다. 학은 '비가 오니 자고 가라'는 준의 말에도 방을 나선다. 준도 더는 말리지 않고, 친구를 보낸다. 두 인물의 대화는 합의점을 찾을 수 없는 성격의 것이다. 이러한 대화 양상은 '연재 마지막 회'에서도 유사하게 나타나고 있어 흥미롭다.

[연재 마지막 회에서의 독고준-김학의 대화]

128) 『灰色의 椅子』 1, 305-306면.

“결국 우리는 학생이라는 거.”
“정치 담당 세력이 아니라는 사실.”
“거창하게 말할 것 없이, 아직 아이들이란 거지.”
“여봐. 난 문자 그대로만 주장한 게 아니야.”
“그럼.”
“㉠ **학생임에도 불구하구 우리는 괴로워야 한다는 사실에 문제는 있다**는 그런 뜻을 말한 거야.”
“혁명 하자는 거야?”
“그렇게만 말하지 말어.”
“아니 난 비꼬는 게 아니야. 괴롭다는 건 더 말할 것 없는 일이지만, 구체적으로 어떻게 하자는 거야? 자네 대답은 듣지 않아도 알아. 정치 토론회를 열고 방학 때마다 봉사대에 참가하고 하는 유의 사회 참여를 말하는 거겠지?”
“음. 가능한 모든 수단으로 개혁을 위한 행동을 하는 일이지.”
학은 오징어를 찢으면서 한 마디 한 마디 힘을 주며 말했다.
“좋은 일이야. 그러니까 그건 혁명이 아니야. 시간 속에서 작업하는 것이지. 성실해. 그러나 혁명이 아니고 개혁인 바에야 그와 같은 참여는 다른 사람에게 강요되어서는 안 돼. ⓐ **혁명처럼 이것이냐 저것이냐가 아니고 이미 주어진 자리 속에서 노력한다는 경우에는 길은 두 갈래가 아니고 무수히 많다는 거야.** 안 그래? 행동력이 약한 골샌님이 여름 한 달을 시골 아이들에게 산수를 가르치는 것과 그 한 달을 자기 연구에 바치는 것과, 사회에 기여하는 바를 따진다면 우열을 가리기는 힘든 일이야. 우리는 자네 말처럼 학생에 지나지 않아. 정치적으로, 넓은 의미에서 말이지, 정치적으로 무력한 존재야. (…중략…) 그러니 시간만이 해결한다는 거야. 자네들이 내각을 만들 때 잘하는 수밖에. 그때 잘하자면 지금 착실히 공부해둬야 할게 아냐? 몸성히 공부 잘해서 훌륭한 사람 되라는 말이 맞지 뭐야?”
학은 고개를 흔들었다.
“㉡ **훌륭한 사람 될 때까지 나라가 유지하겠는지 의심스러워. 그래도 앉아서 A학점만 노려야 하나?**”
“얘기가 자꾸 되돌아가는군. 그럼 어쩌자는 거야?”
“어쩌자는 게 없어.”

"그럼 자네하구 나 사이엔 결국 생각하는 것처럼 큰 차이는 없다는 거야."
"라구 자네는 해석하구 앉아 있는 데 반해서 난 그래도…… 하고 쓸모없는 신경을 소비한다는 차이는 있지."
"지사(志士)들은 어쩌면 그렇게 독선적일까? 성실이란 건 사람의 얼굴이 다른 것처럼 서로 다른 법이야."
"자네 성실은?"
"ⓑ <u>애국자만은 안 되겠다는 거야</u>."
"그렇다면 혁명을 한대두 모의(謀議)에는 안 끼겠단 말인가?"
"안 껴."
"아까 애기하고 다르지 않아?"
학은 말끝을 약간 올렸다.
"자네가 말하는 혁명이란 뜻있는 분들이 모여서 당파를 만들고 폭력으로 정권을 인수한다는 것이겠지?"
학은 웃으며,
"그게 혁명이잖아?"
"그러니까 싫어. 이것 봐. 혁명은 새 신화(神話)를 실천하는 거 아니야? 지금 당장에 민주주의를 대신할 새 신화란 걸 생각할 수 있나? 없단 말야. 그렇다면 그건 혁명이 아니라 강제적인 정권 교체 즉 사람을 바꾸는 것밖에 안 되는 건데, (…중략…)"(강조는 인용자)[129]

위의 대화를 살펴보면, '혁명'에 관한 준의 생각(ⓐ, ⓑ)과 학의 생각(㉠, ㉡)이 다른 것이 확인된다. 그들은 각자 나름의 논리를 지니고 있기에 문제적이다. 이는 작가가 어느 한쪽의 의견이 옳다고 말하려는 것이기 보다는, 나름의 타당한 주장들을 배열해놓고 독자로 하여금 두 의견을 접하고 스스로 고민해보도록 하는 방식이다. 이것을 최인훈은 대화 형식을 이용해 시도하고 있다.

그런데 흥미로운 점은 연재 첫 회와 마지막 회의 두 대화 이후 준의 태도도 비슷하게 나타나고 있다는 점이다. 준은 "학의 이야기 때문이 아니라 자기의 태도 때문에 친구를 어색하게 만든 일이 안 되었던 것"[130]이라 고백한

129) 『灰色의 椅子』 13, 412-413면.
130) 『灰色의 椅子』 13, 415면.

다. 이렇듯, 주목해야할 것은 학이 떠나고 난 후 공통적으로 나타나는 준의 불편함이 실은 자신의 행동으로 인한 것이라는 인식한다는 사실이다. 즉, 소설『회색인』은 무조건적으로 주인공이자 초점화자인 독고준의 생각이 옳다고 주장하고 있지 않다. 독고준 스스로도 자신의 생각이 정말 옳은지, 자신의 말하기 태도가 괜찮은 것인지를 고민하는 모습을 제시함으로써, 무언가에 대해 단정적으로 말하는 행위에 대하여 경계하도록 한다. '대화'를 통해 혁명을 되돌아보는 것은 그만큼 이 사안에 관해 신중하고자 하는 최인훈의 의지가 반영된 창작 기법일 것이다.

이에 따라 소설『회색인』은 한 인물의 생각만 담고 있지 않다. 그것이 설사 주인공이라 할지라도 말이다. 독고준의 친구로 등장하는 인물인 김학은 전술했듯 준과 사사건건 의견을 달리한다. 그러나 작가는 그가 주인공의 반동격 인물이라고 해서 부정적으로 그리는 것은 아니다. 오히려 소설에는 김학의 사연과 내면 역시 구체적으로 소개되고 있다. 지방 출신으로 서울에서 대학생으로 살아가는 학은 "요즈음 그 객지란 말을 아프게 생각"[131]하고 있다. 그는 자신과 비슷하게 '객지살이' 중인 친구들과 몰려다니며 "독백에 가까운 대화"[132]를 나누곤 한다. 그들이 유일하게 지배할 수 있는 것은 '언어' 뿐이다. 그들은 "'사실'에 영향을 주고, '밖'을 움직이는 정치의 언어가 아니라, 수인(囚人)의 언어 속"[133]에서 살고 있다. 그래서 학과 친구들은 스스로를 '갇힌 세대'라 명명하는 것이다. 여기서 흥미로운 점은 한국 사회에서 고향과 가족을 가진 김학 역시 독고준과 유사한 감정을 느끼고 있다는 것이다. 서울에서 학은 늘 초조함을 느끼는데, 그것은 고향을 떠나서 뿌리박지 못한 불안이라는 점에서 준과 비슷하다. 다시 말해, 지방민으로서의 학과 월남인으로서의 준은 결국 같은 처지라 할 수 있다. 이들은 모두 '수인囚人의 언어'를 쓸 수밖에 없다. 그리고 이 '수인囚人의 언어'는 이들 사이에서도 서로 어긋난 대화를 나눌 수밖에 없게 만드는 것이라는 점에서 문제적이다.

서은주는 김학을 비롯한 다른 인물들이 "독고준의 관념을 진전시키는 계기적 역할에 그치고 있을 뿐"이라고 분석한 바 있다.[134] 그러나 소설『회색인』

131)『灰色의 椅子』3, 359면.
132)『灰色의 椅子』3, 359면.
133)『灰色의 椅子』3, 360면.

의 인물들이 주인공을 위해 도구적으로 소모되고 있다는 지적은 오히려 소설 안에 나타나는 여러 인물들의 목소리를 외면하는 태도라 할 수 있다. 소설『회색인』에서는 김학 뿐 아니라, 황 선생, 오승은, 김 소위, 김순임, 이유정 등 '상대 인물'이나 '위성 인물'들 역시 '나름의 관념적 성찰의 몫'을 담당하고 있다는 것이 특징적이다.[135] 심지어 독고준의 누나를 버리고 남한으로 도망친 후, 월남한 독고준이 자신을 찾아오자 전전긍긍하는 현호성의 속마음도 제시된다.[136] 그렇다면 소설『회색인』의 인물들은 모두 각자 독립적인 세계관을 지니고 자신의 목소리를 내는 존재들일 것이다.

이유정과의 대화 역시 참조할만한 지점이다. 남한에서 기댈 곳 하나 없는 독고준이 북한에서 누나의 애인이었던 현호성을 찾아가 그를 반협박하여 그 집에 얹혀 살게 되면서, 준은 미국 유학을 마치고 돌아온 현호성의 처제 이유정과 만나게 된다.『회색인』에서 이유정은 김학 못지않을 정도로 독고준과 수많은 논박을 벌이는 인물이다. 흥미로운 점은 이런 유정에게 준이 애정을 느끼고 있다는 것이다. 준은 유정에게 감사의 인사를 전하며, "유정 씨를 상대로 짓껄일 수 있다는 게 제 생활의 보람 중의 하나"라면서, 반박에 반박을 이어가는 유정과의 대화가 "우리들의 쌀롱"이라 덧붙인다.[137]

이처럼 소설『회색인』의 초점화자 독고준의 생각은 결코 혼자서 완성하는 것이 아니다. 그는 김학, 이유정 등 자신과 다른 생각을 가진 인물들과 끝없이 대화를 나눔으로써 고민을 이어나간다. 즉, 소설『회색인』속 '대화'는 반대되는 생각을 가진 인물과의 부딪힘 속에 새로운 답을 탐색해가는 변증법의 형식을 띠고 있다. 소설『회색인』에 대해 '자아와 현실의 변증법'[138]이라는 설명이 붙거나, 주인공 독고준이 계속해서 "창의 유리를 통해 내면의 대화를 시도하는 것"에 주목한 기존의 평가[139] 역시 이러한 생각을 더욱 단단하게

---

134) 서은주, 「최인훈 소설 연구」, 연세대 박사논문, 2000, 45면

135) 우찬제,「모나드의 창과 불안의 철학시哲學詩」-최인훈의『회색인』다시 읽기」(2008),『회색인』, 문학과지성사, 2008, 396-397면.

136) "그가 속으로 독고준을 얼마나 미워하는가는, 사실은 현호성 자신도 의식하지 못하고 있었다. 반대로 그는 생각하기를, 사실은 내가 좀 너무했는지도 모른다, 옛날을 생각해서라도 그 한 사람쯤 벌서 집으로 데려 와서 뒤를 살펴주어야 했을 게 아닌가, 그런 데서 나온 반발일 테지, 이런 식으로 독고준의 태도를 간단한 심리학의 도식에 맞추어 생각할려고 했다." (『灰色의 椅子』8, 375면.)

137)『灰色의 椅子』9, 341면.

138) 김치수,「자아와 현실의 변증법」(1977),『회색인』, 문학과지성사, 2008.

만든다. 그런데 이 답을 결정하는 작업은 끊임없이 지연된다는 점에서 문제적이다.[140] 앞서 확인했듯, 최인훈 소설 『광장』의 "대화를 할 줄 모르는" 화자 명준은 자신이 놓인 상황은 이상적인 선택지라는 것이 없는 상황임을 인식하고, 그에 대답을 아예 거부하는 행위를 보이는 것으로 나타났다. 그리고 이러한 행위는 『회색인』의 독고준에게는 대답을 거부하는 것에서 대답을 유보하는 것으로 확인된다.

이경림은 "어째서 독고준은 『광장』의 이명준과 같은 철학도가 아니라 소설을 쓰는 국문학도가 되었을까"라는 질문을 던진다. 이어 주목한 점은 『회색인』에는 나타난 "지저분한 신"이라는 자조적 표현이다. 그에 따르면, 『회색인』에서 독고준이 행하는 "소설 쓰기는 완전한 자기정립으로 나아가기에는 부족한 행동으로 형상화"되고 있는 것으로 확인된다.[141] 분명, 『회색인』의 독고준의 고민은 『광장』의 이명준, 작가 최인훈의 것을 연상케 하는 것이다. 이에 이명준과 독고준 사이의 연결성이나, 작가의 자기반영성에 대한 논의가 확인된다.[142] 그러나 결국 셋은 다른 존재들이다. 최인훈이 두 작품의 인물들을 '나'로서 등장시키지 않고, 각자 고유한 이름을 지어둔 것은 이런 의도에서일 터다. 그렇다고 해서 그것이 바르트가 말한 '저자의 죽음' 류의 주장을 하려는 것은 아니다. 등장인물에 대한 최인훈의 관점은 다음 글을 통해 좀 더 구체적으로 확인해볼 수 있다.

> 소설의 주인공에게는 세 가지 얼굴이 있지 않을까 생각한다. 첫째는 소설 속에서 지니는 그 자신의 얼굴이다. 둘째는 그를 창조한 작가의 꿈으로서의 얼굴이다. 셋째는 독자가 자기들 나름대로 의미를 부여하고 해석해서 이루어

---

139) 우찬제, 「모나드의 창과 불안의 철학시哲學詩」-최인훈의 『회색인』 다시 읽기」(2008), 『회색인』, 문학과지성사, 2008.

140) 이에 대해 서은주는 『광장』, 『회색인』 등의 작품 분석을 통해 "최인훈의 변증법은 성급하게 '합'을 구하기보다 '정'·'반'을 모두 부정한 그 상태를 최대한 지연시킴으로써 세계와의 대결을 지속하는 방식으로 수행된다"고 결론내린 바 있다. (서은주, 「최인훈 소설 연구-인식 태도와 서술 방식의 상관성을 중심으로」, 연세대학교 박사논문, 2000, 138면.)

141) 이경림, 「독고준의 이름, 자기 서사의 출발」, 『최인훈-오디세우스의 항해』, 에피파니, 2018, 382-383면.

142) 연남경은 '구석진 방에 틀어박혀서 책을 읽는 은둔자 지식인형'으로 이명준(『광장』)과 독고준(『회색인』)을 엮는다. 또, 『회색인』 속 '자아 비판회'의 모습이 최인훈의 유년 시절의 원체험과 상당히 유사하게 이루어지고 있다는 점을 지적한다. (연남경, 앞의 글, 62면, 71면.)

지는 얼굴이다.[143]

위의 글을 통해, 최인훈은 소설 속 인물에게는 인물 스스로의 모습, 작가의 성격이 반영된 모습, 독자가 자유롭게 만들어내는 모습, 이렇게 세 가지의 모습이 있다고 생각하는 것을 확인할 수 있다. 즉, 소설 속 인물의 주체성을 존중하되, 작가의 역할을 완전히 삭제하려는 것은 아니다. 또한, 독자의 능동성 역시 덧붙임으로써 인물, 작가, 독자 세 영역의 중요성을 모두 강조하고 있다. 이는 인물이 작가로부터 분리된 세계관을 지닌 독립적인 존재로서 나타날 수 있다는 바흐친의 주장을 토대로 이해할 수 있을 것이다. 바흐친은 "작가와 주인공의 고유한 이론적 일치라는 것은 어불성설이며, 여기에는 완전히 다른 질서가 있다"고 주장한다. 또한, "인물을 작가로 여기면서, 마치 작가의 존재 자체와 논쟁을 하거나 생각의 일치를 보는 것이 가능하기나 하다는 듯이 인물에게 논쟁을 걸고 있"는 것의 어리석음을 논한다.[144] 즉, 작가와 인물은 분리해서 보아야 한다는 것이다. 이렇듯 바흐친의 이론은 최인훈의 관점과 유사하다. 이들은 작가와 인물의 분리가 불가피함을 주장하고 있다. 그러나 그렇다고 해서 작품 속 인물만 남기고, 작가의 존재를 지워버리려는 것은 아니다. 그저 작가와 인물 각각의 영역을 존중하고자 시도하는 것이다.

이러한 맥락에서 최인훈은 소설 속 인물의 고유성을 인정하고, 자신의 월남 경험을 부여하되, 새로운 성격의 화자인 '비-국적 난민' 화자를 창조한다. 지금까지 최인훈의 등단작 「GREY 구락부 전말기」, 『광장』, 『회색인』을 중심으로 인물과 인물간의 대화 양상을 검토하였다. 특히 본고는 최인훈의 소설 속 화자의 특성이 '비-국적 난민'이라는 정체성에서 기인한다고 보았다. 이들은 전쟁 후 한국사회에서 '비-인간'으로, 즉, 일종의 서발턴과 같은 존재로 살아가야만 했다. 최인훈 초기 소설 속 화자는 타자와의 완전한 소통은 불가능하다는 현실을 인식하고, 어느 것도 답하지 않는 행위, 즉, '비-응답'을 택하는 모습을 보인다. 말을 하지 않음으로써, 자신의 의견을 표출하는 행위를 해 보이는 것이다. 이는 냉전체제 하 분단국가에서 살아가던, 공적 발언권

143) 최인훈, 「소설의 주인공과 작가」, 『유토피아의 꿈』, 문학과지성사, 2010, 332면.
144) 강조는 원문을 따름. 미하일 바흐친, 「미적 활동에서의 작가와 주인공」, 『말의 미학』, 길, 2006, 34면.

을 갖지 못한 자가 자신을 둘러싼 세계를 향해 행할 수 있는 나름의 발화 행위였던 셈이다. 이에 이러한 화자를 중심으로 한 등장인물들 간의 대화는 어딘가 비뚤어진 형태로 묘사되고 있음을 확인할 수 있었다. 이러한 특성으로 인해, 최인훈 소설에서 '대화'를 통해 확인되는 변증법이란 '합'을 찾는 것이 목적이기 보다는 당연히 어긋날 수밖에 없는 '정'과 '반'의 양상을 보여주는 데서 나름의 의미를 획득한다. 이 과정에서 최인훈 소설 속 인물들은 각기 독립된 세계관을 갖춘 채 개별적인 목소리를 낼 수 있게 되면서 소설의 '대화성'이 나타난다.

3. 청자로서의 호명과 반-파시즘 행위로서의 대답

3.1. '동시대-서울' 크로노토프를 통한 혁명의 목격

3장에서는 다수를 대상으로 삼는 대화 방식인 '매스 커뮤니케이션(mass communication)'이 최인훈의 소설에서 어떻게 나타나는지 확인한다. 매스 커뮤니케이션은 다수의 수화자를 대상으로 삼는 말하기 방식을 의미한다. 매스 커뮤니케이션은 화자가 수화자에게 일방적으로 메시지를 전달하는 구조를 갖추고 있어, 수화자는 화자에게 그에 대한 답변을 보내지 못한다는 점이 특징이다. 이는 1960년대 한국 사회의 문제를 연상시킨다. 독재 정권의 발화는 대개 국민을 대상으로 메시지 수용을 강요하는 식으로 이루어졌기 때문이다. 따라서 3장에서는 그러한 사회적 환경을 토대로 발표된 최인훈 소설에 나타난 '매스 커뮤니케이션'의 의미를 확인한다.

먼저, 이 절의 목표는 이러한 대화 형식의 특성이 연작소설 『크리스마스 캐럴』(1963~1966)에서 어떻게 활용되고 있는지 검토하는 것이다. 이 과정에서 『크리스마스 캐럴』 속 '신문'과 '라디오', '행운의 편지' 등의 의미를 살펴볼 계획이다. 『크리스마스 캐럴』은 1편(『자유문학』, 1963.06), 2편(『현대문학』, 1964.12), 3편(『세대』, 1966.01)은 서술자 '나'의 관점에서 진행되고, 4편(『현대문학』, 1966.03)의 경우 '그'의 이야기로 구성되어있으며, 5편(『한국문학』, 1966.여름)에서는 '나'가 다시 서술자로 등장한다. 이 다섯 편의 소설은 '크리스마스 이브 외출/외박에 관한 말하기'를 중심에 두고 연작으로 묶인다. 이에 본고는 연작으로 구성하는 핵심 요소로서 '외출/외박'에 관한 대화 형식의 의미를 고찰하려 한다.[145]

---

145) 작품의 발표지면과 연재 시기는 다음과 같다.

「크리스마스 캐럴」, 『자유문학』, 1963.6.

「續 크리스마스 캐럴」, 『현대문학』, 1964.12.

「크리스마스 캐럴 <其三>」, 『세대』, 1966.1.

「그리스마스 캐럴4」, 『현대문학』, 1966.3.

「크리스머스 캐럴5」, 『한국문학』, 1966.여름.

이하 소설을 인용할 때는 연작 전체를 지칭할 땐 "『크리스마스 캐럴』"로, 각 작품은 ("크"편수:면

『크리스마스 캐럴』 연작의 시간적 배경은 1960년대, 공간적 배경은 서울이라는 점을 간과해서는 안 된다. 작품을 검토하는 과정에서 두 요소는 모두 빼놓을 수 없는 중요한 의의를 지닌다. 이에 바흐친이 고안한 '크로노토프(chronotope)'라는 개념을 빌려 최인훈의 『크리스마스 캐럴』을 읽어보고자 한다. '크로노토프'란 그리스어로 시간을 뜻하는 크로모스(chromos)와 공간를 뜻하는 토포스(topos)가 결합된 단어로, 말 그대로 '시-공간(時空間)'을 의미한다. 바흐친은 공간과 시간 사이의 뗄 수 없는 관계를 강조하고자 이 용어를 문학비평을 위한 비유적 표현으로서 사용한다.[146] 본격적인 분석에 앞서 간단히 정리해보자면, 소설 『크리스마스 캐럴』이 상기하는 크로노토프는 한겨울의 '크리스마스 밤-서울', 혹은 작가 최인훈이 소설을 창작하던 '동시대-서울'[147]이라 할 수 있을 것이다. '야간통행금지'는 『크리스마스 캐럴』 연작을 관통하는 크로노토프의 상징이다.

야간통행금지는 해방 이후 1945년 도입되어 1982년 전두환 정권의 해제 시기까지 유지된, 약 36년간 유지되면서 한국사회의 '생활질서'를 규율한 제도이다. 야간통행금지는 그것이 내세운 목적과 달리 수많은 사고와 재난을 양산했다.[148] 이러한 제도를 배경으로, 『크리스마스 캐럴』은 아버지가 크리스마스 밤 외박하겠다는 딸 옥이의 외출을 막으려는 과정을 담고 있다. 서사는 주로 초점화자인 '나'와 아버지의 대화를 중심으로 전개된다. 연작의 첫 번째 이야기인 「크리스마스 캐럴」(『자유문학』, 1963.06)은 아버지가 '철'을 방으로 불러들이며 시작된다. 소설의 첫 장면은 다음과 같다.

수)로 표기한다.

146) 미하일 바흐찐, 전승희·서경희·박유미 옮김, 「소설 속의 시간과 크로노토프의 형식」, 『장편소설과 민중언어』, 창비, 1988, 260면.

147) 장문석은 "「크리스마스 캐럴」 연작의 시간적 공간적 배경이 동시대 '서울'로 한정"되고 있음에 주목해, 당대 실제 이슈와 소설 속 대화 장면을 비교 검토한다. (장문석, 「최인훈 문학과 '아시아'라는 사상」, 서울대학교 박사논문, 2018, 60-66면.)

148) 이러한 제도가 그토록 오랜 시간 유지된 것에 관해, 이행선은 한국 사회의 제도 변경의 지난함은 분단국가의 특수성이 낳은 산물이라 평한다. (이행선, 「1945-1982년 야간통행금지(통금), 안전과 자유 그리고 재난」, 『민주주의와 인권』 18-1, 전남대학교 5.18연구소, 2018, 9면) 특히나 1960년 4.19 이후 자유당 정권은 물론, 그 전까지 '통금 철폐'를 요구하던 민주당 정권에서도 통금을 이용해 학생들을 억압해 나갔다. 이후 1960년대 군부정권에서도 그 억압 방식을 이어갔다. (같은 글, 17면.)

아버님이 부르신다기에 나는 읽던 책을 덮고 사랑방으로 건너 갔다. 내 방은 뜰아랫방이다.
아버님은 그의 맏딸이자 내 누이동생인 옥이와 마주 앉아 있었다.
“아버님, 부르셨어요?”
아버님은 한참 말 없이 나를 쳐다보더니 옥이더러
“얘, 내가 너이 오래비를 불렀던가?”
하고 물으셨다.
“글세요. 저도 그걸 생각 중인데. 아빠는 어떻게 생각하세요?”
“네 말마따나 글세다.”
“아뭏든 저렇게 오셨으니깐, 부르신 걸로 하시는 게 어떨까요?”
“그도 그렇군. 얘 그럼 내가 불렀다 게 앉아라.”
아버님은 빈 방석을 가리켰다.
나는 자리에 앉으면서 불가불 한 마디 해야 하겠다고 생각했다.(크1:69-70)

위와 같이, ‘나’는 분명 아버지의 부름에 아버지를 만나러갔는데, 누이동생인 옥이와 아버지는 ‘나’를 불렀는지 혹은 부르지 않았는지를 기억하지 못하고 계속 “생각”만 한다. 이 같은 ‘비틀린 대화’149)는 아버지와 ‘옥이’가 ‘나’를 앞에 두고 “글세요”와 “생각”이라는 말을 되풀이한 끝에 이왕 왔으니 ‘부른 걸로 하자’며 결론지어진다. 그때서야 ‘나’는 두 사람 앞에서 “한 마디” 할 기회를 얻게 된다. ‘나’는 이 소설의 초점화자임에도 이때가 되어서야 다른 인물들 앞에서 어렵게 입을 열 수 있게 된 것이다.

위의 대화에서 나타난 아버지가 행하는 ‘같은 단어 반복하여 말하기’는 다음 장면에서도 이어진다.

149) 이러한 서사의 시작에 관해 강헌국은 강박 증상을 최인훈 소설의 주요 특징으로 꼽으며, 특히 소설『크리스마스 캐럴』에서 “비틀린 대화들이 강박적으로 전개되고” 있음을 포착하다. 이 소설은 ‘나’와 아버지와 여동생 옥이 등 “작중 인물들 간의 기이한 대화 장면으로 시작”하는데, 아버지가 방금 전 본인이 했던 말을 부인하는데도 “그 말이 들었음이 분명한 옥이와 ‘나’는 이상하게 여기지 않는다”는 점에서 눈길을 끈다. 게다가 그 후의 대화 역시 부자연스럽게 진행되고 있음을 느낄 수 있다. 강헌국은 “질문과 대답이 어긋나고 과장스런 말이 구사되어 가족 간의 대화에 대한 독자의 상식적인 기대를 배반”하는 식으로 대화 양상이 묘사된다고 본다. 이에 대해 일종의 ‘낯설게 하기’가 수행되고 있다고 지적하며, 이로써 “작중 인물들이 주고받는 대화의 의미보다 대화라는 소통 방식 자체가 환기”되고 있다고 설명한다.「크리스마스 캐럴」속 인물들은 “대화로 소통하기보다는 오히려 소통 장애를 겪는다”는 것이다. (강헌국,「소통의 방법론」,『크리스마스캐럴/가면고』, 문학과지성사, 2017, 326-327면.)

"얘 **철**아. 넌 언제나 그 **철**이 들겠니, 원 실없는 애두……" (크1:70, 강조는 인용자)

아버지는 주인공 '나'의 이름 '철'을 이용해 언어유희를 시도한다. 아버지의 말은 물론 말장난으로 꾸며진 농담이겠지만, 그 내용은 '나'의 부족한 점을 비난하는 것으로 이뤄져 있다. 그리고 그 농담은 철이 입장에선 전혀 웃기지 않은 내용이다. 본디 재미없는 농담은 권력 관계를 기반으로 나오는 것이다. 상대를 공격하는 내용의 재미없는 말을 장난으로 던질 수 있다는 것은 '나'와 아버지의 관계를 압축적으로 보여주는 듯하다. '나'는 위의 아버지의 말을 들은 후, 말없이 아버지를 잠시 동안 지켜보다가 "노인을 괴롭혀서는 안 된다는 생각"에, 화제를 돌린다. 상대의 말에 반박하는 대신 회피를 꾀하는 말하기 태도는 (앞서 2장에서 살펴보았던) '비-응답' 행위의 일종이다. 이는 소설 『크리스마스 캐럴』의 아버지가 '나'에게 행하는 말하기 태도와도 관련지어 생각해볼 문제다. 아버지는 계속해서 '나'에게 말을 걸어놓고도 말을 듣지 않거나 잘못을 지적하는 식으로 대한다. 그러나 '나'의 입장에서, 아버지는 "노인", 즉, '어르신 세대'이기 때문에 똑같이 공격적인 말로 대응할 수는 없는 것이다. '나'를 향한 아버지의 '일방적 말하기'는 작품 내내 이어진다.

'나'의 누이동생인 옥이가 처한 상황도 크게 다르지는 않다. 앞에서 언급했듯, 소설 안에서 옥이는 크리스마스 이브에 약속이 있음에도 아버지의 만류로 인해 나가지 못하고 있는 것으로 묘사된다. 그런데 사실, 옥이가 이날따라 유난히 외박을 하고 싶어 하는 데에는 나름의 이유가 있다. 당시 서울 시민들의 자유를 억압하였던 '야간통행금지'가 '크리스마스'에는 예외적으로 적용되지 않았기 때문이다.[150] 옥이는 국가가 시행하는 억압 구조의 틈새를 놓치지 않고, 그 틈에서 만들어지는 자유로운 밤을 누리고 싶어 한다.[151] 그러나 옥이의 외출을 허용하지 않는 아버지의 고집[152]은 시민의 자유를 억압하는

150) 당시 '야간통행금지'는 '부처님 오신 날', '크리스마스', 12월 31일, '신정' 등에는 시행되지 않았다.

151) 당시 크리스마스 밤문화를 즐기는 청년들은 폭발적으로 증가했다. 이 같은 크리스마스 놀이 문화에 대해, 박정희 정권과 언론은 부정적인 담론을 형성해나갔다.

152) 김성렬의 경우, 양윤모의 논의를 이어 받아, 『크리스마스 캐럴』이 문화적 정체성이 없는 한국 문

국가의 공적 억압을 연상케 한다. 아버지의 모습은 사적인 영역에도 통제 체제가 존재할 수 있음을 암시한다. 이처럼 『크리스마스 캐럴』 속 아버지는 어긋나는 대화를 하거나(‘나’와의 대화), 상대의 말을 무시하는 식(‘옥이’와의 대화)으로 말하는 성격의 인물로 확인된다. 특히 아버지가 옥이의 의사를 지속적으로 무시함으로써 ‘외박’문제를 둘러싼 인물 간의 대화 양상은 더욱 격렬해진다.

앞의 대화의 연장선상에서, 다음해 발표된 「續 크리스마스 캐럴」(『현대문학』, 1964.12)에서는 아버지의 말에 의해 옥이가 대화에서 배제당하는 모습이 확인된다. 여기서 흥미로운 점은 ‘나’가 아버지와 대화를 나누며 옥이를 소외시키는 데 일조하고 있다는 것이다.

> “알았다. 그런데 옥아. 안된 말 같다만 너 이 자리를 좀 피해줄 수 없겠니?”
> “제가요?”
> “그렇다. 안된 말같다만, 네가 들어오기까지는 우리는 퍽 유익한 담론을 나누고 있었는데 그만…… 네가 등장하고부터는 통 갈피를 잡을 수 없게 됐구나. 그런즉……” (크2:68)

아버지는 그전까지 ‘나’와 함께 “유익한 담론”을 나누고 있었는데, 옥이의 등장으로 그것이 어려워졌다고 말한다. 사실 아버지가 갑자기 옥이에게 불편함을 느끼며 자리를 비켜달라고 하는 이유는 직전의 대화에서 찾을 수 있다. 아버지와 ‘나’는 신문에 실린 ‘신금단 부녀 비극의 상봉’에 관해 논쟁을 벌이고 있었다. ‘신금단 부녀 비극의 상봉’ 사건은 1964년 10월 9일 일본 도쿄에서 북한 육상 선수 신금단씨와 남한에서 살던 아버지 신문준씨의 만남에 대한 것이다. 당시 신문준씨는 6·25 전쟁 중 남으로 내려온 피난민 중 하나였

화의 혼란과 그러한 당대 한국 사회를 풍자한 작품이라고 본다. (양윤모, 「서구문화의 수용과 혼란에 관한 연구」, 『우리어문 연구』 14, 1999. ; 김성렬, 「최인훈의 『크리스마스 캐럴』 연구」, 『국제어문』 42, 2008, 376면.) 그러나 본고는 『크리스마스 캐럴』이 크리스마스의 문화를 부정적으로만 보고 있지는 않다고 본다. 이 작품에서 ‘크리스마스 캐럴’로 대표되는 크리스마스 문화가 지니는 의미는 뒤에서 4편의 ‘성경책’의 의미와 함께 더 구체적으로 살펴본다. 이 부분에서는 우선 아버지의 외출 불허가 당시 시민들의 자유를 제재하고자 하였던 국가의 관리 시스템과 크게 다르지 않음을 지적하는 정도로 넘어가려 한다.

다.[153] 이 만남은 바로 다음날인 10월 10일 『경향신문』[154]과 『동아일보』[155]에는 사진까지 곁들여 나란히 보도되었을 정도로 당시 많은 관심을 받았던 사건 중 하나다. 그런데 당시 신문들이 이 사건을 온 국민이 슬퍼해야 마땅한 일로 다루는 것에 대해 '나'는 다음과 같이 반감을 표한다.

> 저녁상을 물리고 난 다음 늘 하는대로 우리는 둘러앉아서 이야기를 하였다.
> 아버님은 **신문**을 보시다가
> "얘 이것 봐라."
> 하고 나를 부르셨다.
> 나는 아버님이 들고 계시는 **신문**을 기웃하면서
> "네?"
> 하였다.
> "어흠. 여기 있구나. 올해의 십대 뉴스에 『신금단 부녀 비극의 상봉』이 들어 있구나. 쯧쯧."
> 나는 머리를 가로 저었다.
> "생각없는 짓이었어요."
> "그건 웬 말이냐?"
> "글쎄 난 그 아버지가 한 일을 찬성할 수가 없습니다."
> 아버님은 의심쩍은 눈으로 나를 바라보셨다.
> "글쎄, 소문에 듣자면 북한에서는 월남한 사람이 있는 가족은 차별대우를 하고 아주 들볶는다는데 신금단이 내 딸이다 하구 천하에 광고를 하구 동경까지 가서 법석을 떨어놓았으니 **그 딸 처지가 어떻게 됐느냐** 겁니다."
> "부녀지간의 정이 어디 그러냐……"
> "아무리 그렇기로서니 十五분간 만나보기 위해서 장차 **그 딸이 받아야 할 고통**을 생각하면 어디 그럴 수가 있었겠습니까?"(크2:62, 강조는 인용자)

---

153) 「54년 전 오늘, 14년 기다린 신금단 부녀는 7분 동안 상봉했다」, 『한겨레』, 2018-10-09.

154) 「「아바이」! 「金丹(금단)아」!」, 『경향신문』, 1964-10-10.

155) 「斷腸(단장)의 38線(선) 世界(세계)를 울렸다 政治(정치)의障壁(장벽)앞에 다시발버둥;辛金丹父女(신금단부녀) 14年(연)만에 劇的相逢(극적상봉);아버지!금단아!눈물의 15分(분);板門店式(판문점식)으로 監視(감시)의눈총속에…;"잘가오"期約(기약)없이 슬픈離別(이별)」, 『동아일보』, 1964-10-10.

‘나’는 ‘15분의 만남’으로 인해 앞으로 “그 딸이 받아야 할 고통”에 대해 걱정하는 데 비해, 아버지는 “부녀지간의 정”을 강조한다. 북에서는 남으로 간 가족이 있는 경우 “차별대우”를 받는다고 하는데, 이렇게 신문에 대서특필되고 “법석을 떨어놓았으니 그 딸 처지가 어떻게” 되겠느냐며 ‘나’는 우려한다. 아버지는 신금단이가 어려움을 겪는다고 해도, 이를 통해 “우리 국민 모두가 민족 양단이라는 비극을 뼈아프게” 느낌으로써 ‘통일’이 되면 좋은 일이 아니겠냐고 반박한다. 이에 ‘나’는 그것은 개인을 희생시켜 민족에게 깨우침을 주는 “인신공양人身供養식인 사고방식”이라 지적한다. 그것이야말로 “학살”이나 다름없다며, ‘나’의 분노는 “개인의 프라이버시고 뭐고 특종에 눈이 벌건 신문쟁이들”에게로 향한다. ‘나’의 눈에 비친 “신문쟁이”들이란 “신금단 개인의 처지”는 아랑곳하지 않고, “북괴의 야만성을 규탄해야한다느니, 판문점에 면회소를 만들자거니” 같은 “얌체” 같은 소리만 하고 있는 것이다. ‘나’에 따르면, 반공주의적 목소리를 높이는 쪽이나 무턱대고 ‘통일’을 주장하는 쪽이나 고통을 겪어야 하는 당사자의 입장은 배려하지 않다는 점에서 똑같이 “얌체”나 다름없다.(크2:64)

즉, 「續 크리스마스 캐럴」의 ‘신문’은 아버지로 대표되는 기성세대의 담론을 대변하는 듯 보이는데, 매일 그것을 열심히 들여다보고 있는 아버지는 ‘신문’이 제시하는 담론을 재생산하는 데 주력한다. 그에 비해, ‘나’는 ‘신문’에 대한 부정적 감정을 드러냄으로써[156] 아버지와 태도를 달리하고자 한다. 이는 1편에서 아버지의 말에 ‘침묵’하거나, 자신의 생각을 말하려다가도 ‘글쎄요’하며 멈추는 것과 비교되는 지점이다. 이제 ‘나’는 아버지에게 전보다 훨씬

156) 이에 대해 「續 크리스마스 캐럴」이 “한 해를 결산하는 시기, 신문에 정리된 그 해의 주요뉴스 목록을 보면서 이루어진 가족의 대화를 제시하고 있다”는 사실을 포착한 분석은 흥미롭다. 무엇보다 “‘신금단 사건’이 남과 북 혹은 이산가족 문제에 한정되는 것만은 아니었다”는 사실을 재고하여야 한다. ‘신금단 사건’은 당시 ‘자유’ 진영 측에서 개최하는 ‘올림픽’과 공산권 및 아시아·아프리카 등 탈식민국가들이 주체가 되어 이뤄진 ‘가네포’의 대립 사이에 놓여 있었던 문제적 사건이었다. 이 시기 군사정권은 신문의 논조를 강하게 통제하였는데, 「續 크리스마스 캐럴」의 서술자의 말 역시 철저히 통제되고 있는 듯 묘사된다. 게다가 1964년 『세대』의 필화사건의 최측근 작가 중 한명이었던 최인훈은 같은 해 발표하는 이 소설에서 ‘허용된 언어’를 통해서만 당대 사회를 묘사할 수 있었을 것이다. “아버지와 아들의 대화를 제시”하는 방식이었다. (장문석, 「최인훈 문학과 ‘아시아’라는 사상」, 서울대학교 박사논문, 2018, 60-66면.) 본고는 이러한 분석에 대화가 이뤄지는 상황의 의미를 덧붙여보려 한다. 위의 대화에서 가장 먼저 눈에 띄는 건 아버지가 ‘신문’을 들고 있는 모습이다.

더 길어진 분량의 말로 자신의 입장을 밝히게 된다. 이 중심에 '신문'에 대한 화자의 반감이 놓여있는 것이다.

소설『크리스마스 캐럴』연작 내내 다른 가족 구성원이 신문을 보는 모습은 확인되지 않는다. 이 집에선 오로지 아버지만 신문을 볼 수 있거나/보는 존재인 것이다. 그리고 그 신문은 '신금단 사건'을 "비극의 상봉"이라 표현하고 있고 아버지는 해당 기사에 관심을 가지며 '나'에게 먼저 말을 건넨다. 그러나 서술자인 '나'는 아버지에게 "글쎄 난 그 아버지가 한 일을 찬성할 수가 없습니다."라며 명확히 자신의 의사를 표한다. 앞서 '나'를 두고 혼란스럽게 만들었던 '글쎄'라는 표현은 이제 '나'가 아버지에게 반박하기 위한 문장의 어두로써 사용되고 있는 것이다. 이처럼 '나'는 아버지의 말을 빌려와 오히려 아버지를 공격하고 있다.

서로 다른 시각을 지닌 두 사람은 '통일'에 대한 토론을 이어가는데, 이 과정에서 옥이는 심지어 아버지의 입장에 동의했음에도 대화에서 배제된다. 사회적 이슈에 관해 논하면서 딸의 입을 다물게 하는 것은 당시 기성세대의 일방적 말하기 태도를 보여주는 듯 하다. 특히 이러한 아버지의 행동이 '신문'이 생산하는 담론에 관하여 이야기를 나누던 중 나온 것이라는 점에서 주목을 요한다. 아버지는 신문으로 대표되는 공적 담론에 딸이 낄 수 없을 것이라 판단한 것이다. '나' 역시 아버지에게 자신의 생각을 밝히는 데 급급한 나머지, 여기에 동조하는 모습을 보인다. 옥이가 나가고 나자, 아버지와 '나'는 신나게 정치나 철학과 관련된 용어를 남발해가며 떠들다가, 여성을 대상화하는 식의 시시한 내용으로 대화의 주제를 바꾸기에 이른다. 그러던 중 문득, '불길함'을 느낀 아버지는 방문을 열고 나가보는데, 이미 옥이는 사라지고 없다. 옥이는 아버지의 꾸중에 아랑곳하지 않고, 계획대로 외출을 감행한 것이다. 게다가 어머니도 함께 사라진 상태이다. 소복한 눈이 쌓인 마당에는 발자국 두 쌍이 '의좋게' 남겨져 있다. 옥이의 야간 외출은 '신문'에만 박혀있던 아버지의 시선을 비웃는 듯 보인다.『크리스마스 캐럴』의 내포작가는 '나'와 아버지의 대화의 결말을 우스꽝스럽게 만들어버림으로써, '신문'으로 대표되는 공적인 담론의 권위가 얼마든지 하찮아질 수 있음을 묘사하여 비꼬고 있다.

「續 크리스마스 캐럴」에서 옥이를 배제시키던 아버지의 편견은 「크리스머스 캐럴 3」(『세대』, 1966.01)에서 '행운의 편지'에 대한 반응으로 이어진다. 일반적으로 '편지'가 하나의 발신자가 하나의 수신자를 전제하는 대화 형식이라면, '행운의 편지'는 무작위로 수신자를 선정한다는 점에서 다수를 대상으로 삼는 매스 커뮤니케이션의 일종으로 볼 수 있다. 그런데 「크리스머스 캐럴 3」의 '행운의 편지'는 흥미롭게도 '나'를 지목하여 수화자로 삼고 있다. '행운의 편지'를 처음 본 아버지는 '아녀자나 할 일'이라며 비웃는다.

주인공 '나'가 받게 된 이 이상한 편지는 이미 도착할 때부터 심상치 않았다. '나'는 낮에 뜰에 서있던 중, 어디선가 "편지요"라는 소리가 나는 것을 분명히 듣고, 밖을 보니 늘 다니던 우체부가 보이길래 "편집니까?" 라고 되묻는다. 그러나 우체부는 몇 번을 물어도 아무런 대답이 없는 것이다. 몇 번 말을 건넸는데도 무시당하자 화가 난 '나'는 "당신 그래봤자 소용없어요. 괜히 혼나지 말고 네, 좋게 말할 때 순순히 불란 말요."라고 우체부를 도발하기까지 한다.(크3:431) 마침내 분노를 참지 못한 '나'가 "여보!"라고 짜증을 가득 담아 불렀음에도 우체부는 여전히 답이 없다. 이제 '나'는 "굳게 마음을 잡으면서 누가 못 견디나 내기할 셈으로 일부러 가만히 있기로" 한다. 그러자 이번에는 그쪽에서 "여보"하고 다급하게 불러온다. '나' 역시 답을 하지 않자, 우체부는 한 번 더 "여보"라고 부른다. "여기서 지고 싶지는" 않은 나는 더 든든하게 준비하고 나와야겠다는 생각에 잠시 방에 들러 외투를 챙겨 입고 나왔다가 이미 우체부는 사라지고 대문 안에 남겨진 "사각 봉투 하나"를 발견한다. 그 봉투의 수신인은 분명히 '나'로 명시되어 있다.(크3:432) 뜯어보니, 그것은 '행운의 편지'였다.

> 행운의 편지
> 이 편지를 받게 되는 당신에게 축복을 보냅니다. 이 편지는 아프리카에 있는 복음 교회의 브라운 장로로부터 시작해서 전 세계를 돌고 있는 비밀의 편지입니다. 당신은 이 편지를 받은 사십팔 시간 안에 당신이 가장 친애하는 사람에게 이 편지를 보내지 않으면 안 됩니다. 그대로 한 사람에게는 행운이 오고 이 지시를 어긴 사람에게는 불행이 옵니다. 루스벨트 대통령은 이 편지를 발송한 다섯 시간 후에 대통령에 당선하였으며 케네디 대통령은

이 편지를 묵살한 지 십이 시간 후에 암살당하였습니다. 그러면 당신의 행운을 찾으십시오. 당신이 발송한 편지의 번호는 五七三八二四六二九호입니다.

당신을 사랑하는
五七三八二四六二八호(크3:433면)

위의 편지의 형식에서 눈여겨 볼 점은 '수신인'은 분명 '나'로 설정되어있는데, '발신인'의 이름은 숨겨져 있다는 사실이다. 마치 앞의 우체부가 편지를 주러 왔으면서도 왜 '나'의 물음에 답을 하지 않는 건지 도무지 알 수 없는 것처럼, 이 편지를 보낸 사람의 정체 역시 알 도리가 없다.

'나'는 어찌할까 고민하다가 편지를 들고 아버지 방으로 찾아간다.

"철아."
"네?"
"내 꼭 물어볼 말이 있다."
"저한테요?"
"너 말고 이 방안에 또 누가 있니?"
아버님은 기가 막히다는 듯이 웃으셨다. (크3:436)

'나'와 아버지가 둘만 있는 방인데도 나는 자신이 아버지의 부름의 '수신인'이 맞는지 다시금 확인한다. 이는 '행운의 편지'와 반대로 짜여진 대화 구조인 셈이다. 다시 말해, 아버지와의 대화에선 분명히 '나'를 대상으로 한 것임에도 '나'가 정말 수신인이 맞는지 확실하지 않다. 반면에 누가 보냈는지 도무지 알 수 없는 '행운의 편지'는 너무나 명확히 '나'를 수신인으로 지목하고 있다. 그렇다면 이 편지는 '나'에게 도착해야만 했던 이유가 있을 것이다. '나'는 이에 대해 고민해보기 시작한다. 흥미로운 것은 이때 '나'가 상의할 겸 아버지를 찾아가는데, 방으로 들어가자마자 아버지가 "올 줄 알았다(크3:433)"고 말하는 것을 보고, 혹시 이 편지를 보낸 것이 아버지는 아닐까 의심하는 모습이다.

아버지는 '행운의 편지'를 보고는 "브라운 장로"가 무엇인지를 묻는다. 서

양 사람 이름 같은데, 이것이 남자 이름인지 여자 이름인지를 확인한다. '나'가 남자 이름일 것이라고 답하자, 아버지는 "이상하다"며, 이는 "아녀자가 할 만한 일"이라 비웃는다.(크3:435) '신사'와 '아녀자'가 할 일을 구분하며 여성의 역할을 희화화하는 아버지와 '나'의 대화는 전편 「續 크리스마스 캐럴」과 겹쳐 읽어보면 오히려 우스워진다. 전술했듯, 이전의 이야기는 '나'와 아버지만 방에 틀어박힌 채 쓸데없는 이야기를 나누는 동안, 엄마와 옥이가 사이좋게 집을 떠난 것으로 끝났다. 이는 '행운의 편지'를 받은 '나'가 혹시 이것을 아버지가 보낸 것은 아닐까 의심하는 모습과 비교할 만하다. 밤 거리를 돌아다닐 자유를 찾아 떠난 여성 인물들과 달리, 아버지와 '나'는 집안에 틀어박혀 소모적인 논쟁만 이어가고 있는 것이다.

'행운의 편지'라는 양식은 발신자를 감추고 있는 특징을 지니기에, '나'는 계속해서 상대의 정체를 궁금해 할 수밖에 없다. 편지의 정체를 밝히지 못하는 '나'는 가만히 방에 틀어박혀 있던 중, '라디오'에서 흘러나오는 '크리스마스 노래'를 듣게 된다. 이에 '나'는 오늘이 크리스마스라는 사실을 솔직히 인정하는 게 떳떳한 일이라 생각하면서, 마침내 방 밖으로 나가기로 결심한다. 이처럼 '행운의 편지'의 발신자에 대한 궁금증은 '나'로 하여금 방에서 홀로 '라디오'를 듣다가 외출을 결심하게 되는 계기로 작용한다.

크리스마스 날 '나'가 집 밖으로 나서는 과정에서 '라디오'에서 '크리스마스 노래'가 흘러나오는 것 역시 그 의미를 짚어볼 필요가 있다. 이는 아버지를 상대로 '나'와 옥이가 연결되는 지점이기 때문이다. 다시 「크리스마스 캐럴」 1편으로 돌아가 보자면, 1편에서 '신문'이 아버지의 관심사를 대변한다면, '라디오'는 옥이의 감정을 대변하고 있었다는 점이 특기할 만하다. 이 같은 라디오 방송의 성격은 다음 인용문에서 확인할 수 있었다.

> 우리들이 이런 말을 하고 있는데 **라디오**에서 크리스마스 캐럴이 울려 나왔다. **라디오**는 옥이 방에 있다. 옥이는 울상이 되었다. 나는 옥이는 오늘 밤 나가야 한다고 생각했다. 연이어 들려오는 성탄절 노래가 나의 그런 **감정**을 점점 부풀게 하였다. (크1:74, 강조는 인용자)

이렇듯 1편에서의 '나'는 "라디오"에서 나오는 "크리스마스 캐럴"을 듣고, 밖으로 나가 놀고 싶은 '옥이'의 "감정"에 공감하게 된 바 있다. 이 과정에서 옥이의 의사 표현은 말로 드러나는 것은 아니지만, '비언어 행위'[157]로 묘사되고 있어 눈길을 끈다. 아버지에 의해 발언권을 빼앗긴 옥이는 비언어 행위를 통해 자신의 심정을 표현할 수밖에 없다. 이때 '라디오'에서 흘러나오는 크리스마스 노래는 그런 옥이의 감정을 대변하는 요소이자 증폭시키는 계기이기도 하다. 그리고 「크리스머스 캐럴 3」에서 다시 나타난 '라디오'는 이번에는 '나'를 집 밖으로 나가게끔 하는 것이다.

크리스마스 날 거리에는 '나'뿐만 아니라 다양한 사람들이 거닐고 있다. 그 속에서도 '나'는 생각에 잠긴다. "내게 그런 편지를 보낼 사람이 누굴까. 나한테 크리스마스카드를 보낸 셈 치는 것일까. 누구일까. 생각할수록 신기한 일이다"(크3:439)하고 말이다. 그렇게 길거리를 쏘다니던 '나'는 '경관'을 마주치게 된다. '경관'은 '나'와 대화를 나누던 중, '나'를 '감찰반'으로 오해하고 마는데 다음과 같은 말 때문이다.

> "옳습니다. 하지만 나라 근대화 길에 있는 우리로서 꾹 참아야죠."
> "그야 그렇습죠만. 선생님께서는 혹시 감찰반……"(크3:440)

인용문에서 확인되는 "나라 근대화 길에 있는 우리가 참아야 한다"는 '나'의 발언은 당대 박정희 정권이 국민들에게 늘상 강조하던 문구이기도 하다. '나'는 '경관'과 대화하던 중, 무의식 중에 위와 같은 문장을 내뱉고, 이에 '경관'은 '나'를 나랏일 하는 사람으로 여기게 된 것이다. 계속해서 '나'의 정체

---

157) '비언어 행위'의 의미를 파악하기 위해선 루소가 말한 '몸짓 언어'를 언급할 필요가 있겠다. 루소의 『인간 언어 기원론』은 인간의 언어가 어떻게 만들어졌는지를 살펴봄으로써 인간이 사회를 이루고 살아가는 과정에서 말이 어떤 의미를 지니는지에 관해 분석하고 있다. 그는 몸짓 언어와 구어는 똑같이 자연적이지만, 몸짓 언어가 더 쉽고 관습에 덜 좌우된다고 평가하고 있다. 사람과 사람 사이의 커뮤니케이션은 언어적, 비언어적 표현 모두에 의해 이루어지는데, 루소는 그중 후자에 해당하는 몸짓 언어의 특성에 주목한 것이다. (장 자크 루소, 이봉일 옮김, 『인간 언어 기원론』, 월인, 2001, 14면 참조.) 『크리스마스 캐럴』의 '옥이'의 의사는 '말'이 아니라 '몸'으로 표현되고 있다는 점에서 이러한 '몸짓 언어' 혹은 '비언어 행위'에 해당한다. '옥이' 역시 '나'처럼 기성세대에 억눌려 의사표현을 하지 못하는 입장에 놓여 있는데, 그녀는 비언어 행위를 통해 나름대로 내면을 드러내고 있는 것이다.

를 ‘감찰반’으로 단정짓는 ‘경관’의 말에 결국 ‘나’는 그게 아니라고 버럭 소리를 지르고 만다. 그러자 놀란 ‘경관’은 다시 한 번 ‘나’의 정체에 대해 묻고, ‘나’는 뭐라고 답할지 몰라 당황하다가 결국 이렇게 소리치고 도망하고 만다.

> “난 아무것도 아니란 말씀예요!”
> “그럼, 그럼.”
> 경관의 얼굴은 무섭게 빠른 의혹의 빛이 스치고 지나갔다.
> “그럼 당신은 누굽니까?”
> 내 목구멍에 굵은 통나무가 콱 막혔다. 나는 꺽꺽하면서 돌아서자
> “도둑이야.”
> 한마디 외치고는 때마침 펑펑 내리기 시작한 눈 속을 한사코 달려가는 것이 었다. (크3:444)

위의 인용문은 소설 「크리스머스 캐럴 3」의 마지막 장면이다. 이렇게 ‘행운의 편지’라는 대화 형식을 중심으로 보면, 이 이야기는 ‘나’가 ‘나’를 ‘수신인’으로 지목하지만 ‘발신인’은 확인되지 않는 ‘행운의 편지’를 받게 되면서, 그 편지를 ‘누가 보냈을까’라는 의문에서 시작하여 ‘나는 누구인가’라는 질문으로 끝나는 산책에 대한 것이라 정리할 수 있다. 기실 이 소설에서 ‘행운의 편지’를 누가 보냈느냐는 중요치 않다.[158] 그것은 원체 발신인은 숨겨져 있는 채, 다수의 수신인을 대상으로 삼는 대화 방식이다. 「크리스머스 캐럴 3」에서 ‘행운의 편지’의 의미는 초점화자 ‘나’로 하여금 집 밖으로 나와 자신의 정체성을 고민하게 되는 질문을 받도록 한다는 데에 있다.

그러고 나서 다음으로 발표된 「크리스마스 캐럴」 4편에서 ‘나’는 ‘그’로 바뀌어있다. 다른 편과 달리, 4편의 초점화자만 ‘나’ 대신 ‘그’로 지칭되고 있다

---

158) 이는 소설 『회색인』에서 ‘암호’에 대한 생각하고도 비슷하다. 『회색인』의 주인공 독고준은 우연히 ‘암호’보내는 소리를 듣고, 다음과 같이 말한다. “알 수 없는 어떤 것. 내가 넘어서기를 주저한 어떤 곳으로부터 보내온 초대장이라고 생각하자. 초대자의 이름은 어떻든 좋다. 문제는 초대되었다는 데 있다. 이 초대에 응하기로 하자. 초대자의 이름을 알기 전에는 벨을 누르지 않겠다는 것이 비겁한 일이라면.” 이처럼 『크리스마스 캐럴』의 ‘행운의 편지’도 보낸 사람이 누구든 상관없이, ‘나’는 집 밖으로 나오게끔 하는 것과 비슷하다. 최인훈의 화자들은 그 ‘초대’에 응한다는 점에서 문제적이다. (『회색인』, 문학과지성사, 2008, 384면.)

는 점이 특징적이다. 게다가 공간적 배경 역시『크리스마스 캐럴』연작 중 4편만 다른 것으로 확인된다. 다른 이야기들이 '서울'을 배경삼은 것에 비해, 4편의 배경은 '유럽'의 오래된 도시이다. '그'는 자신이 유럽으로 유학오게 된 이유에 대해 자신도 모르게 영국 소설 같은 데 깔려 있는 등장인물의 의식, 미국을 변방의 뜨내기 식민지로 칭하는 편견이 자신을 지배해서가 아닐까 자문한다. "이방인의 심술궂은 마음(크4:118)"을 품고 사는 동양인 유학생으로서의 '그'의 성격은 우연히 같은 학교 친구 '금발의 청년' H를 알게 되면서 더욱 부각된다. 다른 나라를 침범한 '콜럼버스의 책임'에 대해 "이탈리아의 옴쟁이여 지옥으로 가라"고 말하며 비꼴 수 있는 H의 태도에 '그'는 그 위대한 것을 욕하면서도 그 이자 위에 평안히 앉아있으니 욕할 수 있는 것이 아닌가 싶어 심술이 난다(크4:118). 다시 말해, '그'의 눈에 비친 H의 냉소는 권력에서 나오는 게 아니냐는 것이다. 무엇보다 이 이야기엔 '성경'을 들고 다니는 노파가 반복적으로 등장하는데, '그'와 H는 그녀를 '수호 성녀'라 부르며 그녀에 대해 이러쿵저러쿵 얘기를 나눈다. '그'의 시선에서, 노파는 "죽을 때까지 보장된 생활비"가 갖춰진 유럽에 살고 있기에, 매일 "같은 일과"를 반복하며 "반역"을 꿈꿀 수 있는 '부러움의 대상'이다. 특히 그러한 "시간의 퇴적이 그에게는 부러운 것"으로 느껴진다(크4:122). 이렇듯, 유럽 땅에서 확인되는 '타국에 침입을 행한 선조에 대한 비판 의식'이나 '사회 보장 제도의 확립' 등은 유학생인 '그'에게 '부러움의 대상'으로 묘사된다. 이 지점에서 '그'가 '나'가 아닌 '그'로 불릴 수밖에 없는 이유가 생겨난다. 유럽이라는 공간적 배경에서 동양인 유학생 화자는 제3자로서 존재하기에 '그'가 될 수밖에 없는 것이다.

이야기는 다시 서울로 돌아온 '그'가 '편지'를 받는 모습을 통해 결말부로 향한다. H가 보내온 편지 안에는 '수호 성녀'에 관한 소식이 담겨 있다. 알고 보니, 그녀가 매일 성경을 들고 다녔던 것은 사십 년 전에 죽은 애인의 몸의 일부를 벗겨낸 가죽을 지키기 위함이었다. 그녀에게 성경이라는 껍질의 본래 의미는 전혀 중요치 않았다. 단지 그것을 포장하고 있는 애인의 가죽이 소중했을 뿐이다. 즉, 노파의 비밀은 성경이라는 기독교적 상징이 누군가에게는 그것의 내용이 중요한 게 아니라, 껍데기로만 쓰일 수 있다는 것을 시사한다.

"넌 무슨 소릴 하구 있니? 오늘은 크리스마스야. 넌 크리스찬도 아니잖니? 네가 지금 하는 소리는 카니발에나 할 대사야."
"오빤 서양 갔다 온 사람이 더 구식이셔. 새 세대에겐 새 감각이 있는 거예요. 우릴 이해하시기 위해서도 좀 사귀어보세요." (크4:123)

'그'는 편지를 뜯기 직전에 위와 같은 대화를 누이동생과 나눈 바 있다. '그'는 기독교인도 아니면서 크리스마스 문화를 즐기는 이들에 대해 반감을 느낀다. 그런데 누이동생은 "새 세대에겐 새 감각이 있다"며 '그'의 사고방식을 지적한다. 이러한 지적은 '수호 성녀'의 사연을 전해준 H의 편지에 쓰여 있던 마지막 문단의 관점과 유사하다.[159] "자네는 늘 그 노파를 유럽인의, 그러니까 기독교의 상징처럼 말하곤 했는데 그녀의 일생에 걸친 그 집요한 행위는 기독교와는 아무 관계도 없는 것이었단 말일세."라는 문장으로 집약된 H의 문제제기는 "그것은 사랑이라는 가장 인간적인 동기에서 나오고 그것으로 지탱된 것"이라는 결론으로 이어진다. 다시 말해, 인간은 어떤 형식을 그 내용과 상관없이 자유롭게 향유할 수 있는 것이다. 설사 그것이 "기독교의 상징"이라 해도 말이다.(크4:124)

'그'가 크리스마스 파티를 즐기는 사람들의 '웃음소리'를 들으며 토기吐氣와 환각, 메스꺼움을 느끼는 모습을 제시하면서, 이야기는 종결된다. 이와 같이 4편에서 화자가 겪는 혼란은 『크리스마스 캐럴』 연작 이전 편에서 딸(=옥이)의 외박을 막는 아버지의 행동에 관해서도 질문을 던진다.[160] 기독교인이 아

159) 이와 관련해, 김효은은 『크리스마스 캐럴』의 '크리스마스'에 대해 '능동적인 참여자들'의 욕망이 투영됨으로써, "지배층의 주도로 대중조작을 위해 만들어진 것이 오히려 대중에 의해 그 형태가 구체화되는 형국으로 뒤바뀌는 것"이라 분석한다. 이들은 '크리스마스' 이미지를 전유해, 자신의 집단적이고 역사적인 정체성을 수립한다. 이는 2편에서 한눈 판 사이에 옥이를 놓쳐버린, 전통적 권위를 잃은 아버지의 모습과도 관련되어 있다. (김효은, 「<크리스마스 캐럴> 연작에 나타난 근대적 기표와 주체의 논리」, 『현대소설연구』 55, 한국현대소설학회, 2014, 228-229면.) 이 연구 역시 '노파의 신앙'과 '옥이'로 대표되는 '능동적 참여자들'을 연결시키고 있는데, 이를 통해 소설 『크리스마스 캐럴』이 행하는 비판의 본질적 대상이 '한국의 관념적 근대'에서 '주체의 인식의 부재'로 확대되고 있다고 분석한다. (같은 글, 237-238면.)

160) 서은주는 최인훈이 '크리스마스'라는 소재를 택한 것은 한국의 문화적 식민성을 고찰하기 위한 것이라 설명한다. 그에 따르면, 『크리스마스 캐럴』은 연작 초반부에는 크리스마스 이브의 밤풍경을 "민족적 수치감을 자극"하는 것으로 묘사하지만, 연작의 후반부로 갈수록 "식민성을 현상적으로 비판하는 데서 벗어나, 그토록 선망하는 '서구적인 것'이 과연 무엇이며, 그것은 어떻게 형성된 것인

니면 크리스마스를 즐길 수 없는 것이냐는 질문이다. 이 물음은 다시 본래의 내용과 상관없이 형식을 자유로이 향유해서는 안 되냐는 문제제기로 변환된다. 이는 최인훈이 오랫동안 고민해온 문제, 서구의 문화를 어떻게 수용하고 주체적으로 활용할 것인가[161]에 대한 작가로서의 고심과도 연결되어 있는 지점이다. 이러한 최인훈의 고민은 소설의 대화성에 주목하는 이 글의 문제의식과도 연결된다. 크로노토프가 지닌 대화적 특징을 고찰하게 하기 때문이다.

『크리스마스 캐럴』 연작에서 확인되는 서울의 유학생이 유럽에서의 체류 경험을 통해 느낀 감정은 서로 다른 크로노토프 간의 관계성에 대한 고찰을 요한다. 바흐친은 크로노토프들이 복합적인 상호관련 속에 놓여 있는 것이 특징이라고 주장하며, "크로노토프들간에 존재하는 관계", 그러한 "상호작용의 일반적 특징은 그것이 (가장 넓은 의미에서) 대화적이라는 점"이라고 설명한다. 여기서 바흐친은 작가 또는 독자의 크로노토프에 관해 언급하고 있는데, 이는 텍스트 밖의 실제 작가와 실제 독자의 영역을 상기시키는 채트먼의 도식을 떠올리게 한다. 둘의 유사성은 특히 다음의 구절에서 더 명확히 드러난다.[162] 무엇보다 바흐친은 "재현의 원천으로서의 실제 세계와 작품 속에 재현된 세계 사이에는 명확한 경계선이 존재한다"는 사실을 강조한다.[163] 재현된 세계와 실제 세계를 혼동하는 "순진한 사실주의"나 창조자로서의 작가와 인간으로서의 작가를 혼동하는 "순진한 전기주의(傳記主義)", 텍스트를 재창조하는 여러 다양한 시기의 독자를 당대의 수동적인 독자와 혼동하는 "해석과 평가에 있어 독단주의"에 대해서 경계시할 것을 경고한다. 물론, 이러한 설명 끝에 "그러나 이렇게 명확한 경계선을 절대적이고 침투불가능한 어떤 것으로 받아들이는 것 역시 허용될 수 없다"는 덧붙임을 잊지 않는다. 즉, 바흐친이 원하는 것은 재현된 세계와 실제 세계의 경계를 분명히 하는 것이 아

가"에 대한 답을 찾는 것으로 방향이 달라지고 있는 것이 특징이다. (서은주, 「'한국적 근대'의 풍속 – 최인훈의 「크리스마스 캐럴」 연작 연구」, 『상허학보』 19, 2007, 458면.)

161) 이에 대해 김진규는 최인훈이 '비존재' 혹은 '비인'으로서의 주체 정립을 통해 "한국인의 자기동일성이 타자에 의해 부정되었다는 사실을 명확히 인식했고, 서구의 주체 정립과 행동을 과잉 모방하는 '연기'를 함으로써 그것이 갖는 문제점을 폭로"한 것으로 분석한 바 있다. (김진규, 「한국 전후소설에 나타난 자기소외의 극복 모색 : 행동과 주체 정립을 중심으로」, 서울대학교 박사논문, 2017 참조.)

162) 미하일 바흐찐, 「소설 속의 시간과 크로노토프의 형식」, 앞의 책, 461면. (강조는 원문을 따름.)

163) 미하일 바흐찐, 「소설 속의 시간과 크로노토프의 형식」, 앞의 책, 462면. (강조는 원문을 따름.)

니라 작품과 삶 사이의 교환이 이루어짐으로써 작품의 독특한 삶이 구성되는 "창조적 크로노토프"에 관해 이야기하고 싶은 것이다.[164] 바흐친의 주장을 참조한다면, 「크리스마스 캐럴」 4편의 마지막이 "크리스마스가 페스트처럼 난만하게 번지고 있는 이 서울의 밤이 샐 때까지"라는 문장으로 끝나고 있다는 특징은 주목을 요한다. 이렇듯, 소설 「크리스마스 캐럴」의 크로노토프가 다시 '크리스마스 밤-서울'로 설정된 것이다. 최인훈은 의도적으로 '서울'과 '유럽'이라는 공간을 겹쳐 놓는다. 『크리스마스 캐럴』을 연작이라는 관점에서 함께 읽으면, 서로 다른 크로노토프 간의 관계성에서 만들어지는 대화적 의미를 포착할 수 있다.

연작의 마지막인 「크리스마스 캐럴 5」의 크로노토프는 '1959년 여름-서울'이다. "1950년대도 다 가는 1959년 여름, 어느 날 밤의 일이다"(크5:95)[165] 라며 소설 속 시간을 명확하게 밝히는 문장으로 시작하는 5편은 오른쪽 겨드랑이에 가래톳 증상이 나타나며 고통을 겪느라 밤잠에 들지 못하고 산책을 해야만 하는 상황에 놓인 '나'의 이야기다. '나'는 밤에 나가 산책을 하면, 이 증상이 가라앉는다는 것을 알게 된 후, 밤 12시부터 새벽 4시 사이 겨드랑이의 아픔이 느껴질 때마다 집을 나서게 된다. 문제는 이 시간이다.

> 이렇게 되면서 독자들은 곧 짐작이 갔겠지만, 문제가 생겼다. 내가 의료적인 이유로 산책을 강요당하게 되는 시간이 행정상의 통행제한의 시간과 우연하게도 겹치는 점이었다. 고민했다. 나는 브로죠아의 썩은 미덕을 가지고 있었다. 관청에서 정하는 규칙은 따라야 한다는 것이 그것이다. 열두 시부터 네 시까지는 모든 시민은 밖에 나다니지 말기로 되어 있다. (크5:110)

인용문에서 확인되듯, '나'는 "부르주아의 썩은 미덕"을 지니고 사는, 즉, 시민으로서 사회가 제안하는 규칙을 지키고 살아가고자 하는 인물이다. 그런데 12시부터 4시라는 시간은 "행정상의 통행 제한의 시간", 즉, '야간통행금지' 시간이기도 하다. 이에 '나'는 고민에 빠지는 것이다. 위의 구절에서 무엇

164) 위의 글, 462-463면.

165) 원본에는 "一九五〇년대도 다 가는 五九년 여름, 어느 날 밤의 일이다."로 확인된다. 당시에는 "오구년"이라는 표현이 1959년으로 곧바로 치환되었겠지만, 오늘날 독자의 수월한 독해를 위해, 이 문장은 문학과지성사 판 문장으로 바꿔 인용한다.

보다 흥미로운 점은 초점화자 '나'가 "독자"를 호명하고 있다는 것이다. '나'가 상정하는 "독자"는 행정상의 규제로 인해 밤 외출이 어렵다는 것을 이미 "짐작"하고 있는 이들이다. 즉, 이 소설의 '독자'란 텍스트 밖에서의 문제, '동시대-서울'의 '야간통행금지'라는 제도의 모순점을 인식하고 있는 이들이어야 하는 것이다.[166]

이러한 5편의 문제의식은 앞서 '서울'을 공간적 배경으로 삼았던 3편의 마지막 장면과 겹쳐진다. 앞에서 확인하였듯, 3편에서 '나'는 '행운의 편지'와 '라디오'의 '크리스마스 캐럴'을 계기로 집 밖으로 나섰다. 그 산책은 '나'의 정체성을 고민하는 길로 이어졌는데, 그때 정체를 밝히는 것을 강요한 것에 대한 '나'의 대답은 "도둑"이었다. 3편에서 규정된 "도둑"이라는 '나'의 정체성은 5편에서 그에 대한 고민으로 다음과 같이 나타난다.

> 나는 분명히 도적놈이었으나 분명히 도적놈은 아니었다. 나는 아주 희미하게 나마 혁명가, 간첩, 도적놈 그런 사람들의 심정에 이해가 가는 듯싶었다. 이 맛을 못 잊는 것이구나 하고 나는 생각하였다. (크5:115)

이렇듯, '나'는 '도적놈' 정체성에 대한 고민에 빠지다가, "혁명가, 간첩, 도적놈 그런 사람들의 심정"을 모두 이해하게 된다. 그들은 "이 맛", 즉, 밤산책 중 경관을 만나 몸을 숨김으로써 레닌, 안중근, 김구가 될 수 있음을 실감하게 되는 마음이다. 또한, 이 부분에 앞서서도 '나'는 "독자"를 호명하고 있어 눈길을 끈다.

> 우습기 때문에 웃는 것이 아니라 웃으니까 우스운 것이라고 누군가 한 말대로라면 나는 아무래도 혁명가가 될 위험성이 짙다. <u>혁명가라고 고상하게(고상한지도 보장이 없지만 아뭏든) 말한대서 배 아파하는 독자에게는 간첩, 도</u>

166) 이와 관련해, 『크리스마스 캐럴』이 크리스마스의 풍경을 통해 식민과 냉전이라는 법의 기원을 환기한다는 안서현의 분석을 참고할 필요가 있다. 안서현은 이 소설이 '기형적 경찰국가의 모습'을 다루고 있다고 지적하는데, 특히, 이는 식민과 냉전의 논리라는 공고한 토대 위에 형성된 것이라는 점에서 문제적이다. '통금'은 그러한 식민과 냉전의 유산이 새겨진 대표적 법이다. 이 연구에 따르면, 『크리스마스 캐럴』 연작에서의 "신체/사상의 통금의 서사는 식민·냉전적 기원으로부터 5.16 이후에 이르기까지의 법의 역사에 관한 비판적 논평"이라고 볼 수 있다. (안서현, 「최인훈 소설과 보안법」, 『한국현대문학연구』 55, 2018, 332면.)

적놈이라고 말해도 무방하다. 나한테는 별로 중요하지 않은 일이니깐.(크 5:114, 강조는 인용자)

그러니까 '나'는 '도적놈'으로 불려도 상관없는 것이다. '나'에게 있어 "도적놈"이나 "간첩"이나 "혁명가"로서의 이름은 별로 중요치 않은 일이다. 특히 "혁명가"라고 부르는 것이 배 아픈 독자는 더더욱 어떻게 말해도 상관없다고 한다. 이처럼 정체성을 고민하는 과정에서 갑작스레 독자를 호명하는 초점화자의 행위에 대해 다루기 위해선 이 소설의 시간적 배경을 다시금 떠올려볼 필요가 있다.

5편의 결말부는 "4·19로부터 꼭 두 달이 된다"는 시점을 지나 "1961년 5월 16일. 새벽."에 갑작스런 총소리와 함께 "한 떼의 병력이 시내로 들어가는 것"을 보았다는 고백으로 이어진다. 먼저, '나'는 '시청 앞 광장'에서 4·19 혁명 참여자들을 연상시키는 학생들을 마주쳤다. 피를 흘리면서도 유쾌하게 떠들어대는 그들을 '나'는 계속 관찰하였다. 피라미드를 만들고, 시체의 눈에 박힌 쇠붙이가 별처럼 빛나고 있는 광장은 얼핏 보면 기괴한 축제 현장처럼 보이기도 했다.[167] 그리고 이 시끌벅적함은 곧 5월 16일의 갑작스러운 총소리로 이어진다.

'나'는 새벽에 산책하던 중, 한 떼의 병력이 시내로 향하는 것을 목격한다. 그 "간덩이 굵은 통행 제한 위반자들"을 보고 "부끄러움"을 느낀다. 그런데 그 '부끄러움'은 "그들의 방법이 나의 것에 비해 떳떳하고 남성적인 것은 확실"하다는 생각에서 나온다. 그들처럼 "고통을 위해서 여럿이 힘을 모아 무기를 갖추고 통행 제한의 규칙을 어길 만한 용기가 나한테는 없"기 때문이다. 이러한 '나'의 서술은 오히려 독자로 하여금 5·16 군사정변에 대해 비판적으로 돌이켜보게 한다. 분명 '통행 제한'이 있었던 때인데도, 그들은 '고통을 위해' 그 규칙을 어기고 있는 것이다. 그렇다면 그들은 앞서 '나'의 고민에 비추어보면 '부르주아의 미덕'조차 갖추지 못한 자들이다. 즉, 한 국가의 정부로서

167) 서미진은 이 작품에 관해 최인훈이 "크리스마스이브 날이 즉물적 카니발로 되어가는 현상을 사회병리현상으로 포착"하고 있다고 분석한다. 그러나 오히려 '카니발'의 속성을 생각해보면 이 '밤-서울의 광장'이라는 크로노토프에는 전복적 성격이 내재되어 있다고 보는 편이 타당할 것이다. (서미진, 「『크리스마스 캐럴』의 정체성 탐구에 대한 형식과 의미 고찰 - 최인훈 론」, 『Journal of Korean Culture』 7, 한국어문학국제학술포럼, 2005, 73면.)

정당성을 갖추지 못한 세력인 것이다.

'나'는 시내로 향하는 '그들'의 뒤를 쫓다가 갑작스레 추궁을 당하게 되면서 깜짝 놀란다.

> "누구야!"
> "네, 네……"
> "넌 누구냔 말야!"
> "전, 저어, 심야의 산책을 즐기는 시민이올시다. 저어, 동호의 인사들을 만나니 하도 반가와서…… 또 좀, 문의할 것도 있고 해서……"
> 그는 의아스럽게 한참 내 우아래를 훑어보더니 씨익 웃었다. 병사는,
> "도둑놈이군 그래"
> 하고는, 몸을 돌려 앞서간 산책자들을 급히 쫓아갔다. 나는 미소하였다. (크 5:124)

결국 '혁명가'가 되진 못했던 '나'는 '도둑놈'으로 호명받는다. 앞서 살펴본 「크리스마스 캐럴 3」과 함께 생각해 보면, 결국 5편 역시 서술자 '나'가 자신의 정체성을 '도둑'으로 규정짓게 되면서 마무리된다는 점에서 비슷하다. 그것도 "경관(「크리스마스 캐럴 3」)" 혹은 "병사(「크리스마스 캐럴 5」)"라는 독재 정권의 관리자에 의해 그러한 명칭을 부여받게 되는 것이다. 그는 정말 자신이 '도둑'이 맞는지 의심한다. 스스로 정체성을 정립하지 못하고 혼란에 빠지는 것이다. 이에 '도둑놈' 화자들의 대화는 자신의 의견을 당당히 밝히지 못하고 질문을 되묻거나 말을 더듬는 식으로 그려지고 있다.

이렇게 연작 『크리스마스 캐럴』을 구체적으로 살펴보면, 여러 층위의 시간과 공간을 겹쳐놓고 있다는 특징을 확인할 수 있다. 그리고 이 크로노토프들은 '크리스마스 밤-서울' 혹은 '동시대-서울'이라는 유사성 아래 상호 관계를 맺게 된다. 마지막 편인 5편에서 '나'는 두 개의 혁명을 지켜보게 된다. 허나 이 '4월의 카니발'은 학생들의 얼굴에 피와 울음이 섞이며 종료되고, 5·16을 목격하고도 아무 말도 할 수 없는 '나'의 말더듬으로 이어진다. 주지하듯, 1960년대 초반까지 5·16은 당대 지식인들에게조차 4·19혁명에 이은 '새로운 혁명'으로 인식되었고, 그러한 분위기 속에서 최인훈은 그 '혁명(들)'이 진짜

제대로 된 '혁명'인지를 되묻고자 했다. '나'가 간단한 대답조차 스스로 할 수 없는 '밤'의 상황을 묘사함으로써, 작가는 파시즘적인 당대 분위기에 관해 문제제기를 가한다. 이에 이 소설은 "파시즘이라는 능동적 허무주의"[168]와는 거리를 두게 되는 것이다.

"문학작품이 실제 현실과의 관계에서 지니는 예술적 통일성은 그 작품의 크로노토프에 의해 규정된다"[169]는 바흐친의 주장은 『크리스마스 캐럴』 연작이 지닌 크로노토프를 돌이켜보게 한다. 연작의 마지막 작품에서 최인훈은 "독자"를 소환하고, '지난밤에 본 일을 적고 있다'고 서술한다. 이는 4·19혁명의 실패와 5·16군사정변의 결과가 결코 지나가버린 일을 아님을 암시한다. 결국 최인훈은 『크리스마스 캐럴』이라는 5개의 소설을 통해 여러 층위의 크로노토프들을 겹쳐둠으로써, 독자들의 동시대 감각을 일깨워내고자 한 것이다. 그렇기에 이 소설은 연작의 관점으로 읽어야 한다. 다섯 편의 소설을 함께 읽었을 때, 이 이야기는 '옥이의 외출에 대한 말하기'에서 '나'가 '집 밖', 즉, 광장/사회로 시선을 돌리는 결말로 가게 되는 흐름을 지니고 있는 것으로 파악된다.

『크리스마스 캐럴』에서 '행운의 편지'와 '라디오'에서 흘러 나오는 '크리스마스 캐럴'은 '나'로 하여금 집 밖으로 나와, 야간 산책을 시도하도록 한다. 즉, 이 연작에서 다수를 향한 말하기 형식인 '매스커뮤니케이션' 매체는 '나'에게로 우연히 도착해 '나'가 어떤 변화를 행하도록 하는 촉매제 역할을 하고 있는 것으로 묘사된다. 그러나 '나'는 아직 혼란스러운 상태이다. 자신이 '도둑'인지 '혁명가'인지 정의하기 어려워하며, 혁명의 주변부를 맴돌며 성찰한다. 『크리스카스 캐럴』 연작에서 '라디오'로 '캐럴'을 듣던 최인훈의 화자는 이후 『총독의 소리』, 「주석의 소리」 연작에서 본격적으로 듣는 행위를 하는 존재, '청진화자'로 나타난다.

---

168) 따라서 「크리스마스 캐럴 5」에 관해, "한국사회의 보수적 요소와 西歐史의 퇴폐적 요소가 발전 혹은 진보의 이름 아래 결합함으로써 조성된 일종의 허무주의"라는 백낙청의 평가는 부당하다. 그는 이 작품을 "최악의 경우 파시즘이라는 능동적 허무주의의 온상"이 될 수 있다고 부정적으로 평가하는데, 오히려 『크리스마스 캐럴』이 연작이라는 사실을 염두에 두고 '외출의 연속'의 의미를 읽어보았을 때 이 작품은 '반-파시즘'적이라 할 수 있다. (백낙청, 「서구문학의 영향과 수용」, 『신동아』, 1967.01, 401-403면.)

169) 미하일 바흐찐, 「소설 속의 시간과 크로노토프의 형식」, 앞의 책, 450면.

3.2. ‘청진화’ 행위가 전파하는 ‘이중음성’의 가능성

이 절에서는 연작소설 『총독의 소리』, 「주석의 소리」와 장편소설 『서유기』 속 ‘매스 커뮤니케이션’의 의미를 살펴보려 한다. 『총독의 소리』와 「주석의 소리」가 ‘방송’이라는 대화 형식을 통해 작가가 하고 싶은 말을 우회적으로 전달하고 있다면, 『서유기』는 작품 전체가 ‘대화의 연속’으로 구성되어있다는 특징을 지니고 있어 『소리』 연작과는 또 다른 방식으로 주제를 제시한다.

소설 『총독의 소리』(1967~1976)와 「주석의 소리」(1969)[170]는 특별한 사건 없이 ‘라디오 방송’을 중심으로 구성되었다는 공통점으로 인해, 형식의 유사성에 주목해 함께 검토되어왔다. 두 소설의 초반부는 라디오 방송을 글로 옮겨둔 것처럼 보여 다소 난해하다. 비슷한 구조로 이루어진 두 작품의 가장 명확한 차이는 이 라디오 방송을 ‘누가’ 하고 있는가, 즉, 방송의 주체에 있다. 제목에서 드러나듯, 『총독의 소리』는 일본 제국주의 측의 논리를 대변하는 ‘총독’이, 「주석의 소리」는 상해임시정부를 대표하는 ‘주석’이 각각의 방송을 이끈다. 이에 기존연구에서는 두 소설의 서사적 특징인 ‘방송 형식’을 중심으로 분석하는 것이 도드라진다.[171] 이렇듯, 『총독의 소리』와 「주석의 소리」는 일반적으로 소설의 서사라 할 때 떠오르는 ‘사건을 중심으로 전개되는 이야기’를 갖추고 있진 않으며, 방송을 중심으로 만들어진 서사 구조가 두 작품의 가장 큰 특징으로 꼽힌다. 이에 두 작품은 연작 소설로 다뤄진다.

이와 관련해 소설 『총독의 소리』와 「주석의 소리」의 발표 시기를 근거로 최인훈이 큰 의도 없이 ‘연작’을 창작했을 것이라는 주장이 확인되기도 하

---

170) 작품의 발표지면과 연재 시기는 다음과 같다.

「총독의 소리」, 『신동아』, 1967.8

「총독의 소리2」, 『월간중앙』, 1968.4

「총독의 소리3」, 『창작과비평』, 1968.겨울

「주석의 소리」, 『월간중앙』, 1969.6

「총독의 소리4」, 『한국문학』, 1976.10.

이하 소설을 인용할 때는 『총독의 소리』 연작 전체를 지칭할 땐 “『총독의 소리』”로, 각각의 작품은 「총독의 소리」의 경우 (“총독” 편수:면수), 「주석의 소리」의 경우 (“주석”:면수)로 표기하고, 『총독의 소리』와 「주석의 소리」의 공통점을 토대로 함께 다룰 경우 “『소리』 연작”으로 지칭한다.

171) 서은선, 「최인훈 소설 <총독의 소리>, <주석의 소리> 의 서술 형식 연구」, 『문창어문논집』 37, 문창어문학회, 2000.

나,[172] 두 작품의 대화 형식을 중심으로 보면 이 작품들이 철저한 계획 하에 연작으로 구성되었음을 알 수 있다. 『총독의 소리』와 「주석의 소리」는 제목에서부터 드러나듯, '소리'라는 형식을 중심으로 연작으로 구성되고 있다. 사실 두 작품은 방송을 글로 풀어써 소설로 담아냈다는 특징 말고도 또 하나의 공통점을 지니고 있다. 바로 '시인'이라 지칭되는 청자의 등장이다. 『총독의 소리』와 「주석의 소리」의 소설 초반부에는 라디오 방송의 내용을 담고 있으나, (작품 마다 시기는 조금씩 차이나지만) 대체로 중반부를 넘어서면서 방송이 끝남을 알림과 동시에 그간 방송을 듣고 있던 시인의 모습이 나타나기 시작한다. 즉, 『소리』 연작은 방송을 중심으로 서사가 만들어지고 있을 뿐 아니라, '시인'이라는 존재가 등장함으로써 서사가 완성된다는 점에서도 닮아있다.

자연스레 두 작품은 '소리'로 가득 차 있다. 이 같은 특징을 염두에 두고, 본고는 멜바 커디-킨(Cuddy-Keane)이 제안한 '청진화(auscultation)', '청진화하다(auscultize)', '청진자(auscultator)'라는 용어를 통해 두 소설을 독해해 보고자 한다.[173] '청진화'는 '초점화'에서 파생된 개념으로, 초점화가 보는 인물을 중심으로 서사를 파악하는 방식이라면, 청진화는 듣는 인물을 중심으로 서사를 이해하는 방법이다. 커디-킨은 청진화의 가장 큰 특징으로 "듣는 행위는 보는 행위보다 더 넓은 범위까지 포착가능하다"고 설명한다.[174] 즉, '듣는 행위'는 '보는 행위'에 비해 더 많은 것을 인지하는 일로 이어질 수 있다. 최인훈의 『소리』 연작은 '시인'으로 지칭되는 이를 화자이자 청진자(auscultator)로 두고 있다. 『소리』 연작을 읽는 독자는 시인이 들은 방송을 문자로 담아낸 결과물을 읽게 된다. 예컨대, 「주석의 소리」에서 확인되는 아래아 표기는 지금 이 소설이 담아내는 것이 방송의 내용이지만, 독자의 입장

172) 그러나 본고는 「총독의 소리」의 경우 연재 당시에도 같은 제목으로 발표되었다는 점, 「주석의 소리」의 경우 총독의 소리」와 비슷한 제목은 물론 유사한 서사 구조를 갖추고 있다는 점에서 분명 두 작품이 '의도적 연속성'을 지니고 있다고 판단한다. 이에 두 작품의 가장 큰 특징인 라디오 방송을 통한 말하기 기법을 일종의 대화 형식으로 보고 이를 기준 삼아 두 작품을 함께 검토하고자 한다.

173) 멜바 커디-킨, 「모더니즘의 소리풍경과 지적인 귀」, 제임스 펠란·피터 J. 라비노비츠 엮음, 최라영 옮김, 『서술이론 Ⅱ』, 소명출판, 2016, 248면.

174) 듣는 행위는 내 시야가 닿지 않는 등 뒤쪽의 소리까지 포착할 수 있다. 예컨대 시각적 기능은 140~180°영역 이내에서 사용 가능하다면, 청각은 360°라는 원주 안에서 '소리원천'을 감지할 수 있다. (멜바 커디-킨, 위의 글, 253면.)

에서 그 방송은 귀로 들리는 것이 아니라는 사실을 다시금 일깨워준다. 다시 말해, 『소리』 연작의 방송이란 소설 안에서 재현되는 것이라는 점을 고려해야 한다. 전술했듯, 『소리』 연작의 대화 형식은 크게 '방송'과 '시인'을 중심으로 나눠지게 된다. 두 형식의 특징은 '방송의 일방적 말하기'와 '시인의 독백'으로 간략히 요약될 수 있을 것이다.

먼저, 두 소설이 제시하는 '일방적 말하기'의 성격은 기본적으로 매스커뮤니케이션, 그 중에도 '라디오 방송'이라는 매체의 본질적 특징에서 기인한다. 메시지의 내용보다도 그것이 전달되는 형식인 미디어(매체)의 중요성을 강조한 맥루한은 라디오 방송을 '뜨거운 미디어'로 규정한다. 뜨거운 미디어의 특징은 주어지는 정보량이 이미 충분히 많기 때문에 "이용자가 채워 넣거나 완성해야 할 것이 별로 없"으며 "이용자의 참여도가 낮"다는 데 있다.[175] 즉, 라디오 방송은 메시지가 오가는 과정에서 메시지를 보내는 측-화자-의 입장이 강력하게 전달되고, 메시지를 듣는 수용자-청자-는 참여할 여지가 적은 일방향성의 매체라 할 수 있다.

이 같은 성격을 지닌 라디오는 제2차 세계대전은 물론[176] 냉전 체제 분위기 속에서 효과적인 선전 도구로 활용되었다. 세계적인 이념 대립의 과정에서 라디오가 국경을 넘어 정치적 수단으로 활용될 수 있었던 것은 '단파방송(short wave broadcasting)'이라는 기술적 특성 덕분이었다.[177] 라디오라는 매체의 특징은 당대 한국사회에서 라디오가 지니고 있던 정치적 성격과도 유사하다. 1960년대 독재정권의 수립은 이전 정부가 행한 라디오 방송 시스템

---

175) 마셜 매클루언, 김상호 옮김, 『미디어의 이해』, 커뮤니케이션북스, 2011, 60면.

176) 맥루한은 "히틀러가 조금이라도 정치적인 인물이 될 수 있었던 직접적 원인은 라디오와 확성 장치에 있다"고 평가한다. 이는 라디오라는 매체가 히틀러의 사상을 효과적으로 전달했다는 뜻이 아니라, (이 과정에서 히틀러의 사상은 전혀 중요치 않으며) 당시 라디오가 "전자적 내파를 대규모로 체험"토록 하는 도구로 쓰였기에 가능한 것이었다. (위의 책, 505면.)

177) 제2차 세계대전은 라디오가 정치 선전의 도구로 활용된 시기다. 나치 독일은 라디오를 선전도구로 활용함으로써 철권통치를 유지하였다. 일본 역시 NHK(Nippon Hoso Hyokai : 일본방송협회)를 통해 동아시아와 동남아시아 그리고 미국 서부해안지대에 단파방송을 내보내 선전활동을 수행했다. 영국의 BBC는 전쟁이 시작되자 영어 이외에 7개의 언어로 방송을 내보냈으며, 전쟁 막바지에는 39개의 언어로 방송을 했다. 미국은 전쟁에 참가하면서 1942년 '미국의 소리(VOA : Voice of America)'를 설립했다(Daya Kishan Thussu, 2004). 이들은 모두 자신의 정치적 이해를 촉진하기 위해 라디오를 효과적으로 이용했다. 특히 "라디오의 선전 도구화는 제2차 세계대전과 더불어 가속화되고 이후의 냉전기간(cold war)동안에는 총성 없는 전파전쟁으로 지속"되었다는 점엥서 문제적이다. (김은규, 『라디오 혁명』, 커뮤니케이션북스, 2013, 61-70면.)

완비 덕분이었다는 사실은 『소리』 연작을 분석하는데 유의미한 참고 자료이다. 당시 한국 사회에서 '라디오'는 '쿠데타의 폭탄'이었다.[178] 『총독의 소리』의 방송 역시 비슷한 경향을 보인다.

> 반도는 제국의 제단祭壇이었으며 반도인은 제물이었던 것입니다. 그들을 도살하여 그 살을 씹고 피를 마심으로써 이 부족의 활력은 건강할 수 있었던 것입니다. 제정祭政 일치론자인 본인은 그러므로 '정치와 경제의 영역에 있어서의 활력의 원천으로서의 식민지'라는 제목으로 **이 방송에 앞서 이미 방송한 바도 있었던 것**입니다. (총독1:480)

인용문에서 확인되는 방송의 내용은 가히 폭력적이다. 반도인을 "도살하여 그 살을 씹고 피를 마심으로써 이 부족의 활력은 건강할 수 있었"다는 총독의 회고는 제국의 폭력을 압축적으로 제시하는 듯하다. 어떤 집단의 '활력'을 위해서는 어떤 이들을 죽이고 희생시키는 일이 당연히 일어날 수 있다는 것이다. 더욱 놀라운 부분은 '이미 방송한 바 있다'는 표현이다. 이는 이러한 폭력적 내용의 방송이 처음이 아님을 암시한다. 이렇듯, 『총독의 소리』의 라디오 방송은 폭력의 합리화에 대한 메시지를 반복적으로 전달하고 있는 것으로 묘사된다.

물론 그렇다고 해서 소설 『총독의 소리』가 당대 한국사회의 대중매체가 지니고 있던 문제성을 지적하기 위해 창작된 소설이라고 단순하게 정의할 수는

---

178) 임태훈은 「총독의 소리」를 분석하는 과정에서 1960년대 한국 사회의 '라디오'를 '쿠데타의 폭탄'이라 보며, 5·16이 "성공한 음향전"일 수 있었던 것은 1960년에서 1961년 사이의 한국 사회 전반에 라디오 보급이 집중적으로 이루어진 덕분이라 말한다. (임태훈, 「국가의 사운드스케이프와 붉은 소음의 상상력: 1960년대 소리의 문화사 연구를 위하여 (1)」, 『대중서사연구』 25, 대중서사학회, 2011, 290면.) 이에 대해 임태훈은 다음과 같은 자료를 함께 제시한다. "말하자면 5·16은 음향전(sonic warfare)으로 정권을 찬탈한 한국 근현대사의 전무후무한 사건이었다. 그런데 한 가지 아이러니한 점이 있다. 3·15 부정 선거를 불과 한 달 앞두고 이승만 정부는 한 달 사이에 4,920대의 라디오를 벽촌에 보냈고, 장면 정부도 1961년 초에 라디오 2,500대를 농어촌에 배포했다." - 한국방송60년사, 『한국방송공사』, 1987, 315면. (임태훈, 같은 글, 같은 면에서 재인용.) 즉, 1960년대의 독재정권이 수월하게 성립할 수 있었던 것은 이미 직전에 이승만 정부와 장면 정부에서 적극적으로 라디오를 배급했기에 가능한 결과라는 것이다. 이 같은 1960년대 한국사회 속 라디오 매체가 지닌 문제성은 소설 『총독의 소리』가 부정선거의 문제를 꼬집으며, 당대 정권만 비판의 대상으로 삼는 게 아니라 "반도의 역대 정권은 본질적으로 매판 정권"이라 평하는 것과 함께 다뤄볼 수 있는 문제다.

없다. 『총독의 소리』와 「주석의 소리」를 함께 검토할 때 반드시 짚고 넘어가야할 가장 큰 문제가 남아 있다. 왜 총독과 주석이라는 상반된 성격의 화자가 같은 형식의 두 작품에서 각각 방송 주체로서 등장하고 있느냐는 것이다. 이에 대해 작가 최인훈이 상해임시정부의 주석과 일제 하 총독을 '방송'의 주체들로 내세움으로써, "최인훈이라는 글쓰기 주체가 있는지 없는지 알 수 없게" 만들고, 이를 통해 총독의 목소리가 작가의 목소리를 은폐하면서 삭제하게 되면서 "작가의 침묵은 총독의 목소리에 허구성과 실재성을 동시에 부여" 하는 듯 보인다는 분석을 참고해 볼 필요가 있다.[179] 작가가 침묵함으로써, 글쓰기 주체가 가려진다. 이는 소설가는 결코 작품 속의 다의적(多意的) 언어의 배후에 깔린 사회·이념적 문화의 지평을 파괴하지 않는다는 바흐친의 지적을 연상시킨다. 그에 따르면, 소설가의 의사는 '굴절'을 통해 표현된다. 소설가는 자기 작품의 언어(들)로부터 거리를 두며, 그 언어들의 여러 층위로부터 거리를 둠으로써 '말'하는 것이다.[180] 그렇다면 『총독의 소리』와 「주석의 소리」가 제목은 물론 서사 구성의 방식까지 쌍둥이처럼 닮아있는 데에는 그 발화자의 정체성이 어떻든 간에 거리를 둠으로써 다양한 이념을 제시하고자 하는 작가의 의도가 있었으리라 추론해볼 수 있다. 최인훈은 정반대 입장의 발화자를 『총독의 소리』와 「주석의 소리」라는 두 작품의 화자로 각각 등장시킴으로써, 두 소설 속 방송의 담론으로부터 거리두기에 성공한다.

게다가 더욱 흥미로운 점은 소설 『총독의 소리』에서 총독이 진행하는 방송이 이중적인 성격을 띠는 것으로 묘사되고 있다는 사실이다.[181] 예컨대, 처음 이 소설의 1편에서 가장 첫 문장은 다음과 같다.

---

179) 김동식은 연작소설 「총독의 소리」의 1~3편이 1967년과 1968년에, 4편이 1976년에 발표되었다는 점을 염두에 두고, 작품들과 관련된 시대적 배경으로 1965년 한일협정, 1972년 7·4 남북공동성명을 꼽는다. 이에 작가 최인훈이 각각의 역사적 사건과 관련해 연상되는 존재인 상해임시정부와 일제 총독부라는 역사적 타자들을 소설로 불러들인 것이라 추측한다. (김동식, 앞의 글, 547-553면.)

180) 미하일 바흐찐, 「소설 속의 담론」, 『장편소설과 민중언어』, 창비, 1988, 110면.

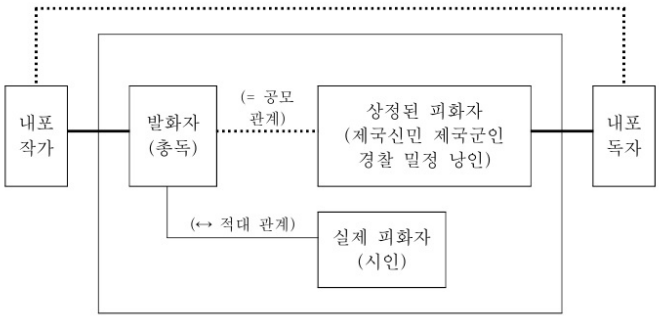
181) 류동규는 다음과 같이 채트먼의 이론을 참고한 담화 모형을 그려, 총독의 소리 에서 총독의 발화가 이중적 목소리를 지니게 되는 현상에 관해 설명한다. 그는 이러한 이중적 발화의 의미를 작품이 지닌 탈식민적 정체성과 연관된 것으로 본다. (류동규, 「탈식민적 정체성과 근대 민족국가 비판 - 최인훈의 『총독의 소리』 연작을 중심으로」, 『우리말글』 44, 우리말글학회, 2008,)

충용한 제국帝國 신민臣民 여러분. 제국이 재기하여 반도半島에 다시 영광을 누릴 그날을 기다리면서 은인자중 맡은 바 고난의 항쟁을 이어가고 있는 모든 제국 군인과 경찰과 밀정과 낭인狼人 여러분. (총독1:472)

이렇게 소설『총독의 소리』는 군인, 경찰, 밀정 등의 '제국의 하수인'을 호명하는 내용의 방송으로 시작한다. 그런데 그 내용을 자세히 살펴보면 다음과 같이 당시 한국의 선거에 대한 논평이 포함되어있음을 확인할 수 있다.

[인용문-1]
근래에 있었던 저 몇 해 전 사월에 반도인들이 선거의 부정을 항의하여 일어난 사건은 실로 당돌한 것이었습니다. 물론 그때에도 이 치사한 반도인들은 현지 미국 대사관의 동향을 살피면서 그 옹호에 용기백배한 흔적이 있습니다만 그렇다손 치더라도 반도인으로서는 과분할 만큼 그럴듯한 행동이었습니다.(총독1:480)

[인용문-2]
대저 반도인들은 주기적으로 집단적 지랄병을 일으키는 버릇이 있어서 저 기미년 삼월에도 그 발작이 있었던 것입니다. 잘 나가다가 이러는 속은 알다가도 모를 노릇입니다. 그 사월의 지랄병 무렵에 본인은 매우 우려했습니다. 썩은 반도인들이 이 새로운 형식의 제사에서 틀림없이 패가망신할 것을 신념해 온 본인이었기 때문입니다. (총독1:481)



위의 [인용문-1]은 4·19 혁명에 대한 구체적인 의견을 담고 있으며, [인용문-2]는 그 혁명의 원천을 '주기적으로 집단적 지랄병을 일으키는 반도인의 버릇'에서 찾고 있다는 점에서 이목을 집중시킨다. 위의 논평은 소설에서 방송을 진행하고 있는 '총독'의 입을 빌려 이뤄지지만, 사실은 당대 한국 사회를 향한 작가 최인훈의 경고이기도 하다.[182] 그는 "집단적 지랄병"이라는 부정적 표현을 사용함으로써 독자의 관심을 끈다. 이는 "썩은 반도"는 "새로운 형식의 제사", 즉, 선거를 통해 망하고 만다는 냉철한 지적으로 이어진다.[183] 이어지는 "못나고 귀여운 나의 반도인"이라는 역설적 표현은 총독의 말대로 반도인이 "못나면 못날수록 제국의 이익"일 텐데, 총독은 왜 이렇게 반도인의 못남에 "슬그머니 화가" 난다고 느끼고 있는 것일까 독자의 의아함을 증폭시킨다. 즉, 총독의 방송은 '이중음성적 담론'[184]이다.

> 소설 속에 통합된 언어적 다양성은 (그 통합의 형식이 어떠한 것이건간에) 굴절에 의해서만 작가의 의도를 표현하는, **타인의 언어에 의한 타인의 발언**이다. 이러한 발언은 이중음성적 담론이라는 특수한 유형의 담론을 만들어낸다. (…중략…) 즉 이야기하는 인물의 직접적 의도와 작가의 굴절된 의도를 함께 표현해주는 담론이다. (강조는 원문을 따름)[185]

---

182) 최인훈은 이 같은 형식을 사용한 이유에 대해 "적의 입을 빌려 우리를 깨우치는 형식", "빙적이아(憑敵利我)"라고 설명한 바 있다. 즉, 『총독의 소리』는 작가 최인훈이 어떻게 "우리"가 깨달음을 얻을 수 있을지 효과적인 방법을 고민한 후 내놓은 작품이다. (최인훈, 「원시인이 되기 위한 문명한 의식」, 『길에 관한 명상』, 문학과지성사, 2010, 27면.)

183) 이에 대해 배지연은 1966년 3.15부정선거와 1967년 6월 선거 종료 이후 기사 2편을 곁들여보며, 「총독의 소리」가 당대 담론 지형을 잘 보여주는 신문논평에 대한 해석 및 논평 기능을 간접적으로 수행하고 있다고 분석한다. (배지연, 「최인훈 소설의 메타적 글쓰기 연구」, 경북대학교 박사논문, 2016, 51면.)

184) 반재영 역시 바흐친의 표현을 빌려 '총독'의 발화를 "이중음성적 복화술의 장치"라 명명한다. 그에 따르면, '이중음성적 복화술'은 두 가지 효과를 발휘하는데, 첫 번째는 총독이 논리적 일관성을 유지하지 못한다는 점이며, 두 번째는 복화술의 표면에 있는 자(총독)와 이면에 있는 자(작가)가 다른 국적을 지니고 있으므로 한국과 일본의 상황을 겹쳐 보는 "대위법적 독해"를 유도한다는 점이다. (반재영, 「1960년대 한국 민족주의와 최인훈 소설의 담론적 대응에 관한 연구」, 고려대학교 석사논문, 2017, 137면.) 반재영의 연구가 『총독의 소리』 속 '이중음성'의 의미를 총독의 발화 안에서 찾아냄으로써, 탈식민주의적 행위로 독해하려 시도하고 있다. 본고는 이러한 논의를 토대로 '방송'이라는 매체의 성격을 규명하는데 집중해보고자 한다. 또한, 총독의 발화뿐만 아니라 시인의 독백까지 아울러 살핌으로써, 『소리』 연작에 나타난 '방송' 형식의 의미를 '대화'라는 인식 하에 총체적으로 확인한다.

185) 미하일 바흐찐, 전승희·서경희·박유미 옮김, 「소설 속의 담론」, 『장편소설과 민중언어』, 창비,

인용문에서 확인가능하듯, 바흐친은 '헤테로그로시아(heteroglossia, 언어적 다양성)'가 '이중음성적 담론'을 만들어낸다고 설명한다. 이 같은 '이중음성적 담론'은 두 가지 특징을 지니고 있다. 그 안에는 "두 개의 음성, 두 개의 의미, 두 개의 표현이 있다"는 것과 "두 음성은 시종일관 대화적인 상호관련을 갖는다"는 것이다.[186] 『총독의 방송』에서 총독이 방송으로 전하는 담론에는 식민지 조선을 억압하려는 내용과 당대 한국 사회에 대한 관심이 뒤섞여 있다. 하나의 방송임에도 그 안에서 두 개의 음성이 나타나고 있다고 할 수 있다. 바흐친이 강조했듯, 소설에서 작가의 의도는 "타인의 언어에 의한 타인의 발언"으로 표현된다. 이 작품을 두고 "적의 입을 빌려 우리를 깨우치는 형식"이라고 최인훈 스스로 소개한 것과 같이, 그는 총독이라는 타인의 입을 빌려 자신의 의도를 굴절해 표현하고자 한 것이다.[187] 게다가 같은 형식을 갖추면서 반대격의 발화자를 내세운 소설 「주석의 소리」까지 등장함으로써, 『소리』 연작의 '방송'이란 상반된 성격의 두 음성이 함께 나타나는 '이중음성적' 매체라 추론할 수 있다.

소설 『총독의 소리』와 「주석의 소리」는 최인훈이 당대 한국 사회에 관해 비판하고 싶은 바를 직접적으로 전달하는 대신, 방송이라는 대화 형식을 이용해 독자에게 간접적으로 전한다. 먼저, 『총독의 방송』에서 '라디오 방송'은 '일방적 말하기'를 하고 있는 것으로 묘사된다. 최인훈의 비판의식은 소설 속 방송이 담고 있는 내용뿐 아니라 방송이라는 매체의 성격에서도 확인 가능하다. 그러면서 동시에 『총독의 방송』의 '방송'은 한국을 향한 억압적 음성 뿐 아니라 관심 어린 음성 역시 지니고 있는 것으로 나타난다. 즉, 이 소설의 '방송'이 만들어내는 담론 안에는 이중음성이 나타나고 있는 것이다. 이 같은 특징은 「주석의 소리」까지 포함하여 함께 검토해봤을 때 더욱 도드라진다. 이렇듯, 『소리』 연작의 '방송'의 의미를 총체적으로 검토해보면, 일방성을 지닌 것은 물론, 이중성을 지닌 것으로 볼 수 있다.

1988, 140면.

186) 위의 글, 위의 면.

187) 최인훈, 「원시인이 되기 위한 문명한 의식」, 『길에 관한 명상』, 문학과지성사, 2010, 27면.

그런데, 또 하나의 문제는 앞서 말했듯 『총독의 소리』와 「주석의 소리」 모두 방송이 끝난 후, 이 방송을 듣고 있던 존재로 '시인'이 갑자기 나타난다는 것이다. 앞서 말했듯, 『소리』 연작의 내용은 방송과 독백 부분으로 이분화되어 있다. 이에 두 소설은 서사 구조를 이루는 중요한 원리로 방송 형식뿐만 아니라, 시인의 발화 역시 주요 검토 대상으로 다룰 필요가 있다. 이 의미를 파악하기 위해서는 시인의 발화의 내용을 살펴보는 것도 물론 필요하지만, 특히 어느 편에서 더 길어지고 있느냐를 확인할 필요가 있을 것이다.

「총독의 소리 2」의 방송은 시작과 끝 부분에서 "총독 각하의 노변담화"로 소개되고 있다. 기실 『총독의 소리』와 「주석의 소리」의 제목은 미국의 소리(Voice of America (VOA))를 연상케 한다. 총독의 방송을 '노변담화'라 이름 붙인 것 역시 미국의 정치사와 관련지어 고찰해볼 수 있는 지점이다. '화롯가에 둘러앉아서 서로 한가롭게 주고받는 이야기'라는 뜻을 지닌 '노변담화(fireside chat)'는 프랭클린 루스벨트(Franklin Delano Roosevelt, 1882~1945) 대통령이 애용한 대(對)국민 소통 방식에서 유래한 표현이다. 이때 루스벨트가 사용한 매체가 바로 '라디오 방송'이었다. 루스벨트는 국민들에게 친근하게 다가서기 위해 라디오를 적극 활용하였는데, 이는 친구와 대화하듯 친근한 느낌을 준다는 효과를 의도했기 때문이었다. 앞서 맥루한이 라디오의 성격을 '핫미디어'로 규정하였다고 언급한 바 있다. 그런 맥루한이 루스벨트의 '노변담화'를 두고 "그는 적어도 뜨거운 라디오 미디어를 노변담화라는 극히 차가운 작업에 이용하는 방법을 알고 있었다"[188]고 평가하였다는 사실은 매우 흥미롭다. 즉, '노변담화'란 청취자의 마음 혹은 행동을 움직이고자 하는 의도 하에 기획된 라디오 방송이다. 노변담화는 '듣고 있는' 존재를 철저하게 의식한 대화 방식이라 할 수 있다. 「총독의 소리 2」는 청진자가 처음으로 '시인'으로 호명되는 작품이기도 하다. 그렇다면 최인훈이 '총독의 방송'에 '노변담화'라는 명칭을 붙인 것은 '시인'이라는 존재를 수신자로 설정하는 효과를 창출하게 된다.

또한, 『총독의 소리』와 「주석의 소리」가 소설로 분류된다는 사실은 바흐친의 주장을 떠올리게 한다. 바흐친은 말의 의미가 각각 만들어지는 것이 아니

188) 마셜 매클루언, 김상호 옮김, 『미디어의 이해』, 커뮤니케이션북스, 2011, 504면.

라 대화 안에서 구성된다고 설명하면서, 각 언어가 지닌 세계관의 의의를 강조한 바 있다. 이는 『총독의 소리』와 「주석의 소리」의 소설 몇 장에 걸쳐 끊어지지 않는 시인의 발화를 독백으로 볼 것인지에 대해 재고하도록 한다. 시인의 발화는 3인칭으로 쓰였지만, 그의 목소리를 담고 있는 '자유간접화법'으로 나타난다.[189] 그런데 『소리』 연작의 경우, 방송이 나온 후 시인의 목소리가 이어지는 서사 구조로 인해 자유간접화법의 화자가 곧 '청진화자'가 된다는 사실에 방점을 찍어야 한다.

『소리』 연작의 작품 수는 총 5편이다. 그중에서 가운데에 해당하는 「총독의 소리」 3편을 제외하고는, '시인'이 등장한다. 먼저, 「총독의 소리」 1편이 다 끝나갈 무렵, 방송을 듣고 있던 '시인'의 존재가 갑작스레 공개된다. 이때 시인의 발화가 담긴 분량은 전체 소설의 양에 비해 그리 많지 않다. 한쪽도 채 안 되는 만큼의 양이다. 그럼에도 독자들은 소설을 읽고 있는 자신 말고도 이 방송을 '듣고 있는' 존재가 하나 더 있다는 사실을 지각하게 된다. 이에 독자들은 2편을 읽기 시작할 때엔, 독자와 총독 사이에 시인이라는 존재가 있다는 사실을 의식하고 소설에 몰입하게 된다.

(가) ……지척지척 내리는 빗소리와 아울러 들려오던 방송은 여기서 뚝 그쳤다. 그는 어둠을 내다보았다. 그리고 창틀을 꽉 움켜잡으며 귀를 기울였다. 그 소리는 더는 들리지 않았다. (총독1:483)

(나) 방송은 여기서 뚝 그쳤다. 시인은 어둠을 내다보았다. 그리고 창틀을 꽉 움켜잡으며 귀를 기울였다. 그 소리는 더는 들리지 않았다. (총독2:418)

(다) 방송은 여기서 뚝 그쳤다. 시인은 창으로 걸어가서 밤을 내다보았다. (주석:372)

189) 시인의 발화를 "내적 독백"이라고 표현하는 경우도 있다. (배지연, 앞의 논문, 45면.) 그러나 '내적 독백'과 '자유간접화법'은 매우 유사한 서술 방법이긴 하나, 문법적으로 3인칭 서술을 유지하기만 하면 '자유간접화법'이다. (H.포터 애벗, 우찬제·이소연·박상익·공성수 옮김, 『서사학 강의』, 문학과지성사, 2010, 155면.) 소설 『소리』 연작에서 시인은 분명 "그" 혹은 "시인"으로 명명되고 있으므로, 시인의 발화는 '자유간접화법'으로 보는 편이 타당할 것이다.

(라) 방송은 여기서 그쳤다.
고요함이 일시에 귀로 몰려든다. 작은 구멍으로 쏠리는 홍수처럼. 크나큰 홍수의 밑바닥에 누워서 아우성치는 큰 물소리를 듣는다. (총독4:202)

인용문 (가)에서 확인되듯, 「총독의 소리」 1편에서 시인은 소설의 가장 마지막 쪽에서야 등장해 간략히 묘사되었을 뿐이었다. 그런데, 2편에서는 인용문 (나) 이후 시인의 말이 여러 장에 걸쳐 한 문장으로 쓰이고 있음을 확인할 수 있다. 이어 인용문 (다)의 문장 이후 시작되는 「주석의 소리」에서의 시인의 발화는 "~면서"라는 연결어를 사용해가며, 한 문장임에도 8쪽에 걸쳐 이어진다. 이처럼 「주석의 소리」와 『총독의 소리』에서 '독백'으로 보이는 '시인의 말'은 소설 몇 장에 걸쳐도 끝나지 않는 기나긴 문장으로 표현되고 있어 눈길을 끈다.

인용문 (나)가 서술된 「총독의 소리」 2편은 1편에서 시인이 '그'로 등장한 이후, 처음으로 '시인'이라는 명칭을 부여받으며 등장한 작품이다. 2편에서의 시인의 발화는 1편의 것보다 5배가량 긴 분량으로 확인된다. 이후 독자들은 3편을 읽기 시작하며 당연하게도 시인의 존재를 의식할 것이다. 그런데 이후 3편에선 시인의 발화가 아예 확인되지 않는다. 오로지 총독의 방송으로만 소설 전체가 이루어져 있다. 그리고 긴 공백기 이후 『총독의 소리』 4편이 발표되기 전, 시인의 존재를 다시 만날 수 있는 것은 「주석의 소리」에서다. 사라졌다가 다시 나타난 작품에서 시인의 말은 가장 긴 분량으로 확인되는 것이다. 이에 독자는 시인이 '시인'이기 때문에 무언가 하고 싶은 혹은 해야 할 말이 있는 상태라는 것을 추측해볼 수 있다. 『소리』 연작에서 시인의 말이 몇 장에 걸쳐도 끝나지 않는 기나긴 문장으로 표현될 수밖에 없는 이유는 '라디오'가 지닌 폭력성을 토대로 독해해볼 수 있을 것이다. 당대 정권의 목소리만을 대변하는 대중매체에 억눌려, 목소리를 내기 어려운 존재들을 대변해 '시인'은 발언권이 생기자 어떻게든 자신의 의견을 밝히려 한 문장을 소설 몇 장에 걸쳐 늘어놓는 것은 아닐까 추측가능하다. 『소리』 연작의 '시인'의 장황한 발화는 독자가 문장에서 눈을 떼지 못하게 함으로써 적극적 독서를 유도한다. 즉, 이러한 최인훈 소설의 말하기 기법은 독자의 능동성을 이끌어

낸다는 효과를 지닌다는 점에서 주목을 요한다.

무엇보다 「총독의 소리」 2편에서 눈에 띄는 것은 고려가요 「가시리」와 「정읍사」의 부분 인용이다. 독자들은 방송 중간에 “즙사와 두어ᄅᆞᄆᆞᄅᆞᄂᆞ”이라는 가사가 반복되는 것이나 “민중에게 무기를 준다는 것은 까뜩하면 위험천만한 일”이 된다는 총독의 경고 뒤에 곧바로 따라 붙는 “즌 데ᄅᆞᆯ 드디올세ᄅᆞ”같은 구절에 의아함을 느낄 수밖에 없다. 게다가 방송이 끝날 때는 “ᄃᆞᆯᄒᆞ 높이곰 도ᄃᆞ샤”와 “머리곰 비치오시ᄅᆞ”와 같은 정읍사의 구절이 연속적으로 서술되는 것을 확인할 수 있다. 이는 소설에 시인의 말이 나오기 전 총독의 방송이 진행되는 동안, 그 안에 함께 서술되어 있기에 문제적이다. 아이러니하게도 총독이 내세우는 제국주의 측 담론이 묘사되어야 하는 부분에서 한국의 고유한 노래가 발견되는 것이기 때문이다. 이는 「총독의 소리」의 방송이 방송으로서 존재하는 것이 아니라, 소설 안에서 재현되는 방송이기에 나타난 결과다. 즉, 독자는 소설을 읽는 입장에서 방송의 내용을 글로써 마주하게 된다. 이때 독자는 그 방송의 메시지를 곧바로 받아들이는 것이 아니라, 전술했던 것처럼 청진자-시인을 통해 수용한다. 「총독의 소리」의 방송은 시인의 ‘청진된 서술’을 통해 독자에게 전달되는 것이다. 그리고 이는 한국의 고전시가를 알고 있어야 포착 가능한 ‘잡음’[190]이라는 점에서 문제적이다. 「총독의 소리 2」의 방송 도중에 등장한 고전시가는 물론, 「주석의 소리」 속 방송 초반의 아래아로 표기된 서술 역시 유사한 성격을 지니고 있다. 만약 이것이 실제 방송이라면 청각적으로만 인식될 테니 아래아가 쓰였는지 아닌지 그 표기법까지는 알 수 없다. 그러나 이 방송은 소설 안에서 묘사되고 있다. 즉, 『소리』 연작의 아래아 표기는 이 방송이 청진자-시인을 거쳐 독자에게 전달되고 있기에 나타나는 특성이며, 이러한 ‘청진된 서술’은 한국의 전통 문화를 인식하고 있는 자만이 독해할 수 있는 내용을 담고 있어 의미심장하다.

「총독의 소리」 2편의 또 다른 문제성은 처음으로 ‘시인’이 ‘시인’으로 호명

190) 이에 대해 유예현은 고대가요나 고려가요가 굳이 삽입되지 않아도 무방한 부분에서 이질적으로 나타나고 있는 것이 ‘시인’으로 하여금 귀를 곤두세우게 하는 효과를 지닌다고 본다. (유예현, 앞의 논문, 106면.) 본고는 이 잡음이 소설 안에서 묘사되고 있는 것이기 때문에, 옛한글로 쓰인 것을 독자가 눈으로 확인하게 됨으로써, 독자들이 한국의 전통 문화를 토대로 작품의 주제의식을 파악하게 된다는 것을 강조하고 싶다. 이는 ‘청진된 서술’의 서사적 효과라 할 수 있다.

된다는 데 있다. 1편에서 "그"로 불렸으나, 2편에서부터 이 '듣고 있는' 존재는 "시인"으로 불리기 시작한다. 시인은 자신에게 "물을 만한 힘을 가지고 있는 것을 저주하면서"도, "영광이 없는 시대에 영광을 가지려는 발버둥이 나 혼자만의 힘으로 될 수는 없는 일이라고 해서 그것을 팽개쳐버리는 것은 용사의 길이 아니라는 것을 안다"고 말하는 인물이다. 시인은 "너절한 시밖에는 쓰지 못하게 된 시인"이 살고 있는 "도시를 바라보면서 오래오래 서 있"는 것으로 묘사되는데, 이것이 지금 이 말을 독자에게 전하고 있는 시인 자신의 모습인지 아니면 또 다른 시인의 모습인지는 명확하게 밝혀지고 있지 않다. (총독2:418-421) 그러나 이 존재가 청진자-시인 본인인지 제3자인지는 중요하지 않다. 소설 「총독의 소리 2」에서 시인은 어떤 말을 해야만 하는 상황임을 인지하고 있음에도 제대로 된 말을 하지 못하고 너절한 표현밖에 하지 못하는 존재로 묘사된다는 점에 주목해야 한다. 즉, 『소리』 연작이 묘사하는 세계란 하고 싶은 말 혹은 해야 할 말이 있으나 그러지 못하는 존재가 있다는 것이다. 2편에서 이 존재가 '시인'으로 밝혀진다.[191]

잊지 말아야 할 것은 이 모든 것이 소설 안에서 묘사되고 있다는 사실이다. 그렇다면 청진자-시인의 독백 역시 재고해볼 필요가 있다. 앞에서 확인했듯, 『총독의 소리』의 방송은 표면적으로만 본다면 일방적 성격을 지닌 듯 보이지만, 그 이면을 살펴보면 정반대의 성격을 띤 목소리가 뒤섞여 있는 '이중음성적' 담론이었다. 흥미로운 점은 방송의 성격이 그러하듯, 시인의 독백 역시 이중성을 띤다는 점이다. 이에 시인의 독백이 과연 '독백'인가라는 의문을 제기할 수 있다. 소설 『총독의 소리』와 「주석의 소리」의 대화 형식을 전체적으로 검토해보면, (총독과 주석의) 방송과 (시인의) 독백이 서로를 향한 대화성을 지니고 있기 때문이다. 독자들은 소설을 읽는 동안 시인의 유무를 의식

191) 유예현은 시인에 대한 수식어에 주목한다. "귀를 기울이며" "스스로 갈기갈기 해부해 놓은 청각기관을 한사코 긁어 세"운, "귀를 곤두세운" 같은 표현들이 시인의 상황을 설명하는 데 붙는 핵심적인 수식어라는 사실은 이 시인이라는 존재가 듣는 행위를 통해 세계를 인식한다는 점에서 능동적인 존재임을 암시한다. 특히, 유예현은 시인이 방송을 도청하고 있는 자라는 점에서, 비판적인 자기 인식과 세계에 대한 인식에의 욕구가 함의되어 있다고 본다. (유예현, 앞의 논문, 106면. ; 같은글, 112면.) 시인의 듣는 감각에 주목한 유예현의 논의는 본고에 많은 시사점을 안기는 바, 이 글은 유예현의 논의를 참고하면서, 추가적으로 시인의 듣는 행위가 소설 안에서 묘사되고 있다는 특징에 관해 설명할 필요성을 절실히 느끼며 시인이 들은 내용이 독자에게 글자로 재현됨으로써 만들어지는 의미를 알아본다.

하며 그의 말에 주목하게 된다. 이 과정에서 시인의 독백이 소설 밖으로 확장됨으로써, 시인은 독자를 청자로 삼은 말하기를 행하게 된다. 즉, 소설『소리』연작의 시인의 독백이 독백의 영역을 넘어 대화로 거듭나게 되는 것은 이것이 소설의 발화이기 때문이다. 이로써 시인의 독백은 "전위적"[192] 성격을 띠게 된다.

이처럼 일방적으로 보이는 발화에도 실은 대화성이 숨겨져 있다고 볼 수 있다. 따라서 소설 후반부에 나오는 '독백'은 물론, 앞서 살펴본 '일방적 말하기'를 포함한 소설의 발화 모두를 '숨겨진 대화'로 볼 수 있다.[193] 확인한 바와 같이, 독특한 특성을 지닌 소설『총독의 소리』의 형식에 관해 최인훈은 한 대담에서 다음과 같이 소개한 바 있다.

> 「총독의 소리」는 한일협정이라는 해방 후 정치사회사의 새 장을 여는 사건에 대한 한 지식인의 충격과 혼란과 위기의식을 폭발적으로 내놓기 위해서 **소설의 통념적인 형식을 벗어나 보려고 했던 것**이지요. **이 작품의 형식은 소설의 가장 원초적인 형태인 서간문 또는 일인칭 형식의 변형입니다**.(강조는 인용자)[194]

위의 답변에서 확인되듯, 최인훈은 "소설의 형식"을 탈피하고자 "소설의 가장 원초적인 형태"를 택했다고 한다. 소설이라는 장르가 서간문 양식에서 비롯되었다는 것은 이미 여러 이론가에 의해 지적되어왔다.[195] 하지만 소설『

192) 최인훈은『총독의 소리』에 관해, 방송 뒤에 오는 익명의 독백 부분이 앞의 총독의 연설보다도 오히려 "전위적"이라고 설명한 바 있다. (최인훈,「원시인이 되기 위한 문명한 의식」,『길에 대한 명상』, 문학과지성사, 2010, 27면.)

193) 바흐친은 소설 속의 인물이 각자 자신에게 할당된 직접담론의 범위, 즉, '실제' 발언의 영역을 넘어선다고 주장한다. 그는 이러한 영역을 "항상 대화화되어 있는 영역"이라 일컫는데, 겉보기에 독백으로 보이는 서술 역시 '소설적 대화'를 이루고 있다는 것이다. (미하일 바흐찐,「소설 속의 담론」, 앞의 책, 135면.)

194) 최인훈,「나의 문학, 나의 소설작법」,『현대문학』1983.5, 298면.

195) 대표적으로 이언 와트가 있다. (이언 와트, 강유나·고경하 옮김,『소설의 발생』, 강, 2009 참조.) 바흐친 역시 고백록이나 일기 등과 같은 장르가 소설장르의 발전에 핵심적인 역할을 담당했던 사실을 짚어내며, 이 장르들이 갖는 문제성은 "자신의 언어를 소설 속에 가지고 들어온다"는 것에 있다고 말한다. 이 같은 관점에 따르면 문학적 언어의 지평은 넓어지고, 새로운 언어감각의 영역을 열 수 있는 가능성이 발견된다. (미하일 바흐찐,「소설 속의 담론」, 앞의 책, 139면.)

총독의 소리』는 서간문처럼 보이지도 않으며, 그렇다고 해서 일인칭 시점으로 진행되고 있지도 않다. 그렇다면 이 소설이 어떤 이유로 이와 같은 형태를 갖추게 되었는지 밝히기 위해서는 작품 안에 나타나는 소설론을 참고할 필요가 있을 것이다. 다음 인용문은 「총독의 소리」 1편에 나타나는 소설론이다.

> 소설의 경우에 전기한바 진보적 당대주의當代主義에 충실하려고 하는 한, 한 시점에서의 주인공이 다음 시점에서 반드시 바람직한 인물형이라고 할 수 없습니다. 물론 가로되 그 인물형은 다만 진보적 방향을 지향하는 것으로 족하지 완전할 필요는 없다고 할 것입니다. 그렇더라도 마찬가집니다. 근대 소설의 전통은 비범한 초인이 주인공이 아니고 평범한 인간이 주인공인 이상 그에게 그만한 지속적 가치를 부여하기란 지난한 일입니다. 여기에 근대 브르좌(부르주아-인용자) 리얼리즘의 위기가 있읍니다.(총독1:478)

위의 소설론은 '행동주의 문학 혹은 저항 문학'의 결점으로 주인공에게 행동력이 주어진 만큼 행동에 따른 "책임은 자기가 져야지 작자가 질 수는 없는 것"이라는 주인공과 작가의 관계에 관한 문제제기로 이어진다. 근대 소설에선 주인공이 평범한 인간이기에 그에 대한 가치를 부여하는 일의 어려움이 발생한다. 이에 작가들은 사실주의를 포기할 수밖에 없는 것이며 "그들은 대상인 현실을 버리고 현실의 매체인 언어를 택"하게 된다.(총독1:478-479) 결국 작가가 할 수 있는 일이란 '진보적 당대주의'에 입각해 현실을 그대로 표현하는 게 아니라, "현실의 매체인 언어"에 집중하는 것이다. 어차피 작가가 할 수 있는 일이란 그 뿐이라는 것이 소설 『총독의 소리』에 나타나는 문학관이다.

그렇다면 "서간문 혹은 일인칭 형식의 변형"이라는 『총독의 소리』에 관한 작가의 소개 문구를 다시 고민해볼 여지가 생긴다. 이 문장이 최인훈이 자신의 '소설'을 소개하는 표현이라는 것을 고려해보면, 과연 소설이라는 장르에서 '서간체' 혹은 '일인칭' 형식이 무엇을 뜻하는지 재고해야 하는 것이다.[196]

---

196) 이에 대해 이행미는 현실을 풍자하는 연설이 이어지면서 발화 주체의 관점에서 이탈하는 모습이 발견된다는 점을 짚어내어, 이는 의식의 흐름 혹은 내적 독백이라는 글쓰기 형식이 내면이 균열되

채트먼은 서간체 서사물을 '설명들(accounts)'이라 일컫는다. 그러한 형태의 서사는 강력하게 독자를 전제로 삼기 때문이다.[197] 이를 참조한다면, 『소리』 연작의 시인 역시 독백을 읊고 있는 게 아니라고 볼 수 있다. 소설 속 '시인'은 작가가 독자에게 어떤 메시지를 효과적으로 전달하고자 만들어낸 인물이다. 그를 '청진자'로 설정해 둔 이유도 그러한 이유에서다. 『소리』 연작은 '시인'이라는 '청진자'를 방송 뒤에 뒤늦게 등장시킴으로써, 독자로 하여금 결국 이 소설은 방송이 서사의 전부가 아니라 이것을 '듣고 있는' 존재가 있어야 완전히 끝난다는 것을 의식하도록 한다. 또한, '청진자'가 등장해야 서사가 완성되는 『소리』 연작의 구성 방식은 독자들이 이 '듣고 있는' 인물과 동일한 상황에 놓여 있는 것 같은 기분을 느끼도록 유도한다는 특징을 지니고 있다. 독자는 청진자-시인에게 동일시하게 되는 것이다.

앞서 서술했듯, 소설가는 '굴절'을 통해 의도를 표현한다고 말한[198] 바흐친이 소설의 '굴절시키는 말'에 관해 설명하는 또 다른 글에서 "서간체 형식은 일인칭 서술의 변종"이라고 표현하고 있다는 사실은 매우 흥미롭다. 바흐친은 도스또예프스끼의 중편소설 「가난한 사람들」을 분석하는 과정에서, 작자의 발상이나 의도가 주인공의 말에 의해 굴절되는 현상을 포착한다. 이는 서간체 형식으로 인해 가능한 것이라며, 바흐친은 서간체 형식이 곧 '굴절시키는 말'이라 표현한다.[199] 서간체 형식에 대한 바흐친의 관점은 최인훈이 자신의 작품 『총독의 소리』를 "서간문 혹은 일인칭 형식의 변형"이라 소개한 것과 겹쳐진다. 앞서 확인했듯, 소설 『총독의 소리』는 작가의 메시지를 직접적으로

는 지점까지 여과 없이 보여주기에 가능한 것이라 설명한다. 이에 총독의 소리는 "인물의 모순적이고 이질적인 면을 포함하여 무의식적인 부분까지 표출한다는 점에서 '변형'된 일인칭 형식의 소설"이라 분석한다. 특히, 총독의 목소리가 균열되는 지점으로 1편의 시와 2편의 노래의 삽입, 3편의 기미독립선언서 부분을 꼽는다. (이행미, 「최인훈 <총독의 소리>에 나타난 일상의 정치화」, 『한국어와 문화』 10, 숙명여자대학교 한국어문화연구소, 2011, 181면; 같은 글, 184면.) 본고는 이러한 기존 논의를 참고하되, '총독의 소리'에만 주목하는 것을 넘어, 총독의 방송과 시인의 발화 부분을 전체적으로 보았을 때 대화를 형성하고 있다고 보고 그 의미를 살피고자 한다.

197) 흥미로운 건 그가 서간체 서사물을 내적 독백과 구분해 설명하고 있다는 사실이다. 내적 독백은 서간체 서사물과 달리 독자를 의식하지 않는다. 채트먼에 따르면, 내적 독백이란 작중인물의 사고에 대하여 표현하는 것이지 전달하기 위해 있는 것이 아니기 때문이다. (시모어 채트먼, 앞의 책, 184면.)

198) 미하일 바흐찐, 「소설 속의 담론」, 앞의 책, 110면.

199) M 바흐찐, 김근식 옮김, 「도스또예프스끼의 말」, 『도스또예프스끼 창작의 제문제-도스또예프스끼 詩學』, 정음사, 1988, 295-296면.

전하는 대신 '라디오방송'이라는 매체와 '시인'이라는 청진자를 통해 '굴절된 말'을 제시하고 독자의 적극적 독서를 요한다. 최인훈 또한 『총독의 소리』를 소설 속 인물의 말에 의해 소설가의 의도가 굴절되어 나타나는 작품으로 기획했던 것이다. 최인훈은 소설가로서 자신의 의도를 대화 형식의 변형을 통해 '간접적 화법'[200]으로 전하고자 한 것이다.

이렇듯, 소설 『총독의 소리』와 「주석의 소리」가 '방송'과 '독백'이라는 일방적 말하기 형식처럼 보임에도, 그것이 '대화'일 수 있는 것은 작가 최인훈의 설명 때문이다. "서간문 혹은 일인칭의 변형"이라는 최인훈의 표현을 곱씹어 보면, 『소리』 연작의 독특한 서사 구조는 화자가 '나'의 이야기를 하는 '일인칭' 형식처럼 보이는 동시에 어떤 청자를 전제한다는 점에선 '서간문' 같이 읽힐 수 있는 가능성을 발생시킨다. 그렇다면 작가 최인훈이 이러한 형식의 소설을 씀으로써 어떤 말을 전하고 싶었는지 확인해보아야 할 것이다.

『소리』 연작에서 더불어 주목해야 할 부분은 냉전 체제에 대한 감각이다. 여기서 나타나는 전쟁에 관한 담론을 검토해보면, 본고의 2장에서 봤듯, 최인훈 소설의 화자로 등장하였던 '비-국적 난민'의 음성이 다시금 확인된다.

> (가) 총독부 당국은 민주주의란 귀축미영의 세계 경영의 선전 문구에 지나지 않으며 공산주의란 적마 러시아의 세계 재편성의 아편에 지나지 않는다는 정통적인 견해를 다시 한 번 분명히 해둬야 한다고 믿는 바입니다. (총독 3:622)

> (나) 1945년에서 오늘까지의 세계사는 귀축미영과 적마 러시아 사이의 전리품의 소화 과정이다, 하는 것이 본인의 전후사 인식입니다. (총독4:175)

> (다) 반도의 전란에서 제일 많은 피를 흘린 것은 반도인이었으나, 그것은 그들의 전쟁이 아니었던 것입니다. 그들의 피를 가지고 남이 일으켜서, 남이 마무리한, 남의 전쟁이었던 것입니다. (총독4:192)

---

200) 바흐친은 작중화자들의 말은 항상 **타인의 언어**에 의한 (작가의 직접적 담론에 대한) **타인의 말**이라고 말한다. 즉, 작가의 의도는 타인의 언어를 매개로 굴절되어 표현된다는 것이다. 이러한 '간접적 화법'은 언어**로** 말하는 것이라기보다는 언어를 **통한** 말하기라 할 수 있다. (강조는 원문을 따름, 「소설 속의 담론」, 앞의 책, 127면.)

먼저, 인용문 (가)를 보면, 민주주의와 공산주의 양측에 대한 지적이 확인되는데, 두 이념이 각각 “귀축미영의 세계 경영의 선전 문구”라거나 “적마 러시아의 세계 재편성의 아편”에 지나지 않는다고 표현되고 있는 것이 눈에 띈다. 게다가 이러한 견해가 “전통적인 견해”로 “다시 한 번 분명히” 강조되고 있다는 점이 특징이다. 인용문 (나)는 방송의 주체인 총독은 “본인의 전후사 인식”을 밝히는 부분으로, 1945년 이후 세계사가 “귀축미영과 적마 러시아 사이의 전리품 소화 과정”, 즉, 냉전체제의 산물이라는 것이다. 마지막으로 인용문 (다)에서는 6·25전쟁에 대한 관점이 확인된다. 반도인은 전쟁에서 “제일 많은 피를 흘”렸음에도, “그것은 그들의 전쟁이 아니었”다. “남이 일으켜서, 남이 마무리한, 남의 전쟁”이었다고 총독은 평가하고 있다. 기실 이는 최인훈이 일찍이 문제작 『광장』에서 던진 화두를 다시금 떠올리게 한다. 본고의 2장에서 확인했듯, 최인훈은 『광장』의 주인공 이명준이 처한 소통불가능의 상황을 통해 전쟁의 결과와 냉전체제에 대한 비판적 시각을 드러낸 바 있다. 이처럼 『총독의 소리』에 나타난 냉전체제와 관련된 담론들은 총독의 발화로 묘사되고 있으나, 작가 최인훈의 의견을 굴절해 담은 것이기도 하다.

이렇게 『총독의 소리』가 한국 사회의 문제, 특히 분단이라는 해악이 냉전체제의 영향 아래 놓인 것임을 비판적으로 돌아본다면, 「주석의 소리」는 이 같은 상황에서 어떻게 행동할 것인가를 제시한다. 그 해결 방안이란 ‘민족’의 중요성을 제기함으로써 이뤄지지만, 그 민족이 피로 엮인 민족을 의미하지는 않는다.[201]

> 주체는 어떻게 행동하는 것이 옳은가. 주체를 편의상 정부·기업인·지식인·국민으로 나누어 살펴 보겠읍니다. (주석:367)

---

201) “‘세계’라는 말조차도 다소간에 철학적인 냄새가 느껴져서 마땅치 않다 싶을 그런 시대-그것이 오늘의 우리가 사는 삶의 터올시다. **우리의 문제는 민족의 터를 고립시켜 본질을 찾는다는 분석적 방법으로는 해결되지 않습니다.**” (강조는 인용자, 「주석의 소리」, 문학과지성사, 2010, 46면.)

이와 비슷한 관점은 소설 『서유기』에서도 ‘죄수-사학자’의 입을 빌려 나타난다. “민족성이란 말을 (중략) 차라리 문화형文化型이라는 말로 바꾸는 것이 훨씬 이치에 맞습니다. 본인은 오랜 연구를 통하여 민족성이라는 개념이, 아무것도 풀이하지 못하는 불모의 개념이며 요화이며 신기루에 불과하다는 것을 발견하였습니다.” (『서유기』, 문학과지성사, 2010, 130면.)

위의 선언 이후, 「주석의 소리」의 방송은 차례대로 각각의 주체가 해야 할 일을 제시한다. 예컨대 “사회의 모든 성원이 자유로운 의사 표시를 할 수 있는 공정한 관리 기관이 정부”라는 지적이나, “기업의 공익성” 강조, “지식인의 무기는 말”이므로 “표현의 자유”가 얼마나 중요한지에 대한 역설, 개인의 참여를 정당화하는 “소외된 자의 환상”을 깨야 한다는 경고 등이 이어진다. 주석의 방송은 마지막으로 “우리가 인간일 수 있게 하라고 상황에 대해 요구할 권리를 가짐과 동시에 우리 자신이 인간임을 개인으로서 증명할 의무가 있음을 명심”하자고 당부한다.

그렇다면 이 경고와 당부는 누구를 향한 것인가. 주석의 방송 이후 곧바로 이어지는 것은 역시 시인의 등장이다. 시인은 창밖의 밤풍경을 내다보면서 “자기의 소망에 섞여 들었을지도 모르는 허영을 부끄러워”한다. 자신의 내면을 성찰하는 행위는 곧 독자에게로 전파된다. 앞서 확인했듯, 시인은 ‘청진자’로서 독자의 감정이입 대상으로 설정되어 있기 때문이다.

『소리』연작과 함께 장편소설 『서유기』(1971)의 ‘조선의 소리’ 역시 주목을 요한다.[202] 소설 『서유기』는 주인공 독고준이 W시로 향하는 여정을 담고 있는 장편소설이다. 그런데 사실 이 장편소설 한 권 분량의 여정은 모두 독고준의 머릿속에서 일어난 가상의 여행이었다는 구성 방식이 문제적이다. 소설 『서유기』의 대화 형식에 관해 다음 절에서 더욱 구체적으로 살펴볼 예정이므로, 이절에서는 주인 독고준의 관념 속 여행 중 등장한 ‘신문 광고’와 ‘방송’이라는 매스 커뮤니케이션의 의미를 알아보는 일에 집중하고자 한다.

먼저, ‘신문 광고’는 독고준이 여행을 시작하는 계기로 작용한다는 점에서 중요하다. 소설의 도입부는 독고준이 어두운 방 안에서 자기 발밑에 떨어져 있던 신문 속 광고를 발견하는 모습을 담고 있다.

---

202) 소설 『서유기』와 『소리』 연작의 발표시기가 상당 부분 겹쳐있다는 사실을 고려해서라도, 최인훈 소설 속 매스커뮤니케이션의 의미를 확인하기 위해 두 작품은 함께 검토해야 한다. 따라서 이절에서는 본격적으로 제목에서부터 ‘소리’를 내세운 『소리』연작을 중심으로 그 의미를 살펴보되, 『서유기』의 경우 ‘방송’의 의미에만 초점을 맞춰보고자 한다. 『서유기』 작품 분석은 다음 4장 1절에서 더욱 구체적으로 이어갈 예정이다.

> **그랬었구나, 하고 그는 기쁨에 숨이 막히면서 중얼거렸다. 그랬었구나 하고 그는 거듭 중얼거렸다. 그는 이 광고를 낸 사람을 너무나 잘 알고 있었다. 「당신이 잘 아는 사람으로부터」라구. 아무렴, 그는 너무나 벅차서 눈을 지긋이 감았다.** 폭음 소리가 들려온다. W시의 그 여름 하늘을 은빛의 날개를 번쩍이면서 유유히 날아가는 강철 새들의 그 깃소리가. 태양도 그때처럼 이글거렸다. 둥근 백금의 허무처럼. 기체의 배에서 쏟아져내리는 강철의 가지, 가지, 가지. 그곳으로 독고준은 가고 있었다. (강조는 인용자)[203]

위와 같이, 빛이 바랠 정도로 오래된 신문 속에 실린 광고는 마침 독고준을 찾고 있다. 광고란에서 자신의 사진을 발견한 독고준은 기뻐한다. 그는 신문의 광고를 보면서 W시에서의 '그 여름'을 떠올린다. 당시 그는 학생이었고 소집 연락이 있었기에 식구들의 만류를 뿌리치고 이른 아침의 시골길을 걸어 학교로 향하던 중이었다. 그는 신문에 난 광고를 본 후, 이제 다시 그곳으로 가야할 때가 왔다는 것을 직감한다. 그에게는 이제 자신을 부르고 있는 누군가를 만나야 한다는 "목적"[204]이 생겼고, 그것이 그의 운명인 듯 느껴진다. 광고를 본 그는 "기쁨에 숨이 막히"고, "너무나 벅차서" 어찌할 바를 모른다. 이는 모두 신문 속 광고로 인한 감정이다. 신문 광고에 대한 독고준의 반응은 그동안 그가 목적지를 잊고 살아왔지만, 실은 W시의 '그 여름'을 찾아가야하는 일을 기다려왔음을 암시한다.

그때 어디에선가 '라디오' 방송을 통해 목소리가 흘러나오고, 독고준은 여전히 방안에 남아 있는 상태에서 그 소리를 듣는다. 그런데 놀랍게도 목소리는 다름 아닌 독고준 자신의 것이다. "그는 절망 속에서 희망을 본다"[205]는 방송을 들으며, 자신이 갇혀 있으면서도 태연할 수 있었던 이유를 깨닫는다. 이 방송은 '그 여름'을 찾아가야하는 준의 운명을 재차 강조하고 있다. 앞서 신문 광고를 통해 확인했듯, 그는 '그 여름'으로 돌아가야 할 필요성을 느끼고 있는 것이다. 그러다 곧 라디오가 꺼지면서 준 자신의 목소리는 사라진다.

다음부터 등장하는 라디오 방송은 그 성격이 앞의 것과 상반된 것으로 보

---

203) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 8면.
204) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 9면.
205) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 8면.

여 주목을 요한다. 이후 독고준은 두 헌병 사이에 끼어 붙잡혀 있는 가운데 라디오를 듣게 되는데, 이때 나오는 방송은 '조선의 소리'로 일제 하 총독의 발표를 담고 있다. "충용한 제국 신민 여러분"[206]을 호명하며 시작하는 이 방송은 한반도가 다시 일제의 식민지가 되어야만 한다는 논리를 갖추고 있어, 소설 『총독의 소리』의 '방송'을 연상시킨다. 특히 "늙은이의 흐느끼는 만세 소리"[207]로 방송이 끝난다는 것을 초반부의 라디오 방송에서 독고준의 목소리가 들린 것과 비교해보면, 『서유기』의 라디오 방송은 여러 음성을 지니고 있다는 특징을 파악할 수 있다.

이후 등장하는 상해정부의 방송 역시 내용은 앞의 '조선의 소리'와 상반되는 듯 보이나, 전체를 위해 희생을 강요한다는 점에서 그 성격은 비슷하다. 예컨대, "피 없이 정의를 세우기를 원했거늘, 허사였도다. 피없이 옳음을 지키기는 어려워라"[208]라는 한탄에서 그러한 성격이 드러난다.[209] 게다가 상해정부의 방송은 갑작스레 새롭게 정부를 인수한 혁명위원회의 음성을 담은 방송으로 바뀐다. 이는 당시 '혁명'을 내세우며 등장한 박정희 정권을 연상시킨다. 혁명위원회의 방송은 "국가의 기초는 피, 그것도 동족의 피"[210]라는 것을 진리라 주장한다. 즉, 소설 『서유기』의 중반부에 나타나는 '라디오 방송'은 그 주체가 일본 제국주의의 총독이든 상해정부이든 새로운 정부이든 개인을 억압하는 성격을 지니고 있는 것이다. 이렇듯, 소설 중반부 이후의 방송은 초반부에 확인되었던 독고준의 목소리로 이루어진 라디오 방송과는 구분된다.

소설 『서유기』의 라디오 방송의 일방적이면서 폭력적인 성격은 매체의 특성과도 연관되어있다. 이 같은 형식의 가장 큰 특징은 이 과정에서 작가의 개입은 발견할 수 없다는 것에 있다.[211] 신문과 방송은 모두 매스커뮤니케이

206) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 24면.
207) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 26면.
208) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 87면.
209) 반재영은 최인훈의 소설 『서유기』가 1960년대 박정희 정권의 민족주의에 대한 비판은 물론, 저항 진영의 민족주의에 대한 비판적 시각 역시 담고 있는 작품이라고 본다. 특히 상해정부의 방송이 당시 저항적 민족주의의 논리구조를 연상시키고 있다며, "자신들의 도덕성을 피학적인 방식으로만 증명할 수 있다고 믿는다"는 점을 짚어낸다. (반재영, 「1960년대 한국 민족주의와 최인훈 소설의 담론적 대응에 관한 연구」, 고려대학교 석사논문, 2017, 118-119면.)
210) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 89면.
211) 이와 관련해 소설 『서유기』의 '방송' 형식이 개인의 자아를 압도하는 사회적 담론의 일방성과

션을 목적으로 만들어진 것이다. 그런데 흥미로운 점은 소설 『서유기』에서 신문 광고와 라디오 방송이 갖는 의미가 다르게 해석될 수 있다는 사실이다. 앞에서 확인했듯, 독고준은 신문 속 광고를 보자마자 그것이 자신에게 보내는 메시지임을 알아차린다. 이에 독고준은 기쁜 마음으로 신문 광고를 가슴에 품고 가는데, 왜 "암호"[212]를 쓰냐며 헌병에게 붙잡히게 된다. 그러나 독고준은 그건 암호가 아니라 "그 사람과 나만 아는 사연"[213]이라 항변하다가 걷어차인다. 준은 왜 폭력에 시달리면서도 신문의 광고가 암호가 아니라 사연이라 주장하려는 것일까. 암호가 다른 사람이 눈치 채지 못하게 주고받는 메시지라면, 사연은 두 사람이 공유하는 과거의 '시간'[214]이라 할 수 있다. 전자의 목적이 다른 사람을 배제하는 것이라면, 후자의 목적은 대화자들끼리의 공감이다. 이를 통해, 독고준이 원하는 '대화'는 누군가를 소외시키는 것이 아니라, 참여하는 사람들이 진심으로 교류할 수 있는 것이라 추측해볼 수 있다. 앞의 신문 광고 역시 대화 참여자끼리 공감할 수 있는 '시간'을 담고 있

폭력성을 표상하는 유효한 장치로 기능하고 있다는 분석은 이 소설에 등장하는 '방송의 소리'들이 당시 한국 사회의 대표적인 담론들이 각각 자신의 논리를 펼치는 공간적 장의 역할을 담당하고 있다는 관점을 전제한다. (서은주, 「최인훈의 소설에 나타난 "방송의 소리" 형식 연구」, 『배달말』 30, 배달말학회, 2002, 208-216면 참조.)

라디오 방송의 일방성은 소설 『회색의 의자』에서도 제시된 바 있다. 『회색의 의자』 주인공 독고준은 "자신들을 유혹했던 대남 방송의 고운 목소리가 거짓말이었다는 사실"을 확인하는데, 이는 "최인훈 소설세계에서 중요한 의미를 지니는 지점"이기도 하다. "근대적 기술의 표상으로 자리잡은 '기계적 목소리'는 그 형식만으로도 권위를 가질 수 있었"고, "공적인 성격"을 지닌 "그 소리는 일종의 권위를 내포"하는 "권력 집단의 소리"인 셈이다. 이에 『회색의 의자』에서의 독고준은 "그 어떤 '목소리'에도 자신을 걸지 않겠다고 다짐"하기에 이른다. (서은주, 「최인훈 소설 연구-인식 태도와 서술 방식의 상관성을 중심으로」, 연세대학교 박사논문, 2000, 48-49면.)

212) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 21면.

213) 위의 글, 위의 쪽.

214) 남은혜는 장편 『서유기』가 '그 여름'을 향한 탐색담, 즉, W시에서의 유년시절의 기억이라는 '시간' 자체를 찾아 떠나는 여정의 기록이라고 본다. 독고준의 여정은 '고향'에 도착한 후 끝나는 것이 아니라 '그 여름'에 도착함으로써 마침표를 찍기 때문이다. 그에 다르면, 이 여행에서는 'W시'보다도 '그 여름'이 더 중요하다. '석왕사' 역을 거쳐 아무리 반복하여 기차를 타더라도 실제 W시라는 공간에는 도착할 수 없으나 '그 여름'이라는 시간과는 만날 수 있으며 그 시간 속에는 '현재' '여기'에서 들을 수 없는 수많은 목소리가 함께 묻혀 있다. 그곳에는 독고준의 유년과 다른 삶을 사는 여러 독고준의 모습뿐 아니라, 논개와 이순신과 이광수 등 구원을 기다리는 시간들이 쌓여있다. 이에 대해 남은혜는 베르그송의 '기억'에 대한 인식을 참고하여 『서유기』의 서사는 한 개인의 '에고'를 찾아가는 차원을 넘어선 것이라고 분석한다. (남은혜, 「최인훈 소설에 나타난 '기억'과 '반복'의 의미에 대한 연구」, 『韓國文化』 74, 서울대학교 규장각 한국학연구원, 2016, 279-280면 참조)

기에 그는 그것을 보고 기쁜 감정을 느낀 것이다. 따라서 『서유기』의 신문 광고가 '사연'이라면, 라디오 방송은 '암호'라 할 수 있다.

이처럼 최인훈 소설에 나타난 매스커뮤니케이션의 성격을 한마디로 정의하기란 곤란하다. 하지만 규정하기 어렵다는 그 특성으로 인해 작가의 표현처럼 "전위적" 의미가 발생한다. 전술했듯, 『소리』연작은 화자-총독의 발화가 모두 끝난 후, 수화자-시인의 독백이 이어지는 식으로 방송을 기준으로 이분화되어 있다. 그리고 수화자인 시인은 방송이 끝나기 전까지는 단 한마디도 하지 못하는 것으로 묘사된다. 또한, 두 작품의 독특한 서사 구조로 인해 독자는 방송을 듣고 있는 또 하나의 존재, 즉, 내포청자인 시인이 있다는 사실을 '방송 이후'에야 확인할 수 있게 된다. 이는 방송이라는 매체의 성격에 기인한다. 매스 커뮤니케이션은 화자의 말을 일방적으로 전달하는 성격을 지니고 있기 때문이다. 이렇듯 두 작품이 묘사하고 있는 방송 매체의 일방성은 소설의 대화 형식을 전체적으로 조망할 때 더욱 도드라지고, 이러한 대화 형식으로 인해 독자는 또 다른 청자의 존재를 뒤늦게야 알아챈다.

그런 시인을 '청진자'로 설정해둠으로써, 독자는 그의 귀를 통해 동일시하게 된다. 그렇다면 「총독의 소리 2」의 시인의 말이 전편보다 훨씬 더 길어졌다가 다음편인 「총독의 소리 3」에서는 시인의 존재 자체가 사라진 것 역시 유의미하게 되짚어볼 필요가 있다. 『총독의 소리』를 단편적으로 대하지 않고 연작이라는 관점에서 읽으면, 이는 '대화의 틈'이 발생한 것이라 할 수 있다.[215] 이로써 갑작스레 사라진 시인 대신 독자가 오롯이 '청진자' 역할을 도맡게 된다. 「총독의 소리 3」에서 직접 '청진자'가 되는 경험을 하고난 독자는 다음에 발표된 「주석의 소리」를 읽을 때엔 더욱 적극적으로 방송 내용을 청취하게 된다.

이상적인 지적 귀를 가진 최상의 '청진자'는 설사 들려 오는 소리가 끊기거나 방해받더라도 그것을 복구하여 청취하려 하고 그 의미를 파악해내고 만다.[216] 「총독의 소리」의 가장 마지막 편인 4편의 방송이 끝났을 때, 확인되

215) 채트먼은 "암시에 의한 수화자의 환기"의 문제성에 관해 이러한 서사 텍스트는 "설명을 듣는 사람을 가정한다"고 설명한다. 때로는 연속된 대화에서 수화자가 말을 해야만 하는 공백이 나타나는 경우가 있는데, 채트먼은 이를 "대화의 틈"이라고 지칭한다. 이 경우, 독자는 서사적 문맥을 통해 단서를 파악해야만 한다. (시모어 채트먼, 앞의 책, 305-306면.)

는 것은 “고요함이 일시에 귀로 몰려든다”는 서술이다.(총독4:202) 그런데 이 귀가 누구의 귀를 뜻하는 것인지 명확히 제시되고 있지 않다. 이것은 청진자-시인의 귀인가. 아니면 이 방송을 듣고 있는 또 다른 누군가의 귀인가. 독자는 이 부분을 읽는 동안 마치 자신의 귀로 ‘고요함’이 들려오는 듯 느끼게 된다. 이어 ‘청진된 서술’은 “낮닭의 울음도 없는 한낮의 멍함 속에서” “중얼거리는 헛소리”를 전수하는 학교와 “거짓말의 꽃동산”을 제시하는데, 청진화자는 “질주하는 자동차 소리”로 퍼져나가는 밤의 한가운데에 위치해 있다.(총독4:202-203) ‘헛소리’와 ‘거짓말’과 ‘자동차 소리’가 가득한 이 도시는 “실성한 말만을 위해 있는 전깃줄에 묶인 채” 잠자는 도시이며, “거짓말을 지키기 위한 전차戰車들이 장갑을 끼고 밤 속에 웅크리고 있”는 곳이다.(총독4:203) 이와 같이, 『총독의 소리』의 마지막 장면은 청진화자가 서있는 도시의 수많은 청각적 경험을 공유함으로써 독자의 ‘청각적 상상력’을 끌어내고, 새로운 도시 공동체가 형성해 통합적 행위를 수행토록 부추긴다.[217] 최인훈의 소설 속 소리에 집중해보는 일은 “청취의 행위를 수동적 감각만”으로가 아니라 “능동적 지각으로서 받아”들이도록 한다.[218]

‘매스 커뮤니케이션(Mass Communication)’은 다수를 청자로 삼는 이러한 의사소통 방식이다. 이러한 대화 형식을 연작소설 『크리스마스 캐럴』, 『총독의 소리』, 「주석의 소리」와 장편소설 『서유기』 등을 중심으로 검토하였다. 흥미로운 점은 같은 매스커뮤니케이션 매체라도 그 의미가 다르게 나타날 수 있다는 것이다. 먼저 『크리스마스 캐럴』의 ‘신문’은 아버지의 전유물로 기성세대 남성의 담론을 담은 대화 형식으로 묘사된다. 반면에 ‘라디오’에서는 (아버지가 억지로 외출을 막은) 옥이의 심정을 대변하는 크리스마스 캐럴이 나온다. 그랬던 ‘라디오’가 『소리』 연작과 『서유기』에서는 일방적이고 폭력적인 매체로 묘사되는가 하면, 그 안에 정반대의 성격을 띤 음성까지 동시에

216) 멜바 커디-킨, 「모더니즘의 소리풍경과 지적인 귀」, 제임스 펠란·피터 J. 라비노비츠 엮음, 최라영 옮김, 『서술이론 Ⅱ』, 소명출판, 2016, 266면.

217) 커디-킨은 울프의 기보법에 대해 “시각적 연관이나 물리적 근접을 통해서가 아니라 공유된 청각적 경험을 통해서 새롭고 현대적인 도시 공동체를 형성하는 지형도”를 그리고 있다며, 이는 “독자의 청각적 상상력이 한층 심화된 통합적 행위를 수행”하도록 한다고 분석한다. (멜바 커디-킨, 위의 글, 253면.)

218) 멜바 커디-킨, 위의 글, 255면.

담아내고 있어 '이중음성적' 매체로 확인되어 흥미롭다. 또한, 『서유기』의 '신문 광고'는 분명 다수를 대상으로 삼는 대화 형식을 지닌 매체임에도 주인공이자 초점화자인 독고준을 향한 메시지로 그려지고 있다는 사실은 매우 문제적이다. 이는 '그 여름'이라는 공통의 시간을 공유하고 있기에 가능한 의사소통이다. 마침내 준은 '그 여름'의 사연을 알아내기 위해 긴 여정을 시작한다. 이처럼 최인훈 소설에서 매스 커뮤니케이션은 그 본성에 따라 일방성을 지닌 대화 방식으로 묘사되고 있으면서도, 그것이 담고 있는 담론의 의미까지 함께 살펴보면 '듣고 있는' 존재가 "전위적" 성격을 갖추게 되는 가능성 역시 품고 있는 것이다.

4. 자기와의 소통과 필연으로서의 대화적 실천

4.1. 낭독되는 “부끄러움”과 ‘일기’의 역설

최인훈의 장편소설 『서유기』(1971)[219]는 제목처럼 주인공 독고준의 여정을 담고 있다. 독고준은 갑작스레 “그 여름날”[220]로 가야한다는 사실을 깨닫고, ‘그 여름날’을 보냈던 W시로 향한다. 소설 『서유기』의 가장 큰 특징은 작품 전체가 ‘대화’를 중심으로 구성되어있다는 점이다. 소설은 주인공 독고준이 여정 중 다양한 인물들과 만나게 되고 그들과 연달아 대화를 나누는 방식으로 이야기가 전개된다. 게다가 더욱 흥미로운 것은 그 대화가 모두 독고준의 머릿속에서 이루어지고 있다는 사실이다. 사실 『서유기』의 이야기는 독고준이 이유정의 방에서 나와 자신의 방으로 돌아가는 매우 짧은 시간 동안, 그의 관념에서 이루어진 것이다. 이렇듯, 소설 『서유기』는 장편소설 한권 분량의 서사가 대화의 연속이라는 점, 그 대화는 모두 한 인물의 머릿속에서 존재한다는 점에서 독특한 형식을 갖추고 있다. 이절에서는 기존의 논의들을 참고하되, 최인훈이 ‘전후’라는 사회적 맥락 속에서 소설 『서유기』를 ‘대화의 연속’으로 그려낸 이유와 그러한 대화 형식의 의미를 총체적으로 알아보고자 한다.

한편, 소설 『서유기』를 독해할 때 잊지 말아야 하는 건 이것이 독고준의 이야기, 즉 소설 『회색인』과 같은 이름의 주인공을 공유하고 있다는 사실이다. 두 작품 속 독고준이 완전히 같은 사람인지는 장담할 수 없더라도 적어도 전쟁의 경험을 공유하고 있다는 점에서 두 독고준은 공통점을 지닌다. 게다가 그들이 기억하는 전쟁이란 소년의 입장에서 겪은 무분별한 폭격이다. 이는 작가 최인훈의 경험담을 토대로 나온 것이기도 하다. 소설 『서유기』는 왜 대화와 대화의 연속으로 구성되어야만 했고, 그 대화는 어째서 독고준이

219) 『서유기』는 1966년 6월부터 잡지 『문학』에 연재되었다가 중단된 것으로 알려져 있다. 그리고 이 작품이 다시 나타난 것은 1971년 을유문화사에서 『西遊記』 단행본을 출간하면서다. 본고는 을유문화사에서 1971년 출판한 『서유기』를 대상으로 삼는다.

220) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 7면.

라는 난민 의식을 지닌 인물의 머릿속에서 형성되어야 하는가. 이 절에서는 난민 의식을 지닌 화자를 중심으로 『서유기』 속 대화 형식의 의미를 검토하는 것이다.

3장 2절에서 확인했듯, 작가 최인훈이 포착한 당대 한국사회의 모순성은 소설 『서유기』에서 '방송'의 이중성으로 나타난다. 기본적으로 '방송'이라는 매체는 말을 일방적으로 전달하며 청자의 반응을 고려하지 않는 특징을 지니고 있다. 이러한 말하기 방식의 성격은 최인훈의 여러 소설에서 반복적으로 등장하는 또 다른 소리를 떠올리게 한다. '비행기 폭격음'이다.

> 방송은 이미 끝나고 라디오에서는 은은한 폭음 소리— 거대한 비행기의 엔진에서 울려나오는 와르렁우르렁하는 소리가 들려온다.[221]

'비행기 폭격음'은 소설 『서유기』에서 누차 등장하는데, 특히 인용문에서 확인되는 것과 같이, 방송이 끝난 라디오에서 나오는 소리라는 점이 짚어볼 필요가 있다. 폭격음은 W시를 덮친 폭격 속에서 홀로 살아남아 월남했던 독고준에게 공포의 대상으로 남아 있다. 그것은 무자비한 공격으로 많은 사람들을 죽게 만들었기에 독고준에게 있어 성인이 된 현재까지도 트라우마의 원천으로 작용한다. 또한, W시에서의 폭격은 독고준을 반강제적으로 고향을 떠나게 함으로써, 그를 영원한 이방인으로 살아가게 만든 원인이기도 하다. 이같이 무력한 개인에게 일방적 폭력을 가한다는 특징을 지닌 폭격음은 '방송의 소리'와 유사한 성격을 지닌다. 이미 확인했듯, 소설 『서유기』에서 라디오 방송이라는 매체는 청자를 전혀 고려하지 않은 채, 화자의 목소리만을 내세우는 일방성을 지니고 있다. 폭격음은 수많은 사람들을 순식간에 처절한 죽음으로 내모는 폭력성을 갖추고 있다. 이처럼 『서유기』가 묘사하는 라디오 방송의 일방성은 비행기 엔진소리의 폭력성과 연결되는 지점이 있는 것이다.

그럼에도 (3장 2절에서 살펴보았듯) 소설 『서유기』의 매스커뮤니케이션 매체는 이중성을 띠고 있다. 소설 후반부 쯤, 또 다른 방송 소리가 독고준에게 들려온다. 천주교당 앞에 도착했을 때 나오는 '이성병원의 방송'이다. 이 방송

221) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 90면.

은 병원을 탈출한 환자 “W시 출신의 독고준”[222]을 찾는 것으로 시작된다. 방송에 따르면, “혁명은 즉시 선택하기를 요구”하는데, 독고준은 “선택을 포기한 희생자”이다.[223] ‘이성병원’ 측은 독고준에 대해 다음과 같이 말하며 방송을 마무리짓는다.

> 독고준은 이러한 혼란 속에서 불가능한 선택을 포기한 희생자였습니다. 그 자신이 비인非人이 됨으로써 인간적 문제에 대한 질문이 되고자 한 것입니다. 광인狂人—그렇습니다. 광인은 비인입니다. 광인에게 처벌을 가해야 하겠다는 사람들에게 우리는 분노를 느낍니다. 독고준을 발견한 시민은 그를 보호하고 본원에 연락해주십시오.[224]

‘이성병원의 방송’의 내용은 최인훈의 관점과 유사한 성격을 지녔거나,[225] 혹은 최인훈의 문학적 실천과 관련된 것으로 평가받곤 한다.[226] 이러한 성격을 지닌 ‘이성병원의 방송’이 독고준을 “비인非人”으로 지칭하는 이유가 “불가능한 선택을 포기한 희생자”였다는 데서 나오는 것이 흥미롭다. 선택을 포기하고, 스스로 ‘비인非人’이 됨으로써, ‘인간적 문제에 대한 질문’이 되고자 하는 독고준의 시도는 (본고의 2장 1절에서 확인했던) ‘비-국적 난민’의 ‘비-응답’ 행위와 겹쳐진다.

‘비-국적 난민’ 혹은 ‘비-인간’적 취급을 받으며 여정을 이어간 독고준이 도착한 곳은 독고준을 피고 측에 세우는 재판정이다. 독고준은 “교실만한 크기의 방”에서 “촛불이 켜진 교탁 앞에” 세워진다.[227] 검사 역을 맡은 검차원은 독고준에게 무기징역을 구형할 것을 요청하고, “공화국을 전복할 목적으로 여기까지 잠입”[228]한 것이냐며 W시의 초입까지 온 이유를 심문한다.

---

222) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 233면.
223) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 234-235면.
224) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 235면.
225) 서은주, 「최인훈의 소설에 나타난 ‘방송의 소리’ 형식 연구」, 『배달말』 30, 배달말학회, 2002, 208-210면.
226) 장문석, 「최인훈 문학과 ‘아시아’라는 사상」, 서울대학교 박사논문, 2018, 171면.
227) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 219면.
228) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 221면.

"알았습니다. 독고준 동무는 공화국을 전복할 목적으로 여기까지 잠입해 왔지요?"
독고준은 역장을 바라보았다. 재판장이 그때 말했다.
"피고는 묵비권을 행사할 생각이 아니라면 대답하시오."
역장이 이렇게 말해준다.
"바른 대로만 증상을 말해요."
그래서 독고준은 대답했다.
"그렇지 않습니다." / "그렇지 않다니?"
"그런 목적으로 온 것이 아닙니다. / "그러면 어떤 목적으로 왔습니까?"
"말할 수 없읍니다."[229]

인용문과 같이, 독고준이 답변하는 대신 자신을 변호해줄 역장을 바라보자, 지켜보던 재판장은 '묵비권'을 행사할 것이 아니라면 '대답'하라고 재촉한다. 이에 독고준은 어떤 목적으로 왔냐는 질문에 "말할 수 없습니다."[230]라며 '비-응답' 행위를 수행한다. 검차원은 재판장 앞에서 독고준이 이곳까지 온 목적에 대해 묻지만, 준은 그 목적을 밝히는 것을 거부하는 것이다. 이에 검차원은 독고준이 "여러 가지 질문에 대해서 모두 회피하고 여러 가지 유혹을 모두 거절하였"[231]다는 점을 재차 강조하며 자신이 말한 목적 말고 다른 목적이 있을 수 없다고 주장한다. '비-응답' 행위는 준을 더욱 곤란한 상황에 빠져들게 만든다.

재판과 관련해, 무엇보다 주목해야할 부분은 독고준이 "일기"[232] 덕분에 석방된다는 점이다. 일기는 내가 쓰고 내가 읽는 글이다. 따라서 일기라는 매체의 수신자는 발신자이기도 한 '나'이다. 일기라는 글쓰기 형식을 통해 화자이자 청자인 나는 스스로를 돌이켜보게 된다. 독고준이 '부끄러움'이라는 감정을 느끼게 되는 것도 그 때문이다. 그동안 소설 『서유기』의 '부끄러움'에 관해 다룬 기존 연구는 있었으나,[233] 그 감정이 어떤 대화 형식을 통해 나타

229) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 221-222면.
230) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 222면.
231) 위의 글, 위의 쪽.
232) 위의 글, 272면.

나는지를 지적한 경우는 없었다. “고향의 梟首(효수)된 부끄러움”[234]이라는 표현이 적혀있던 곳은 다름 아닌 준의 일기장이었다. 준의 변호인으로 나선 역장은 “증거를 낭독”[235]하겠다며, 준의 일기를 읽기 시작한다.

> “이것은 독고준의 일기우다. 아시겠습니까? 관대한, 현명한 판결을 엎드려 빕니다.”
> 역장은 앉았다. 지도원은 아무 말도 없고 간호원과 그 밖의 사람들도 가만히 앉아 있었다. 독고준은 모닥불 속에 서 있었다. 그는 거기 서 있는 부끄러움이었다. 어디선가 윙윙거리는 꿀벌 소리. 은은히 들려오는 폭음. 엔진 소리. 그것은 모두 부끄러움이었다. 부끄러움이 들려오는 것이었다. 재판장이 일어섰다.
> “독고준을 석방합니다.”[236]

석방되어 나온 독고준은 바닥에 깔린 돌 틈에 이름 모를 꽃이 간혹 돋아나 있는 것을 바라본다. 이런 곳에서도 “혼자 꿋꿋이 살아 있는 품이 대단(서유기:273)”[237]하게 느껴진다. 갑작스런 폭격에서 홀로 살아남았던 독고준은 그것을 잊을 수 없기에 마음이 무겁고 부끄러움을 느꼈다. 그러나 그 역시 전쟁의 피해자다. 그의 눈에 “이런 데서 혼자 꿋꿋하게 피어 있는 그 꽃의 모습”[238]은 장해 보이기까지 한다. 꽃은 곧 폭격의 도시에서 빠져나와 지금까지 홀로 살아온 독고준 자신이라 할 수 있다.[239] 그는 W시에서 혼자 살아남

---

233) 오윤호,「디아스포라의 정치적 경험과 감성의 위치-최인훈 초기 장편소설을 중심으로」,『대중서사연구』43, 대중서사학회, 2017. ; 유예현,「최인훈 소설에 나타난 공포와 죄의식 연구 : ‘언캐니(uncanny)’ 개념을 중심으로」, 서울대학교 석사논문, 2016.

234) 최인훈,『서유기』, 을유문화사, 1971, 272면.

235) 최인훈,『서유기』, 을유문화사, 1971, 270면.

236) 최인훈,『서유기』, 을유문화사, 1971, 273면.

237) 최인훈,『서유기』, 을유문화사, 1971, 273면.

238) 최인훈,『서유기』, 을유문화사, 1971, 275면.

239)『서유기』속 ‘꽃’의 의미에 대해 길경숙은 꽃은 준의 의식의 은유적 기표로, 여행을 하는 준의 마음이 여행의 목적지에 대하여 꿋꿋한 의지를 갖고 있다는 것을 나타내면서 동시에 준의 현재 여행을 시작하는 심리적, 내면적 상태가 변모하여 한 단계 승화되고, 새로워지는 긍정적 결과를 초래할 것이라는 것을 상징적으로 나타내고 있다고 보았다. 본고는 이러한 ‘꽃’의 의미를 더욱 확장시켜 그것이 전쟁 속에서 홀로 살아남은 독고준이라는 인물 자체를 의미할 수 있다고 보고 있다. (길경숙,「최인훈의 『서유기』 연구」, 한양대학교 석사논문, 2000, 47면 참조.)

았으나 같은 날, 같은 장소에 있던 사람들이 목숨을 잃었기에 마냥 행복한 삶을 살 수 없었다. 혼자서도 꿋꿋하게 피어 있는 꽃을 장하다고 보는 것은 그가 평생 죄의식을 품고 살아온 자신을 위로해주려는 것이다. 그럼에도 다음 인용문에서 확인되듯, 독고준이 느끼는 '부끄러움'은 쉬이 사라지지 않는다.

> 그러나 그는 연이어 부끄러운 마음이 들었다. 자꾸 부끄러웠다. 부끄럽다는 것이 화가 나는데도 아랑곳없이, 그는 자기 자신이 이마에 모닥불을 이고 걸어가는 느낌이었다. 무엇이 부끄럽단 말인가. 이 세상의 악을 내가 만들어 냈단 말인가. 그는 이 부끄러움의 감정이 그의 동물로서의 활기에 매우 위험한 독毒이라고 느꼈다. 이래서는 안 된다. 모두 허물어지고 만다. 나는 거기서 멀리 전진前進하지 않았는가.[240]

방민호는 6·25전쟁 중 원산 폭격이 민간인 피해를 만들어낸 동시에 북한 체제 하에 고통을 겪었던 사람들에게 또 다른 비상구의 존재로 작용하기도 했다는 사실을 지적한다. 같은 도시에서 살아가던 사람들의 죽음과 충격, 공포가 소년 최인훈에게는 양가적인 의미를 지니고 있었다는 것이다.[241] 이러한 감정은 6·25전쟁 중 살아남은 독고준만의 것은 아니다. 아오슈비츠 생존 작가인 프리모 레비는 자신을 포함한 많은 사람들이 포로생활 중에, 그리고 그 후에도 '수치심', '죄의식'을 느꼈다고 고백한다. 해방과 함께 자유를 다시 획득함과 동시에 찾아온 수치심 또는 죄책감은 매우 복합적인 감정이다.[242] 이들이 느끼는 수치심은 다음과 같은 의심에서 비롯된 것이다. "다른 사람 대신에 내가 살아있는 것일 수도, 다른 사람의 자리를 빼앗은 것일 수도, 그

---

240) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 277면.

241) 따라서 방민호는 『서유기』의 주인공 독고준의 W시로의 회귀는 고통과 부끄러움을 수반할 수밖에 없었다고 분석한다. 작중 인물의 부끄러움이 사라지지 않았으므로 『서유기』의 서사가 끝나더라도 작가 자신의 서사는 끝날 수 없었다는 것이다. 이는 작가 최인훈이 기필코 소설 『화두』로까지 나아가야 했던 이유이기도 하다. (방민호, 「월남문학의 세 유형: 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」, 『통일과 평화』 7권 2호, 서울대학교 통일평화연구원, 2015, 196-200면.) 이와 관련해, 반재영은 '비행기 폭격음'의 의미를 『회색인』에서의 묘사와 함께 독해하면서 이 공포의 소리가 오히려 준을 '체제의 폭력'으로부터 구원해준 것처럼 기억되는 역설이 나타나고 있다고 짚어낸다. (반재영, 「1960년대 한국 민족주의와 최인훈 소설의 담론적 대응」, 『상허학보』 52, 2018, 308면.)

242) 프리모 레비, 이소영 옮김, 『가라앉은 자와 구조된 자』, 돌베개, 2014, 85-87면.

러니까 사실상 내가 다른 사람을 죽인 것일 수도 있다"는 생각이다.[243] 이러한 생각 때문에 많은 생존자들은 본인 역시 희생자임에도 부끄러운 감정을 느끼며 살아간다.

소설『서유기』의 서사가 진행되는 내내 어디선가 들려오는 '빗소리' 역시 이러한 감정과 연결된다. 이 빗소리는 소설 초반에는 "아득한"[244] 소리로 묘사되었다가 결말에 와서는 "무거운"[245] 소리로 바뀌고 있어 주목을 요한다. 이는 빗소리를 인지하지 못했던 독고준이 마침내 결말 부분에서 그 무게감을 깨닫는 것을 의미한다.

> 지척지척 내리는 무거운 비. 독고준은 그 흠씬 젖어 있을 보이지 않는 밤을 유리 창 너머로 내다보았다.[246]

위의 인용문은 소설『서유기』의 가장 마지막 문장이다. 독고준은 "무거운 비"로 인해 "흠씬 젖어 있을 보이지 않는 밤"을 "창 너머로 내다보"고 있는 모습으로 묘사되고 있다. 내부에 있는 자가 '창 밖'을 내다보는 행위는 그가 "무거운" 마음의 원인을 직시하고자 결심했음을 암시한다. 이렇듯, 소설『서유기』에는 개인의 무의식을 대상으로 하고 있지만, 그 개인적 무의식에는 타자와 집단적 관계와 관련된 문제들이 이미 기입되어 있다.[247] 이 과정에서 독고준의 '일기'는 준을 풀려나게 하는 요소이자, 그로 하여금 스스로 "부끄러움"을 느끼게 하는 대화 방식이며, 석방되어 나온 그가 "빗소리"의 무거움을 깨닫게 한다. 인간이 다른 이의 고통을 가늠하고 연민을 느낄 수 있는 것은 소통을 통해 가능하다고 할 수 있다.[248] 특히 소설『서유기』에서 그것은

---

243) 위의 글, 97면.

244) 최인훈,『서유기』, 을유문화사, 1971, 11면.

245) 최인훈,『서유기』, 을유문화사, 1971, 279면.

246) 최인훈,『서유기』, 을유문화사, 1971, 279면.

247) 유예현,「최인훈 소설에 나타난 공포와 죄의식 연구 – '언캐니(uncanny)'개념을 중심으로」, 서울대학교 석사논문, 2016, 122면. 유예현은 최인훈의 여러 작품에 나타나는 '부끄러움'의 감정이 도덕적 책임이라는 개인적인 차원의 책임에서 이웃에 대한 연대의 윤리로 나아갔다고 평가한다. 특히,『서유기』는『회색의 의자』의 마지막 부분과 연결되어 진정한 과거 청산의 의미와 가능성이 암시되어 있는 작품이라 주장한다. (유예현, 같은 글, 118-121면 참조.)

248) '연민'이라는 감정이 '상상력'으로 가능하다고 보는 루소는 다음과 같이 서술한다. "연민은 인간 마음의 천성임에도 불구하고, 상상력에 의해 자극받지 않으면 영원히 활동하지 못한다. <u>우리는 어</u>

일기라는 매체의 특성으로 도드라진다.

최인훈이 20여 년 정도의 오랜 휴식기 끝에 발표한 소설 『화두』(1994)는 발표 당시 "이념의 문제를 현실의 논리로 대체하지 않으면서, '현실의 굴레'로부터 벗어나기 위해 집요하게 노력하고 있다"는 평을 받은 바 있다.[249] 이는 주인공 독고준이 부끄럽고, 무거운 마음을 인식하였던 『서유기』의 마지막 장면과 연결된다. 최인훈이라는 작가에게 "『서유기』라는 자기 정체성을 찾는 소설이 있었기에, 거기서 한 걸음 더 나아가 새로운 실천을 하고 새로운 존재로 거듭나게 하는 소설인 『화두』가 나올 수 있었다"[250]는 지적은 독고준이 느끼는 부끄러움이 작가 최인훈이 인식한 현실의 문제와 관련된 것임을 상기한다. 즉, 소설 『서유기』는 작가 최인훈의 트라우마를 치유하는 소설이자, 그가 더 적극적으로 책임감 있는 글쓰기를 시도하겠다는 의지를 보이는 소설이다. 그렇다면 『서유기』는 '일기'를 통해 과거의 시간을 돌아보게 된 주인공이 '부끄러움'을 느끼고, 마침내 그가 시대의식을 적극적으로 내보이겠다는 태도를 갖춰 나가는 과정을 담아내고 있는 작품이라 할 수 있을 것이다.

그런데 짚고 넘어가야할 것은 이것이 소설 안에서 묘사되고 있다는 사실이다. 들뢰즈는 '수치의 쓰기'의 위험성을 언급한 바 있다. 부끄러움 혹은 죄의식이라는 감정에 대해 "작가는 단순히 수치스러운 순간을 전달하는 사람 이상"으로 서술해나가야 한다.[251] 이같이 단순히 '부끄러움'을 서술하는 일을 넘어서고자, 최인훈의 『서유기』는 '일기'를 통해 "부끄러움"이라는 감정에 관해 말하고 있는 것이다. 그렇다면 왜 '일기'여야 하는가. 전술했듯, 일기라는

<u>떻게 연민을 자아내게 할 것인가? 연민은 우리의 관심을 외부로 돌려 고통받고 있는 존재와 일체감을 획득할 때 생겨난다.</u> 우리는 다른 사람이 고통받고 있다고 믿는 만큼 고통받는다. 각자 스스로에 의해서가 아니라, 우리라는 일체감 속에서 고통받는 다른 사람에 의해서. 이러한 도취는 획득된 많은 지식을 전제한다. 나는 내가 조금도 모르는 불행에 대해 어떻게 상상할 수 있는가? 내가 다른 사람이 고통받고 있다는 사실을 모른다면, 그와 내가 어떤 것을 공유하고 있다는 사실을 모른다면, <u>다른 사람의 고통을 보고 내가 어떻게 고통받을 수 있겠는가?</u>(강조는 인용자)" (장 자크 루소, 이봉일 옮김, 『인간 언어 기원론』, 월인, 2001, 64면.) 루소에 따르면, 고통받는 타인에게 공감할 수 있는 일은 상상을 통해 이뤄지는데, 이는 그 괴로움을 전달하는 소통과정이 있어야 가능하다.

249) 방민호, 「현실을 바라보는 세 개의 논리 : 「아우와의 만남」과 『흰옷』과 『화두』」, 『창작과 비평』 22-4, 창비, 1994, 264면.

250) 연남경, 「최인훈 소설의 자기 반영적 글쓰기 연구」, 이화여자대학교 박사논문, 2009, 157면.

251) 엘스페스 프로빈, 「수치의 쓰기」, 멜리사 그레그·그레고리 J.시그워스 편, 최성희·김지영·박혜정 옮김, 『정동 이론』, 2015, 159면.

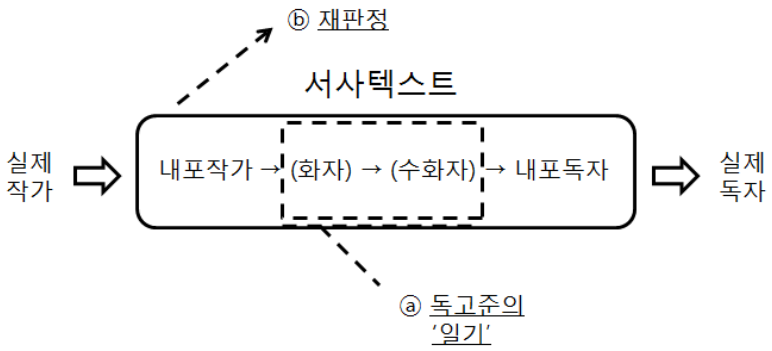
대화 형식은 '나'가 화자이자 청자로 거듭남으로써 스스로를 돌이켜보게 된다는 특성을 지니고, 이에 화자는 '부끄러움'이라는 감정을 느끼고, 과거의 시간을 직시할 수 있다. 그러나 이것이 『서유기』의 '일기' 형식이 지닌 의미의 전부는 아니다. 소설 『서유기』 속 '일기'의 문제성은 소설 안에 등장하는 것이며, 주인공 독고준을 원고로 세운 재판장에서 '낭독되는 증거'라는 데에 있다. 설사 과거는 나와 '대화'할 수 없더라도, "수치 및 다른 정동들은 우리의 우리 자신에 대한 이해 및 과거와 우리의 관계에 대한 이해를 변화"시킬 수 있다. 독고준의 '일기'는 여러 인물들 앞에서 낭독됨으로써 독고준을 포함한 더 많은 사람들, 즉, '우리'에게 감정적 영향을 미치게 된다.[252]

바흐친은 감상주의적 심리소설의 파토스의 가장 큰 특징이 개인의 내면적 삶을 다루는 것에 있다고 설명한다. 특히 개인의 내실 혹은 사적 측면과 연관된 감상적 파토스 특유의 시/공간적 영역이 탄생한 것에 주목하는데, "그것은 바로 편지와 일기의 영역"이라 할 수 있다.[253] 이는 감상주의의 쇠퇴 이후에도 사라지지 않고, 작가의 의도를 '굴절' 없이 직접적으로 표현하는 종류의 담론으로 이어진다.[254] 바흐친은 이것을 "소설문체의 첫 번째 흐름"이라 지칭하고 있는데, 이 유형에 해당하는 소설적 산문은 '일종의 수사적 담론에 불과'한 것이 아니라 자신을 둘러싼 "다양한 언어들과 대화적 관련"을 맺음으로써, 예술적 의미를 획득한다는 점이 특징이라고 설명한다.[255] 즉, 작가의 관점을 대변하는 듯 보이는, 지극히 단면적으로 보이는 담론 역시 '대화성'을 띨 수 있다. 특히, 소설 『서유기』에서 '일기' 속 "부끄러움"은 재판정에서 읽히는 것이기 때문에 다른 인물의 말과 뒤섞여 '대화적 관련'을 맺게 되는 것이다. 유사한 맥락에서 채트먼은 일기 형식과 관련해 이는 "순수한 대화만큼이나 '극적'"이라고 말하며, '그것은 일어난 일에 관한 보고가 아니라, 독자가 스스로 채워 넣어야 할 것'이라 설명한다. 즉, 그러한 형식이 설사 "많은 양의 서술을 담고 있다 할지라도 우리(독자)는 지금-여기와 관련된 많은 요소들을 발견할 수 있다"는 의미다.[256] 이에 채트먼은 화자의 언어가 서사물의

252) 앞의 글, 152면.
253) 미하일 바흐찐, 「소설 속의 담론」, 앞의 책, 226면.
254) 위의 글, 228면.
255) 위의 글, 230면.

수용자, 즉 독자를 향한 것이라 믿는다. 그는 작품 내 인물 간의 커뮤니케이션이 실패하고 서사가 끝난다 해도, 텍스트와 독자 사이의 커뮤니케이션은 계속 이어질 수 있다고 주장한다.[257]

소설 『서유기』의 탐색담은 "부끄러움"이라는 감정으로 마무리된다. 특히 그 감정은 '일기'라는 매체에 적힌 글귀라는 점에서 문제적이다. '일기'라는 대화 형식은 화자가 스스로에게 말하는 매체가 될 뿐만 아니라, 이러한 행위를 지켜보는 독자로 하여금 그 의미를 다시금 고민하게 만든다. 이 부분에서 독고준이 쓴 '일기'라는 대화 형식을 채트먼의 도식을 빌려 다음과 같이 시각화해 볼 수 있다.



먼저, 이 장면에서 가장 중심에 있는 것은 '일기(ⓐ)'다. '일기(ⓐ)'라는 대화 형식은 그것이 형성되는 과정에서는 화자도 수화자도 모두 독고준이었을 것이다. 이후 이 '일기(ⓐ)'는 '재판정(ⓑ)'에서 증거로서 읽히게 되는데, 여기서 소설 속 다른 인물들이 각각 어떻게 반응하냐의 문제는 하나의 장치일 뿐이다. 중요한 것은 이 텍스트를 대하는 독자들이 그러한 과정을 보고 어떤 결론을 내리느냐에 있다. 이는 소설 속 화자인 독고준이 죄의식을 지닌다 하더라도 전쟁과 분단이 만들어낸 사회적 문제는 결코 해결되지 않는다는 사실을 일깨운다. 즉, 최인훈의 문제의식은 '일기'라는 형식을 통해 텍스트 밖으로 퍼져나가 담론을 형성함으로써 새로운 의미를 만들어낸다.

---

256) 시모어 채트먼., 한용환 옮김, 『이야기와 담론』, 푸른사상, 2008, 182면.
257) 위의 글, 163-176면 참조.

위와 같이, '나'가 화자이자 수화자로 설정된 대화 형식은 소설『서유기』에서 '일기' 말고도 하나 더 확인된다. 주인공 독고준의 '노트'다. 독고준은 여정 중 우연히 '노트' 하나를 줍게 되는데, 여기에는 언어에 대한 고민이 담겨 있다. '노트'의 언어관을 본격적으로 살펴보기 위해서는 우선, 최인훈의『서유기』속 독고준은 고전『西遊記』와 달리 홀로 여행하고 있다는 서사적 특징을 살펴볼 필요가 있다. 준은 '운명'을 만나러 가는 과정에서 마주치는 인물들과 연이어 대화를 나눈다. 논개, 역장, 이광수 등의 인물들은 그에게 가는 길을 멈추고 이쯤에서 함께 머무르자고 제안한다. 목적지인 W로 가보았자 당신의 소망은 이루어지지 못할 것이라 말한다. 그러나 독고준은 "가야할 길이 있다"고 그들에게 답한다. 고난의 여정을 혼자서라도 마치고자 하는 준의 의지는 다음과 같이 다른 인물과의 대화에서 구체적으로 드러난다.

> "그렇다면 좋아요. 저는 당신하고 결혼해서 이 지옥을 빠져나가면 그만이어요. 결혼만 해주신다면 어디든지 따라갈 생각이니까요."
> "아닙니다. 저 **혼자서 가야 할 길**입니다. 아무하고도 같이 갈 수 없어요."
> "그럼 저를 이 지옥에 남겨놓고 가시겠다는 건가요?"
> "남겨놓다니……"
> "그럼 뭡니까?"
> "아니 제 생각은 당신을 여기 있게 하고 싶다는 말이 아니고, **저는 가야 할 길이 있다는 겁니다**."[258]

위의 인용문은 논개와 독고준의 대화다. 독고준은 자신이 결혼하지 않으면 논개가 고통 속에 살아야 한다는 말에 마음이 약해지기도 한다. 그러나 그는 자신이 "가야 할 길"이 있다는 사실을 떠올린다. 그는 마음을 다잡고 다시 여정을 이어가고자 한다. 그렇다고 논개와 함께 할 수도 없다. 이는 독고준 "혼자서 가야 할 길"이기 때문이다. 역장과의 대화에서도 상황은 비슷하다. 역장은 계속해서 독고준을 잡으려 하지만, 독고준은 "가야할 길"이 있다고 거절한다.

---

258) 최인훈,『서유기』, 을유문화사, 1971, 34-35면.

이러한 대화의 내용을 통해, 최인훈이 창작한 장편소설 『서유기』는 그가 번역한 중편소설 『서유기』나 원작품인 오승은의 『西遊記』와 분명히 다른 특징을 지니고 있다는 사실을 분명히 할 수 있다. 여럿이 무리를 지어 함께 떠나는 기존의 '서유기'와 다르게 독고준의 '서유기'는 홀로 하는 수밖에 없는 것이다.[259] 이 같은 특징은 독고준과는 다른 가치관을 지닌 인물들과의 대화, 즉, 『서유기』의 '다성성'을 통해 확인된다. 소설 『서유기』가 지닌 '다성성'은 서사 구성 원리로서 작용하고 있는 것이다.

최인훈은 총 두 편의 『서유기』를 발표했다. 중편소설 『서유기』는 오승은의 고전 『西遊記』를 번역한 작품이다. 최인훈의 중편 『서유기』는 한국의 상황에 맞춘 변형으로 인해 번안 소설로 명명되곤 한다. 제목 뿐 아니라, 서쪽을 향한 여행담이라는 구성 방식에서 두 작품은 비슷한 구조를 갖추고 있다. 번안 소설인 중편 『서유기』의 몇몇 단어는 원본 『西遊記』에 기재된 단어와 다른 한자를 사용하고 있는데, 특히, 천리안(千里眼)의 '천'을 숫자 1,000을 의미하는 '천千'이 아니라 하늘이라는 뜻을 지닌 '천天'을 이용해 "천리안(天里眼)"이라 표기하고 있다는 사실을 눈여겨볼 필요가 있다. 장편소설 『서유기』에서 유교의 '천(天)' 개념이 제시되는 것에 대해서는 기존연구에서 언급된 바 있다.[260] '천'은 어떤 이념도 절대화되는 것을 부정하는 개념으로,[261] 개인을

---

259) 이에 대해 이인숙은 본고와 다른 시각을 지니고 있다. 이인숙은 오승은의 『서유기』와 최인훈의 『서유기』 속 인물들을 비교하여 다음과 같이 도식화 하고 있다. (이인숙, 「최인훈 (崔仁勳) 의 「서유기 (西遊記)」, 그 패로디의 구조와 의미」, 『국제어문』 7, 국제어문학회, 1985, 314면 참조.)

a. 현장법사	독고준
b. 손오공	역장
c. 사오정, 저팔계	두 검차수
d. 도중에 만나는 요물들	논개, 이순신, 이광수 등

그러나 본고는 역장(b)과 두 검차수(c)가 독고준의 여행에 처음부터 끝까지 전부 동참하고 있지는 않다는 사실을 지적하고 싶다. 게다가 검차원은 소설 후반부의 법정에서 독고준을 심문하는 검사 역할을 맡고 있다는 점에서도 '사오정' 혹은 '저팔계'와 같이 동행자 인물로 보기는 어렵다. 바로 이 지점에서 최인훈이 창작한 『서유기』의 문제성이 도드라진다. 『서유기』의 여행은 독고준 혼자서 완료할 수밖에 없는 것이다.

260) 독고준이 W시에 도착했을 때 토치카의 수화기에서는 '대한 불교 관음종 방송'이 흘러나오는데, 이를 통해 표현되는 한국적 문화형의 수원지는 유교와 불교로 확인된다. 이때 유교는 기독교의 절대자/천국에 비견되는 '천(天)'의 개념이 설정된 것이다. 이 천의 개념은 어떤 현실 정치도 절대화되거나 실체화되는 것을 부정하는 절대 부정의 원리를 지니고 있다. (김성렬, 『최인훈의 패러디 소설 연구』, 푸른사상, 2011, 83-85면 참조.)

261) "<u>역성易姓 혁명론이 잘 보여주듯이 천天의 개념은 어떤 상대적 현실 정치도 절대화되고 실체화</u>

억압하는 절대주의에 반발하는 최인훈의 작품 세계와 맞닿아있다. 그렇다면 '하늘을 볼 수 있는 눈'을 뜻하는 중편 『서유기』의 "천리안(天里眼)"은 이러한 맥락에서 만들어진 단어일 것이라 추론해볼 수 있다. 작가 최인훈은 "천리안(天里眼)"이라는 표현을 만들어냄으로써 어떤 이념도 절대화되어서는 안된다고 주장하려 했던 것이다. 이렇듯, "천리안(天里眼)"의 의미는 장편소설 『서유기』와 번안소설 『서유기』를 함께 읽었을 때, 독해 가능하다. 다음의 인용문에서는 '유교적 행동'에 관한 최인훈의 관점이 드러난다.

> 이순신은 한국인이었기 때문에 한국인의 민족성에 따라서 그렇게 행동한 것이 아니라 당대의 최고 수준의 인텔리겐차로서 그렇게 행동한 것이었습니다. 그의 세계관은 유교적 세계관입니다. 유교는 중국인의 사유물이 아니었습니다. 원래 일류급의 사상이란, 창시자의 고향에 매여 있는 그런 쩨쩨한 것이 아닙니다. 그것은 곧 천하天下의 것이 되고 맙니다. 그만큼 보편적인 설득력과 현실성이 있는 것입니다.[262]

위와 같이, 최인훈의 장편소설 『서유기』는 이순신이 "한국인의 민족성" 때문이 아니라 '유교적 세계관'에 입각해 '행동'을 한 것이라 주장한다. 이는 당대 박정희 정권이 내세운 '이순신'의 이미지와 다른 새로운 '이순신'의 이미지다.[263] 게다가 인용문에 따르면, 유교와 같은 "일류급의 사상"은 "창시자의

되는 것을 부정하는 절대 부정의 원리로 파악되었던 것이며 유교가 그 사회에서의 신분에 상응한 개인의 윤리를 자세하게 규정하고 있는 데만 주의하여 유교의 형이상학적 종교적 절대성을 간과하는 것은 옳지 않습니다." (강조는 인용자, 『서유기』, 문학과지성사, 2010, 251면.)

262) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 110-111면.

263) 최연식은 박정희를 "1960-70년대 민족주의 담론의 최대 생산자"로 평가한다. 그는 박정희가 여러 역사적 인물을 내세우면서도 가장 중요히 여겼던 인물은 '이순신'이었다는 사실을 언급하며, "치세의 성군 세종보다는 난세의 성웅 이순신"이 당시 박정희에게 필요했기 때문이라고 분석한다. 박정희는 본래 개인적으로 관심을 두었던 "역사의 문화적 상징들을 그가 원하는 방식으로 국민들을 계몽하는 소재로 활용"하고자 한 것이다. 특히 '새로운 민족성'을 필요로 했던 박정희에게 이순신의 성웅 이미지는 구정치인들의 전근대성과 비교하는데 효과적인 도구로 쓰였다. (최연식, 「박정희의 '민족' 창조와 동원된 국민통합」, 『한국정치외교사논총』 28(2), 한국정치외교사학회, 2007, 43-63면.) 반면, 최인훈은 소설 『서유기』를 통해 이순신의 영웅적 행동은 "한국인의 민족성"에서 나온 것이 아니라, "인텔리겐차", 즉, '지식 노동자'로서 행동한 것이라 말한다. 이는 '민족' 담론과는 거리를 둔 채, 역사적 영웅의 또 다른 이미지를 제시하는 방식으로 나타난다. 최인훈 소설에 나타나는 '지식 노동자' 형상은 이후 장편소설 『화두』의 "노예 철학자"의 모습으로 이어진다. "노예 철학자"라는 표현에 대해선 연남경의 논의를 참고할 필요가 있다. 최인훈의 "노예 철학자"로서의

고향"에 얽매이지 않는다. 그런데 인상적인 것은 최인훈이 그런 유교의 실패 역시 논한다는 점이다. 『서유기』 후반부에 등장하는 '대한 불교 관음종 방송'은 유교에 대해 "타자를 가지지 않은 보편", 즉, "자기와의 싸움"에 빠져 "수신修身 이외의 혁명 방법을 몰랐던 것"이라 지적한다.[264] 결국 최인훈은 두 개의 『서유기』를 통해, "천리안(天里眼)"과 같이 모든 절대화에 반발할 수 있는 눈을 가져야 한다고 주장하면서도, '자기'에만 머물 것이 아니라 '타자'를 의식해야 한다고 강조하고 있는 것이다.

흥미로운 건 독고준이 마주치는 인물 중에 이순신 외에도 역사 속에서 실존했던 인물이 다수 출현한다는 사실이다. 최인훈은 소설 『서유기』를 창작한 후, 두 번째 산문집 『길에 관한 명상』을 발표한다.[265] 여기서 그는 역사적 인물을 소설에서 다루는 일에 관한 생각을 밝히고 있다. 최인훈은 실명 인물을 가지고 무언가를 쓸 때는 "함부로 추측할 수 없고 한편 추측해야 하는 부분 없이는 전체적인 판단을 진척시킬 수 없게 된다"고 설명한다. 그러나 소설은 이 난점을 해결할 수 있는 서사 양식이라는 점에서 문제적이다. 소설 속 인물은 실제 인물이 아니므로 어떤 식으로든지 그려볼 수 있다는 것이다.[266] 따라서 소설 『서유기』에서 독고준이 마주치는 역사적 인물들은 작가의 의도에 따라 재창조된 인물형이라 봐야 할 것이다. 이에 대해 『서유기』가 역사적 인물을 현재에 위치시키고 대화를 통해 역사의식과 문학사 의식과의 관계를 해명해보려 하는 시도라고 보는 해석 역시 눈여겨보아야 한다.[267] 다시 말해, 최인훈은 소설 『서유기』를 통해 작가로서의 책임 의식을 다시 새기며, 자신이 속한 세계와 소통하고자 하는 의지를 다지는 것이다. 이와 관련해, 주인공임에도 담론을 이끌어가지 못하는 독고준의 모습은 당대 한국 사회가 강요한 전체주의에 대한 최인훈의 비판적 태도와 연결된다. 예컨대, 소

인식은 피난민의 자아 인식을 토대로 나온 것으로 그의 글쓰기 문제로 귀결된다. (연남경, 「최인훈 소설의 자기 반영적 글쓰기 연구」, 이화여자대학교 박사논문, 2009, 29-31면 참조.)

264) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 316면.

265) 1989년 최인훈은 수필집 『길에 관한 명상』을 발표하며 쓴 머리말에서 "첫 번째 산문집과 이번 책 사이에는 필자의 「하늘의 다리」, 「소설가 구보 씨의 1일」, 「서유기」, 그리고 「태풍」 등의 소설과 희곡 작품들이 놓여 있는데 이 부분의 창작들의 성격이 두 산문집 사이의 변화에 관계가 있어 보인다."고 말한다. (최인훈, 『길에 관한 명상』, 솔과학, 2005, 9면 참조.)

266) 최인훈, 「위인의 전기와 소설말」, 위의 책, 279면.

267) 연남경, 「최인훈 소설의 자기 반영적 글쓰기 연구」, 이화여자대학교 박사논문, 2009, 92면.

설 『서유기』에서는 독고준의 대화상대자로 다양한 인물이 출현해 각자 나름의 의견을 펼치는데, 이는 주인공은 물론 작가의 생각과도 별도의 것이다. 이는 『서유기』가 '다성악적 소설'로 분류될 수 있는 근거로 작용한다.

장편소설 『서유기』는 『회색인』이 창작되고 중편 『서유기』가 번역된 이후 발표된 작품이다. 독고준 여정의 목표인 'W'시를 '원산'으로 읽으면 작가 자신의 기억을 형상화한 자전적인 소설이 되겠지만, 서쪽(West)으로 읽는다면 구도의 여정을 기록한 것으로 볼 수 있다는 점이 특징이다.[268] 세 작품은 서로 깊은 연관성을 띠며, 앞서 살펴봤듯, 유교와 불교의 개념을 총체적으로 다룸으로써, 하나의 이데올로기가 절대화되는 것에 저항하고자 한 작가의 의지[269] 또한 확인된다. 그러나 동시에 장편소설 『서유기』는 '혼자 해야만 하는 여행'이라는 점에서 다른 두 서유기와 다르다. 최인훈의 『서유기』를 다른 두 편의 『서유기』(오승은의 원본, 최인훈의 번안본)와 비교했을 때, '단독여행'이라는 서사적 특징은 가장 큰 변별점으로 확인된다.

최인훈의 창작소설 『서유기』에는 과거의 '그 여름'으로 돌아가 진정한 자신의 모습을 찾고자 하는 독고준의 시도가 담겨 있다. 앞서 확인했듯, 이 모험은 독고준 홀로 끝내야만 한다는 것이 특징이다. 그러므로 『서유기』의 '노트'에서는 다음과 같은 언어에 대한 고찰이 확인된다.

> <u>우리들의 '말'은 불완전하다.</u> 우리가 만드는 이미지란 불완전하다. 이미지란 삶의 모든 행위를 말한다. 행위란 각기 저마다의 방향에서 삶의 공간에 요

---

268) 오승은의 『西遊記』는 '서쪽'을 향해 떠난 삼장법사 일행의 여정을 그리고 있는데, 이들은 자신의 업보를 지우고 덕을 쌓아 윤회에서 벗어나기 위해, 그리고 그러한 덕의 결과로 많은 사람들에게 경전의 진리를 전해주기 위해 여행을 떠나기 때문이다. 오승은의 작품에서 명을 받아 나선 삼장이나, 고통스러운 현재의 처지에서 벗어나기 위해 서유에 나섰던 손오공 일행과 달리 최인훈의 텍스트에서 독고민이나 독고준은 어디로 떠나야 하는지 왜, 무엇을 위해 떠나야 하는지 알지 못한다. 오승은의 『西遊記』가 임무가 완수되어 해탈할 수 있는 '미래'를 향하고 있다면, 최인훈의 작품들은 '과거'의 '기억'을 찾아나서는 여행이며 그를 통해 구원을 모색하는 '서유기'라는 점이 중요하다. (남은혜, 앞의 글, 264-265면 참조.)

269) 이와 관련해 서은선은 서유기의 이야기가 "이데올로기에 회의를 느끼고 해체하려는 담론을 전달"하고 있다며 "(최인훈 소설의-인용자) 이데올로기 해체 담론은 (1)혁명 무의미론 (2)제국주의 발전 비판론 (3)존재론의 세 담론으로 『서유기』 외에도 「총독의 소리」 연작과 「주석의 소리」의 보충으로 정리될 수 있다"고 분석한 바 있다. (서은선, 『최인훈 소설의 서사형식 연구』, 국학자료원, 2003, 262면.)

철을 만들어가는 일, 곧 이미지를 만들어가는 일이니까. **시는 커뮤니케이션이면서 독백이다.**[270]

독고준이 우연히 집어서 보게 된 '노트'에는 '말'에 관해 위와 같이 서술되어있다. 이 노트에는 말과 행위에 관한 고민이 담겨 있다. 역장은 노트를 쓴 사람이 자신의 아들이라 말한다. 그는 아들이 밤낮 방구석에서 이런 것만 쓰고 앉아 있는 것이 안타깝다. 그는 아들이 이러한 생각에 깊이 빠진 것에 대해 "얘는 친구가 없어서"[271] 그렇다고 설명한다. 역장의 말대로라면 노트의 주인은 혼자라는 점에서 독고준과 비슷하다. 게다가 『서유기』 후반부에서 역장의 목소리를 듣고 "그것은 돌아가신 아버지의 목소리(서유기:270)"라며 충격을 받는 독고준의 모습으로 인해, 노트에 적힌 서술을 독고준의 것이라 추론할 수 있다. 노트의 필자, 즉, 독고준이 생각하는 '말'이란 삶의 모든 행위를 토대로 만드는 이미지가 그렇듯, 불완전한 것이다. 그런데 이 외로운 화자는 '말'의 불완전성으로 인해, "시는 커뮤니케이션이면서 독백이다"라는 결론에 이른다. '시'가 누군가와 주고받는 "커뮤니케이션"이면서도 혼자서만 행하는 "독백"이라는 역설은 최인훈이 작가로서 지니고 있는 문제의식을 상기시킨다. 최인훈의 문학관은 『서유기』의 다음 구절에서 확인 가능하다.

시인詩人의 임무는 학설을 독경讀經하여 삶을 잠재우는 데 있지 않고 학설이 적용된 삶이 드러내는 현실 인생의 애환선악哀歡善惡을 노래하며 지적하는 데 있다는 것, 기호記號와 현실을 혼동 말 것, 기호記號를 실체화하여 현실을 기호화嗜好化해서는 안 된다는 것, 쓴 것을 달다고 우기며 혀를 학대하기를 강요하는 시대의 거짓 기호嗜好를 바로잡는 것이 영혼의 미각美覺자인 시인의 임무라는 것[272]

인용문은 『서유기』의 마지막 부분에서 역장이 독고준을 구출하기 위해 변호하는 내용 중 일부다. 그는 기호와 현실을 혼동하지 말라고 당부한다. 또,

270) 최인훈, 『서유기』, 을유문화사, 1971, 206면.
271) 위의 글, 214면.
272) 위의 글, 266면.

시인이 현실을 즐기고(嗜) 좋은 것(好)으로 만드는 식의 기호화는 해선 안된다고 말한다. 그것이 '아름다움을 깨닫는 자(美覺)'인 "시인의 임무"이기 때문이다. 이 임무는 최인훈이 작가로서 생각하는 문학인의 역할이기도 하다. 『총독의 소리』와 「주석의 소리」에서 '청진화자'로 등장했던 '시인'은 『서유기』에서 "영혼의 미각자"로 호명된다. 최인훈이 생각하는 문학인의 모습이란 몸의 온 감각을 활용하여 시대를 감지하는 존재일 터다. '우리는 관객이 아니다'라는 문제의식은 이 노트에 적힌 글귀를 바라보는 독고준을 지켜보는 독자의 의식까지 환기한다. 이를 통해, 독고준이라는 인물은 물론, 최인훈이 말의 중요성에 관해 깊이 고민하고 있음을 확인할 수 있다.

소설 『서유기』는 작가 최인훈이 5부작으로 구상한 작품 중 한가운데 위치한 작품으로, 『회색인』 다음 순서에 해당한다.[273] 『회색인』은 독고준이 한밤중에 자신의 방에서 나와 이유정의 방으로 들어가는 것으로 끝난다. 그리고 『서유기』는 다시 이유정의 방에서 나온 독고준이 본인의 방으로 돌아가기 위해 계단을 오르는 모습으로 시작된다. 이에 『서유기』와 『회색인』은 함께 읽어야 할 이유가 충분하다고 말할 수 있으며, 이미 많은 연구들이 두 작품의 연속성을 검토한 바 있다. 특히 두 작품의 주인공의 이름이 같다는 점에서 독고준의 성격을 파악하기 위해서는 반드시 『회색인』을 참고할 필요가 있다.

『서유기』의 독고준에게 "그 여름날"로 가는 일이란, 일종의 '정언명령'[274]으로 작용한다. 휴정하는 동안, 그는 하늘에서 떨어져 내려오는 "종잇조각"을 주워 읽게 된다. 놀랍게도 그 종이에는 독고준이 이 여행을 시작하게 된 계

---

273) 최인훈은 다음과 같이 『광장』-『회색인』-『서유기』-『소설가 구보씨의 일일』-『태풍』을 자신의 5부작으로 꼽고 있다. "이창동: 그리고 『회색인』과 『서유기』를 3부작으로 쓰시려고 했다는데, 그 다음에 해당하는 것이 『소설가 구보씨의 일일』이 됩니까? / 최인훈: 그렇지요. 처음부터 그렇게 쓴 것은 아니지만, 그 세 작품의 앞 뒤에 『광장』과 『태풍』을 놓아서 결과적인 5부작으로 읽혔으면 하는 생각입니다." (최인훈·이창동 대담, 「최인훈의 최근의 생각들」, 『작가세계』 특집, 1990, 봄호, 62면)

274) 칸트의 도덕철학에서 중요한 것은 결과가 아니라, 동기다. 즉, 칸트가 말하는 도덕적 행위에는 '해야 한다'는 동기가 일차적으로 작용한다. 이에 '정언명법(categorical imperative)'은 '가언명법(hypothetical imperative)'과 반대되는데, 가언명법은 목적이나 결과에 대한 좋음을 전제하고 있기에 그렇다. 칸트의 도덕철학은 '좋음'이 아니라 '옳음'에 따른 것이다. 예컨대, 오늘날 가장 널리 알려진 나치 전범 아이히만은 자신은 '의무'를 이행했을 뿐이라 말하는데, 그는 칸트 도덕형이상학의 가장 기본이라 할 수 있는 '보편성'을 이해하지 못한 자다. 칸트가 말하는 '의무'란 '보편적인 도덕법칙'을 시금석으로 삼는다. (이정우, 『개념-뿌리들』, 그린비, 2012, 574-576면 참조.)

기였던 신문 광고와 같은 내용이 담겨 있다.

[인용문-1]
그가 가는 곳에 무엇이 기다리고 있든 그는 가는 것이 옳았다. 왜냐하면 그는 학생이었고 학생은 학교가 오라고 하면 가는 것이 옳았기 때문에. 그래서 그는 이른 아침의 시골길을 걸어서 가고 있었다. 그의 운명을 만나기 위하여. 운명이란, 의무의 끝장까지 가본 사람에게만 나타나는 신비한 얼굴이다. (강조는 인용자)[275]

[인용문-2]
그가 가는 곳에 무엇이 기다리고 있건 그는 가는 것이 옳았다. 왜냐하면 그는 학생이었고 학생은 학교가 오라고 하면 가는 것이 옳았기 때문에. 그래서 그는 이른 아침의 시골길을 가고 있었다. 그의 운명을 만나기 위하여. 운명이란, 허무의 끝장까지 가는 사람에게만 나타나는 신비한 얼굴이다. (강조는 인용자)[276]

[인용문-1]은 소설『서유기』의 도입부, [인용문-2]는 소설 결말부의 일부이다. 이 같은 수미상관의 형식은 독고준의 여정이 그 선후를 따지기 어려운 순환 구조인 듯 느껴지게 한다. 독고준에게 '운명'은 "의무의 끝장([인용문-1])"까지 "가본" 사람이나 "허무의 끝장([인용문-2])"까지 "가는" 사람에게 나타나는 것이다.『회색인』의 독고준이 '앙가주망' 대신 '데가주망'을 택하는 행위를 보여준 인물이라면,[277]『서유기』의 독고준은 긴 대화 끝에 "부끄러움"을 인식하고 "빗소리"의 무거움을 깨달아 개별적 아픔을 넘어 시대적 고통을 직시하는 인물이다.

두 이야기는 '독고준'이라는 동명의 주인공을 공유하지만, 다른 주제를 제시한다. 물론 두 주제의식이 완전히 상반된 것은 아니다.『회색인』에서 독고준이 '데가주망'을 선택했기에,『서유기』의 독고준은 '부끄러움'을 느낀다. 혹

275) 최인훈,『서유기』, 을유문화사, 1971, 8면.
276) 최인훈,『서유기』, 을유문화사, 1971, 257면.
277) 독고준의 '데가주망' 선택에 대해선 방민호 참조. (방민호,「"데가주망"의 논리 -최인훈 장편소설『회색인』-」,『어문논총』67, 한국문학언어학회, 2016.)

은 『서유기』에서 '일기'와 '노트'를 통해 신중히 성찰한 독고준이기에 『회색인』에서 '데가주망'을 택하는지도 모른다. 『회색인』의 독고준이 느꼈던 "허무의 끝장"은 『서유기』의 독고준으로 하여금 "의무의 끝장"으로 가야할 당위성으로 작용한다. 또는 "의무의 끝장"까지 가보았기에 "허무의 끝장"으로 가보는 것일 수도 있다. 그렇다면 이 소설은 『회색인』의 이후 이야기가 아니라,[278] 아예 새로운 제3의 세계를 제시하는 것일 수 있다. 즉, 소설 『서유기』는 또 다른 독고준이 살아가고 있는 일종의 '가능 세계'로 독해할 수 있다.

마리 로르 라이언(Marie-Laure Ryan)은 허구 세계가 현실을 토대로 한 가능 세계로 이해할 수 있다며, 텍스트 내 허구 세계를 현실과 분리해서 이해해서는 허구 세계 안의 실제(practice)를 설명해낼 수 없다고 말한다. 독고준이라는 인물이 존재할 수 있는 여러 세계 중, 소설 『서유기』는 그가 기나긴 여정 끝에 "부끄러움"이라는 감정을 인식하고, 창밖을 내다보는 행위를 하게 되는 모습을 보여준다.[279] 『서유기』와 『회색인』의 두 독고준이 작가 최인훈과 비슷한 면모를 다수 지니고 있으면서, 차이점을 지니는 것도 이 때문이다. 주인공 독고준(들)은 각자의 이야기에서 나름의 "끝장"을 보고자 고군분투한다. 최인훈은 두 주인공으로 하여금 작가인 자신과는 다른 그(들)만의 길을 걷도록 한다. 그(들)의 행동은 작가의 일부이면서도 작가와는 별개로 새로운 의미를 창출한다. 소설 『서유기』의 경우, "의무의 끝장"까지 가보는 것이다.

결국 독고준(들)은 비-국적 난민으로서의 영역을 넘어,[280] 각자가 위치한

---

278) 이소연은 『회색인』과 『서유기』를 구조적으로는 상반된 스타일을 지닌, 대칭적인 구조를 이루고 있다는 점을 포착해, 이 같은 서사 구성이 전통적인 연작의 구조를 해체한다고 말한다. 이에 두 편의 소설을 다룰 때, 전자 이후에 후자가 와야 하는 당위성에 대해 의문을 품을 수밖에 없다고 덧붙인다. 따라서 두 소설 간에 발생하는 상호텍스트적 반복과 대칭이 근대의 재현 공간을 넘어 새로운 시공간을 생성하는 중요한 기법이라고 주장한다. (이소연, 「최인훈 소설에 나타난 대항근대성 연구- 『회색인』 과 『서유기』 에 드러난 상호텍스트적 '부재 영역'을 중심으로」, 『비평문학』 67, 2018 참조.)

279) Marie-Laure Ryan, 『Possible World, *Artificial Intelligence, and Narrative*』, Indiana University Press, 1991. 라이언의 이론을 작품에 적용하는 과정에서 이지은의 글을 참고했다. 이지은은 작품 속 허구 세계를 현실에 대한 하나의 가능 세계로 이해하는 것이 허구 세계에 대한 이해와 감정 반응을 다시 현실로 돌릴 수 있게 한다고 주장한다. (이지은, 「'나'와 ○○사이의 소설, 실패하는 착한 소설-『누구에게나 친절한 교회 오빠 강민호』」, 『크릿터』 1호, 민음사, 2019, 137-138면 참조.)

280) 이와 관련해, 반재영의 연구를 참고할 필요가 있다. 반재영은 "독고준이 자신의 소수자 정체성을 단독자의 위상으로 전유"하고 있는 것에 주목할 필요성을 제기한다. "난민의 정체성을 지닌 독고준

‘지금-여기’에 대해 말하고자 한다. 장편소설 『서유기』의 독고준은 ‘나’와 ‘나’가 대화하는 ‘일기’를 통해, 타인과의 대화를 해보겠다는 결의를 다지게 된다. 『서유기』의 이야기는 이쯤에서 끝나지만, 향후 독고준이 시대에 대한 문제의식을 적극적으로 내보이겠다는 태도를 갖춰 나가는 과정을 제시함으로써, 독고준과 유사한 성격을 지닌 작가 최인훈의 대화적 의지를 보여준다. 더불어, 이 같은 의미가 만들어질 수 있는 것은 텍스트를 독해하는 독자의 역할이 더해지면서다.[281] 바흐친의 ‘대화주의’는 작가와 작가를 대리하는 듯한 서술자 사이의 결합된 목소리와 분리된 목소리가 뒤섞일 수 있다는 사실을 상기시킨다.[282] 독자는 이 목소리의 경계를 지켜보며, 그 구조를 넘어선 ‘대화성’을 상상하게 된다. 앞서 채트먼의 도식을 통해서도, 독자들은 텍스트 안의 소통 과정을 지켜보고 있다는 것을 확인할 수 있었다. 텍스트 안에서 대화가 통하지 않는 듯 보여도 소설의 대화성이 만들어지는 이유 역시 이 지점에 있다.

은 자신을 단지 사회 내 소수자의 모습으로만 남겨두지 않는”데, 결국 『서유기』는 “난민의 형상을 한 자가 특수의 매개 없이 보편적 지평으로 향하려는 여로의 궤적”을 묘사한 작품으로 볼 수 있다. 이를 통해, 소설 『서유기』는 “특수에 대한 동일시를 파열시키는 ‘단독적 보편성’의 여로를 그리는 가운데, 민족국가체제와 민족주의 담론에 비판적으로 대응하는 담론을 전개”하고자 한 것이라 평가된다. (반재영, 「1960년대 한국 민족주의와 최인훈 소설의 담론적 대응」, 『상허학보』 52, 2018, 307-311면, 319면.)

281) 소설 『서유기』의 ‘다성성’에 관해, 도스또예프스끼과 달리, 최인훈의 『서유기』는 ‘대화(dialogue)’의 원리를 갖춘 것으로 볼 수 없다는 의견도 확인된다. 인물들 간의 대화에서 바흐친이 말하는 대화주의적 세계관이 아니라, 오히려 억압적인 대화 상황들이 확인된다는 것이다. (노대원, 「한국 현대소설의 여담(餘談)적 담화 연구」, 『韓國言語文學』 100, 한국언어문학회, 2017 ; 함돈균, 앞의 논문.) 그러나 본고는 우선 『서유기』의 다양한 등장인물들이 각자 자신의 말을 늘어놓는 모습을 통해 작가와는 별개로 인물들이 독립적인 세계관을 완성함으로써, 다양한 담론을 형성할 수 있다는 점에서 ‘다성성’의 의미를 읽어볼 수 있다고 본다. 또한, 주인공 독고준이 그들에게 반박하지 못하고 내내 끌려 다니다가 마지막에 ‘일기’를 통해 석방되는 모습을 통해, 텍스트 안에서 주인공과 다른 인물의 소통은 이루어지지 않았더라도 텍스트 밖에서 지켜보는 독자로 하여금 그러한 대화 양상에 대해 고민해볼 수 있는 계기를 마련한다는 점에서 이 소설은 ‘대화의 장’을 만들어내고 있다고 본다.

282) 수잔 랜서, 최라영 옮김, 「보는 이의 ‘나’—애매모호한 결합과 구조주의 서술론의 한계」, 『서술이론 Ⅰ』, 소명출판, 2015, 418면.

4.2. 난민의 시민-되기와 담론 참여로의 이행

앞서, 『서유기』의 독고준이 '일기'와 '노트' 등의 대화 형식을 통해, 자기 내면으로 가장 깊숙이 파고 들어감으로써 오히려 자기 외부로 시선을 돌리게 되는 과정을 확인하였다. 피난민이었던 독고준은 『광장』의 이명준과 같은 '비-국적 난민' 계보에 놓여있는 화자라는 점에서 문제적이다. 독고준의 여정은 W시를 목표로 둔 듯 보이나, 그는 '일기'를 통해 '부끄러움'의 의미를 인식함으로써, 현실(혹은 처음의 독고준이 있는 세계)로 돌아와 자신이 서있는 곳에서 '창 밖'을 내다보면서 이야기를 마친다. '난민' 독고준은 자기 안에만 머물지 않고 자신을 둘러싼 외부 세계를 향하여 적극적으로 관심을 보이겠다는 의지를 내비치고 있는 것이다. 즉, 소설 『서유기』의 화자는 자신이 이 사회에서 소외당한다 할지라도, 시민으로서의 책임의식을 내보인다. 이는 최인훈 소설의 '비-국적 난민' 화자가 자기 폐기를 시도하거나(『광장』), 독백만을 읊는 것처럼 보였으나(『총독의 소리』, 「주석의 소리」), 실은 사회를 향한 대화를 시도하겠다고 결심하고 있다는 것(『서유기』)을 시사한다. 그렇다면 작가 최인훈이 이러한 '비-국적 난민' 화자의 대화성을 제시함으로써 결국 무엇을 말하고 싶었던 것인지 짚어볼 차례다. 이절에서는 최인훈이 앞서 확인한 작품들을 창작했던 시기의 문학 담론 양상을 간략하게나마 살펴보고, 그가 그 안에서 어떠한 담론을 형성하고자 하였는지 확인하려 한다.

본고가 살펴본 최인훈 작품들의 발표 시기는 1959년(「GREY 구락부 전말기」 발표)부터 1971년(『서유기』 단행본 발간 기준)까지로 확인된다. 따라서 1960년대 담론장에 관해 당대 문학 비평을 중심으로 간략히 정리해보고자 한다. 1960년대 문학 비평은 대개 4·19혁명의 영향 하에 다뤄진다. 4·19세대의 새로운 문학적 모색이 4월 혁명 이후 고조된 현실인식을 바탕으로 '자기 성찰'을 통해 전대 문학적 경향에서 벗어나고자 한 시도로 보는 논의나,[283] 당시 김현의 활동이 "자신들 세대의 등장을 새롭게 부각시킴으로써 문학사적 인정투쟁을 개시하겠다는 의도의 표현"이라는 평가가 대표적인 예다.[284] 이

283) 하상일, 「영구혁명의 문학조감도」, 민족문학연구소 편, 『영구혁명의 문학'들'』, 국학자료원, 2012, 20-21면.

284) 권성우, 「1960년대 비평론의 세대론적 전략과 새로운 목소리」, 문학사와 비평 연구회 편, 『1960

후 1960년대 후반으로 넘어가면서 '4·19 세대'의 문제의식은 리얼리즘론과 연관 관계 속에서 다양한 방면으로 확장되어나간다. 이들의 입장은 1970년대 초 리얼리즘 논쟁을 거치면서 분화되는데, 그것은 당대 현실을 어떻게 바라볼 것인가 하는 문제와 결부되어 있는 것이다.[285] 4.19혁명의 주체가 혁명의 과정에서 스스로를 '민족화/국가화'한 것에 비해,[286] 최인훈은 그러한 태도를 경계하고자 했다는 점은 주목을 요한다. 이는 그가 '전체'를 강요하는 움직임에 저항하고자 하는 작가였기 때문에 나타나는 특징이다.[287]

관련해 살펴보아야 것은 4·19혁명 이후 '자유'는 물론이고 '민주주의'마저 민족적 발전을 위해 유보될 수 있다는 생각이 급속히 자라난 듯했다는 당시 한국 사회의 분위기이다.[288] 이러한 흐름은 1961년 5·16군사정변에서 2년이 흐른 후 1963년 박정희 정권이 공식적으로 출범하면서 국가 차원의 움직임으로 거듭났다. 민중들은 독재정권의 재등장으로 정치적인 자유를 잃은 것은 물론, 일상에서의 자유 역시 누릴 수 없었다.[289] 김보현은 박정희 정권기 경제개발은 민족주의를 토대로 이루어졌으며, 권력블록을 비판한 저항엘리트들의 논술조차 민족주의적이라고 지적한다.[290] 또, 당시 민족주의가 그 구체적 제도 형태를 떠나 국민경제의 생산성 향상을 위한 '도구', 국민경제의 생산력 증강을 위해 사회기층 성원들을 동원화하는 하나의 '방편'으로까지 사고됐다고 주장한다.[291] 결국, 국가 권력층이든 저항적 지식인이든 모두 민족의 발전

년대 문학연구』, 예하, 1993, 16-19면.

285) 당시 문학계 분위기에 관해 백문임은 염무웅·백낙청은 당대 현실을 변화시킬 능동적 실천을 강조했으며, 김현·김치수·김주연·김병익은 4·19의 패배와 실패를 정직하게 기록하는 것을 근대적인 문학의 정신으로 삼았다고 정리한다. (백문임, 「70년대 리얼리즘론의 전개」, 민족문학사연구소 현대문학분과, 『1970년대 문학연구』, 소명출판, 2000, 266-267면 참조.) 60년대부터 논의된 참여문학론·시민문학론의 연장선에서, 민족문학론은 70년대 문학비평의 중심으로 떠오르게 된다. (이상갑, 「1970년대 민족문학론의 성과와 한계」, 민족문학사연구소 현대문학분과, 『1970년대 문학연구』, 소명출판, 2000, 65면.)

286) 권보드래·천정환, 『1960년을 묻다』, 천년의 상상, 2012, 288면.

287) 물론 당시 최인훈은 '민족성'에 대하여 지속적으로 고찰하고 있지만, 그가 생각하는 '민족'은 피로 섞인 민족을 의미하지는 않는다.

288) 위의 책, 49면.

289) 『국가와 일상』은 박정희 정권이 어떻게 일상의 자유를 파괴했는지 다양한 각도에서 조명한다. 주민등록제도, 자녀출산계획, 혼분식 장려운동 등이 그 예다. (공제욱 엮음, 『국가와 일상』, 한울, 2008 참조.)

290) 김보현, 『박정희 정권기 경제개발』, 갈무리, 2006, 55-73면.

291) 김보현, 위의 책, 321면. 비슷하게, 권보드래·천정환은 1960년대 상황에 대해 민주주의의 필요성

이라는 가치를 최우선으로 두고 있었다는 것이다. 이에 박노자는 '국민'이라는 용어의 문제점을 지적한다. 소수의 특권층을 위해 대다수의 의무 부여 대상자들의 개별적인 목소리를 삭제하여 '전체'로 만들고자 할 때 가장 쉽게 동원하는 말이 '국민'이라는 것이다.[292] 이 시기의 사회적 담론은 모든 자유를 잠시 미뤄둔 채, '민족' 혹은 '국민'과 같은 '전체'의 가치에 몰두해야 한다는 전제에 사로잡혀 있었다.

이러한 분위기 속에서 냉전 체제라는 전 세계적 분위기 또한 한국 사회에 커다란 영향을 미쳤다. 특히, 최인훈이 『서유기』를 연재하던 1966~1967년은 남북 간 긴장이 전쟁 이후 최고조에 달했던 시기이다.[293] 『서유기』의 초점화자 독고준은 한쪽 이데올로기에 경도된 사람들을 경멸하는 것으로 묘사된다. 그들은 자신의 법칙만을 강요하며 분단이란 결과를 내놓았기 때문이다. 그 같은 한쪽으로의 취우침은 그들이 주문처럼 외우는 '민족'을 위해서도 보탬이 되지 못한다는 점에서 문제시 되어야 한다.[294] 이는 작가 최인훈의 생각이기도 하다.

본고는 위와 같은 시대적 분위기를 토대로 최인훈 소설의 대화형식의 의미를 살펴보고 있다. 바흐친이 말한 바, 소설이 만들어내는 대화성이란 소설 밖으로 확장되었을 때 비로소 완성된다. 따라서 최인훈의 대화의 의미를 총체적으로 파악하기 위해서 그가 1960년대 발표한 비평문까지 함께 검토해야 한다. 이절에서 확인할 최인훈의 평론은 「EYE·가치·신학·앙가쥬망」(1960), 「문학활동은 현실 비판이다」(1965) 두 편의 글이다. 전자는 최인훈이 가장 처음으로 발표한 비평문이다. 후자는 최인훈이 비평 활동을 한동안 멈추었다가 다시 시작하면서 발표한 글이다. 이에 본고는 1960년대 최인훈의 문학관을 파악하기 위해 두 글을 함께 살펴보고자 한다. 이 시기 최인훈의 비평에서 가장 주목해야 할 키워드는 단연 '참여'다.[295]

을 강하게 주장했던 『사상계』 조차 스스로 근대-성장-발전의 논리를 역설했다며, '자유(개인)'와 '빵(성장)' 사이의 대립을 넘어서려면 민주주의와 민족주의 자체를 재조형하는 일이 필요한 시기였다고 분석한다. (권보드래·천정환, 위의 책, 51면.)

292) 박노자, 『나를 배반한 역사』, 인물과사상사, 2003, 35-36면.

293) 권보드래·천정환, 앞의 책, 272면.

294) 김인호, 「주체를 찾아가는 긴 여정」, 『해체와 저항의 서사-최인훈과 그의 문학』, 문학과지성사, 2004, 192면.

「EYE·가치·신학·앙가쥬망」(『자유문학』, 1960.10)은 최인훈의 첫 번째 평론이다. 이 글에서 최인훈은 가장 먼저 '육안'으로 충분한 일과 '현미경'이 필요한 일을 비교한다. 이러한 과정을 통해, 그가 말하고 싶은 것은 '문학의 방법적 후진성'과 '작가 자신에 대한 비극'이다. '압도적인 현실'을 상대하려는 작가에게는 어려움이 있을 수밖에 없는데, 그렇다고 해서 작가가 '신문지의 템포'에 그 스텝을 맞춰서는 안 된다고 당부한다. 결국 작가의 고민은 일종의 '징벌'이다. 작가는 성실하게 빚을 갚아나가는 수밖에 없다는 것이 이 시기 최인훈의 문학관이다.

이어 1965년 『사상계』를 통해 발표한 비평 「문학활동은 현실비판이다」의 경우, 그가 소설 『서유기』를 연재하기 직전에 발표하였다는 점이 특징이다.[296] 당시 『사상계』에서 "문학과 현실"이라는 주제로 진행한 심포지엄에는 이동기, 조동일, 최인훈 세 필자가 참여하였다. 이 글에서 최인훈은 '현실의 문학적 측면'과 '현실적 측면'의 관련성을 고민하면서 이를 통해 "인식의 한 장르로서의 예술과 행위의 문제"[297]를 살펴보겠다는 포부를 밝힌다.

> 문학의 매재인 언어는 사물이 아니며 공동체의 사고형과 정서에 의해 조직된 「관념」이다. 문학작품을 쓴다는 것은 작가의 의식과 언어와의 싸움이라는 형식을 통하여 작가가 자기가 살고 있는 사회에 대하여 비평을 행하는 것이다.[298]

---

295) 정영훈은 1960년대에 쓰인 최인훈의 글들이 가장 공들여 논의하고 있는 주제가 '참여' 문제였다는 사실에 주목한다. "첫 번째 비평문인 「EYE·가치·신학·앙가쥬망」(1960)과 비평 활동을 재개하면서 쓴 「문학 활동은 현실 비판이다」(1965), 가장 왕성하게 비평 활동을 하고 있던 무렵 쓴 「계몽·토속·참여」(1968)에서 모두 참여 문제를 다루고 있다"며, 이를 통해 "자신의 문학관을 피력하고자 했던 의도"가 강하게 드러나고 있다는 점을 포착한다. 결국 1960년대 최인훈의 비평은 "최인훈의 참여 논의가 문학의 존재 방식에 대한 물음을 내포하고 있다는 의미에서 최인훈 자신의 창작 방법론 내지 해설로도 읽힌다"는 것이다. (정영훈, 「최인훈의 초기 비평 연구」, 『한국현대문학연구』 50, 2016, 481면, 508면.) 이러한 논의를 바탕으로 본고는 최인훈이 비평문을 통해 소설과는 다른 방식의 '참여' 의지를 보였다는 사실을 강조하고자 한다. 최인훈의 비평이란 곧 '당대 사회와의 대화'이기도 했다.

296) 앞의 절에서 확인하였듯, 『서유기』는 이 세계에서 소외당하는 자가 그럼에도 '책임'에 대한 의지를 다지는 과정을 담고 있다.

297) 최인훈, 「문학활동은 현실비판이다」, 『사상계』, 1965.10, 279면.

298) 위의 글, 281면.

특히 위 인용문의 구절은 최인훈의 언어관과 문학관을 알 수 있는 부분이다. 최인훈은 문학 창작 활동이 “형식을 통하여” 사회에 대한 “비평을 행하는 것”이라고 말한다. 그렇다면 최인훈 스스로 자신의 소설을 ‘사회에 대한 비평’으로 여기고 있었음을 알 수 있다. 최인훈의 이 구절은 김현의 ‘문화의 고고학’의 취지와 유사한 것으로 평가받기도 한다.[299] 이를 참고삼아, 본고는 위의 글에서 확인되는 ‘관념’과 ‘형식’의 관계에 대한 고민이 바흐친의 이론을 연상시킨다고 덧붙이려 한다. 바흐친의 이론은 소설의 형식과 내용 사이에서 신축성을 발휘한다. 특히, 언어를 “공동체의 사고형과 정서에 의해 조직된 「관념」”이라고 보는 최인훈의 관점은 언어를 사회 계층의 성격이 쌓아 형성된 것으로 보는 바흐친의 논의와 유사한 성격을 띤다. 즉, 최인훈에게 언어의 문제가 중요한 이유는 그것이 당대 공동체의 성격과 관련된 것이기 때문이다. 그가 생각하는 언어는 동시대 공동체의 정서를 표현할 수 있는 매체인 셈이다. 때문에 “언어자체가 공동체의 효용을 위한 도구이기 때문에 언어를 택한 예술가인 문학자는 이미 공동체의 현실에 참여하고 있는 것”이라는 주장을 이어가는 것이다.

그러나 “문제는 어떤 자세로서 참여하고 있느냐”에 있다. 그는 문학이 아무리 “현실의 기호로서의 성격을 가진 언어를 택”했을지라도, 결국 “비유와 허구라는 조작을 통하여 현실의 기호인 언어를 부정한 「사물」로 승격”시키게 된다고 말한다. 여기서 문학의 이율배반적인 성격이 드러난다. 문학은 그 매재 때문에 ‘현실적’이어야 하면서도 ‘현실을 부정’해야 하는 것이다. 곧이어 최인훈은 이 ‘부정’을 나쁘게만 볼 수는 없다고 서술하고 있어 흥미롭다. 이는 ‘미래’로서 ‘진보’로서 기능하는 것으로, “인간이 인간이기 위해서는 부단히 현실을 부정하여 나날이 새롭게 사는 길”이 최선이기 때문이다.[300]

---

299) 안서현은 언어를 단순히 사물로 보는 것을 넘어 관념의 차원으로 보는 최인훈의 작업이 ‘작가의 문학적 참여’를 언어를 통한 자기 사회에 대한 관념적 탐구이자 그 관념의 뿌리에 놓인 사고형 또는 정서에 대한 비평의 행위에 해당하는 것으로 보고 있다고 분석한다. 그는 최인훈의 이 같은 관점이 김현의 ‘문화의 고고학’의 취지와 일맥상통하다고 평한다. (안서현, 「계간지 시대 비평 담론 연구」, 서울대학교 박사논문, 2017, 54면.) 안서현은 이어 김현의 ‘고고학’에 관해 최인훈의 작품 속 ‘고고학’의 의미와 연결지어 다음과 같이 분석한다. “김현이 푸코에게서 빌려온 말인 ‘고고학’은, 최인훈이 자신의 작품 가운데 ‘고고학 입문 시리즈’라고 이름 붙인 『서유기』와 『구운몽』등에서 제시하고 있는 한국사회에 대한 지성적 탐구의 과제를 뜻하는 말이기도 하다.” (안서현, 같은 글, 55면.)

이 같은 논의는 1960년대 한국 사회에서 창작자들에게 '참여의 자유'가 없다는 현실을 염려하는 것으로 나아간다. "우리 社會에서 참여의 자유가 있느냐 없느냐가 더욱 核心的인 문제라고 여겨진다"[301]는 지적은 '줄타기' 비유로 이어진다. '줄타기'란 작가로서의 참여 행위로, 당대 정치적 상황은 작가의 '줄'을 '심술궂게' 흔들고 있는 것으로 자칫 잘못하면 '곡예사도 떨어져 죽을 수 있는' 분위기로 설명된다.

> 줄타기를 해야하는 작가로서는 줄을 탄다는 文學的 技術의 문제에 앞서 누군가가 그 줄을 심술궂게 잡아 흔든다는 切迫한 사실이 먼저 염려가 된다. 왜냐하면 곡예사도 떨어지면 죽기 때문이다. […중략…] 비록 곡예가 보행이 아닐망정 그것은 보행속에 있는 가능성의 어떤 극치에 대한 확신을 주며 그 신념은 미묘한 우로를 거쳐 관중의 보행에 영향을 주지 않을 수 없다.[302]

위의 글에서 무엇보다 주목해야 할 것은 최인훈이 줄을 흔드는 상황으로 인해 "곡예사"가 떨어져 죽을 수 있는 상황을 걱정한 후, 동시에 작가의 줄타기가 "관중의 보행에 영향을 주지 않을 수 없다"는 핵심적인 문제를 짚어내고 있다는 점이다. 그는 "문학의 언어는 스스로 가설한 '밧줄'이며 곡예"라고 문학인의 책임의식을 강조하며 글을 마무리 짓는다.[303] 이처럼 최인훈은 자신이 속한 세계에 문제의식을 느낌으로써, 당대 사회에서 발생하는 문제들에 대해 불만을 갖고 회피하기보단 문학의 언어를 고민하여 부딪는 일을 택한다. 이러한 작가로서의 고민이 소설 창작 과정에서는 대화 형식을 중심으로 한 다양한 서사 구조를 고안해내는 작업으로 나타난다.[304] 즉, 문학 창작

---

300) 최인훈, 「문학활동은 현실비판이다」, 『사상계』, 1965.10, 282면.
301) 위의 글, 위의 쪽.
302) 위의 글, 283면.
303) 위의 글, 위의 쪽.
304) 최인훈은 김현과의 대담에서 소설과 희곡을 창작하는 과정에서 '대화'를 묘사하는 과정의 어려움을 토로한다. 특히 소설 창작 과정에서는 "주인공들의 대화를 지문의 인력 속으로 끌어들여버릴 위험"을 경계하고자 하였다. 인물 간의 대화가 그 고유한 성격을 잃고 작가 쪽으로 끌여당겨질 경우, "소설이라는 장르는 얼마든지 개인주의적 도구가 될 수 있"기에, 그것의 위험성을 인식하고 소설을 창작하려 한 것이다. (김현·최인훈 대담, 「변동하는 시대의 예술가의 탐구」, 『길에 대한 명상』, 2010, 86면.)

은 최인훈이 언어를 통해 행하는 '사회에 대한 비평'이다. 다시 말해, 최인훈은 말의 문제를 고찰함으로써 문학인으로서 당대 현실에 '참여'하고자 하는 것이다.

기실 당시의 문학 담론 장에서 '참여'가 최인훈만의 화두는 아니었다. 이 글은 대표적으로 4개의 비평을 꼽아 1960년대 문학 비평의 흐름을 간략하게나마 알아보려 한다. 크게 '참여론'과 '전통론'으로 나누어, '참여 문학론'에 해당하는 것으로는 김붕구의 「작가와 사회」(1967)와 김수영의 「지식인의 사회참여」(1968)를, '전통론'으로는 김현의 「한국문학과 전통의 확립」(1966)과 조동일의 「순수문학의 한계와 참여」(1965)를 읽어보고자 한다. 그런데 사실 이 네 편의 글은 '전통론'으로 분류한 글 또한 '참여'의 문제를 말하고 있다는 점이 특기할 만하다. 그럼에도 이와 같은 네 편의 글을 살펴보려는 것은 당시 최인훈의 관심사이기도 하였던 문학인의 '참여'의 문제가 당대 문학 담론 장에서 어떤 방식으로 다양하게 논의되었는지 검토하기 위함이다. 먼저 1960년대 제2차 순수참여논쟁을 야기한 김붕구의 문제적 비평 「작가와 사회」(『세대』, 1967. 11)부터 확인해보겠다.

> 「작가와 사회」라는 두 명사의 막연한 병립·연결을 좀더 뚜렷한 주제가 될 수 있도록 풀이 하자면 작가의 사회적 기능작가와 사회의 상호관계를 비롯하여 작가의 사회에 대한 태도 혹은 창작에 있어서의 사회의식 창작의 테마 또는 소재로서의 사회문제 혹은 사회상 끝으로 근자 우리나라에서도 유행되고 있는 작가의 사회참여에 이르기까지 허다한 문제를 포함하고 있다.[305]

인용문은 김붕구의 글 첫 문장이다. 이 부분에서 그가 '작가와 사회'라는 글의 제목을 통해 "창작에 있어서의 사회의식 창작의 테마 또는 소재로서의 사회문제" 그리고 "근자 우리나라에서도 유행되고 있는 작가의 사회참여에 이르기까지"의 문제를 포함하겠다는 포부를 밝히고 있음을 확인할 수 있다. 여기서 주목해야 할 부분은 '최근 한국에서 작가의 사회참여 문제가 유행하고 있다'는 당대 문학장의 분위기에 대한 것이다. 이 글은 1967년 10월 세계

305) 김붕구, 「작가와 사회」, 『세대』, 1967.11, 74면.

문화 자유회의 한국 본부주최의 원탁토론에서 발표된 후, 잡지 『세대』 11월호에 게재되었다. 김붕구는 "여기서 공동의 토론거리가 될수 있고 우리들의 문제가 될 수 있는 것은 두말할 것 없이 주체로서의 「나」가 「사회」에 어떻게 대처하는가에 있을 것"이라며 당시 문단의 관심사를 논하기 시작한다. 그는 먼저 이 글의 주제가 "시민과 사회가 아니고 작가와 사회"라는 점을 강조한다. 이어 사르트르와 까뮈의 논쟁을 검토하는데, 그에 따르면, 사르트르는 문학을 통한 사회참여를 주장하였으며, 까뮈는 이에 대하여 예술가로서의 자아가 반드시 사회적 자아에 흡수될 필요가 없다고 '응답'하였다. 마지막으로 그는 언어의 힘을 강조한 푸코의 논의를 빌려, "작가란 전문적 학자나 이론가 그 밖의 어느 누구보다도 오히려 사물자체(또는 레알리떼)와 언어(표징) 사이에 날카로운 안광을 던질 수 있"어야 한다고 결론짓는다.[306] 이렇듯, 김붕구의 「작가와 사회」는 작가의 사회 참여의 당위성을 강렬하게 주장하고 있는 것이다. 김붕구의 글은 두 서구 문학가의 논쟁을 대화의 구도로 검토함으로써 그것을 한국 문단의 관심사에 적용해보고자 시도하고 있어 흥미롭다. 마침내 이 글은 제2차 순수참여논쟁에 불을 지핌으로써, 당시 문학 장안에서 '참여'에 관해 활발한 '대화'가 오가게끔 하는 계기로 작용한다.

문학인의 '참여'의 필요를 강력하게 주장하는 흐름은 이후의 여러 비평을 통해 확인되지만, 여기서는 대표적으로 김수영의 글 「지식인의 사회참여」(『사상계』, 1968.01)를 통해 살펴보고자 한다. 김수영이 인식한 당대 담론 형성의 문제점은 다음과 같다.

> 「설득」에는 자유의 조건이 필요하고 방향의 제시를 전제로 하고 있어야 하는데, 요즘 각신문의 세모와 신춘의 특집 논설중의 몇몇 개의 비교적 씨 있는 문화시론이나 좌담같은 것만 보드라도 여전히 할 말을 다 못하고 있는 것 같은 이(치) 빠진 소리들이다. **안타까운 것은 신문다운 신문이 없다는 것과, 잡지다운 잡지가 하나도 없다는 것이다.** 「주장」이고 「설득」이고 간에 지면이 없다. 민주의 광장에는 말뚝이 박혀 있고, 쇠사슬이 둘려 있고, 연설과 데모를 막기 위해 고급승용차의 주차장으로 사용되고 있는 것이다. (강조는 인용자)[307]

306) 김붕구, 앞의 글, 74-79면.

이 글은 당대 신문 논설에 대하여 리뷰하는 글, 즉, 일종의 메타비평문이다. 여기서 김수영은 이어령에 최근 글에 대한 소감도 밝히고 있는데, '문화인의 타성을 꼬집어 준 재밌는 글'이지만, '근대화되어가는 자본주의의 파괴작업'을 간과하고 있는 것은 아닌지 되묻는다. 김수영의 생각에 당대 '문화의 침묵'이란 문화인의 소심함보다는 권력층의 탄압이 주된 원인이기 때문이다. 마지막으로 그는 "신문사의 '신춘문예'의 응모 작품 속에 끼어 있던 '불온한' 내용의 시"들을 떠올린다. 동시에 "신문사의 응모에도 응해 오지 않는 보이지 않는 「불온한」 작품들"이 더 많이 있을 것이라는 사실에 괴로워한다. 이렇듯, 이 글은 자유롭게 글을 쓸 수 없는 환경에 대한 비판의식을 내재하고 있다. 그러한 김수영의 관점은 '에비'로 집약된다. 에비는 어른들이 우는 아이를 겁줄 때 말하는 '에비가 온다'에서 따온 것으로, "막연한 두려움" 혹은 "가상적인 어떤 금제의 힘을 총칭"하는 것이다. 무엇보다 김수영의 글이 흥미로운 점은 당대 신문 논설은 물론, 다른 비평가의 글까지 대상으로 삼아 대화하는 방식으로 주장을 전개해나가고 있다는 점이다. 앞서 확인한 김붕구의 글이 유럽 문학인들의 논쟁을 검토함으로써 한국 문학 장에 '참여'에 대한 대화가 활성화되는 데 일조하였다면, 김수영의 글은 당대 한국 문학장 내부에서 치열하게 나누는 대화 그 자체인 것이다.[308]

그렇다면 다음 두 편의 글들은 전통을 통해 '참여'를 말하고 있다는 점에서 과거 한국문학과의 대화로 볼 수 있을 것이다. 당시 김현이 전통주의적 입장에서 한국문학을 논하였다는 사실은 흥미롭다. 「한국문학과 전통의 확립」(『세대』, 1966.02)을 통해 그 이유를 확인해보겠다.

> 대부분의 사람들은 문학의 매재가 언어이며, 말을 더 정확히 하자면 <자국어>라는 사실을 망각하고 있다. 마치 그들은 <문학의 매재는 언어다>라는 것을 앵무새처럼 기억하고 있을 따름이고 그 언어라는게 자국어라는 것을 망각하고 있다.[309]

---

307) 김수영, 「지식인의 사회참여」, 『사상계』, 1968.01, 90면.
308) 김수영, 「지식인의 사회참여」, 『사상계』, 1968.01, 90-94면.
309) 김현, 「한국문학과 전통의 확립」, 『세대』, 1966.02, 250-251면.

위의 인용문에서 확인되는 김현의 언어관은 앞서 확인한 최인훈의 것과 상당히 비슷해 보인다. 이와 관련해, 김현의 전통론에 관해 전통적 가치를 따라야 한다는 쪽이 아닌 "외래사조의 수용으로 인한 계몽주의와 그에 대한 반작용으로 나타난 토속주의에 대한 이중적인 거부", 즉, 전통과 '새것' 사이에서 "변증법적 지양을 주장"하는 것으로 읽어야 할 필요성을 되짚어 볼 필요가 있다. "이 시기 두 사람의 비평 논리는 서로 공명하는 바가 컸던 것"이다.[310] 이렇듯 김현의 생각은 최인훈의 것과 비슷하게 확인된다. 다음과 같은 구절에서도 김현의 이러한 관점이 드러나고 있다.

> 전통이란 과거를 뛰어넘어 오지 않으면 안된다. 그것은 인습이나 지방색, 말하자면 토속성과는 엄연한 차이가 있다. 그것은 지방색의 고취나 계승을 말하는 것이 아니고, 시간과 공간의 편차를 뛰어넘어, 새로이 작품을 쓰려는 사람에게 항상 활기를 주는 자국어로된 고전작품의 존재를 말한다라는 그들의 주장은 옳다. 이러한 시야에서 바라본다면, 한국 문학엔 전통이 단절되어 있다라는 주장엔 무리가 없어 보인다. 대부분의 작가들은 그들의 발상법과 표현양식을 서구에서 빌려오고 있다.[311]

위의 구절에서 확인되듯, 김현은 서구 문학의 표현 양식을 무분별하게 가져오는 태도를 경계하고자 한다. 그렇다면 전통과 새로운 문학관의 수용을 어떻게 적절하게 활용할 것인가. 이에 대한 해결법으로 김현은 "최인훈씨가 즐겨말하는 그 태도의 정착을 찾아내는 일"에 관해 논한다. 그것은 김현에게 있어서 "비평가의 임무"를 규정하는 데 영향을 미친다. 이 글을 통해 김현은 "비평가의 임무란 그가 살고 있는 시대의 여러 작품에서 어떤 언어의 틀, 보다 포괄적인 말을 사용한다면 구조를 찾아내는 일"이라고 자신의 생각을 밝히고 있다.[312] 즉, 김현은 최인훈의 작품과 대화를 나눔으로써 비평가로서의 역할을 규정해나간다. 그의 논의는 최인훈이 소설을 창작하는 과정에서 서구

310) 안서현, 앞의 글, 87-88면.
311) 김현, 앞의 글, 251-252면.
312) 김현, 위의 글, 252면.

문학의 형식을 참고해 자유롭게 활용하고자 한 데서도 확인할 수 있다.

한편, 조동일의 「순수문학의 한계와 참여」(『사상계』, 1965.10)는 『사상계』 심포지엄을 통해 앞서 확인한 최인훈의 평론 「문학활동은 현실참여다」와 함께 발표된 글이다. 이 글은 '문학은 사회적 산물'이며, '작가는 현실을 떠나서 존재할 수 없다'는 것을 전제삼아, 그럼에도 각자 속하는 사회적 위치에 따라 현실이라는 표상이 다양해지기에 작가마다 취하는 문학적 태도가 차이난다며 분석을 시작한다. 문학인의 사회참여를 주장하고 있는 조동일의 글은 논증 과정에서 김만중과 박지원을 비교함으로써 논리성을 확보해나가고자 시도한다.

> 한국의 현대작가가 참여를 거부하는 것은 김만중과 같은 지위를 누리고 있어서가 아니고 오히려 그 반대의 이유가 더 크다. 대부분 소시민으로 살아가고 있다. […중략…] 즉, 정신적으로나마 귀족이 되자는 것이었다. 실제로 귀족이었던 김만중의 경우와는 공통점과 함께 주목할만한 차이점을 가진 태도이다.[313]

인용한 부분에서 조동일은 한국의 고전 작가 김만중과 박지원이 활동하던 시대와 자신이 활동 중인 당대 담론 장의 문제를 비교하고 있어 흥미롭다. 조선과 1960년대가 가장 다른 점은 귀족이라는 신분이 사라졌다는 점일 것이다. 조동일은 앞서 각자가 위치한 사회적 위치에 따라 현실을 인식하는 방법이 다를 수밖에 없다고 서술하였는데, 그러한 맥락에서 김만중이 '민족적 현실'을 외면한 것은 그가 귀족이었기 때문에 나온 행동이라 분석한다. 그런데 1960년대 당대 작가들의 문제는 "정신적으로나마 귀족이 되"고자 한다는 데에서 기인한다. 이것은 "실제 귀족이었던 김만중"과 공통점이면서도 차이점을 지니는 지점이다.[314] 즉, 조동일에 따르면, 1960년대 '참여'를 거부하는 작가들은 귀족도 아니면서 귀족 행세를 하고 있는 것이다. 이렇듯 조동일은 과거 한국 문학의 두 작가를 비교함으로써, '민족적 현실'에 동참하지 않는

313) 조동일, 「순수문학의 한계와 참여」, 『사상계』, 1965.10, 284-285면.
314) 조동일, 위의 글, 위의 쪽.

작가가 있었음을 짚어내되, 그와 같은 태도가 어찌하여 1960년대에도 존재할 수 있느냐며 '순수 문학'적 태도를 비판하고 있는 것이다. 이러한 조동일의 글은 앞서 확인한 최인훈의 글과 『사상계』 심포지엄의 '문학과 현실'이라는 주제 하에 함께 공개된 것이라는 점을 고려해 읽어야 한다.

1950년대 후반부터 당대 지식인 담론을 주도하였던 『사상계』 집단은 '근대화'의 문제를 중심으로 문학 텍스트 생산의 결정적인 역할을 하게 되었다.[315] 당시 『현대문학』과 대결할 수 있을 정도의 힘을 가진 담론은 『사상계』만이 생산할 수 있던 것이다.[316] 이 같은 성격의 『사상계』를 통해, 최인훈과 조동일은 문학인의 '참여' 문제를 강조하고 있는 것이다. 두 사람의 글은 구체적인 방법은 다를지라도, 작가의 현실 인식의 필요성을 제기한다는 점에선 비슷하다. 또한, 최인훈의 비평들은 앞에서 확인하였듯 김현의 것과 많은 관점을 공유한다. 이처럼 최인훈은 1960년대에 소설 창작뿐만 아니라 비평 활동을 통해 당대 문학 담론 장에 적극적으로 '참여'하여 다른 문학인들과 교류하고 있었던 것이다.[317]

이는 바흐친이 말한 '소설의 담론'이 지닌 문제성을 다시금 떠올리게 한다. 바흐친에 따르면, "살아있는 발언, 즉 특정한 역사적 시점의 특수한 사회환경 속에서의 발언"은 그것을 말하는 사람으로 하여금 "사회적 대화의 능동적인 참여자가 될 수밖에 없"도록 만든다. 따라서 "발언이라는 것"은 "대화의 연장이자 그에 대한 하나의 반응"인 것이다. 이는 결코 방관자의 태도일 수 없다.[318] 최인훈의 평론 「문학활동은 현실비판이다」는 이후 문학과지성사에서 간행한 전집에는 수정되어 실리는데, 이때 앞에서 확인한 '줄타기 비유'는 사라진다.[319] 즉, 최인훈의 '줄타기 비유'는 1960년대 한국사회라는 "특정한 역사적 시점의 특수한 사회환경 속에서" 유의미한 언어 표현이었던 것이다. 그

---

315) 김건우, 「『사상계』와 1950년대 문학비평」, 『『사상계』와 1950년대 문학』, 소명출판, 2010, 227면.

316) 위의 책, 150면.

317) 최인훈은 어느 특정 단체에 소속해 활동하지는 않았지만, 그렇다고 해서 그가 사회에 대한 관심을 표하지 않는 것은 아니다. 오히려 그는 누구보다도 더 적극적으로 당대 사회에 대한 말하기를 문학을 통해 행하고자 했던 작가다.

318) 미하일 바흐찐, 「소설 속의 담론」, 『장편소설과 민중언어』, 창비, 1988, 127면.

319) 문학과지성사 전집에는 「문학과 현실」으로 제목도 수정되어 실린다. (최인훈, 「문학과 현실」, 『문학과 이데올로기』, 2009 참조.)

렇다면 최인훈의 비평 활동이란 그의 당대 “살아있는 발언”을 담아낸 것이라 할 수 있다.

최인훈은 문학의 매체인 언어에 대한 고민을 통해 1960년대 문학 장 안에서 활발하게 ‘대화’에 참여하고자 했다. 그리고 그러한 고민은 소설을 창작하는 과정에서는 여러 가지 서사구성 원리를 고안해내는 시도로 이어졌는데, 특히, 대화 형식의 다양한 양상을 통해 표현되고 있다. 이에 본고는 4.1절에서 『서유기』의 결말에서 최인훈 작품 속 ‘비-국적 난민’ 계보에 놓여 있는 화자 독고준이 자기와의 대화를 통해 사회를 향한 적극적 태도를 임할 것임을 결심하는 과정을 분석하였다. 1971년 『서유기』 단행본을 출간한 이후 최인훈은 『소설가 구보씨의 일일』(1971), 『태풍』(1973) 등을 발표하는데, 두 작품에서 최인훈의 ‘참여’적 색채는 이전 작품보다도 더욱 짙게 나타난다. 그러나 『태풍』을 마지막으로 최인훈은 장편소설 창작을 한동안 멈춘다. 특히 1973년 9월에는 미국 아이오와 대학교의 ‘세계작가 프로그램(IWP)’에 참여하기 위해 미국으로 향하게 되면서, 1960년대와는 달리 기나긴 휴식기를 가지게 된다.

마침내 최인훈이 긴 분량의 장편소설을 다시 발표하는 것은 1994년 『화두』에 이르러서다. 이 작품은 근대문학과의 ‘대화’를 통해 최인훈이 전통적인 소설 형식에서 탈피함으로써 진정한 ‘망명’ 문학의 의미를 고찰하고 있다는 평을 받는다.[320] 또한, 이 작품을 통해 4·19혁명과 러시아 혁명을 두루 살피는 최인훈의 시도는 “인류사적 감각의 필터로 4·19와 혁명의 의미를 걸러낸 것”이라며, 『화두』의 주인공이 조명희의 후예로서 ‘망명 지식인’임을 자처하면서 동시에 이태준을 연상케 하는 ‘심미주의자’로서의 성격을 드러낸다는 특징을 중심으로, 최인훈을 “역사적 통찰력과 문학적 상상력”을 갖춘 작가로 평하는 것으로 이어진다.[321]

1990년 독일 통일을 계기로 냉정 체제가 표면적으로나마 와해된 후, 최인훈의 『화두』가 발표된 것은 의미심장하다. 이러한 과정을 통해 확인할 수 있는 것은 최인훈이 작가로서 끊임없이 ‘대화’를 시도했다는 사실이다. 본고는

320) 권성우, 「근대문학과의 대화를 통한 망명과 말년의 양식-최인훈의 『화두』에 대해」, 『한민족문화연구』 45, 한민족문화학회, 2014.

321) 손유경, 「혁명과 문장」, 『민족문학사연구』 63, 민족문학사학회, 2017.

작가 최인훈이 행하고자 한 현실에 대한 '말하기'가 소설 창작 과정에서 다양한 형태의 대화를 고안하는 일로 이어졌다고 본다. 먼저, 본고의 2장에서 확인했듯, 최인훈 초기 소설의 '비-국적 난민' 화자는 불완전한 소통을 인식하고 나름의 저항행위로 자기 폐기를 택하는 듯 보인다. 그러나 본고의 3장에서 확인하였듯, 이후 소설의 화자들은 집 밖으로 시선을 돌려 '혁명을 목격'하거나, '듣는 행위'를 통해 적극적인 시대 인식을 시도하는 것으로 나타난다. 마지막으로 본고의 4장에서 확인한 바와 같이, 『서유기』의 화자는 '일기'와 '노트'를 통해 '부끄러움'의 원인을 직시함으로써 본격적으로 사회를 바라볼 것을 암시한다. 1960년대 많은 작가들이 그러하듯, 최인훈의 창작활동에도 분명 환멸[322]의 감정이 배어 있다. 환멸이라는 정서는 자기폐기로 이어질 수 있다는 점에서 문제적이다. 그럼에도 그가 자기를 폐기하는 일에 빠지지 않고 오히려 타자를 이해하는 일로 나아갈 수 있었던 건 자신을 둘러싼 세계와의 대화를 지속적으로 시도했기에 가능한 일이었다.

322) 서은주의 연구는 최인훈의 소설세계에서 '환멸'을 짚어내고, 작가 자신의 전쟁 체험으로 인해 만들어진 체험적 환멸이 비판적 계몽을 가능케 해 허무주의로 퇴행하지 않을 수 있었다는 분석은 매우 흥미롭다. 그러나 결말부에서 언급한 "우리의 근대사를 돌이켜 볼 때, 식민지의 경험과 분단, 전쟁 등의 상황은 외부 현실을 객관적으로 파악하지 못했던 우리의 무지와 어리석음에도 어느 정도 책임이 있다. (중략) 논리와 이성으로써 세계를 이해하려고 애썼던 최인훈은, 그러한 인식 태도를 소설 형식 속에 그대로 투영했고, 이는 필연적으로 소설 속에 정신이 비대한 관조적 지식인을 만들어 놓았다." 등의 서술에는 동의하기 어렵다. 이에 반해 본고는 작가의 '대화'에 관한 관심이 그를 허무한 환멸감에 빠뜨리지 않고, 현실에 대한 적극적 응답을 끌어냈다는 점을 강조하려 한다. (서은주, 「최인훈 소설 연구 - 인식 태도와 서술 방식의 상관성을 중심으로」, 연세대학교 박사논문, 2000, 140면.)

5. 결론

이 연구는 최인훈 소설에 나타난 대화 양상을 유형별로 나눠 각각의 형식이 지닌 의미를 살펴보는 것이다. 특히 본고의 연구 대상 작품들이 발표되었던 1960년대는 전쟁의 여파와 함께 혁명의 목격이라는 맥락에서 이해할 필요가 있다. 이는 당시 한국 사회의 분위기가 세계적 냉전 체제의 영향 하 이념적 대립과 함께 새로운 시대에 대한 열망이 뒤섞여있었음을 암시한다. 최인훈의 작품 세계 역시 이러한 시대적 배경을 담아내고 있다.

최인훈 소설에 나타난 6·25전쟁의 문제성은 남과 북이라는 이분법적인 선택지를 제시한다는 점에 있다. 이는 이 전쟁이 냉전 체제라는 세계적 문제를 배경으로 벌어진 사건이기에 나타나는 특징이다. 이러한 맥락을 토대로, 최인훈 소설의 화자는 '국적'을 거부하거나, '소속'을 거부하는 것으로 확인된다. 이들은 이데올로기 대립의 여파가 가득한 한국사회에서 '비-인간' 취급을 받으며 말할 권리를 획득하기 어려웠다. 최인훈 초기 소설 속 화자가 타자와의 소통이 불가능함을 깨닫고, 아무 대답도 하지 않는 행위, 즉, '비-응답'을 택하는 모습을 보이는 것은 이런 이유에서다. 이들은 말을 하지 않음으로써, 자신의 의견을 표출하고자 하였다. 냉전체제 하 분단국가에서 살아가던 '비-국적 난민'이 의사를 표현할 수 있는 나름의 방법이었던 것이다.

이를 위해 2장에서는 먼저 최인훈 소설 속 화자의 성격을 확인한 뒤, 인물과 인물간의 대화(interpersonal communication)를 검토하였다. 최인훈 소설의 인물들이 문제 상황에 놓이는 이유는 국적(혹은 소속)을 거부하기 때문이다. 이들은 냉전체제 하 한국 사회에서 '비-인간'으로서 '말'할 수 없는 입장에 놓여야만 했다. 이 같은 특징을 지닌 최인훈 소설의 인물 유형들을 아울러 '비-국적 난민'이라는 명칭 하에 그들이 어떠한 대화 구조에 참여하게 되는지 「GREY 구락부 전말기」, 『광장』, 『회색인』을 중심으로 검토하였다. 이를 통해, 최인훈 소설에서 '비-국적 난민' 화자를 둘러싼 인물들 간의 대화는 어딘가 비뚤어진 형태로 묘사되고 있음을 확인할 수 있었다. 이는 그의 소설 속 인물들이 모두 각자 고유한 가치관을 지니고 있기 때문이다. 최인훈은 소설의 담론이 만들어지는 과정에서 소설 속 인물, 작가, 독자 세 가지 영역의

고유성을 인정했다. 따라서 최인훈 소설 속 인물들은 각각의 세계관을 갖춘 채 자신의 목소리를 내고 있으며, 독자는 그들의 대화를 지켜보며 이들이 놓인 문제 상황을 고찰하는 일에 적극적으로 관여하게 된다. 즉, 최인훈 소설에서 인물 간의 어긋난 대화를 통해 '대화성'이 만들어지고 있음을 확인할 수 있다.

이어 3장에서는 1960년대 독재정권 하 한국 사회에서 다수를 청자로 삼는 대화 방식인 매스 커뮤니케이션(Mass Communication)이 최인훈의 소설에서 어떠한 의미를 지니는 것으로 나타나는지 확인하였다. 매스 커뮤니케이션의 특징은 화자가 수화자에게 일방적으로 메시지를 전달하는 구조를 갖추고 있어, 수화자는 화자에게 그에 대한 답변을 보내지 못한다는 점이다. 이는 1960년대 한국 사회의 독재 정권의 발화 방식은 연상시킨다는 점에서 문제적이다. 따라서 3장에서는 그러한 사회적 환경을 토대로 발표된 최인훈 소설에 나타난 '매스 커뮤니케이션'의 의미를 고찰하였다. 3장 1절에서는『크리스마스 캐럴』연작의 '신문'과 '행운의 편지', '라디오' 등을 살펴보고 3장 2절에서는 소설『총독의 소리』(1967~1976),「주석의 소리」(1969)의 '방송'의 '이중 음성적' 성격에 주목하였다. 마지막에는『서유기』의 방송 및 신문광고의 의미를 비교해봄으로써 최인훈 소설의 매스 커뮤니케이션이 양가적 성격을 지니고 있음을 확인하였다. 같은 매스커뮤니케이션 매체라도 그 의미가 상황에 따라 달라질 수 있다는 사실은 매우 흥미로운 지점이다. 그리고 그 차이는 최인훈이 작가로서 지니고 있던 문제의식과도 관련된 것이다.

마지막으로 4장에서는 우선 장편소설『서유기』(1971)에 등장하는 '일기', '노트' 등의 대화 형식을 자기와의 대화(intrapersonal communication)라는 영역으로 그 의미를 살펴보았다.『서유기』의 주인공 독고준은 혼자 살아남아야 했던 피난의 경험을 반복적으로 떠올린다. 본고는 '부끄러움'이라는 죄의식에 주목한 기존연구의 논의를 발판 삼아 그러한 감정이 독고준이 '일기'에 써있다는 사실에 주목하였다. 이러한 형식은 글쓴이-화자가 곧 독자-수화자라는 특징을 지니고 있다. 이에 '일기'는 자기 자신과의 대화라 볼 수 있는데, 이를 통해 오히려 화자가 자기 내면을 벗어나 사회적 발화의 의지를 다지게 된다는 점에서 역설적이다. 게다가 이 독고준의 '일기'는 소설에서 그를 죄인

으로 세워둔 재판장에서 낭독된다는 점에서 문제적이다. 여기에는 두 영역의 독자가 존재하게 된다. 소설 안 재판장 안에 있는 다른 인물들과, 소설 밖에서 이 모든 과정을 지켜보는 실제 독자다. 이러한 대화 구조는 최인훈의 문제의식이 '일기'라는 형식을 통해 텍스트 밖으로 퍼져나가 담론을 형성하는 효과를 만들어낸다. 이는 4장 2절에서 확인한 최인훈의 평론에서도 이어진다. 1960년대 최인훈이 발표한 비평문을 당시 문학 장 안에서 어떠한 위치에 놓여있는지 검토하였다. '참여'는 당대 문학 담론의 뜨거운 화두였다. 최인훈 역시 그 문제를 꾸준히 논하는데, 그는 결국 작가로서의 책임감은 물론 그것이 자유로이 발현될 수 있는 토대를 적극적으로 요구한다. 이러한 최인훈의 평론 활동은 자신을 둘러싼 사회와 적극적으로 대화를 나누는 방식이라는 점에서 주목을 요한다.

대화 형식의 다양성은 1960년대 최인훈의 소설에서 꾸준히 드러나는 서사적 특징이다. 본고는 이러한 대화 형식의 의미를 냉전 체제 속 한국사회라는 시대배경을 토대로 살펴보고자 하였다. 최인훈의 소설 속 인물의 말은 '독백'처럼 보여도 결국 '대화성'을 만들어내고 있다는 점에서 문제적이다. 최인훈은 소설의 대화 형식을 통해 끊임없이 자신이 속한 사회에 대한 관심을 표출하였던 작가였던 것이다.

- 참고 문헌 -

1. 기본 자료

최인훈, 「GREY 倶樂部 顚末記」, 『자유문학』, 1959.10.
_____, 『광장』, 새벽, 1960.11.
_____, 『광장』, 정향사, 1961.
_____, 「회색의 의자」 1-13, 『세대』, 1963.6.-1964.6.
_____, 『크리스마스 캐럴』, 『자유문학』, 1963.6.
_____, 「續 크리스마스 캐럴」, 『현대문학』, 1964.12.
_____, 「문학활동은 현실비판이다」, 『사상계』, 1965.10.
_____, 「크리스마스 캐럴 <其三>」, 『세대』, 1966.1.
_____, 「그리스마스 캐럴4」, 『현대문학』, 1966.3.
_____, 「크리스머스 캐럴5」, 『한국문학』, 1966.여름.
_____, 「총독의 소리」, 『신동아』, 1967.8.
_____, 「총독의 소리 Ⅱ」, 『월간중앙』, 1968.4.
_____, 「총독의 소리 3」, 『창작과비평』, 1968.12.
_____, 「주석의 소리」, 『월간중앙』, 1969.6.
_____, 『서유기』, 을유문화사, 1971.
_____, 「총독의 소리 4」, 『한국문학』, 1976.10.
_____, 『화두』, 문학과지성사, 1994.
_____, 『길에 관한 명상』, 솔과학, 2005.
_____, 『최인훈 전집』 1-13, 문학과지성사, 2010.

『경향신문』, 『동아일보』, 『새벽』, 『서울신문』, 『사상계』, 『세대』, 『신동아』, 『한국문학』, 『현대문학』, 『자유문학』, 『월간중앙』, 『문학과지성』, 『창비』, 『한겨레』, 『작가세계』

2. 국내 자료

공제욱 엮음, 『국가와 일상』, 한울, 2008.

권명아, 「한국 전쟁과 주체성의 서사 연구」, 연세대학교 박사논문, 2002.

권보드래,「최인훈의 『회색인』 연구」,『민족문학사연구』10(1), 민족문학사학회, 1997.

권보드래·천정환,『1960년을 묻다』, 천년의 상상, 2012.

권성우,「근대문학과의 대화를 통한 망명과 말년의 양식-최인훈의 『화두』에 대해」,『한민족문화연구』45, 한민족문화학회, 2014.

길경숙,「최인훈의 『서유기』 연구」, 한양대학교 석사논문, 2000.

김건우,『『사상계』와 1950년대 문학』, 소명출판, 2010.

김남석,「최인훈 문학에 나타난 난민의식 연구」,『한국문학이론과 비평』34, 한국문학이론과 비평학회, 2007.

김동식,「「총독의 소리」와 「주석의 소리」에 관한 몇 개의 주석」,『최인훈 전집9-총독의 소리』, 문학과지성사, 2009.

김동춘,『전쟁과 사회』, 돌베개, 2006.

김병익·김현 편,『최인훈』, 은애, 1979.

김보현,『박정희 정권기 경제개발』, 갈무리, 2006.

김성렬,「최인훈의『크리스마스 캐럴』연구」,『국제어문』42, 2008.

김성렬,『최인훈의 패러디 소설 연구』, 푸른사상, 2011.

김영찬,「1960년대 한국 모더니즘 소설 연구 : 최인훈과 이청준의 소설을 중심으로」, 성균관대학교 박사논문, 2001.

김영찬,「불안한 주체와 근대 - 1960년대 소설의 미적 주체 구성에 대하여」,『상허학보』, 상허학회, 2004.

김욱동,『대화적 상상력』, 문학과지성사, 1988.

김원,『박정희 시대의 유령들-기억, 사건 그리고 정치』, 현실문화연구, 2011.

김윤식,『김윤식 평론문학선』, 문학세계사, 1991.

김윤식·김현,『한국문학사』, 민음사, 1996.

김은규,『라디오 혁명』, 커뮤니케이션북스, 2013.

김인호,「'최인훈 연구'의 현황과 향후 과제」,『해체와 저항의 서사』, 문학

과지성사, 2004.
김인호, 『해체와 저항의 서사』, 문학과지성사, 2004.
김종욱, 「무국적자, 국민, 세계시민」, 『역사와 담론』 71, 호서사학회, 2014.
김진규, 「「가면고」에 나타난 자기 관계적 부정성과 사랑」, 『한국현대문학연구』 53, 한국현대문학회, 2017.
김진규, 「한국 전후소설에 나타난 자기소외의 극복 모색 : 행동과 주체 정립을 중심으로」, 서울대학교 박사논문, 2017.
김현, 「최인훈의 정치학」, 『현대 한국문학의 이론/사회와 윤리』, 문학과지성사, 1991.
김효은, 「<크리스마스 캐럴> 연작에 나타난 근대적 기표와 주체의 논리」, 『현대소설연구』 55, 한국현대소설학회, 2014.
김희주, 「최인훈 소설의 다중자아 연구 : 『가면고』를 중심으로」. 고려대학교 석사논문, 2009.
남은혜, 「최인훈 소설에 나타난 '기억'과 '반복'의 의미에 대한 연구」, 『韓國文化』 74, 서울대학교 규장각 한국학연구원, 2016.
노대원, 「한국 현대소설의 여담(餘談)적 담화 연구」, 『韓國言語文學』 100, 한국언어문학회, 2017.
류동규, 「탈식민적 정체성과 근대 민족국가 비판 - 최인훈의 『총독의 소리』 연작을 중심으로」, 『우리말글』 44, 우리말글학회, 2008.
문학사와 비평 연구회 편, 『1960년대 문학연구』, 예하, 1993.
민족문학사연구소 편, 『1970년대 문학연구』, 소명출판, 2003.
민족문학연구소 편, 『영구혁명의 문학'들'』, 국학자료원, 2012.
박노자, 『나를 배반한 역사』, 인물과사상사, 2003.
박명림, 「한국분단의 특수성과 두 한국 -지역냉전, 적대적 의존, 그리고 토크빌 효과-」, 『역사문제연구』 13, 역사문제연구소, 2004.
박소희, 「최인훈 소설의 난민의식 연구」, 명지대학교 석사논문, 2011.
박해랑, 「최인훈 소설 〈西遊記〉에 나타난 자기반영적 글쓰기 연구」, 『韓國文學論叢』 74, 한국문학회, 2016.

반재영,「1960년대 한국 민족주의와 최인훈 소설의 담론적 대응에 관한 연구」, 고려대학교 석사논문, 2017.

반재영,「1960년대 한국 민족주의와 최인훈 소설의 담론적 대응」,『상허학보』52, 2018.

방민호,「“데가주망”의 논리 –최인훈 장편소설 『회색인』 –」,『어문론총』67, 한국문학언어학회, 2016.

방민호,「월남문학의 세 유형: 선우휘, 이호철, 최인훈의 소설을 중심으로」,『통일과 평화』7권 2호, 서울대학교 통일평화연구원, 2015.

방희조,「최인훈 소설의 서사형식 연구」, 연세대학교 석사논문, 2000.

배지연,「최인훈 소설의 메타적 글쓰기 연구」, 경북대학교 박사논문, 2016.

복도훈,「1960년대 한국 교양소설 연구 : 4·19 세대 작가들의 작품을 중심으로」, 동국대학교 박사논문, 2014.

서미진,「『크리스마스 캐럴』의 정체성 탐구에 대한 형식과 의미 고찰 – 최인훈 론」,『 Journal of Korean Culture』7, 한국어문학국제학술포럼, 2005.

서세림,「망명자의 정치 감각과 피난의 기억– 최인훈 ≪서유기≫론」,『현대소설연구』58, 한국현대소설학회, 2015.

서세림,「월남작가 소설 연구 : ‘고향’의 의미를 중심으로」, 서울대학교 박사논문, 2016.

서은선,「최인훈 소설 <총독의 소리>, <주석의 소리> 의 서술 형식 연구」,『문창어문논집』37, 문창어문학회, 2000.

서은선,「최인훈 소설 서유기의 해체 기법 연구」,『한국문학논총』19, 한국문학회, 1996.

서은선,「최인훈 소설의 서사 구조 연구」, 부산대학교 박사논문, 2003.

서은주,「최인훈 소설 연구: 인식태도와 서술 방식의 상관성을 중심으로」, 연세대학교 박사논문, 2000.

서은주,「최인훈의 소설에 나타난 '방송의 소리' 형식 연구」,『배달말』30, 배달말학회, 2002.

서은주,「‘한국적 근대’의 풍속 – 최인훈의「크리스마스 캐럴」연작 연구」,『상허학보』19, 2007.

설혜경,「1960년대 소설에 나타난 재판의 표상과 법의 수사학 : 최인훈과 이청준을 중심으로」, 한양대학교 박사논문, 2011.

성지연,「최인훈 문학에서의 '개인'에 관한 연구」, 연세대학교 박사논문, 2003.

손유경,「최인훈·이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」, 서울대학교 석사논문, 2001.

손유경,「혁명과 문장」,『민족문학사연구』63, 민족문학사학회, 2017.

안서현,「계간지 시대 비평 담론 연구」, 서울대학교 박사논문, 2017.

안서현,「최인훈 소설과 보안법」,『한국현대문학연구』55, 2018.

양윤모,「서구문화의 수용과 혼란에 관한 연구」,『우리어문 연구』14, 1999.

양윤의,「최인훈 소설의 주체 연구」, 고려대학교 박사논문, 2010.

연남경,「최인훈 소설의 자기 반영적 글쓰기 연구」, 이화여대 박사논문, 2009.

연남경,「최인훈론 : 피란(避亂)의 존재론과 경계지식인의 탄생」,『이화어문논집』37, 이화어문학회, 2015.

연남경,「최인훈의 전쟁소설: 개인사적 좌표에서 기억하기」,『現代文學理論硏究』67, 현대문학이론학회, 2016.

오승은,「崔仁勳 小說의 상호텍스트성 硏究 : 패러디 양상을 중심으로」, 서강대학교 석사논문, 1997.

오윤호,「디아스포라의 정치적 경험과 감성의 위치－최인훈 초기 장편소설을 중심으로」,『대중서사연구』43, 대중서사학회, 2017.

유예현,「최인훈 소설에 나타난 공포와 죄의식 연구 : ‘언캐니(uncanny)’ 개념을 중심으로」, 서울대학교 석사논문, 2016.

이경림,「독고준의 이름, 자기 서사의 출발」,『최인훈－오디세우스의 항해』, 에피파니, 2018.

이소연,「바흐찐의 소설성 개념 고찰-소설 장르의 역사시학을 향하여」, 연세대학교 비교문학 석사논문, 2005.

이소연,「최인훈 소설에 나타난 대항근대성 연구- 『회색인』 과 『서유기』에 드러난 상호텍스트적 '부재 영역'을 중심으로」,『비평문학』67, 2018.

이연숙,「최인훈 소설 연구: '광장'에서 '화두'까지 주체의 욕망을 중심으로」, 중앙대학교 박사논문, 2005.

이인숙,「최인훈 (崔仁勳) 의 「서유기 (西遊記)」, 그 패로디의 구조와 의미」,『국제어문』7, 국제어문학회, 1985.

이정우,『개념-뿌리들』, 그린비, 2012.

이지은,「'나'와 ○○사이의 소설, 실패하는 착한 소설-『누구에게나 친절한 교회 오빠 강민호』」,『크릿터』1호, 민음사, 2019.

이행미,「최인훈 <총독의 소리>에 나타난 일상의 정치화」,『한국어와 문화』10, 숙명여자대학교 한국어문화연구소, 2011.

이행선,「1945-1982년 야간통행금지(통금), 안전과 자유 그리고 재난」,『민주주의와 인권』18-1, 전남대학교 5.18연구소, 2018.

이호규,「1960년대 소설의 주체 생산 연구 : 이호철, 최인훈, 김승옥을 중심으로」, 연세대학교 박사논문, 1999.

임태훈,「국가의 사운드스케이프와 붉은 소음의 상상력: 1960년대 소리의 문화사 연구를 위하여 (1)」,『대중서사연구』25, 대중서사학회, 2011.

장문석,「최인훈 문학과 '아시아'라는 사상」, 서울대학교 박사논문, 2018.

정영훈,「최인훈 소설에 나타난 주체성과 글쓰기의 상관성 연구」, 서울대학교 박사논문, 2005.

정영훈,「최인훈의 초기 비평 연구-참여의 의미를 중심으로」,『한국현대문학연구』50, 한국현대문학회, 2016.

정주아,「난민의 언어적 조건과 '증인'의 시선」,『상허학보』48, 상허학회, 2016.

차미령, 「최인훈 소설에 나타난 정치성의 의미」, 서울대학교 박사논문, 2010.

최연식, 「박정희의 '민족' 창조와 동원된 국민통합」, 『한국정치외교사논총』 28(2), 한국정치외교사학회, 2007.

최현희, 「최인훈 소설에 나타난 '사랑'의 의미 연구」. 서울대학교 석사논문, 2003.

함돈균, 「최인훈 『서유기』의 다성성(多聲性)과 아이러니 연구」, 『국제어문』 42, 국제어문학회, 2008.

홍웅기, 「1960년대 문학과 지식인 소설의 양상 연구 : 최인훈·이청준의 소설을 중심으로」, 충남대학교 박사논문, 2013.

3. 국외 자료

小田, 이규태·양현혜 옮김, 『전쟁인가 평화인가』, 녹색평론사, 2004.

Peter J. Rabinowitz, 최라영 옮김, 『서술이론 Ⅰ』, 소명출판, 2015.

Peter J. Rabinowitz, 최라영 옮김, 『서술이론 Ⅱ』, 소명출판, 2016.

Arendt, Hannah, 『전체주의의 기원』, 한길사, 2017.

Aristoteles, 천병희 옮김, 「수사학」, 『수사학/시학』, 숲, 2017.

Bakhtin, M. M., 김근식 옮김, 『도스또예프스끼 창작의 제문제-도스또예프스끼 詩學』, 정음사, 1988.

Bakhtin, M. M., 김희숙·박종소 옮김, 『말의 미학』, 길, 2006.

Bakhtin, M. M., 이득재 옮김, 『문예학의 형식적 방법』, 문예출판사, 1992.

Bakhtin, M. M., 전승희·서경희·박유미 옮김, 『장편소설과 민중언어』, 창비, 1988.

Barthes, Roland., 「이야기의 구조적 분석 입문」, 김치수 편, 『구조주의와 문학비평』, 1980.

Barthes, Roland., 김웅권 옮김, 『글쓰기의 영도』, 동문선, 2007.

Chatman, Seymour B., 한용환 옮김, 『이야기와 담론』, 푸른사상, 2008.

Gregg, Melissa·Seigworth, Gregory J., 최성희·김지영·박혜정 옮김, 『정동 이론』, 2015.

Abbott, H. Porter, 우찬제·이소연·박상익·공성수 옮김, 『서사학 강의』, 문학과지성사, 2010.

Hughes, Ted, 나병철 옮김, 『냉전시대 한국의 문학과 영화』, 소명출판, 2013.

Levi, Primo, 이소영 옮김, 『가라앉은 자와 구조된 자』, 돌베개, 2014.

Marie-Laure Ryan, 『Possible World, Artificial Intelligence, and Narrative』, Indiana University Press, 1991.

McLuhan, Marshall, 김상호 옮김, 『미디어의 이해』, 커뮤니케이션북스, 2011.

Paul de Man, 황성필 옮김, 「대화와 대화주의」, 『이론에 대한 저항』, 동문사, 2008.

Plato, 박종현 옮김, 『국가』, 서광사, 2005, 534e 참조.

Rousseau, Jean-Jacques,, 이봉일 옮김, 『인간 언어 기원론』, 월인, 2001

Tzvetan Todorov, 여홍상 옮김, 「바흐친의 문학론: 인간과 상호 인간」, 『바흐친과 문학 이론』, 문학과지성사, 1997.

Watt, Ian P., 강유나·고경하 옮김, 『소설의 발생』, 강, 2009.

Abstract

Dialogue forms of Choi In-hoon's novels

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

This study focuses on how forms of dialogue are depicted in Choi In-hoon's novels, in the context of his body of work and the literary world of his time. Existing studies have categorized Choi as a 'Korean postwar writer' or '1960s writer,' but in fact, given his primary concerns as a writer, he can be described as a 'writer who continues to speak of the war after it has passed.' In a divided country, talking about the war inevitably leads him to comment on the contemporary reality. This writerly problematic is revealed in the way Choi illustrates several forms of dialogue in his novels. The purpose of this study is to explain the meaning of these forms of dialogue by dividing them into types.

Chapter 2 defines the narrators in Choi's novels as "non-national refugees," and considers the meaning of Choi's works through an analysis of the interpersonal communication between his characters. Korea's social problems must be examined within the Cold War system. Choi's representative novels in this cold war context, as can be seen in *The Square (Gwangjang)*(1960), feature narrators who refuse to ascribe to a certain nationality (or belongingness), despite being offered various choices. In other words, because of their voluntary refusal to participate, the characters of Choi's novels become unspeakable, and are treated as 'non-human' in society. The characters in the novels *The Square* and *The Gray Man (Hoesaekin)*(1963-1964) don't respond to aggressive opponents, and this 'non-response' appears to be chosen as a form of protest by those who lose their voice.

Chapter 3 discusses the meaning of mass-communication, which constitutes a conversation without a speaker and with many anonymous recipients, through an analysis of 'letters', 'broadcasting', and 'newspaper advertisements' in Choi's texts. In the series *Christmas Carol(Keuriseumaseu Kaereol)*(1963-1966), after

being confused by a "chain letter", the main character leaves home in the middle of the night, violating curfew, an aspect of the oppressive culture. During this night walk, as he encounters a police officer, he calls himself "a thief." In other words, in Choi In-hoon's novel, 'a letter' encourages its recipient, the main character, to consider his sense of self. The voice of the radio, which appears as the background for *Christmas Carol*, is the most important narrative principle in the serial novels *The Sound of the Governor(Chongdok-ui Sori)*(1967-1976) and *The Sound of the Interim Government Head(Juseok-ui Sori)*(1969). The stories of the two pieces consist of a series called 'the poet's soliloquy' which follows 'the broadcast.' One sentence written as an eight-page 'monologue' can be read as a form of Mikhail Bakhtin's "hidden conversation." In addition, by comparing the 'broadcasts' of these serial novels with the meaning of broadcasting and newspaper advertisements in the novel *Journey to the West(Seouyugi)*, this study notes that the character of mass communication in the Choi's novels is ambivalent.

In chapter 4, the meaning of the "diary" and the "notebook memo" in the novel *Journey to the West(Seouyugi)*(1971) is explained through the concept of "intrapersonal communication." Paradoxically, the medium of the diary or memo strengthens the speaker's willingness to comment on social issues through communication with himself. In particular, this study considers the fact that "the shame" referred to in previous studies, was written in the main character's 'diary.' Although the meaning of this 'sense of guilt' in Choi's literature has already been reviewed several times, there is little research looking at the meaning of the medium in which it was recorded, so this attempt may be valuable. In addition, by reviewing the criticism published by Choi in the 1960s and 1970s, it can be confirmed that he tried to form a discourse that emphasizes the sense of responsibility of a literary person by saying, "The language of literature is a self-made 'tightrope' and acrobatics."

Choi In-hoon continuously used various forms of conversation in his novels, including in his debut work. He spoke this way because he is a Korean novelist of the Cold War period. This study recognizes the importance of 'dialogue' in the postwar world and aims to confirm how it is represented in the novel. Choi's novels are not only a "discussion" in themselves, but also

create "discourse" outside of the novel by sharing "communication" with the contemporary society.

Keywords : Choi In-hoon, dialogue, narrator, Korean postwar days' literature, the cold war, communication, conversation, Mikhail Bakhtin, Seymour Chatman, dialogism, discourse

Student Number : 2016-28457