

1960년대 소설의 4·19 형상화

장성규*

I. 서론

1960년에 일어난 4·19¹⁾가 우리 문학사에 끼친 영향은 매우 큰 것으로 평가되어왔다. 대표적인 논의는 이른바 ‘4·19세대’의 비평가들에 의해 이루어졌는데, 이들은 4·19를 기점으로 ‘한글세대’가 우리 문학의 전면에 등장하게 되며, 이를 통해 비로소 개인의 자유에 대한 새로운 ‘감수성의 혁명’이 가능했다고 주장한다. 예컨대 김윤식, 김현 공저의 『한국문학사』는 첫머리에 한국문학사의 시대구분을 논하면서 해방 이후의 시대를 다음과 같이 규정한다. “民族主體勢力에 의한 獨立과 分斷이 아니었기 때문에, 또 엄청난 民族相爭역시 그러했기 때문에 위기의식, 패배의식으로 가득차 있었지만 4·19를 통해 이상주의를 확인할 수 있게 된 시대가 바로 이 시기이다.”²⁾ 그런데 이때의 ‘이상주의’는 주로 문화적 층위의 ‘한글세대’의 등장으로 특징 지워진다. 김현의 다음과 같은 규정이 이를 단적으로 보여준다.

그리고 사일구가 일어났다. 사일구는 성공한 혁명은 아니지만 완전히 실패한 혁명

* 서울대학교 기초교육원 강의교수

- 1) 1960년 이승만 정권의 3·15 부정선거에 대한 저항으로 시작되어 4월 26일 이승만의 하야로 일단락되는 일련의 역사적 사건을 어떻게 호명할 것인가에 대해서는 많은 논의가 있다. 연구자의 관점에 따라 4·19 봉기, 4·19 의거, 사월혁명 등의 용어가 사용되고 있는데, 본고에서는 이를 4·19로 통칭하도록 하겠다.
- 2) 김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 1973, 21면.

은 아니었다. 그것은, 한글로 사유하고 글을 쓰고 행동하는 세대가 하나의 실천적 세력으로 존재하고 있다는 것을 보여준 사건이었으며, (...) 사일구는 해방 직후 마주했던 문화적 혼란, 일본어로 사유하고 한국어로 글을 쓰고 행동하는 사유 유형과 분단으로 인한 이데올로기의 경직성을 비판할 수 있는 문화적 역량이 어느 정도 성숙되어 있음을 보여주었다.³⁾

따라서 이들 이른바 4·19세대 비평가들에 의해 4·19는 우리 문학사에 ‘한글로 사유하고 글을 쓰고 행동하는 세대’의 등장으로 그 이전세대의 문화적 한계를 극복할 수 있었던 계기로 규정되었다.⁴⁾ 이는 이후 김승옥 등으로 대표되는 이들 세대의 개인에 대한 인식과 새로운 감수성의 등장에 대한 고평으로 그 설득력을 확보한다.

한편 이른바 민족문학 진영에서도 4·19가 지니는 역사적 의미에 주목하여 4·19가 분단 이후 단절되었던 참여문학, 민족문학, 민중문학이 복원되는 계기였음을 주장한다. 즉, 분단 이후 카프로부터 전해져 오던 참여문학적 전통이 단절되었으나, 4·19를 통해 사회의 민주화와 분단의 극복, 신제국주의의 극복의 흐름이 복원되었으며, 문학의 영역에서도 참여문학론의 대두와 이후 70년대 민족문학운동으로 이어지는 시발점이 되었다는 것이다. 이는 백낙청의 다음과 같은 규정에서 단적으로 드러난다.

1960년대 한국사회, 한국문학의 적극적 성과의 대부분이 4·19 시민의식의 소산인 동시에 60년대의 온갖 좌절이 4·19의 빈곤과 실패에 기인한다는 점은 우리가 3·1 운동과 관련하여 말했던 바와 같은 현상이다. 예컨대 60년대 문단이 보여준 〈참여

3) 김현, 『분석과 해석』, 김현문학전집 7권, 문학과지성사, 1991, 231면.

4) 한편 윤지관은 김현과 이른바 ‘4·19세대’가 4·19의 역사적, 현실적 성격을 탈색시키고 형식주의 미학으로 4·19를 환원시켰다는 비판을 보인다. “김현이 기본적으로 4월의 정신과 충격을 통해서 발원된 민주화투쟁과 그와 결합되어 구축되어 건지되어온 민족문학에 대한 가장 커다란 적으로 스스로를 구축하면서 이룩해낸 문학적 업적을 과소평가 할 수는 없을 것이다. (...) 그러나 4월에서 역사와 현실을 탈색시키고 그것을 텍스트로 형식화하는 과업을 자신의 세대론으로 구성해온 김현을 4·19세대론의 중심으로 가정하는 주장과 관례는, 문학영역의 특이성을 말해주는 것은 하지만, 반드시 극복되어야 할 것이다.”(윤지관, 「세상의 갈: 4·19세대 문학론의 심층」, 최원식, 임규찬 엮음, 『4월혁명과 한국문학』, 창작과 비평사, 2002, 279면).

문학)에의 열의나 전통의 문제, 리얼리즘의 문제에 대한 새로운 관심, 또는 낡은 권위주의에 대한 도전은 모두 4·19와 4·19를 이룩한 젊은 지식층의 각성에서 나온 것이며(...).⁵⁾

이와 같이 백낙청을 중심으로 한 이른바 민족문학 진영에서는 4·19를 민족사적인 시민의식의 발로로 평가하면서 이를 통해 참여문학과 리얼리즘 문학 등으로 표상되는 민족문학론의 형성과 그 이전 시기 민족문학의 전통 계승이 가능하게 되었다는 평가를 내리고 있다.

이러한 두 가지 평가는 얼핏 대조되는 평가인 듯 보이지만, 기본적으로 4·19의 문학사적 의의를 새로운 문학사적 흐름의 등장에 두고 있다는 점에서 공통적이다. 즉 김현을 중심으로 한 ‘4·19세대’의 논의는 전후문학을 넘어서는 ‘한글세대’, ‘4·19세대’의 문학적 감수성의 등장에 4·19의 의미를 두고 있으며, 백낙청을 중심으로 한 ‘민족문학 진영’의 논의는 분단 이후 단절되었던 참여문학적 전통의 복원에 4·19의 의미를 두고 있다.

이러한 두 가지 평가경향은 거시적인 측면에서 4·19가 우리 문학사의 흐름을 변화시킨 정치적, 경제적, 문화적 사건이었음을 적절히 지적하고 있다. 그러나 한 편으로는 지나치게 큰 틀에서 4·19의 문학사적 의의를 평가하다 보니, 정작 4·19가 구체적인 문학 작품에서 어떻게 형상화 되었으며, 그 의미는 무엇인가에 대한 연구는 절대적으로 부족한 것이 사실이다.

4·19의 문학적 의의를 평가하는 작업은 일차적으로 4·19가 당대 문인들에게 어떻게 인식되었으며, 그것이 어떻게 작품으로 형상화되었는가를 고찰하는 작업으로부터 시작되어야 한다. 이 과정이 생략될 경우 자칫 4·19는 막연하게 새로운 문학적 경향의 배경으로 환원될 수 있다. 따라서 4·19의 문학적 형상화를 고찰하고, 이를 통해 당대 문학의 장(場)에서 어떻게 4·19가 인식되었는지를 살펴본 후, 4·19가 구체적으로 어떻게 우리 문학 작품 속으로 투영되었으며 이후 어떠한 변화로 나아가는지를 살펴 볼 때에만 온전한 의미의 4·19의 문학적 의의에 대한 평가가 가능할 것이다.

이와 관련하여 주목되는 연구는 김지미의 연구⁶⁾이다. 김지미는 “(…) 4·

5) 백낙청, 「시민문학론」, 『한국문학과 세계문학 1』, 창작과비평사, 1978, 58면.

19를 직접적으로 형상화하고 있는 작품들에 대한 분석을 통해 4·19가 구체적으로 어떻게 인식되어 표현되고 있으며, 작품의 주제와 어떤 연관성을 가지고 있는지를 살펴보는 일⁷⁾을 목표로 하여 일련의 4·19를 다룬 작품들을 유형화하고 있다. 그러나 다소 아쉬운 점은 이 유형화를 통해 4·19를 체험한 다양한 작가들의 4·19 인식이 특정한 문제의식으로 유형화 되지 못한 채 작품의 형상화 양상에 따른 분류에 그치고 있다는 점이다. 즉, 4·19를 형상화한 작품들의 유형화 과정을 통해 문학사적 의미를 부여하는 작업으로까지 나아가지 못하고 있다는 점이 다소 아쉬운 점으로 보인다.

본고에서는 4·19를 형상화한 작품들을 크게 세 가지 유형으로 분류한 후, 각각의 유형이 지니는 문학사적 의미에 대해 간략히 논하고자 한다. 이를 통해 4·19가 당대 문인들에게 어떻게 인식되었으며 구체적인 작품에서 어떻게 형상화되었는지를 고찰하고, 이를 기반으로 4·19가 지니는 문학사적 의미를 살펴보기 위한 문제제기를 진행하도록 하겠다. 특히 이 과정에서 각각의 유형에 속하는 작가들이 지니는 세대적 정체성에 주목하여 문학사적인 시각을 확보하도록 하겠다. 그리고 이 과정에서 기존 문학사에서 간과되어 온 1930년대 태생의 전후 작가들에 대한 문학사적 자리매김의 단초를 마련하도록 하겠다. 미리 밝혀두자면 4·19를 직접적으로 형상화한 작품들은 매우 소수이다. 이로 인해 논의의 근거가 다소 부족하다는 점을 밝혀둔다.⁸⁾

6) 김지미, 「4·19의 소설적 형상화」, 한국현대문학학회, 『한국현대문학연구』 13집, 2003.

7) 위의 논문, 391면.

8) 이와 관련하여 조남현의 다음과 같은 지적은 타당한 것으로 보인다. “잠깐 나타났다가 사라지는 자유모티프로 처리한 것이든, 단순한 배경으로 놓고 본 것이든, 이념 소설로서의 형태를 크게 염두에 둔 것이든 4·19를 다룬 소설들은 실제로 많은 편이 아니다. 6·25를 다룬 소설들에 비한다면 질과 양 양면에서 도저히 상대가 되지 못한다./실록소설, 상황소설, 행동소설, 이념소설 중 그 어떤 형태에 귀착되든 4·19를 소재로 한 이야기가 메인 스토리가 된 것을 4·19 소설이라고 할진대, 아직 우리문학에서는 4·19 소설이라는 범주가 형성되었다고 보기는 어려운 형편이다.”(조남현, 「한국문학에 나타난 4·19혁명」, 『풀이에서 매김으로』, 고려원, 1992, 160면). 따라서 본격적인 4·19 소설에 대한 연구는 4·19를 직접적으로 다룬 작품만이 아니라 그 작가들의 변모과정 속에서 4·19가 어떠한 영향을 미쳤으며 어떻게 변형되어 인식되는지에 대한 연구까지 확장될 때에만 가능하다고 할 수 있다.

II. 민족사의 재인식과 추상적 이념형으로서의 4·19

한무숙의 「대열 속에서」(『사상계』, 1961. 11)는 주인공 명서를 통해 4·19의 현장을 묘사하고 있다. 그런데 이 작품에서 주목되는 점은 명서가 시위에 참여하는 근본적인 동기가 시위의 주동자인 창수에 대한 죄의식이라는 점이다.

명서는 고위 관료의 아들로써 6·25 당시 아버지의 자동차로 피난을 간 기억이 있다. 그런데 그때 운전수 신씨의 가족들은 자리가 없다는 이유로 모두 서울에 남게 된다. 결국 신씨의 가족들은 고위 관료의 집안에 있었다는 이유로 비극을 당하게 된다. 신씨의 아내는 강제부역에 동원되었다 죽게 되며, 큰 딸은 북으로 가고 작은 딸은 부역자로서 수감된다.

명서가 “열 한 살”이던 6·25 때의 이 경험은 그에게 강한 죄의식으로 남게 된다. 그는 이 체험 이후 고위 관료인 아버지에게 대한 반감을 지니게 되며 신씨의 아들이자 자신과 나이가 같은 창수와의 거리감을 두게 된다.

그러나 피해감은 명서쪽이 더 심했다. 창수를 대할 때마다 받는 압박감 같은 것이 견딜 수 없었다. 그것은 두려움에 통하는 감정이었다. 그의 얼굴을 볼 때면 늘 떠오르는 것이 그날밤의 일들(6·25 피난 당시 신씨가족, 특히 창수를 두고 간일인 용자)이었다. 웃는 얼굴을 대하고 있을 때도 웃는 얼굴 위에 자꾸만 울고 있던 그때 그 얼굴이 덮쳐오는 것이다. 그것은 하나의 핵(核)같이 의식속에 박히어 버려, 병균처럼 의식을 파먹고 들어가는 것 같았다.⁹⁾

명서가 4·19 시위에 참여하는 것은 이와 같은 6·25 때의 체험으로 인한 죄의식에 기인한다. 명서는 장관의 자리에 오른 아버지에게 대한 강한 반감을 보이며 창수에게는 죄의식과 일종의 윤리적 콤플렉스로 인해 정상적인 관계

그러나 본고에서 이를 온전히 다루는 것은 본고의 범위를 벗어나는 일로서 이후의 과제로 남긴다. 다만 하나의 문제설정으로 세대간에 4·19가 각기 상이하게 형상화되고 있다는 점의 문학사적 의미를 탐색함으로써 4·19 소설 연구의 새로운 단초를 제기해보고자 한다.

9) 한무숙, 「대열 속에서」, 『사상계』, 1961. 11, 107면.

를 맺지 못한다. 이러한 명서에게 4·19는 과거 6·25 체험으로 인한 죄의식을 극복하고 창수와 윤리적인 관계를 맺을 수 있는 계기로서 작용한다.

그러나 이러한 죄의식에 기반한 4·19 참여는 4·19가 지나는 정치적 맥락에 대한 이해를 결여한 도덕적인 차원에 국한된다는 한계를 지닌다. 따라서 작품의 결말에서 시위 도중 총에 맞은 창수를 구하기 위해 달려들다 명서 역시 총에 맞는 것은 다소 필연성이 결여된 설정으로 보인다.¹⁰⁾ 이는 무엇보다 이 작품이 4·19의 의의를 민주주의와 자유, 평등 등의 근대적인 개념으로 이해하지 못한 채, 개인적 차원의 죄의식의 극복과 그 휴머니즘적 의미로 한정지어 이해하고 있기 때문이다.

박연희의 「개미가 쌓은 城」(『현대문학』, 1962.5) 역시 6·25 체험이 4·19의 전사(前史)로서 등장한다. 신문사의 청소부인 주인공 장서방은 6·25 전쟁 중 1.4후퇴 당시 고향을 버리고 월남한 인물이다. 그에게 4·19는 6·25 당시의 월남과 같은 의미를 지니는 것으로 파악된다. 그는 4·19 시위에 참여하며 “(정부통령 선걸 다시 하지는 거지… 공산독재자 김일성이가 싫어서 나도 삼팔선을 넘어왔다…)”¹¹⁾라고 독백한다. 즉 장서방에게 있어 4·19는 북의 독재체제와 동일한 이승만 독재체제를 무너뜨리려는 행위이며, 따라서 그의 6·25 체험, 즉 월남과 동일한 의미를 지닌다.

이 작품에서 주목되는 점은 다른 4·19를 형상화한 작품과는 달리 기층 민중으로 볼 수 있는 장서방이 주인공으로 설정되어 있다는 점이다. 대부분의 4·19 형상화 작품들이 학생이나 기자, 소시민적 지식인 등을 주인공으로 설정하고 있는데 반해, 이 작품은 월남 출신의 하층민을 주인공으로 내세움

10) 반면 김지미의 경우 이 작품을 다른 관점에서 높이 평가하고 있다. “명서는 죽음을 통해 과거의 자기를 버리고 새로운 자아로 태어날 수 있다고 믿었다. 이때의 죽음은 단순한 희생이 아니라 4·19 정신의 계승과 재산산이라는 의미를 내포하고 있다고 보아야 할 것이다. 또 합일될 수 없었던 두 계층에 속해 있었던 명서와 창수의 피가 하나로 섞이고 있다는 것 역시 4·19를 통해 다양한 계층이 융합되리라는 것에 대한 기대감으로 읽힐 수 있다”(김지미, 앞의 논문, 402면). 본고는 이러한 해석 역시 가능하지만 이를 위해서는 명서의 시위 참여와 내적 변모과정보다 개연성 있게 서술되었어야 한다고 본다.

11) 박연희, 「개미가 쌓은 城」, 『현대문학』, 1962. 5, 39면.

으로써 4·19에 대한 생경한 이념화보다는 혁명 현장에 대한 생생한 증언을 보여준다. 그러나 반면 이로 인한 한계 역시 존재한다. 장서방의 경우 4·19와 6·25를 동질적으로 파악할 뿐, 4·19가 지니는 역사적 맥락을 이해할 만한 인식체계를 지니고 있지 못하다. 따라서 그는 이승만의 하야 이후에도 “(또 이꼴로 산다는 거지… 그럴 수도 있지! 나라일을 빙자해서 놈들은 호사하고… 예 - 데럽다… 데러바…)”¹²⁾는 일종의 숙명론적 역사인식을 보일 뿐이다.

이와 같이 박연희의 작품은 장서방이라는 하층 민중을 주인공으로 설정함으로써 4·19의 현장을 생생하게 보여주고 있다. 그러나 장서방이 4·19의 역사적 의미를 인식할 수 없는 위치인 까닭에 중국에는 “그놈이 그놈”이라는 숙명론적 역사인식에 그치고 있다. 이는 장서방의 아들 효석이 시위 도중 사망하는 것과 이로 인해 장서방이 미치게 되는 결말에서도 단적으로 드러난다.

결국 박연희의 「개미가 쌓은 성」은 월남한 하층 민중의 시각에서 4·19를 바라봄으로써 6·25의 연속선상에서 4·19를 ‘독재체제’의 전복이라는 측면으로 형상화하고 있다. 이 과정에서 장서방의 시점으로 인해 혁명 현장의 생생한 묘사가 이루어진 것은 분명한 성과이다. 그러나 6·25와 4·19 간의 상이한 특성을 장서방의 개인적 체험으로 동일화시켜 버리고, 이로 인해 4·19가 지니는 혁명적 성격이 간과되고 숙명론적 역사인식으로 귀결되는 점은 한계로 남는다.

유주현의 「密告者」(『사상계』, 1961. 6)는 4·19를 추상적 이념형을 통해 파악하고 있는 작품이다. 이 작품은 다른 4·19를 형상화 한 작품들과는 달리 매우 강하게 4·19가 지니는 역사적, 정치적 의미를 형이상학적인 이념형으로써 파악하고 있다.

이 작품의 기본 골격은 삼각관계와 아버지 세대에 대한 부정의 모티프로 볼 수 있다. 주인공 명구와 허운, 경숙은 모두 고위층의 자제로서 서로 삼각관계에 놓여져 있다. 그런데 경숙을 가운데 둔 이들의 삼각관계는 명구와

12) 위의 작품, 56면.

허윤의 4·19에 대한 해석의 충돌로 전면화된다. 1960년 4월 19일 당일을 시점으로 삼고 있는 이 작품은, 이들 세 명이 당일 산으로 놀러가는 장면에서 시작된다. 이들이 4·19 당일 학교나 거리가 아닌 산으로 놀러 간 것은 다음과 같은 구절을 통해 그 까닭을 짐작할 수 있다.

모두들, 지금 지탄 받는 사람들의 자질(子姪)이 모여 있는 것이다.
명구의 아버지는 행정부에서 악명(惡名)을 떨치고 있다.
허윤의 아버지는 입법부의 여당측 태두(泰斗)였다.
경숙의 아버지는 이름 높은 기간산업체를 사유(私有)로 만들어 크게 축재를 했다는 소문이다.¹³⁾

따라서 이들은 4·19에 적극적으로 참여하기 위해서는 우선 아버지를 부정할 필요가 있다. 주인공 명구는 이 점에 대해서는 판단을 유보하고 있으나 4·19를 맞아 아무런 행동도 하지 못하는 자신을 자책하고 있다. 반면 허윤의 경우 아버지의 입장을 긍정하며 4·19 역시 군중 심리 이상의 것이 아니라고 말한다. 이 둘 간의 논쟁은 처음에는 4·19 시위에 참여해야 하는가의 여부를 놓고 진행되지만, 곧 둘 간의 갑작스런 ‘팔씨름’ 내기로 결판난다. 게다가 이 팔씨름에서 이기는 자가 경숙과 사귀기로 내기가 성립되면서 4·19는 물론 이들의 삼각관계 역시 한낱 ‘팔씨름’으로 그 옹고그름이 판단되는 설정이 이루어진다.

이는 유주현이 기본적으로 4·19에 대한 선부른 역사적 해석, 즉 민주주의와 자유, 평등 등의 가치를 부여하기 보다는 권력이 지니는 속성의 허무성을 지적하는데 초점을 맞추었음을 의미한다. 작품 내에서 먼저 팔씨름을 제안하는 것은 명구인데, 명구는 허윤과의 논리적인 논쟁을 통해 4·19 참여 여부를 판단하는 것은 무의미하다고 보는 셈이다. 이는 곧 허윤의 논리, 즉 “여기서 노는게 참여가 될지도 모를걸. 군중 심리에 놀아나는 무모한 군중의 일원(一員)이 되고싶진 안어. 선동(煽動)의 꼭두각시가 될 필은 없단구 봐.”¹⁴⁾리는 허무주의적 역사인식과 통하는 것이다. 실제 명구와 허윤 간의

13) 유주현, 「密告者」, 『사상계』, 1961. 6, 304-305면.

14) 위의 작품, 302면.

4·19 참여에 대한 논쟁은 추상적인 논의 이상으로 진전되지 못한다. 왜냐하면 앞서 언급한 바와 같이 이들에게 4·19 참여의 전제조건은 아버지에 대한 부정과 단절로부터 가능하기 때문이다.

이 작품은 후반부에서 갑작스런 태수의 등장으로 반전된다. 태수는 이들의 일년 후배로서 데모 도중 경관에 쫓겨 이들이 있는 산 쪽으로 도망치던 중이다. 명구는 태수를 자신의 집에 숨기기 위해 함께 도망간다. 이는 자신의 집은 고위 관료의 집이기 때문에 태수를 구할 수 있기 때문이다. 그러나 정작 명구의 집 앞을 지키고 있던 순경을 보자 태수는 명구가 자신을 경찰로 끌고 왔다고 생각하게 된다. 그런데 이 순간 명구는 자신이 이 집 주인의 아들임을 밝히지 못한 채 태수와 함께 경찰에 끌려간다.

즉, 작품 초반에 ‘팔씨름’으로 표현되는 허무주의적 역사인식은 후반에 이르러 구세대의 표상인 아버지를 부정함으로써 극복될 단초를 마련하게 된다. 그런데 이 작품의 주된 구조가 아버지 부정 모티프 외에도 경숙을 둘러싼 삼각관계가 있음을 고려한다면 보다 적극적인 해석이 가능해진다. 작품 표면상으로 팔씨름에서 지고 도망중인 후배를 구하려 자리를 떠나는 명구는 허윤에게 경숙을 빼앗긴 것으로 나타난다. 그러나 서술자는 허윤과 관계를 맺는 순간 “경숙은 이 사나이가 명구였다면 더 좋았을거라고 생각한다”¹⁵⁾라는 논평을 부가하고 있다. 즉 표면적으로는 ‘팔씨름’으로 표상되는 4·19에 대한 논쟁에서 허윤이 이겼으며, 그것은 아버지 세대를 부정하지 않고 승인하는 현실적인 논리의 승리로 해석될 수 있다. 그러나 작품 이면에서 서술자는 아버지를 부정하는 명구의 논리를 승인하는 양상을 보이는 셈이다.

그러나 이것만으로 유주현이 4·19에 대해 긍정적인 의미만을 부여한다고 보기는 어렵다. 무엇보다 작품의 반전을 이루는 태수의 등장이 다소 돌발적인 점, 그리고 명구의 변화과정이 내적 논리를 지니지 못하고 있다는 점은 유주현이 작품 전반에서 전개한 ‘팔씨름’으로서의 4·19, 즉 군중 심리에 기반한 허무한 권력 간의 투쟁으로서의 역사라는 부정적인 인식을 보다 강하게 표명하고 있음을 반증한다. 이는 유주현이 4·19를 구체적인 현장으로부터

15) 위의 작품, 318면.

터 인식하고 이에 대해 의미를 부여하기 보다는 보다 형이상학적인 층위에서 4·19의 심연을 관통하는 역사철학적 인식을 탐구하려 하였음을 보여준다.

곽학송의 「始發點」(『현대문학』, 1960. 11)은 소설가인 주인공이 4·19를 통해 변화하는 합승 택시 조수 영배를 관찰하는 형식을 취하고 있다. 소설의 배경은 서울시 외곽의 버스 종점으로 영배와 같은 고아 출신의 합승 택시 조수들, 문자와 순자와 같은 창녀들이 거주하는 서민적인 공간이다. 주인공은 ‘나’는 소설가로서 인텔리 계층에 속하지만, 이들에 대해 애정어린 시선을 보내는 인물이다.

이 작품에서 핵심적인 사건은 영배가 4·19를 맞아 변모하는 과정이다. 나의 시선에서 영배는 한낱 합승 택시 조수였으나, 그는 4·19를 맞아 다음과 같이 변모한다.

그날은 바로四月十九日이었다.

그 대열이 종전에 수 없이 있었던 데모와는 분명 관이한 양상인 것은 순 학생들만으로 이루어졌고 그 학생들의 표정이 필사적이라는 까닭만이 아님은 점차 늘어가는 구경꾼의 수효가 데모대의 심배, 이십배로 증가하였을뿐더러 여기 저기서 울리는 요란스러운 총성으로 해서 확연해졌으며 따라서 교통두절이 언제 해제될상 싶지도 않아 동대문쪽을 향해 휘청휘청 발길을 옮기던 나는 거기 어느 파출소에 두부(頭部)를 드리던 합승택시 꼭대기에서 그 괴상한 웃음을 노상 연발하며 오른팔을 마구 흔들어대는 영배를 본 것이다. (...) 계속 울리는 데모대의 함성과 비명, 유리창이 깨어지는 소리 그리고 멀리서 간헐적으로 일어나는 총소리를 들으며 나는 황혼을 의식했다.¹⁶⁾

영배는 4·19를 맞아 데모대의 선두에 서며 ‘나’에게 “파출소 때려 부시는 데 용감했던 건 우리보다 슈사인들이 더 했어요”(24면)라며 4·19의 중심세력이 대학생과 같은 인텔리가 아닌 자신과 같은 하층민임을 강조한다. 나는 이러한 영배의 변화에 위의 인용문과 같이 ‘황혼’을 의식하게 되는데, 이는 내가 4·19를 적극적인 의미로 해석하기 보다는 허무한 혼란의 반복이라고 생각하기 때문이다. 그는 4·19 때의 파출소 습격의 정당성을 주장하는 영

16) 곽학송, 「시발점」, 『현대문학』, 1960. 11, 21면.

배에게 명확한 답을 주지 못한 채 혼란에 빠지는데 이는 “질서와 혼란이 일 시 대치(代置)된 그날-거리의 양상을 바라보는 사이에 잔뜩 팽배한 흥분과 장쾌의 그 어느 한 구석에 허망과 무상을 의식하였던 경험 때문이었다.”(24면) 즉 주인공인 ‘나’에게 있어 4·19는 ‘허망과 무상’으로 인식되는 반면, 영배에게는 혁명적인 “복수”(24면)로 인식되는 것이다.

따라서 이후 영배가 파업에 주동적으로 참여하고 이로 인해 감옥에 가게 되는 반면, ‘나’는 이에 대해 연민의 감정 이상을 느끼지 못한다. 이는 작품 제목인 ‘시발점’이 지나는 이중적인 성격에 조응한다. 영배에게 4·19는 하층민들의 ‘복수’가 시작되는 ‘시발점’이며 이후 파업투쟁으로 나아가게 되는 적극적인 계기인 반면, 나에게 4·19라는 ‘시발점’은 “그러나 그것은 어디까지나 서울特別市東大門區補文洞三八〇番地 XX소재 세멘기와집에서 백메타도 채 떨어지지 않은 지점에 위치한 합승정류장의 이름일 뿐이다.”(38면)라고 인식될 뿐이다.

즉, ‘나’에게 4·19라는 ‘시발점’은 단지 합승정류장의 이름일 뿐이며 영배가 인식하는 것처럼 혁명적인 시발점으로 인식되지는 않는다. 이는 작중에 삽입된 쥐들의 우화에서 드러나는 바, 결국 유토피아의 건설이란 현실적으로는 불가능하다는 작가의 4·19에 대한 인식이 투영된 결과로 볼 수 있다.

이 작품에서 곽학송은 4·19에 대해 선부른 혁명적 의의를 부여하는 것을 경계하며 하층민의 삶은 쉽게 나아지지 못할 것이라는 조심스러운 입장을 보여준다. 이는 당대 4·19를 다룬 작품들이 상당수 혁명적 열기를 보여주는 것과 대조된다. 곽학송에게 있어 4·19는 특별한 역사적 사건이기보다는 “서족들의 천국이 되기까지엔 꽤 오랜 시일이 소요되었고 그 사이에 여러 차례 대유희가 있었다는 사실을”(26면) 보여주는 사건일 뿐이다. 따라서 이 작품에서 4·19는 그 적극적인 의미가 부각되기 보다는 유토피아적 지향이 지니는 감상적 성격을 경계하는 것에 초점이 맞추어져 있다고 할 수 있다.

최정희의 『인간사』(『사상계』, 1960. 8~12, 『신사조』, 1963. 11~1964. 3)는 일제시대부터 해방공간, 6·25를 거쳐 4·19에 이르기까지 주인공 문오를 통해 우리 민족의 굴절된 역사를 형상화하고 있는 작품이다. 이 작품은 일제시대 사상운동을 하다 투옥된 후 해방 공간에서 좌우익의 대립과 혼란을

겪은 주인공이 자신의 아이들이 4·19 시위에 참여한 것을 보고 이에 동참하였다가 죽음에 이르는 것으로 결말을 짓고 있다. 따라서 이 작품에서 형상화된 4·19는 독자적인 혁명적 사건이라기보다는 일제시대부터 해방공간의 좌우익의 대립, 6·25 등의 민족사의 연장선상에서 이해되고 있다.

문오는 데모에 참가한다던 세 아이를 찾아 내려고 목을 길게 빼어 대열 속을 살펴 보았다. 그것은 끝없이 이어간 창창한 수림과도 같고 출렁이는 강물과도 같은 것이어서 어느 하나하나를 찾아낼 수는 없었다. 온통 한덩어리로 되어 있었다. 팔과 팔은 스크림을 짜고 있었고 그 팔과 팔을 통해서 오고가는 뜨거운 피가 문오의 가슴 속으로 흘러드는 것을 문오는 깨달았다.¹⁷⁾

주인공 문오에게 4·19는 사상운동을 펼치던 “지난날 동경 시절”과 동일한 한 맥락에서 인식된다. 즉, 과거 항일운동과 해방공간에서의 좌우익의 대립의 극복, 6·25라는 민족사적 수난 등 우리 근현대사의 연장선 속에서 4·19가 인식되는 것이다. 이는 문오가 4·19에 참여하는 직접적인 계기가 그의 아이들의 시위 참여에 있다는 점에서도 확인된다. 세대를 이어 진행되는 민족사의 전개 과정 속에서 4·19를 바라보고 있는 작가의 관점이 이 점에서 드러난다.

최정희에게 4·19는 독자적인 사건이 아니라 우리 근현대사의 전개 과정의 일부로 파악된다. 이는 이 작품의 시간적 배경이 일제 말기부터 4·19까지 근 20여 년 이상 지속되는 것에 기인한다. 특히 문오라는 양심적 인텔리의 시각이 전면에서 드러남으로 인해 민족사의 연속선 속에서 4·19를 파악할 수 있는 효과를 보여준다는 점에서 이 작품은 주목된다. 그러나 문오라는 인물형이 지극히 양심적이고 지사적인 모습으로 형상화된 나머지 민족사의 문제적인 전개 과정은 잘 형상화되고 있으나, 다소 작위적인 인물 형상화가 이루어지고 있다는 점은 이 작품의 한계로 지적될 수 있다. 즉 작품의 시간 구조상 50대를 넘긴 문오가 4·19 시위에 앞장서다가 죽음에 이르는 것은 실제 4·19의 중심세력이 20대의 학생들이었음을 고려한다면 작품내의 치밀한 구성이 결여되어 있다고 볼 수 있다.

17) 최정희, 『인간사』, 『신사조』, 1964, 3, 457면.

그러나 최정희의 『인간사』는 4·19를 독자적인 사건으로 파악하는 것이 아니라, 일제 시대부터 지속되어온 민족운동의 연장선상에서 바라보는 폭넓은 역사인식을 보여주고 있다는 점에서 당대 4·19를 형상화한 소설 중에서 중요한 작품으로 평가될 수 있다.

이상으로 4·19를 형상화하면서 개인적인 윤리의 문제를 탐색하는 한무숙의 작품과, 하층 민중의 시각에서 혁명을 바라보면서 6·25와 4·19의 상동성을 보여주는 박연희의 작품, 형이상학적인 이념형으로 4·19의 심층적인 의미를 탐색하는 유주현의 작품, 4·19에 대해 선부른 혁명적 의미를 부여하기보다는 유토피아에 대한 지향이 지나는 현실적인 어려움을 보여주는 곽학송의 작품, 민족사의 전개 과정 속에서 4·19의 역사적 의미를 모색하는 최정희의 작품을 살펴보았다.

이들의 작품은 공통적으로 다른 4·19를 형상화한 작품에 비해 일제시대와 6·25 등 과거 민족사의 경험과 4·19를 연결시켜 형상화하거나, 허무주의적 역사인식, 혹은 고도의 추상적인 이념으로써 4·19를 해석하려는 특징을 드러낸다. 이는 보다 다양한 작가론의 차원을 통해 구명되어야 할 문제이지만, 4·19를 형상화한 작품만을 놓고 본다면 이들 작가들의 세대적인 경험과 관련이 있는 것으로 볼 수 있다. 한무숙과 박연희는 모두 1918년생이며 유주현은 1921년생이다. 곽학송은 1927년생이며, 최정희는 1912년생이다.

이와 관련하여 이들의 공통적인 세대적 경험을 추출해 볼 수 있다. 이들은 일제말기 중등교육을 받았으며 해방 공간과 6·25를 청년기에 겪은 세대이다. 따라서 이들에게 4·19는 역사적으로 매우 충격적인 돌연한 사건으로 인식되기 어렵다. 일제의 과시증화와 갑작스런 일제의 패망, 해방과 좌우의 갈등, 6·25 전쟁과 분단 등을 겪은 이들에게 4·19는 복잡다난한 민족사의 전개과정의 일부일 뿐, 이에 대해 성급한 당대의 정치적 의미를 부여하는 것은 다소 선부른 행위로 인식되었을 것이다. 따라서 한무숙의 경우와 같이 개인적인 윤리의 문제를 중심으로 4·19를 형상화하거나 박연희의 경우와 같이 6·25와 근본적으로는 동일한 사건으로 형상화 하는 것, 그리고 유주현과 같이 이 복잡한 역사의 전개 과정 속에서 4·19 역시 어떠한 의미를 지닐지 쉽게 단언하기 어렵기 때문에 형이상학적인 의미화로 작품을 형

상화 하는 양상 등이 드러나는 것이다. 이는 곽학송과 최정희도 마찬가지인 바 곽학송이 4·19에 대해 회의적인 입장을 드러내는 것이나, 최정희가 4·19를 독자적인 사건으로 인식하기보다는 민족사의 전개 과정 속에서 인식하는 것이 그러하다. 이들은 공통적인 세대적 체험으로 인해 이와 같은 4·19에 대한 역사적 맥락에서의 이해와 일종의 허무주의적 인식을 보여주고 있는 것이다.

이와 관련하여 방민호는 1920년대 태생 작가들의 세대적 특징을 “성장기 전체를 전쟁과 함께 보내고 해방 후 다시 한국전쟁을 맞은 ‘전쟁세대’”¹⁸⁾로 규정하고 있다. 따라서 이들에게 전쟁과 같은 역사적 격변은 낯선 것이 아니었으며 4·19 역시 이러한 역사적 격변의 하나로서 인식되었을 뿐, 특별한 의미를 부여하기는 어려웠을 가능성이 크다. 오히려 4·19 역시 6·25와 마찬가지로 일종의 숙명론적, 허무주의적 역사인식의 틀 속에서 인식되었을 가능성이 크다. 이는 한무숙에게는 개인적 차원의 휴머니즘으로, 박연희에게는 하층 민중에 대한 동정으로, 유주현에게는 권력 자체가 지니는 허무성에 대한 지적으로, 곽학송에게는 유토피아에 대한 도정의 어려움에 대한 지적으로, 최정희에게는 동경시절을 추억하는 매개항으로 각기 구체화된다.

III. 4·19 현장에 대한 구체적 체험의 형상화와 관념성 비판

한편 2장에서 다룬 작품들과는 달리 주로 4·19 현장에 대한 구체적 체험을 형상화 한 작품들이 존재한다. 이 작품들로는 신상웅의 「불타는 都市」(『사상계』, 1970. 4), 현재훈의 「四角의 現實」(『사상계』, 1966. 2), 오상원의 「無明記」(『사상계』, 1961. 8~11), 송병수의 「曇陽의 眷屬」(『현대문학』, 1961. 5) 등을 들 수 있다.

신상웅의 「불타는 도시」는 시위 도중 산으로 쫓겨 하룻밤을 지내게 된

18) 방민호, 『한국 전후문학과 세대』, 향연, 2003, 89면.

학생들을 통해 당시 긴박했던 4·19의 현장을 구체적으로 형상화하고 있다. 이 작품은 동대문에서부터 경무대, 서울신문, 이기봉의 집, 자유당사, 반공회관 등 시위대가 공격했던 구체적인 이름과 그 양상들을 매우 핏진하게 묘사하고 있다. 이 과정에서 작가는 선부르게 4·19의 역사적 의의를 부여하기 보다는 4·19 자체의 생생한 증언에 초점을 맞추고 있다.

이 작품에서 작가의 세밀한 관찰을 통해 다른 작품에서는 포착되지 않았던 4·19 당시의 몇몇 특기할 만한 사항들이 포착된다. 예컨대 “경무대가 모조리 미 팔균 안으로 도망갔다”,¹⁹⁾ 혹은 “이 기봉 집에선 엽총을 마구 쏘았다”²⁰⁾ 등의 시위대 내의 소문들이 그러하다. 이는 작가가 냉철한 객관적 시각을 유지하면서 시위대들의 행적과 내부의 동요, 그리고 시위대가 스스로 인식하고 있던 4·19의 의미 등을 복원시키고자 했음을 반증한다. 실제 4·19 당시 미국의 개입 등의 문제는 당시는 물론 지금까지도 온전히 해명되지 못한 측면이 있음을 고려한다면 신상웅의 이러한 관찰은 상당히 예리한 것이라고 할 수 있을 것이다.

현재훈의 「사각의 현실」은 4·19 이후 청년세대가 4·19를 인식하고 있는가를 세밀하게 조망하고 있는 작품이다. 이 작품은 1965년 박정희 정권의 한일회담 반대투쟁에 참여한 주인공 ‘그’와 남호간의 대화로 시작된다. 이들은 시위 후 술집에서 한일회담 반대투쟁의 의미를 두고 서로 논쟁을 벌이려 하고 있던 중 다음과 같은 시인의 말을 듣게 된다.

“학생, 나에게도 한 때는 학생 같은 시절이 있었오, 그게 불과 사오년 전 일이야. 四·一九때 나도 데몰 했던 말이요, 혁명과 정열과 청춘과 운명... 그러나 지금 나는 이모양 이꼴이 아니요, 詩를 쓰고 싶었습니다. 참말로 조국의 장래를 근심하는 좋은 시를 쓰고 싶었어요, 四·一九를 기념하는 의용탑이 곳곳에 서 있지만 그것은 길지도 않은 옛날을 기념하는 서러운 민중의 마스크트일 뿐 현실은 예나 지금이나 매한가지 아니요?”²¹⁾

이 시인은 4·19의 주체였으나 5·16 군사 쿠데타 이후 4·19의 의미가 퇴

19) 신상웅, 「불타는 都市」, 『사상계』, 1970. 4, 325면.

20) 위의 작품, 320면.

21) 현재훈, 「四角의 現實」, 『사상계』, 1966. 2, 307면.

색되고 군사독재가 강화되는 시점에서 이를 비판적으로 바라보며 현실로 편입되기를 거부하는 인물이다. 시인의 언급을 통해 이 작품은 4·19의 저항의식이 5·16으로 표상되는 군사독재와 한일회담으로 표상되는 외세 종속화에 대한 저항으로 이어져야 함을 보여준다.

이런 맥락에서 주인공 ‘그’와 남호는 4·19를 계승한 청년세대로 볼 수 있다. 그런데 그와 남호가 한일회담 반대투쟁을 바라보는 관점은 큰 차이가 있다. 권투선수인 남호는 혁명을 권투에 비유하며 “아무리 현실을 개혁해 봐도 또 개혁할 수밖에 없는 현실은 언제나 남아 있는 거야”²²⁾라는 “리얼리스트”의 입장을 취한다. 반면 그는 불가능할지라도 “그러한 링(남호가 현실을 권투의 링에 비유한 것을 칭함—인용자) 그 자체를 부정하고 새로운 도덕, 새로운 진실을 창조해 보려고 하는 의욕”²³⁾이 필요하다고 주장한다. 결국 남호가 ‘링’으로 상징되는 현실 자체를 인정할 수밖에 없다는 입장을 취하는 반면, 그는 불가능할지라도 혁명에 대한 열정을 통해 현실의 ‘링’ 자체를 바꾸어야 한다는 입장을 취하는 것이다.

그런데 작품의 결말에서 그는 시위도중 경찰에게 폭행당해 결국 숨지게 된다. 이는 그의 급진적인 이상이 현실 속에서는 좌절될 수밖에 없음을 단적으로 보여준다. 그러나 남호는 그의 죽음을 통해 4·19의 주체였던 시인이 말한 4·19의 정신이 군사독재에 의해 훼손되고 있는 엄혹한 현실 속에서도 지속되어야 함을 깨닫는다.

이 작품은 1960년 4·19 이후 1961년 일어난 5·16이라는 사건 속에서 60년대 중반 4·19가 어떤 의미를 지니는가를 탐색하는 작품으로 볼 수 있다. 이는 작품 초반부에 등장하는 4·19의 주체로서의 시인의 발언과 후반부의 주인공인 ‘그’의 죽음으로 상징되는 “혁명적 열정”이 지속되어야 함을 강조하는 것으로 귀결된다.

그러나 작가는 그 ‘혁명적 열정’이 무엇인가에 대해서는 특별히 언급하지 않는다. 오히려 작품의 초점은 한일회담 반대투쟁이 4·19의 정신을 계승한 것이라는 점, 그리고 그 정신에 대한 탐색 자체가 필요하다는 것으로 모아

22) 위의 작품, 308면.

23) 위의 작품, 308-309면.

진다. 즉 작가는 작품을 통해 4·19의 현재적 의미를 탐색하는 것이 중요하다는 문제제기를 하는 것으로 볼 수 있다. 하지만 이에 대해 작가가 직접적인 답을 내리기 보다는 독자로 하여금 스스로 묻게 하는 형식을 취하고 있다. 이는 한 편으로는 작가가 4·19의 정확한 현재적 의미를 파악하지 못하고 있다는 반증이기도 하지만, 다른 한 편으로는 5·16로 인해 퇴색된 4·19의 의미를 되새기자는 의지의 반증이기도 하다.

오상원의 「무명기」는 4·19의 생생한 증언으로서 가장 치밀한 묘사를 보여주는 작품이다. 이 작품은 신문기자인 주인공 최준을 통해 4월 18일 오후부터 4월 19일 오전까지의 긴박한 4·19의 전개과정을 객관적인 시각으로 생생하게 증언하고 있다. 주인공과 주요 인물들이 신문사의 기자들로 설정됨으로써 당시 시위에 대한 객관적인 묘사가 이루어지고 있으며, 서술자의 개입이 거의 보이지 않은 채 신문기자와 카메라를 통한 4·19 현장에 대한 일종의 보고문의 형식을 지닌다. 특히 이 작품에서 주목되는 것은 4·18 고대생 피습사건과 4·19 오전 대규모 시위 준비과정을 중심으로 시간대별로 세세한 사건의 전개과정이 묘사되고 있다는 점이다. 이는 주인공 최준과 주요인물들이 신문기자인 관계로 신문의 기사를 작성하는 시간에 맞추어 급박한 당시 정세를 기사의 형식으로 재현하고 있는 작품내의 서술적 특성에 기인한다.

이 작품은 이중적인 구조를 통해 4·19에 대한 생생한 증언에 성공하고 있다. 우선 주인공 최준을 중심으로 4·19 현장을 취재하는 시점의 묘사가 존재한다. 이 묘사는 당시 4·19 현장의 열기와 긴박감을 객관적으로 재현하는 성과를 낳고 있다. 다른 한 편으로는 신문사 내의 간부들과 편집 기자들 간의 갈등이 동일한 시간에 서술자를 통해 서술된다. 이를 통해서 신문사 사장과 편집국장등 기득권층이 지니고 있는 보수성과 이중성이 드러나며 이들에 의해 억압되는 4·19의 진실을 담은 기사들이 서술된다. 즉 한 층위에서는 4·19 현장에 대한 객관적 증언이 존재하며, 동시에 다른 한 층위에서는 이를 억압하는 당시 기득권층의 행태가 고발되는 것이다. 이 이중적인 구조를 통해 이 작품은 당시 공식적인 언론을 통해 보도되지 못했던 4·19의 진상을 객관적으로 복원시키는데 성공하고 있다.

송병수의 「曇陽의 眷屬」은 4·19를 배경으로 “하늘이 높을세라 천하를 멋대로 다스릴 수 있는 대 집권 정당의 무슨 위원회 부위원장인가 하는 어마어마한 감투를 맡은 중견간부로서 이를테면 세상이 끄적이는 금력과 권력을 겸비한 대세도가”²⁴⁾의 몰락을 그리고 있는 작품이다. 이 작품은 대부분의 4·19를 다룬 작품들이 혁명 주체의 입장에서 4·19를 형상화하는 반면, 혁명의 대상인 집권층을 소설의 대상으로 삼고 있다는 점에서 주목된다.

작품의 배경이 되는 국회의원 주찬의 집은 외부로 드러나는 권력과는 판이하게 서로가 서로를 경원시하는 가족적인 분위기가 부재한 집이다. 이는 그의 첫째 아들인 훈이 아버지가 가담하고 있는 독재정권에 대해 비판적인 시각을 지니고 있다는 점, 그리고 둘째 아들 민은 전쟁 중의 부상으로 인해 다리를 잃고 염세적인 세계 인식을 지니고 있다는 점에 기인한다. 이들은 공통적으로 아버지로 대표되는 기성세대에 대한 반감을 지니고 있으며 이로 인해 주찬의 가정은 서로 간의 불신으로 가득 차 있는 것이다.

이러한 가족 간의 불화는 아들과 딸들이 4·19를 맞이해서 아버지의 정치적 입장과는 반대로 시위에 적극적으로 참여하게 되면서 심화되는 것으로 나타난다. 그런데 4·19로 인해 아버지 주찬이 검찰에 소환된 후 이들의 가정은 오히려 가족 간의 신뢰를 회복하게 된다.

철이 채 아물지도 않은 상처에 그대로 붓대를 감은 채 집에 돌아오던 날, 주찬씨에게는 과도정부 검찰의 소환장이 왔다.

이미 예기한대로 닦칠 것이 닦힌 터에 주찬씨는 아무런 동요의 기색도 없었다.

그날은 훈, 민, 란, 철, 그리고 영희와 경애까지 모두 객실에 모여 있었다. 주찬씨는 이들 권속들에게 마땅히 남길 말도 없이 그저 모두의 얼굴을 차례로 둘러 보고는 조용히 밖으로 나갔다. 혜경에게도 뭐라 따로 이른 말은 없었다. 하긴 “당신 말대로 나는 가장으로서서는 무능 무가치한 인간이오.”라고 전날 밤에 혜경에게 은근히 자인한 바 있는 터에 뭐라 딱히 남길 말도 없으리라... 훈, 민, 철, 란, 그들은 각기 침통한 얼굴로 현관 밖으로 사라지는 아버지의 뒷모습을 말 없이 바라보고만 있었다.²⁵⁾

24) 송병수, 「曇陽의 眷屬」, 『현대문학』, 1961. 5, 66-67면.

25) 위의 작품, 86면.

즉, 이 작품에서 4·19는 정치적인 의미로 형상화되기보다는 주찬 씨로 대표되는 당대 권력가의 가정의 모순을 폭발시키고 이를 해소하는 계기로 형상화된다. 주찬 씨는 가정에서 폭력적인 가장으로써 기성 세대의 허위성을 대표하는 인물이다. 따라서 이 작품에서 4·19는 주찬 씨의 검찰 소환을 계기로 가족 간의 갈등이 해소되며 기존의 가족 관계와는 다른 해경을 중심으로 한 새로운 가족 관계를 형성하는 계기로 작용한다.

해경이 자리에서 일어서자 란이 다가왔다.

“이제 아버지는 이 집에 없어요, 당신은 이 집에서 나갈 수는 없어요, 당신은 아버지 한 사람의 부인으로서보다 이 집의 어머니로서의 위치가 더 컸어요. 앞으로는 더욱 그래요... 어머니라 부르겠어요...”

“...”

어느새 란은 말없는 해경의 두 손을 꼬옥 잡고 있었다.

이제껏 방안의 모든 광경을 말없이 관망하고만 있던 철은 비로소 벌떡 일어나 ‘즐거운 나의 집’을 휘파람 불며 이층으로 후당탕 뛰어 올라갔다.²⁶⁾

위의 인용문에서 보이듯 아버지 주찬이 소환된 이후, 이들 가족은 새어머니인 해경을 중심으로 ‘즐거운 나의 집’을 꾸미고자 한다. 이는 일종의 알레고리로 볼 수 있다. 아버지 주찬은 정치적 권력을 지닌 자로서 가족 내에서 일종의 권력을 상징한다. 반면 새어머니인 해경은 주찬과는 대비되는 존재로서 특유의 여성적인 섬세함을 통해 가족 간의 갈등을 해소하고자 하는 인물로 형상화된다. 즉 주찬 가족의 불화는 단지 한 가정 내의 문제가 아닌 당대 사회적 현실의 알레고리로서 기능한다. 이때 주찬이 부패한 당시 권력층을 상징한다면 해경은 부조리한 권력관계를 극복하려는 혁명적 세력을 상징한다. 그리고 굳이 정신분석학 이론을 빌리지 않더라도 아버지가 기존 권력을 상징한다는 점을 고려한다면 주찬의 검찰 소환은 권력의 해체를 상징하며, 이 공간에 아버지가 아닌 어머니를 중심으로 한 새로운 가족관계가 설정된다는 점은 이 작품이 당대 4·19의 의의를 가족관계의 변화를 통해 표현하고 있음을 알 수 있다.

그러나 이 작품이 4·19에 대한 설부른 의미부여를 하고 있는 것은 아니

26) 위의 작품, 87면.

다. 결말부에서 막내아들 ‘철’이 ‘즐거운 나의 집’을 부르는 장면은 이를 상징적으로 보여준다. 왜냐하면 ‘즐거운 나의 집’은 아버지의 부재로 인해 가능한 것이 아니라, 새로운 긍정적인 아버지 상, 즉 긍정적인 권력관계의 형성으로서만 가능하기 때문이다. 송병수는 이 작품에서 이 부분을 다루고 있지 않다. 이는 기본적으로 이 작품이 4·19가 지니는 혁명적 성격을 인정하면서도 그 구체적인 의미와 전망에 대해서는 논하고 있지 않기 때문이다. 따라서 아버지의 부재 이후 이 집이 ‘즐거운 나의 집’일 수 있겠는가 의 여부에 대해서 이 작품은 선부른 판단을 내리지 않고 있는 것으로 볼 수 있다. 부성(父性)에 대한 비판이 궁극적으로는 새로운 대안적 부성에 대한 탐색으로 나아갈 때만 의미를 지니듯, ‘즐거운 나의 집’ 역시 즉각적인 권력의 부정을 넘어서는 가능성을 지니지 못한다면 큰 의미를 지니지 못한다. 결국 송병수는 이 작품을 통해 4·19가 지니는 혁명성은 인정하면서도, 동시에 그 혁명성에 대해 선부른 낙관이나 전망을 제시하는 점에 있어서는 비판적인 양상을 보이는 셈이다.

2장에서 다룬 작품들이 주로 4·19를 민족사적 흐름 속의 한 사건으로 다루거나 추상적인 이념형으로 파악하고 있는데 반해, 이들 작품은 주로 4·19 현장에 대한 구체적 체험을 증언하거나 4·19의 의미에 대해 스스로 자문하는 특징을 지닌다. 오상원과 신상용은 4·19에 대한 객관화된 재현에 성공하고 있으며, 현재훈은 4·19의 현재적 의미에 대한 진지한 성찰을 보여주고 있다. 그리고 송병수 역시 4·19의 혁명성을 인정하면서도 성급한 전망을 제시하지는 않고 있다.

이러한 4·19에 대한 이중적인 시각, 즉 원칙적으로 혁명에 동의하면서도 그 관념성에 대해 성급히 동의하지 않는 시각은 이호철의 「소시민」(『세대』, 1964. 7~1965. 8)에서 잘 드러난다. 이호철은 작품 말미에 정씨의 아들을 등장시켜 4·19와 한일협정문제에 대해 당시 20대들의 정치적 입장을 제시 하도록 하고 있는데, 주인공 박씨는 이에 대해 다음과 같이 생각한다.

죽어간 정씨가 이렇게 아들 같은 모습으로 둔갑을 해나온 것이나 아닌가 하는 착각이 들 정도였다. 그러나 역시 이 청년도 정씨가 그렇게도 경멸하던, 벌써 입부터 되까진 자가 되어가고 있는 것이나 아닌지... 문득 그런 생각이 스쳤다. (...)

이 청년도 이미 너무 심하게 그런 맛에 맞들여 가고 있는 것이나 아닐까. 말의 힘 언어의 힘 같은 것을 지나치게 과신하고 있는 것이나 아닐까. 그런 위태위태한 생각이 분명히 스쳐갔다. 오냐, 너 옳다, 너 옳다, 너 혼자 잘났다, 하고 한 손을 절레절레 내흔들고 싶어졌다.²⁷⁾

이호철은 위의 인용문에서 보이듯 당시 4·19와 한일협정 반대 투쟁을 진행하던 20대 학생들이 다소 관념적인 성격을 지닌 채 현실의 복합적인 모순과 실제 하층민들의 삶을 제대로 인식하고 있지 못하다는 입장을 보인다. 물론 기본적으로 이호철이 4·19를 부정하는 것은 아니다. 그러나 당시 혁명 주체인 학생들의 관념적인 급진성에 대해 6·25 때부터 이어져 온 하층민들의 구체적인 삶을 통해 비판하고 있는 점은 당대 4·19를 다룬 소설 중에서도 유독 『소시민』이 4·19 혁명의 신화화에 대해 경계하고 있는 성과를 거두고 있음을 반증한다. 실제 4·19의 주도 세력이 기층의 하층민이라기보다는 학생들 인텔리계층이었다는 사실을 고려한다면 이호철의 위와 같은 비판은 매우 날카로운 것으로 평가할 수 있다.

그런데 흥미로운 것은 위의 인용부는 단행본 출간 시 개작된 것이며, 본래 연재본에서는 위에서 보이는 4·19의 주도세력에 대한 비판이 드러나지 않는다는 점이다. 위의 인용부를 연재본과 비교해보자.

이런 그의 얘기는 두서가 없고 별반 갈피도 없었으나 그것은 짧은 시간에 많은 것을 얘기하고 싶은 욕심에 서인듯 싶었다. 여하튼, 잔잔하게 낮은 목소리로 강철의 말뚝을 박는듯한 확신에 찬 그의 목소리는, 그 이전의 세대 속에서는 찾아볼 수 없던 것임은 확실하였다.²⁸⁾

1979년 단행본으로 출간되기 이전의 연재본에서 정씨의 아들은 새로운 세대로서 긍정적인 인물로 묘사된다. 그런데 1979년 단행본으로 내는 과정에서 위에서 보이듯 새로운 세대의 관념적 성격에 대한 비판으로 작가의 관점이 바뀌는 것이다. 즉, 연재본에서는 4·19의 주도 세력인 학생층에 대해 우호적인 평가를 보이지만, 단행본으로 개작하면서는 그들의 관념성에 대한

27) 이호철, 『소시민』, 새미, 2001, 262면.

28) 이호철, 『소시민』, 『세대』, 1965, 8, 409면.

경계와 비판이 전면에 드러나는 것이다. 이는 이호철이 4·19의 주도 세력을 바라보는 관점이 변화하였음을 단적으로 보여준다. 『소시민』이 연재되던 1964~5년에는 학생층에 대한 일정한 기대를 보이고 있으나, 이후 1979년에는 이들의 관념적 급진성을 비판하고 있는 셈이다. 즉, 4·19 직후 이를 객관적으로 바라보고 평가하기 어려운 당시에는 혁명의 주도층인 학생들의 한계를 지적하지 못하고 있으나, 이후 시간이 흐르고 4·19를 역사 전개 과정 속에서 파악하게 되면서 이들의 관념성의 한계를 비판하게 되는 것이다. 이는 실제 4·19가 1961년 5·16로 인해 그 정신이 훼손되게 되는 것이 비단 군부의 독재권력 때문만이 아니라, 4·19의 주도세력인 학생층의 관념성이 지니는 한계에 기인한다는 점을 고려할 때 적절한 인식으로 보인다. 그리고 이러한 인식의 발전이 위와 같은 개작으로 나타났다고 할 수 있다.

이와 같은 4·19 형상화 양상은 이들이 모두 1930년대 태생이라는 점에서 2장의 작가들과는 변별되는 세대라는 점을 고려할 때 흥미롭다. 오상원은 1930년생이며, 이호철과 송병수는 1932년생, 현재훈은 1933년생, 신상웅은 1938년생이다. 2장에서 잠시 살펴본 것처럼 1910년대 말 1920년대 초 태생의 작가들이 세대적인 특징으로 인해 4·19에 대한 특정한 유형의 소설적 형상화를 보였다면, 1930년대 태생 작가들 역시 그들 세대의 특정한 유형의 4·19 소설을 보여준다고 할 수 있다.

이들은 청소년기에 해방과 6·25를 겪으며 성장하여 6·25 직후의 폐허 속에서 스스로가 문화적 척박함을 극복하는 주체로서의 세대적 임무를 띠게 된 경우이다. 이들은 모두 20대 중반에서 30대 초반에 4·19를 맞게 되며 4·19 이후 실질적인 사회의 주도적인 세대로 부상하게 된다.

따라서 이들의 경우 4·19의 의미를 선부르게 부여하는 것에 대해 조심스러울 수밖에 없다. 스스로가 4·19 이후 우리 사회의 움직임에 주도해야 하는 새로운 세대의 위치에서 관념적이거나 즉자적인 4·19에 대한 해석은 부담스러울 수밖에 없기 때문이다. 더불어 이들의 경우 일제의 교육이건, 혹은 그 이후 세대의 미군정의 교육이건 간에 체계적인 이념을 습득할 기회를 지니지 못했다는 점 역시 중요하다. 그 이전 세대가 내용의 부정성에도 불구하고 일제의 파시즘 이념을 강요받으며 나름의 논리적 체계를 세우는 방식

을 습득할 수 있었으며, 그 이후 세대가 미군정의 형식적 민주주의라는 이념을 교육받는데 반해, 이들은 양 세대 사이에서 스스로를 규정짓는 이념형을 찾아내지 못한 세대로 볼 수 있다. 이러한 세대적 특징이 4·19에 대한 생생한 증언과 관념적 성격에 대한 비판으로 이들의 작품이 집중되는 양상으로 나타난다고 볼 수 있을 것이다.

이와 관련하여 같은 1930년대 생이면서 실험적인 형식을 통해 4·19를 형상화 하고 있는 남정현과 이어령의 작품이 주목된다. 1933년생인 남정현은 「너는 뭐냐」(『사상계』, 1961. 10)를, 1934년생인 이어령은 「幻覺의 다리」(『세대』, 1969. 4)를 통해 각각 4·19를 형상화하고 있다.

남정현의 경우 4·19를 반어적인 언어를 통해 기득권을 전복시킬 수 있는 사건으로 파악하고 있다. 이 작품의 주인공 관수는 매번 아내의 ‘현대’라는 언어에 의해 억압당하는 존재로 그려진다. 그런데 작품의 결말부에서 시위대가 아내에게 ‘너는 뭐냐?’고 묻자 아내는 이에 대답하지 못한 채 파랗게 질린다.²⁹⁾ 즉, 민중을 억압하던 기득권층의 권위적인 언어들이 4·19라는 혁명적 상황을 통해 무너지고, 그 자리에 반대로 기득권층의 실체를 추궁하는 시위대의 ‘너는 뭐냐?’는 언어가 등장하는 것이다. 이는 4·19를 통해 기득권층의 언어의 허위성이 폭로되고 민중들의 아이러니한 언어가 명확한 것으로 보이던 현실을 새롭게 인식하는 계기를 마련하고 있음을 보여준다고 할 수 있다.

이어령의 경우 ‘스탕달의 「바나나 바나니」의 私的翻譯’이라는 부제에서 보이듯 4·19를 스탕달의 작품에 등장하는 이탈리아 독립운동세력에 비추어 형상화하고 있다. 이러한 형식은 4·19에 대해 직접적인 의미를 부여하기 보다는 다른 나라의 역사적인 혁명운동에 비추어 4·19의 의미를 분석해보고자 하는 작가의 의도가 투영된 것으로 볼 수 있다.

이와 같이 남정현과 이어령 역시 4·19에 대한 직접적인 의미부여에는 신중한 태도를 보인다. 남정현은 특유의 풍자와 아이러니적 서술을 통해 4·19가 지니는 전복적 성격을 부각시키며, 이어령은 다른 나라의 역사에 비추어

29) 남정현, 「너는 뭐냐」, 『사상계』, 1961. 10, 337면.

4·19가 지나는 의미를 고찰하고자 하는 양상을 보인다. 이는 앞서 살펴본 30년대 태생 세대의 작가들과 공통적인 양상으로 볼 수 있다. 특히 이어령의 작품은 4·19의 주동자인 남자 주인공 현수가 5·16을 맞아 체포되는 것에서 보듯 4·19가 5·16에 의해 굴절되는 양상을 적절히 포착하고 있는데 이는 앞서 살펴본 현재훈과 마찬가지로 4·19의 현재적 의미에 대한 고찰로 나아간다는 점에서 중요한 성과로 볼 수 있다.³⁰⁾

IV. 4·19의 역사적 의미부여와 혁명의 지속성 강조

마지막으로 4·19를 형상화하면서 적극적으로 4·19의 역사적 의미를 부각시키며 4·19의 혁명적 지속성을 강조하는 유형의 작품들이 있다. 이들 작품은 3장에서 다룬 작품과는 달리 4·19의 의미부여에 매우 적극적인 양상

30) 소설은 아니지만 최인훈의 『광장』이 개작되면서 작가의 서문이 변화하는 양상 역시 흥미롭다. 『새벽』, 1960. 10월호에 발표된 서문은 “아시아적 전체의 의자를 타고 앉아서 민중에게 서구적 자유의 풍문만 들려줄 뿐 그 자유를 ‘사는 것’을 허락하지 않았던 구정권하에서라면 이런 소재가 아무리 구미에 당기더라도 감히 다루지 못하리라는 걸 생각하면서 빛나는 4월이 가져온 새 공화국에 사는 작가의 보람을 느낍니다.”(최인훈, 『광장』, 최인훈전집 1, 문학과지성사, 1994, 19면)라고 4·19를 적극적으로 평가하고 있다. 그런데 1년후 1961년판 서문에서는 “나는 그(이명준—인용자)를 두둔할 생각은 없으며 다만 그가 ‘열심히 살고 싶어한’ 사람이라는 것만을 말할 수 있다. 그가 풍문에 만족치 않고 늘 현장에 있으려고 한 태도다.”(18면)라고 서술할 뿐 4·19의 혁명적 분위기는 서술되어 있지 않다. 나아가 1973년 일역판 서문에서는 “(이명준이 못다한—인용자) 남은 일은, 살아 있는 사람들이, 살아가면서 스스로 풀지 않으면 안 될 숙제다.”(14면)라고 서술하고 있다. 이는 최인훈이 『광장』을 처음 발표 했을 때는 4·19에 대한 강한 기대를 지녔으나 이후 이른바 유신체제의 도래 속에서 이에 대해 점차 회의적인 시각을 지니게 되었음을 보여준다. 이는 앞서 살펴본 이호철의 변화와 유사하다는 점에서 주목된다. 즉, 이호철과 최인훈 모두 4·19 당시에 가졌던 혁명에 대한 기대가 이후 혁명의 실패와 이로 인한 회의적 태도로 변모하고 있는 것이다. 이 점은 4장에서 다룰 40년대 태생 작가들과는 다른 30년대 작가들의 특유한 변모라고 볼 수 있다. 그리고 그 근저에는 각기 다른 세대론적 인식들이 놓여져 있다고 볼 수 있다.

을 보이며 나아가 4·19가 현재에도 진행 중인 혁명임을 강조한다는 점에서 변별된다.

이 유형에 속하는 대표적인 작품으로 박태순의 「무너진 극장」(『월간중앙』, 1968. 8)이 있다. 첫머리부터 “1960년대에 접어들자마자 일어났던 4·19사태에 대하여 우리가 갖는 정직한 느낌은 무엇이었을까?”³¹⁾라는 자문으로 시작하는 이 작품은 4·19가 지니는 역사적 의미를 본격적으로 탐색하고 있다는 점에서 주목된다.

주인공 ‘나’는 4월 25일 혁명의 고조된 분위기 속에서 정치강패였던 임화수의 ‘평화 극장’을 부수는 시위대에 가담한다. 그런데 정작 이 시위대에는 민주주의에 대한 열망이나 공동의 책임 같은 가치보다는 막연한 분노와 무질서가 난무하고 있다.

아마 이것이야말로, 사람들이 불만스러워할 때 막연히 느끼는 그러한 방심 상태일지도 모른다. 원시적이고 본능적인 무질서에로의 해방 상태. 이런 본능이야말로 최후탄을 맞으면서도 애써 진행시켜갔고 대열을 만들어갔던 데모의 다른 한쪽 면이 아니겠는가? 그러니까 데모의 바깥 쪽에는 법률적인 것, 도덕적인 것, 심지어는 신화적인 것이 이를 지켜주고 있을 것이나, 데모의 그 안쪽에는 이런 도취, 이런 공동 무의식이 잠재되어 있을 것이었다. 오류에 빠진 질서를 파괴하여, 인간을 속박시키던 것들을 풀어버리고, 구차한 사회 생활의 구멍과 말 못할 슬픔과, 부정 부패에 대한 울분을 훌훌 털어버리고나서, 하나의 당당한 무질서 상태를 만드는 것이었다.³²⁾

‘나’는 시위대의 분노가 극도의 무질서로 폭발하는 장면에서 4·19가 단지 절차적 민주주의의 훼손에 대한 저항이 아니라, 정치적으로 억압되어 있던 제반의 무의식들이 폭발한 무질서의 장(場)임을 깨닫는다. 이는 단순히 민주주의에 대한 열망정도로 규정되어온 4·19에 대한 보다 심층적인 의미를 탐색하고 있다는 점에서 성과로 볼 수 있다.

그러나 이 작품이 시위대의 무질서에 대해 부정적인 성격만을 부각시키는 것은 아니다. 오히려 박태순은 낡은 질서를 제거하기 위한 무질서에 대해서

31) 박태순, 「무너진 극장」, 『월간중앙』, 1968. 8, 409면.

32) 위의 작품, 415면.

는 긍정적인 태도를 보인다. 왜냐하면 그 무질서는 새로운 질서를 구축하기 위한 필연적인 과정이기 때문이다. 박태순이 초점을 맞추는 것은 이 무질서가 새로운 질서의 구축의 힘으로 어떻게 전화될 수 있는가라는 점이다. 이 새로운 질서는 단지 정치적인 것만이 아닌 “오류에 빠질 질서”를 모두 극복하는 것이어야 한다. 이 질문에 대해 이 작품은 뚜렷한 답을 제시하고 있지는 않다. 그러나 이 작품의 문제제기는 자칫 혁명적 분위기에 묻히기 쉬운 4·19의 심층적인 의미에 대한 탐색의 필요성을 적절히 보여준 것으로 평가할 수 있다.

「무너진 극장」에서 문제제기 된 4·19의 역사적 의미에 대한 탐색은 이후 「幻想에 대해서」(『월간중앙』, 1975. 1)에서 보다 명확한 형태로 드러난다. 이 작품에서 주인공 조맹지는 친구인 광득이와 평길이가 등과 함께 4·19 시위에 참여한다. 그런데 평길이가 이 과정에서 경찰의 과잉진압에 의해 사망한다.

그러나 이후 조맹지는 대학으로 돌아간다. 그러나 광득이는 평길이의 죽음을 생각하며 일상으로 돌아가지 않은 채 다음과 같이 말한다.³³⁾ “말하자면 나는… 데모를 계속할 거다. 인생과 사회에 대해서 계속 데모를 할 거야. 그러한 데모를 내 삶의 근본 표정으로 삼을 작정이다. 바로 그렇게 살아가는 것이 도리어 충실하게 사는 길이 될 수도 있다는 걸 깨닫고 있는 중이거든. 삶다운 삶을 어떻게 해서 얻어낼 것인지 모르면서, 다시 속아넘어가며 살 수는 없지 않겠어?”³⁴⁾

이러한 광득의 말은 4·19가 이 작품이 발표된 1975년에도 여전히 계속되고 있다는 작가의 인식을 단적으로 보여준다. 4·19가 우리 사회에 제기한 민주주의와 자유, 평등의 문제, 나아가 분단극복과 외세극복의 문제 등등의 다양한 문제는 바로 직후의 5·16 군사 쿠데타에 의해 폭력적으로 억압된다.

33) 실제 박태순은 4·19 당시 경찰의 총에 친구가 사망한 체험을 지니고 있다. “필자는 4·19가 일어나던 1960년에 대학 1학년생으로서 ‘이렇다할 자각을 갖지도 못한 채’ 데모의 대열에 섞이어 경무대 앞까지 행진해 갔는데, 필자의 친구인 서울법대 1학년생 박동훈 군도 그 선두에 필자와 함께 있었다. 박동훈군은 총에 맞아 숨졌고 필자는 죽지 아니하고 살아 남았다.”, 박태순, 「4·19의 민중과 문학」, 강만길 외, 『4월혁명론』, 한길사, 1983, 266면.

34) 박태순, 「幻想에 대해서」, 『월간중앙』, 1975. 1, 395면.

이 작품에서 박태순은 이러한 상황, 특히 유신체제라는 극단적인 상황 속에서 4·19가 제기한 우리 사회의 과제들을 계속 ‘데모’를 통해 해결해 나가려는 의지가 필요함을 강조하고 있다.

이렇게 본다면 「무너진 극장」에서 박태순이 제기한 4·19의 심층적인 의미는 결국 「환상에 대해서」에서 끊임없는 우리 사회의 문제에 대한 저항 정신의 발현으로 구체화되는 셈이다. 그리고 이 과정에서 이른바 민족문학운동이 발현되었음은 주지의 사실이다.³⁵⁾

오타번의 「굴뚝과 천장」(『현대문학』, 1973. 3) 역시 70년대의 시점에서 4·19의 역사적 의미를 모색하는 작품이다. ‘그’는 주인공인 나와는 친구 사이이다. 그런데 그는 11년 전, 즉 1960년 4·19 직후 사라졌다. 그런데 지금 현재 시점에서 그의 시체가 모교의 본관 천장에서 발견된다. 이를 계기로 나는 ‘그’가 인식했고 지향했던 4·19의 의미가 무엇인지를 되돌아보게 된다.

그는 4·19 당시 누구보다 치열하게 투쟁했던 인물이다. 그런데 정작 4·19로 인해 이승만 정권이 몰려난 이후 그는 좌절에 빠진다. 4·19 직후 그는 다음과 같이 말한다. “이젠 기다릴 것도 없으니 막막하군. 앞으로 두고 보게나. 시대의 흐름이란 일종의 역행동화(逆行同化)의 반복일 뿐이야. 명칭이같은 친구들은 독재정권이 무너졌으니까 이제 태평성세가 온 걸로 알겠지 만...”³⁶⁾ 이후 그는 실종되고 나는 차차 그와 4·19의 체험을 잇은 채 “4학년 가을에 나는 고등공무원 임용고사에 패스하는 영광을 누렸다. 그후부터 지금까지 나는 상식대로 살아오면서 나이에 알맞게 생활도 윤택해지고 직위도 오르고 했다.”³⁷⁾

35) 이와 관련하여 박태순의 다음과 같은 언급을 참조할 수 있다. “문학평론에 있어서도 4·19혁명은 커다란 변화를 주었다. 여기에서 무엇보다도 지적해야 할 사실로서 문학평론가 백낙청의 작업이었다. (...) 한국문학이 리얼리즘 논의에 있어서 가장 진지한 모색을 이루게 된 것은 그의 업적이었다. 그것은 그 후로 염무웅에 의한 농촌문학 논의로 전개되어 갔으며 1972년의 남북대화 와 유신헌법에 의한 유신체제의 사태 속에서 분단시대의 민족문학 논의로 보다 구체화되었다”, 박태순, 「4·19의 민중과 문학」, 앞의 책, 293면.

36) 오타번, 「굴뚝과 천장」, 『현대문학』, 1973. 3, 187면.

이와 같이 주인공인 나는 4·19에 참여했음에도 이후 기성세대에 편입되어 4·19가 지나는 역사적 의미에 대해서는 망각하는 삶을 살고 있다. 이런 가운데 갑작스레 그의 시체가 발견되는 것이다. 그의 시체는 기성세대로 편입되어 버린 이른바 4·19세대에 대한 자기 성찰의 계기로 작동한다. 오탁번은 이 작품에서 유신체제에 순응하는 자신을 비롯한 4·19세대에게 4·19의 의미를 상기할 것을 강조하고 있는 것이다.³⁸⁾

앞서 분석한 것과 같이 이들 작가들을 세대론적 관점에서 분류한다면 박태순은 1942년생, 오탁번은 1943년생으로서 미군정하에서 성립된 미국식 민주주의를 어렸을 때부터 교육받았으며, 4·19당시 고등학생 정도의 위치에 있던 세대이다. 이들의 경우 4·19를 민주주의 혁명으로 의미화하는 것에 익숙할 수 있었는데, 이는 실제 그들이 교과서를 통해 배운 이상이 바로 4·19였으며, 오히려 문제인 것은 교과서와는 다르게 부정부패와 각종 부자유와 불평등이 난무하는 혼란한 이승만 정권하의 우리 사회였던 것에 기인한다. 즉 이들에게 4·19는 난해한 사건이 아니라 오히려 극히 당연한 사건으로 인식되었던 것이다. 따라서 이들은 4·19에 대해 역사적 의미를 부여하는 것에 비교적 능숙할 수 있었다.

그러나 이들이 본격적으로 작품을 창작하게 되는 시기는 이들이 20대 후반이 지난 70년대였다. 주지하다시피 70년대는 유신체제로 인해 4·19의 혁

37) 위의 작품, 189면.

38) 실제 4·19의 주도세력 중 상당수는 이후 변질하여 박정희 군사독재에 협력한다. 이와 관련하여 다음과 같은 언급을 참조할 수 있다. “지금까지 살펴보았듯이 상당수 4월혁명의 주도세력은 혁명정신을 계승, 발전시키려는 커녕 군사독재정권 아래서 4·19세대임을 이용, 매명하면서 충실한 권력의 심부름꾼으로 변질되었다. 그들이 이렇게 변질한 데에는 나름대로의 분명한 이유가 있다. 앞에서 살펴본 것처럼 그들의 변질은 무엇보다도 독재정권의 강권통치와 정치변동기 때마다 정권의 정당성 확보용으로 그들을 필요로 했던 지배자들의 요구가 있었기 때문이었다. 또한 주도세력의 상당수가 ‘반독재민주화’라는 소박한 시민민주주의적 강령 이상의 인식을 갖지 못했으며, 민족문제와 대면하게 되는 반외세자주와, 통일운동 등으로 자신의 지평을 넓히고 있던 주도세력들조차도 상당수가 관념적 수준에서 그것을 인식하고 있었기 때문이기도 하다.”(이종석, 『4월혁명 주도세력의 변천과정』, 사월혁명연구소 편, 『한국사회변혁과 4월혁명』 1권, 한길사, 1990, 315면).

명성 자체를 발언하는 것이 금기시되던 시기였다. 따라서 이들은 자신들이 체험하고 인식한 4·19를 소설화 할 기회를 제대로 갖지 못한 세대이기도 하다. 이들 세대가 직접적으로 4·19를 형상화하지 못한 것은 이러한 시대적 한계 때문인 것으로 볼 수 있다. 하지만 이들의 70년대 4·19의 소설적 형상화 작업은 이른바 유신체제하의 민족문학운동의 한 기반이 된다는 점에서 그 문학사적 의미를 찾을 수 있을 것이다.

V. 결론

이상으로 60년대 소설을 중심으로 4·19 형상화 양상을 검토해보았다. 1장에서는 4·19에 대한 기존의 문학사적 평가가 구체적인 작품에 근거하기 보다는 주로 ‘한글세대’라는 문화적 관점이나 혹은 ‘민족문학론’이라는 문학운동론의 거시적 관점에서 이루어짐으로 인해 실제 4·19를 대상으로 한 작품에 대한 평가가 부족하다는 점에 주목하여 이들 작품을 유형화하고 이 과정에서 세대 간 각기 상이한 4·19 형상화가 이루어짐을 통해 각각의 세대를 문학사적인 맥락에서 구분하려는 본고의 문제제기를 서술하였다.

구체적으로 2장에서는 한무숙, 박연희, 유주현, 곽학송, 최정희 등의 작품을 중심으로 4·19의 소설적 형상화를 살펴보았다. 이 결과 이들은 4·19 체험을 전대(前代)의 민족사와 연결시켜 형상화하거나 추상적인 이념형으로 4·19의 의미를 파악하는 경향을 보임을 확인할 수 있었다. 이는 이들 작가들이 1910년대 말 1920년대 초반 태생으로서 지니는 세대적 특징과 결부되어 있는 것으로 보인다.

3장에서는 오상원, 신상웅, 현재훈, 송병수, 이호철 등의 작품을 중심으로 살펴보았는데, 이들은 주로 4·19 현장에 대한 생생한 증언과 혁명 주체인 학생들의 관념성 비판에 초점을 맞추고 있는 경향을 보였다. 이들은 모두 1930년대 태생으로 4·19 당시 이를 스스로가 의미화하고 이후 우리사회에 적용시켜야 할 위치에 있었기 때문에 선부른 의미화보다는 사건의 객관적 진실을 복원시키는 것에 초점을 맞춘 것으로 보인다. 더불어 이들은 1920년

대 태생 세대가 일제교육을, 1940년대 태생 세대가 미군정 하에 정립된 교육을 통해 각자 이념형을 통해 역사적 사건을 의미화 할 수 있는 논리체계를 지닌 반면 이러한 교육을 받을 시기에 해방과 좌우익의 대립, 6·25 등 혼란한 역사적 체험을 겪었기 때문에 4·19에 대한 의미화에 다소 서툰 특성을 보인다. 반면 이러한 한계는 이호철에게서 보이듯 오히려 당시 20대 인텔리 계층의 관념성을 비판하는 성과로 나타나기도 한다. 더불어 남정현, 이어령 등 다른 1930년대 태생 작가들 역시 4·19에 대한 선부른 의미화 대신 풍자와 아이러니적 특성을 보이거나 다른 나라의 예를 통해 의미를 탐색하려는 경향을 보인다.

4장에서는 박태순, 오탁번 등의 작품을 중심으로 살펴보았다. 이들은 4·19의 역사적 의미를 부각시키면서 혁명의 연속성을 강조하는 경향을 보인다. 이는 이들이 1940년대 태생 작가들로서 4·19의 핵심인 ‘민주주의’의 문제를 어렸을 때부터 교육을 통해 자연스럽게 체현한 것에 기인한다. 그러나 이들은 70년대 유신체제 속에서 본격적인 작품활동을 진행하기 때문에 4·19에 대한 활발한 형상화는 이루어지지 못한다.

이상의 논의를 통해 각각의 세대에 따라 4·19의 소설적 형상화가 각기 다르게 나타남을 살펴보았다. 그리고 그 배경에는 각각의 세대가 지니는 특성이 놓여져 있음을 살펴보았다. 그러나 본고의 논의가 보다 완결적이기 위해서는 이들 작가들의 다른 작품들에서도 역사적 사건에 대한 동일한 인식 체계가 드러나는가의 여부, 그리고 4·19 이전과 이후 이들 작가들의 변화 등이 작가론의 차원에서 충분히 검토될 필요가 있다. 이는 우선 4·19를 다룬 작품 자체가 적은 것에 기인하지만, 다른 한 편으로는 4·19가 작품화되지 않은 경우라도 작가의 내적 변화를 가져올 수 있는 계기라는 점에서 그러하다. 이 부분은 이후의 과제로 남긴다.

참고문헌

1. 기본자료

- 곽학송, 「始發點」, 『현대문학』, 1960. 11.
 남정현, 「너는 뭐냐」, 『사상계』, 1961. 10.
 박연희, 「개미가 쌓은 城」, 『현대문학』, 1962. 5.
 박태순, 「무너진 극장」, 『월간중앙』, 1968. 8.
 박태순, 「幻想에 대해서」, 『월간중앙』, 1975. 1.
 송병수, 「曇陽의 眷屬」, 『현대문학』, 1961. 5.
 신상웅, 「불타는 都市」, 『사상계』, 1970. 4.
 오상원, 「無明記」, 『사상계』, 1961. 8~11.
 오탁번, 「굴뚝과 천장」, 『현대문학』, 1973. 3.
 유주현, 「密告者」, 『사상계』, 1961. 6.
 이어령, 「幻覺의 다리」, 『세대』, 1969. 4.
 이호철, 「소시민」, 『세대』, 1964. 7~1965. 8(연재본); 새미, 2001(단행본).
 최인훈, 『광장』, 최인훈전집 1, 문학과지성사, 1994.
 최정희, 「인간사」, 『사상계』, 1960. 8~12, 『신사조』, 1963. 11~1964. 3.
 한무숙, 「대열 속에서」, 『사상계』, 1961. 11.
 현재훈, 「四角의 現實」, 『사상계』, 1966. 2.

2. 단행본 및 논문

- 강만길 외, 『4월혁명론』, 한길사, 1983.
 김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 1973.
 김지미, 「4·19의 소설적 형상화」, 한국현대문학회, 『한국현대문학연구』 13집, 2003.
 김현, 『분석과 해석』, 김현문학전집 7권, 문학과지성사, 1991.
 방민호, 『한국 전후문학과 세대』, 향연, 2003.
 백낙청, 『한국문학과 세계문학 1』, 창작과비평사, 1978.
 사월혁명연구소 편, 『한국사회변혁과 4월혁명』, 한길사, 1990.
 조남현, 「한국문학에 나타난 4·19혁명」, 『풀이에서 매김으로』, 고려원, 1992.
 최원식·임규찬 엮음, 『4월혁명과 한국문학』, 창작과 비평사, 2002.