

「병신과 머저리」에 나타난 ‘어두운 전조’ 연구

이 새 봄 *

I. 추리소설 구조와 ‘어두운 전조 찾기’

이청준¹⁾의 「병신과 머저리」는 1966년에 발표된 소설로, 『조율사』를 거쳐 『언어사회학 서설』 연작에 이르기까지 ‘글쓰기 불가능’ 모티프를 통해 당대 사회와 언어 및 소설 형식 등에 대한 반성적 인식을 드러낸 일련의 작품군의 출발점에 놓이는 단편 소설이다. 이청준의 문학 세계는 일반적으로 『언어사회학 서설』 계열과 『남도사람』 계열로 나뉜다. 어느 계열에 속하건 대부분의 소설은 액자 소설의 형식을 취하고 있는데, 외화는 내화를 사실적으로 그려내기 위한 것이거나 사건의 전개에 관계된 것, 혹은 대비를 통해 비판 의식을 드러낼 뿐만 아니라 전체 텍스트 층위에서 의미의 심화를 이루는 알레고리의 역할을 담당한다. 이것은 이 계열에 속하는 「병신과 머저리」 역시 마찬가지이다.

이청준 소설에 대한 연구는 크게 이러한 형식적 특성에 주목한 연구와 주제의 다양함과 소재의 특이성에 주목한 연구로 나눌 수 있다. 「병신과 머

* 서울대학교 국어국문학과 박사과정

1) 이청준(1939~)은 서울대학교 독문과 재학시인 1965년 『사상계』에 「퇴원」으로 등단하였으며, 1967년 「병신과 머저리」로 동인문학상을 수상하였다. 1971년 첫 창작집 『별을 보여드립니다』을 발간했으며, 1972년 『소문의 벽』, 그 이듬해에 『조율사』를 출간하였고, 1974년에 장편 『당신들의 천국』과 중편 「이어도」를 연재하였다. 그 이후에도 『살아 있는 늑』, 『잃어버린 말을 찾아서』, 『시간의 문』, 『남도 사람』 등 많은 문제작들을 발표하였다. 현재에 이르기까지 꾸준히 작품활동을 하고 있으며, 1999년 『오마니』를 출간하였다.

저리」에 관련된 연구²⁾는 주로 전자에 관한 것이 대부분인데,³⁾ 거울-텍스트의 형태로 나타나는 텍스트의 자기 반영성에 주목하여 주제의 확장과 심화를 가져왔음을 밝힌 연구,⁴⁾ 글쓰기 조건으로서의 현실에 대한 인식과 비판적 담론으로서의 텍스트가 가지는 형식적 함의를 페터 지마의 비판적 담론의 시각에서 살펴본 연구⁵⁾ 등이 있다. 이러한 연구들은 액자 소설이란 형식적 특성에서 출발하여 그것이 주제와 관련된 양상을 살폈다는 공통점이 있는데, 이럴 경우, 외화 뿐 아니라 내화에도 등장하여 사건을 전개시키는 화자의 역할, 그리고 내화와 외화의 복잡한 관계를 역동적으로 밝히기 어렵다는 한계가 있다.⁶⁾ 이와 시각을 조금 달리하여, 이청준이 활동을 시작한 초기부터 그의 문학세계에 많은 관심을 보인 대표적인 연구자인 김현은 「병신과 머저리」를 위시한 대개의 이청준 소설은 사건의 결과에 대한 원인이나 근거를 탐색한다는 면에서 일종의 탐정소설적 구성을 지니고 있다고 말한 바 있으며,⁷⁾ 김윤식 역시 일종의 ‘수수께끼 풀기’로 파악한 바 있다.⁸⁾ 본고는 이러한 시각을 발전시켜 「병신과 머저리」를 추리소설적 서사 구조⁹⁾로

-
- 2) 「병신과 머저리」만을 단독으로 다룬 연구사는 거의 없으며, 대개 비슷한 다른 소설과 함께 다루어지는데, 그것은 이 소설이 단편이며, 이청준의 작품 세계에서 이질적인 위치에 놓여있지 않다는 점에 그 원인이 있는 것으로 파악된다.
- 3) 권택영, 「이청준 소설의 중층 구조」, 『이청준 깊이 읽기』, 문학과 지성사, 1999.
김치수, 「언어와 현실의 갈등」, 『매잡이』, 민음사, 1996.
김현, 「60년대 작가 소묘」, 『현대 한국 문학의 이론/ 사회와 윤리』, 문학과 지성사, 1991.
성민엽, 「겹의 삶, 겹의 문학」, 『이청준 깊이 읽기』, 문학과 지성사, 1999.
양선규, 「신화적 서사구조의 환원」, 『한국현대소설의 무의식』, 국학자료원, 1998.
- 4) 손유경, 「최인훈·이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2001.
- 5) 김준우, 「이청준 소설의 비판적 담론 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1999.
- 6) 이청준 소설은 대부분 일인칭 시점이며, 이 소설 역시 마찬가지이다.
- 7) 김현, 「소설적 세계상실의 징후와 두 전형」, 『현대소설의 담화론적 연구』, 1995, 176~178면.
- 8) 김윤식, 『한국현대문학사』, 일지사, 1976, 229면.
- 9) 추리소설은 에드거 앨런 포의 『모르그 가(街)에서의 이중 살인』(1841)에서 시작되었으며, 보르헤스와 움베르코 에코에 이르기까지 현재에도 계속되고 있다. 움베르코 에코는 추리소설을 가장 지적인 문학 장르로 보기도 한다(이브 퇴테르, 『추리

파악해 그 구조를 분석하고, 나아가 이 구조와 작품의 문제의식과의 상관성을 구명해보고자 한다.

이 구조는 “수수께끼의 제시 → 논리적 추리 과정 → 수수께끼 풀기”¹⁰⁾의 세 축을 밟아 가는 질문/해답의 구조에 토대를 두고 있다. 이러한 서사구조는 질문, 미스터리를 제기함으로써 작품 해석의 방향을 결정하고 갖가지 단서로 추리해나기는데,¹¹⁾ 이 과정에서 제시된 수수께끼는 그 자체에 해답을

소설』, 13면 참조). 형식상 액자 소설의 하위 부류에 속하는 추리소설은 탐정소설과 혼용되어 사용되는데, 우리나라에서 이 개념에 가장 가까운 단어는 1908년 이 해조가 사용한 ‘정탐소설’로 1920년대에는 일본의 영향으로 ‘탐정소설’이란 용어가 쓰이게 된다(대중문학연구회, 『추리소설이란 무엇인가』, 국학자료원, 1997, 참조).

토도로프(T. Todorov)는 어떠한 하위부류에 속하건 추리소설의 밀바탕에는 이중성이 발견되고 이 이중성이 소설을 이끌게 된다고 말한다. 이러한 유형의 소설은 하나의 스토리가 아니라 두개의 스토리를 포함하는데, 첫 번째 사건의 스토리와 두 번째 조사의 스토리가 그것이다. 원래 토도로프의 용어대로 하자면, 사건의 스토리는 ‘범죄’ 스토리이나, 이 소설은 위법적인 범죄와 그 수사의 내용을 기본으로 한 본격 추리소설이 아니며, 범죄라 할 수 있는 내용은 등장하지 않으므로 사건의 스토리로 수정하여 사용하기로 한다. 사건의 스토리라고 하여도 첫 번째 스토리와 두 번째 스토리라는 기본틀은 유지되며, 「병신과 머저리」에서도 사건이라 볼릴 수 있는 첫 번째 스토리가 존재한다. 사건의 스토리는 ‘무엇이 실제로 일어났는가’를 설명하고, 조사의 스토리는 ‘어떻게 독자(화자)가 그것을 알게 되는가’를 설명한다.

가장 순수한 형식에 있어 이 두 스토리는 공통점이 전혀 없으며, 첫 번째 스토리 즉 사건의 스토리는 두 번째 스토리가 시작되기 전에 끝난다. 그리고 두 번째 스토리에서는 어떤 사건도 일어나지 않고 주인공들은 단지 알아낼 뿐이다. 때문에 조사의 스토리는 특별한 위치를 차지하는데, 사실상 두 번째 스토리는 바로 이 책(소설)이 어떻게 쓰여지게 되었는가를 설명하는 것으로 구성되어 있으며, 이와 달리 첫 번째 스토리는 직접 설명하는 법이 없다. 「병신과 머저리」는 두 개의 첫 번째 스토리가 나오며, 그 두 개에 대한 두 개의 두 번째 스토리가 하나로 결합되어 나온다(T. Todorov, 『탐정소설의 유형』, 『산문의 시학』, 신동욱 역, 문예출판사, 1992).

10) 대개 추리소설 연구자들은 ‘수수께끼의 제시 → 풀기’의 구조로 된 수수께끼 풀기에 추리소설의 기원을 두고 있다(이정옥, 「추리 소설과 게임의 플롯」, 『현대소설 플롯의 시학』, 태학사, 1999, 200면 참조).

11) Lennard J. Davis, *Resisting Novels : Ideology and Fiction*, Methuen, 1987, 209~210면(이정옥, 「추리 소설과 게임의 플롯」, 『현대소설 플롯의 시학』, 태학사, 1999, 199면 참조).

어느 정도는 내포한 해석해야 할 기호의 의미를 지니게 된다. 물론 제시된 수수께끼를 풀 단서인 재료나 물질들은 빈약하다. 수수께끼란 말 뜻 자체가 ‘사물이나 사건의 속내가 미궁에 빠져 알 수 없는 일’이기 때문이다. 그러나 오히려 이 ‘불완전한 재료와 물질들은 간혹 우리를 황홀하게 만든다. 그럴 수 있는 까닭은 이 재료와 물질이 기호로서 풍부하기 때문이다.’¹²⁾

이 때의 기호는 기호학의 기호와는 상관이 없는 것으로, 들뢰즈적 의미의 ‘기호singne’¹³⁾이다. 이 기호의 존재 양태의 성격은 ‘나타남에 있어서 우연성, 사유에 있어서 강제성(혹은 사유 주체의 수동성), 진리에 있어서 필연성’¹⁴⁾으로 정의된다. 이 정의에서 알 수 있듯이 기호는 사유를 강제하고, 이 우연한 나타남과 강제된 사유는 필연적인 진리를 보장한다. 철학자들은 진리를 발견하고자 무전제에서 사유를 시작하는 듯 보이지만, 그들 모두는 진리와와 ‘친화성’을 보증하는 선의지의 공리를 전제하고 있다.¹⁵⁾ 들뢰즈가 ‘사유는 비자발적인 한에서만 사유일 수 있고, 사유 안에서 강제적으로 야기 되는 한에서만 사유일 수 있다. 사유는 이 세계 속에서 불법 침입에 의해 우연히 태어날수록 절대적으로 필연적인 것이 된다.’¹⁶⁾라고 말하는 것은 이런 전통을 비판하는 맥락에서이다. 따라서 사유를 강제하는 기호는 매우 중

12) 질 들뢰즈, 『프루스트와 기호들』, 서동욱·이충민 역, 민음사, 2004, 48면. 앞으로는 본문에 ‘이 책의 약자인 PS, 쪽수’로 표기하도록 하겠다.

13) 들뢰즈의 기호 개념은 프루스트에게 빚진 바가 많다. 프루스트의 기호들은 ‘불명확함équivoque’을 본질로 하며, 그 불명확 때문에 사유자가 해독하게끔 사유를 자극한다. 이와 비슷한 면을 갖고 있는 스피노자의 기호는 부적합 관념의 일종으로, 표현으로서의 적합 관념은 관념 속에서 표현된 것을 지성이 명확하고 판명하게 인식할 수 있는 것에 비해, 표현되는 것과 표현 사이의 관계가 일의적이지 아니며 상상력에게 해석을 맡긴다는 점에서 부정적이다. 바로 이 점에서 프루스트의 기호 개념은 스피노자보다 라이프니츠와 유사하다. 라이프니츠는 기호를 표현으로부터 배제하지 않고 표현이 필연적으로 불명확한 형태인 기호의 형태를 지닐 수밖에 없다고 생각한다(서동욱, 『차이와 타자』, 문학과지성사, 2000, 70~74면 참조).

14) 서동욱, 『차이와 타자』, 문학과지성사, 2000, 66면.

15) 서동욱, 위의 책, 100면.

16) 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환 역, 민음사, 2004, 310면. 앞으로는 인용한 부분 옆에 ‘이 책의 약자인 DS, 쪽수’로 표기하도록 하겠다.

요하다고 하겠다. 이런 기호는 통이 내용물을 숨기고 있다는 점과, 살짝 열려서 그 틈으로 내용물을 해석할 수 있는 여지가 있다는 점에서 ‘살짝 열린 통boîte entrouverte’¹⁷⁾으로 비유된다. 즉 기호는 우연히 제시되고 그 해답을 찾는 것은 강제되며 이 과정을 통해 필연적으로 진리가 드러나게 한다. 이 때의 필연성은 ‘어떤 사물이 다른 사물을 연상시키거나 다른 것을 상상하도록 만드는 데 있어서의 필연성’(PS, 71) 이다. 그런데 수수께끼 풀기는 자발적으로 희망한다고 성취되는 것이 아니다. ‘먼저 어떤 기호의 강렬한 효과를 체험해야 하고 사유는 그 기호의 의미를 찾도록 강요된 것처럼 움직여야 한다.’(PS, 49~50) 범죄 등의 사건이 먼저 벌어져야 그 사건을 해결할 수 있듯이, 수수께끼 역시 먼저 수수께끼가 주어져야 그것을 풀 수 있다. 이것은 사유가 기호에 앞서 시작될 수 없는 것과 마찬가지이다.¹⁸⁾

이렇게 「병신과 머저리」를 ‘수수께끼 풀기’로 보았을 때 도움을 줄 수 있는 것은 역시 들뢰즈의 ‘어두운 전조’ 개념이다. 왜냐하면, 수수께끼를 푼 결과물이 ‘어두운 전조’이기 때문이다. ‘어두운 전조’란 ‘차이짓는 차이soie différemment defférent’(DR, 269) 혹은 ‘분화소’라고 불린다. 기호를 해독한다는 것은 그 배후에 있는 어두운 전조를 찾는다는 것과 동일한 의미를 지닌다. ‘비의적 단어’로 불리기도 하는 어두운 전조는 ‘볼 수 없고 느낄 수도 없지만, 마치 음각처럼 꽤어 있으면서 번개의 길¹⁹⁾을 전도된 방향에서 미리 규정한다.’(DR, 268) 어두운 전조가 공명을 일으키기 위해서는 두 대상은 서로 차이나는 대상이고, 서로 무관계여야 한다. 어두운 전조는 ‘그 자체로

- 17) ‘살짝 열린 통boîte entrouverte’이란 기호(통)와 그 안에 담긴 해석되어야 할 내용물간의 관계를 표현한다. 들뢰즈는 배운다는 것은 필연적으로 ‘기호들’과 관계하며, 기호는 추상적인 지식의 대상이 아니라 시간이 흐르는 동안 배워 나가는 대상이라고 말한다. 그 배움은 어떤 물질, 어떤 대상, 어떤 존재를 마치 그것들이 해독하고 해석해야 할 기호들을 방출(放出, émettre)하는 것처럼 여기는 것으로, 이집트 상형 문자를 해독하려는 ‘이집트 학자’의 태도를 말한다. PS, 23 참조.
- 18) 인식활동은 지성의 자발성 혹은 사유의 ‘선의지’에 기반을 두기보다는 이런 기호의 ‘강제’에 의해서 시작된다는 것이 들뢰즈의 생각이다(서동욱, 「들뢰즈와 문학 『프루스트와 기호들』을 중심으로」, 『프루스트와 기호들』, 민음사, 2004, 295면).
- 19) 김상환의 역주에 따른 설명을 보면, ‘어두운 전조précurseur obscur’은 원래 번개를 일으키는 미약한 전기 방출 현상을 가리키는 용어이다(DR, 268).

는 어떠한 자기동일성도 지니지 않는다. 명목적 동일성마저 지니지 않고, 하물며 그 단어의 의미작용들 또한 유사성을 띠는 것은 더욱 아니다. 그러므로 거기서 무한정 이완된 유사성을 찾는 것은 헛된 일이다.’(DR, 275) 기호란 작고 사소한 것에서 갑자기 인간의 본질이 계시되는 것은 ‘체계 안에서, 어두운 전조의 활동에 힘입어, 서로 공명하는 계열들 사이에서 일어나는 사태’(DR, 273)이다. 앞으로 살펴볼 형의 사건에서 볼 수 있겠지만, ‘어두운 전조들은 결코 선행의 동일성에 의존하지 않으며, 무엇보다 먼저 원리상 ‘정체 확인’이 불가능하다. 그러나 이 어두운 전조들은 체계 전반으로 어떤 최대한의 유사성과 동일성을 유인한다. 그것은 즉자적 차이 그 자체의 분화에서 비롯되는 결과이다.’(DR, 273)

단순한 사실이나 사고가 하나의 사건이 되는 것은 계열들의 통합을 통해서인데, ‘계열들은 언제나 분화소를 통해 공존한다.’(DR, 278) ‘정체 불명’의 폭력을 행사한다는 점에서 기호는 ‘비표상적 상처’인 트라우마를 건네준다.²⁰⁾ 「병신과 머저리」에서 형의 소녀의 수술 실패가 하나의 사고에 그치는 것이 아니라 사건이 될 수 있는 것은 과거의 계열과의 공명을 통해서이다. 이 공명은 시간적 거리를 두고 원격적으로 효력을 미치는데, 들뢰즈는 이러한 효과를 ‘사후적인 효과’(DR, 278)라고 한다. 사후성(nachträglichkeit)은 프로이트의 트라우마론²¹⁾에서 핵심적인 위치를 차지하는 것으로, 시간적으로 선행하는 사건이 처음에는 아무런 의미도 가지지 않은 적합한 표상이 부재하는 자극이었으나, 나중에 생긴 어떤 사건에 의해 사후적으로 그 자극의 효과가 발생한다는 것이다. 여기서 중요한 것은 시간적으로 앞선 과거의 사실이 ‘현실적인 두 계열 중의 하나를 형성한다기보다는 차라리 어두운 전조를 형성하고, 기저의 두 계열은 이 전조를 통해 서로 소통하게’(DR, 279)는

20) 서동욱, 앞의 책, 102면.

21) 들뢰즈가 제시한 발생적 사유의 이미지를 특징짓는 핵심적인 단어는 폭력이다. 들뢰즈에게 사유의 이미지는 사유에 ‘상처’를 입히는 기호의 폭력, 곧 트라우마론이라고 할 수 있다. 이 트라우마론은 들뢰즈에게서 처음 발견되는 것이 아니다. 프로이트는 ‘일상적인 방법으로 다루거나 제거하기엔 너무 강력한 자극’을 트라우마로 말한 바 있다. 프로이트의 트라우마론은 잠복기와 사후성을 내포한다(서동욱, 위의 책, 91~100면 참조).

점이다.

이런 점에서 「병신과 머저리」를 ‘어두운 전조’ 찾기로 불러도 무방할 것이다. 「병신과 머저리」와 유사한 주제와 형식을 가진 「소문의 벽」에서는 이러한 ‘어두운 전조’ 찾기가 조사관(심문관)과 진술자의 관계에서 펼쳐지는데 비해, 「병신과 머저리」에서는 보다 복잡한 관계로 펼쳐진다. 상처를 지닌(수수께끼를 지닌) 형이 조사관인 동시에 진술자로 등장하며, 역시 상처를 지닌 동생이 마찬가지로 조사관이자 진술자로서 형의 사건에 개입하고, 형 역시 동생의 그림을 해석하고 파괴하는 방식으로 동생의 사건에 개입하기 때문이다.

다시 말하면, 이 소설은 두 개의 사건이 서로 개입하며 또 다른 사건을 만들어 내고 있다. 각각의 사건은 차이를 지닌 채 반복되며, 이 반복을 통해 사후적으로 종합되는 또 하나의 사건을 만들어 내고 있는 것이다. 이는 들뢰즈가 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』를 분석하면서 말한 ‘부분들간의 부조화, 불균형, 조감남으로부터 출발해야’(PS, 175) 한다는 말에 대응된다. 그것은 앞서 말한 ‘어두운 전조’ 찾기로 이름지을 수 있다.

II. 수수께끼 제시와 사유의 촉발

이청준의 「병신과 머저리」는 액자소설이지만, 두 겹이 아니라 세 겹으로 이루어진 소설이다. 형의 수술 실패와 그로 인한 방황과 그 이유를 헤쳐나가는 과정이 하나의 사건이고, 또 동생이 연애에 실패하고 그림을 그리고자 하나 그리지 못하는 일이 두 번째의 사건이다. 이 두 사건은 동생이 형의 소설을 훔쳐보고 결론을 대신 쓰는 일과, 형이 동생의 그림을 보고 평가하며 미완성인 그림을 찢는 것을 통해 또 하나의 사건을 이룬다. 처음 두 개의 사건은 부분이고, 세 번째 사건은 그 부분으로 이루어지는 전체라고 할 수 있는데, 이 전체는 ‘부분들 사이의 최종적인 차이성을 보여주는 단절, 간격, 공백, 간헐성으로부터 출발’(PS, 176)해야 한다. 형의 사건 계열과 동생의 사건 계열은 서로 관계가 없다. 그런데 이 관계없는 두 개의 사건은 서로 소통하며 새로운 부분을 이루는 전체를 형성한다.

이 중 첫 번째 사건은 수수께끼로부터 시작되는데, 이것은 첫 번째 사건의 수수께끼일 뿐만 아니라 사후적으로 보았을 때는 모든 사건의 출발점이기도 하다. 그것은 이 소설의 화자인 동생이 지닌 수수께끼인 동시에, 수수께끼의 당사자인 형 스스로가 지니고 있는 것이기도 하다. 그 수수께끼는 ‘소녀의 수술 실패가 과연 형이 술을 마시며 방황하고 급기야 병원 문마저단을 정도의 충격을 주는가’이다. 왜냐하면 ‘수술의 실패가 꼭 형의 실수라고만은 할 수 없었’(58)²²⁾으며, 피해자도 그렇게 이해하고 있었고, 무엇보다 ‘형 자신도 그것은 시인’(58)할 정도로 이성적으로는 자신의 잘못이 아님을 알고 있었기 때문이다. 그런데 형은 술을 마시고 취한 상태로 있는 시간이 많아졌으며, 아주머니(아내)마저 곁에 오지 못하게 하더니, ‘소설까지 쓴다는 법석을 부리는 정도’(59)가 되었다.

형의 이러한 방황은 그것을 지켜보고 있는 동생이나 아주머니뿐 아니라 형 스스로에게도 이해할 수 없는 일이라서 ‘호흡이 다 답답해지도록 취해 돌아오곤’(59) 하였다. 소녀의 수술 실패는 표상되지 않은 자극으로 ‘살짝 열린 통boîte entrouverte’처럼 하나의 기호이며, 그 안에 담긴 내용물은 통과는 전혀 상관이 없어 보이는 것이다. 의사인 형은 그 원인, 통에 담긴 내용물을 탐문해 나가기 시작한다. 스스로 심문관이 되어 자신에게 진술을 강요하는 것이다. 다시 말하면, 소녀의 수술 실패는 일종의 기호로서 형에게 사유를 강제한다. 들뢰즈는 ‘어떤 경이로운 즐거움이 기억을 움직이게 하듯이, 고통은 지성이 탐구(찾기)하도록 강요한다.’(PS, 50)고 말하는데, 만약 소녀의 수술 실패가 행복하고 즐거운 감정을 유발했다면, 형은 자발적으로 기억을 더듬어 이와 유사한 일을 회상했을 것이다. 그러나 당연하게도 수술 실패로 인한 소녀의 죽음은 형에게 고통을 주었으며, 형은 이 고통 때문에 찾기(탐구)를 시작할 수밖에 없게 된다. 형이 원하지 않아도 소녀의 수술 실패란 기호와 우연히 마주쳤으며, 이로써 비자발적으로 사유가 강제되는 것이다. 그리고 강제된 사유는 스스로의 심문과 진술의 과정을 거쳐 소설의 형태를 띤다. 그러므로 형의 소설은 소녀의 수술 실패란 기호를 해독해 나

22) 여기서 인용하고 있는 『병신과 머저리』 판본은 『이청준 문학전집 2 - 병신과 머저리』(열림원, 2001)이다. 앞으로는 제목은 생략하고 ‘쪽수’로만 표기하도록 한다.

가는 사유의 과정인 동시에 그 해독의 결과물이라고 할 수 있다.

‘형은 10년 동안을 조용하게 살아온 사람이었다. 생(生)에 대한 회의도, 직업에 대한 염증도, 그리고 지나가 버린 시간에 대한 기억도 없는 사람처럼 끊임없이, 그리고 부지런히 환자들을 돌보아왔다.’(59) 이 10년은 일종의 잠복기로서 소녀의 수술 실패 사건만 없었다면, 즉 소녀의 수술 실패가 형에게 사유를 강요하지만 않았더라면, 형은 앞으로도 계속 이 10년 동안과 마찬가지로 조용하게 살아갈 수 있었을 것이다. 그러나 사후적으로 밝혀지겠지만, 이와 유사한 사건이 최근에 다시 생기게 되어 잊혀져 있던 기억 흔적이 환기된다. ‘지나가 버린 시간에 대한 기억도 없는 사람처럼’이란 구절은 ‘프로이트에게서 트라우마란 기억되지도 않으면서 또 잊혀지지도 않는 모순된 두 얼굴을 지니고 있다’²³⁾와 놀랄 정도로 흡사하다. 이것은 현재의 기억 속에는 없으나, 무의식 속에 잠재되어 있는 과거를 떠올리게 한다는 것을 의미한다. 형은 소녀의 수술 실패로 상처를 받았으며, 이 상처는 자극에 비하면 이해하기 힘들 정도로 너무 큰 환부이다.²⁴⁾ 이것은 이 상처의 진정한 다른 근원이 있다는 사실을 암시한다. 그래서 이 상처는 사유를 발생시킨다.²⁵⁾ 앞에서 말한 수수께끼 찾기, 어두운 전조 찾기를 형이 시작하는 것은 바로 ‘이 진실 찾기로 몰고 가는 어떤 폭력을 겪을 때’(PS, 40)이다. 이 때의 형은 ‘애인의 거짓말 때문에 고통받는 질투에 빠진 남자’(PS, 40)와 같이 소녀의 수술 실패로 인해 고통받는 남자이며, 이를 통해 사유를 비자발적으로 하게 된다. 사유의 과정과 결과는 앞에서 말했듯이 소설 쓰기와 소설이다. 형은 자신이 소녀의 수술 실패로부터 받은 상처가 너무나 큰 것에 의문을 품고, 그것을 이해하기 위해 과거를 소환하는 것이다.

그 소설은 과거의 이야기, 형이 기억하고 있는 과거의 이야기를 다루고 있지만 과거에 대한 기억 그 자체의 이야기는 아닐 뿐더러 거기서의 ‘기억은 배움의 도구로서 작용할 뿐’이다. 이것은 형이 쓴 것이 소설이라서 사실

23) 서동욱, 앞의 책, 98면.

24) 적어도 이청준은 자극에 비해 너무 큰 환부를 이해할 수 없는 수수께끼로 만들려고 노력하였다.

25) ‘상처받을 수 있는 가능성(능력)vulnérabilité’에 대해서는 후술할 것이다.

과 거리가 있다는 것을 의미하지 않는다. 형이 쓴 소설은 자전적 성격²⁶⁾을 지니고 있으며 그 자체로 진정성을 지닌다. 여기서 중요한 것은 첫째 이 소설이 과거를 재현하는 데 목적이 있는 것이 아니라는 사실과, 둘째 이 소설에 쓰인 이야기는 과거에 있었던 일 그대로가 아니라 지금 현재 소환되어진 과거라는 사실이다. 소설을 쓰면서 소환된 과거는 지금 현재와 동시간적으로 존재하는 것인데, ‘과거가 자신이 한때 구가했던 현재와 동시간적이라고 말할 때, 우리는 필연적으로 결코 현재였었던 적이 없는 어떤 과거에 대해 말하는 셈’(DR, 194)이다. 형이 소설을 쓰는 목적은 과거의 사실을 정확한 내용을 밝혀내는 것이 아니라 그것이 지금의 자신에게 의미하는 바를 밝혀내는 것으로, 소환된 과거를 통해 형은 어떤 배움(apprentissage)²⁷⁾을 얻는다. 프루스트의 주인공처럼 ‘그 어떤 순간에 주인공은 어떤 사항에 대해서 모른다. 그는 나중에야 그것에 대해 배우게 된다.’(PS, 22) 이 배움의 과정은 형에게는 ‘소설쓰기’의 양상, 동생에게는 ‘그림그리기’ 양상으로 나타난다. 그리고 형의 소설 쓰기와 동생의 그림 그리기가 서로 소통되면서, 또 다른 의미를 추가하여 사후적으로 전체가 형성된다.

III. ‘어두운 전조’로서의 ‘눈빛’과 ‘얼굴’

형이 소설을 씀으로써 ‘어두운 전조 찾기’를 하는 것을 살펴보기 전에, 이와 대조적으로 보이는 동생의 ‘어두운 전조 찾기’를 먼저 살펴보겠다. 결론적으로 말하자면, 형은 ‘어두운 전조 찾기’에 성공하고 동생은 그것에 실패하는데, 그 이유를 두 경우를 비교해 가며 살펴보는 것이 필요하다.

동생과 연애를 했던 헤인은 결혼을 앞두고 동생에게 편지를 보낸다. 그녀는 동생이 ‘처음부터 책임을 지지 않도록 하는 일이 이미 책임 있는 행위라

26) 필립 르죈은 ‘화자 = 주인공 = 저자일 경우, 자서전의 규약을 따르고 있는 것으로 본다. 그리고 자서전의 경우에는 이야기된 내용의 정확성은 그다지 중요한 것이 아니다(필립 르죈, 『자서전의 규약』, 윤진 역, 문학과지성사, 1998, 55면).

27) 들뢰즈는 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』가 어떤 배움(apprentissage)의 이야기라고 한다(PS, 22).

고 생각하’(83)고 있을 테지만 사실 그 이유는 동생이 ‘언제나 모든 것이 자신의 안으로 돌아’(83)갔기 때문이라고 원망 섞인 비난을 한다. 이 편지 끝에 헤인은 동생을 정의 내려 ‘영영 열리지 않을 문의 성주(城主)에게’(84)라고 했는데, 이는 참으로 적절한 말이다. 앞에서 동생 역시 수수께끼를 지냈다고 했는데, 그가 지닌 수수께끼는 자신의 것과 관련된 것이 아닌 형의 경우에 한정된 것이었다. 다시 말하면, 그는 타자로부터 상처를 받기를 거부하여, 기호와 마주치지 않은 것이다. 기호는 해석하려고 할 때에만 살짝 열린 통이 되며, 그 이전에는 그 의미를 전혀 알 수 없다. 따라서 동생은 마지막까지 형의 경우와 달리 ‘명료한 얼굴’(94)을 찾지 못한다.

그 이유는 소설이 언어로 되어 있어, 기호 해독이 보다 쉽고, 동생의 경우는 그림으로 기호 해독이 보다 어렵기 때문이 아니다. 소설과 그림이라는 장르의 문제는 이차적일 뿐이다. 들뢰즈는 기호를 해독을 통해 파악되는 본질, 즉 진리를 깨닫게 되는 것은 다른 여러 기호들 중에서도 ‘예술 작품, 그림이나 음악, 그리고 특히 문학의 문제를 통해서’(PS, 68) 가장 가능하다고 말한다. 예술 작품만이 물질을 벗어나기 때문이다. 형은 진리 찾기에 성공하고 동생은 실패하는 이유는 예술 장르에 따른 차이보다는 오히려 ‘상처받을 수 있는 가능성(능력)vulnérabilité’의 문제와 더 깊은 관련을 맺고 있다. 이 상처는 프로이트식의 표현을 빌자면, 트라우마인데, 이 트라우마는 하나의 강한 충격이 아니라 두 개의 사건이 공명을 일으키면서 발생하는 인식되지 않은 암호, 표상이 부재하는 자극이다.²⁸⁾

공명이란 유사성이 없는 무관계인 이질적인 두 항 사이의 조화이다. 이 공명이 발생하게 하는 것이 어두운 전조인데, 들뢰즈가 설명하는 프로이트의 트라우마론에서의 엠마의 예가 이 부분에 대한 가장 전형적인 예이다. 엠마는 광장공포증(Agoraphobie)을 가지고 있다. 그녀는 그 이유를 열두 살 때 상점에 갔었는데, 점원이 그녀의 옷차림을 보고 웃었기 때문이라고 설명한다(사건 2). 그런데 그녀는 점원이 웃었을 때 왜 공포를 느끼고 도망쳤는지에 대해 설명하지 못한다. 프로이트는 그녀를 상담하면서 여덟 살 때 있

28) 서동욱, 앞의 책, 99면.

있던 일을 알아낸다. 그녀는 열두 살 때까지 이 일을 잊고 있었는데, 그것은 여덟 살 때 간 상점의 주인이 옷 위로 그녀의 음부를 만지며 웃었던 일이었다(사건 1). 프로이트는 엠마 스스로는 관련시키지 못한 두 사건을 관련시켜 광장공포증을 설명한다.²⁹⁾ 그런데 들뢰즈는 이것을 이 향으로 보지 않고, 삼 향으로 본다. 즉, 공명하는 것은 사건 1과 사건 2가 아니다. 프로이트의 말대로 사건 1은 잠복기를 거쳐 사후적으로 사건 2의 기원이 되기는 하지만, 공명하는 것은 성인기의 두 사건 즉 광장공포증이라는 증상과 상점의 점원이 그녀의 옷차림을 보고 웃은 것이다. 그리고 이 무관한 두 향을 공명시키는 것은 유아기의 경험으로 이것이 차이 자체인 어두운 전조인 것이다. 형에게 있어 소녀의 수술 실패와 이로 인한 충격으로 폐인과 같은 생활을 하게 되는 것은 엠마의 경우에서 각각 열두 살 때 상점에서의 경험과 광장공포증에 해당한다. 그리고 이 두 사건을 공명하게 만든 어두운 전조를 찾는 것이 형이 시도하는 일이다.

형이 소설에서 쓰고 있는 내용은 ‘10년 전의 패잔(敗殘)과 탈출에 관한 이야기’(59)이다. 형의 상처의 원인이 되는 자극을 찾아내는 것이 수수께끼를 푸는 것이다. 수수께끼 풀기는 앞에서 말했듯이 어두운 전조 찾기와 동일한 의미인데, 이 어두운 전조는 형 스스로의 심문과 진술의 응결체인 소설 속에서 찾을 수 있다.

소설을 쓸 때 형은 앞에서 말했듯 두 개의 인격으로 분리된다. 심문하는 자와 진술하는 자가 그것이다. 여기서 심문하는 자는 엠마 케이스에서 엠마의 광장공포증을 설명하기 위해 엠마에게 질문을 던지는 의사의 역할에 대응된다. 심문하는 자는 끊임없이 ‘왜 그 일이 일어났는가?’, ‘그 일과 이 일의 비슷한 점은 무엇인가?’를 묻는다. 진술하는 자는 강요되는 그 질문에 사유를 하며 노루 사냥을 경험했던 어린 시절의 자신과, 전쟁 전 소대에서 있었던 오펜모가 김일병을 구타한 일을 지켜 본 자신과, 전쟁 중 낙오병(패잔병)이 되어 오펜모가 김일병을 강간하는 모습을 지켜 본 자신을 회상한다. 이러한 자신들은 과편화된 자이다. 들뢰즈는 ‘찾기’가 두 가지 형태를

29) 서동욱, 『들뢰즈의 철학-사상과 그 원천』, 민음사, 2002, 96~97면 참조.

지니고 있다고 본다. 그것은 ‘살짝 열린 통’과 ‘막힌 관’이다. 앞에서 살펴본 ‘살짝 열린 통’이 ‘용기와 거기 담긴 내용물contenant-contenu 간의 관계’(PS, 176)에 관련된다면 ‘막힌 관vase clos’은 ‘부분들과 전체parties-tout의 관계’(PS, 176)에 보다 많이 관련된다. 들뢰즈는 역시 프루스트에게서 ‘막힌 관’ 이미지를 얻는데, 주인공이 키스하려고 알베르틴의 얼굴을 품안에 끌어안았을 때 ‘막힌 관들(각각) 속에 들어 있는 ‘열 개의 알베르틴’이 보이게 된다.’(PS, 190) 여기서 ‘막힌 관의 이미지는 한 부분과, 그것과 소통되지 않는 이웃한 부분과의 대립을 표시한다.’(PS, 188~189) 즉 알베르틴의 한 부분과 그것과 소통되지 않는 다른 알베르틴 간의 대립을 말한다. 각각의 관들에는 각각의 알베르틴의 자아가 있는데, 이 알베르틴들은 부분-전체의 관계에서 ‘통계적일 뿐인 전체성’(PS, 193)을 이룬다. 들뢰즈는 이 막힌 관들 사이에는 이 부분에서 저 부분으로 뛰어갈 수 있는 횡단선들이 있는데, 신기하게도 ‘이 횡단선들은 결코 다자를 일자로 환원시키지 않고, 다자를 하나의 전체로 그러모으지 않는다.’(PS, 194)라고 말한다. 여기서의 ‘횡단선들’은 앞에서 살펴본 어두운 전조와 동일한 의미와 기능을 가지고 있다.

들뢰즈는 재현과 관련하여 ‘근거와 와해된 이 카오스는 그 자신의 고유한 반복, 자신의 재생산 외에는 다른 ‘법칙’을 갖지 않으며, 이 반복과 재생산은 발산하고 탈중심화하는 것의 전개 속에서 이루어진다.’(DR, 166)라고 말한다. 「병신과 머저리」에서 형이 쓰는 소설 역시 과거를 재현하지 않고 반복과 재생산을 통해 탈중심화하는 것이 기본 목적이다. 이것은 바로 이 ‘예속으로부터 벗어나게 해 주는 힘으로서의 글쓰기’의 한 형태이다. 형은 과거의 일을 기억하기 위해서가 아니라 은폐된 상처를 해독해내고, 거기에서 해방되기 위해 글을 쓰는 것이다. 형의 소설은 완성되어 출판되거나 다른 사람에게 읽히는 것에 목적이 있지 않다. 일종의 자기치료 방식이다. 이것을 다른 방식으로 설명하자면, ‘그 아픔이 오는 곳을 알고 있는 것이다. 그리하여 그것은 견딜 수 있’(93)게 하는 힘이 된다. 그 결과 ‘아픈 관념의 성은 무너지고’(94) 형은 다시 병원으로 복귀할 수 있을 뿐 아니라 ‘무서운 창조력’(94)을 발휘하게 할 것이라고 예상하게 한다.

재현된 것은 어떤 원본이 있고 그 모방을 통해 모상으로 존재하는 것이

아니라 실존하는 허상이다. 이 때 허상은 원형과 모방의 구별 자체를 거부하며, ‘어떤 즉자적 차이를 포괄하는 심급, (적어도) 두 개 이상의 발산적 계열들을 포괄하는 심급’(DR, 167)이다. 「병신과 머저리」에서 이 허상은 형의 소설 쓰기에서 나타난다. 아니, 형과 동생의 소설 쓰기라고 하는 것이 더 정확하겠다. 결말 부분은 동생에 의해 한 번 쓰여지고, 다시 형의 의해 차이를 지닌 채 반복되기 때문이다. 동생이 쓴 결말은 형이 ‘관모가 오기 전에 김 일병을 끌고 동굴을 나와서 쏘아버리는 것’(81)이다. 형이 쓴 결말은 김 일병을 죽인 관모를 형이 죽이는 것이다. 이 부분은 꽤 자세히 묘사되어 있다. ‘관모는 그제야 안심한 듯 내게 향했던 총을 내리고 나에게로 걸어왔다. 어째라든 질어줄 것 같은 태도였다. 그 순간, 나의 총이 다급한 금속성을 통기고 몸은 납작 땅바닥에 위로 엎드렸다. ... 이상스런 외로움이 뼈 속으로 배어들었다. ... 총소리는 산골의 고요를 멀리까지 쫓아버리듯 골짜기를 살살이 훑고 나서 등성이 너머로 사라졌다. 그 소리의 여운을 타고 웬 그리움 같은 것이 가슴으로 젖어들었다. 문득 수면에 어리는 그림자처럼 희미한 얼굴이 떠올랐다. 그것은 웃고 있는 것 같았다. 그리고 좀더 확실해지기만 하면 나는 그 얼굴을 알아볼 수 있을 것 같았다. 오래 전부터 나와 익숙했던, 어쩌면 어머니의 뱃속에도 있기 이전부터 이미 알고 있었던 것 같은 그리운 얼굴이었다. ... 피투성이의 얼굴이 웃고 있었다. 그것은 나의 얼굴이었다.’(88~89)

‘피투성이의 얼굴’은 ‘나의 얼굴’로 묘사되어 있는데, 사실 관모의 얼굴이다. 즉 얼굴들이란 막힌 관은 김일병의 눈빛이란 횡단선을 통해 어머니의 뱃속에 있던 나의 그리운 얼굴, 피투성이의 얼굴, 나의 얼굴, 김일병을 죽였을 때 김일병의 눈빛에 보여졌을 관모의 얼굴들이면서 이 모든 얼굴들이 겹쳐진 통일체이기도 하다. 이때 김일병의 눈빛은 레비나스가 말하는 타자의 얼굴이라고 할 수 있다. 레비나스에게도 이런 폭력을 행사하는 트라우마가 나타나는데, 그것은 타자로부터 온다. 타자는 주체의 윤리적 행위를 호소하는데, 이 타자의 호소가 바로 트라우마의 형태로 주체에게 나타나는 것이다.³⁰⁾ 얼굴은 ‘생각으로 붙잡을 수 있는 무슨 내용물이 될 수 없다. 얼굴은 붙잡을 수 없는 것’³¹⁾이다. 레비나스는 얼굴에서 윤리를 발견하고, ‘얼굴로

나아감³²⁾ 통해 유한한 행위 속에서 무한이란 목표물을 추구한다.

“선생님이 그리는 사람은 외롭구나. 교합 작용이 이루어지는 기관은 하나도 용납하지 않았으니”(68) 형은 얼굴의 윤관만 떠놓은 동생의 화폭에 담긴 미완성된 그림을 보고 마치 완성된 작품을 보는 것처럼 평을 한다. 화가인 동생은 언제부터인가 ‘선과 악의 무한정한 배합 비율’(67)을 지닌 사람의 얼굴을 그리고 싶어 하다가, 헤인과 헤어진 후 본격적으로 얼굴을 그리려는 충동에 휩싸여 그림을 그리기 시작했다. 그러나 동생이 그릴 수 있었던 것은 ‘둥그스름한, 그러나 튀어 나갈 듯이 긴장한 선으로 얼굴의 외곽선’(67)뿐이었다. 그리고 ‘그것은 나에게 있어 참 이상한 방법’(67)이었는데, 그 이유는 동생이 평소 얼굴을 그리는 방법은 얼굴의 외곽선을 그리기 전에 눈과 코, 입 등의 기관들을 먼저 그렸기 때문이다. 그리고 형이 ‘나’의 그림에서 주목하는 것은 바로 눈과 코, 입 등의 외부와 통할 수 있는 기관을 가지지 않음으로 인해 완성된 그 얼굴이 ‘하나님의 가장 진실한 아들’(68)일 수 있다는 것이다. 동생이 그리고 싶었던 인간의 얼굴은 ‘인간의 근원’(67)과 관련된 것으로 동생은 그 모습을 카인과 아벨에서 찾고 있었다. ‘에덴으로부터 그 이후로는 아벨이라든지 카인, 또 그 인간들이 지니고 의미하는 속성들을 즉흥적으로 생각해 보곤 하였다. 그러나 어느 것도 전부를 긍정할 수는 없었다.’(67)

카인은 창세기에 등장하는 인류 최초의 살인자이다. 그는 질투 때문에 동생을 살해하고, 벌로 추방되지만, 동생을 죽인 것을 이유로 남들로부터 살해당하지 않도록 징표를 지니게 된다.³³⁾ 형은 카인에 비견되는데, 카인이 동생을 죽이고 나서 ‘내 죄벌이 너무 중하여 견딜 수 없나이다’(창 4:13)의 고

30) 서동욱, 앞의 책, 107면.

31) 레비나스, 『윤리와 무한』, 양명수 역, 다산글방, 111면.

32) 위의 책, 119면.

33) 창세기 4:14 주께서 오늘 이 지면에서 나를 쫓아내시온즉 내가 주의 낫을 뵈옵지 못하리니 내가 땅에서 피하며 유리하는 자가 될지라 무릇 나를 만나는 자가 나를 죽이겠나이다.

창세기 4:15 여호와께서 그에게 이르시되 그렇지 않다 가인을 죽이는 자는 벌을 칠 때나 받으리라 하시고 가인에게 표를 주사 만나는 누구에게든지 죽임을 면케 하시니라.

백을 보면 더욱 그러하다. 지금까지 형이 상처를 극복하고 병원으로 복귀한 원인은 자신의 심연을 직시한 용기라고 분석되었다. 단순히 자신의 상처를 확인하고 그 자극에 대해 재인식함으로써, 다시 말해 자신 안의 ‘카인’을 발견함으로써 창조력을 발휘할 수 있는 것은 아니다. 그가 글쓰기를 통해 사유한 것은 정당화가 아니었다. 들뢰즈가 프루스트의 마들렌을 분석하면서 ‘마들렌의 경우 진정한 용기는 물이 담긴 사발이 아니라 감각적 성질, 즉 맛이다. 또 내용물은 이 맛에서 비롯된 연쇄적인 연상의 사슬, 즉 콩브레에서 알고 있던 사물들과 사람들로 된 연상의 사슬이 아니라, 본질로서의 콩브레, 순수 관점으로서의 콩브레이다. 그런데 이 콩브레라는 관점은 이 관점을 통해 체험했던 모든 것들보다 우월한 것이다. 그리고 이 콩브레는, 연상의 사슬의 끝에서, 마침내 즉자적으로 자기 자신에 게서 나오는 빛으로 조명되면서 나타난다. 내용물은 완전히 상실된 것이거나 혹은 전에도 한번도 소유된 적이 없었던 것이다. 그러므로 내용물을 다시 획득하는 것은 하나의 창조 행위이다.’(PS, 180~181) 형은 카인을 재발견한 것이 아니라 창조함으로써 결코 현재인 적이 없었던 순수과거를 만나게 된 것이다. 이 장면은 작품의 최후에 이르러서야 의미를 온전히 갖게 된다.

형은 소설 속에서 오 관모가 김 일병을 매질하는 광경을 꽤 신경 써서 묘사한다. 그리고 자신이 관모와 김 일병의 ‘기이한 싸움’(71)에 끼어들게 된 계기로 김 일병의 눈빛을 든다. 관모가 힘주어 매질을 함에도 불구하고 김 일병의 자세는 흐트러지지 않는다. 그 모습은 형에게, 관모가 김 일병에게 그만 굴복해 줄 것을 애원하고 김 일병은 그 애원을 들어주지 않는 것처럼 보이기까지 한다. 이러한 둘 만의 싸움 도중에 ‘김 일병은 천천히 머리를 들어 나를 올려다보았는데, 그때 나는 갑자기 호흡이 멈추어버린 것처럼 긴장이 되고’(71) 만다. 그 이유는 ‘파란 불꽃 같은 것’(72)이 지나가는 김 일병의 눈을 보았기 때문이다. 형은 이 눈빛에 대해 자세히 설명하고도 미진한 감을 느끼고 원고지를 두 장이나 여분으로 남긴다. 다시 말하면, 형은 그 눈빛에 대해 다 설명할 수 없음을 느끼고 미완성으로 남겨둔 것이다. 이는 동생이 사람의 얼굴을 그럴 때에 눈과 코, 입 등의 기관들을 그리지 못하는 것에 견줄 수 있다. 이 눈빛이 관모와 김 일병 둘의 싸움에 끼어들

게 한 계기이면서, 현재 형이 병원일을 계속할 수 없게 만드는 어둠의 전조인 것이다. 흔히 형이 병원일을 하지 못하게 한 원인으로 관모가 김 일병을 죽이는 것을 목격한 것 혹은 김 일병을 죽인 것을 든다. 그러나 그 이전에 바로 이 눈빛이 있었으며, 앞서 말한 것은 김 일병의 눈빛이란 기호에서 펼쳐질 수 있는 내용이다.

게다가 형은 김 일병의 눈빛을 보면서 이유도 모른 채 흥분하고 초조해했다. ‘이상한 일이었다. 나는 왜 그렇게 초조하고 흥분했는지, 또 나는 누구를 편들고 있었는지, 그런 것을 하나도 모른 채, 그리고 그 기이한 싸움은 끝이 나지 않은 채 6·25 사변이 터지고 말았다.’(72) 들뢰즈가 프루스트를 해석하며 프루스트의 ‘주인공이 처음엔 어떤 것들을 몰랐지만 점차적으로 그것들을 배워가고 마침내는 어떤 최종적인 계시를 얻는다.’(PS, 53)라고 말한 것처럼 형은 소녀의 수술 실패가 의미하는 것을 처음에는 전혀 모르다가 점차적으로 배워가는데, 이 과정에서 눈빛에 주목하는 것으로 나타난다. 그러나 아직 형은 어떤 최종적인 계시를 얻은 것은 아니다. 채워지지 않은 빈 원고지 두 장이 이를 증명한다. 빈 원고지는 형이 눈빛에 대해 아직 해독되지 않은 만큼의 양이다. 이것의 의미는 형이 소설을 완성하는 순간에 비로소 전체로서 드러나게 된다.

V. 결 론

이청준의 초기작에 속하는 「병신과 머저리」는 이청준의 다른 소설과 마찬가지로 액자 소설의 형식을 취하고 있다고 평가되어 왔다. 그러나 액자 소설의 양식만으로는 외화와 내화의 관련 양상과 형식과 주제와의 긴밀한 연관성을 제대로 파악하기 어렵다는 점에서 다른 분석 방법이 요구되는데, 본고에서는 ‘수수께끼의 제시 → 논리적 추리 과정 → 수수께끼 풀기’의 형식을 지닌 추리 소설적 구조로 파악하였다. 이 때의 수수께끼는 들뢰즈적 기호의 의미를 지녔으며, 이 기호의 의미를 해석하는 과정에서 결론적으로 발견되는 것은 ‘어두운 전조’였다. 따라서 「병신과 머저리」는 ‘어두운 전조 찾기’로 이루어졌다고 해도 과언이 아니었다. 이 ‘어두운 전조 찾기’는 형에게

는 ‘소설 쓰기’로, 동생에게는 ‘그림 그리기’의 형태로 나타났다.

소녀의 수술 실패가 납득하기 어려운 방황과 고통을 낳은 것에서 그것이 표상되지 않은 자극, 즉 ‘살짝 열린 통’으로 볼 수 있었다. 이 기호는 사유를 강요하였으며, 형은 자신을 심문자(상담 의사)와 진술자로 분리하여 그 과정을 소설로 형상화하였다. 그 결과 밝혀진 소녀의 수술 실패란 기호 안에 담긴 내용물은 지금까지 일반적으로 말해진 ‘전쟁 중 김 일병 살해(혹은 살인 방조)’가 아니라 김 일병의 ‘눈빛’이었다. 이 눈빛을 통해 보이는 것은 ‘피투성이의 얼굴’이었는데, 이 얼굴은 관모의 얼굴인 동시에 형의 얼굴이었다. 그리고 이 얼굴은 동생의 그림 그리기에서 사후적으로 또 다른 얼굴이 첨가되는데, 그것은 카인의 얼굴이었다.

참고문헌

- 권택영, 「이청준 소설의 중층 구조」, 『이청준 깊이 읽기』, 문학과지성사, 1999.
- 김윤식, 『한국현대문학사』, 일지사, 1976.
- 김준우, 「이청준 소설의 비판적 담론 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1999.
- 김치수, 「언어와 현실의 갈등」, 『매잡이』, 민음사, 1996.
- 김현, 「60년대 작가 소묘」, 『현대 한국 문학의 이론/사회와 윤리』, 문학과 지성사, 1991.
- _____, 「소설적 세계상실의 징후와 두 전형」, 『현대소설의 담화론적 연구』, 1995.
- 대중문학연구회, 『추리소설이란 무엇인가』, 국학자료원, 1997.
- 서동욱, 『차이와 타자』, 문학과지성사, 2000.
- _____, 『들뢰즈의 철학 - 사상과 그 원천』, 민음사, 2002.
- _____, 「들뢰즈와 문학『프루스트와 기호들』을 중심으로」, 『프루스트와 기호들』, 민음사, 2004.
- 성민엽, 「겹의 삶, 겹의 문학」, 『이청준 깊이 읽기』, 문학과 지성사, 1999.
- 손유경, 「최인훈·이청준 소설에 나타난 텍스트의 자기반영성 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2001.
- 양선규, 「신화적 서사구조의 환원」, 『한국현대소설의 무의식』, 국학자료원, 1998.
- 이정옥, 「추리 소설과 게임의 플롯」, 『현대소설 플롯의 시학』, 태학사, 1999.
- 레비나스, 『윤리와 무한』, 양명수 역, 다산글방, 2000.
- 질 들뢰즈, 『프루스트와 기호들』, 서동욱·이충민 역, 민음사, 2004.
- _____, 『차이와 반복』, 김상환 역, 민음사, 2004.
- 필립 르죈, 『자서전의 규약』, 윤진 역, 문학과지성사, 1998.
- T. Todorov, 「탐정소설의 유형」, 『산문의 시학』, 신동욱 역, 문예출판사, 1992.