풍문, 환상, 자기 의식성*

– 최인훈의 「구운몽」을 중심으로

송병삼(전남대)

〈목 차〉

1. 1960년대식 자기 의식성의 발현
2. '환상'이라는 증후
3. 풍문과 환상의 아틀라스
4. 텍스트적 기표의 반복과 환상 만들기
5. 최인훈 소설쓰기의 자기 의식성

1. 1960년대식 자기 의식성의 발현

근현대 문학사에서 1960년대의 가능성을 탐색하는 배경에는 '모더니티(modernity)'에 대한 기대가 놓여 있다. 근대적 시민정신을 추구하는 의지와 역사 발전에 대한 기대는 이 시기를 '가능성'으로 인식하고자 하였고, 이는 4・19를 '혁명'으로서 정립하려는 데에서부터 확인할 수 있다.[1] 전근대적인 (독재)정치가 가지고 있던 부패와 경제적 분배의 불평등, 계승된 식민권력의 폭력성 등에 촉발되어 대항해서 일어난

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5A8010679).

1) 4・19에 대한 명칭은 1960년 당해 7월 28일 문교부에서 '4월혁명'으로 용어를 통일해서 부르기로 발표하였다. 박태순・김동춘, 「연표(年表)」, 『1960년대의 사회운동』, 까치, 1991, 324쪽.

4・19를 '혁명'으로서 정립하고자 하는 것은 '시민정신'을 향한 의지라고 할 수 있다. 그리고 '시민정신'이란 이념의 현실화는 근대적 민주주의와 합리적인 경제와 제도가 실현되고, 주체적인 통치능력을 발휘하는 가시적인 국가 주체를 갖는 것이었다.[2)]

그러나 혁명이 식민 자본의 구조적 힘을 무너뜨린다거나, 일반 국민들의 빈곤과 경제적 결핍의 문제를 곧바로 해결할 수 있는 것은 아니었다. 현실 정치세력의 한계성과 혁명이후 단계의 대안없음으로 사회적 혼란과 좌절만 반복되었다. 이듬해 그 모든 전근대적인 것으로부터 벗어날 기대감이 집약되었던 '혁명'이란 이념은 한낱 기표에 머무르게 되었고, '근대화'라는 기표와 더불어 진보의 관념들을 대체 충족시키려했다. 시민정신이 현실화될 자율적인 기회는 빼앗겼고 남북 분단 해소, 통일 논의는 다시금 통제되었다.

4・19는 사회・정치적으로 혁명적인 사건이자 1960년대의 시대성을 규정하게 되는 사건임이 분명하다. 하지만 그럼에도 불구하고 그 혁명성이 그대로 문학적인 사건으로 옮겨졌다거나, 문학의 1960년대적인 특성에 직접적인 영향을 주었다고 말하기는 어렵다. 오히려 혁명보다는 혁명의 좌절이 그리고 혁명의 진행순간에 대한 기억이, 좌절할 수밖에 없는 현실적 억압과 그로인해 빚어진 신경증이 문학상의 1960년대적인 특성을 이루었다고 말하는 게 더 타당할 것이다.

그런데 이 현실(억압)-좌절-신경증과 같은 문학적 증상들은 일제식민체험(전쟁), 한국전쟁, 4・19와 5・16 등 근현대사 대부분을 차지하고 있는 사건들에서 반복되는 메커니즘으로 볼 수 있다. 그리고 이 메커니즘 속에서 각 시기마다 달라진 특성이나 식별체계, 변별성을 찾아내는 것, 각각의 역사적 사건들과 현실적 배경마다에서의

2) 4・19 이후 1년 여간 지속적인 사회적 논의들 중 상당 주제가 남북분단문제 해소에 있었다. 북한은 남북관계에 대해서 매우 적극적인 모습을 보여주기도 하였다. 북한이 4・19 이후 남한에 제의한 것들은 다음과 같다. 1960년 5월 27일에 남북 정당사회단체 연석회의를 제의, 7월19일 비무장지대 개방 및 왕래의 자유 제의, 8월15일 남북연방제 제의, 10월 7일 판문점 남북한 무역센터 설치 제의, 11월 12일 전력, 철, 기계, 광업, 화학, 강철 등 대남원조 제의, 11월 21일 남한에 송전 제의, 11월 27일 남북회담 및 문화교류 제의, 12월 26일 채광기술반 파견 제의, 1961년 1월 13일 남북과학자 교류 호소 담화문 발표 등, 그리고 이 시기에 남한에서는 지식인들과 대학생들을 위주로 해서 사회적으로 '한국중립화'담론이 집중적으로 형성되기도 하였다. 박태순・김동춘, 「연표」, 위의 책, 324쪽~328쪽.

문학적 경향성이나 스타일을 구별해 내는 것에 의해서 어떤 현실(적 사건)과 문학(작품)과의 연관성을 이야기 할 수 있게 된다.

일반적으로 1950년대나 그 이전시기와 분명히 구별되는 1960년대적인 문학의 특성은 김승옥이나 이청준 등에 의해서 확인된 '자기 세계'라는 것으로 풀이되곤 하였다. 이 글은 '자기 의식성' 또는 '자기 반영성(자기 지시성)'이 글쓰기의 방법론 차원에서 적용되고 실현되고 있는 점을 확인하고자 하는 데에서 시도되었다. 문학은 분명 양식적인 글쓰기의 구체성으로 실현되기 때문이다.

자기 의식성은 르네상스 시기부터 확인되어온 오래된 예술적 현상인데다가 문학 텍스트에서 개인의(자율적인)의식성의 발현을 포착하여 강조한 모더니즘의 중요한 요소이자 근대예술의 일반적인 개념이기도 하다. 그러기에 이 글은 근대문학의 일반화된 특징인 자기 의식성이 1960년대라는 시기에서 어떤 발현 양상을 보여주고 있었는가를 확인해 보고자 하는 탐색을 주된 작업으로 두고자 한다. 그리고(잠정적으로) 역시나 예술사적으로 오래된 기법인 '환상'을 재현하는 이 시기 서사들의 어떤 방식이 자기 의식성을 드러낸 미학적(양식적) 스타일이었다는 가정을 설정하였다. 이러한 생각을 전제하여, 최인훈이 미학적 방법으로 수행한 '환상'을 예술(문학)의 본성을 구현하는 글쓰기의 방법론이자, 창작의 구체적인 원리나 기법의 차원, 더 나아가 스타일의 차원으로까지 끌어올리고 있음을 밝히고자 한다. 그리고 그 과정에서 작가적 인식에서나 소설 텍스트 차원에서의 자기 의식성의 양상을 확인해 볼 수 있을 것이다. 이를 그의 초기작인 「구운몽」을 통해서 확인해 보고자 한다.

2. '환상'이라는 증후

이른바 <문지>계열 평론가들이 김승옥을 중심으로 그 이전과 구별되는 1960년대 '문학의 새로움'을 다룬 바 있다. 그때 새로움의 내용을 '자기 세계의 확보'라거나 '자기 의식', '사소한 것의 사소하지 않음에 대한 발견' 등으로 보았다.[3] 유종호의 경우에도

www.kci.go.kr

3) 김 현, 「60년대 문학의 배경과 성과」, 『보이는 심연과 안보이는 역사전망』 전집7, 문학과지성

김승옥으로 대표되는 '감수성의 혁명'을 새로움의 내용으로 두기도 하였다. 성민엽의 경우에도 '4・19 세대'로 자임하는 문인들이 자기 세대의 문학적 독자성을 '자기 긍정'과 '자기 부정'으로 규정[4]하기도 한 바 있다. "1960년 이후 한 살도 더 먹지 않았다"[5]고 술회하는 '4・19세대'임을 자임한 문인들의 자기 세대에 대한 규정에는 자신들이 4・19 혁명의 적자임을 강조하는 것과 더불어 '자기 인식성'을 드러내고 있음을 볼 수 있다.

이러한 자기 규정들과 관련해서 '4・19세대'의 자기 규정이 '4・19를 직접 상대하지 않으면서도 4・19의 당사자임을 역설하는 불균형'[6]을 보여주었다는 평가와 함께, 김윤식의 경우처럼 '4・19문학의 불모성'[7]이 언급하기도 하는데, 그 근거에 '리얼리즘'을 두고 있음은 의미심장하다. 근대소설의 기본적 조건으로 리얼리즘에 두고 있는 이러한 시각에는 혁명적인 사건의 '형상화'와 역사적 전망의 제시가 문학적으로 충분히 재현되지 않았다는 데에서 찾고 있는 것으로 볼 수 있다. 요컨대 '현실'을 문학이 어떻게 그릴 수 있는가에 닿아 있다고 할 것이다.

김윤식이 4・19문학을 바라보는 관점에 준해서, 4・19를 혁명으로서나 자기 성찰의 계기로서, 사건의 실제(real) 체험을 '반영'했던 소설 작품들을 살펴본다면,[8] 어떤

사, 1992,
김 현, 「구원의 문학과 개인주의」, 『현대한국문학의 이론/사회와 윤리』 전집2, 문학과지성사, 1991.
김병익, 「60년대 문학의 위치」, 『사상계』(통권200호), 1969.12월.
김주연, 「새시대 문학의 성립-인식의 출발으로서의 60년대」, 『아세아』 창간호, 1969. 『김주연 문학평론선』(문학사상사, 1992), 13쪽~37쪽 참고.

4) 성민엽, 「4・19의 문학적 의미」, 『문학의 빈곤』, 문학과지성, 1988, 40쪽.
5) 김 현, 「책머리에」, 『김현문학전집7』, 위의 책, 13쪽.
6) 권보드래・천정환, 『1960년을 묻다』, 천년의상상, 2012, 66쪽.
7) 김윤식, 「4・19와 한국문학-무엇이 말해지지 않았는가?」, 『사상계』 통권204호, 1970.4. "리얼리즘이 가능한 역사적 순간이 4・19였다. 그렇다면 리얼리즘을 규정할 때 인간의 환경 조건에서 규정되어야 할 필요성이 생긴다. 단지 대상의 응시에 의해 일거에 파악하려는 것은 리얼리즘일 수 없을 것이다. 이러한 의미의 리얼리즘의 기간이 5・16으로 인해 단 일 년 동안의 기간에 불과하다는 것이 4・19의 불모성을 말해주는 문학 쪽의 이유가 아닌가 싶다." 291쪽. "4・19의 문학적 불모성은 4・19라는 역사가 언어로 인한 교육작용을 작가 및 독자에게 지나치게 강요했다는 데서 찾을 수 있다는 점이다. 지식을 요청할 때 4・19는 예술적 불모로 드러나고, 예술을 요청할 때 4・19는 이데올로기의 소멸에 직면하게 되리라." 295쪽.

공통된 양식(style)적 증후를 발견할 수 있다. 이들 소설들이 가장 많이 취하고 있는 플롯은 <(4・19이전의)현실인식의 부재 - 시위 현장의 직간접적 체험 - 각성>의 흐름이다. 그리고 현장의 폭력성에 대한 분노와 희생된 이들에 대한 애도의 감정과 부채의식으로 인한 성찰이 주된 각성의 내용으로 제시되고 있지만, 미래적 전망은 부재한 채 주요 인물의 결심이나 다짐 등의 의지 표출이 대강을 이루고 있다.[9]

그런데 무엇보다도 주목할 점은, 이들 60년대 4・19 반영 소설들이 보여준 핵심적인 소설 스타일상의 공통된 특징은 이야기의 전개과정에서 성찰과 각성으로 이끄는 서사 플롯의 방식으로(관성적인 기법으로나마) '아이러니(Irony)'가 주로 사용되고 있다는 점이다. 그리고 더 주목할 면은 현실 사태에 대한 총체적 인식이 불가능한 상태에서 시위(혁명) 현장의 체험은 혼란된 의식을 표현하고 있거나, 체험 이후 체험에 대한 어떤 정립이 필요한 순간에 합당한 대체 관념을 찾지 못하고 있음을 '환상'이나 '환각'이란 단어를 언어차원 그대로 표상하여 처리하고 있는 경우가 많았다는 점이다.[10]

---

8) 여기서는 남정현의 「너는 뭐냐」(사상계, 61년10월), 박연희의 「개미가 쌓은 성」(현대문학, 62년5월), 박태순의 「무너진 극장」(월간중앙, 68년9월), 선우휘의 「십자가 없는 골고다」(신동아, 65년7월), 신상웅의 「불타는 도시」(사상계, 70년4월), 유주현의 「밀고자」(사상계, 61년6월), 이어령의 「환각의 다리」(세대, 69년4월), 이호철의 「판문점」(사상계, 61년3월), 한무숙의 「대열속으로」(사상계, 61년 100호증간호), 현재훈의 「사각의 현실」(사상계, 66년2월) 등 정도만을 독해한 요약이다. 그리고 이 소설목록들은 김지미의 논문 「4・19소설의 형상화」(『한국현대문학연구』13호,2005)의 분류에서 도움받았다.

9) 많은 4・19 관련 소설들이 4・19라는 상황을 소설 속에서 형상화했다고 보기 어렵다. 4・19의 역사적인 의미성을 '이야기'했다는 것만으로 그 무게감을 확보하려는 태도를 보여주는 경우가 많았다. 인물(캐릭터) 설정이라거나 갈등양상이 4・19적 특수성을 보여주는 경우보다는, 개인차원의 내적 갈등을 시위군중 속에서 사회적-집단적으로 해소하게 되었다는 식이 많았고 4・19적인 상황이나 현실성은 서사 흐름을 위한 배경으로 후경화된 경우가 많았다. 심한 경우에는 식민지 말기 총력전 하의 소설들처럼, 관념성과 권위성과 당위성이 드러나는 서술자의 목소리와 긍정적인 인간형의 설정, 심리적 문제를 앓고 있는 인물의 계몽과정, 목적론적 인식 성장 등을 서사틀로 하는 소설작법상의 관습이 엿보이기도 하였다. 다른 것은 4・19 혁명을 '이념'으로 설정했다는 정도이다.

10) 단편적인 예시를 들자면, "무너지는 둑을 눈앞에 본다.'터진다. 터졌다아', 환각(幻覺). 범람하는 황토물을 본다. 그것은 함성과 몸부림의 소용돌이였다. 휩쓰는 물, 그것은 누적된 힘이었다. 용솟음치는 세찬 물살이 광야를 휩쓴다."(유주현의 「밀고자」)와 같은 표현이나, "우리는 하나의 전례를 만들어 놓은 거야. 우리는 하나의 환상을 그려 놓은 거다. 이건 어떠한

대개 아이러니는 기대되고 있는 보편적인 인간의 삶으로 받아들여졌던 운명적인 현실적 순리적 질서가 문제적인 개인이 처하게 된 현실과 불일치 할 때 나타나는 현상이다. 즉 한 특정 개인의 삶이 그를 형성하고 있는 세계(das Umwelt)와 어긋나도록 하면서 세계성(사회나 계급 등)이 갖고 있는 근본적인 모순을 드러내는 효과를 갖고 있는 것이다. 루카치가『소설의 이론』에서 아이러니를 신이 버린 세계에서 근대적 개인이 얻을 수 있는 최고의 자유라고 말한 것[11]은 근대적 질서의 모순성을 드러낼 수 있는 미학적 방법으로 보았기 때문이다. 아이러니는 개인이 세계와의 동일화가 실패하는 지점에서 발생하는 데, 개인이 자신의 시대의 총체성, 세계성과의 동일성을 추구하는 과정에서 소외의 경험을 하게 되는 것을 보여주고, 서사적으로 동일성을 추구하는 데에 실패하고 파멸함으로써 근대서사의 문제의식을 보여주는 리얼리즘 예술의 미학적 방법인 것이다.[12]

그런데 이 아이러니를 겪는 개인이 동일화를 추구하는 과정에서 일치할 수 없음, 즉 소외를 극복하려는 시도에서 만나게 되는 것이 환상이다. 아이러니적 상황의 해결책으로서의 환상은 문제적 개인을 통해서 이념(이데올로기적 환상)의 세계가 가지고 있는 상징계적 질서의 억압성을 드러낸다고 할 수 있다. 근대 소설에서 아이러니로부터 발생한 환상은 신경증 상태에서 억압된 리비도가 귀환하는 양상을 보여주고, 현실세계에서 소외를 경험하는 개인이 자신의 비동일성의 위치를 자각하게 되는 양상을 그려내 준다.

개인의 비동일성의 위치는 프로이트가 말한 '낯선 두려움'(Unheimliche)[13]의 상태에 있게 됨으로써 환상을 창안해 낸다. 비동일성의 위치는 현실적 질서의 세계를 불신

일이 있어도 지워지지 않겠지.(…중략…) 그 환상의 구체적 모습이 어떻게 되느냐 하는 문제를 가지고 유식한 놈들은 된 소리 안된 소리 씨부렁대 가며 그걸로 밥벌이 방편을 삼아 보겠지만 그까짓 거야 아무렇게 되어도 상관없어. 또 그것두 그럴지 몰라. 환상은 현실이 아니니까 앞으로 피를 흘릴지도 모르고 그 사이의 거리감 때문에 고민을 하는 놈들도 나오겠지만 그러나 우리가 만들어 놓은 전례만은 지워지지 않을 거다." (박태순의 「환상에 대하여」)와 같은 표현을 들 수 있다.

11) G. 루카치, 김경식 옮김,『소설의 이론』, 문예출판사, 2007. 108쪽.

12) 나병철,『환상과 리얼리티』, 문예출판사, 2011, 115쪽.

13) 프로이트, 정장진 옮김,『창조적인 작가와 몽상』, 열린책들, 1996, 137쪽 참조.

할 뿐만 아니라, 특정한 이해가능한 코드로 인식할 수 없거나 상징화할 수 없는 개인이 불안과 소외를 느끼는 곳이다. 낯선 두려움이란 친숙한 곳(Heimliche)이 억압된 감정이다. 여기서 친숙한 곳은 프로이트에 따르면, 고향, 어머니의 품, 자궁 등을 의미한다. 어머니의 품은 상징계적 주체인 아버지의 법에 의해서 거세공포의 위협에 의해 금지되었으므로, Heimliche의 욕망은 Unheimliche의 현실 체험이 된다. 친숙한 곳은 동일화의 욕망 즉 미메시스의 요소를 포함한 공간이 되는 곳이다.

구체적인 개별 문학작품들에 대한 충분한 검토가 필요하겠지만, 5,60년대의 문학에서나 신문, 잡지 등의 매체에서 '환/환각/환상'이라는 어휘의 출현이나 의도적인 환각 이미지 연출장면은 비교적 종종 발견되는 현상으로 보인다. 이 현상을 소설의 영역에서 생각한다면, 현실세계가 보여주는 실제들이 소설적인 언어로 담아낼 수 없을 만큼 압도적이었거나, 현실 세계를 충분히 담아낼 적당한 소설 언어를 찾지 못했을 때, '환상'이라는 기표나 관습적인 설정이 소설쓰기에 있어서 활용되는 것으로 추정된다.[14]

최인훈의 경우에도 그의 산문이나 문학론에서 유난히 '환상'이란 단어에 몰두하고 있음을 볼 수 있다. 그의 대표작인 「광장」에서부터 전 소설과 희곡작품에 이르기까지 환각의 이미지들과 환상의 장면들이 그려지고 있음을 어렵지 않게 확인할 수 있다. 여기서 다룰 최인훈의 「구운몽」 또한 이 환상을 단초로 해서 독고민이라는 주요 인물이 연인 숙을 찾아 헤매는 과정을 그린 소설이다. 「구운몽」에서 독고민이 배회하는 친숙한 듯하면서도(Heimliche), 낯선(Unheimliche) 도시의 거리는 텍스트 차원으로 표현된 환상의 공간이라고 할 수 있다.

3. 풍문과 환상의 아틀라스

최인훈은 "빛나는 4월이 가져온 새 공화국에 사는 작가의 보람"을 이야기한 「광장」 서문에서 그는 역사적・미래적 전망이나 절대적 이념 같은 것을 '풍문'이라고 말한 바 있다.

14) 식민말기, 해방기, 50, 60년대의 정치・사회적인 현실상황 때문일 수도 있고, 미국의 대중문화나 영화 매체의 영향 등의 문화적인 상황에서 비롯되는 현상일 수 있겠지만, 다른 지면을 통한 검토가 필요한 부분이다.

www.kci.go.kr

> '메시아'가 왔다는 이천 년래의 풍문이 있습니다. 신이 죽었다는 풍문이 있습니다. 신이 부활했다는 풍문도 있습니다. 코뮤니즘이 세계를 구하리라는 풍문도 있습니다. 우리는 참 많은 풍문 속에 삽니다. 풍문의 지층은 두텁고 무겁습니다. 우리는 그것을 역사라고 부르고 문화라고 부릅니다. 인생을 풍문 듣듯 산다는 건 슬픈 일입니다. 풍문에 만족하지 않고 현장을 찾아갈 때 우리는 운명을 만납니다. 운명을 만나는 자리를 광장이라고 합시다. 광장에 대한 풍문도 구구합니다. 제가 여기 전하는 것은 풍문에 만족지 못하고 현장에 있으려고 한 우리 친구의 얘깁니다.[15]

「광장」이 '현장에 있으려'는 이명준의 '사는 것'을 서사화 했다면, 「구운몽」은 이 '풍문'으로 표현된 것의 환상 구현을 서사화 한 것이라 할 수 있다. 「광장」의 이명준이 남과 북의 두 현실 세계를 구성한 견고한 믿음체계(이데올로기)를 표상하는 두 가지 '풍문' 사이에서의 고뇌와 좌절을 이야기 했다면, 「구운몽」은 여러 장면들로 그려지는 풍문'들' 사이에서 떠돌고 있는 '풍문인'으로서의 독고민을 이야기한다.[16] 이데올로기가 상징질서의 틈을 봉합하는 '풍문'으로서의 '환상'이면서 동시에 그 질서에 동화된 '현실'을 주조한다면, 그런 이데올로기에 동화되지 않은 풍문인은 상징계의 틈과 틈 사이를 떠도는 꿈–체험을 한다. 독고민은 상징계의 틈의 공간들, 알레고리적인 환상으로 표현된 공간을 배회한다. 그런데 독고민의 이야기만이 「구운몽」의 전체 내용이 아니다.

「구운몽」은 독고민의 이야기, 김용길 박사의 이야기, 시사회 영화를 본 연인의 이야기로 크게 세 개의 이야기로 구분되어 있다.

첫 번째 독고민의 이야기는 첫사랑의 여자인 '숙'으로부터 보내졌다고 믿는 편지를 받고 '숙'을 만나러 다방 '미궁'에 나갔지만 만나지 못하고 미궁과도 같은 상황의 연속에 빠져드는 내용이다. 미군부대 양부인인 '숙'은 그러한 상황에서 '왼쪽 뺨에 있는 까

15) 최인훈, 『광장/구운몽』, 문학과지성사, 1991(서문, 『새벽』, 1960년 10월), 17쪽.

16) 독고민은 감방 에피소드 장면에서 죄수들에 대한 안내를 받을 때에는 '각하'로 존칭되었다가, 소장에게 전해진 공문에 의해 체포된다. 그 공문의 내용은 이렇다. "극비, 당신을 만나고 있는 독고민 박사를 그 자리에서 체포하라. 그의 죄명은 '풍문인(風聞人)'. 그는 인생을 살지 않았으며 살았으되 마치 풍문 듣듯 산 것임. 즉 흉악범이므로 밖에 새지 않는 한 어떠한 학대를 가해도 묵인하겠으며 서서히 살해하는 방향으로 취급요. 본 명령은 집행 후 태워버릴 것." 최인훈, 『광장/구운몽』, 앞의 책, 237쪽.

www.kci.go.kr

만 점'과 '허벅지의 상처'라는 기표로 '숙'이라는 추정만 보여줄 뿐 각기 다른 모습으로 등장한다. 독고민은 시인들, 늙은 은행원으로 보이는 노인들, 발레리나, 죄수들, 여급 에레나 등을 만나고 그들에게 쫓긴다. 쫓겨 달아나는 과정에서 스피커에서 흘러나오는 혁명군방송과 정부군 방송이 들려오고, 그 방송에 의해서 독고민은 혁명군의 수령이었다가 반란군의 수괴가 되어 광장에서 총살당하는 상황이 벌어진다. "도대체 어떻게 된 노릇인가. 그의 머릿속은 걷잡을 수 없이 빙글빙글 돌아간다"[17]에서처럼 독고민은 자신을 둘러싸고 벌어지는 혼란스러운 상황을 도저히 이해할 수 없다. 독고민이 총살당하기 직전 '숙'을 만나지만, 이미 정부군 관리의 부인인 된 숙은 그를 알아보지 못한다. 총살을 당한 독고민에게 그 전에 만났던 늙은 발레리나가 다가오고, 그녀의 눈물이 흐르는 순간 '왼쪽 뺨에 까만 점'이 있는 젊은 여인으로 변모한다. 그녀는 독고민의 주검의 몸에서 방탄조끼를 벗겨내고 반란군의 사령부로 향하고, 바티칸 방송에서는 독고민 대주교의 순교 소식을 알린다. 마지막에 독고민이 왼쪽 뺨에 까만 점의 여인과 함께 사령부를 떠나는 것으로 독고민의 이야기는 종결된다.

두 번째 이야기는 "이튿날 아침"으로 시작되는 김용길 박사의 이야기이다. 이 이야기에서 독고민이라는 이름을 가진 이는 김용길 박사의 병원 앞에서 얼어 죽은 시체로 발견된다. 인간의 유일성과 동일성을 찾는 연구에 자신의 관념을 열중 하고 있는 김용길 박사의 고향과 과거는 독고민과 유사한 것으로 제시된다. 그의 제자인 빨간 넥타이 민선생이 해부실로 간호부장을 부르고, 늙은 간호부장는 동사한 독고민의 시신의 얼굴에서 "4월의 그날"에 잃은 자신의 아들과 닮은 모습을 본다.

세 번째 이야기는 먼 미래의 시점으로 추정되는 시기의 이야기다. 성탄절(부처의) 기념 초대 시사회의 강연자에 의해서 고고학 입문 시리즈로서 영화 '조선원인고'에 대한 설명이 제시되고, 영화를 보고 나온 빨간 넥타이 '민'과 왼쪽 뺨에 까만 점을 가진 여인이 연인으로 입맞춤을 하는 장면으로 세 번째 이야기와 더불어 소설 전체가 끝이 난다.

「구운몽」의 대부분의 분량은 독고민의 이야기에 할애되어 있고, 김용길 박사의 이야기는 그에 비해 짧다. 그리고 세 번째 이야기는 앞의 분량에 비해서 더 짧다. 독고민의 이야기가 중심을 이룬다고 볼 수 있지만, 에필로그와 같은 세 번째 이야기에서의 '고고학'에 대한 서술은 앞선 이야기들을 재해석하게 해준다. 이 때문에 「구운몽」을 읽는

17) 최인훈, 『광장/구운몽』, 위의 책, 247쪽.

www.kci.go.kr

과정은 새로운 장면으로 전환을 이루면서 추가되는 이야기의 서술들이 제공하는 정보를 통해서 앞선 이야기들을 사후적인 논리에 따라 재해석하게 되는 과정이 된다.

「구운몽」의 세 번째 이야기에서, 고고학을 강의하는 목소리와 고고학 입문 자료로서 제시되는 영화에 대한 이야기라는 설정을 통해서, 앞선 두 이야기들과 더불어 독고민의 이야기 장면들이 단일한 서사성을 유지하지 못하고 불연속적인 이유와 김용길 박사의 이야기로 급전환된 이유를 추정해 볼 수 있다. 이 세 번째 이야기에서의 강연자의 목소리는 최인훈의 「서유기」에서의 서문 양식의 도입 내용과 거의 유사하다.

> 오늘 여러분이 보신 영화는, 고고학 입문 시리즈 가운데 한편으로, 최근에 파낸 어느 도시의 전모입니다. 이 도시는 분명히 상고 시대 어느 왕조의 서울로 짐작됩니다. 이 한 편을 특히 고른 것은, 그것이 아주 최근의 발굴이라는 것뿐 아니라, 아까 말씀드린 한국 유적이 모두 그런 황폐성과 무질서성이, 아주 본보기로 나타나 있는 까닭입니다. 그런 점에서 이 영화는 한국 고고학의 과제, 전망 및 골치를 한눈에 보여주고 있는 백미편이라 하겠습니다.…(중략)…변명이 아닙니다만 이것은 과도기 속에서 삶을 받은 자의 슬픔이라 하겠습니다.…(중략)…이 영화는 피사체 자신의 성질 탓에, 그리고 말씀드린 만들게 된 뜻에 따라, 비교적 느린 걸음을 썼으며, 클로즈업을 쉴새없이 끼어넣었고, 같은 장면의 되풀이 및, 심지어는 영사기의 돌림을 멈추고, 중요한 화면을 정물 사진으로 볼 수 있게 다루었습니다.[18]

「서유기」 소설의 맨 앞장, 일종의 프롤로그에 해당하는 부분에서 이 내용은 다시금 반복되는데, 영화라는 단어는 필름이라는 단어로 바뀌고, 서울이란 공간성이 삭제되고 상고시대라는 시간성만 제시되고, 문장들이 조금 다듬어진 정도이다.[19] 「서유기」는 소설의 시작페이지에서의 위 머리말에 "관념의 주마등을 한 계단 한 계단 천천히 밟으면서 그는 이층 자기 방으로 올라갔다."는 문장과 더불어 '독고준'의 이야기가 시

18) 최인훈, 『광장/구운몽』, 앞의 책, 276~277쪽.

19) 최인훈, 『서유기』, 0쪽, 문학과지성사, 1994.
"이 필름은 고고학 입문 시리즈 가운데 한 편으로, 최근에 발굴된 고대인의 두개골 화석의 대뇌 피질부에 대한 의미론적 해독입니다.…(중략)…이 필름은 피사체 자신의 성질상, 그리고 전기한 제작 방침에 따라 비교적 느린 템포를 썼으며 클로즈업을 끊임없이 삽입하였고, 동일 장면의 반복 및 심지어는 영사기의 회전을 중단시키고 중요한 화면을 정물 사진으로 볼 수 있게 운용하였습니다. 그러면 곧 필름을 감상하시겠습니다."

작된다. 「구운몽」의 독고민의 이야기는 다시금 「서유기」의 독고준의 이야기와 평행을 이룬다고 하겠다.

「구운몽」의 이 세 번째 이야기와 텍스트 바깥의 다른 텍스트를 통해서 독고민의 이야기들이 갖는 환상의 효과와 김용길박사의 이야기와의 단절성을 이해할 수 있는 단초를 찾을 수 있다. 독고민과 김용길 박사의 이야기가 서로 연관성은 있지만, 서술상의 흐름에 있어서 단절된 채 서로 구별되는 이야기 덩어리라는 점을 세 번째 이야기의 강연자의 목소리의 설명에 따라 이해한다면, 이 이야기들은 발굴된 유물 개별들에 대한 필름들의 집합으로서 각 편의 영화 부분 대목에 해당하는 것으로 볼 수 있다. 필름 한 프레임 한 프레임들의 연속 장면으로서 조각된 환영(幻影)들은 독고민 이야기의 여러 장면들과 김용길 박사 이야기의 장면들을 만들어 낸 것이다. 세 번째 이야기의 정보는 앞의 이야기들에 대한 일종의 해석학적 방법론을 하나의 텍스트 안에서 제공해주는 것으로 이해할 수 있게 된다.

「구운몽」을 유기적이거나 인과적으로 사건들이 연결된 일관된 서사를 가진 것으로 독해하려 한다면 해석의 과잉에 빠지거나 서사성의 빈약함[20]을 지적할 수밖에 없다. 독고민의 이야기들은 여러 개의 필름 잠상(潛像)들로 이루어진 시퀀스들로 구성된 것들이고, 그 장면 하나하나가 각각의 발굴된 유물들에 해당하는 것이다. 유물들은 무질서하게 흩어져 존재한다. 그 자체로서 의미를 지닌다기보다는 유물들 사이의 유사성과 인접성과 그 유물들이 묻힌 지층들과의 관계 속에서 그리고 고고학자들의 배치에 의해 종합됨으로써 해석되는 것이다. 벤야민이 그렸던 성좌(Konstellation)의 사유이미지처럼, 그것은 마치 밤하늘의 수많은 별들의 빛나는 점들을 잇는 작업과 유사하다. 별들은 각기 서로 바라보는 지구의 위치로부터의 거리가 다를 것이지만, 지구의 관찰자들의 신화적 상상에 의해서 오로지 별의 밝기만으로 별자리를 그리게 되는 것처럼 말이다. 독고민의 현실적인 것으로 상상 가능한 수많은 삶의 장면들 중에서 몇 개의 에피소드들이 세 번째 이야기의 고고학 강연자의 해석에 의해서 선택되어 들어올려진 것이다. 먼 미래시점의 고고학 강연자에게서 상고시대의 이미 죽은 존재인 독고민의 정지된 필름 한 컷 한 컷들은 서로 조합되고, 연속적으로 연결되어 살아 움직

20) 김미영, 「최인훈의 <구운몽>론 : 인물과 환상성을 중심으로」, 『한국언어문화』 20, 2001, 103쪽.

www.kci.go.kr

이는 것처럼 스크린에 비치게 된 것이다. 독고민 이야기의 그 에피소드들은 얇은 평면을 이룬 필름의 프레임들과 그 속의 잠상(latent image)들의 연속에 의해서 연결되어 스크린에 투영된 그 자체로 환영(幻影, 幻像)이자 환상(幻想)인 것이다.

독고민 이야기를 구성하는 틀이자 해석적 실마리를 제공하는 무게 뒷 이야기들이 제공하고 있지만, 그럼에도 불구하고 독고민의 이야기가 「구운몽」의 주된 내용을 이루는 중심이야기이다. 혁명군의 수령으로서 진실한 사랑을 찾았던 독고민은 몽유병자나 행려병자의 초라하게 얼어죽은 시신으로 변하였지만, 김용길 박사의 현대사회의 분열증에 대한 진단에 이어서 간호부장의 4월의 그날에 잃은 아들에 대한 애도를 갖게 하는 계기가 된다.

최인훈 소설들의 특징으로 '환상'을 꼽는 것은 이미 잘 알려진 사실이다. 「광장」에서는 이명준에 의한 환각과 착각이 두루 나타난다. 이 환각의 실체가 배가 출발할 때부터 따라온 갈매기였고, 이명준은 그 갈매기는 연인과 딸이라고 생각하고, '푸른광장'(바다)으로 사라진다. 「가면고」에서는 주인공이 '어디서 본 것 같은 여자'를 통해 군대의 일을 회상하고, 최면을 통해 몇 천 년 전의 전생을 이야기한다. 「회색인」에서 독고준이 이유정의 방으로 들어가는 것에서 마무리되는데 「서유기」에서는 독고준이 이유정의 방에서 나오는 데에서 시작하여 자기의 방으로 돌아오기까지의 회상들을 펼치고 있기도 하다. 주인공의 생각들과 내면의 의식들은 현실적인 것과 역사적 인물들을 만나는 비현실적인 것들이 뒤섞여 있는 곳에서 펼쳐진다. 「크리스마스 캐럴」 연작에서나 「웃음소리」, 「하늘의 다리」 등의 여러 작품들 속에서 환청, 환시와 같은 환각이미지들이나 몽유적인 장면 등이 그려진다.

「구운몽」 또한 최인훈의 다른 작품들과 마찬가지로 환각의 이미지들과 더불어 주인물인 독고민의 공간이동이 현실과 꿈의 경계가 불분명한 채 넘나드는 이야기의 흐름 때문에 환상성을 지닌 것으로 보게 된다. 그리고 김용길 박사의 이야기에서 설명되고 있는 것처럼, 독고민이 겨울 밤 도시의 거리를 몽유병자인듯 헤매고 다니면서, 공포와 두려움, 쫓김, 변신의 장면들과 독고민의 인식적 혼란 등이 또 그러하다.

하지만, 구운몽의 세계가 매듭지워지는 대목이 '조선원인고'라는 필름의 상영이라고 설정한 것에서 독고민의 에피소드들을 다시 이해할 수 있는 단초를 떠올려볼 수 있다. 4×3 비례의 필름 프레임 속의 영상들의 연속이 빚어낸 환영이 독고민의 삶의

www.kci.go.kr

몇 대목이 되었다. 여기서 우리가 독고민의 에피소드들을 '환상'으로 인식하면서 읽게 되는 것은 프레임과 프레임 사이의 빈 공간 때문이다. 또는 필름의 톱니바퀴에 걸 수 있는 작은 사각 구멍들 때문이다. 즉 사실 독고민의 에피소드들이 그 자체로 환상이라기보다는 에피소드들 사이의 단절이 발생하는데도 그럼에도 새로운 이야기로 넘어가는 진행이 독자로 하여금 환상으로 여기게 한다. 때문에 「구운몽」에서의 환상은 기이하고 비합리적인 장면을 통해서나 그러한 장면을 묘사된 것으로서 그려지는 것에만 국한되는 것이 아니다. 전체 소설 내용을 파악해내기 위한 해석적 방법으로서 환상이고, 더 나아가 작가가 소설을 구성하고 있는 방법으로서의 환상이다. 즉, making illusion으로서의 창작행위인 것이다.

세 번째 이야기에서 고고학 강연자 목소리는 유물들을 통해서 무엇을 읽어내려고 했는지에 대해서 설명을 한다. 이 강연자의 목소리가 해석해내는 독고민이라는 유물들을 해석적인 방법으로서 고고학을 이야기 했지만, 그렇다면 유물들을(유물들의 필름들을) 해석해 내는(프레임마다 연결하는) 실마리는 무엇인가? 그것은 독고민의 이야기에서 여러 차례로 '반복'되고 있는 흔적들을 통해서 확인해 볼 수 있다. 그 반복들은 독고민의 이야기가 환상이라고 읽게 하는 또다른 장치이다.

「구운몽」에서 독자로 하여금 환상으로 읽게 하는 반복의 역할을 주로 하고 있는 것은, '숙'이라는 존재의 동일성의 기표들이다. 독고민이 찾고 있는 '숙'이라는 인물의 동일성을 가능하게 하는 것은 '어디선가 본 듯한'이나 '왼쪽 뺨에 까만 점'이라는 소설 속의 단어들 자체에서부터 비롯된다. 이 문장들 또는 어구들의 에피소드들마다에서의 반복적인 사용은 독고민의 환상 이야기의 연속성과 더불어 독고민이라는 인물의 동일성까지 확보하게 해주는 기표가 된다. 이는 작가의 글쓰기적 방식과 의도이자 독자로 하여금 이 이야기를 '환상'으로 읽게 함과 동시에 각각의 에피소드들마다의 단절을 잊어버리게 만들고 연속적인 서사로서 독고민의 삶(꿈)을 이해시키고 있는 표시장치라고 할 수 있다.

욕망의 좌절에 따르는 환상으로서 독고민의 이야기를 이해한다면, 최인훈 스스로가 밝히고 있듯, 소설의 주인공은 삶의 바다로 내려가 '이데올로기와 사랑이라는 심해의 숨은 바위'[21]에 걸려 좌초되는 존재로 해석된다. 사랑과 이데올로기는 우리의 의식

21) 최인훈, <1973년판 서문:이명준의 진혼을 위하여>, 『광장/구운몽』, 문학과지성사,

www.kci.go.kr

에 작용하는 것이 아니라 상징계의 틈새에 위치한 분열된 주체의 무의식에 침투한다. 사랑이나 이데올로기가 매혹적인 것은 분열된 주체의 현실에서의 결핍을 해소시켜 줄 것이라는 향락의 기대감[22]을 갖게 하기 때문이다. 독고민을 환상과 꿈으로서 해석한다면, 최인훈 소설은 '이데올로기와 사랑이라는 심해의 숨은 바위'에 의한 좌초인 동시에, 그 실패를 넘어서려는 사랑의 열정에 대한 암시라고 해석 할 수 있다.

「구운몽」에서 독고민이 '숙'의 편지로 표상되는 '사랑의 목소리'에 호명당하여 삶의 공간에 발을 들여놓았지만, 숙과의 만남은 지연된다. 그가 경험하는 집, 거리, 광장 등의 공간들은 상징계와 실재계 사이의 공간이 된다. 그 틈새의 공간에서 독고민은 의식과 무의식, 현실과 환상 사이의 경험을 하게 되는 것이다. 독고민이 거리와 광장에서 수시로 '어디선가 본 듯한' 기시감(dé・jà vu)을 느끼는 것도 그 틈새의 위치를 말해준다. 독고민은 분명히 낯익은 거리인데 어딘지 잘 알 수 없는 미로와도 같은 거리를 헤맨다. 그 기시감은 독고민의 무의식이 더 활성화되고 기억 속 이미지들의 대상에 대한 전위, 압축 등의 작용이 왕성해지면서 '환상'으로 이행된다. 숙의 이미지임을 말하는 '왼쪽 빰에 까만 점'의 여자들의 출현은 단순한 기시감에서 점차 환상경험에 의한 독고민의 정체성이 다중으로 분열되는 과정을 보여주기도 한다.

「구운몽」 전체가 기시감과 환상에 의해 암시되는 다중적 정체성은 두 번째 이야기의 김용길 박사의 연구 내용과 연관 되기도 한다. 김용길 박사의 연구 내용은 개인이 인류의 미궁 같은 기억의 바다에 빠져 동일성을 잃을 때의 개체성의 의미에 관한 것이다. 이 연구는 독고민이 미로 같은 거리와 광장을 방황하며 숙과 자신의 다중적 정체성을 경험하는 과정에 상응한다. 「구운몽」에서 독고민의 서사는 김용길 박사 연구의 자료인 셈으로, 숙을 암시하는 여자들과 독고민을 호명하는 다양한 풍문들(이데올로기적 목소리들)속에서 헤매는 다중적 정체성을 보여준다.

그런데 1960년대라는 현실 시간과 소설가라는 정체성을 수행하는 최인훈의 현실에서, 혁명과 사랑이라고 하는 것이 실제 현실에서 실재하는 것인가? 그에 대한 최인훈의 성찰 의식은 세계인식과 정체성과 관련된 문제성을 제기한다. 최인훈은 자신이 알고 있다고 생각하는 지와 앎의 관념들, 서구적 가치의 관념들이자 상징계적 질서를

1991.15쪽.

22) S.지젝, 이만우 옮김, 『향락의 전이』, 인간사랑, 2002. 125쪽.

www.kci.go.kr

형성하는 그것들을 '풍문'이라는 사실을 스스로 깨닫는다. 그 깨달음의 현실적인 계기는 4·19로부터 촉발되었다. 최인훈이 독고민을 풍문인으로 이야기하는 것은, 독고민에 투사한 지식인 스스로를 지칭하고 지시하는 술어라고 할 수 있다. 즉, 지식인으로서 현실을 살지 못하고, 이념들만 좇고 있던, 땅 위에서 발이 들린 자들이 현실의 문제성에 자각하게 되는 과정을 갖게 하는 사건이 4·19인 것이다. 그러기에 그에게 4·19의 정신은 "내 생애에 인간 형성, 교양 형성에 이 대단한 세례"이자 "자기 자신들의 동일성을 4·19와 주객이 합일된, 전유하고 싶다는 권리조차도 보류하거나 양보하는 끊임없는 버릇"[23]을 지키라는 성찰을 명령하는 것이다. 이렇게 본다면, 「구운몽」은 현실에 견자(見者)의 '포즈'를 취하고 있는 지식인들의 4·19를 계기로 겪게 되는 관념적인 부침들의 과정들을 보여준 것이라고 할 수 있다. 그리고 독고민의 서사에 대한 김용길 박사의 서사가 가지고 있는 메타적 인식을 통해서 독고민의 환상 서사로부터 빠져나올 수 있게 된다. 그러면 이 김용길 박사의 서사는 환상을 벗어난 현실의 서사인가? 하지만 김용길 박사의 서사 또한 강의실에서 상영된 스크린의 이미지에 불과한 것이다. 또 한 차례의 메타적 인식 장치가 마련되어 있는 것이다. 이 메타적인 전략들로서 작가 스스로와 독자들은 메타적인 서사전략 자체로 인해서, 즉 「구운몽」 서사의 자기-지시적 장치에 의해서 독고민의 방황이 환상인 것처럼, 김용길 박사나, 영화스크린이나 모두 환상임을 알게 한다. 동시에 「구운몽」이 모든 세 층위의 환상을 품고 있는 미학적 환상구성물임을 자기-지시적으로 알게 해줌으로써 소설적(예술적) 가상으로서 그 형식성을 확보할 수 있게 해준다.

4. 텍스트적 기표의 반복과 환상 만들기

다른 한편으로, 「구운몽」의 '반복'들이 텍스트 차원에서 이루어진다는 사실에 주목하게 될 경우에는 이해의 결이 다소 달라질 수 있다. 반복된 기표들은 「구운몽」 내부에서만 이루어지는 것뿐만 아니라 최인훈의 다른 소설 텍스트들에서도 나타나기도 한다.

23) 최인훈·김치수, 「대담-4·19정신의 정원을 함께 걷다」, 『4·19와 모더니티』, 문학과지성, 2010, 21쪽.

www.kci.go.kr

먼저, 인물을 대상으로 이루어진 반복성을 살펴보자. “황해도 태생으로 전쟁통에 내려”온 독고민은 “포목전을 내고 있던 부친의 덕으로 이렇다 할 고생도 해본 일 없이” 살아왔고, “그림만은 빼어”[24]난 인물이다. 독고민의 과거지사의 정보는 「구운몽」 텍스트 내에서 역시 ‘황해도 태생’이자 ‘포목전을 내고 있던 아버지 덕으로, 이렇다 할 어려움도 모르고’ 지냈고, ‘대학에 올라갈 때 미술을 택할 생각이었’던 김용길 박사의 과거의 그것과 같은 내용으로 반복된다. 더 나아가 그의 다른 작품 텍스트들의 인물 이름에도 ‘준’, ‘독고’, ‘민’ 등의 기표들이 반복적으로 재등장함과 동시에 모두 고향을 이북에 두고 온 실향민으로 그려지고 있다.[25] 이 이름의 인물들은 1994년의 『화두』에 이르러서는 “순간마다의 이른바 <나>가 그때마다 이루어진 연속으로서의 나, 집과 학교 사이에 개미들의 행렬처럼 이어진 나, 나, 나, 나, 나, 나……”[26]들로 기억되고, 이명준인 ‘나’와 독고준인 ‘나’, 김준구인 ‘나’ 등등의 여럿의 ‘나’들은 기억 속의 ‘나’와 글을 쓰는 ‘나’로 나아간다. 이 서술자들을 잇고 있는 정보들은 ‘나’에 대한 텍스트 내에서의 언급이 소설 속의 주인공 서술자, 즉 ‘나’의 서술을 하고 있는 이명준, 김준구, 독고준, 독고민,등이 허구의 인물인지 작가인 최인훈인지 헷갈리게 한다.

> 종이에다 <나>라고 쓸 때, 그렇게 쓰고 있는 《나》는 <나>가 아닌 것이다. 책임은 <나>에게 전가되고 《나》는 종이에서 마술의 모자를 쓴 인물처럼 보이지 않게 된다.[27]

---

24) 최인훈, 『광장/구운몽』, 앞의 책, 175쪽~177쪽.

25) 최인훈 소설에서의 이러한 ‘이름붙이기’와 같은 기표의 반복은 메타픽션적 특징으로 이해할 수도 있다. 퍼트리샤 워, 김상구 옮김, 『메타픽션』, 열음사, 1989, 126쪽 참조.
“전통적인 픽션에서는 이름과 이름붙여진 대상 사이에는 아무런 차이도 없다고 위장하려는-이러한 순전히 언어적인 존재를 위장하려는-목적의 일부로써 이름을 사용한다. 이와는 달리 메타픽션에서는 지칭의 문제에 관심의 초점을 둔다. 여기서는 적절한 이름들이 흔히 겉으로 보기에 자의적이거나 부조리하게 드러나기도 하고, 완전히 생략되기도 하며 이름붙여진 대상과 분명히 은유적이거나 형용사적인 관계에 놓여진다.…(중략)…이름은 작가의 자의적인 통제와 언어의 자의적인 관련성을 들춰내기 위해서 사용된다.…(중략)… 우리는 모든 픽션에서 이름이 무엇인가를 지칭할 때, 지칭되는 대상은 어쨌든 ‘이름붙이기’ 과정을 통해서 창조되었다는 사실을 알게 된다.”

26) 최인훈, 『화두』1, 문이재, 2002, 204쪽.

27) 최인훈, 『화두』1, 위의 책, 59쪽.

www.kci.go.kr

인물이 텍스트의 한계를 벗어나 드라마적 캐릭터로서의 자율성을 보임으로써 메타픽션을 이루고 있는 최인훈의 소설들은『화두』에 이르러서는 텍스트 캐릭터(화자)와 작가의 의식이 혼재 된 듯한 메타픽셔널 캐릭터로서 등장한다.[28] 글을 쓰는 '나'(≪나≫)와 글 속에서 말하는 '나'(<나>)가 다르다는 인식은 소설의 인물을 포스트모더니즘적인 다원적인 자아를 재현하는 것으로도 볼 수 있다.

그보다 먼저, 이 인물들에 대한 정보들과 이름들과 지시어들은 소설 속의 문자 텍스트로 구성되어 있다는 사실을 확인할 필요가 있다. 텍스트적인 반복성이 인물의 캐릭터성을 불러일으키고 있고, 더 나아가 소설쓰기 행위에 있어서의 자아의 다원성까지 가능하게 하고 있다는 사실에 대해서 주목할 필요가 있다. 최인훈의 소설쓰기에서의 반복은 그의 인물들의 정보가 주는 리얼리티를 보여줌과 동시에 예술적 가상을 보여주는 "허"[29]이거나 환상으로서의 인물의 '사는 것'을 보여주고 있는 것이다.

「구운몽」에서의 반복은 인물에 대한 정보나 인물의 이름뿐만 아니라, 서술자의 설명서술인 듯도 하고, 3인칭 독고민의 내면 의식을 말하는 듯한 기표들에서 수차례 나타난다. 독고민의 사랑의 대상인 '숙'의 이미지가 그렇다. '숙'에 대한 정보는 미군부대 양공주이자 독고민의 첫사랑이면서 독고민의 돈을 가지고 사라져버린 것으로 설정된 소설 초반의 내용이나, 독고민이 광장에서 총살당하기 전 정부군 장교의 부인으로서 설정되었지만, 그 '숙'의 정보는 독고민이 찾아 헤매는 '숙'을 알아보는 데 중요한 요소가 되지 못한다. 오히려 '숙'이라고 독자가 단정하게 하는 기표들만이 제시가 된다. '숙'에 대한 결정적 정보는 '왼쪽 빰에 까만 점'이라는 기표로만 제시된다. 그러나 왼쪽 빰에 까만 점은 독고민의 이야기에서 등장하는 여러 여성인물들 뿐만 아니라 김용길 박사의 이야기에서의 견습 간호부, 시사회 영화를 보고 나온 연인의 여자 모두가 공유하고 있는 특징이다.

---

28) "소설에서 나는 되레 과거와 현재, 사실과 기억이 뒤섞여 있는 의식의 그런 방식을 선호하였고 마침내는 그쪽이 예술로서는 정당한 화법이라고 생각하게끔 되었다."(최인훈,『화두』1, 위의 책, 443쪽) 라는 식의 서술자의 진술을 예로 들 수 있다. 이 목소리가 소설 속 화자의 것에 불과한지, 최인훈의 것인지 모호하다. 내포화자의 진술은 분명 실제 작가인 최인훈을 떠올리게 한다. 위의 소설쓰기 방식과 예술로서의 정당한 화법으로 여기는 문학적 입장은 최인훈의 다른 문학론이나 에세이 등에서 확인할 수 있는 내용이기 때문이다.

29) "허(虛)가 허(虛)를 보고 있다" 최인훈,『광장/구운몽』, 앞의 책 263쪽.

독고민이 '숙'을 만나러 갔다가 헤매게 되는 상황마다에서 왼쪽 뺨에 까만 점을 가진 여인들을 볼 때마다 '어디선가 낯익은', '어디선가 본 듯싶은 얼굴'이라고 생각할 뿐, 정작 독고민은 그 대상을 '숙'이라고 알아보지 못하거나 지정하지 않는다. (왼쪽 뺨에 까만 점을 특징으로 독고민이 '숙'을 알아보는 두 경우는 감옥에서의 '숙'의 사진과 광장에서의 정부군 장교의 부인이다.)

또, 독고민이 '숙'으로부터 편지를 받고 '숙'이 정한 약속 날짜에 다방 '미궁'에 나갔다가 만나지 못하고 돌아왔던 때의 상황들도 반복되는 경우를 보여준다. 독고민이 신문광고를 내서 자신이 정한 약속 날짜에 다시 '숙'과 만나러 나갔다가 거리를 헤매게 될 때의 상황 또한 반복된다.[30]

> 부시도록 아름다운 별하늘이다. 유리처럼 단단하고 짙푸른 하늘 바탕에 찬란한 보석들이 쏟아질 듯 부시다.…(중략)…귀는 나무 손잡이처럼 삐걱거리는 소리라도 날 듯이 뻣뻣할 뿐 시리기는 매한가지다. …(중략)…양철 간판이 삐그덕 거렸다. 전깃줄이 운다.[31]

그리고 독고민은 집에 돌아와서는 전날과 같은 동작에 같은 생각을 가지고 '열쇠를 찾다가 선반위의 성냥을 떨어뜨리는' 같은 실수를 반복한다. 독고민을 둘러싼 같은 혹은 비슷한 상황의 반복은 인물의 심리나 기분 상태를 보여주는 것일 수 있겠으나, 이러한 반복적 표현들은 독고민에게 갖게 하는 느낌이라기보다는 텍스트를 읽게 되는 독자가 파악하게 되는 반복이다. 즉, 문장의 표현차원에서의 반복인 것이다.

반복되는 상황 설정의 기표적(언표적) 서술들은 정작 독고민은 알지 못하는 사이에 독자가 먼저 인지하게 된다. 이 때문에 텍스트 해석에 개입한 독자의 해석구성으로 인해서, 독고민의 쫓김의 이야기들은 김용길 박사의 이야기에서 처리된 몽유병 환자 독고민의 환각이거나 환상인 것으로 이해된다.[32]

---

30) 박정수는 「구운몽」의 반복을 시간의 흐름이 파괴된 지점에서 발생하는 환영으로서 시간의 울혈(stasis) 시간-운동량의 교란에 따른 기시감, 환상성을 설명한다. 박정수, 「최인훈 소설의 환상성-「구운몽」을 중심으로」, 서강어문 15집, 1999, 111쪽~112쪽.

31) 최인훈, 『광장/구운몽』, 앞의 책, 183쪽, 약간의 표현 단어의 차이와 중간 삽입 문장의 차이가 있지만 같은 표현이 198쪽에 반복된다.

그러나 이는 독자의 해석구성에 따른 이해일 뿐이다. 김용길 박사의 이야기에서 독고민은 김용길 박사에게서는 병원 앞에서 얼어 죽은 낯선 존재일 뿐이다. 죽은 이가 독고민이라는 사실도 시신을 운반하는 과정에서 떨어진 신분증을 간호부장으로부터 건네받고서야 알게 된 데다가, 그가 몽유병자라는 것은 제자인 빨간 넥타이가 "혹시 몽유병잔지 압니까?"하는 "재치있는 농담"에 불과한 설정 때문에 생긴 이해이다. 게다가 이 농담은 김용길 박사와 그의 제자 빨간 넥타이로 하여금 독고민의 시신을 논문을 위한 해부 대상으로 이용하자는 암묵적인 동의의 눈짓을 나누게 한다.[33]

앞 절에서 아이러니를 겪는 개인이 동일화를 추구하는 과정에서 일치할 수 없음, 즉 소외를 극복하려는 시도에서 만나게 되는 것이 환상이라고 말한 바 있다. 그런데 최인훈의 「구운몽」이 보여준 환상은 리얼리즘의 차원에서의 환상의 발생과는 결을 달리 하고 있다. 작가의 창작과정(making an *illusion*)의 상상에 있어서나 독자의 해석과정의 상상에 있어서는 분명 환상적인 표현의 의도와 그 효과를 불러일으키긴 하지만, 최인훈의 「구운몽」이 보여준 환상은 텍스트 차원의 기표/언표적 반복의 효과로 환상을 만드는 행위(*making* an illusion)를 함께 보여주고 있음이 그것이다. 또 앞 절에서 독해한 것처럼, 독고민이 동일화를 추구하는 시도들이 '숙'이라는 욕망의 대상의 미끄러짐으로 끝내 좌절되는 것으로 볼 수 있다고 했을 때, 독고민이라는 인물의 배회는 동일화를 추구하는 과정으로 해석할 수 있고, 최인훈 소설의 환상성에 대한 많은 탁월한 연구들은 이러한 점을 공통적으로 언급하기도 한다.

하지만 과연 「구운몽」의 독고민은 해석자들의 기대처럼 동일화를 추구하는 것일까? 자아의 동일 정체성을 혹은 세계와의 동일화를 위해서 소외에서 벗어나려고 하는 몸짓인 것일까? 독고민에게는 상징질서의 억압과 한계로부터 쫓김을 당하지만 그것

32) 박정수는 이를 "김용길의 서사 안에서 독고민의 환상을 설명하는 유형은 꿈과 정신병적 환각"으로 설명한다. 김용길의 서사를 B로, 독고민의 서사를 A로 가정하고 A서사와 B서사의 겹침과 유사 대응 관계를 토대로 독자가 독고민의 서사=김용길 박사의 꿈으로 해석하려하거나, A서사와 B서사를 별개로 보고 숙을 찾아 떠돌다 꿈을 꾼 독고민이 김용길 박사의 병원 앞에서 얼어 죽은 것으로 해석하려하는 시도 모두 아포리아에 부딪치게 되고, B서사를 통해 A서사를 합리적으로 설명할 수 없게 된다고 분석하고 있다. 「구운몽」은 토도로프의 환상의 구분법을 넘어서는 작품이라고 정리한다. 박정수, 위의 논문, 121쪽~123쪽 참조.

33) 최인훈, 『광장/구운몽』, 앞의 책, 271쪽.

을 극복해 내기 위해서 환상의 공간을 헤매는 것으로 보이지는 않는다. 단지 김용길 박사가 인식하는 병원 환자가 아닌 외래인 동사자에 불과한 독고민처럼 그의 헤매임과 죽음은 영화 시사회장의 강연자의 목소리가 말한 것과 같이 "과도기 속에서 삶을 받은 자의 슬픔"의 행적 그 이상이 아니다. 독고민은 만나기를 희망하는 '숙'을 만나기를 간절히 바라면서 신문에 광고를 내는 것 이상의 자신의 의지를 보여주지도 못했을 뿐더러, 왼쪽 뺨에 까만 점의 여성인물들을 알아보지도 못했고, '숙'을 찾아 나서다가 헤매인 것이라기 보다는 '숙'을 만나지 못하고 돌아오면서 쫓김을 당했을 뿐이다. 이러한 독고민의 환상체험의 에피소드들 속에서 그때마다 독고민의 신분이나 정체성(캐릭터)이 다르게 설정된 것이나 '숙'의 특징을 가진 여인들의 정체성이 다르게 설정된 것은 개인적 동일 정체성이나 세계와의 동일화을 추구하는 것과는 거리가 멀다고 하겠다. 오히려 최인훈은 의도적으로 독고민이라는 인물을 분열적으로 설정했다고 봐야 한다. 소포클레스의 오이디푸스 이래의 전통적인 드라마나 근대 리얼리즘소설에서처럼 세계와의 대결에 따른 고난 과정에서 끊임없이 자기 자신의 정체성을 찾는 것이 최인훈의 1960년대적 한국의 현실 삶에서는 있을 수 없기 때문이다. 현실에서 개인의 행동에 따른 정체성은 전체 자아에서의 단지 한 두 번의 에피소드에 따른 결과에 불과하다. '분열의 시대'로 현대를 규정하는 김용길 박사의 텍스트 내에서의 언급은 「구운몽」이 독고민을 통해서 현대인의 정신 분열적 상황에 대한 지시체이다.

독고민의 이야기에서 독고민이 만났던 시인들, 은행원들, 무용수들, 감옥의 감수들 등과 같은 텍스트 내에서의 타자의 시선들은 독고민이라는 정체성을 파악하는데 있어서 착각을 보여준다. 독고민은 매번 다른 위치에 있기 때문에 독자의 객관적인 시선에서 봤을 때는 고정된 한 사람일 수 없음에도 독자들은 독고민을 고정된 인물로 파악하게 된다. 착각은 텍스트 내의 시선들 뿐만 아니라 독자도 마찬가지인 것이다. 독고민의 고정된 행동은 '숙'을 찾는 것도 아니라 여러 번의 쫓김들 뿐이고, 그의 고정된 의식은 '숙'에 대해 사랑이거나 다른 인물들에게서 존경(혹은 동정)과 애정에 반응하는 이념적 실현으로서의 사랑이다.

반복의 기표들이 만들어낸 이미지들은 독고민의 이야기를 벗어나 김용길 박사의 이야기와 4월 초파일날(석가의)성탄절 기념시사회 영화를 보고나온 연인의 이야기에서도 재연된다.

www.kci.go.kr

'관'과 같은 죽음의 공간으로부터 자신을 '구원'해줄 존재로서의 '숙'에 대한 독고민의 사랑은 '숙'이란 존재의 허상이 아니라, 자기 자신이 허상이거나 그의 사랑이 환각임을 알게 해준다. '숙'을 찾아 헤매는 것처럼 되어 있으나 사실 독고민은 끊임없이 사람들로부터, 방송 소리로부터 쫓김을 당한다. 이 과정에서 사랑의 대상 '숙'과의 만남(동일화)은 계속해서 미끄러져 지연된다. 그리고 지연됨으로써 역설적으로 사랑의 영원함이 지속된다. 그러나 이 관념적인 사랑은 독고민에게는 절대적 관념으로 남게 된다. 독고민의 '숙'에 대한 사랑이란 그 자체가 이미 허위이며 환영일 수밖에 없었다.

반면 먼 미래의 세 번째 이야기에서의 '민'과 젊은 연인은 입맞춤을 함으로써 실재적 사랑의 관계를 이루고 있음을 보여주고 있다. 마치 불교적 인연설을 떠올리게 하기도 하는 이 미래적 시간에서의 사랑의 입맞춤은 독고민의 비애스러운 현재의 삶에 대한 미래의 애도이다. 「구운몽」의 자기 의식성은 60년대적 현실성을 상고시대 조선인의 현실인 과거로 설정하고 있는 의도성에서도 확인할 수 있다.

소설의 현실 시간은 최인훈이 「구운몽」을 창작하는 60년대의 현실에서 보자면 먼 미래이고, 60년대의 실제 현실의 좌절은 먼 과거 '상고시대의 어느 왕조의 서울'에서 발굴된 인물화석의 비애일 뿐이다. 「구운몽」의 소설 속 시간에서 본다면 먼 고고학적 상고시대인 1960년대까지의 한국의 근대가 지닌 한 측면인 것이다. 그리고 1960년대의 최인훈의 현실 시간에서 볼 경우 먼 미래에서는 일상으로 실현되는 사랑을 상상한 것이라고 볼 수 있다.

미래적 시선의 따스한 애도가 이루어지는 불가능한 시간의 역전은 예술이라는 환상에서 가능한 허용인 것이다. 그리고 그 가상의 현재화는 예술이라는 영역에서, 즉 「구운몽」이 환상을 속성으로 하는 예술(소설)작품임을 자기 반영(자기 의식)하고 있는 설정인 것이다.

「구운몽」에서 실제 현실과의 관계로 환원되는 최인훈의 환상은 소설 텍스트 내부 일부에서 그려지는 것으로 그치지 않고, 3겹의 이야기들인 텍스트 전체로 이야기가 환상임을 지시하게 된다. 따라서 「구운몽」에서의 환상은 단순 묘사의 일부가 결코 아니고, 소설 전체의 내용과 형식을 구성하는 기본 원리이자 그 자체로 예술행위를 이룬다.

최인훈은 자신의 환상론(예술론)을 통해서 예술의 환상적 원리를 신진대사 에너지의 순환으로 빗대어 설명한 바 있다. 예술로서의 문학성 혹은 문학의 예술성에 대한

www.kci.go.kr

인식을 체계화해서 보여주고 있는「인간의 metabolism의 3형식」[34]에서, 최인훈은 주체와 객체를 양 끝으로 설정하고, 주체를 생물주체(DNA)와 기술표현주체(DNA'), 환상표현주체(DNA∞) 세 차원으로 파악한다. 생물주체는 DNA를 보유한 물리적 존재이자 자연이 만든 소프트웨어로 설명되고, 기술표현주체는 DNA가 없는 문명/문화적 현상이자 인간이 만든 소프트웨어로 설명된다. 생물학적 인간과 문화적 인간으로 구분되는 이 두 주체의 단계인 1과 2는 진화와 역사의 세계에 해당한다. 이에 이어서 4의 단계에서 1과 2의 수준을 넘어서려는 인간의 활동을 DNA∞로 표시한다. DNA∞는 그 자체로서 실체이고, 인간 개체의 내부에서 이루어지고 있는 운동으로 환상되는 유희 규칙의 세계이다. 그리고 이것을 예술의 세계로 설정한다.

> 18) <자기> 속에 <또하나의 자기와 세계>를 가진다는 의식의 환상성을 부정하여, 자기 속의 또하나의 자기와 세계가 밖의 세계 <안>에 있음을 자각하는 것이 이성(과학)의 세계이며, 예술은 이 이성과 과학의의 세계를 다시 부정하여, 의식의 근원적 착오이며 출발적 원형인 <환상> 수준으로서의 의식을, 생명의 논리적 최종목표인, 인간 주체의 객체에 대한 완전한 제압의 Simulation으로서 활용한다.
>
> 18-1) 세계와 나의 관계를 W(세계)-I(나)로 표시하자. 이 나 I는 세계 W와 나 I를 의식의 형태로 소유하고 있기도 하는데 이 관계를 I(W-I')로 표시한 다음 두 식을 합치면 W-I(W'-I')rk 된다. I의 입장(현실적인 나의 입장)에서 보면 (W'-I')은 자신 속의 정보이다. 그런데 W와 I를 한 조로 삼는 계를 X라 한다면…(중략)…즉 현실세계에서는 X의 부분인 I가, 의식의 한 형태인 꿈, 환각, 환상 속에서는 스스로 X' 즉, 자기를 초월한 실재가 되는 경험을 가진다. 꿈이라는 의식의 형식으로 존재하는 시간 속에서의 자아는, 자기 속에 <세계와 또하나의 자기>를 가지는, <X'라는 나>가 된다. 나와 세계의 모순을 모순대로 유지하면서도 나와 세계를 초월해 있다는 상태가 <환상>이라는 의식형태의 구조인데, 예술은 이 형태를 자각적으로 운용하는 기술이다. [35]

최인훈은 예술을 '환상을 자각적으로 운용하는 기술'이라고 보고 있고, 이것이 현실의 원칙과 다른, 문학(예술)의 고유한 법칙에 근거 하고 있다고 강조한다. 예술은 현실

34) 최인훈,「인간의 metabolism의 3형식」,『작가세계』1990년 봄호(2권1호,통권4호), 세계사, 120쪽~126쪽 참조.

35) 최인훈,「인간의 metabolism의 3형식」, 위의 책, 124쪽.

www.kci.go.kr

을 인간 의식 속에 새롭게 구성해 가지고 그것을 현실과 동등한 가치로까지 격상시키는 것이고, 이것이 현실과 구분되면서 또다른 세계를 구성하는 환상이 된다는 것이다.

예술이 창조하는 또다른 세계인 환상이 현실과 무관한 것은 아니다. 환상은 현실의 모든 물체의 움직임을 실루엣으로 표현하면서 그림자를 가지고 뜻을 전달하는 것으로, 현실에 대한 반영이기도 하다.[36] '리얼리티'는 '구상'과 동의어가 아니라 '리얼리티=구상 혹은 추상이라는 인식 또한 이와 같은 맥락이다. 리얼리티를 구상이 아닌 추상과 동일시하는 것이 최인훈은 현대 문학(예술)의 흐름이라고 보았다.

5. 최인훈 소설쓰기의 자기 의식성

권성우는 5·16에 의해 좌절된 것처럼 보이는 4·19의 정신이 정치적 좌절의 대가로 문화의 장으로 이동했고, 이로 말미암아 상황에 능동적으로 대응해나가는 '자기 의식'이 중요한 주제로 등장하기 시작했다는 정과리의 견해를[37] 들어, '자기 의식'을 현대적인 주체성의 원리가 관철되는 의식 공간으로 이해, 스스로를 객체로 설정하여 자기 자신을 되돌아보는 인식 주체의 자기 관계의 구조로 설명한다. 이에 따라 4·19 이후 한국 문학의 '미적 현대성'의 차원에서 자기 의식의 문제를 근대적 개인과 자율적인 주체로서 자기와 현실의 관계에 대한 비판적인 성찰을 미학화하는 미적 주체의 등장으로 해석한다. 그리고 이 주체의 자율성의 연장으로서 문학의 자율성이 '미적 현대성'의 양상으로 정리한다.[38]

하지만 서구 문학의 전통적인 주제이기도 하는 자기 의식성에 대한 설명을 참고하면 이러한 이해의 지점과 다소간의 차이가 있음을 알 수 있다. 로버트 알터의 설명에 따르면, 자기 의식적인 소설은 체계적으로 그 자신이 갖는 인위적인 기교의 상태를 보란 듯이 드러냄으로써 실제처럼 보이는 인위적인 기교와 reality 사이의 문제적인

36) 최인훈, 「말에대하여」, 『문학과 이데올로기』, 문학과지성사, 1994, 148쪽.
37) 정과리, 「고도 성장기의 한국문학」, 『문학이라는 것의 욕망』, 역락, 2005.
38) 권성우, 「4·19의 '미래'와 또 다른 현대성」, 『4·19와 모더니티』, 문학과지성사, 2010. 47쪽~48쪽.

www.kci.go.kr

관계를 규명한다. 대부분 통상적으로 리얼리스틱한 소설에서는 허구적인 자기 의식이 적용되는 작은 부분이나 시작부분을 떼어내(서 논의하)는 것은 가능하다. 그러나 완전히 자기 의식적인 소설은 그 스타일(양식)에 있어서, 서사적 시점을 다루는 데 있어서나, 캐릭터에게 부과한 단어나 명칭들, 서술의 패턴에 있어서, 그리고 캐릭터의 본성에 있어서, 그것들에 생기게 되었던 무엇이 처음부터 끝까지 전개되는 소설이다. 거기에는 허구적인 세계의 감각을 우리에게 전달하는 일관된 노력이 있다.[39]

또, 드라마에서의 자기 의식성을 논의하는 슐루에터의 경우에는 근대 드라마의 자기 의식성이라는 두드러진 특징이 드라마틱 캐릭터에서 텍스트의 경계를 뛰어 넘어 메타픽셔널 캐릭터로 확장하는 현상을 보여주고 있다고 주장한다. 슐루에터는 특별히 근대(modern)에 자기-의식성이란 개념을 만들어낸 그 무엇이 20세기에서, 특히 두 세계대전 사이의 기간 동안 이래로 사실상 유럽 각지와 미국에서 그러한 작품들을 엄청나게 쏟아져 나오게 했다고 주장한다. 슐루에터는 자기 의식성의 예술은 외적인 리얼리티를 단순히 옮겨놓는 것은 더 이상 아니고, 그 자체가(자기 스스로가) 자율적인 실체(독립체)라고 강력하게 주장한다는 것이다. 그리고 몇몇의 경우에는 심지어 리얼리티로서 주장하기도 한다는 것이다.[40]

'자기 의식성'(self-consciousness)이라고 통칭하여 함께 다루어 볼 수 있는 어떤 문학적 현상이 분명 1960년대 문학의 특이점으로 포착된다고 하겠다. 하지만 자기 반영성 또는 자기 의식성은, 김주연과 유종호, 정과리나 권성우 등의 탁월한 평론가들의 관심들처럼 인식 주체로서 작가만을 상정하거나 문학작품 내의 캐릭터의 내면 심리에 국한 되지 않고, 텍스트가 작가 의식이나 텍스트 자체를 대상화하는 과정을 통해서 드러난다. 자기 세계라는 문학 작품의 내용은 필연적으로 자기 반영의 문학적 표현 방식으로 양식화하게 된다.

자기 의식성(self-consciousness)은 문학이 자기를 대상화하거나 자기를 향하는 글쓰기이다. 이러한 메타성의 양상이 지향하고 있는 것은 어떤 'reality'에 닿아 있다. 이때

39) Robert Alter, *Partial Magic : the novel as a self-conscious genre*, University of California press, 1975, 10쪽~11쪽 참조.

40) June Schlueter, *Metafictional Characters in Modern Drama*, Columbia University Press, 1979, 1쪽~6쪽 참조.

www.kci.go.kr

이 'reality'는 사실이라거나 현실이라는 말로 번역하는 것보다는 진짜 혹은 진실에 그 의미 어감이 더 가깝다고 할 수 있다. 메타라는 접두어는 소설 내부의 세계(작품 내 세계, 허구의 세계)와 현실 세계(진짜 현실 또는 그 진실) 사이의 관련성을 탐색하는 데에 그 지향점을 두고 있다고 볼 수 있는 것이다. 기존의 재현의 방법으로써 "질서정연한 리얼리티"에 부합되는 형식들[41]에서 벗어나 예술이나 문학에 있어서는 그 고유한 양식상에 있어서나 장르적인 정체성을 되돌아봄으로써 문학적 진술자체의 자기 반영적인 본질에 충실하게 된다. 이러한 자기 반영적 혹은 자기 의식적 텍스트는 외부 실재(실제)의 현실과 문학을 그 이전의 리얼리즘적 시선과는 다른 방식으로 연결시킴으로써 현실의 재현 불가능성과 문학작품의 허구성에 대한 자각을 제시하게 된다.

언어로 지시된 것들은 '사실 자체'(itself as real)가 아니다. 문학은 언어에 의해서 창조된 현실과 다른 대체의 세계, '대안세계' 일 뿐이다. 즉, 문학이 "언어적 리얼리티에 불과하지만, 그것은 우리가 살고 있는 세계의 대안이며, 허구적 진술들이 창조한 '대안세계'의 문맥 속에서"만 "허구적인 진술들은 진실"[42]할 수 있는 것이 된다. 문학 텍스트는 객관세계를 묘사한다는 것의 불가능성을 인식하고, 세계(현실)란 재현될 수 없음을 인식하게 된다. 허구의 텍스트는 "세계의 담론들을 재현하는 것만이 가능하다." 재현적인 글쓰기에서 자유로워지면서 그리고 허구적 대안세계로서 자유를 얻는다는 것은 예술의 자율성의 영역을 구축하게 된다. 최인훈의 문학적 글쓰기가 만드는 환상은 언어적 기술의 현실 세계가 아니라 다른 '예술'의 세계인 것이고, 더 나아가 인간존재의 본질적인 한계성들이 가득한 현실 상황을 문학적 환상 안에서 그것이 환상임을 인정하고 인지하는 상태로(예술로서) 극복할 수 있다는 입장을 갖는다. 언어의 구축물인 '대안세계'로서 문학작품을 바라보는 시각은 최인훈의 인물을 포함하여 소설 텍스트 내의 언표적인 반복양상들이 그의 다른 소설 텍스트들에게까지 확장되고 있는 현상을 이해시킬 수 있다. 일례로, 「구운몽」의 세 번째 이야기의 고고학 강연자의 목소리가 설명하는 인물 화석 상(像)의 "눈알이 있을 자리에는 현미경 렌즈가 박혀 있"는 모습은

41) 잘 짜여진 풀롯, 연대기적 순서, 권위있는 전지적 작가, 캐릭터들의 행위와 존재양상 사이의 합리적인 관계, 표면적인 묘사와 심층 사이의 인과관계, 존재의 과학적 법칙 등(퍼트리샤 워, 앞의 책, 15쪽)

42) 퍼트리샤 워, 앞의 책, 134쪽.

www.kci.go.kr

4·19의 촉발 계기가 된 희생자 김주열의 시신이 최루탄을 눈에 박힌 이미지를 떠올리게 하기도 하고, 1981년의 창작 희곡인 「한스와 그레텔」의 감옥에서 렌즈 가공일을 하는 한스 보르헤르트의 이미지를 떠올리게도 한다.

예술='환상의 자각적 운용기술'은 상호텍스트적인 글쓰기와 작품-내-작품 구축 등 텍스트들간의 세계를 자유로이 횡단할 수 있게 한다. 그리고 실제 현실세계에서나 고전작품들의 텍스트 구성의 소재를 차용한다거나, 그에 대한 묘사를 넘어 서서 이미 존재하는(존재했던) 다른 작품의 세계와 그 속의 인물들이 원작의 허구 세계의 한계를 벗어나서 새로운 작품의 세계, 또 다른 허구의 세계를 만들기도 하는 것이다. 그리고 이 허구성의 개념을 강화시키고 이 허구의 '대안세계'가 인위적으로 만들어진 것이라는 사실을 최인훈은 독자가 분명히 인식할 수 있도록 하고 있다.

최인훈의 「구운몽」은 환상의 원리와 그 확장, 기표들의 반복과 같은 인식적 장치들을 조각하고 있는 진술들과 표현들에는 작가적 의식의 표출(동시에 반영) 차원을 너머 서서 작품 텍스트 자체(self)가 자기의 텍스트적 특성과 메시지를 반영한다는 차원에서 자기 의식성을 제기한다. 이런 점에서 「구운몽」 텍스트 자체가 예술의 방법론으로서의 환상을 통해서 60년대의 현실의 리얼리티를 구현한 것이라는 인식이 가능해진다. 그리고 더 나아가 최인훈의 소설 텍스트 전체가 여러 버전의 환상들이고, 그러한 환상은 창작의 기법임과 더불어 하나의 예술적 스타일(Style)의 차원으로까지 끌어 올려볼 가능성도 있다.

4·19는 전쟁 이후의 대단위 군중들의 가두진출이라는 사건이 주는 충격과 흥분과 함께 그에 따른 정치와 사회의 '아시아적 전제성'에서 합리성의 세계로의 변환 가능성과 미래성에 대한 기대가 함께 어우러졌었다는 것을 공감하게 된 사건이자, 근대적 역사의 나아갈 이념(정신)을 떠올릴 수 있게 하고, 그래야만 했던 사건이라는 점에서 본래성을 갖는다.

그러나 무질서와 혼란에 대한 두려움과 공포, 미래에 대한 기대에 질서를 부여하지 못한 상황에서 현실세계의 인식 가능성을 위한 이념을 찾는 행위는 지연되게 되었다. 4·19가 혁명으로서의 사건이었던데 반해 5·16은 좌절로서의 사태였던 것이다. 혁명의 이념들은 현실에서 모두 풍문으로 전락하고 말았고, 혁명가들은 모두 반란군으로 제거되는 '과도기의 속에서 삶을 받은 자의 슬픔'을 겪게 되었다. 한 시점의 역사적

www.kci.go.kr

순간의 현실에서 이 땅의 수많은 독고민들이 풍문이 되어버린 혁명의 이념과 기표적 혁명의 흐름에서 헤매이게 되었다. 근대사회적 가치나 휴머니티적 가치들의 이념이 풍문이 되어버린 이 땅의 독고민들을 구원해줄 것은 사랑(에 대한 믿음)뿐이었지만 그조차도 거듭 유예되다가 배반을 당하게 되었다. 그것이 최인훈이 인식한 1960년대 현실 사회의 리얼리티였고, 소설쓰기라는 예술행위(환상 구상하기)로 드러내는 것인 바, 우리는『구운몽』을 혁명과 사랑이 불가능했던 시대적 진실(리얼리티를)을 그리는 '애도'의 서사물(소설)로 읽을 수 있고, '과도기에 삶을 받은' 독고민의 슬픈 방황을 '환상'으로 관람할 수 있는 것이다.

최인훈의 소설쓰기(예술행위)로서의 환상은 1960년대 문학적 특징으로 볼 수 있을 만한 하나의 소설적(예술적) 스타일의 창출이라고 할 수 있다. 그것은 김현이 '새로운 양식화의 출현'[43]의 가능성에 대한 적절한 사례라고 볼 수도 있을 것이다. 60년대 문학을 주도한 4・19세대의 범주에 들지 않았기에 최인훈만의 양식화라고 할 수밖에 없을지라도 말이다.

▌주제어 : 최인훈, 구운몽, 풍문, 환상, 텍스트적 반복, 필름 잠상, 자기의식성, 자기반영성,

43) 김 현,「한국 문학의 양식화에 대한 고찰」,『김현문학전집』2, 앞의 책, 13쪽.
"사실 생성의 역사 속에서 어느 한 위대한 시인이 혹은 위대한 집단이 어떤 식으로 양식화하면, 그러면 모든 현실은 그 양식화를 통해 바라보이게 된다. 그 양식화된 현실을 우리는 사실이라고 부를 수 있을 것이다. 이 양식화의 경향은 새로운 현실을 보는 양식이 나타나지 않는 한, 계속해서 사회를 지배한다. 그리고 어떤 대립된 계급이라도 그것이 한 사회 속에 있다면 같은 양식화의 길을 밟는다."

www.kci.go.kr

<참고문헌>

최인훈,『광장/구운몽』, 문학과지성사, 1991.
최인훈,『서유기』, 문학과지성사, 1994.
최인훈,『화두』1, 문이재, 2002
최인훈,『문학과 이데올로기』, 문학과지성사, 1994,
최인훈 특집,『작가세계』1990년 봄호,2권1호,통권4호.

권보드래・천정환,『1960년을 묻다』, 천년의상상, 2012.
김 현,『보이는 심연과 안 보이는 역사전망』전집7,문학과지성사, 1992,
김 현,『현대한국문학의 이론/사회와 윤리』전집2, 문학과지성사, 1991.
김미영,「최인훈의 <구운몽>론 : 인물과 환상성을 중심으로」,『한국언어문화』20, 2001.
김병익,「60년대 문학의 위치」,『사상계』(통권200호), 1969.12월.
김윤식,「4・19와 한국문학 - 무엇이 말해지지 않았는가?」,『사상계』통권204호, 1970. 4.
김주연,『김주연 문학평론선』, 문학사상사, 1992.
김지미,「4・19소설의 형상화」,『한국현대문학연구』13호, 2005.
나병철,『환상과 리얼리티』, 문예출판사, 2011,
박정수,「최인훈 소설의 환상성-「구운몽」을 중심으로」, 서강어문 15집, 1999,
박태순,김동춘,『1960년대의 사회운동』, 까치,1991.
성민엽,『문학의 빈곤』, 문학과지성, 1988.
우찬제・이광호 엮음,『4・19와 모더니티』, 문학과지성사, 2010.
정과리,『문학이라는 것의 욕망』, 역락, 2005.
퍼트리샤 워, 김상구 옮김,『메타픽션』, 열음사, 1989
프로이트, 정장진 옮김,『창조적인 작가와 몽상』, 열린책들, 1996,
G. 루카치, 김경식 옮김,『소설의 이론』, 문예출판사, 2007.
June Schlueter, *Metafictional Characters in Modern Drama*, Columbia University Press, 1979.
Robert Alter, *Partial Magic : the novel as a self-conscious genre*, University of California press, 1975.
S.지젝, 이만우 옮김,『향락의 전이』, 인간사랑, 2002.

www.kci.go.kr

[Abstract]

Hearsay, Illusion, Self-consciousness

— focused on <Gu-un-mong(The cloud nine of dreams)>

Song, Byeong-sam

In this paper, I was read <Gu-un-mong(The Cloud Nine of Dream)> of Choi In-hun, around the keywords of 'illusion' and 'self-consciousness'.

I suggest that Choi In-hun uses a 'illusion' as aesthetic techniques of writing, and the technique was how to implement the vision of the nature of art(literature) and configured his writing style. His illusion drawing as an act of artistic creation shows self-consciousness in recognition reflects on the artistic dimension and the dimension of the work itself.

Just as many of Choi's novels based on illusion, <Gu-un-mong> is also a works created the illusion embodied in the narrative. Illusion In this novel shows the two techniques(equipment) properties. This novel is divided into three large stories, Dokko-min's stories, Dr Kim yong-gil's stories, and Film premiere's lecture stories. In the third, Setting as film movie tells the Min's stories and Dr. kim's stories are illusions configured and connected as a continuous scene of the film frame by frame.

Rather than the previous two stories are illusion in itself, those stories are illusion of the reader which originated in a break between scenes of stories. Illusions in the novel are not as scenes depicting the strange and irrational, as a way to constitute the novel and hermeneutical method for understanding the entire contents of the novel.

In addition, textual 'repeat' of the novel are another device that make reads as min's stories are an illusion. Textual signifiers that are repeated are

www.kci.go.kr

also appearing in other novels, as well as the text of Choi In-hun made only within <Gu-un-mong>. Illusions of this novel are the effect of the signifier repeated in the text, and it shows with the act *creating (making)* the illusion.

Choi in-hun's novel presented self-consciousness through perceptual apparatus such as the repetition of textual signifiers, operating preinciple of illusion, in terms of the consciousness of the artist and the works-itself of reflecting the characteristics of the text with its message. The whole scene of his novels were several versions of illusion, and the whole scene of his novels were several versions of illusion. Illusion in every Choi's novels had self-reflection properties, it was one of the creation method, further one of the styles in 1960s literary (fictional) writing.

【Key words】: Choi In-hun, Gu-un-mong, Hearsay, Illusion, Textual Repeat, Latent Image of Film, Self-consciousness, Self-reflectivity

송병삼
전남대학교 인문대학 국어국문학과 강사
(502-776) 광주광역시 서구 풍암동 금호1차APT 107동 304호
전자우편: lichte@naver.com

이 논문은 2015년 11월 20일에 투고되었으며, 2015년 12월 7일에 심사 완료되어 12월 11일에 게재 확정되었음.

www.kci.go.kr