

이호철 소설에 나타난 형식실험의 의미

—<판문점>과 <달아지는 살들> 연작단편을 중심으로—

박 훈 하*

目 次

I. 서론	1. <판문점>의 공간성과 관념의 투명성
II. 1960년대 소설에 나타난 내용의 부재와 형식의 유용성	2. 과장된 상황성과 정치적 환멸
III. 형식실험의 두가지 방식	IV. 결론

I. 서론

「脫郷」(1955)과 「裸像」(1955)에서 출발한 이호철은 『소시민』(1965)에 이르러, 越南작가라는 자신의 이력을 특징적인 한 축으로 삼아 '건강한 일상을 그려내는'¹⁾ 작가로 알려져 왔다. '건강한'이라는 용어가 강조되어야 하는 이유는 아주 명백한 것이다. 그것은 휴머니즘을 기저로 하는 1950년대의 문학이 지극히 감상적인 것이었을 때조차 현실에 대한 강한 적응력과 그러한 일상을 따듯한 필치로 그릴 수 있었다는 점을 가리키고 있었던 것이다. 그러나 그러한

* 부산대학교 국문과 강사

1) 정호웅, <달항, 그 출발의 소설사적 의미>, 《1960년대 문학연구》(예하: 1993), 107쪽.

평가는 소설이 지녀야 할 '현실과의 뚜렷한 대결의식'이 약화되어 있다는 사실이 전제될 때 가능한 것이었고, 따라서 그러한 평가의 일면에는 다분히 부정적인 의미가 함축되어 있었던 것이다. 그러나 이호철에 대해 이러한 평가가 내려지는 경우의 대부분이 4·19를 기점으로 하여 5·16 직후에 씌어진 일련의 관념소설들, 즉 「판문점」(1961.3)에서 시작하여 「달아지는 살들」(1962), 「무너앉는 소리」(1963), 「마지막 향연」(1963)으로 이어지는 연작소설들에 관심을 기울이지 않았거나 혹은 상대적으로 이들을 덜 중요시했기 때문이다.

문학작품은 일정한 내용과 형식의 조응 속에서 이루어진다. 그러나 때로 이러한 조응이 깨어져 어느 일편이 강조되거나 혹은 무시될 수도 있다.²⁾ 이러한 내용 혹은 형식에 대한 편향적 강조는 소설이 현실과의 대응을 위해 취하는 일종의 자구책일 수 있다. 일반적으로 우리의 문학사는 내용편향성과는 비교할 수 없을 만큼 형식의 편향성에 대해 무관심했었다. 이호철의 경우, 그의 작품이 지나치게 낙관적인 것으로 이해되었다면 형식, 혹은 소설 기법에 대해 관심을 기울인 그의 일련의 작품들을 지나치게 소홀하게 다룬 결과 내려진 부정적인 평가였고, 이점은 문학을 대하는 우리의 관습화된 지적 태도에서 말미암는 것일 것이다.

본고에서는 이호철의 「판문점」, 「달아지는 살들」, 「무너앉는 소리」, 「마지막 향연」등 네 작품을 텍스트로 선정했다. 이는 1960년대의 소설적 경향을 조건짓는 것이 4·19의 이념적 극대화임과 동시에 그에 따른 철저한 좌절이었다면, 소설이 이에 조응해나가는 과정을 살펴봄으로써 1960년대 문학의 일편향성을 엿볼 수 있을 것이기 때문이다.³⁾ 게다가 전쟁 직후 혈혈단신으로 월남한 작가

2) 이러한 기술태도는 내용과 형식을 이분적으로 사고하는 지극히 바람직하지 못한 태도임에 틀림없다. 그러나 작가에게 형식이 의식된다는 것은 의미 혹은 기의(시니피에)에 대한 기포(시니피양)의 불일치를 극복하고자 하는 적극적 태도이며, 이 경우 기포는 기의와의 관계를 통해서라기 보다는 오히려 다양한 기포들간의 관계를 통해 기의를 산출해 낸다. 이런 의미에서라면 추상적 관념의 테두리 내에서 내용과 형식의 분리는 가능할 것으로 보인다.

3) 문학이 너무 쉽게 정치적 이념으로 환원되어서는 안될 것이다. 그러나 '1960년대'라는 표현 자체가 이미 한 작품 혹은 한 작가의 개차를 존중하기 보다는 지나치게 이를 확대하고 있다는 점을 지적해야 한다. 이 점은 연구자의 주관성을 가급적 배제하고 텍스트에 충실할 때 얼마쯤은 피할 수 있을 것이다.

의 이력을 감안한다면 분단의 문제는 지극히 개인사적인 의미를 띠고 동시에 소설사적 문제성을 고스란히 안게 될 것이기 때문이다.

II. 1960년대 소설에 나타난 내용의 부재와 형식의 유용성

戰後 문학사를 놓고 볼 때, 1960년대란 하나의 분기점으로 설정될 수 있다. 우선 전쟁 직후의 감상일변도의 휴머니즘문학이 차츰 현실의 구체성과 객관적 거리를 확보하게 된다는 점, 그리하여 감상의 높이 깊으면 깊을수록 반공 이데올로기의 끈이 더욱 깊게 각인된다는 인식이 점차 확산되고 있었다는 사실 때문에 1960년의 문학이란 이전의 문학형태와는 다른 모습을 보여주게 된다. 반공 이데올로기란 이미 그 논리 내부에 분단을 전제하고 있는 것이어서 6·25 전쟁이 국제적 역학관계에 의해 발생되었다거나 전후의 퇴락한 실존적 삶이 단순히 남북한의 이념적 대립에서 야기되는 것이 아니라는 사실을 직시하는 순간 창작의 방향성은 자연스럽게 분단의 문제로 기울어져 갔던 것이다.

그렇다고해서 전쟁의 상흔이 심리적으로 깊이 자리잡혀 있었던 당시의 사정에 비추어 문학이 이에 대한 적극적인 대응책을 감당할 수 있었던 것은 아니었다.⁴⁾ 정확히 말해 문학의 몫은 현실의 개연성에 한정되어 있었고, 4·19의 이념이 아무리 높이 치솟았다해도 그것이 소설의 자리를 넓혀줄 것은 아니었다. 문학은 현실과 의사소통이 가능한 범위 내에서만 대화하며, 이를 기반으로 현실을 구성할 뿐이기 때문이다. 그럼에도 불구하고 문학이 이를 무시하고(혹은 망각하고) 가볍게 정치적 이념으로 화할 수 있다고 믿는다거나 이를 실현하고자 하는 작품이 있다면 여기에는 이해의 진폭을 넓힐 수 있는 하나의 장치가 마련되어야 한다. 그것은 소설의 자립방식으로 모더니즘을 용인해야 한다는 점이다.

칼리니스쿠에 의하면 모더니즘은 일종의 파괴행위를 그 자체의 원리로 삼는 문학적 태도이다.⁵⁾ 그에 의하면, 새로운 생성 역시 일시적일 뿐 모두 전통으로

4) 그것은 정치의 몫이었고, 이는 4.19 이후 5.16까지 약 1년간 불꽃처럼 드러왔다가 사라졌다.

굳어진다면 모더니즘은 ‘낯설게 하기’의 방식을 띠게 된다는 것이고, 상투화된 일상이 새로운 모습으로 전경화되기 위해서는 형식에 대한 고도의 통찰이 요구된다는 것이다. 따라서 모더니즘의 대상은 일상의 세목, 즉 트리비얼리즘이 아니라, 일상이 추상화되어 나타나는 ‘형식’이 된다. 형식이란 일상을 조합하고 분류하는 추상적 관념이다. 따라서 모더니즘적 태도는 현실의 구체성을 원거리에서 바라봄으로서 작품을 구성하기 때문에, 칼리니스쿠의 ‘파괴’의 의미는 우리의 문학에 비추어 이중의 의미를 띤다. 첫째는 형식 혹은 관념을 획득하는 방법이 원거리 포착이기 때문에⁵⁾ 현실의 구체성이 극단적으로 파괴될 수 있다는 의미에서 이며, 둘째는 그렇게 얻어진 형식이 다시 배경화되어 소진할 때 모더니즘은 기왕의 형식을 조합하는 방식을 취하는 것이 아니라 파괴와 대립의 방식을 취한다는 의미에서 이다.

1960년대 문학에서 이러한 모더니즘적 태도는 독특한 계보를 형성하고 있는 것처럼 보인다⁷⁾. 그리고 이러한 현상은 1960년대라는 당대의 현실과 결코 무관하지 않을 것이다.⁸⁾ 말하자면 현실의 구성 방식이 원칙적으로 국제적 역학관계에 의해 형성된다는 점이 바로 그것인데, 이러한 자각 자체가 이미 극단적인 관념이기 때문에 소설이 이에 대항하는 방식 역시 극단적인 관념일 수밖에 없다는 논리를 충분히 상정할 수 있다는 것이다.

당시의 대부분의 소설이 이러한 관념을 극대화할 때 뚜렷한 이항대립을 원칙으로 하고 있음은 주지의 사실이다.⁹⁾ 이 이항대립의 상징성이 현실의 구체성으로 얼마나 환원될 수 있는가하는 점은 차치하고라도 이들이 곧 분단의 문제를 정면으로 다루고 있다는 점 때문에 지금까지의 연구태도는 일정한 한계에도 불구하고 적극적인 수용적 자세를 취해왔다 할 수 있다. 그러나 이러한 이항대립이 현실의 일상적 결을 지나치게 단순화하여 구체성을 위협할 때, 이에 대해 연

5) 칼리니스쿠, 《모더니티의 다섯 얼굴》(시각 : 1993), 123쪽.

6) 예들 들어 이명준을 주인공으로 하는 최인훈의 <광장>은 제3세계로 향하는 외 국상선 위에서 소설의 구성적 관념, 즉 형식을 얻고 있으며, 장용학의 <요한시 집>은 연합군에 의해 관리되는 거제도 포로 수용소 안에서 이루어진다.

7) 장수익, <한국 관념소설의 계보>, 《1960년대 문학연구》, 148-52쪽 참조.

8) 김윤식, 정호웅 공저, 《한국소설사》(예하 : 1993), 347-354쪽 참조.

9) 위의 책, 267쪽 참조.

구자들이 취할 수 있는 태도는 일종의 모더니즘적 시각을 원용하는 것일 수밖에 없다. 소설을 구성하는 기법, 즉 형식에 관심을 기울이면 관념의 상징성은 현실과 대항하는 작가의 뚜렷한 내용성으로 포착될 것이기 때문이다.¹⁰⁾ 1960년대에 모더니즘적 시각이 확보되어야 하는 이유는 바로 이 때문이다.

1960년대에 기법, 혹은 형식에 대해 뚜렷한 자각을 보인 작가는 단연 최인훈이다.¹¹⁾ 그는 억압된 내용의 부재를 극복하기 위해 지속적으로 소설의 형식을 실험했고, 그럼으로써 그는 대부분의 전후작가들이 제도언론으로 묻혀가거나 절필했을 때 현실과의 긴장을 유지할 수 있었다. 그러나 최인훈과 동일한 방식의 글쓰기를 보여주었지만 상대적으로 덜 알려지고, 어쩌면 형식실험과는 무관한 작가로 이해되었던 작가가 있다면 그가 곧 이호철이라 할 수 있다.

Ⅲ. 형식 실험의 두 가지 방식

이호철에게 4·19가 극도로 개인적인 의미로 다가왔다는 점은 충분히 상상할 수 있다. 7·29총선 이후 ‘연방통일안’, ‘중립국안’, ‘남북교류안’ 등이 쏟아져 나왔으므로¹²⁾ 단신으로 월남한 그의 경우 이러한 적극적인 풍문들이 그를 사로잡았음에 틀림없을 것이다. 그러나 창작을 지나치게 개인사적 의미로 이끌어 간다는 것은 어떤 의미를 가지는 것일까. 소설이 항상 과거시제를 통해 서술된다는 사실은 널리 알려져 왔지만 이러한 약속이 파기되었을 경우 그것은 작가에게 혹은 독자에게 어떠한 의미로 남게 되는 것일까.

「판문점」은 누구에게나 일상적인 공간이 아니다. 그 곳이 분단민족 누구나

10) ‘기법이 곧 달성된 내용’이라는 Schorer의 말은 경청할 필요가 있다. 《국어문체론》 108-110쪽 참조.

11) 최인훈은 그의 최근 작품인 《화두》에서 당시를 회상하면서, <광장>에서 <최색인>, <서유기> 등에 작품에 이르는 방식이 지극히 의식적인 것이었음을 밝혀주고 있다. 다시말해 정치적 억압과 전망의 상실로 인해 쓰고자 하는 내용이 공백화될 때, 이를 대신할 의미 형성을 오로지 기법과 형식에 의존했다고 슬회한 바 있다.

12) 자세한 내용은 김낙중, <4월혁명과 민족통일운동>, <한국사회변혁운동과 4월혁명> (한길사: 1990), 223-230쪽 참조.

에게나 관심의 대상이 되기에는 충분하겠지만 현실의 잡다하고 내밀한 욕망이 범접할 수 있는 공간이 아니기에 소설적 공간으로 설정되기는 그만큼 어렵다. 그러나 작품 「판문점」의 공간은 바로 그러한 곳으로 설정되어 있다. 그러기에 표면적으로 그의 서술태도는 분명 과거시제를 차용하지만 소설이 독자에게 부여한 약속, 즉 현재의 시점에서 과거를 기술한다는 약속은 일순간 파괴된다. 현실과의 재관적 거리를 지나치게 좁혔기 때문이다. 그러나 그 반대의 경우도 있을 수 있다. 현실의 구체성은 空洞化되고 오로지 상황성만이 극화(dramatize)되는 경우가 바로 그것이다. 소설이 회화성에만 의존한다는 것은 그만큼 현실과의 거리를 극대화하겠다는 의지의 소산일 것이다. 「달아지는 살들」과 그 이후의 연작들이 이에 해당된다.

이호철 작품에 나타나는 이러한 뚜렷한 두 경향을 통해 우리가 볼 수 있는 것은 내용이 아니다. 내용은 어디에나 부재하고 있고 또 내용은 그 무엇도 우리에게 말하지 않고 있다. 내용 혹은 의미가 기표들 상호간의 차이에 의해 발생한다고 본다면 우리가 봐야하는 것은 기표들, 즉 기법들의 총화로서 드러나는 형식의 울림들이다.

1. 「판문점」의 공간성과 관념의 투명성

4·19공간에서 판문점을 소설공간으로 차용한다는 것은 두가지 점에서 의미를 띤다. 하나는 전술한 바와 같이 4·19의 이념을 극단적으로 표현하고자 할 때 그 상징성을 가장 정확히 보여 줄 수 있는 곳이 판문점이라는 사실이고, 이러한 기발한 착상은 그의 작가적 명성을 일층 폭발적으로 높여 주게 된다.¹³⁾ 당시의 정치적 이슈에 지극히 어울리는 소재였기 때문이다. 그러나 이러한 소재의 참신성에도 불구하고 그 곳이 소설적 공간으로는 대단히 배리적인 것이기도 하다는 것이다. 이것이 두번째 의미이다.

다음의 인용들을 보기로 하자.

- ① ‘내일 판문점 구경을 가게 됐어요’하고 엿저녁 형님에게 말하자, ‘뭐 판문점? 글썄, 가는 것은 좋지만 조심해라.’ 형님은 긴치 않게 받았다. ‘을

13) 이 작품을 통해 그는 <현대문학> 신인문학상을 받게 된다.

씨년스럽지 무슨 구경이 되겠어요. 끔찍스러워.' 하고, 급하게 옷저고리를 걸치고 난 형수가 형님을 훑듯 쳐다보며 한마디 했다.

- ② 간밤 내내 판문점이라는 곳이 풍겨주는 이역감은 니깃니깃한 기름기로서 소용돌이쳤다. 판문점이 증유 같은 물큰물큰한 액체더미가 되어 우르르 자갈 소리를 내면서 물러 오기도 하고, 우들우들한 바윗덩이로서 우당탕거리며 달아나기도 했다. 그런가 하면 판문점이 상투를 한 험상궂은 노인이기도 했다. 시벨전 두루마기를 입고 가로버티고 서서 이놈 소리를 지르기도 했다. 호되게 대를 맞은 일이 있는 국민학교 4학년 때 담임 선생이기도 했다. 밤새 판문점에서 쫓겨다니는 꿈을 꾸었다.

인용 ①은 판문점에 대한 당시의 일상인의 감각이, 인용 ②는 주인공 진수의 정서가 잘 드러나 있는 부분이다. 어느 것도 일상적인 감각과는 거리가 멀어 호락호락하지 않다. 여전히 그곳은 금기와 두려움으로 싸여 있어 일상의 흔적은 없으며, 그럼에도 불구하고 누군가가 그곳을 찾아 떠나는 이야기를 적는다면, 그것은 분명 모험과 영웅의 이야기인 영웅설화나 로망스의 일종이 될 것이다. 소설의 구성원칙은 개연성에 있기 때문이다.

또한 판문점으로 가는 버스 안에서 기자들과 외국관광객들이 내뿜는 일상의 흔적들도 진수에게 모조리 속물스럽게 느껴진다거나 이를 노여움으로 받아들인다는 것도 위의 사실을 보충해 보여 주는 좋은 보기가 된다. 말하자면 주인공 진수에게 판문점이란 일종의 극도로 성스러운 곳이어서 일상의 자질구레함은 결코 녹아들어 갈 수 없는 고결한 공간으로 설정된다는 것이다. 이 역시 소설공간으로는 마땅하지 않음을 입증해 보여주고 있는 것이다.

이러한 두 가지 이유 때문에 1960년대에 있어 판문점은 표상적인 상징물일 뿐 살아있는 실체는 아니다. 실체가 아닌 것을 작가가 다룰 경우, 그것은 환상과 관념의 조합이 될 뿐이라는 사실은 새삼 강조될 필요가 있다. 이러한 소설에서 대상과의 소통가능성은 기대하기 어렵고, 오로지 작위적이고 주정적인 음색만이 메아리로 되돌아 올 것이기 때문에 그가 판문점에서 설사 복측 여기자를 만나 연애감정을 느끼거나 육담을 나눈다고 해도 그것은 마치 이상(李箱)이 거울을 통해 분열된 두 자아와 교통할 수 없는 악수를 나누기 위해 악을 쓰는 자태와 크게 다르지 않게 된다. 따라서 이 작품은 지극히 일방적인 사변의 나열에 불과하며, 엄격히 3인칭 관찰자 시점을 지키게 된다. 말하자면 타인의 행위가 독자에게 제시될 때조차 객관성을 통해 전달되는 것이 아니라 오로지 주

인공의 내면을 통해 ‘언술’될 뿐이어서 마치 바흐친이 간접화법에 대해 표현했던 것처럼 다성성이 허용되지 않는 공식적 목소리가 된다는 것이다.¹⁴⁾

그러나 이 작품이 보여주고자 했던 것은 물론 그러한 것은 아니다. 4·19의 이념이 지극히 개방적인 ‘자유’의 실현에 놓여 있었던만큼 이 작품의 내용성은 <만남>을 전제로 하는, 판문점이라는 ‘열려진 공간’을 창출하는 데에 있었던 것이다. 그랬기에 그곳에서 신 살구냄새가 나는 여인에게 연정을 느끼고, 또 남정네의 풋풋한 정을 건네주기도 하는, 그래서 살아서 꿈틀거리는, <분열>이 아닌 <화합>을 제시하고자 했던 것이다. 이 제시형식은 4·19에 몸달아 하던 월남작가의 솔직한 관념이 응축되어 표출될 것이라 할 수 있다. 하지만 처음 이러한 의도와는 다르게 이 제시형식을 통해 작가가 가져가야 했던 몫은 두텁고 높은 장벽을 확인하는 일과 대화 불가능성이었다는 데에 문제점이 있는 것이다.

이 점이 동일한 관념, 동일한 구성을 보이면서도 최인훈과 이호철이 달리 파악되어야 하는 분기점이 된다. 최인훈이 「광장」(1960. 11)에서 남북의 화합에 눈멀어 오로지 ‘갈매기’를 상징화하는 데 급급하였다면, 이호철은 동일한 방식을 통해 관념의 그림자를 쫓았지만 그는 이 관념의 실체를 끝내 보고야 말았다는 점이다. 그렇다면 이 작품이 지닌 문제성이 그리 만만하지 않은 것임을 우리는 쉽게 깨달을 수 있다. 말하자면 남과 북이라는 상호소통 불가능했던 공간이 비로소 <열려지는> 공간으로 상정된 판문점이, 또 그렇게 의도되었던 판문점이 어떻게 다시 <닫힌> 공간으로 역전되는가 하는 점이다. 이점은 작가 이호철이 갖는 ‘소시민성’에 대한 정확한 투시력에서 비롯한다. 앞서 이 작품이 엄격히 3인칭 관찰자시점을 유지하고 있다고 설명되었던 바를 기억한다면 어느 정도 짐작할 수 있는 일일 것이다.¹⁵⁾

작가 이호철이 소시민이라 칭하는 계층은 명백히 사회학적 분류에 의한 집단은 아니다. 「판문점」에서는 적어도 가족 중의 누군가가 미국으로 유학할 수

14) 바흐친, 《마르크스주의와 언어철학》(문예 : 1990), 207-215쪽 참조.

15) 마치 김동인이 이광수로 대표되는 근대담론을 극복하기 위하여 <인형조종술>이라 하여 시점에 남다른 관심을 보였던 것처럼, 이호철 역시 자신의 개인적 이력 때문에 초기의 대부분 소설구성을 3인칭관찰자시점으로 운용하는 그만의 독특한 방식을 갖게된다.

있는 계층이고, 「달아지는 살들」에서는 아버지가 은행 두취였고, 자식은 무위 도식하면서 코카콜라를 습관적으로 마실 수 있는 집단이거나 「소시민」에 오면 완월동 제면소에서 마주치는 몰락하는 주인이나 일꾼 모두를 소시민이라 지칭하고 있기 때문에 특정적으로 한정된 계층은 아니다. 그러나 「소시민」이 나오기 전까지 그에게 소시민이란 이름으로 불려진 계층은 일종의 기득집단에 속하는 것처럼 보인다. 따라서 작가가 이 집단을 형상화하면서 3인칭 관찰자시점으로 서술방식을 한정하는 이유는, 작가와 동일한 목소리를 낼 수 있는 주인공 진수를 통해 이 계층에 대한 불신감을 노골적으로 드러낼 수 있는 장치를 마련하기 위해서 일 것이다. 퇴락한 미국원조경제에 의존하면서 부를 형성한 계층들이 이젠 그 기득권을 유지하기 위해서 진수의 판문점행을 경원시키거나 의혹의 눈초리로 바라보는 것으로 서술한다는 것은 그가 이 계층에 대해 얼마나 강한 불신감을 가지고 있는가를 잘 보여주고 있는 것이 된다. 이럴 경우 시점이란 판문점에 대한 그들의 목소리를 차단하고 걸러내는 역할을 충분히 수행하는 도구가 되는 셈이다.

그렇다면 문제는 아주 자명할 것이다. 판문점이라는 열린 공간이 다시 닫히는 순간은 4·19와는 무관하게 당시의 사회에 만연하고 있던 소시민성의 停滯性을 오롯이 깨닫는 바로 그 순간이 된다. 이 순간 열린 공간은 작가의 의지와는 관계없이 닫혀버리는 것이다. 따라서 아무리 판문점이라는 소재가 당시의 역사적 모순을 뚫고 집단적 욕망을 보여주기에 전혀 부족하지 않다하더라도, 판문점이라는 상징성은 주인공 진수라는 한 개인의, 혹은 작가 혼자만의 관념이거나 아니면 현실과 전혀 유리된 허구적 욕망이 투사된 결과물일 뿐이라는 것이다. 그러므로 판문점은 실체가 아니라 정확히 말해 이데올로기적 표상물로서의 연극의 소도구(set)에 다름 아니다. 집단의 욕망이 작용하지 않을 경우 그것은 일상이 아니라 상징 혹은 이념의 모조품이기 때문이다. 그는 일상인들이 이 모조품을 두려워하여 접근조차 꺼려 함에도 불구하고 남과 북이 동시에 열려 개방적 공간으로 확장될 수 있다는 신념 때문에 이 세트 위에서 열심히 열연했던 것이다. 그러나 제한된 시간이 지나자 관객들은 물러갔고, 그의 연극은 오로지 독백으로 남게 되었던 것이다. <열린공간>은 어디에도 없었고, 그는 자신이 독백하기 위해 들어왔던 곳으로 다시 되돌아 나가야만 했다. 말하자면

<일방통행>만이 있었던 것이다.

역사가 이를 명징하게 보여 준 사건은 물론 5·16이었고 이호철이 이러한 사실을 직감하기 시작한 것은 61년 3월이다.¹⁶⁾ 3월은 적어도 4·19의 이념이 최고조에 달해 있었던 순간이었고, 북한이 남북교류를 강하게 주장하고 나섰던 시기였다. 그러나 이호철에게, 그리고 그가 던져 준 「판문점」을 통해 우리에게 남겨진 것은 덩그렇게 남은 그 세트 하나 뿐이다. 이 세트의 허위성을 누구보다 먼저 깨달을 수 있었던 이유는 물론 그의 체질적인 측면에서 연유된다. 월남작가라거나 혈혈단신이라는 그런 부수적인 것이 그것일 수도 있고, 혹은 그가 소설가이기 때문일 수 있다. 우리의 흥미를 끄는 부분은 당연히 후자 쪽이다. 소설가란 단순한 직업명이 아니다. 「판문점」에서처럼 소재의 힘으로 판문점을 열린 공간으로 환각하더라도 글을 쓰는 과정을 통해 현실의 구체성을 정확하게 바라볼 수 있다면, 그때야 비로소 그는 소설가라는 명칭을 얻게 된다는 뜻이다.

따라서 그가 우리에게 보여준 그 세트는 관념을 공간화하기 위해 마련한 장치라 말할 수 있다. 1960년대에 관념을 공간화하는 이러한 기법은 몇몇 작가에게 노정되고 있는 것처럼 그리 드문 경우는 아니나, 대부분이 관념의 조작에서 그쳐 버린다는 점에 비해 볼 때, 이호철의 그것과는 많은 차이를 보이는 것이라 할 것이다. 이호철은 여타 작가에 비해 이점을 보다 명징하게 인식하고 있어 주목된다.

2. 과장된 상황성과 정치적 환멸

「닿아지는 살들」은 1962년 7월 『사상계』에 발표되었고, 이 작품을 통해 작가 이호철은 '동인문학상'을 수상케 된다. 이후 동일한 배경을 내용으로 한 「무너앉는 소리」(1963.7), 「마지막 향연」(1963.12) 등이 잇달아 연작으로 발표되었다. 시간적 배경은 약간 달라 「닿아지는 살들」은 5월, 이후 작품들은 각각 7월과 10월로 설정되어 있다.

이 작품들의 특징을 천이두는 '무드소설의 延長'¹⁷⁾이라고 했고, 권영민은

16) 이 작품은 <현대문학>에 1961년 3월 발표되었다.

'소설양식의 내면적 공간의 확대를 통해 상황성의 의미를 확대하고 있는 작품'¹⁸⁾이라 지적한 바 있다. 그 어느 쪽도 사실상 용어의 차이뿐 작품의 특징소를 지적하고 있다는 점에서는 다를 바 없다. 말하자면 사건의 전개는 거의 없고 분위기의 심화를 통해 독자에게 무언가를 전달하려 했음을 뜻하는 것이다. 그러나 상황성에 대해 동일한 지적을 하고 있음에도 불구하고 해석의 차이는 꽤 다양하다 할 수 있다. 천이두는 상황성이 강조된 이 작품이 '산업사회의 인간성 소외'¹⁹⁾를 꼬집고 있다고 설명했지만, 권영민은 '역사적 전망을 획득하지 못함으로서 공간을 단절로만 인식하고 있'²⁰⁾다고 주장했다. 그러나 그 어느 쪽도 부분적인 해석이기 쉽다. 그것은 이들이 앞의 「판문점」을 지나치게 소재의 힘에 의존한 작품으로 쉽게 간과해 버렸거나 아니면 아예 도외시켰기 때문에 「판문점」과 「달아지는 살들」 연작이 갖는 상호 관련성을 무시했다는 데 그 이유가 있다. 어차피 내용이 부재하고 있는 이호철의 이런 일련의 작품들을 살펴 보기 위해서는 한 작품 한 작품 마다의 분석에 의존하기 보다는 오히려 텍스트 상호성 속에서 이해되어야 마땅할 것이다. 기법들의 충돌과 그 흔적이 아니고는 달성될 내용의 총화를 볼 수 없을 것이기 때문이다.

연구자는 앞장에서 판문점이 실체가 아니라 일상을 모조한 하나의 세트임을 강조한 바 있다. 그리고 작품을 통해 이 세트가 오로지 독백만을 위해 허용된 장소라는 사실이 밝혀지면, 이제 그 작품을 온존시켰던 장치였던 '3인칭 관찰자 시점'은 더이상 소용 닿지 않게 된다. 앞 작품에서 하나의 주제를 위해 가장 진밀한 장치로서 놓여 있었던 이 시점은, 독자와 대상 사이에 진수라는 화자를 '인용자'로 놓아 어느 누구도 독자적인 발언이 불가능하도록 대화를 차단하고, 그 대신 가장 문제적이고 긍정적이라는 주인공 진수가 이 둘 사이를 매개했음을 의미한다. 그만큼 작가의 판문점에 대한 의식이 자신만이 올바름을 뚜렷이 내세워놓고 있었던 것이며, 그점에 기인하여 진수의 눈에 비치는 대상(앞에서 소시민이라 표현했던)에 대해 불신감과 경멸감을 노골적으로 강조했던 것이다. 그러나 만일 그러한 자신만만함이 어느 작품에서 완전히 사라진 것을

17) 천이두, <피해자의 미학과 이방인의 미학>, 《현대문학》1963년 10월호, 153쪽.

18) <달림과 열림의 변증법>, 《한국현대작가연구》(문학사상사: 1991), 184쪽

19) 천이두, 위의 글, 163쪽.

20) 권영민, 위의 글, 185쪽.

보게 된다면 이는 어떻게 설명되어야 하는 것일까. 다시말해 더이상 3인칭 관찰자 시점이 소용없는 순간이란 어떤 순간일까. 다음 인용은 그 의문에 대해 약간의 실마리를 제공하고 있는 듯 하다.

5월의 어느날 저녁이었다. 딸딸이 또 밤 12시에 돌아온대서 벌써부터 기다리고들 있었다. 서성대는 사람은 없으나 언제나처럼 누구인가를 기다리고 있는 분위기는 감돌고 있었다.

은행장으로 있다가 현역에서 은퇴하고 명예역으로 이름만 걸어놓고 있는 (지금도 거기에서 매달 들어오는 수입으로 한 달 살림은 넉넉했다) 일흔이 넘은 늙은 주인은 연한 남색 명주옷을 단정하게 입고 응접실 소파에 어쩐지 험렁험렁해 보이는 축 늘어진 앉음새는 속이 허하여 혼자 힘으로 일어설 힘조차 없을 것처럼 보였다. 귀가 멀고 반 백치였다.²¹⁾

위 인용에는 드러나 있지 않지만 딸딸이 이복으로 결혼한 후 분단으로 인해 이들은 현재 이산가족이라는 것, 그렇지만 어떤 근거에서인지는 알 수 없지만 지금 그들은 그녀를 기다리고 있다는 점이 이 작품의 주된 모티프다. 시간적 배경은 저녁에서 발단하여 자정까지 약 5시간 정도이며, 상황성만이 강조된 만큼 기다림 외에 그 어떤 사건도 발생하지 않는다. 게다가 인용에서처럼 이러한 기다림이 처음은 아니어서 그녀가 반드시 올 것으로 기대하고 있는 사람조차 아무도 없다. 그러나 그들은 기다리고 있다. 그것도 12시라는 시각에 주어진 것이라면 지나치게 당혹스러운 발상이라 할 것이다.

우리에게 12시란 곧 0시를 의미한다. 게오르규가 '25시'라는 환상적 시간표현을 제시한 바 있지만 그 25시 역시 24시 혹은 0시를 수사적 표현을 통해 과장하고 있는 것이라 할 수 있다. 시간은 하나의 연속체이며 따라서 <시각>은 유클리드기하학에서 본다면 하나의 허구적 구성물과 다르지 않다. 말하자면 '12까지'라는 표현과는 명백한 의미 차이를 가진다는 말이다. 상식적으로 12시는 야경꾼의 딱딱이소리(일종의 강압적 폭력이다)에 의해 하루가 분할되는 순간이다. 또 그런만큼 이쪽의 기준도 저쪽의 기준도 미치지 못하는 의미의 공백, 가치의 공백을 적나라하게 드러내는 순간이 되기도 하다. 그 순간을 위해 북에서 온다는 한 여인을 기다리는 세사람이 응접실에 '놓여있다'. 백치가 된 가장과, 부부관계를 포기한 며느리 정애, 가족관계를 놓쳐 자주 울케 정애를 언니로

21) <달아지는 살들>, 73쪽.

흔동하는 딸 영희가 그들이다.

이 정도의 상황설정이라면 우리는 소설의 초입에서 벌써 3인칭 관찰자시점을 포기한 작가의 의도를 편견없이 받아들일 수 있을지도 모른다. 마땅히 올 것이라는 기약도 없이 기다리는 무위의 순환이란 곧 체념이나 좌절에서 비롯되는 것이므로 3인칭 관찰자시점이 갖는 단 한사람만의 역사에 대한 정직함도 이젠 배제될 수밖에 없다는 작가 나름의 현실인식이 반영된 결과는 아닐까하는 점이다.

이를 증명해 보이는 것은 그렇게 어렵지 않다. 「판문점」에서는 그래도 진수에 의해 무수한 대화가 시도되고 있었다는 점은 기억해 둘만하다. 소시민성에 대한 진수라는 한 개인의 편견이 작품의 주조음으로 깔려 있긴 하지만 판문점이라는 거대한 물체가 미미한 일개인의 감각 따위로 감히 넘겨 봐질 수 있는 대상이 아니었으므로 진수의 태도는 사뭇 진지할 수밖에 없었던 것이다. 따라서 진수의 대화는 판문점의 두 분을 향해 열려지곤 하여 북측의 여기자와 자유와 평등이라는 두 기호를 견주어보거나 살포트 육담을 나누는 데 전혀 무리가 없었던 것이다. 그러나 「닿아지는 살들」과 그 연작에 오면 이젠 그러한 대화조차 단절되어 완전한 소통불가능의 상태가 되어 버린다.

‘이것 봐요. 얘기부터 해요’

‘무슨 얘기?’

‘오늘이 며칠이죠?’

‘몰라.’

‘.....’

‘12시에 언니가 돌아온대요.’

‘.....’

‘정말, 정말이야요. 늘 답답하지요? 선재씨도 그렇죠?’²²⁾

위 인용은 가족 중 가장 일상적이고 싶어하는 영희와 식객 선재의 대화이며, 적어도 작품을 통틀어 가장 활기찬 분위기가 배어있는 부분 중 하나일 것이다. 그럼에도 불구하고 대화에 값하는 것은 전혀 보이지 않는다. 다른 사람들과의 대화 역시 이와 다르지 않고 오히려 악화되어 있다. 영희와 정애와의 대화는 오로지 ‘글쎄’의 연발일 뿐이며, 영희와 오빠 상식과의 대화는 단지 ‘유리알이

22) <닿아지는 살들>, 80-81쪽.

번쩍 빛나는' 것으로 한정된다. 백치인 가장의 입이 열리지 않는다는 것은 두 말할 필요도 없으며, 그는 단지 허공을 응시하고 있거나 허우적대는 손놀림 뿐이다.

이를 상황성이라는 말로 표현할 수 있다면 작가 이호철은 앞의 「판문점」에서 겨우 깨달았던 독백의 닫힌 공간인 그 세트를 고스란히 「달아지는 살들」과 그 이후의 연작들에 그대로 옮겨온 셈이 된다. 문제는 진수의 당돌한 음성은 사라지고 허허로운 공간만이 하얗게 표백된 채로 덩그러니 남게 되었다는 점이다. 다시말해 소시민을 바라보던 진수는 사라지고 독자들에게 제시된 것은, 이산가족이며 무위도식하는(작품의 중간 중간에 삽입된 코카콜라와 트럼프, 포낙 등의 소도구들이 강조되고 있음을 상기한다면 무위도식의 의미는 더욱 뚜렷해 질 것이다) 소시민뿐이라는 것이다. 그렇게 남겨진 소시민들이기에 그들 사이에 어떠한 가식도 없으며, 그래서 그들은 빨갛게 옷을 벗고 있다. 상황성 혹은 회화성이 강조된다는 것은 그러한 의미를 띠게 된다. 말하는 것이 아니라 보여주는 것이며 그래서 작가는 그만큼의 거리를 확보하고 멀리서 바라만 볼 뿐이다. 하지만 그렇다고 관객만의 자리에 작가가 서 있었다는 것은 아닐 것이다. 그 역시 12시를 기다리며 응접실의 한 편에서 영화와 같은 몸짓으로 바깥에서 울려오는 소리에 귀기울이고 있다 할 수 있다. 그 자신이 바로 이러한 소재를 선택하고 이들의 움직임을 적나라하게 보여주는 이산가족의 산 증인이기 때문이다.

이 사실은 분명 두 가지의 의미를 지닌다. 하나는 이산가족의 정서적 아픔에 대한 동감이며, 또 다른 하나는 그럼에도 불구하고 소시민의 정체된 현실에 대한 비판적 제시이다. 이 두 의미는 동위의 차원에서 일어나지만 사실상 대립적 가치여서, 작품내에서 보면 둘 다를 만족시킬 방법은 없는 듯하다. 기다림이 무위의 순환이니만큼 이산가족의 아픔은 거의 숙명적인 것이며, 또한 소시민성 역시 뚜렷한 방향성이 있는 것으로 보이지 않는다. 이를 두고 권영민은 '역사적 전망이 획득되지 않는다'고 말한 것일 것이다.

하지만 이것이 모두일까. 아니라고 말할 수 있기 위해서는 작품을 뒤엎고 있는 이 참담한 침묵 말고, 이 침묵을 뒤엎을 수 있는 어떤 커다란 울림이 있어야 한다.

짱 당 짱 당

그 쇠붙이의 쇠망치에 부딪치는 소리는 여전히 간헐적으로 이어지고 있었다. 밤내 이어질 모양이었다. 자세히 그 소리만 듣고 있으려니까 바깥의 선들대는 늙은 나무들도 초여름 밤의 바람에 불려서 그런 것이 아니라 저 소리의 여운에 울려 흔들리고 있는 것이었다. 저 소리는 이 방안의 벽 틈서리를 쪼개고도 있는 것이었다. (중략) 짱 당 짱 당, 저 소리는 기어이 이 집을 주저앉게 하고야 말 것이다.²³⁾

천이두는 이 울림을 채흡의 「벚꽃동산」에서 울려퍼지는 몰락의 징조, 즉 벗나무 그루터기를 넘어뜨리는 도끼소리에 비겨, 암울한 분위기를 상징적으로 드러내 보여준 것이라고 해석했다.²⁴⁾ 그가 이러한 분석으로 나아간 것은 산업사회의 비인간화를 설득력 있게 설명하기 위해서였다. 그러나 1962년이 5·16 직후이며 5·16의 정치주체들에 의해 마련된 제 1차경제개발 5개년 계획이 이제 막 실행단계에 놓여 있는 순간임을 고려해 보면, 천이두는 작품 내에서 드러나는 코카콜라라는 이름으로 불리워질 미국원조경제의 상징성을 충분히 고려한 것이라 보기 어렵다. 도대체 진원지를 알 수 없는 이 울림이 산업사회와 직접적 관련을 가지기 위해서는 적어도 우리의 문학사는 70년 중반까지 기다려야 했던 것이다. 그렇다면 다음의 인용처럼 영화를 다급하게 쫓고 있는 이 쇠소리를 이해하기 위해서는 보다 풍부한 문학적, 역사적 상상력이 개입되어야 한다.

자꾸 쫓아오고 있었어요. 나, 오늘 저녁 내내 도망을 하고 있었어요. 혼자 감당하기가 어떻게나 무섭던지 그런 걸 누가 감당해 주나요. 그놈의 쇠망치 소리 말이야요, 딱딱한 쇠망치 소리 말이야요.²⁵⁾

12시라는 분기점을 향해 마치 숙명처럼 흘러가는 이 시간에 유일하게 살아 움직이는 것은 이 쇠소리 뿐이다. 이 쇠소리는 세 작품 모두에 만연해 있고, 이 울림만이 기다림과 맞물리어 12시까지의 긴 여정을 작중인물들에게 각인시키고 있다. 그래서 영화의 이 쫓김은, 마치 기다림이 이들 작품을 지탱하는 유일한 모티프이듯이, 작품의 또 다른 한쪽 기둥을 지탱하면서 탄력적으로 긴장을 유발시키고 있는 것이다. 이렇게 볼 때 이 작품은 12시라는 무위의 차원을 향

23) <달아지는 살들>, 74쪽.

24) 천이두, 위의 글, 163쪽.

25) <달아지는 살들>, 81쪽.

해 달려가는 기다림을 걸구조로 내세우고 있지만, 사실상 그 근저에는 그 기다림의 허위성을 조롱하고 있는, 이 울림에 의해 조장되는 분위기의 완전한 반전이라는 심층구조를 하나 더 가지고 있는 셈이다. 쫓고 쫓기는 관계를 완전히 역전시키고 있다는 것이다.²⁶⁾

이 점은 이 집안의 유일한 객관적 관찰자인 식모의 시선을 통해서도 그대로 드러난다. ‘하필이면 밤 열 두시야, 낮 열 두 시면 어때서. 미쳐도 좀 곱거나 미치지.’라는 그녀의 종알거림은 4·19와 5·16을 저자거리에서 목도하고 그 거친 바람을 유일하게 맞아들인 결과였기에 그녀의 중얼거림은 그대로 작품 속에서 쇠소리와 오버랩되어 버리는 것이다. 결국 작품의 말미에서 12시가 되어 그 기다림의 웅점실에 몸을 들여 놓는 사람이 그녀라는 사실도 그리 우연한 것으로 보이지 않는다. 그렇다면 쇠소리는 영희의 가족 쪽이 아니라 오히려 식모 쪽과 훨씬 친화력을 갖는 셈이다. 이 작품의 반전구조란 이렇듯 영희를 중심으로 하는 이 가족의 소시민성을 전면에 부각시킬 때 제대로 그 의미가 드러난다. 쇠소리가 식모 쪽에서는 전혀 자각적이지 않고 오로지 영희 가족에게만 문제되고 있기 때문이다. 결과적으로 이 쇠소리는 더 이상 물리적인 소리는 아니다. 다만 기다림에 지친 작중인물들 내부에서 일어나는 일종의 도발적인 환청이기 쉽다. 따라서 그들이 이 무위의 기다림의 정체를 정확히 알아차리지 못하는 한 이 환청은 결코 사라지지 않게 된다. 다시말해 이 쇠소리의 정체는 소시민의 정체성에 대해 작가가 쳐주는 일종의 경종인 셈이다.

1962년 당시 대부분의 사람들에게 이 무모한 기다림은 다분히 심정적이며 습관적인 것이어서 숙명적이라는 표현이 어울린다. 4·19 이후 1년만에 다시 5·16이 이 땅을 훼손했다는 것은 이 기다림에 대한 의지가 얼마나 박약했든가를 단적으로 보여주었던 것이다. 사실상 이호철은 이러한 무위의 기다림이 한 날 허무맹랑한 바램일 뿐이라는 사실을 ‘관문집’에서 직감했지만 그렇다고 그가 할 수 있는 일이 따로 놓여 있었던 것은 아니다. 따라서 ‘달아지는 살들’과 이를 이은 작품에서 그는 이 기다림이 결국 허망한 바램일 뿐이라는 것과 이를

26) 작품 속에서 이러한 반전의 관계는 얼마든지 찾아볼 수 있다. 주인과 식모와의 관계가 그러하고, 가장과 자식들, 주인과 식객, 주인과 방문객 등 대부분의 관계가 역전된, 비정상적인 관계를 맺고 있음을 알 수 있다.

환기시키고 있는 쇠소리의 육중한 울림을 통해 조금씩 무너지고 있는 일상의 삶을 비판하고 있었던 것이다.

IV. 결 론

권영민은 이호철론에서 역사에 대한 전망의 상실을 중심적인 결함으로 내세웠다. 그러나 지나온 문학사를 돌아볼 때 박태원의 <천변풍경>을 그런 방식으로 비난할 수 없듯이 이호철에 대한 그의 기술도 그리 설득력있는 내용으로 받아들이기 어렵다. 작가란 역사적 구체성에서 겨우 한발자욱 정도의 거리에서만 창작활동을 할 수밖에 없기 때문이다. 그 일보를 지나치게 강조한다면 작가는 정치적 이념을 문학이라 오인하거나 현실의 구체성을 놓칠 뿐이다.

이호철에게 이 일보의 의미를 묻는다면 그 대답은 그리 만만하지는 않을 것이다. 분석 작품이 지나치게 한정되어 있어 자칫 편견만이 드러날 것이기 때문이다. 그러나 굳이 분석작품만으로 이 대답에 갇혀야 한다면 적어도 당시에 있어 그는 가장 성실한 작가의 반열에 들어있음에는 의심의 여지가 없다는 점은 강조될 만하다. 당시에 있어 이호철만큼 분단의 문제를 심각하게 고민한 작가를 찾아보기 힘들며 설혹 그런 작가가 있었다하더라도 분단에 내재된 복잡한 요인들에 대해 이호철만큼 자각적이지는 못했을 것이다. 그에게서 전망이란 가장 정확하게 현실을 그리는 것에서 출발할 수밖에 없었으며 이를 기반으로 역사의 실마리를 찾아갈 수밖에 없었던 것이다. 그가 찾았던 실마리는 내용이 아니라 형식실험이었으며, 그것만이 부재된 내용을 온전히 드러내 보일 수 있다고 믿었던 것이다. 결국 1962년에 분단된 저쪽 땅에서 돌아올 만파를 기다린다는 것은 하나의 허위의식일 뿐이며, 주체적인 노력을 기울이지 않을 경우 철저히 몰락하고 말 것이라는 사실을 그는 쇠망치 소리를 통해 적절히 암시하고 있었던 것이다.