

사라진 '사랑'의 추적

— 『화두』를 통한 최인훈 문학의 재구성

이 경 인*

요약

본고는 최인훈의 마지막 장편소설인 『화두』에 '사랑'이라는 주제의 탐색이 사실 상 중단된 상황을 논의의 출발점으로 삼고, 최인훈이 작가로서의 활동을 중단했던 각 시기가 '사랑'의 문학적 구현의 실패와 관련되어 있음을 지적한다. 『태풍』과 『한스와의 그레텔』은 최인훈의 작품으로서는 희소하게 가정과 사랑을 선택하는 남성 인물을 보이며 끝을 맺지만, 이 사랑의 선택과 함께 작가의 또 다른 중대한 주제였던 현대 정치사에 관한 고민은 돌연 중단된다. 『화두』는 오랜 문학적 침묵의 끝에 최인훈이 내놓은 대안으로, 작가는 소설을 통해 '사랑'과 '정치'라는 두 항을 대신하는 '기억'이라는 상징을 제안한다. 다만, 기억은 특정한 개인을 중심으로 하여 재구성되는 것으로, 이 과정에는 필연적인 기억의 왜곡이 발생한다. 최인훈은 이러한 왜곡을 『화두』의 서사를 이끄는 핵심적인 동력으로 삼았다. '나'에 의해 거듭해서 변화하는 기억을 '기록'하는 일이 곧 문학의 역할이라고 본 것이다. 이와 관련해 『화두』에 제시되는 '나'-최인훈의 독서 경험을 살필 필요가 있다. 실제 문학작품에 관한 의도적인 오류와 왜곡을 포함한 독서 경험의 기록을 통해, '나'-최인훈은 본인을 둘러싼 정치적 고민을 돌파하는 소설을 비로소 써내기로 결심하게 된다.

주제어: 사랑, 기억, 기록, 독서, 왜곡, 최인훈, 『화두』, 『태풍』, 『한스와의 그레텔』

* 서울대학교 국어국문학과 박사과정 수료

목차

1. 들어가며
2. 『화두』와 사라진 사랑
3. 사랑을 선택하기, 또는 포기하기의 갈림길에서
4. 사랑을 선택함으로써 정치를 포기한 무대가 막을 내리고
5. 기록과 기억이라는 새로운 지향
6. 나오며

1. 들어가며

본고의 출발점은 최인훈의 마지막 장편소설인 『화두』(1994)를 읽으면서 가진 작은 의문이다. 왜 『화두』에는 사랑을 주제로 한 서술이 전혀 이뤄지지 않는가. 『화두』에는 작가 본인을 강렬하게 지시하는 ‘나의 정치·사회학적 사변과 문예론, 인생 전반에 대한 술회와 작가로서의 창작의 변(辯)이 빼곡하게 담겨 있다. ‘나-최인훈의 일생이 기록된 자서전적인 텍스트라는 점에서, 또는 작가 본인의 창작 과정 전반을 돌아보는 비평적 텍스트라는 점에서, 『화두』에 사랑의 주제가 전적으로 소거되어 있음은 의아한 일이다. 그러나 의문의 해결을 위해 『화두』의 면면과 최인훈의 작품 세계를 재검토하는 과정에서 이러한 누락이 작가의 의도에 따라 이뤄진 것이라는 결론을 내리게 되었다. 그리고 바로 이 지점에서 최인훈이 『화두』를 통해 새로이 나아가고자 한 길을 찾는 것이 가능하리라 보았다.

최인훈의 문학적 침묵의 시기가 사랑의 소설적 구현이 불가능함을 깨달은 데에서 비롯되었다는 사실은 『화두』에 사랑이 생략될 수밖에 없었던 분명한 하나의 이유일 것이다. 「달과 소년병」(1983)을 제외한다면, 『화두』는 1973년에 발표된 『태풍』 이후 오랜 침묵을 깨고 비로소 쓰인 소설이다. 1981년에 발표된 희곡 「한스와 그레텔」을 기준으로 하더라도 10년 이상 문학 창작의 공백이 있었음은 변하지 않는다. 그리고 『태풍』과 「한

스와 그레텔」은 결말로 나아가는 과정에서 사랑을 선택하는 작중 인물들을 보여준다는 공통점을 가진다. 최인훈 문학에서 결혼하거나 가정으로의 복귀를 선택하는 남성 중심인물의 사례는 거의 이 둘이 유일한데, 사랑을 선택하는 이야기의 끝에서 최인훈 문학의 중단이라는 뜻밖의 결과가 도출된 셈이다. 이 문제에 주목한다면, 『화두』에서 사랑이 소거되어 있음을 추적하는 작업은 필연적으로 최인훈의 소설과 희곡 창작이 중단되었던 각각의 지점을 검토하는 작업으로 확장된다.

이에 따른 본고의 목표를 사랑을 주제로 한 최인훈 문학의 재구성이라 할 수 있을 것이다. 더 정확하게는, 사랑이 사라지는 과정을 탐색함으로써 최인훈 문학을 재구성하는 것이 본고의 목적이다. 다만, 이때의 '사랑'이 개인의 에로스에 국한된 개념임을 밝혀둘 필요가 있어 보인다. 2장을 통해 논할 『화두』에서의 서술을 근거로 하여, 본고가 추적하는 것은 최인훈이 개인적 사랑의 문학적 구현이 불가능함을 깨닫는 과정이다. 이때 또 하나 흥미로운 문제는 최인훈의 문학 세계를 분석할 때의 용이한 도구로 이해되어 온 사랑과 정치의 대립 구도와 관련된다. 『태풍』과 「한스와 그레텔」은 최인훈 문학에서 희소하게 개인적 사랑의 달성을 보여준 작품이라는 점에서뿐만 아니라, 이러한 사랑의 달성이 작중 인물의 정치적 신념 또는 정체성의 포기를 통해 이뤄졌다는 점에서 주목을 요한다. 즉, 작가가 '사랑'이라는 주제에 내포된 한계를 절감한 까닭은 그 달성을 위해 포기된 '정치'를 향한 최인훈의 고민에 있다고 할 수 있다.

한편, 최인훈 문학의 중핵으로 사랑을 위치시키거나 사랑과 정치의 관계를 논한 사례는 쉽게 찾아볼 수 있다. 가장 대표적으로는 「광장」의 개작 과정을 정치에서 사랑으로의 이동으로 논한 김현의 평론이 있다. 김현은 “은혜를 바다와 동일시하고, 마침내는 그녀와 그녀의 딸을 큰 새와 꼬마 새로 표상했다는 것은, 작자의 의식이 그 이전의 판본에서와는 상당히 먼 거리에 와 있음을 보여준다”라며 이명준이 바다에 투신한 것이 문학과 지성사 전집 판으로의 개작 과정에서 전적으로 은혜와의 사랑을 추구한

결과로 수정되었음을 강조한다. 김현은 “작자가 전집 판에서 이명준의 죽음을 사랑을 확인하는 행위로 묘사하고 있는 것은, 그 이전의 판본에서 그가 이명준의 죽음을 이데올로기적인 죽음으로 처리하고 있는 것에 비교할 때, 그의 사고가 어디에 와 있는가를 짐작할 수 있게 한다”라며 “작가 자신은 이데올로기 대신에 사랑을 택한 것이다”라고 단언한다.¹⁾

정과리는 김현의 「광장」 논의에서 출발해 『태풍』의 의미를 삶으로의 복귀를 위한 ‘모른 채 하기’로 의미화한 바 있다. 「광장」 전집 판에서의 이명준이 택한 사랑의 길이 죽음으로 귀결되었다는 문제를 중대하게 거론하며, 정과리는 아만다와의 사랑을 돌연 중단하는 오토메나크의 선택을 강조한다. 이때 흥미로운 시각은 사랑을 택하지 않고 생존을 향해 나아가는 오토메나크의 행로를 ‘무지’와 연결하는 논리에 있다. 정과리는 식민지 애로크 출신임을 자각하지 않고 나파유의 군인으로 복무하는 오토메나크의 모습이 진실을 애써 피하려는 ‘모르려 하기’의 전략이라 논하는 한편으로, 바나킴이라는 새로운 이름을 얻고 아이세노딘의 정치가로 활동하는 것은 자신의 이전 신분을 전적으로 은폐하는 ‘모른 채 하기’의 전략이라 설명한다.²⁾ 이 관점에서 메어리나와의 결혼은 일본 장교로서의 삶이 아닌 인도네시아의 정치가 바나 킴으로 현신하기 위한 ‘모른 채 하기’의 한 전략으로 이해된다.

다만 앞선 김현의 논고는 이명준의 자살을 사랑에의 투신이라는 적극적인 선택으로 읽어내는 과정에서 작중 인물의 결과적인 죽음이 가지는 중대함을 다소 희석하는 문제가 있다. 개작 과정에서 이명준의 사랑에의 지향이 더욱 강조되었음을 살필 필요는 있지만, 그로써 이명준의 죽음을 돌연 어떠한 긍정적인 결과로 오해해서는 안 된다. 관련해, 『태풍』을 「광

1) 김현, 「사랑의 재확인 - 「광장」 개작에 대하여」(작품해설), 『광장/구운몽』(최인훈 전집 1), 문학과학사, 1976, 351면.

2) 정과리, 「모르기, 모르려 하기, 모른 채 하기 - 「광장」에서 『태풍』으로 혹은 무지의 생존술」, 『시학과 언어학』 1호, 시학과 언어학회, 2001. 06, 111-143면.

장』에 대한 ‘부활의 논리’로 설명한 작가의 언급을 적극적으로 채택한 정과리의 논의는 주요한 참조점을 제공한다. 하지만 아만다와 오토메나크의 관계에만 사랑의 속성을 부여하고, 메어리나와 결혼한 오토메나크의 선택을 마치 그것의 포기인 것처럼 서술한 것은 다소 문제적이다. 기실 바나킴은 자신의 오토메나크로서의 과거를 모른 채하면서도 애로크에 대한 지원을 이어나가거나 자기 이름에 ‘킴’을 남기는 등 고국을 향한 분명한 지향을 드러낸다. 메어리나의 시점에서 바나킴의 사랑을 믿어보려는 내용과 함께 태풍이 지나갔음이 언급되고 있다는 사실과 바나킴의 시점에서 메어리나에게서 ‘다른 사랑’을 찾았음이 명시된다는 점을 잇어서는 안 된다. 이러한 적극적인 삶의 태도는 무지의 전략이라는 간단명료한 도구만으로는 미처 해명될 수 없는 복잡성을 띤다.

최인훈 문학에서 사랑을 문제시하는 학위논문의 사례 또한 다수 존재한다. 대표적으로 최현희는 「광장」, 「가면고」, 「구운몽」의 최인훈 초기 소설 세 편을 중심으로 최인훈 문학의 사랑을 분석하고자 한 바 있다. 다만, “최인훈은 한국 현대 사회의 본질적 문제로 ‘지배에의 욕망’을 내세우고 있으며 이것을 극복할 수 있는 대안으로 ‘원초적 사랑을 단초로 하여 대화적 사랑을 성취하려는 적극적인 지향성’을 내세우고 있다”라는 결론은 최인훈의 소설을 사랑과 혁명의 단순한 대립 구도로만 파악하는 논리에 기대고 있다. 이 때문에 ‘사랑’의 문제가 정치적 문제의 온전한 해답으로 이해되는 것도 문제이지만, 1960년대 초입의 선별된 세 작품만으로 최인훈 초기 소설의 경향과 그 이후의 흐름이 모두 설명되는 듯한 착시를 일으키는 것 역시 문제적이다.³⁾ 한편, 최애순의 논고는 최인훈 소설의 여러 사례에서 남성 인물들의 연애가 어떻게 진행되는지를 탐구한다는 점에서 흥미로운 논의의 시각을 제공한다. 아주 소상한 분석을 제시하고 있어 설득력이 높은 연구이지만, 과거 트라우마의 되풀이로 현재 연애의 실

3) 최현희, 「최인훈 소설에 나타난 ‘사랑’의 의미 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2003. 08.

패를 거론하는 논리 구조로 인해 다시금 정치와 사랑의 변증법적 구도로 복귀하는 듯한 인상을 남긴다는 점에서 한계가 있다. 더불어, 연애의 실패를 최인훈 문학의 내러티브의 전형으로 강조하는 과정에서 『태풍』은 물론, 최인훈 희곡 전반이 누락됐다는 점 또한 분명한 한계를 노정한다.⁴⁾

본고의 논의 역시 최인훈의 문학 창작을 이끄는 근본적인 동력이 사랑과 정치의 역학 관계에 있음을 바탕으로 전개된다. 다만, 본고는 작가 스스로가 문학을 통한 사랑의 구현이 불가능하다는 판단을 내리게 된 까닭을 파악하는 데 주력한다.⁵⁾ 나아가 포기된 주제로서의 ‘사랑’과 지향하는 주제로서의 ‘정치’를 모두 아우르는 새로운 문학적 상징인 ‘기억’이 『화두』를 통해 제기됐음을 주요하게 살필 것이다. 이때의 기억은 ‘나’라는 개인에서 출발한 것임에도 그것을 문학으로 ‘기록’함으로써 인류 전체의 ‘역사’로 나아갈 수 있다는 점에서 사랑과 정치의 두 향을 모두 아우르는 새로운 상징으로 기능한다. 문학 그 자체의 힘을 긍정하는 이러한 믿음은 작가의 오랜 평론 작업 끝에 완성된 문예론을 기반으로 한다. 이러한 믿음을 얻은 이후에야 최인훈은 비로소 『화두』라는 새로운 소설을 써낼 수 있었다.

4) 최예순, 「최인훈 소설에 나타난 연애와 기억에 관한 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2005. 06.

5) 「소설가 구보씨의 일일」 연작(1970-1972), 「총독의 소리」 연작(1967-1976) 등 최인훈 소설에서 사랑의 주제가 애초에 전혀 다뤄지지 않은 작품은 이미 존재했다는 반론이 제기될 수 있을 것이다. 줄고의 한 심사위원께서도 최인훈 문학을 사랑과 정치의 길항 관계로만 단순하게 재구성하는 것은 불가능한 작업임을 지적해 주셨다. 작가론을 구성하면서 특정한 한 주제가 작가의 문학적 경향을 모두 아우른다고 판단하는 것은 분명히 불가능한 기획일 것이다. 이 사실을 충분히 염두에 두고, 본고가 최인훈 문학은 사랑을 부정하고 정치를 긍정하는 과정으로 전개되었다는 식의 오해를 초래하지 않도록 입론을 보다 분명히 하고자 노력했다. 본고의 목표는 결국 『화두』론으로, 최인훈이 작가로서의 자신의 삶을 결산하고 새로운 문예론을 제시하는 과정에서 왜 ‘사랑’이라는 본인의 주요한 문학적 주제를 소거했는가를 살핀다. 이 과정에서 문학 창작의 중단을 불러온 『태풍』과 「한스와 그레텔」을 검토한 이후, 『화두』에 이르러 새로이 등장한 ‘기억’이라는 문학적 상징의 가능성을 검증한다.

2. 『화두』와 사라진 사랑

나는 아직도 독신이었다. 책과 놀다보니 어느덧 나는 보통의 결혼기를 넘어서 있었다. 요즘 품속으로는 거짓말 같지만, 그때 나는 겨우 단편 집 하나와 펜클럽이 원조한 장편소설 하나를 출간했을 뿐이었다. 올 무렵에 끝낸 장편인 「남(南)십자성」도 출판하겠다는 데가 없었다. 써도 써도 돈은 되지 않았다. 이런 사정도 나의 독신 생활에 영향을 미쳤다. 아무나 첫결혼은 첫경험일 수밖에 없으므로 망설임이 있는 것은 당연하겠지만, 〈문학〉을 내 손으로 〈발명〉하려고 들었던 것처럼 인류의 전통 중의 전통인 결혼까지도 나 자신이 〈발명〉하기나 해야 할 것처럼 생각했던 모양이다. 아버님의 태도도 이런 정세에 한몫 거들었다. 만자식의 결혼을 강권하지 않았다. (최인훈, 『화두』 제1부, 100면.)

『화두』 제1부는 네 개의 장으로 구성되어 있다. 1장이 고등학생 시절을 전후로 한 북한에서의 어린 시절을 다루고 있다면, 2~4장은 미국을 공간적 배경으로 둔다. 다만, 3장과 4장의 서술 시기가 아이오와 대학 작가 프로그램(IWP)을 위해 미국으로 간 이후 어머니의 죽음을 겪고 한국으로의 복귀를 결정하기까지의 시기인 70년대 중반을 위주로 한다면, 2장은 훨씬 이후의 미국 방문을 주된 서술 시기로 채택한다. 「옛날 옛적에 휘어이 휘이」⁶⁾가 뉴욕에서 공연되는 것을 보기 위해 미국을 방문한 장년의 작가를 서술자로 채택해, 1987년을 위주로 소설을 전개한 것이다. 한편, 『화두』 제2부는 11개의 장으로 더 세밀하게 구분되어 있으나 장년인 ‘나’의 문제의식을 1989년부터 1993년에 이르기까지 순차적으로 제시하고 있어 서술의 복잡성은 제1부에 비해 덜하다. 흥미로운 사실은 『화두』가 최인훈의

6) 『화두』에는 「옛날 옛적이라도 좋고 아니래도 좋고, 휘어이 휘이라도 좋고 아니래도 좋은」이라는 제목으로 변경되어 있다. 작가는 『화두』가 어디까지나 허구적 서사임을 지시하기 위한 한 방편으로, 언급하는 자신의 여타 작품들의 제목을 변경했다. 일례로, 「광장」은 「밀실」로, 『서유기』는 『서쪽으로 가는 이야기』로 기술되어 있다.

소설 창작이 적극적으로 이뤄진 1959년부터 1973년의 시기와 희곡·평론 작업이 적극적으로 수행된 1976년부터 1980년대 중반까지를 중심 서술 시기로 채택하지 않았다는 것이다. 즉, 『화두』는 ‘나’-최인훈의 일생을 작가로서 활동하지 않은/못한 시기에 회고하는 구조의 소설인 셈이다.

이 의도적 결락의 과정에서 ‘나의 청년기가 말끔하게 지워져 있음은 주목할 만한 문제이다. 『화두』는 20~30대 중반의 ‘나’가 소설의 서술자로 채택되는 일을 최대한 배제하고, 청년기의 창작 활동에 관한 서술을 대부분 50대 후반의 ‘나의 회고’로써 대신한다. 작품 창작 직후나 당시의 심정이 그 시기의 ‘나’에 의해 기록되고 있는 경우는 『태풍』 창작과 「광장」의 개작, 「옛날 옛적에 휘어이 휘어이」(1976) 창작 등으로 모두 70년대 초의 미국 생활 시절과 관련된다. 즉, 청년기에 맞닿아 있는 ‘나의 심정은 오직 1권의 일부분을 통해서만 확인된다. 이 대목에서 “나는 아직도 독신이었다”라는 짤막한 언급이 이뤄진다는 사실에 주목할 필요가 있다. ‘나의 일상적 사랑과 관련한 사실상의 유일한 언급이 이뤄지는 이 대목에서, “책과 놀다보니 어느덧 나는 보통의 결혼기를 넘어서 있었다”라는 서술이 이어진다는 사실은 상징적이다.⁷⁾ 독서와 창작의 세계가 일상적 사랑의 세계와 함께하지 못했다는 ‘나’-최인훈의 은근한 판단을 확인할 수 있기 때문이다.

관련해서는 본인이 ‘아직도’ 독신임을 언급하는 글의 서술 시점인 미국 체류 시기에 이미 최인훈이 결혼을 했었다는 사실을 염두에 둘 필요가 있다. 기실 예의 서술은 이제 막 작가로서의 첫걸음을 내딛고 단편집과 첫 장편을 내놓은 시기를 회고하면서 이뤄진 논의로, 30대로 접어들기 이전의 청년기를 지시한다. 즉, 서술 시점인 73년 이후의 미국 체류 시기에도 여전히 독신임을 의미하는 서술은 아닌 셈이다. 하지만 제2부에서 장년인 ‘나’에게 아내가 있음은 몇 차례의 간단한 대화를 통해서 확인할 수 있는

7) 최인훈, 『화두』 제1부, 민음사, 1994, 100면.

것과 달리, 제1부에서는 아내에 대한 아무런 언급이 없다. 물론, 어디까지나 소설인 『화두』의 '나'의 삶의 궤적이 최인훈의 실제 삶과 정확히 포개져야 할 필요는 없다. 하지만 분명히 본인의 삶을 복기하는 자서전적인 글을 쓰면서 "나는 아직도 독신이었다"라는 서술로 청년기의 삶이 일축되고 있음은 문제적이다. 그것이 작가의 의도가 아닐지라도, '나'의 일상에서의 사랑과 관련한 사실상의 유일한 서술이 예의 문장임에 따라 초래되는 착시가 있다는 사실도 부정할 수 없다. 즉, 『화두』는 청년 시절의 연애와 결혼 일체에 대한 언급을 단순히 하지 않는 것이 아니라, 당시에 자신이 작가로서의 삶에 투신하는 과정에서 일상적 사랑의 세계에 뛰어들지 못했다는 일면 거짓된 진술을 제시한다.

이처럼 『화두』는 특정 시기의 '나', 특히 50대 후반의 장년인 '나'를 위주로 서술 권한을 부여하고 청년기의 '나'를 서술 주체로 세우지 않는 독특한 성질의 텍스트이다. 그리고 오로지 제한적인 회고로서만 존재하는 청년기의 서술은 필연적인 왜곡을 겪는다. 관련해 또 하나 살펴야 하는 서술상의 공백은 제1부의 끝인 1976년과 제2부의 시작인 1989년 사이에 놓인 13년의 시간적 격차이다. 이 사이는 최인훈이 3년간의 도미 생활을 마치고 귀국하여 희곡 창작과 평론 작업에 매진했던 시기이다. 1976년 가을 「옛날 옛적에 휘어이 휘이」를 시작으로, 「봄이 오면 산에 들에」(1977), 「둥둥 낙랑둥」(1978), 「달아 달아 밝은 달아」(1978)를 잇따라 발표했고, 1981년에는 「한스와 그레텔」을 발표했다. 다수의 평론 작업도 70~80년대를 위주로 이뤄졌다. 1976년부터 문학과지성사에서 최인훈 전집 작업이 시작되었고, 1980년대 초에 작가의 단편 선집이 꾸준히 간행되기도 했다. 『태풍』 이후 오랜 침묵을 깨고 「달과 소년병」이라는 짧은 단편이 발표된 것도 이 시기이다.

『화두』 제1부의 끝과 제2부의 시작 사이에 작가가 문학 활동을 활발히 한 시기가 있고, 그 시기의 '나'가 자신의 문학 활동과 관련해 직접 목소리를 낼 기회는 다시 박탈당한다. 그리고 더 문제적인 것은 이때의 서술

공백과 관련해서는 그 회고가 단순히 제한되는 수준을 넘어서서, 사실상 아무런 언급이 이뤄지지 않는다는 것이다. 이는 회곡 작품의 창작과 관련해 더욱 그러하다. 작가의 회곡론은 대부분 제1부에서 「옛날 옛적에 휘어 이 휘이」 미국 공연을 보는 ‘나’에 의해 대변된다. 이때 거론되는 작품은 「어디서 무엇이 되어 만나랴」(1970)와 「옛날 옛적에 휘어 이 휘이」, 그리고 「한스와 그레텔」이다. 회곡 창작의 시작과 끝에 해당하는 작품, 사건의 중심에 있는 작품에 관한 서술만이 이뤄지는 와중에 여타 회곡 창작의 사례는 자연스럽게 소거된다. 그리고 『화두』 제2부가 시작되기 이전에 회곡 창작이 주로 이뤄졌던 시기가 이미 지나간 탓으로, 제1부에서 소개되지 못한 회곡 작품의 사례는 실제로 『화두』에서 달리 언급되지 못한다.

문제는 「둥둥 낙랑둥」, 「달아 달아 밝은 달아」 등 여성 인물을 주인공으로 내세우는 회곡 작품에 관한 서술이 이 과정에서 철저히 누락됐다는 사실이다. 이들에 대해 최인훈 본인으로서도 “내 회곡에서는 여성들이 남자 주인공들을 압도하고 있습니다”, “그것도 에로스적인 정열로 압도하고 있습니다”⁸⁾라는 언급을 했었다는 사실을 유념해야 한다. 작가가 의식적으로 여성 인물의 사랑을 그리고자 했던 창작의 사례들이 『화두』에서의 ‘나’의 창작 세계를 술회하는 과정에서 전적으로 소거된 것이다. 다시 작가 본인을 강렬하게 지시하는 남성 작가인 ‘나’를 서술자로 채택하는 과정에서 여성 인물을 전면화하기에는 물론 어려움이 있었겠으나, 그렇다고 하더라도 ‘에로스적 열정’에의 탐구를 지속한 작가가 돌연 관련한 일체의 서술을 중단하기로 결심한 맥락은 쉬이 파악되지 않는다. 관련해서는 다시 『화두』의 서술이 단서를 제공한다.

독일의 현대정치사에 20세기의 의미를 압축시켜 본 「아이들은 어떻게 숲을 빠져나왔는가」를 나는 1980년에 썼다. 나는 놀랐다. 회곡은 제힘으

8) 김인호·최인훈, 「작가의 세계 인식과 텍스트의 자기 증명」, 『해체와 저항의 서사: 최인훈과 그의 문학』, 문학과학사, 2004, 286면.

로 걸어서 내가 그렇게도 힘겨워해 온 문제를 다 풀어놓는 것이었다. 내가 섞어놓은 시험관에서 나온 해답은 아마 프랑켄슈타인을 만들어낸 과학자가 그랬을 것처럼 나를 놀라게 했다. 「아이들은 어떻게 숲을 빠져나왔는가」는 아마 이렇게 말하는 것처럼 들렸다. 세상일이 모두 헛되고 헛되다. 네 자신의 영혼을 구하라, 하고. 작품의 처음에서 끝에 이르는 절차에 흠이 있어 보이지는 않았다.

희곡은 제대로 작동하였고 해답은 그토록 명백했다. 이 낱아빠진 해답. 이것이 20세기를 표현한 목시록의 의미일까? 20세기라는 〈세상일〉은 헛되지 않은 사건이며 20세기라는 시간은 종말론적 시간이라는 언설 속에서 나는 철든 이후 살아왔기 때문에 나는 내 작품의 작동 형식에서 흠을 찾아내지 못했는데도 이 지시를 받아들일 수 없었다. 실은 그것은 「옛날 옛적이래도 좋고 아니래도 좋고, 휘어이 휘이래도 좋고 아니래도 좋은」과 똑 같은 해답이었다. 나는 거기서 인류의 운명을 세 사람으로 이루어진 〈핵가족〉이 환상적으로 도달한 행복에 승복하였다. 나는 환상의 말로 전달된 가르침에는 기뻐 따르면서, 현실의 말로 분명히 말하는 「그들은 어떻게…」는 놀라 뒷걸음치면서 주인공들을 〈연극〉이라는 감옥에 가두고 싶어했다. 20세기도 인류가 공룡과 싸우고, 힘센 영웅들이 해골로 탐을 썩고, 자연과 역사를 제어하지는 노력은 바벨의 탐을 썩는 어리석음이며, 역사에는 법칙이 없고, 〈불확정성〉이라는 새 이름으로 불러달라는 눈 가린 운명의 신의 주사위 놀이틀인가. 내 마음 깊은 데서 비명이 들리는 듯했다. 짐승들의 어두운 밀림을 벗어나 〈이성〉의 환한 별판으로 나갈 〈때가 익은〉 인류역사의 시점으로 20세기를 받아들인 나의 정치적 무의식이나 자신이 뽑아낸 점괘에 저항했다. 아마 내가 로마 시민으로서 빈민들에게 작은 평화나마 보장된 성벽 안에서 사는 몸이라면 「아이들은…」의 점괘는 쉽게 받아들여졌을 것이다. 〈핵가족〉이 환상적으로 도달한 행복에 승복하였으리라. 지금 이렇게 로마에 다니러 와서 오직 개인적 재주 때문에 환대는 받을 망정 나는 이 성 안의 사람이 아니었다. 돌아가야 할 땅에는 〈로마의 자유〉는 없었다. 추장과 번왕(藩王)들은 여전히 그들이 기르는 밀림의 독사들과 하이에나에게 오막살이에서 〈젓 안 먹고 자란〉

아이들을 먹이로 던져주고 있었다. 그것이 「옛날 옛적이래도 좋고 아니라도 좋고, 휘어이 휘이래도 좋고 아니라도 좋은」이었다. (『화두』 제1부, 159-160면.)

『화두』 제1부에서 ‘나’는 「아이들은 어떻게 숲을 빠져나왔는가」(「한스와 그레텔」의 『화두』에서의 명명)의 창작에 따른 혼란을 서술한다. 본인의 의도와는 전혀 다른 방향으로 인물이 나아갔음을 언급하는 것인데, 그것은 작중 ‘한스 보르헤르트’가 석방 조건을 수락한 일을 가리킨다. ‘나’는 정치적 신념을 포기하는 한스의 선택이 본인의 문예론에 대항한다는 사실에 놀라움을 느낀다. ‘나’가 직접 창작한 희곡임에도 불구하고, ‘나’는 정치적 허무 의식을 극복하지 못하고 그레텔이 있는 가정으로의 복귀를 선택한 한스를 이해하지 못한다. 그리고 바로 그 지점에서 ‘나’ 최인훈은 비로소 연극의 한계를 깨닫는다. 애초 ‘나’에게 서술자라는 매개 없이 작가의 문제의식을 그대로 전달하는 의미에서 긍정적으로 이해되었던 연극 무대가 이제는 현실과 괴리되어 실제의 정치적 문제를 가감 없이 전달하는 것이 불가능한 환상 또는 허구의 공간으로 인식된 것이다. 이 관점에서 ‘나’는 본인의 희곡이 “환상적으로 도달한 행복에 승복하였다”⁹⁾라는 참담한 결론을 내리기까지 한다.

이 결론이 『화두』 제1부의 끝에서 다시 작가로서의 삶을 살도록 하는 ‘나의 원동력이 되어주었던 「옛날 옛적에 휘어이 휘이」의 한계를 새삼스럽게 깨닫는 방향으로까지 나아간다는 사실 또한 살필 필요가 있다. 문제는 한스의 선택에서와 같이 아기 장수 가족의 승천이 담보하는 행복의 대상 또한 핵가족이라는 사실이다. ‘나’는 인류 보편의 정치사적 상황의 대립 항으로 세워지는 것이 특정 개인만의 구원 또는 죽음이라는 데 대한 한계를 절감했음을 시인한다. 한스와 그레텔이라는 두 인물의 행복을 위

9) 최인훈, 앞의 책, 159면.

해 전 세계의 정치적 구도를 재편할 세계 대전의 비밀은 영원히 은폐되었다. 아기 장수와 그의 가족은 죽음의 끝에 구원받은 것으로 보이나, 이들 핵가족에 속하지 못한 민중은 다시 평생 가난에 허덕이며 힘든 삶을 살아야 한다. '나'·최인훈은 핵가족의 행복과 구원이라는 환상을 단호히 거절해야 한다는 결론에 도달했고, 이 때문에 희곡 창작을 중단했다. 그리고 유념해야 하는 것은 이 핵가족의 행복이 결국은 사랑이라는 사실이다. 이 단계에 이르러 최인훈은 사랑의 개인적 측면을 주목하게 된 것으로 보인다. 사랑은 결국 두 명의 파멸 또는 구원 그 이상의 역할을 수행하지 못한다는 생각에 다다른 것이다. 그 사랑의 문제를 가족으로 확장할지라도, 핵가족의 사랑은 결코 인류 보편의 정치적 문제를 해결할 수 없다. 바로 이 지점에서부터 최인훈의 희곡 창작이 중단되었고 그 이후에 내놓은 해답이 『화두』라면, 『화두』에 사랑을 전면화하는 작품의 언급이 소거된 이유가 일부 짐작된다.

한편, 제2부 6장에 배치된 작가의 20대 시절을 중심적인 서술 시점으로 채택하는 거의 유일한 대목도 주목을 요한다. 중년의 '나'가 군인으로 있었던 의정부에 다시 방문하는 에피소드인데, 여기에서 군인 시절에 겪은 일과 관련한 감상을 살필 수 있다. 그중 하나는 군대 문화가 성적 비속어를 위계질서의 강화 기제로 사용하는 것에 대한 문제의식이 서술되는 대목이다. 최인훈의 여성주의적 사고의 향방을 살피는 데에도 참조가 필요한 대목이지만, 관련한 서술에서 작가가 성애(性愛)를 어떻게 생각하는가에 관한 단서를 살필 수 있다는 점이 특히 중요하다. '나는 "성적인 현상이 보편적이라는 것이야 사람이 짐승인 이상 당연한 일인데, 우리는 짐승이 되려고 군대에 온 것은 아니었다"¹⁰⁾라고 단언한다. 이때의 '성적인 현상'은 일면 인간이라면 으레 겪는 당연한 일 또는 본능으로 취급되지만, 동시에 그것이 본능이기에 인간으로서보다는 짐승으로서의 특질로 인식

10) 최인훈, 『화두』 제2부, 민음사, 1994, 200면.

된다. 그렇다면 ‘나’의 입장에서 성적 본능은 이성을 가진 인간이 되기 위해서는 절제하거나 극복해야 하는 것이기도 하다. ‘사랑’과 성적 본능을 일치시켜 서술할 수는 없지만, 『화두』의 지향이 ‘짐승’으로서의 인간이 아닌 작가로서의 본인의 삶을 되돌아보는 데 있었음을 고려할 필요는 있다. ‘나’ 본인의 개인적인 연애와 관련한 언급을 삼가고 있는 이유를 이 지점에서 찾아볼 수도 있을 것이다.

3. 사랑을 선택하기, 또는 포기하기의 갈림길에서

정치는 경멸하고 있다. 그 경멸이 실은 강한 관심과 아버지 일 때문에 그런 모양으로 나타난 것인 줄은 모르고 있다. 다음에, 부채의 안쪽 좁더 좁은 너비에, 바다가 보이는 분지가 있다. 거기서 보면 갈매기가 날고 있다. 윤애에게 말하고 있다. 윤애 날 믿어줘. (중략) 유토피아의 꿈을 꾸고 있는 그 자신이 있다. 조선인 꼴호즈 숙소의 창에서 불타는 저녁놀의 힘을 부러운 듯이 바라보고 있는 그도 있다. 구겨진 바바리 코트 속에 시래기처럼 바랜 심장을 안고 은혜가 기다리는 하숙으로 돌아가고 있는 9월의 어느 저녁이 있다. 도어에 뒤통수를 부딪치면서 악마도 되지 못한 자기를 언제까지나 웃고 있는 그가 있다. 그의 삶의 터는 부채꼴, 넓은 데서 점점 안으로 오므라들고 있었다. 마지막으로 은혜와 돌이 안고 텅굴던 동굴이 그 부채꼴 위에 있다. 사람이 안고 텅구는 목숨의 꿈이 다르지 않느니, 어디선가 그런 소리도 들렸다. 그는 지금, 부채의 사복자리에 서 있다. 삶의 광장은 좋아지다¹¹⁾ 못해 끝내 그의 두 발바닥이 차지하는 넓이가 되고 말았다. 자 이제는? 모르는 나라, 아무도 자기를 알 리 없는 먼 나라로 가서, 전혀 새사람이 되기 위해 이 배를 탔다. 사람은, 모르는 사람들 사이에서는, 자기 성격까지도 마음대로 골라잡을 수도 있다고 믿

11) 문학과지성사 전집 판 초판에서는 ‘좋아지다’로 오기재되었으나 이후 개정판에서 ‘좁아지다’로 수정됐다.

는다. 성격을 골라잡다니! 모든 일이 잘될 터이었다. 다만 한 가지만 없었다면. 그는 두 마리 새들을 방금까지 알아보지 못한 것이었다. 무덤 속에서 몸을 푼 한 여자의 용기를, 그리고 마침내 그를 찾아내고야 만 그들의 사랑을. (최인훈, 「광장」, 『광장/구운몽』, 문학과지성사, 1976, 199-200면.)

최인훈의 소설이 가지는 공통된 특징의 하나로 꼽을 수 있는 것은 공간의 이동에 따라 중심인물의 내면 풍경이 변화한다는 사실이다. 작가의 첫 중편이라 할 수 있는 「광장」 또한 마찬가지로, 이명준의 정치적 감각의 변화를 공간의 이동으로써 보인다. 개인주의가 팽배한 주변 친구들의 감각을 보며, 월북한 아버지의 존재만으로 자기 사상을 의심하고 탄압하는 경찰을 보며, 이명준은 남한의 사회를 ‘광장’이 없는 ‘밀실’로 여긴다. 하지만 ‘광장’을 꿈꾸며 도달한 북한은 오히려 ‘밀실’을 보장하지 않는 곳이었다. 개인의 정치적 표현을 절대로 허용하지 않는 북한의 집단주의는 이명준에게 큰 실망감을 안긴다. 전쟁의 끝에 남한과 북한 어디도 선택하지 않고 중립국행의 배에 오르는 이명준의 모습은 아무도 자신을 모르는 곳에서 아무와도 깊이 얽히지 않는 삶을 살고자 하는 의지의 소산이다. 하지만 은혜와 태어나지 못한 딸을 상징하는 갈매기의 환영을 보며, 이명준은 바다로 뛰어드는 새로운 갈림길을 선택한다.

단순히 요약한다면 이명준의 여정을 ‘남한-북한-전선-중립국’의 순서로 논할 수 있을 것이다. 다만, 전선은 남한에서의 친구인 태식, 한때의 애인이었던 윤애를 다시 만나는 전선 후방과 은혜를 만나 동굴 속에서 사랑을 나누는 전방으로 재차 나눌 필요가 있다. ‘남한-북한-전선(후방-전방)-중립국’의 여로는 밀실과 광장이 공존하는 이상적인 사회를 꿈꾸는 이명준이 자신의 정치적 신념에 따라 선택한 길이지만, 이명준의 삶을 송두리째 뒤엎는 시련이 반복됨에 따라 강요된 길이기도 하다. 예컨대, 북한으로의 이동은 남한의 정치적 현실에 환멸을 느낀 이명준의 자발적 선택에 의한 것

이기도 하지만 북한의 정치인으로 활동하는 아버지의 존재로 인해 남한의 공권력으로부터 거듭 위협을 받은 탓으로 인한 타율적 선택이기도 하다. 한편, 전쟁은 이명준의 정치적 신념을 시험하는 최대의 시련이 된다. 특히 태식과 윤애를 전쟁 포로로 만나 태식을 고문하고 윤애를 강간하는 악몽을 꾸는 장면은 이명준이 전쟁의 폭력성과 그로 인해 파괴되는 자신의 인간성을 절감하는 중대한 기로가 된다. 결말에서 이명준이 중립국을 선택하는 것은 남한과 북한의 현실을 모두 거부하는 자발적 선택인 동시에, 그 어느 쪽도 선택할 수 없는 본인의 정치적 현실에 따른 어쩔 수 없는 선택이기도 하다.

특정 방향에의 선택을 강요받은 삶이라는 맥락에서, 은혜와의 사랑은 이명준으로서는 사실상 유일하게 자발적으로 선택한 삶이 된다. 전쟁이라는 위협의 한복판인 낙동강 전선에서 은혜와 이명준이 사랑을 나누는 동굴은 이들의 사랑이 가지는 환상성을 극대화하는 동시에 이명준으로서는 정치적 비극의 해방을 약속하는 유일한 공간이다. 남한에서의 애인이었던 윤애와의 사랑에는 끝내 실패했다는 데 대해서도 주목할 수 있겠다. 성적 관계를 거부하는 윤애의 태도에 대해서 이명준이 느낀 패배감은 남성 중심의 성적 욕망을 투사해 사랑을 단순하게 성애의 측면에서만 바라보도록 유도한다는 문제가 있지만, 은혜와의 대비 속에서 강조할 수 있는 것은 이명준이 윤애와의 사랑에는 적극적으로 투신하지 못했다는 사실이다. 은혜와 사랑을 나누며 이명준이 느끼는 경탄에 가까운 감각, 생의 활력이 넘치는 장면은 최인훈 문학 세계 전반을 놓고 보았을 때 예외적이다.¹²⁾ 아이를 가졌다는 은혜의 말에 이명준이 느낀 경외는 그것이 비록

12) 이는 문학과지성사 전집 판으로의 개작 과정에서 더 두드러졌다. 『새벽』을 통해 1960년에 발표한 「광장」과 비교했을 때, 낙동강 동굴에서 은혜와 사랑을 나누는 대목에 관한 서술이 상당히 길어졌음을 확인할 수 있다. 아래의 사례를 대표적으로 거론할 수 있을 것이다.

“이 여자를 죽도록 사랑하는 수컷이면 그만이다. 이 햇빛. 저 여름 풀. 뜨거운 땅. 네 개의 다리와 네 개의 팔이 굳세게 꼬여진, 원시의 작은 광장에, 여름 한낮의 햇빛이 숨가쁘게 혈떡이 고 있었다. 바람은 없다.”

결코 이뤄지지 못할 꿈이었다 할지라도 본인으로서 사실상 처음으로 상상해 본 '가족을 꾸리는 일'의 기쁨을 지시한다.¹³⁾

그렇기에 은혜의 죽음은 이명준에게는 최대의 비극적 순간이자 다른 사람과의 관계를 전적으로 차단하는 의미로서의 중립국으로의 길을 선택하는 결정적인 계기가 된다. 동시에 이는 이명준의 바다로의 투신을 추동한다. 큰 갈매기와 작은 갈매기의 환영을 은혜와 태어나지 못한 딸로 이해함에 따라, 이명준은 그들과의 사랑의 길을 지속하고자 '푸른 광장'인 바다를 선택한다.¹⁴⁾ 다만, 앞선 김현의 긍정적 평가와는 별개로 이명준의 죽음이라는 사건은 최인훈의 문학 세계 안에서 해결해야만 하는 과제로 자리했다. 정치적 신념에 대해서든, 사랑에 대해서든 어떠한 헌신에 따른 죽음으로 이명준의 끝을 해석하는 일이 작가로서는 넘어서야 할 오해로 인식된 것이다. 작가로서는 고치고 싶었으나 끝내 고치지 못한 비의도적이지만 필연적인 결말이 이명준의 자살이었다. 본인이 세운 인물이 죽어야만 끝을 맺을 수 있는 문학적 세계 속에서 다시 그 인물을 부활시킬 수 있는가가 이후 최인훈 문학의 주된 테마가 되는 것은 이 지점에서 필연적인 귀결이다.

최인훈, 「광장」, 『광장/구운몽』(최인훈 전집 1), 문학과지성사, 1976, 173면.

- 13) 처음 「광장」이 발표되었을 때는 은혜의 임신에 관한 서술이 없었다. 역시 문학과지성사 전집 판으로의 개작 이후에 대해서 가능한 서술이다. 은혜와의 사랑에 대해 작가가 상당한 의미를 부여하게 되었음을 보여주는 또 하나의 결정적인 예시라고 할 수 있을 것이다.

“명준은 일어나 앉아 여자의 배를 내려다 봤다. 깊이 패인 배꼽 가득 땀이 피어 있었다. 입술을 가져간다. 짭사한 바닷물 맛이다. (중략) 거기서, 그들의 딸이라고 불리울 물고기 한 마리가 뿌리를 내렸다고 한다.”

위의 책, 194-195면.

- 14) 역시 『새벽』 판본과 문학과지성사 전집 판본의 비교가 필요한 대목이다. 첫 발표 당시 두 갈매기는 윤애와 은혜를 상징하는 것으로 서술되었다. 하지만 전집 판본에서 두 갈매기에 크고 작음에 대한 서술이 추가되었고 이명준은 큰 갈매기를 은혜로, 작은 갈매기를 태어나지 못한 은혜의 딸로 생각한다. 갈매기의 환영이 사랑했던 두 여자에서 좌절된 가족에 대한 상상으로 변모했음은 중대한 문제이다.

카르노스와의 재회. 거기서, 아만다가 비밀가옥 시대전부터 카르노스의 첩자이자 정부(情婦)였음을 알았을 때의 놀라움. 카르노스의 권고. 용병(傭兵)대장으로서의 빛나는 무훈. 허무주의자의 용기가 역사에 대해서 어떻게 비허무적으로 작용하는가, 하는 경우. 아이세노딘의 독립. 퍼스트레이디가 된 아만다.

카르노스의 중립비동맹 외교와, 섬에서 발견한 석유광의 교묘한 연결. 비밀 창고의 니브리타 재물과 정보를 써서, 카르노스가 정적(政敵)을 쓰러뜨리고, 니브리타를 협박해서 독립 전쟁을 빨리 끝내던 일. 메어리나와의 결혼. 카르노스의 심복으로서의 20년의 숨은 정치생활. 카르노스의 죽음. 아만다가 화교 선박업자와 재혼한 일. 메어리나에게서 찾은 다른 사랑.

“여보.”

메어리나가, 그 섬의 그때처럼 젊고 사랑스럽게 불렀다. 아만다도 아빠를 보고 있었다. 바나킴씨는 약간 당황했다. 그래 얼른 말했다.

“아무렴 태풍을 만났다고 다 죽는 건 아니지.”¹⁵⁾

세 사람은 서로 쳐다보면서 활짝웃었다. (최인훈, 「로파그니스- 30년 후」(『태풍』), 『중앙일보』 제2498호, 1973.10.13, 5면.)

『태풍』은 작가에 의해서 의식적으로 쓰인 「광장」의 이명준을 되살리는 의미의 소설이다. 최인훈은 “나는 이 소설을 쓰면서 유럽 문학의 바탕이라든지, 고전 아시아 세계에 존재했던 어떤 문화권을 머리에 그리면서 썼다”라며 인류 보편의 부활의 논리를 담아내는 이야기로 『태풍』을 내세운다. “어느 나라의 이야기도 아니지만 모든 나라의 이야기고, 어느 누구의 이야기도 아니지만 모든 사람의 이야기라는, 픽션이라는 말을 가장 순수

15) 문학과지성사 전집 판본에서는 “아무렴 태풍을 만나도 사는 길이 있지”로 수정되었다. ‘죽음’보다 ‘삶’을 강조하는 방향으로의 수정이 이뤄졌음을 존중해, 본고에서는 전집 판본의 수정된 문장을 본문의 논의 과정에 채택할 것이다.

최인훈, 『태풍』(최인훈 전집 5), 문학과지성사, 1978, 500면.

하게 실험 조건으로 받아들이고 쓴 소설'이라며, 작가는 “「광장」에서 내가 내놓지 못했던 이 지상에서의 창조적 생활의 원리가 되지 않을까 싶은 것이 『태풍』에서의 '부활의 논리'라고 설명하기도 했다.¹⁶⁾ 이는 작중의 오토메나크의 삶이 이명준의 중단된 삶의 연장선으로 기능함을 의미하는 서술이다. 다만, 심대한 서술상의 공백을 남기고 갑자기 맺어진 결말로 인해 『태풍』이 이명준적 인물의 부활을 성공적으로 달성했는가에 대해서는 의문의 여지가 있다.

관련해서는 근래 「광장」과 『태풍』의 연결 관계에 주목하는 논의가 다수 제출되었다. 그리고 이들은 공통되게 『태풍』의 에필로그인 ‘로파그니스-30년 후’의 해명을 논의의 중대한 목표로 설정한다. 대표적으로, 이원양은 작가 본인에 의해 「광장」 5부작으로 설명되는 「광장」-『회색인』-『서유기』-『소설가 구보씨의 일일』-『태풍』이 점진적인 ‘인지 층위의 심화’를 보여준다고 설명한다. 이때, 『태풍』은 아나그램의 사용을 통해 “극단적 가상(환상)으로서의 현실 공간에 진입”하며 “(소설 자체의) 허구성을 폭로하는 에필로그를 통해 인식, 상상이 탄생할 수 있는 내면의 더욱 기초적인 가상공간 자체를 적극적으로 부각시키고 있다”라고 설명된다.¹⁷⁾ 덧붙여 이원양은 환상성이 극대화되는 과정에 있으면서도 이데올로기 비판이라는 애초의 문제의식을 놓치지 않는 것이 최인훈 문학의 연속성이라 볼 수 있음을 강조한다.

한편, 이지은은 「광장」과 『태풍』의 결말에 연속성이 있음을 강조하는 논의를 전개한 바 있다. 이를 위해 특히 강조되는 것은 ‘로파그니스-30년 후’에서 사라지지 않은 것으로 강조되는 태풍이라는 상징과 그로 인한 불

16) 최인훈, 「원시인이 되기 위한 문명한 의식」, 『길에 관한 명상』(최인훈 전집 13), 문학과지성사, 2005, 29-30면.

17) 이원양, 「최인훈 장편 소설 사이의 인지 층위 심화 과정 - 『광장』-『회색인』-『서유기』-『소설가 구보씨의 일일』-『태풍』의 연속성을 중심으로」, 『비평문학』 제87호, 한국비평문학회, 2023. 03, 321면.

안이다. 이지은은 중립국을 선택한다는 차원에서 아이세노딘인으로 살기로 결심하는 오토메나크의 선택이 이명준의 그것과 크게 다르지 않다고 서술한다. 즉, 이지은은 “『태풍』은 「광장」의 선택지를 반복하여 다른 미래를 그림으로써 「광장」의 결말을 강화한다”라고 논한다. 죽음을 택한 이명준과는 달리 오토메나크는 생존했기에 분명한 차이가 있음을 강조하는 예의 논리는 『태풍』이 명확한 한계를 노출하면서도 이를 봉합하는 시도를 한 데에 의의가 있다는 다소 유보적인 판단에 기대고 있다.¹⁸⁾ 이상의 두 논고는 일면 논리상의 큰 차이가 있는 것으로 보인다. 전자가 『태풍』을 「광장」의 문제의식의 확대 및 극단화라고 보고 있다면, 후자의 경우에서 『태풍』은 「광장」의 문제의식에 대한 미봉책에 해당하는 소설이다. 다만, 『태풍』의 결말 부분이 ‘비현실적’이라는 데 대해서는 두 논고 모두 동의하고 있다. 후자는 그 ‘비현실적’ 성격을 작품의 한계로 인정하고 다른 『태풍』의 가능성을 찾는 방식으로 논의를 전개한다면, 전자는 『태풍』의 비현실적인 결말 그 자체를 긍정적으로 재해석하는 전략을 택한다.

하지만 이지은의 논고를 비롯한 다수의 논고에서와 같이 『태풍』의 결말을 단순히 한계로, 나아가 불안을 은폐한 미봉책으로 서술할 수만은 없다. 달리 말해, 『태풍』의 결말을 작가의 실패로 단정하기 이전에, 그러한 결말을 채택하고자 했던 작가의 의도를 더욱 구체적으로 살필 필요가 있다. 이를 위해서 찾아야 하는 것은 오토메나크가 이명준과는 달리 생존할 수 있었던 이유일 것이다. 관련해서 주목해야 할 인물은 지금껏 『태풍』의 분석 과정에서 거의 논의의 대상이 되지 못했던 메어리나이다. 메어리나는 오토메나크가 지휘한 포로 수송선에 있었던 니브리타인으로, 오로지 생존만이 최우선의 과제가 되는 무인도에서의 삶 속에서 오토메나크와 사랑을 나누는 인물이다. 이러한 메어리나의 시선에서 오토메나크가 다른 사람을 사랑함에도 자신과 사랑을 나누는 게 아닌지 의심하는 장면이 포착

18) 이지은, 「최인훈의 「태풍」과 「광장」의 결말 비교를 통한 두 작품의 연속성 연구」, 『한국언어문화』 제82집, 한국언어문화학회, 2023. 12, 238면.

되는데, 작품은 메어리나가 바나킴의 마음에 대해 확신하는 모습을 보여주며 그 의심을 온당하지 않은 것으로 서술한다. “아무렴 태풍을 만나도 사는 길이 있지”¹⁹⁾라는 바나킴의 말에서 알 수 있듯, 메어리나와의 사랑은 태풍 속에서의 생존 그 자체와 직결되는 구원이 된다. 단란한 가정을 꾸린 남성 인물을 보여주는 일이 최인훈 소설에서는 전무(全無)함을 고려했을 때, 메어리나는 바나킴의 삶이 정치의 측면에서는 물론 사랑의 측면에서도 안정됐음을 상징하는 희귀한 인물 유형이다. 이 관점에서, 최인훈 소설에서는 사실상 처음으로 이명준적 인물에게 분명한 행복과 보상이 제공된 소설로도 『태풍』을 바라볼 수 있을 것이다.

물론 슬한 논고의 지적에서처럼, 바나킴에게 찾아온 행복에는 여전히 너무 많은 태풍이 불어온다. 오토메나크가 아만다와 사랑을 나누는 과거는 메어리나의 불안으로, 바나킴의 무의식적인 회상으로 변주돼 계속해서 행복한 현실을 침투한다. 양녀로 들인 카르노스의 딸의 이름이 아만다라는 점도 의미심장하다. 딸은 그 존재만으로도 거둬 아만다와의 과거를 떠올리게 하고, 오토메나크로서의 과거의 삶을 복귀시킨다. 하지만 오토메나크와 아만다의 사랑은 결코 이명준과 은혜의 사랑과 같은 층위에서 이해될 수 없다. 이와 관련해서는 오토메나크가 과연 아만다와의 사랑을 포기한 것인지에 대해서도 재고해야 할 필요가 있다. 소설은 오토메나크가 아만다에게 애정을 쏟는 장면에서 반복적으로 아만다의 의심 어린 시선을 강조했다. 아만다의 의심은 나파유 제국의 군인인 오토메나크와 아이세노딘인 본인의 신분·국적의 차이에 기인한다. 거둬지는 오토메나크의 청혼에서 아만다는 낭만과 사랑 이외의 불안을 발견한 것이다.

예컨대, 나파유인과 아이세노딘인의 결혼을 부정적으로 볼 것이라는 아만다의 걱정에 대해 오토메나크는 “아이세노딘 처녀하고 결혼하는 사람이 생기면, 높은 사람들이 싫어할 리 없어”²⁰⁾라고 답한다. 아시아 공동

19) 최인훈, 『태풍』, 500면.

20) 위의 책, 210면.

체가 하나라는 대동아 공영권의 강화를 위해서라도 둘의 결혼은 승낙될 것이라는 논리이지만, 제국주의의 논리에 기댄 이러한 발언은 아이세노딘 인인 아만다로서는 국적과 권력의 차이를 오히려 강조하는 말이 된다. “아만다, 나를 나파유 군인으로 생각하지 말고, 아만다를 사랑하는 남자 하나로 알아줘”라는 오토메나크의 말에 아만다가 “그래도 당신은 나파유 군입니다”라고 답하는 데에는 예의 불안이 숨어 있다.²¹⁾ 오토메나크의 사랑은 철저하게 아만다를 대상화하는 방식으로만 작동했다. 일례로, 오토메나크가 “당신은 천삼니다”라고 말한 데 대해 아만다는 “저는 아만다예요”라고 답한다.²²⁾ “극락에 사는 사람들은 아이세노딘 사람들을 닮았을 거라는 느낌”이라는 오토메나크의 말에 아만다가 “아이세노딘 사람들은 괴롭게 살아왔어요”라고 응하는 장면²³⁾이 위의 대화 직전에 확인되는데, 나파유-아이세노딘의 제국-식민지의 관계가 오토메나크-아만다의 관계로 자연스럽게 연결되는 문제가 더 적나라하게 노출된다.

즉, 아만다와 오토메나크의 사랑은 정치적 신념의 문제를 초과하는 순정한 사랑으로서의 이명준과 은혜의 사랑에 단순히 비견될 수 없다. 또 하나의 중대한 문제는 아만다에게 끝까지 숨긴 오토메나크의 비밀이다. 오토메나크는 실은 본인도 식민지 애로크 출신임을 아만다에게 밝히지 않는다. 아만다와의 사랑에 있어 오토메나크가 국적과 신분의 차이에 따라 발생하는 우위를 모르지 않았음은 이 대목에서 다소 분명해진다. 나아가, 아이세노딘의 아만다에게 나파유 국민으로서의 새로운 신분을 약속하는 오토메나크의 청혼은 실은 거짓된 약속에 불과하다. 이 때문에 애로크 인으로서의 물론 나파유인으로서도 이전의 삶을 모두 거부하기로 한 바나킴의 새 삶에서 아만다와의 사랑은 당연히 지속될 수 없다. 아만다와의 일을 회상하는 바나킴의 눈에 스치는 태풍은 아만다와의 낭만적 사랑을

21) 위의 책, 264면.

22) 위의 책, 327면.

23) 위의 책, 325면.

떠올리는 데에서 비롯되는 것이 아니라, 그 사랑에조차 감춰두었던 본인의 정치적 실책들을 되짚는 데에서 발생하는 것이다.

물론, 이 관점에서 볼 때 니브리타인인 메어리나와의 결혼 또한 비윤리적이거나 지나치게 과감한 정치적 상상력으로 이어질 수 있다는 우려가 있다. 무인도에서의 일화를 통해서 『태풍』은 제국의 논리에 기대 세계관을 형성했던 오토메나크의 정치적 무의식이 붕괴되었다는 인상을 주는데, 이러한 서술에는 다소 많은 문제가 은폐되어 있다. 예컨대, 적국인 니브리타의 이미지가 포로 여성의 이미지와 단순하게 포개져 일순간에 “가장 절망적인 순간에 빠진 한 인간”²⁴⁾으로 형상화되는 것은 되레 영국, 일본 등 당대의 열강들이 펼친 제국주의 정책의 분명한 문제를 논의 대상에서 소거한다. 또, 아만다와의 사이에서 발생한 제국식민지의 구도가 메어리나와의 결합으로 다소 간단하게 뒤집힌다는 인상을 주는 점 또한 문제적이다. 아이세노딘으로 국적을 변경한 바나킴의 선택이 곧바로 아이세노딘인으로서의 민족적·문화적 자의식의 확보로 이어질 수는 없을 것이다. 그렇다면 아이세노딘-니브리타라는 식민지와 제국의 관계 쌍으로 앞선 아만다와의 사랑에 노정된 한계를 돌파하려는 시도는 부적절한 선택이 되고 만다. 일본 군인과 영국 포로의 사랑을 보여주며 행복하게 끝을 맺는 소설이 제국주의의 논리를 적절하게 돌파하는 것은 실상 불가능하기 때문이다.

4. 사랑을 선택함으로써 정치를 포기한 무대가 막을 내리고

『태풍』의 한계가 서구 제국주의 논리를 일부 은폐하는 세계사적 상상력과 연계되어 있다는 사실은 그 문제가 「한스와 그레텔」에 이르러 한 차

24) 최인훈, 위의 책, 346면.

레 더 반복되었다는 점에서 최인훈의 문학 세계가 좌절되는 지점이 어디 인가를 가늠케 한다.²⁵⁾ 다만, 그 한계를 논하기에 앞서 최인훈의 희곡 전반에 대한 논의를 우선 수행할 필요가 있다. 최인훈의 희곡은 단편소설로 먼저 발표되었던 「놀부던」(1966)이 1990년대에 마당극으로 각색된 사례를 제외한다면 총 7편으로, 사실상의 마지막 희곡인 「한스와 그레텔」을 제외한 모든 작품이 한국의 설화나 민담을 바탕으로 하고 있음이 특징적이다.²⁶⁾ 그중 대표작에 해당하는 「어디서 무엇이 되어 만나랴」, 「옛날 옛적에 휘어이 휘이」, 「둥둥 낙랑둥」은 영웅의 죽음을 다룬 비극을 모티프로 한다는 점에서 공통점이 있다. 각각 평강 공주와 바보 온달 이야기, 아기 장수 설화, 호동 왕자와 낙랑 공주 이야기를 각색한 희곡으로 온달과 공주, 애기와 부모, 호동과 왕비를 죽이며 극을 마무리한다.

무엇보다 흥미로운 문제는 여성 인물의 전면화와 관련된다. 「어디서 무엇이 되어 만나랴」는 애초의 이야기에서는 온달의 영웅담의 주변부에 있었던 공주를 오히려 극의 정중앙에 위치시킨다. 공주는 온달을 죽게 한 반역자들을 처단해야 함을 강조하고, 그들에 적극적으로 대항하는 과정에서 죽음을 맞이한다. 「둥둥 낙랑둥」은 원래 호동 왕자를 죽음으로 이끈 계모에게 전혀 다른 역할을 부여한다. 왕비는 낙랑 공주의 누이이자 신을 섬기는 무당으로, 자기 누이를 투영하는 과정에서 호동 왕자에 대한 연심

25) 「광장」, 『태풍』과 「한스와 그레텔」의 연계성을 비교한 논고로는 정우숙의 사례를 참고할 만하다. 각 작품의 결말을 중심으로 하여 공통점을 비교 분석한 논의의 사례로, 최인훈의 문학 세계를 논할 때 동떨어진 작품으로 취급되어 온 「한스와 그레텔」을 새로이 해석하고자 하는 시도가 엿보인다.

정우숙, 「최인훈 소설과의 관계를 통해 본 희곡 「한스와 그레텔」」, 『한국현대문학연구』 제43집, 한국현대문학회, 2014. 08, 501-527면.

26) 1992년에 발표된 「첫째야 자장자장 둘째야 자장자장」은 원고지 10편 분량의 아주 짧은 단막극으로 특정 지면에 발표되지 않고 문학과지성사 전집 판의 출판 과정에서 수록된 것으로 보인다. 실제 상연을 염두에 둔 극작으로 보기에는 어려움이 있으며, 실제로도 공식적인 상연 사례는 없다. 이를 고려한다면, 최인훈이 희곡 창작을 중단한 시점으로 「한스와 그레텔」이 창작된 1981년을 거론하는 것이 더 적절할 것이다.

을 품게 된다. 하지만 호동 왕자가 낙랑 공주를 사랑하며 범한 죄를 신의 대리인으로서 묻는 과정에서 호동 왕자에게 사형을 선고하고, 그로부터 충격을 받고 자결한다. 공주와 왕비의 내러티브를 영웅담의 서사적 패턴과 단순히 일치시키기에는 어려움이 있지만, 이들이 정치적 위기라는 위협에도 불구하고 사랑을 선택하는 적극성을 보인다는 점은 충분히 강조되어야 한다.

여성 인물의 전면화라는 측면에서 가장 문제적인 작품은 단연 「달아 달아 밝은 달아」이다. 유정숙은 본 희곡이 남성 권력으로부터 철저히 물화된 욕망의 대상으로만 존재하는 여성의 위치를 처절하게 탐구하는 한편으로, 아버지 에 대한 효와 김 서방에 대한 사랑을 흔들리지 않고 지켜내는 심청의 정신적 고결함을 드러냈다는 점에서 여성주의적으로 해석될 여지가 상당하다고 보았다.²⁷⁾ 실제로 심청전을 개작하는 과정에서 용궁을 사창가로 변주하였다는 점이나 김 서방을 통해서 확보하고자 했던 안정된 삶이라는 것이 해적 떼를 만나 한순간에 물거품이 되는 점 등에서 본 작품의 주된 지향이 여성에의 사회적 폭력을 철저히 해부하는 데에 있음을 알 수 있다. 다만, 심청의 정신적 고결함을 강조하는 유정숙의 서술 논리에는 다소 한계가 있어 보인다. 심청의 한탄과 자조에는 고결함이라는 표현이 다 담아내지 못하는 성적인 폭력에 대한 복합적인 자기 이해가 반영되어 있다. 미쳤다가나 늙었다는 등의 놀림을 받는 심청의 말로와 거울을 꺼내 보이며 “갈보처럼” “환하게 웃는다”²⁸⁾는 대단원의 지시문은 차라리 자력으로 구제될 수 없는 심청이라는 여성의 현실적 조건을 폭로하는 역할을 한다고 보아야 할 것이다.

한편, 「봄이 오면 산에 들에」도 여성 인물을 전면화한다. 작중 문둥병 환자로 그려지는 어머니는 가족 모두를 문둥병 환자로 만들어 산에 가두어

27) 유정숙, 「최인훈의 희곡 〈달아 달아 밝은 달아〉 연구 - 여성성의 재현과 그 의미를 중심으로」, 『우리어문연구』 27권, 우리어문학회, 2006. 12, 445-470면.

28) 최인훈, 「달아 달아 밝은 달아」, 『세계의문학』 9호, 민음사, 1978 가을, 275면.

두는 문체적 인물로 그려진다. 달내는 아버지를 버리고 정인(情人)과의 도주를 단행할 것인지, 아니면 남아서 가족의 멍에를 짊어질 것인지를 결정해야 하는 인물로 등장한다. 물론 후자의 문체는 선택이기보다는 운명론적인 것으로, 실상 본 텍스트의 핵심은 달내가 문둥병으로 상징되는 불안정 또는 비정상으로서의 운명을 벗어날 수 있을 것인지를 시험하는 것에 있다. 이때 정상성의 한 축으로 사랑이 놓이고 있다 할 수 있겠다. 사랑에 대한 남성의 욕망 또는 육체적 욕망의 차원이 더는 발견되지 않고, 철저하게 여성 인물의 관점에서 운명과 대결하는 주제적 선택의 하나로 사랑이 다뤄지고 있음이 본 희곡의 특징이다.

최인훈의 희곡을 통해서 확인할 수 있는 것은, 남성 인물의 관점에서 소극적으로만 다뤄졌던 최인훈 초기 소설에서의 사랑이라는 주제가 희곡이라는 장르를 경유해 훨씬 다채로워졌다는 사실이다. 다만, 여전히 남는 문제가 있다면 이는 최인훈이 작중 여성 인물들의 사랑을 철저히 포기시켰다는 데에 있다. 그리고 이 사랑의 실패는 정반대의 구도를 실험한 「한스와 그레텔」을 통해 최종적인 실패를 맞이한다. 「한스와 그레텔」은 최인훈 소설에서의 고뇌하는 지식인 남성 인물들을 상기시키는 ‘한스 보르헤르트’를 무대에 세운다. 한스는 정치적 신념을 지키고 감옥에서 여생을 보낼 것인지, 사랑하는 아내 그레텔이 있는 집으로 돌아가는 대신 정치적 신념을 포기할 것인지에 관한 선택의 기로에 놓인다. 한스는 결국 사랑을 선택한다. 다만, 작가는 이 선택이 일종의 포기임을 숨기지 않는다. 최인훈의 희곡 중 사랑을 지켜내는 유일한 순간에, 그 행복한 대단원에서, 최인훈의 극작은 중단된다.

소 리 한스, 건강은 어떠세요? 소식은 들으셨지요? 당신의 석방을 고려한다구요? 그러나 아직 확실치 않다고요? 당신이 왜 갇혀 있는지를 모르는 나는 당신의 석방을 가로막는 것이 무엇인지도 알지 못합니다. 그것이 무엇이든

당신의 운명은 나의 운명입니다. 내가 말할 수 있는 것은 당신을 사랑한다는 말뿐입니다. 언제나, 나의 아버지 앞에서 당신을 선택한 그날 이후, 나는 당신에 대한 사랑에 충실했습니다. 다음 면회 때에 필요한 것이 있으면 말씀 전해주세요. 「보리수」 음반은 나의 외기쪽에 있는 어떤 애호가한테서 받은 것입니다. 한스, 당신이 제일 좋다고 생각하는 바에 따라 결정하십시오. 나의 사랑은 언제나 당신 것입니다.

(최인훈, 「한스와 그레텔」, 『세계의문학』 21호, 민음사, 1981 가을, 291-292면.)

보르헤르트 나는 그녀에게 무엇을 주었는가? 그녀는 나에게 사랑을—그녀가 가진 모든 것을 주었다. 얼마 남지 않은 우리들의 여생, 그녀는 나에게서 그 시간을 요구할 권리가 있지 않는가? 과연 이 세계는 우리들의 마지막 행복을 희생으로 요구할 권리가 있는가? 스톡홀만씨, 전쟁중에 돌아가신 당신은 행복했습니다. 당신의 우상이 무너지는 것을 보지 않아도 되었으니까요. 당신은 깨끗이 용사답게 살았습니다. 당신이 죽은 후 당신이 믿던 당은 당신이 생각하던 것과는 달랐다는 것을 스스로 고백했습니다. 당신의 딸은 당신을 버리고도 행복을 얻지 못했습니다. 당신의 사위는 당신 앞에서 그렇게 자랑하던 당의 지도자가 사탄에게 영혼을 판 값을 치르기 위하여 이렇게 간혀 있습니다. (중략) 그녀를 사랑하는 한 남자인 한스 보르헤르트, (렌즈를 오른 손으로 들었다가) 그리고 그녀를 진리쪽으로 잡아당기는 한스 보르헤르트, (다른 손으로 잡아다니는 시늉) 이제 나는 손을 놓습니다. (왼손을 떼다) 나는 그레텔을 사랑하는 남자 한스 보르헤르트에게 양보합니다. 스톡홀만씨, 당신이 그러했던 것처럼

럼, 그레텔, 당신이 그러했던 것처럼.

(「한스와 그레텔」, 295-296면.)

「한스와 그레텔」은 이미 다수의 논자에 의해 그 한계가 지적된 바 있다. 예컨대, 이승희는 「한스와 그레텔」이 설화를 통한 보편적 역사의식을 찾겠다는 애초 극작 의도의 한계를 돌파하기 위한 한 방편이었음을 지적했다. 설화를 통한 원형적 세계가 결코 세계의 불확정성에 대한 해답을 제시하지 못한다는 것을 절감한 작가가 다시 현실로의 복귀를 선언한 것이 「한스와 그레텔」이라는 것이다. 그리고 이승희는 「한스와 그레텔」이 작가에게 적절한 대안이 되지 못했음을 분명히 한다. 앞서 소설 창작에서 봉착했던 문제가 복귀하고, 역사적 허무주의를 용인하는 데에서 작품이 막을 내렸기 때문이다. 그리고 바로 이 허무주의적인 결말을 끝으로 오랜 창작의 중단이 시작됐다는 점 또한 중대하게 거론된다.²⁹⁾ 한편, 구재진이 제출한 「한스와 그레텔」 연구에서 강조되는 것은 작가가 1980년대의 초입에서 느꼈을 정치적 환멸과 죄의식이다. 구재진은 “하나의 자아를 감옥에 두고 또 다른 자아만이 사랑을 선택하여 그레첼에게로 귀환한다는 결말은 다소 기만적”이라고 논하면서도, “언젠가는 드러내야 할 증언을 품은 증인의 자리를 남겨 둬으로써 그 시대에 대응”한 것이라고 작품을 고평한다.³⁰⁾ 다만, 구재진의 논의에는 작품의 결말을 긍정하기 위한 다소간의 비약이 이뤄졌다는 문제가 있다. 한스가 증인의 자리를 남겨두고 감옥을 떠났다는 것은 적어도 희곡의 문면에서는 확인할 수 없는 문제이기 때문이다.

작가 스스로도 「한스와 그레텔」은 한계가 명확한 작품으로 인식됐던

29) 이승희, 「최인훈의 극작 여정, 그 보편성에의 유희와 정치적 무의식」, 『민족문학사연구』 35권, 민족문학사학회·민족문학사연구소, 2007. 12, 246-276면.

30) 구재진, 「증인과 죄인 사이 - 최인훈 「한스와 그레텔」 연구」, 『한국현대문학연구』 제52집, 한국현대문학학회, 2017. 08, 518-519면.

것으로 보인다. 이를 앞서 언급한 『화두』 제1부에서의 '나'-최인훈의 변을 통해 확인할 수 있다. 작중의 '나'는 이 희곡에 대해 우선 작가를 초과하는 희곡의 자발적인 힘을 강조한다. "희곡은 제힘으로 걸어서 내가 그렇게도 힘겨워해 온 문제를 다 풀어놓는 것이었다"라며 "내가 섞어놓은 시험관에서 나온 해답은 아마 프랑켄슈타인을 만들어낸 과학자가 그랬을 것처럼 나를 놀라게 했다"라고 고백하는 것이다. 그리고 '나'는 희곡의 결론이 "세상일이 모두 헛되고 헛되다", "네 자신의 영혼을 구하라"에 있었던 것 같다고 시인한다. 하지만 작가는 그 해답이 고루한 것이라 보고, 끝내 자신이 쓴 희곡이 가닿은 결론에 동의하지 못한다. '나'는 "짐승들의 어두운 밀림을 벗어나 '이성'의 환한 별판으로 나갈 '때가 익은' 인류역사의 시점으로 20세기를 받아들인 나의 정치적 무의식이 나 자신이 뽑아낸 점괘에 저항했다"라며 정치적 신념을 포기한 한스의 선택이 본인의 선택과는 다른 것임을 명시한다.³¹⁾

즉, 최인훈은 「한스와 그레텔」의 내용이 20세기에 대한 본인의 역사적·철학적 통찰과 상충하는 결론으로 자발적으로 나아갔다는 사실에 놀라는 한편으로, 헛된 세상일에 대한 신의를 지키기보다는 자기 영혼의 구원으로 나아가는 한스의 낱아빠진 선택을 넘어설 필요가 있다고 생각했을 것이다. 요약하자면, 인류 전반의 정치사적 문제를 사랑과 같은 개인적 구원으로 해결하고자 하는 일이 과연 가능한 것인지에 대한 최인훈의 고민을 읽어낼 수 있다. 문제는 두 가지인데, 하나는 사랑이라는 하나의 사건에 얽힌 연인·가족이라는 작은 단위가 인류 전반으로 확장될 수 없다는 것이다. 더 정확하게는, 개인의 구원은 결코 인류 전반의 구원이 될 수 없다. 그리고 다른 하나는 사랑이 희곡의 안에서 행복을 보장하는 것처럼 보일지언정, 이는 결국엔 무대라는 제약 안에서만 가능한 현실과는 괴리된 환상이라는 사실이다. 이는 희곡이라는 장르 자체에 대한 한계를

31) 최인훈, 『화두』 제1부, 159-160면.

절감한 것이기도 하다. 무대 위에서 서술자를 통한 거짓 없이 오직 배우의 몸과 말을 통해서만 이야기를 전달한다는 점이 최인훈이 애초에 희곡에 대해 느낀 매혹이었다면, 불현듯 그 이야기가 전달되는 조건인 무대의 공간적 한계가 돌출한 것이다. 무대 위의 세계가 실제 현실과 정확히 포개지는 것은 불가능할뿐더러, 무대 위의 인물들이 영위하는 행복과 실제의 행복은 결코 온전히 연결되지 않는다. 이러한 문제를 끝내 해결하지 못하고, 최인훈은 감옥으로 설정된 무대에 갇힌 한스가 결국 그 무대를 떠나간 것처럼 무대를 떠나가는 선택을 해야만 했다.

5. 기록과 기억이라는 새로운 지향

나는 하루 종일 천막에 가까운 숲의 나무 그늘 아래에서 책을 읽으면서 지냈다. 그때 《사상계》 잡지의 어느 목은 호에 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』 속의 한 부분을 읽으면서 경험한 혼란이 생각한다. 그 부분은, 주인공이 애인을 그녀의 집까지 바래다주고 돌아서 나오다가, 문득 그녀는 지금 저 속에서 미리 기다리게 한 다른 남자를 만나고 있는 것이 아닐까 하고 의심하는 대목이었다. 남자는 걸음을 돌려서 길잡이인 그녀의 집 창문 앞에서 서성거린다. 그는 덧문은 닫혀 있지만 불이 켜진 창문 앞에서 행여 인기척을 알아낼 수 있을까 서성거리다가 마침내 덧창을 두들겨본다. <누구세요> 하고 묻는 그녀의 소리를 듣는다. 주인공은 대답을 하지 않고 급히 그 자리를 떠난다. 그때 대답할걸, 하고 그는 곧 후회한다. 떳떳이 대답하고 안에 누가 없느냐고 물어볼걸, 그랬더라면 시원했을 텐데. 그때 돌아섰기 때문에 진실은 이제 영영 모르고 말게 되었구나. 실지로 오랜 나중까지 이때 일을 후회하게 된다. 소용 없는 후회이며, 미심쩍은 순간은 그렇게 영원한 것이 되었다. 이런 대목이었다. 잡지에 실린 것은 그뿐이었다. 긴 소설에서 떼어낸 그 한 대목은 전후 사정이 확실하지 않기 때문에 더 안타까운 효과가 있었다. 그래서 그런지 주인

공의 궁금증은 그만큼 절실해 보였다. 이 강변에서 이와 비슷한 냇가에서 보낸 한여름에 읽었던 소설이 떠오르고, 그 소설이 전하려고 하던 안타까움이 문득 알아지는 느낌이 들었다. 그 잡지는 후에 잃어버렸다. 미국에서 머물고 있을 때 나는 영역된 이 소설의 전질을 샀었다. 아마 전에 읽었던 그 대목이 잊히지 않은 탓도 있었을 것이다. 그러나 읽은 부분은 마지막 한 권뿐이었다. 왜 마지막 권부터 읽었는지는 모르겠는데 그렇게 되었고 그 무렵에 귀국하게 되었다. 그런데 돌아와서 보니 읽은 권만 가져오고 나머지는 남겨놓고 온 것을 알았다. 그러다가 언젠가 생각이 나서 나는 도서관에서 사상계의 그 호를 찾아 복사해 두었는데, 또 얼마 지나 찾아보니 어디다 두었는지 끝내 나타나지 않았다. 다시 복사하든지, 아예 프루스트의 우리말 번역을 사든지 하면 그만이지만, 어쨌든 그 대목은 자꾸 내 손을 벗어나는구나 싶은 실없는 생각이 가끔 드는 때가 있다. 그것은 주인공의 생애에서 영원히 사라지고 만 그 기회와는 다른 성질의 상실감인데도 내 기억 속에서는 비슷한 사건인 듯이 형클어진 실타래처럼 얽혀 있다. (『화두』 제2부, 233-234면.)

본고의 출발점은 『화두』에 개인적 사랑이라는 주제의 탐색이 전적으로 사라졌다는 사실이다. 작가에 의해 의도적으로 생략된 사랑의 문제를 『화두』에서 끌어내는 과정에서 확인할 수 있었던 것은 미시적 차원의 구원이라는 한계를 넘어설 수 없는 핵가족적 환상으로서의 개인적 사랑에 대한 작가의 불신이다. 그렇다면 남은 문제는 사랑에의 믿음을 대신하는 '나·최인훈의 새로운 지향을 확인하는 일일 것이다. 관련해서는 『화두』에 집요하게 기록되는 '나·최인훈의 독서 경험에 대해 거론해야 한다. 오랜 침묵 끝에 작가가 다시 문학 창작에 투신하기로 마음먹었다면, 작가를 둘러싼 고민이 어떻게 해결된 것인지, 또는 그 고민을 통과하는 새로운 동력은 무엇인지를 살펴야만 한다. 최인훈이 찾은 해답은 정치와 사랑을 포함한 인간의 실제 삶의 영역을 초과하는 새로운 환상을 발견하는 일이었다. 최인훈은 그 환상이 가능한 유일한 공간이 문학이라고 보았고, 이 때

문에 『화두』는 본인의 문학 창작과 독서 경험을 뼈곡하게 채워 넣은 도서 관적 텍스트가 되었다.³²⁾

이와 관련해 특히 중요한 대목은 군 복무 시절 마르셀 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』의 일부분을 읽게 되었음을 언급하는 제2부 6장의 내용이다. 기실 『화두』 제2부의 마지막 문장이 『잃어버린 시간을 찾아서』의 마지막 문장과 유사하다는 점에서, 프루스트를 직접적으로 언급하는 일은 그 자체만으로도 주목을 요한다. 우연히 『사상계』의 한 호에서 『잃어버린 시간을 찾아서』의 일부 대목을 접한 후 ‘나’는 미국에 있는 중에 작품의 전질을 샅샅이 살펴보았다. 하지만 이유를 알 수 없이 마지막 권만을 읽었고, 한국에 돌아올 때도 실수로 이미 읽은 마지막 권만을 가져왔다고 말한다. 예전에 읽은 그 대목이 잊히지 않아 『사상계』를 뒤져 그 대목을 인쇄해 두기도 했지만, 결국 그 인쇄물마저 잃어버렸다는 서술도 덧붙인다. ‘나’의 삶 속에서 『잃어버린 시간을 찾아서』는 미완결 그 자체를 의미하게 되고, 그 미완결의 상태를 유지하도록 계속 상실되는 것으로 자리한다. 그리고 예의 상실감을 유도하는 『잃어버린 시간을 찾아서』의 장면은 애인을 바라다주고 그녀의 집에 다른 누군가가 있지 않을까에 대해 의심하는 대목이다. ‘나’는 이 대목에서 주인공이 자신의 의심을 전부 해소하지 못하고 도망치듯 집을 떠남에 따라, 그날 밤의 일이 주인공에게

32) 이때의 ‘환상’은 앞서 언급 무대의 한계를 논하면서 언급된 ‘환상적으로 도달한 사랑’의 경우와는 무관한 최인훈 고유의 비평 개념이다. 최인훈의 ‘환상’ 개념은 “근원적인 것 또는 인간 이성 전부를 앞지르는 것”으로 정의된다. “인간 사유의 한계를 초탈한 동시에 인간 사유의 전 영역에 앞서서 존재하는 것”으로서의 환상은 “인간 사유의 한계 안에 위치한 과학”으로는 다룰 수 없는 것으로, 인간 활동 중에서는 “오직 종교와 예술”만이 환상을 상상할 수 있다. 최인훈은 연남경과 2009년에 진행한 대담에서도 『화두』를 설명하는 과정에서 ‘환상’이라는 표현을 반복적으로 사용했다. 위의 내용은 필자의 석사학위논문에서 참조했다. 최인훈의 독서 경험이 소설을 이끄는 주요한 서사적 전략임을 강조하는 ‘도서관적 텍스트’라는 표현 역시 줄고에서 빌려 왔다.

이경인, 「최인훈 『화두』에 나타난 환상과 기억의 의미 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2021. 02, 2-3면.

영원한 미해결의 의문 또는 후회로 남았다는 사실에 주목한다.

해당 대목은 『잃어버린 시간을 찾아서』의 ‘스완의 사랑’의 일부분이다. ‘나-최인훈이 봤다고 언급하는 『사상계』는 1960년 7월에 발행된 제8권 제7호 통권 제84호를 가리킨다. 해당 호에서 창작(創作) 부문의 하나로 ‘스완의 사랑’이 실렸고, 20세기작가연구 부문에는 ‘스완의 사랑’을 번역한 손우성의 마르셀 프루스트 작가론 「잃어버린 기억의 점묘화」가 실리기도 했다. 문제는 『사상계』에 실린 ‘스완의 사랑’ 일부분을 요약하는 중에 발생한 오류이다. ‘나’의 서술과는 달리 『잃어버린 시간을 찾아서』의 스완은 오데트를 향한 자신의 의심을 해소한다. 스완은 덧창을 두드리고 남자의 “거, 누구요?”³³⁾라는 소리를 듣지만, 이내 자신이 다른 집의 창문을 두드렸음을 깨닫는다. 몸이 좋지 않아 쉬어야겠다는 오데트의 말처럼, 오데트의 집에는 불이 꺼져 있었고 불이 켜진 다른 집을 그녀의 거처로 착각한 것이다. 이를 확인하고 스완은 그녀가 자신에게 거짓을 말하지 않았음을 깨닫는다. 즉, 『화두』의 ‘나’는 『사상계』에 실린 프루스트의 소설의 내용을 완전히 틀리게 서술하고 있다. 이 명백한 오류에서부터 작품 전체에 대한 ‘나’의 인상이 결정된다는 점에서, 이를 회상 중에 벌어진 단순한 실수로 넘기기에는 곤란한 면이 있다. ‘나’는 애인의 비밀을 들춰보지 않은 데 대한 작중 주인공의 후회와 『잃어버린 시간을 찾아서』의 마지막 권만을 읽은 미완의 독서 경험을 의식적으로 일치시킨다. 개인적 사랑의 문제에 얽힌 의심과 궁금증을 작품 자체가 독자인 본인에게 미해결의 과제로 남는 상황과 결부하는 것이다.

관련해서는 작중 자주 거론되는 작품인 『쿠오 바디스』 또한 언급할 필요가 있다. 『쿠오 바디스』는 헨릭 시엔키에비치의 소설로 고대 로마 제국에서 기독교가 수용되는 과정을 다룬다. 이 소설은 『화두』 제1부의 초반부에서부터 ‘나’가 읽은 세계문학의 첫 사례 중 하나로 중대하게 다뤄진

33) 마르셀 프루스트, 손우성 옮김, 「스완의 사랑」, 『사상계』 제8권 제7호, 1960.7, 387면.

다. 다만, ‘나’는 『쿠오 바디스』의 주변적 인물에 해당하는 킬로 킬로니우스가 ‘노예 철학자’라는 특이한 유형의 인물이라는 데 대해서만 주목하고, 로마의 기독교 수용을 이끄는 가장 주된 서사의 축인 비니키우스와 리기아의 사랑과 관련한 감상 일체를 누락한다. 페트로니우스나 네로 황제를 비롯한 작중 서사를 이끄는 거의 모든 주요 인물 또한 철저히 배제된다. 『쿠오 바디스』에 스스로 개심을 이뤄내는 미친한 신분의 철학자가 등장했다는 사실만이 강조되는 것으로, 이는 『화두』 속 ‘나’의 정치적 고뇌를 상징하는 장치로 작동한다. 작품의 해석과 감상의 방향이 단 하나로 결정되어 있다고 할 수는 없지만, 더 중요한 서사적 축인 사랑을 통한 기독교 수용의 문제나 고대 로마의 정치적 상황과 관련한 논의 전반을 삭제하고 ‘노예 철학자’라는 이중의 신분을 가진 인물이 스스로 기독교로의 개종과 정치적 참회를 이뤄내고 있다는 점만을 강조하는 감상은 『쿠오 바디스』의 주된 서사적 축을 잘못 이해하도록 하는 일종의 왜곡을 산출한다.

이상의 두 사례에서 발견할 수 있는 흥미로운 문제는 『화두』가 작중에 언급되는 다른 문학작품의 사례를 아주 적극적으로 편집했다는 것이다. 이 편집의 과정에서 심지어는 『잃어버린 시간을 찾아서』의 사례와 같은 치명적인 오류가 발생하기도 한다. 『사상계』 관련 서술의 경우 『잃어버린 시간을 찾아서』의 마지막 권인 ‘되찾은 시간’만을 따로 읽었다는 언급을 통해 이상의 오류가 ‘스완의 사랑’을 제대로 읽지 않음으로써 발생한 실수일 수 있도록 처리되었다는 점 또한 지적할 필요가 있다. 『사상계』의 해당 권호에 실린 ‘스완의 사랑’ 대목은 스완이 오테트가 자신에게 거짓말을 하고 있음을 간파하는 것으로 끝이 난다. 이때의 거짓말도 오테트가 집에 있으면서 스완의 노크 소리를 듣고 문을 열어주지 않은 일을 변명하면서 벗어진다. ‘나’가 스완이 밤중에 덧창의 문을 두드려보는 일화와 오후 시간³⁴⁾에 예고 없이 오테트의 집을 방문하면서 겪는 일화를 혼동했을 가능

34) 『사상계』 해당 권호에는 ‘저녁 셋째쯤’으로 표현되어 있는데, 이형식 역의 펭귄클래식 판본에서는 ‘오후 중반쯤’으로 번역되었다.

성이 있다. 물론 이러한 혼동의 가능성을 고려하더라도 '나'의 서술에는 쉬이 납득하기 어려운 왜곡이 포함되어 있다. 전자의 경우에는 다른 사람의 집 덧창을 두드린 것을 알게 되면서 스완의 의구심이 해결되었다면, 후자의 경우 스완은 오테트의 언행을 통해 그녀가 거짓을 고하고 있음을 확신한다. 즉, 진실을 알아내지 않고 덮어둠으로써 “미심쩍은 순간”에 대한 “소용 없는 후회”³⁵⁾를 하게 되었다는 '나'의 요약은 모두 『잃어버린 시간을 찾아서』의 본래 내용과는 무관한 왜곡에 따른 감상이 된다.

이상의 서술은 장년의 '나가 군 복무 시절의 독서 경험을 오랜 시간이 지나 회상한다는 점과 장편소설의 일부를 발췌한 것만을 읽어 사건의 전후 사정을 알 수 없다는 점을 단서로 하여 사실 관계 파악에 실수가 있을 수 있음을 전제하고 이뤄진다. 즉, 『화두』의 서술 오류는 작가의 착각에 의한 것이라기보다는 실수의 가능성이라는 서사적 개연성을 충분히 확보한 상태에서 작가가 의도적으로 배치한 것일 수 있다. 관련해서는 『쿠오 바디스』의 킬로 킬로니우스를 ‘노예 철학자’로 지칭하는 문제 또한 지적할 필요가 있다. 작중의 킬로는 철학자를 자처하지만 실은 사기꾼 또는 달변가에 가까운 인물로, 가난하고 미친한 존재이기는 하지만 특정 귀족에 귀속된 노예가 아니다. 소설에 노예 신분의 여러 인물이 등장하고, 페트로 니우스와 비니키우스 등 주요 인물이 킬로를 경멸하는 태도 때문에 이를 읽은 청소년 시절의 '나가 킬로의 신분을 오해한 것으로 해석할 수는 있다. 노예 철학자라는 조어으로써 작중의 '나가 킬로를 이해하는 방식과 그로부터 비롯된 『화두』 전반에 걸친 '나의 정치의식은 여전히 유효하다. 다만, “철학자가 고자질을 하다니”와 같은 킬로에 대한 옳은 묘사와 함께 “철학자가 노예라니”와 같은 거짓을 적고 있음은 충분히 지적되어야 한다. 유년의 독서 경험이므로 그 기억이 정확하지 않을 수 있다는 단서를

마르셀 프루스트, 이형식 옮김, 『잃어버린 시간을 찾아서 2: 스완 맥 쪽으로 2』, 펭귄클래식, 2015, 151면.

35) 최인훈, 『화두』 제2부, 234면.

달아 두고, 이를 『화두』를 이끄는 주요한 서술 도구로 활용하고 있는 것이다.

앞선 두 사례 외에도, 기실 『화두』의 모든 독서 경험은 왜곡과 편집을 필연적으로 수반한다. 작품 활동을 더는 지속하지 못하는 작가인 ‘나’가 다시 소설을 쓰기로 결심하기까지의 과정을 보이는 것이 『화두』의 핵심적인 서사적 축이기에, 그 과정에서 나열되는 ‘나’의 독서 경험은 모두 ‘나’의 작가로서의 삶을 추동하는 의미를 가진 것으로 재편된다. 이 과정과 무관한 ‘사랑’에 대한 이야기가 모두 지워지는 것도 이상의 맥락에서 충분한 개연성을 획득한다. 『화두』 제1부 1장에서 나열되는 세계문학의 사례들은 작품에 대한 깊은 이해가 어려웠던 어린 시절의 ‘나’를 앞세워 고도로 추상화되고, 제2부에서의 한국문학의 사례들 역시 상세한 해설을 덧붙이고 있지만 그 작품과 작가가 ‘나’가 좇아야 할 문예론과 관련된다는 점이 유독 부각된다. 단적인 사례가 『화두』 전반에 걸쳐 등장하는 조명희와 「낙동강」임을 거론하지 않을 수 없다. ‘나’는 「낙동강」의 감상문을 쓰면서 작품을 읽고 대화를 나누는 가상의 상황을 설정했고, 국어 선생님께서 작가로 될 것이라는 예언과도 같은 칭찬을 듣는다. 이 일화에서 독서는 자연스럽게 창작으로 확장된다. ‘나’에게 있어 문학작품의 감상은 단순한 수용이라기보다는 자의적인 편집과 그로부터의 재창조를 당연히 수반하는 활동인 셈이다.

다음에는 K양이 가져온 조명희 문서를 읽는다. 그 동안 수십 번을 읽었다. 한 시간쯤 그렇게 지냈다. 그러다가 인형을 집어들고 속에 든 인형들을 차례로 꺼내서 나란히 세워놓는다. бумага, 불쑥 떠오른 러시아말. 부마가. 종이. писать(삐싸지, 쓴다)라는 말과 관련해서 떠오를 법하면서 떠오르지 않던 단어가 지금 불쑥 떠오른다. 그 말은 내 뇌의 어딘가 거기에 이렇게 있었으면서 체험의 무덤이 있는 그 자리에서는 떠오르지 않더니, 지금 떠올랐다. 떠오르지 않았을 수도 있었다. 막중한 책임을 지고

한창 일할 나이에 모국어의 모든 낱말이 머릿속에서 다 지워지고, 어머니, 간다 등 몇 개의 낱말밖에 남지 않은 사람이 있었다. иди(이찌, 간다.) 만일 그에게 저서가 없었다면. 무서운 일이었다. 사람은 그렇게 불안정한 것이었다. 다음 소집일에는 노트를 준비해 가야겠다. 한 분에게 「낙동강」에 대한 새 자료를 알려야 하고, 또 한 분에 대해서는 나 자신을 더 유리하게 변호하기 위해서. 두 분 선생님이 엄청 자세히 물으실 테니. 게다가 이번에는 지도원 선생님을 기쁘게 해드릴 일이 있다. 나는 자발적으로 자기비판하겠다. (중략) 나 자신의 주인일 수 있을 때 써줘야지. 아니 주인이 되기 위해 써야 한다. 기억의 밀림 속에 옳은 맥락을 찾아내어 그 맥락이 기억들 사이에 옳은 연대를 만들어내게 함으로써만 나는 나 자신의 주인이 될 수 있겠다. 그 맥락, 그것이 <나>다. 주인이 된 나다. 그래야 두 분 선생님을 옳게 만날 수 있다. 다음 소집이 오기 전에. 다시는 지워지지 않게. 쓸 수 있을 때, 어느 소집 때보다 좋은 토론이 될 게다. 만일 무슨 일로 소집에 응하지 못하는 경우에도, 다른 사람에 의해서라도 그들에게 노트는 전달될 수 있을 것이다. 옛날에 그들이 내 <감상문>과 <현상 응모시>에 대해서 그랬듯이 그 노트에서 나와 만날 게다. 원고지를 꺼내놓고 마주앉는다. 첫 문장을 적는다. — 낙동강 칠백 리, 길이길이 흐르는 물은 이곳에 이르러 걸가지 강물을 한몸에 뭉쳐서 바다로 향하여 나간다…….

이 소설은 어느 가을밤에 그렇게 시작되었다. (최인훈, 『화두』 제2부, 541-543면.)

창작의 전제가 왜곡에 있다는 사실은 『화두』의 결말을 해명하는 일에도 도움을 준다. 달리 말해, 『화두』 제2부의 '나'가 러시아 여행 과정에서 조명희의 흔적을 찾고 그로부터 받는 감동, 바로 그 감동에서부터 발화하는 소설가로서의 의지를 '왜곡'이라는 수단을 경유해 더 정확하게 해명할 수 있다는 것이다. 『화두』 제2부는 10장에서 소련 붕괴 이후 러시아 여행

을 떠난 ‘나’를 보여주고, 다시 소설을 쓰기 시작하는 작가의 모습을 11장에서 보여주며 끝을 맺는다. 이 두 장의 연결고리는 러시아에 유학 중인 K양으로부터 건네받은 문서 한 건이다. “하바로프스끄의 KGB 지부에 보관된 포석 관계 서류철에 첨부된 유일한 문서”³⁶⁾라고 소개된 이 문건에는 1917년 정신을 지향하며 해이해진 당론을 다잡고 사회주의 혁명을 완수하겠다는 결심이 담겨 있다. 공산당의 결속을 다지는 선언문이자 투쟁의 필요성을 촉구하는 격문으로, 문서 안에서 조명희라는 특정한 개인의 흔적을 찾아보기는 어렵다. 이는 K양의 “이 문서가 포석 선생님의 것이라고는 단정할 수 없대요”, “이 문서도 일건 서류에 대한 첨부로만 되어 있지, 그 중 누구의 것이라는 표시도 없답니다”와 같은 첨언을 통해서 보충되는 문제이다.

하지만 작중의 ‘나’는 예의 불확실성에도 불구하고 이 문건의 당사자가 조명희라고 확신한다. 문서를 다 읽은 이후에 ‘나’는 “선생님 뭇까지 구경해야겠다는니, 모시고 온 기분이라느니, 외람스러웠습시다”라며 “저 연설이 선생님이지군요”, “모스끄바에서 저를 기다려주셨군요”와 같은 경탄에 가까운 감상을 내놓는다. 이 문건을 매개로 조명희의 낯이 직접 후배 문인인 본인에게 “너 자신의 주인이 되라”, “문학 공부는 어려워니라”와 같은 가르침을 주었다는 서술까지 확인할 수 있다.³⁷⁾ 자신의 작가적 삶 전반을 예시(豫示)하는 선배 문인으로 상징화되는 ‘조명희’라는 기호는 『화두』의 안에서 명확한 전기적 사실을 필요로 하지 않는다. KGB의 문서는 조명희의 것이 아닐 수도 있는 불확실한 단서이지만, 작품의 내적 논리 안에서 이는 조명희의 것일 수밖에 없는 필연성을 획득한다. 『화두』는 작품 속에 거짓 또는 허구의 가능성을 제시하는 한편으로, 소설의 전개를 위해 이를 ‘허구적 진실’로 왜곡하는 일을 반복적으로 수행한다. 이로써 작품은 분명한 허구적 창작물, 즉 소설이 된다.³⁸⁾

36) 위의 책, 481면.

37) 위의 책, 510-511면.

『화두』의 가장 마지막 대목에서 이러한 문학적 글쓰기에 대한 전적인 긍정을 확인할 수 있다. 실어증을 겪은 레닌의 일화를 상기하며, ‘나는 기록할 수 있을 때 본인의 기억을 묶어낼 필요가 있다고 다짐한다. 이에 대해 “기억의 밀림 속에 옳은 맥락을 찾아내어 그 맥락이 기억들 사이에 옳은 연대를 만들어내게 함으로써만 나는 나 자신의 주인이 될 수 있겠다”라는 서술을 확인할 수 있다.³⁹⁾ 그리고 ‘나는 이때의 옳은 맥락이 기실 ‘나’ 그 자체임을 명시한다. 달리 말해, ‘나-최인훈에게 기록으로서의 창작은 본인의 삶 전반에 걸친 기억의 편린들을 ‘나’라는 구심점을 두고 재구성하는 것이다. “주인이 되기 위해 써야 한다”⁴⁰⁾라는 ‘나의 선언은 자기본위적인 글쓰기의 필요성을 역설하는 것으로, ‘나’에 의한 사실관계의 왜곡과 편집 또한 인정된다는 차원에서 이때의 기록은 어느 가을밤에 시작된 ‘소설’로 기능하게 된다.

관련해서는 2002년에 진행된 최인훈과 김인호의 대담을 확인할 필요가 있다. 이 대담에서 최인훈은 “희곡에서 ‘사랑’에 대해 그만큼 썼기 때문에 『화두』에서는 좀 더 보편적인 ‘기억’이라는 상징이 절박했던 모양”이라며 ‘기억’을 “타나토스에 대한 저항”이자 “에로스의 다른 이름”이라 설명했다.⁴¹⁾ 또 작가는 “문학에서의 ‘사랑’은 현실 생활에서의 사랑이 아니고, ‘혁명’은 현실에서의 혁명이 아니기 때문에 그것들은 모두 상징”⁴²⁾이라며 『화두』의 중심 상징인 ‘기억’의 의미를 부연하기도 했다. 즉, ‘기억’은 『화두』에서 갑자기 돌출된 개념이라기보다는 작가가 오랜 평론 작업을 통해

38) 관련해서는 작품의 첫머리에 적어둔 「독자에게」 또한 살필 필요가 있다. 그 마지막 대목에서 최인훈은 “이 소설의 부분들은 대부분 사실에 근거하지만 그 부분들의 원래의 시간적·공간적 위치는 소설 속에서는 반드시는 원형과 일치하지 않는다”라는 말과 함께 “즉, 이 소설은 소설이다”라고 단언한다.

최인훈, 「독자에게」, 『화두』 제1부, 6면.

39) 위의 책, 542면.

40) 위의 책, 위의 면.

41) 김인호·최인훈, 앞의 책, 286면.

42) 위의 책, 285면.

정교화한 ‘사랑’과 ‘정치’를 포괄하는 문학적 상징이다. 이 서술에서 『화두』와 관련해 작가가 유독 소설의 허구성을 강조하고 있음을 눈여겨볼 필요가 있다. 작품을 관통하는 문학적 상징으로 소개되는 기억은 소설이라는 허구적 공간 안에서 충분한 개연성을 확보하고 왜곡된다. 이처럼 최인훈이 본인의 기억을 소설의 소재로 삼은 까닭은 그것의 끊임없는 변형의 필요성을 절감했기 때문이다. 김인호와의 대답에서 최인훈이 『화두』의 의미를 역사에는 끝이 없으며, 이 ‘영속’에 의한 ‘변화’에 대처해야 함을 강조하는 것으로 서술한 맥락도 여기에 있다.

사랑과 정치, 개인과 인류를 아우르는 것으로서의 기억이라는 상징에 대한 위와 같은 해명은 얼핏 지나치게 자의적인 해석으로 보인다. 작가의 의도를 더 명확하게 이해하기 위해서는 최인훈이 비평가로 활동하며 구축한 독자적인 문예론에 주목할 필요가 있다.⁴³⁾ 「문학과 이데올로기」(1978)에서 기틀을 갖추고 「인간의 Metabolism의 3형식」(1990)을 통해 더욱 정교화된 작가의 DNA⁴⁴⁾라는 표현은 인간의 생명 정보를 뜻하는 본래의 의미를 전유한 것으로, 인간의 문명 정보를 지시한다. 작가는 이를 현실 행동과 기호 행동으로 구분하고, 기호 행동을 다시 현실을 위한 기호 행동과 현실로서의 기호 행동으로 구분한다. 현실로서의 기호 행동은 현실 행동의 공간이 아닌 상상된 시공간에서 현실의 재창출이 이뤄지는 기호 행동으로, 작가는 그것이 예술을 통해서 비로소 가능해진다고 설명한다. 즉, 최인훈에게 예술은 상상과 허구의 세계에서 현실을 새로이 조명하고, 나아가 현실의 극복으로까지 나아가도록 하는 유일한 길이다. 이와 관련해 최인훈은 “예술이라고 하는 행위는 인간의 진화의 과정을 환상적으로, 즉 상상 속에서 완성해보는 특별한 인간 행위”⁴⁴⁾라고 설명하며 예술을 통한 과거-미래를 모두 아우르는 새로운 역사 서술의 가능성을 제안한 바

43) 이하 최인훈의 문예론에 관한 서술은 필자의 석사학위논문을 주요하게 참조했다.

이경인, 위의 글, 29-33면.

44) 최인훈, 「예술이란 무엇인가」, 『길에 관한 명상』, 247면.

있다.

「인간의 Metabolism의 3형식」에서 현실로서의 기호 행동인 예술은 DNA 코리는 새로운 표현과 함께 설명된다. 작가는 “나와 세계의 모순을 모순대로 유지하면서도 나와 세계를 초월해 있다는 상태”로, “자기를 초월한 실재가 되는 경험”을 할 수 있는 공간으로 예술로서의 환상을 설명한다.⁴⁵⁾ 이상의 서술은 『화두』에서의 ‘기억’에 대한 서술과 조응한다. ‘나’라는 개인으로부터 재구성되는 기억은 인류 전반의 역사와 현대의 정치사에 관한 사회와 궤를 같이하며, 그로부터 ‘나와 세계를 초월하는 소설인 『화두』가 완성된다. 이 맥락에서 다시금 작가가 ‘기억’을 에로스의 다른 이름이라 호명한 사실을 언급할 수 있겠다. 사랑이 최인훈의 문학 세계 안에서 개인의 구원으로 의미화되었다는 점을 고려한다면, ‘나의 ‘기억’은 분명히 작가의 ‘사랑’ 개념의 변주이자 확장이 된다. ‘정치’와 ‘사랑’의 제 문제를 돌파하고, ‘나’라는 개인에서 출발해 과거와 미래를 넘나드는 인류의 현실적 문제를 극복하는 상징으로 ‘기억’이 자리하게 된 셈이다.

6. 나오며

본고는 『화두』에서 작가에 의해 의식적으로 사랑에 관한 서술이 소거됐음을 논의의 출발점으로 삼았다. 그 이유가 오랜 실험의 끝에 작가가 사랑의 문학적 구현에 대한 믿음을 잃어버렸기 때문이라면, 필연적으로 검토해야 하는 문제는 작가의 소설과 희곡에서 사랑이 어떻게 다뤄졌고, 또 어느 지점에서 좌절되었는가를 살피는 일이다. 「광장」의 개작 과정에서 이명준의 죽음은 은혜에 대한 사랑으로의 투신으로 재의미화되었다.

45) 본래 『작가세계』 2권 1호에 수록되었으나 본고에서는 『길에 관한 명상』에 수록된 글을 참고했다.

최인훈, 「인간의 Metabolism의 3형식」, 『길에 관한 명상』, 291-292면.

하지만 명준의 죽음을 사랑에의 헌신으로 설정한다고 해서 그가 되살아나는 것은 아니다. 이 때문에 「광장」 이후의 최인훈에게 명준을 부활시키는 일은 하나의 중대한 목표가 된다. 그 끝에 선 소설이 바로 『태풍』이다. 작가의 소설 중에서는 거의 유일하게 단란한 가정을 꾸리는 남성을 보여 주며 끝을 맺는 이 소설에서 이명준의 분신이라고도 할 수 있을 오토메나 크바나킴은 생존이라는 목표를 달성하는 데 성공한다. 다만, 『태풍』이 나아가는 사랑과 생존의 결말은 그 선택의 과정에서 제국과 식민지 간의 무수한 정치적 문제를 감춰버리는 한계를 노출했다.

『태풍』에서의 실책은 희곡 창작에서도 반복됐다. 최인훈의 희곡은 암울한 정치적 현실을 있는 그대로 제시하는 동시에 사랑의 문제를 전면화하는 일의 가능성을 찾는 실험대였다. 작가는 여성 인물들을 전면화하고, 그들이 사랑에 전적으로 투신하도록 했다. 다만, 작가는 그들에게 행복한 결말을 안겨주지 못했다. 최인훈 희곡에서 사랑을 선택함으로써 삶의 안위를 얻은 인물은 오직 「한스와 그레텔」의 한스 보르헤르트뿐이다. 최인훈은 허무주의적으로 본인의 정치적 소명을 포기하고 가정으로의 복귀를 선택한 한스의 선택에 놀랐다. 『화두』를 통한 술회에서, 작가는 희곡에서의 인물이 정치를 포기하고 사랑을 선택하는 논리에 동의할 수 없었음을 분명히 밝힌다. 최인훈의 입장에서 문학의 역할은 인류 보편의 구원에게까지 가닿아야 했고, 그렇기에 희곡을 창작하는 과정에서 작가의 권한을 벗어난 인물이 자연스럽게 나아간 결론을 부정할 수밖에 없었던 것이다.

최인훈이 『화두』를 통해 제안하고자 한 본인 문학의 새로운 상징은 기억이었다. 기억 그 자체보다는 그것을 하나의 이야기로 재구성한다는 의미에서 기록을 문학의 소명으로 이해했다는 서술이 더 적확할 것이다. 글을 쓰는 일 자체의 힘을 강조하는 소설의 안에서 등장인물인 ‘내가 읽은 문학작품 각각이 중요한 기억으로 거론되는 데에는 어색함이 없다. 문제는 『화두』가 ‘나의 문학에 대한 지향을, 또는 소설을 다시 쓰기로 마음먹는 작가의 결심을 강렬하게 제시하기 위해 다분히 의도적으로 독서 경험

의 왜곡을 시도한다는 사실이다. 회상의 과정에서 벌어지는 기억의 왜곡이라는 문제를 오히려 서사를 이끄는 동력으로 적극적으로 활용하여, 『화두』는 실제로는 거짓이거나 불분명한 가설을 허구적 진실로 탈바꿈한다. 『잃어버린 시간을 찾아서』의 내용을 아예 잘못 기억하고 그로부터 느낀 감각을 오래도록 간직하거나, 조명희의 것이 아닐 수도 있는 선언문을 읽고 조금의 의심도 없이 그의 목소리를 듣는 것이 그 단적인 예가 된다.

그리고 이러한 왜곡은 기실 기억을 재구성하는 기록으로서의 문학의 당연한 전략이자 목표가 된다. 현재 시점에서 바라보는 기억은 불변의 대상이 아니며 끊임없이 재구성되는 것이 당연하다는 것, 이 때문에 그 변화를 계속해서 주시하고 이를 거듭 기록해야 한다는 것이 최인훈이 찾은 문학 창작의 새로운 이유였던 셈이다. 남은 문제는 이 새삼스러운 기억이라는 상징이 사랑이 사라진 자리에서 그것의 변주 또는 확장으로 기능할 수 있는가를 검토하는 일일 것이다. 관련해서 흥미로운 사실은 일면 사랑과 정치의 대립 구도와 궤를 같이하는 듯 보이는 개인 대 인류의 두 항에 대해 벌어지는 『화두』에서의 역전(逆轉)이다. 앞서 최인훈 문학이 사랑이라는 주제의 탐색을 포기했던 이유가 인류의 구원과 동떨어진 개인적 구원으로 이야기가 마무리되는 데에 있었음을 고려한다면, 기억이라는 주제가 특정한 개인의 것이라는 사실을 주목하지 않을 수 없다. 하지만 작가 본인의 특정한 기억을 재구성하는 기록임에도 그것이 문학이라는 영역에서 이뤄지기 때문에, 『화두』는 인류 전반의 현실에 관한 이야기라는 보편적 층위를 획득한다. 『화두』는 개인의 기억을 가다듬어 그로부터 인류 보편의 이야기를 이끄는 것이 가능하다는 것을, 그것이 가능한 유일한 통로로 문학이 기능할 수 있다는 것을 확신하는 최인훈 문예론의 한 귀결을 보여준다.

| 참고문헌 |

1. 대상 작품

- 최인훈, 「광장」, 『새벽』 7권 11호, 새벽, 1960.11.
최인훈, 「광장」, 『광장/구운몽』(최인훈 전집 1), 문학과지성사, 1976.
최인훈, 「로파그니스- 30년 후」(『태풍』), 『중앙일보』 제2498호, 1973.10.13.
최인훈, 『태풍』(최인훈 전집 5), 문학과지성사, 1978.
최인훈, 「한스와 그레텔」, 『세계의문학』 21호, 민음사, 1981 가을.
최인훈, 『옛날 옛적에 휘어이 휘이』(최인훈 전집 10), 문학과지성사, 1993.
최인훈, 『화두』 제1·2부, 민음사, 1994.
최인훈, 『길에 관한 명상』(최인훈 전집 13), 문학과지성사, 2005.

2. 단행본 및 참고 작품

- 김인호, 『해체와 저항의 서사: 최인훈과 그의 문학』, 문학과지성사, 2004.
마르셀 프루스트, 손우성 옮김, 「스완의 사랑」, 『사상계』 제8권 제7호, 1960.7.
마르셀 프루스트, 이형식 옮김, 『잃어버린 시간을 찾아서 2: 스완 댁 쪽으로 2』, 펍클 클래식, 2015.

3. 참고 논저

- 구재진, 「증인과 죄인 사이 - 최인훈 「한스와 그레텔」 연구」, 『한국현대문학연구』 제 52집, 한국현대문학회, 2017. 08, 489-523면.
김현, 「사랑의 재확인 - 「광장」 개작에 대하여」(작품해설), 『광장/구운몽』(최인훈 전집 1), 문학과지성사, 1976, 343-352면.
유정숙, 「최인훈의 회곡 〈달아 달아 밝은 달아〉 연구 - 여성성의 재현과 그 의미를 중심으로」, 『우리어문연구』 27권, 우리어문학회, 2006. 12, 445-470면.
이경인, 「최인훈 『화두』에 나타난 환상과 기억의 의미 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2021. 02.
이승희, 「최인훈의 극작 여정, 그 보편성에의 유희과 정치적 무의식」, 『민족문학사연구』 35권, 민족문학사학회·민족문학사연구소, 2007. 12, 246-276면.
이원양, 「최인훈 장편 소설 사이의 인지 층위 심화 과정 - 「광장」-『회색인』-『서유기』-『소설가 구보씨의 일일』-『태풍』의 연속성을 중심으로」, 『비평문학』 제87호, 한국비평문학회, 2023. 03, 291-328면.
이지은, 「최인훈의 「태풍」과 「광장」의 결말 비교를 통한 두 작품의 연속성 연구」, 『한

- 국언어문화』 제82집, 한국언어문화학회, 2023. 12, 227-243면.
- 정과리, 「모르기, 모르려 하기, 모른 채 하기 - 「광장」에서 『태풍』으로 혹은 무지의 생존술」, 『시학과 언어학』 1호, 시학과 언어학회, 2001. 06, 111-143면.
- 정우숙, 「최인훈 소설과의 관계를 통해 본 희곡 「한스와 그레텔」, 『한국현대문학연구』 제43집, 한국현대문학회, 2014. 08, 501-527면.
- 최애순, 『최인훈 소설에 나타난 연애와 기억에 관한 연구』, 고려대학교 박사학위논문, 2005. 06.
- 최현희, 『최인훈 소설에 나타난 '사랑'의 의미 연구』, 서울대학교 석사학위논문, 2003. 08.

<Abstract>

Tracing the Disappeared Love

– Reconstructing Choi-Inhoon’s Literature through *Keywords*

Lee, KyoungIn

This thesis starts with the disappeared theme of love in Choi-Inhoon's last full-length novel, *Keywords*. After that, this thesis points out that each of Choi's hiatuses as a author is associated with a failure of incarnating love. Both *Typhoon* and “Hans and Gretel” end with male characters choosing family and love, a rarity in Choi's work, but with this choice main characters abruptly stop the consideration of contemporary political issues. *Keywords* shows Choi's new theme, memory. Memory is reconstructed by specific individual, and this process inevitably results in a distortion of it. Choi used this distortion as a key driving force in the narrative of *Keywords*. In his view, the role of literature is to 'write' memories that are repeatedly changed by the 'I'. In this regard, it is necessary to examine the reading experience of 'I' presented in *Keywords*. Through the writing of his reading experience, including intentional errors and distortions of actual literary works, 'I' decides to write a novel that penetrates the political concerns surrounding him.

Key words: Love, Memory, Writing, Reading, Distortion, Choi-Inhoon, *Keywords*, *Typhoon*, “Hans and Gretel”

투 고 일: 2024년 8월 21일

심 사 일: 2024년 9월 11일

게재확정일: 2024년 9월 11일

수정마감일: 2024년 9월 25일