

토성의 영향 아래

— 윤후명 소설의 구성 원리

김 형 중*

요약

흔히 작가 윤후명은 ‘한국 문학사의 독보적인 스타일리스트’라 불려왔다. 그럼에도 불구하고 기존 연구에서 윤후명 소설의 문체에 대한 본격적인 접근은 찾아보기 힘들다. 본 논문이 윤후명 소설의 문체 구성 원리에 천착하게 된 것은 그런 이유다. 본고는 우선 증식하는 연상들과 여담으로 이루어진 윤후명 소설의 특징을 이른바 ‘의식의 흐름’과 비교해 그 차이를 밝힌다. 아울러 다성 소설이나 삽화 소설 등 과도 비교해 그 차이 또한 밝힌다. 결국 윤후명 소설의 구성과 문체는 위의 그 어느 기법과도 다른 ‘성좌 그리기’의 형식을 취한다는 것이 이 글의 결론이다. 본고의 후반부에서는 그의 소설에서 나타나는 ‘성좌 그리기’ 형식의 동력을 정신분석학적 개념 장치들을 활용해 분석한다. 이로써 ‘토성적 기질’, 혹은 우울증적 상실감이 윤후명으로 하여금 한반도와 유라시아 대륙 전체를 자신의 문학적 영토로 삼을 수 있는 동력을 제공했음을 밝힌다.

주제어: 윤후명, 문체, 의식의 흐름, 성좌, 우울, 토성의 영향, 여담

* 조선대학교 국어국문학부 교수

목차

1. 들어가며 : 기억의 가지 치기
2. ‘떠오르다’와 ‘떠올리다’
3. 성좌 그리기
4. 토성의 영향 아래
5. 보유 : 열두 별의 성좌

1. 들어가며 : 기억의 가지 치기

‘한국 문학사의 독보적인 스타일리스트’. 그 기원이 어디인지는 알 수 없으나 언제부터가 저 관용구는 작가 윤후명이란 이름에 따라다니는 일종의 밈이 되었다. 그러나 그의 ‘스타일’, 곧 문체에 대한 본격적인 연구 결과물이나 비평문을 찾기는 힘들다. 필자의 판단으로는 김주연과 권보드레가 쓴 두 편의 글 정도가 윤후명의 문체에 접근하는 유용한 경로라 할 만하다.

그는 일어난 사건을 단선적으로 좇는 대신 사건들 틈새로 숨하게 가지를 치고, 그로 인한 일탈과 지연을 통해 자기를 보여주고자 한다. 이를 위해서는 물론 하나의 계기에서 여러 갈래의 가지를 뺄 수 있는 능력, 하나의 사물에서 많은 것을 느끼고 연상할 수 있는 능력이 중요해질 수 밖에 없다.¹⁾(밑줄은 인용자)

먼저 주목해야 할 부분은 짧은 지문 가운데에서 무려 세 번이나 나타나는 ‘떠오르다’라는 동사이다. 이 ‘떠오르다’는 어떤 사물의 객관적 표현이 아닌, 소설의 화자인 ‘나’에게 생각이 떠올랐다는 의미로 씌어진다. 이

1) 권보드레, 「‘향기 찾기’로서의 여정 : 윤후명이 『여우 사냥』, 『문학과사회』 1997년 겨울호, 문학과지성사, 1631면.

것은 지문의 진행이 과거의 어떤 사실에 대한 기억으로 이루어지고 있음을 의미한다.²⁾(밑줄은 인용자)

내용상 일정 정도 공통점을 보이는 두 인용문을 함께 묶어, ‘윤후명의 소설은 과거의 사건이나 사물에 대한 기억이 술하게 가지를 치면서 서사를 진행시키거나 지연시키는 방식으로 이루어져 있다’고 요약하면서 글을 시작해 본다.

2. ‘떠오르다’와 ‘떠올리다’

사실 소설 장르에서 플롯과 문체란 필연코 예정된 결말을 서둘러 맺으려는 힘(Thanatos)과, 그 결말을 지연시키면서 이야기를 더 이어가려는 힘(Eros) 간의 길항에서 발생한다. 피터 브룩스가 소설을 유기체에 비유하면서 “유기체는 적절한 방식으로 죽기 위해, 올바른 죽음을 죽기 위해 살아야 한다. 결말에 도달하려면 플롯이라는 아라베스크가 있어야 한다. 은유에 도달하려면 환유가 있어야 한다”³⁾라고 말할 때 지적하고자 한 바가 그와 같을 것이다.

브룩스의 말마따나 소설에는 필연코 시작과 끝이 있다. 설사 미완의 작품이라 할지라도, 페이지가 시작된 이상 끝 페이지 또한 있게 마련이다. 문제는 그 중간, 곧 ‘사이’다. 시작하자마자 죽어 버리는 유기체에게 이야기란 있을 수 없을 터이니(사연이 없으므로), 시작과 결말 사이에는 반드시 ‘지연’이 존재해야 한다. 죽음을 향해 (어쩔 수 없이) 진행하면서도 동시에 그 순간을 연장하려는 플롯과 문장들, 그것들의 운용 방식이 바로 작품의 구성이 되고 문체를 이룬다. 그리고 김주연과 권보드래에 따를 때

2) 김주연, 「소리와 새, 먼 곳을 오가다 - 윤후명론」, 『문학과사회』, 2008년 여름호, 489면.

3) 피터 브룩스, 박혜란 옮김, 『플롯 찾아 읽기 - 내러티브의 설계와 의도』, 강, 2011, 201면.

윤후명의 문체는 ‘기억의 가지치기’와 관련되는데, 작품들의 면모를 살펴 보면 이는 대체로 실제에 부합한다. 일례로 1995년 그에게 이상문학상의 영예를 안겨준 작품 「하얀 배」의 몇 페이지는 이렇게 전개된다.

‘나와 일행은 “카자흐스탄의 마지막 마을인 게오르기예프카 마을을 지나고 머지않아 키르기스스탄 땅으로 들어섰다.”⁴⁾ 이어 소련 붕괴 이후 민족국가마다 돈 단위가 바뀌며 빚어지는 혼란에 대한 상념이 한 페이지 정도 서술되고 나면(53면), “그런데, 나는 주로 나무 이야기로 그 여정을 이야기하기로 하지 않았던가”(54면)라는 내면의 각성과 함께 화자가 다시 창밖의 풍경으로 눈을 돌린다. 이어서 “멀리 양옆으로는 북쪽으로 쿤케이 알라타우 산맥이, 남쪽으로는 테르스케이알라타우 산맥이 대평원을 병풍처럼 아늑하게 막아서고 있었다”(54면)라는 낯선 지리적 정보가 주어지고, 화자의 시야에 냇물 하나가 들어온다. 미하일 일행이 알려준 바에 따르면 ‘깡트강’이다. 그러자 화자는 즉각 그 단어로부터 ‘칸트’를 떠올리고, “그 독일 철학자를 읽던 무렵 나는 한 재수생 여자애를 만나 서로의 육체에 눈떠가고 있었더랬다. 아버지는 감옥에서 나와 십 년 동안의 자격 정지를 겪느라 봉천동에서 돼지를 치고 있었다”(55면)는 자전적 고백이 뒤를 잇는다. 물론 이 서사소는 이어지는 이야기 전개와 완전히 무관하다. 말하자면 주된 플롯에 묶이지 않은 동기, 곧 여담(digression)이다. 여행은 계속되고 키르기스스탄에 들어와서 화자는 길옆을 지나가는 말들을 발견한다. 그러자 그는 뜬금없이 자신이 “새삼스럽게 밝히지 않아도 천마의 흔적을 살피고 있었다”(56면)고 말한다.

등단작인 「산역」 포함, 몇 편의 예외를 제외하고는 윤후명 소설의 플롯 전개 방식이 (여담의 사용에 다소간의 양적 차이는 있을망정) 모두 이와 같다. 이런 플롯에 어떤 이름을 붙여야 할까? 가지 치는 이야기소들의 증식, 그렇다면 간단하게 ‘의식의 흐름’이라 부를 수도 있겠으나 사정은 그

4) 윤후명, 「하얀 배」, 『한국어의 시간』(전집 4), 은행나무, 2016~2017, 52면. 이하 윤후명 작품은 모두 전집에서 인용한다.

리 간단치 않다. 이 기법의 창시자 프루스트(『잃어버린 시간을 찾아서』)를 두고 벤야민은 이런 말을 한 적이 있다.

우리는 프루스트가 그의 작품에서 실제로 존재한 모습의 삶이 아니라 그것을 체험한 자가 기억하는 모습의 삶을 그렸다는 것을 안다. 하지만 그것 역시 아직 불분명하고 상당히 거칠게 표현한 말이다. 왜냐하면 여기서 기억 작업을 하는 작가에게 중심 역할을 하는 것은 전혀 그가 체험한 내용이 아니라 기억이라는 직조 행위, 회상이라는 페넬로페적 작업이기 때문이다. 아니면 우리는 망각의 페넬로페적 작업이라고 말하는 게 더 낫지 않을까? 의지와 상관없이 없는 회상, 프루스트적 비자의적(무의지적) 기억은 대개 기억이라 불리는 것보다 망각에 더 가까이 있는 것은 아닐까? 그리고 그 속에서 기억이 씨줄이 되고 망각이 날줄이 되는 이 자발적 회상의 작품은 페넬로페 작품의 닮은꼴이라기보다 오히려 그것과 짝을 이루는 반대가 아닐까? 왜냐하면 여기서는 밤이 이루어놓은 것을 낮에 풀어헤치기 때문이다.……그렇기 때문에 프루스트는 종국에 낮을 밤으로 만들었다.⁵⁾

프루스트와 마찬가지로 윤후명 역시 ‘실존하는’ 삶이 아니라 ‘기억하는 삶’을 그린 작가다. 기억의 가지 치기, 그것은 (낮에) 기억을 직조하는 페넬로페의 작업과 유사하다. 그러나 벤야민의 생각은 더 나아간다. 프루스트의 회상은 의지와 상관없는 회상, 곧 무의지적 혹은 불수의적 회상(involuntary memory)이고 그런 의미에서 그것은 기억보다 (밤에 찾아오는) 망각에 더 가까이 있다.

프로이트의 개념들을 여과 없이 전사하는 일에 대해서는 무관심했던 벤야민이었으니 ‘전의식’이나 ‘무의식’이란 말을 끌어다 쓰지는 않았는지

5) 발터 벤야민, 「프루스트의 이미지」, 『서사·기억·비평의 자리』, 도서출판 길, 2021, 236~237면.

만, 저 문장들은 억압되지 않았으나(무의식이 되지 않았으나) 망각 속에 묻혀 있던 전의식(preconscious)이, 프루스트에게 불수의적으로 떠올랐음을 지시한다. 말을 정확하게 하자면, ‘떠올렸던’ 것이 아니라 ‘떠올랐던’ 것이다. 마들렌 과자는 물론 그 최초의 매개물이다. 그리고 망각했던 것이 해방되는 그런 일은 밤의 일이다.

앞서 인용한 김주연과 권보드래의 문장 중 밑줄 그은 부분에서 보이는 미묘한 차이에 대해서도 이제 말할 수 있다. 김주연은 윤후명의 소설 진행이 “과거의 어떤 사실에 대한 기억으로 이루어지고 있음”을 지적한다. 권보드래도 마찬가지다. 그러나 전자의 경우 ‘떠오르다’라는 자동사를 강조하며 이를 “나에게 생각이 떠올랐다”라는 의미로 읽는 반면, 후자는 “연상할 수 있는 능력”, 곧 ‘떠올리다’라는 타동사의 의미를 강조한다. 물론 윤후명의 소설에는 권보드래의 독법이 적절해 보인다. 윤후명의 기억은 그에게 (불수의적으로) ‘떠오른다’기보다는 그가 (의지에 따라) ‘떠올린다’고 해야 맞기 때문이다. 프루스트와 달리 그가 하는 작업은 여전히 낮의 일에 속한다.

알다시피 실크로드 답사 후 『돈황의 사랑』이란 제목으로 다시 펴내기 전, 윤후명의 출세작 『돈황의 사랑』은 오로지 자료에 의지해 쓴 작품으로 알려져 있다. 그렇다면 작품이 취하고 있는 ‘기억의 가지 치기’ 플롯에도 불구하고 기억들은 불수의적일 수 없다. 불수의적 기억은 신체에 새겨지는바, 경험과 무관한 문헌 자료가 무의지적으로 연상될 수는 없기 때문이다. 대체로 그가 쓴 여행담 소설들도 마찬가지인데 곳곳에서 전의식에 (망각의 형태로) 온전히 담아둘 수 없는 전문적인 지리·역사·설화적 사실들이 세밀하게 나열되는 경우는 비일비재하다. 어떤 경우 길거나 짧은 시 작품이 한 편씩 등장하기도 하고, 이역에서 날아온 편지나, 동화 작품이 통째로 인용되기도 한다. 게다가 그에 대한 서술자(작가 자신으로 보이는)의 품평이 덧붙여지기도 한다. 불수의적 기억이라면 그런 일이 일어나기는 쉽지 않다. 보르헤스의 그 유명한 기억의 천재 푸네스가 아니라면

말이다. 단편 「희망」의 한 장면을 예로 들어보자.

여자 안내자가 나서서 내가 들고 있는 팸플릿의 다른 쪽을 펼쳐주었다.……사바찐이든 사바틴이든 어쨌든 그 사람은 1860년생으로 1883년에 인천에 도착했다고 한다. 인천 해관에 근무하면서 해관 청사와 세창양행 사택, 부두, 각국 공원, 홈링거 양행 인천 지점 청사와 세창양행 사택, 부두, 각국 공원, 홈링거 양행 인천 지점 사옥 등도 설계했다. 그러나 러일 전쟁과 함께 조국 러시아가 패하자 이십삼 년 동안의 인천 생활을 마감하고 가족과 함께 돌아가는 몸이 되었다.

“사바찐, 사바틴.”

나는 이름이라도 외워둘 것처럼 홀로 중얼거렸다.⁶⁾

작중 시간(과거) 속에서는 더듬더듬 사바찐의 “이름이라도 외워둘 것처럼 홀로 중얼거리”던 정도로만 일화에 관여하던 화자가 외화의 서술시에 이르러서는 당시 팸플릿을 거의 외우기라도 한 것처럼 자세하게(심지어 연도까지) 사바찐의 일생을 요약한다. 외화(外話) 서술자가 내화(內話) 화자의 기억을 사후적으로 보완하고 있는 형국인데 이런 기억이 불수의적일 수는 없다. 집필 시에 기억은 자료 조사나 재참조에 의해 보완될 수밖에 없었던 것으로 보인다.

덧붙여 프루스트의 예에서는 대체로 기억이 어떤 감각(후각, 청각, 미각, 시각, 촉각)과 관련해 즉자적으로 떠오르는 데 반해⁷⁾, 윤후명의 경우

6) 윤후명, 「희망」, 『협계열차』(전집 3), 358면.

7) 용이한 비교를 위해 여기 『잃어버린 시간을 찾아서』의 한 구절을 무작위적으로 인용해 본다.

“나는 그런 음식을 주는 장소를 그렇게 많이 알지 못한다. 내 앞에 놓인 베네치아산 유리컵에는 몽탈리베 씨의 경매에서 구입한 그 기막힌 레오빌 포도주가 붉은 보석처럼 넘쳐흐른다. 게다가 다시없이 호화로운 식탁에 먼바다에서 잡아 오린 시간의 여행으로 등뼈가 휘어진 그런 싱싱하지 않은 생선과는 비교도 안 되는 광어가, 대저택의 세프들이 화이트소스라는 이름으로 준비하는 풀 같은 반죽이 아닌, 1파운드에 5프랑 하는 버터로 만들어진 진짜 화이트소스를 뿌린 광어가 멋진 적홍 접시 - 석양빛의 붉은 줄무늬가 바다를 가로지르고, 마치 살아

기억의 내용이 감각보다는 ‘서사소’ 혹은 에피소드들의 형태를 취한다는 점도 눈여겨볼 필요가 있다. 요컨대 작중 부지기수로 등장하는 ‘문득’ ‘갑자기’ ‘불현듯’ ‘느닷없이’ 같은 부사어들에도 불구하고 윤후명의 문체는 ‘의식의 흐름’과 무관해 보인다. 혹은 부분적으로만 유사해 보인다.

3. 성좌 그리기

‘의식의 흐름’이 아니라면 범박하게 ‘여담의 잦은 활용’이 윤후명 소설의 구성 원리라고 말할 수도 있겠다. 그러나 윤후명식 ‘자유로운 동기’ 들을 (여담과 관련해서는 반드시 떠오르게 마련인 작품) 『트리스트럼 샌디』나 『돈키호테』 등에 비할 바도 아닌 듯하다. 란다 사브리는 『트리스트럼 샌디』를 예로 들어 18세기 이후 근대 소설에서 여담이 어떻게 활용되어 왔는지를 이렇게 설명한다.

선조성·창조적 에너지·과학적 엄격성 사이의 이러한 공모를 줄라의 경우처럼 한 명의 작가가 혼자 실행할 수도 있지만, 이보다 광범위한 또 다른 종류의 공모도 존재한다. 그것은 데카르트주의의 영향 아래에서 17~18세기에 시대 분위기에 편승하여 일어난 담화의 연속성과 기하학적 선조성의 결탁이다. 직선은 글쓰기의 필수 불가결한 방법이 된다.……

하지만 직선이 신화가 지닌 헤게모니를 이해하려면 이러한 엄숙한 선 언들보다는 그에 대한 조롱을 살펴보는 편이 나을 것이다. 직선은 피해

있는 감각류에 주조된 듯 그토록 멋지게 오물도톨한 점묘법으로 새겨진 바닷가재 떼가 익살스러운 모양으로 헤엄쳐 다니고, 가장자리에는 연달아 푸른빛과 은빛의 자개 빛으로 반짝이는 배 부분이 그토록 고풍적인 생선을 중국 동자가 낚시질하는 장면이 그려진 - 에 담겨 나오는 모습을 보는 것은, 눈의 상상력과 예전에 아가리라고 불렀던 것의 상상력에도 또한 즐거움이다”. (마르셀 프루스트, 김희영 옮김, 『잃어버린 시간을 찾아서 12』, 민음사, 2022, 48~49면).

갈 수 없는 것이며 직선을 파괴하는 자 역시 직선을 참조한다. 그러므로 유사 이래 가장 여담적인 작품이 직선의 문제에 대해 수많은 농담을 던지고 있고 심지어 한 장을 통째로 할애하는 것은 전혀 놀라운 일이다.⁸⁾

란다 사브리에 따를 때 군더더기가 말끔하게 제거된 직선적인 글쓰기에 대한 찬양은 데카르트주의가 기하학적 선조성(線造性)과 공모한 결과다. 그리고 여담을 즐겨 쓰는 작가들이 조롱하고 공격하는 것이 바로 그와 같은 과학주의적 선조성이다. 그렇다면 이야기의 선적 진행을 거스르면서 의도적으로 차용된 여담에는 분명 어느 정도 풍자의 기미가 드러나 있는 셈이다. 그러나 이 역시 윤후명의 여담들에는 적용되지 않는다. 그가 이야기의 직진 방향을 거슬러 자주 빠져나가곤 하는 셋길에는 전혀 풍자와 조롱이 도사리고 있지 않다. 데카르트 이후의 과학주의에 대한 반발도 없고 소설 장르에 대한 메타적 사유 또한 흔치 않다.

그렇다고 몽타주(montage)나 콜라주(collage)라고 말하기도 힘든데, 이 유인측은 그의 여담은 소격효과에서처럼 지각적 충격을 주기 위해 고안된 것이 전혀 아니기 때문이다. 윤후명의 소설에 맥락 없이 돌출하는 이미지와 여담들은 ‘해부대와 우산과 재봉틀’만큼은 거리가 멀지 않다. 오히려 같은 이야기소나 이미지들이 작품 곳곳에서 반복적으로 등장함으로써(둔황, 천산, 공후, 천마, 바위에 얹힌 소녀의 머리, 비천무, 알타이어, ‘가라’ 등등) 이질감보다는 기시감을 불러일으킨다.

‘기시감을 불러일으키는 여담’이라는 모순적인 말(여담은 엉뚱함을 그 특징으로 한다)을 뺀고 말았으니 이제 어쩔 수 없이 지금까지의 논의를 대대적으로 정정할 수밖에 없을 듯하다. 윤후명의 여담은 자유로운 동기가 아니라 묶인 동기다. 다만 한 가지 조건은 달 필요가 있을 듯하다. 분석의 단위를 개개의 작품이 아니라 상호텍스트적으로 연결된 윤후명 소

8) 란다 사브리, 이충민 옮김, 『담화의 놀이들』, 새물결, 2005, 264-265면.

설 전체로 확대했을 경우, 그의 여담은 묶인 동기가 된다.

가령 앞서 「하얀 배」에서 가져왔던 인용문의 마지막 장면으로 돌아가 보자. 키르기스스탄에 들어서자마자 화자는 길옆을 지나가는 말들을 발견한다. 그러자 그는 자신이 “새삼스럽게 밝히지 않아도 천마의 흔적을 살피고 있었다”(56면)라고 쓴다. 느닷없는 ‘천마’의 출현이다. 이 작품의 전개상으로는 그렇다는 말이다. 그러나 독자는 이 천마라는 낯선 이미지에서 자유로운 동기가 흔히 불러일으키는 ‘느닷없음’과 묶인 동기가 흔히 불러일으키는 ‘익숙함’을 동시에 느낀다. 이유인즉 윤후명 소설을 어느 정도 읽은 독자라면 이 이미지가 다른 작품들에서도 등장한 적이 있음을 알기 때문이다. 『삼국유사 읽는 호텔』의 2장에서는 천마가 이렇게 등장한다.

신라의 흰 말은 울음소리를 길게 뿜으며 하늘로 올라갔다. 꽤 오래전에 경주의 옛 무덤에서 자작나무에 그려진 흰 말 그림이 나와 눈길을 끈 적이 있었다. 이름하여 천마도였다. 나는 그림 속 말이 전국 이야기 속 흰 말이라고 믿었다.⁹⁾

그리고 ‘천마’에 대한 상념은 곧바로 『삼국유사』에 등장하는 온갖 신성한 동물들(닭, 자라, 호랑이, 곰)과 각종 식물들에 대한 상념을 촉발하는데(자료들의 잦은 제시로 미루어 역시 의식의 흐름은 아니다), 그 동식물들 역시 윤후명의 다른 소설들 곳곳에서 자주 찾아볼 수 있는 이미지들이다.

이를 두고 (벤야민을 어느 정도 염두에 두고서) 천마를 ‘중심으로’ 형성된, 혹은 천마에서 ‘축발된’ 이미지들의 ‘성좌’(constellation)라 부르는 것은 적절해 보인다. 성좌를 그리는 일이 곧 위상학적으로 다른 시공에 있는

9) 윤후명, 『삼국유사 읽는 호텔』(전집 12), 72면.

별들 사이에 연관성을 부여하는 일이기 때문이다. 유사하게 위상학적으로 다른 시공에 속해 있던 『삼국유사』의 천마와, 『하얀 배』의 천마, 그리고 「삼국유사 읽는 호텔」의 천마에 어떤 선적 연관성이 그려진다. 그렇게 ‘천마좌’라고나 부를 수 있을 하나의 성좌가 완성된다. 다만 그 성좌가 하나의 텍스트 단위에서 그려지는 것이 아니라 윤후명 소설 전체를 아우르는 상호텍스트 단위에서 그려진다는 점은 다시 강조해 둘 필요가 있다. 가령 저 동물들 중 ‘곰’(일련의 윤후명 소설에서 특권적인 지위를 점하는 단어다)은 다시 다른 성좌 그리기를 촉발한다. 이번에는 거대한 언어의 성좌다.

카미(上, 神)에 대한 질문이군요.

일본 어느 곳에서는 카미를 쿠마라고도 한는데 이는 같은 어원에서 나온 것이라고 봅니다. ‘카미’는 한국어 ‘감’이며 ‘감’은 ‘검’과 같은 말입니다. ‘검정’은 ‘검장’-‘잠장’입니다. 천자문 읽기에서도 ‘감을 현’이었습니다.

‘검’-‘감’-‘곰’-‘굼’은 모두 같은 말입니다. 이 변형 ‘가마’-‘고마’-‘구마’도 모두 같은 말입니다. 모두 ‘검다’는 뜻입니다. ‘가마’가 알타이어의 꺄과 꺅드나를 법칙에 의하여 ‘가라’로도 됩니다. ‘가라-카라(Kara)’는 알타이 북방 민족 언어에 ‘검다’라는 뜻으로 폭넓게 사용됩니다.……

우리의 단군왕‘검’과 같이 ‘곰’은 ‘검’이며 이는 곧 ‘카미’가 됩니다. 그리고 ‘카미’는 어두운 곳보다는 일본어에서 높다는 ‘상(上)’을 썼듯이 ‘아득한 높은’이 됩니다. 임금이기도 하고 신이기도 합니다.¹⁰⁾

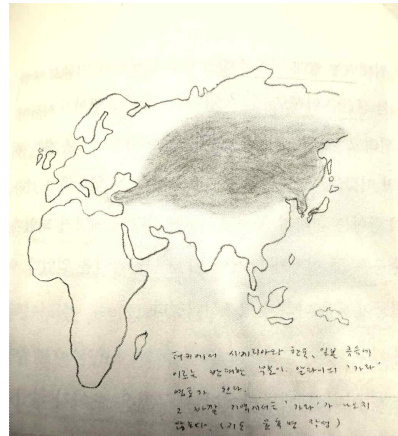
인용한 문장들이 주장하고 있는 내용의 어원학적 정합성에 대해서는 따로 논의가 필요하겠으나, 지금 중요한 것은 윤후명 소설의 구성 원리이다. 키르기스스탄의 말이 천마로, 천마가 삼국유사의 각종 동식물들로 연결된다. 이를 윤후명의 ‘동물좌’라 불러 본다. 그 중 ‘곰’은 다시 ‘가라’와

10) 윤후명, 「아침해를 봐요」, 『강릉』(전집 1), 122~123면.

관련된 북방계 언어의 성좌 그리기를 촉발한다. 곰, 짐, 가미, 가라, 가마, 구마 등으로 이루어진 성좌 하나가 다시 그려진다. 이를 윤후명의 ‘가라좌’라 불러본다. 중요한 것은 이처럼 성좌들이 중첩될 수 있다는 점이다. 곰이 동물좌에 속하면서 동시에 가라좌에 속하게 되는 이치가 그와 같다.

문제는 윤후명의 소설 세계에 이 두 종류의 성좌만이 존재하는 것은 아니라는 점인데, 소년기 깊은 인상을 남겼던 이웃의 한 소녀로부터 촉발되는 여자들의 성좌, 작가의 고향 강릉에서 촉발된 현화가 성좌, 일후 연주자로부터 촉발된 공후인 성좌 등등, 이름 붙이지면 제법 긴 시간이 필요할 많은 성좌들이 상호텍스트적으로 중첩된다. 물론 그와 함께 시간도 중첩된다. 선조적인(퀵텅 메이야수, ancestral)것과 신화적인 것, 역사적인 것들이, 각각 다른 광년 대에 속한 별빛들이 별자리를 만들 듯, 다른 시간대에서 도착해 하나의 성좌를 이룬다. 그것은 마치 ‘하이퍼객체’(티모시 모튼, hyperobjects)를 닮아 간다. 그래서 ‘멀리서 읽으면’(프랑코 모레티) 그의 소설들은 성좌라기보다는 하나의 거대한 성운처럼 보인다.

여기 그 성좌의 형태를 시각적으로 표시한 벤다이어그램이 하나 있다.¹¹⁾ 작가는 ‘가라’라는 단어의 성좌적 분포를 표시하려는 의도로 그렸지만, 저 벤다이어그램을 굳이 ‘가라좌’에 국한시킬 이유는 없어 보인다. 한반도 기준, 북방지역 전체를 뒤덮고 있는 저 검은 성운



가라좌

“터키에서 시베리아와 한국, 일본 큐슈에 이르는 방대한 부분이 알타이의 ‘가라’ 영토가 된다. 그 바깥 지역에서는 ‘가라’가 나오지 않는다.(지도 윤후명 작성)”

11) 윤후명, 「삼국유사 읽는 호텔」, 앞의 책, 39면.

은 하나의 성과일 뿐만 아니라 윤후명 소설의 문학 지리이자 심상 지리이기도 하다. 왜냐하면 그의 모든 문학적 행로가 저 광활한 성운 아래를 지났고(정확히는 저와 같은 성운을 이루었고), 그의 상상력이 저 성운에 수많은 좌표를 그렸고 길을 냈기 때문이다.

성운의 그늘에 가려 그가 걸었던 길들의 좌표가 보이지 않는다면, 그것은 성과들의 중첩 때문이다. 따라서 윤후명의 소설을 읽는다는 것은 그 중첩된 성과들 속으로 진입한다는 의미일 것인데, 그렇다면 이런 표현도 가능하겠다. 윤후명 소설 한 편을 읽을 때 우리는 서로 연결되고 중첩된 윤후명 소설 전체를 읽는다.

4. 토성의 영향 아래

윤후명은 말년에 자신이 ‘별빛이 아는’ ‘평생의 길’을 걸었다고 술회한다.

내가 그냥 별들을 바라만 보던 시절뿐만이 아니라 우리 인류가 별을 보며 산길, 바닷길, 사막길을 가던 시절이 있었다. 별은 방향을 알려주었다. 별을 바라보며 먼 길을 홀로 가는 구도자가 나왔다면.....¹²⁾

나는 아직도 살아 있으며, ‘별빛이 아는’ ‘평생의 그 길’을 가고 있다.¹³⁾

이제 궁금해지는 것은 그로 하여금 평생 별자리를 따라 걷게 한 그 동력이다. 역설적이지만 그 강력한 동력은 기질적 우울에서 나오는 것으로

12) 윤후명, 「새별의 선물」, 『강릉』(전집 1), 220면.

13) 같은 책, 232면.

보인다. 우울에 관한 한 지젝의 다음과 같은 발언이 윤후명의 소설과 관련해 가장 경청할 만하다.

……이러한 과오는 상실과 결여를 혼동하는 데서 비롯된다. 욕망의 대상-원인이 원래부터, 어떤 구성적인 방식으로 결여되어 있는 것이라면, 우울증은 이 결여를 일종의 상실로 이해한다. 마치 이전에 갖고 있었는데 나중에 잃어버리길래도 한 것처럼 여기는 것이다. 요컨대 우울증이 헛갈리게 만드는 것은 욕망의 대상이 처음부터 결여되어 있었다는 사실, 욕망의 대상의 출현은 그것의 결여와 포개어져 있다는 사실, 욕망의 대상이란 어떤 공허/결여의 실정화일 뿐 ‘그 자체로는’ 실존하지 않는 순전한 왜상적 실체에 불과하다는 사실이다.¹⁴⁾

지젝에 따를 때, 선험적 ‘결여’를 ‘상실’로써 대체하기, 그것이 우울의 요체다. 그래야만 대상은 애초부터 내게 없었던 것이 아니라 최소한 한 번 짚은 가져본 것이 되기 때문이다. 가졌던 것만을 우리는 잃을 수 있다. 잃은 것만을 우리는 되찾을 수 있다. 윤후명에게는 ‘별’이, 설화 속 ‘소녀’가, ‘천마’가, 알타이어의 ‘기원’이 바로 그 ‘상실한 것’에 해당한다. 물론 대문자 절대 원숭이(The Ape)나 절대 나무(The Arbor)도 빼놓을 수는 없다. “혜를 타고 앉아 광활한 우주 공간을 응시하는 거대한 원숭이”¹⁵⁾와 “하늘에 뿌리를 드리우고 얼마든지 날아다니며 사는 나무”, “하늘을 날아다니는 나무”¹⁶⁾. 우리 모두 가졌었기를, 혹은 잃어버린 것으로 간주하기를 원하는 저 절대 원숭이와 절대 나무에 라캉의 방식을 따라 어떤 공식 하나를 만들어 줄 수도 있겠다.

14) 슬라보예 지젝, 한보희 옮김, 『전체주의가 어쨌다구?』, 새물결, 2008, 219~220쪽.

15) 윤후명, 「원숭이는 없다, 『원숭이는 없다』(전집 8), 197면.

16) 윤후명, 「별을 사랑하는 마음으로, 『모든 별들은 음악소리를 낸다』(전집 6), 325면.

§ ◇ a (Ape, Arbor)

우리는 상상적 대타자(절대 원숭이, 절대 나무)를 욕망하지만, 주어지는 것은 소문자 원숭이(ape)와 소문자 나무(arbor)뿐이다. 그래서 욕망은 채워지지 않는다. 그 대상이 애초에 결여의 산물이기 때문이다. 「원숭이는 없다」 말미, ‘배우 김’과 ‘나’는 결국 절대 원숭이는커녕 실물 원숭이 한 마리를 찾는 데에도 실패한다. 되레 자신들이 고작 약장수가 기르는 비루 먹은 원숭이가 아닐까 하는 회의 속에 집으로 돌아간다. 「별을 사랑하는 마음으로」의 ‘그림 그리는 여자’는 화자가 권한 ‘하늘을 날아다니는 나무’ 대신 비행기(The Airplane)만 잔뜩 그리다 결국 폐쇄병동에 재입원한다.

욕망은 실현되지 않음으로써, 혹은 욕망 그 자체를 욕망함으로써 유지된다는 라캉의 전언은 이 경우 윤후명에게도 해당한다. 만약 그가 저 위대한 비평가 루카치처럼 ‘성숙한 남성의 형식’을 취했더라면 저토록 거대하고도 무모한 성좌들을 그려내지는 못했을 것이다. 르네 지라르처럼 ‘모방 욕망의 종식’ 같은 결말을 택했더라도 사정은 마찬가지였을 것이다. 양자의 소설론에서는 체념이 중요하다. 그러나 윤후명은 마치 영원한 청년 이카루스 흉내라도 내듯, 당최 체념할 줄을 모른다.

사실 소설들 곳곳에서 ‘길의 목적은 목적지가 아니라 길 자체이다’라는 투의 말들을 연발할 때, 윤후명은 욕망의 허망함에 대해 알고 있었던 것으로 보인다. 그럼에도 불구하고 그는 재차 삼차 다시 길을 떠난다. 목적지가 없음을 알면서도……. 떠나기 위한 떠남……. 그런 의미에서 그를 영원한 청년 낭만주의자였다고, 그의 소설을 ‘성숙한 청년의 형식’ 혹은 ‘성숙하지 않은 중년의 형식’이었다고 부르는 것은 정당해 보인다. 물론 그 동력은 우울이었다.

만약 ‘우울’이란 말의 병리적 뉘앙스가 불편하다면, 평생 문학만 생각하며 살았던 그에게 예를 갖춰, ‘토성의 영향 아래’ 태어나고 살았고 썼던 사람이라고 불러도 좋을 듯하다. 손택은 자신의 벤야민론 「토성의 영향

아래」에서 이렇게 쓴다.

우울한 인간이 어떻게 해서 의지의 영웅이 될 수 있을까? 일은 약물처럼, 어떤 강박이 될 수 있기 때문이다. 실제로 우울한 인간은 중독자가 되기도 쉬운데, 진정한 중독의 경험은 고독한 것이기 때문이다. ……

고독해야 할 필요는, 자신의 고독에 대한 씩씩함과 함께 우울한 사람의 특징이다. 일을 하기 위해서는 고독해야 한다. 아니면 적어도 영원히 지속되는 관계에 구속되지 않아야 한다.¹⁷⁾

벤야민 역시 자신의 토성적 기질에 대해 이렇게 쓴다.

옛 지도 : 대부분의 사람들은 사랑에서 영원한 고향을 찾는다. 하지만 극소수이긴 하나 사랑에서 영원한 여행을 찾는 이들도 있다. 이 후자의 부류는 어머니 대지와와의 접촉을 꺼려야 하는 멜랑콜리적 기질을 가진 사람들이다. 고향의 우울함으로부터 그들을 멀리 벗어나게 해줄 사람을 그들은 찾는다. 그런 사람에게 그들은 충성한다. 인간의 체질을 논한 중세의 책들은 이러한 인간형이 품고 있는 먼 여행에 대한 동경을 알고 있었다.¹⁸⁾

강박적으로 떠나고, 강박적으로 쓰고, 술과 고독에 중독되기도 했던 사람. 그래서 영원한 어떤 관계도 맺기를 두려워했던 사람, 윤후명이 그린 성좌들의 중심에는 아마도 강력한 ‘토성의 영향’이 존재했었던 것도 같다.

17) 수전 손택, 홍한별 옮김, 「토성의 영향 아래」, 『우울한 열정』, 서울, 2005, 86면.

18) 발터 벤야민, 김영옥·윤미애·최성만 옮김, 「일방통행로」, 『일방통행로·사유이미지』, 길, 2007, 115~116면.

5. 보유 : 열두 별의 성좌

윤후명 소설 전집 열두 권을 읽으려고 작정한 사람이 경계해야 할 몇 가지를 여기 기록해 둔다. 우선 연대기적 독서를 기대하지 말 것. 왜냐하면 작품들이 흔히 전집들이 취하는 발표 순서 혹은 집필 순서를 무시한 채 비연대기적으로 묶여 있기 때문이다. 둘째, 이전에 읽었던 단행본들과 그 안에 실렸던 작품들의 제목을 찾아 읽으려고 하지 말 것. 왜냐하면 전집 발간(2016~2017년) 과정에서 제목들이 알아보지 못할 정도로 바뀐 경우가 많기 때문이다. 그리고 마지막으로, 이전의 독서 경험을 믿지 말 것. 왜냐하면 개작이 잦고 개작된 부분에 대한 고지가 없으며 개작의 이유도 찾을 수 없기 때문이다.

그러나 이런 이례적인 편집이 편집자들의 나태 탓으로만 보이지는 않는데(종종 눈에 띄는 오자들은 명백히 그들의 책임이겠지만), 윤후명은 자신의 소설 작품 각각을 모두 하나의 별로 이해했으리라는 추측이 가능하기 때문이다. 시간적으로나 공간적으로 멀리 떨어져 있는 별들에 자리를 부여하고 그것들을 이러저러한 방식으로 연결시키는 것은, 별을 만든 자나 보는 자의 권한에 속한다. 그렇다면 『윤후명 전집』은 작가 자신이 마지막으로 그린 성좌였던 셈이다.

이전 성좌들과 이 마지막 성좌의 복잡한 ‘혼적’ 관계에 대해서라면 아무래도 무모하고 세심하며 느리고 중독적인, 말하자면 토성적 기질을 가진 연구자가 필요할 듯싶다.

| 참고문헌 |

1. 기본자료

- 『강릉』, 윤후명 전집 1, 은행나무, 2016.
『둔황의 사랑』, 윤후명 전집 2, 은행나무, 2016.
『협궐열차』, 윤후명 전집 3, 은행나무, 2016.
『한국어의 시간』, 윤후명 전집 4, 은행나무, 2016.
『팔색조의 섬』, 윤후명 전집 5, 은행나무, 2016.
『모든 별들은 음악소리를 낸다』, 윤후명 전집 6, 은행나무, 2016.
『높새바람의 소녀』, 윤후명 전집 7, 은행나무, 2017.
『원숭이는 없다』, 윤후명 전집 8, 은행나무, 2017.
『바오밥나무의 학교』, 윤후명 전집 9, 은행나무, 2017.
『가장 멀리 있는 나』, 윤후명 전집 10, 은행나무, 2017.
『약속의 그림자』, 윤후명 전집 11, 은행나무, 2017.
『삼국유사 읽는 호텔』, 윤후명 전집 12, 은행나무, 2017.

2. 단행본

- 란다 사브리, 이충민 옮김, 『담화의 놀이들』, 새물결, 2005, 264~265면.
마르셀 프루스트, 김희영 옮김, 『잃어버린 시간을 찾아서 12』, 민음사, 2022, 48~49면.
발터 벤야민, 「프루스트의 이미지」, 『서사·기억·비평의 자리』, 도서출판 길, 2021, 236~237면.
발터 벤야민, 김영옥·윤미애·최성만 옮김, 「일방통행로」, 『일방통행로·사유이미지』, 길, 2007, 115~116면.
수전 섀넬, 홍한별 옮김, 「토성의 영향 아래」, 『우울한 열정』, 서울, 2005, 86면.
슬라보예 지젝, 한보희 옮김, 『전체주의가 어쨌다구?』, 새물결, 2008, 219~220면.
피터 브룩스, 박혜란 옮김, 『플롯 찾아 읽기 - 내러티브의 설계와 의도』, 강, 2011, 201면.

3. 논문

- 권보드래, 「향기 찾기」로서의 여정: 윤후명이 『여우 사냥』, 『문학과사회』 1997년 겨울호, 문학과지성사, 1631면.
김주연, 「소리와 새, 먼 곳을 오가다 - 윤후명론」, 『문학과사회』, 2008년 여름호, 문학과지성사, 489면.

<Abstract>

Under the Influence of Saturn

-Principles of Stylistic Composition in Yun Humyong's Novels

Kim, Hyoung-joong

The writer Yun Hu-myeong has often been called the “unrivaled stylist of Korean literary history.” Nevertheless, it is difficult to find a comprehensive approach to the style of his novels in existing research. This is the reason why this paper delves into the principles of stylistic composition in Yun Hu-myeong’s novels. First, this paper clarifies the differences by comparing the characteristics of Yun Hu-myeong’s novels, which are composed of proliferating associations and digressions, with the so-called “stream of consciousness.” Furthermore, it clarifies the differences by comparing them with polyphonic novels or episodic novels. Ultimately, the conclusion of this paper is that the composition and style of Yun Hu-myeong’s novels take the form of “constellation drawing,” distinct from any of the aforementioned techniques. In the latter part of this paper, the driving force behind the “constellation drawing” form appearing in his novels is analyzed using psychoanalytic conceptual devices. Through this, it reveals that a “Saturnal temperament,” or a melancholic sense of loss, provided the driving force that enabled Yun Hu-myeong to claim the Korean Peninsula and the entire Eurasian continent as his literary territory.

Key words: Yun Humyong, style, stream of consciousness, constellations, melancholy, influence of Saturn, digression

투 고 일 : 2026년 5월 11일

심 사 일 : 2026년 6월 8일

게재확정일 : 2026년 6월 15일

수정마감일 : 2026년 6월 28일