

최명익 소설에 나타난 사진의 상징성과 시간관 고찰

- 〈비오는 길〉을 중심으로 -

김효주*

|| 차례 ||

1. 서론
2. 그림 시대의 쇠퇴와 사진 시대의 성행
3. 〈비오는 길〉에 나타난 사진의 속성
4. 최명익 소설에서의 사진의 상징성과 시간관
5. 결론

【국문초록】

본고는 최명익 단편소설 〈비오는 길〉에 나타난 사진의 상징성에 대해 살펴보고, 그것을 통해 최명익이 사진 이미지를 통해 전달하고자 했던 바가 무엇인지에 대해 고찰하고자 한다. 사진 이미지를 분석하는 데는, 사진 미학의 선구자라 할 수 있는 발터 벤야민의 이론을 적절히 활용한다. 최명익 소설에는 그림과 사진이 빈번하게 등장한다. 〈비오는 길〉에 병일이 사진과 사진사를 어떤 관점에서 묘사하고 있는지를 밝히면 주인공이 현실과 조화를 이루지 못하게 한 이유와 그 가치체계가 좀 더 자세히 해명 될 수 있을 것이다. 〈비오는 길〉에서 사진과 사진관을 바라보는 병일의 태도 부분은 아주 중요한 대목이다. 필자는 그 대목에서 문제 삼아야 할 중요한 국면은 병일의 시간관이라고 보았다. 시간관을 유념하면 비로소 사진에 대한 최명익의 인식과 근대화의 문제에 대한 고민을 이해할 수 있게 된다.

주제어: 최명익, 비오는 길, 사진, 발터 벤야민, 아우라, 시간관, 행복

* 영남대학교 국어교육과 강사

1. 서론

본고는 최명익 단편소설 <비오는 길>에 나타난 사진의 상징성에 대해 살펴보고, 그것을 통해 최명익이 사진 이미지를 통해 전달하고자 했던 바가 무엇인지에 대해 고찰하고자 한다. 사진 이미지를 분석하는 데는, 사진미학의 선구자라 할 수 있는 발터 벤야민의 이론을 적절히 활용할 것이다.

<비오는 길>에 대한 선행 연구는 크게 ‘길’에 대한 연구¹⁾, 시간과 공간에 대한 연구²⁾, 근대성에 관한 연구³⁾, 초점화 양상에 관한 연구⁴⁾, 양식적 특성에 관한 연구⁵⁾ 등으로 구분된다. 이들 선행 연구는 물질과 정신의 세계 사이에서 고민하는 주인공의 내적 방향을 독서의 문제와 직간접적으로 결부시켰다. 그러나 선행 연구들은 독서 문제에 대하여 지나치게 의미를 부여한 탓에 독서 세계와 함께 등장한 사진 이미지에 대한 관찰을 충분하게 하지는 못하였다.

<비오는 길>에서는 사진(관)과 관련된 묘사가 빈번하게 나타난다. 최명익은 왜 사진관을 소설의 배경으로 삼고 이철성의 직업을 사진사로 설정해 놓은 것일까. 이 점에 관해 선행 연구에서는 주로 사진관 주인의 생활력에 초점을 맞추고 있다.⁶⁾ 그러나 작가가 만약 물질의 문제나 속물성에 대해

1) 성지연, 『30년대 소설과 도시의 거리』, 『현대문학의 연구』20, 한국문학연구학회, 2003; 엄혜란, 『최명익 소설 연구』, 『도솔어문』11, 단국대학교 국어국문학과, 1995.

2) 김성진, 『최명익 소설에 나타난 근대적 시·공간 체험』, 『현대소설연구』9, 한국현대소설학회, 1998.

3) 진정석, 『최명익 소설에 나타난 근대성의 경험 양상』, 『민족문학사연구』8, 민족문학사연구소, 1995.

4) 박종홍, 『최명익 창작집『장삼이사』의 초점화 양상 고찰』, 『국어교육연구』46, 국어교육학회, 2010.

5) 윤애경, 『최명익 심리소설의 서술 방식과 현실 인식 양상』, 『현대문학이론연구』, 현대문학이론학회, 2005; 차혜영, 『최명익 소설의 양식적 특성과 그 의미』, 『한국학논집』25, 한국학연구소, 1995.

6) 이 소설에서 작가는 사진사 이철성을 큰 돈을 번 인물로 설정하지 않고, 고작 밥을

언급하고자 했더라면 굳이 사진사라는 직업을 선택했을 리는 없다고 본다. 작가가 사진관을 배경으로 설정하고 사진사라는 직업을 지닌 타자를 선택한 것은, 이 소설에서 사진의 이미지가 좀 더 상징적으로 사용되었음을 의미한다. <비오는 길>에서 사진은 요긴한 자리에서 의미심장한 상징을 만들어내고 있다고 하겠다.

특히 <비오는 길>에서 사진과 사진관을 바라보는 병일의 태도 부분은 아주 중요한 대목이다. 선행 연구에서는 사진사와 사진관, 사진에 대한 병일의 부정적인 태도는, 주로 병일이 가진 물질에 대한 부정적 입장과 관련시켜 해석되었다. 가령 물질을 추구하는 사진사 이칠성에게 병일이 불쾌감을 갖는 이유는, 이칠성이 <무성격자>의 용팔이와 같은 속물주의자이거나⁷⁾, 병일이 “외부세계로부터의 고립감에서 생겨나는 소외의식”을 지녔기 때문⁸⁾인 것으로 설명된다. 그러나 필자가 보기에 사진에 대한 병일의 부정적 태도는 이런 관점으로만 충분히 해명되기 어렵다.

필자는 그 대목에서 문제 삼아야 할 또 다른 중요한 국면이 있다고 판단한다. 그것은 병일의 시간관이다. 시간관에 유념하면서 논의를 전개할 때 비로소 사진에 대한 최명익의 인식과 근대화의 문제가 담론의 중심으로 들어올 수 있다. 이와 관련하여 아우라⁹⁾의 문제를 고려할 것이다. 최명익은

먹고 사는 정도로 그려내고 있다. 만약 작가가 물질에 대한 관점을 부각하고 싶었다면 이칠성을 사진으로 많은 돈을 번 인물로 설정했을 가능성이 크다.

7) 이강언, 「성찰의 미학」, 『한국문학연구』, 최정석 박사 회갑기념 논총 간행위원회, 1984, p.466.

8) 김민정, 「한국 근대문학의 유인(誘因)과 미적 주체의 좌표」, 소명출판, 2004, p.231.

9) 아우라(Aura)는 그리스 신화에 등장하는 오로라에서 파생된 개념이다. 아우라는 ‘부드러운 바람 혹은 메아리’, ‘공기’, ‘숨결 내지는 호흡’, ‘혼적으로서의 상’, ‘죽지 않은 영혼’ 내지는 ‘영적인 기운’ 등을 뜻한다. 박설호, 「발터 벤야민의 “아우라”개념에 대하여」, 『브레히트와 현대연극』9, 한국브레히트학회, 2001, p.133. 아우라라는 말을 정립했던 벤야민은 아우라를 ‘아무리 가까이 있더라도, 어떤 먼 곳의 일회적 현상’으로 본다. 결국 아우라는 어떤 예술작품이 머금고 있는 ‘그 자체의 고유한 분위기를 의미하

‘어떤 예술작품이 머금고 있는 그 자체의 고유한 분위기’를 의미하는 아우라의 문제에 대해 고민을 한 것으로 보인다. 최명익은 이 연장선에서 주인공 병일의 세계관과 사진의 운명을 바라본다. 주인공 병일이 사진과 사진사를 어떤 관점에서 묘사하고 있는지를 밝히면 주인공이 현실과 조화를 이루지 못하는 이유와 그 가치체계가 좀 더 자세히 해명 될 수 있을 것이다.

벤야민은 아우라의 문제를 이야기하면서 그림의 쇠퇴와 사진의 발달에 주목하여, 그 특성을 민감하게 포착하여 이론화 하고자 하였다. 특히 벤야민의 아우라 개념과 근대산업사회에서의 예술에 대한 관점, 벤야민의 시간관과 사진이 지닌 시간의 상징성, 변증법적 시간의 포착 등과 같은 부분은 최명익 소설을 이해하는 아주 중요한 실마리를 제공한다고 본다.

본고에서는 이러한 문제의식 아래 최명익 소설에 나타난 사진의 상징성과 시간관에 대해 구체적으로 밝히고자 한다.

2. 그림 시대의 쇠퇴와 사진 시대의 성행

최명익 소설에는 그림에 대한 언급이 잦다. 그의 소설에는 풍경에 대한 묘사가 빈번하게 사용되며, 작중인물의 직업은 미술교사이거나, 화가인 경우가 빈번하다. <심문>의 주인공 명일은 ‘미술학교를 졸업하고 중학교 도화 선생으로 근무했으며, 교사직을 그만 둔 후에는 팔리지 않는 그림을 몇 폭 그리는 화가’이다. <폐어인>에서 주인공 현일의 동료교사인 P도 한때는 미술교사였으나 직업을 그만두고는 젊은 화가가 되어 팔리지 않은 비누에 그림을 새겨 넣는 일을 하고 있다. 이렇게 반복적으로 그림에 대해 언급하고 그림과 관련된 직업을 가진 인물을 등장시킨다는 것은 작가가 그림에 대해 상당히 큰 의미를 부여하고 있다는 것을 암시한다. 아울러 최명익이

는 것으로 볼 수 있다.

사진에 대해 어떤 관점을 지니고 있는지를 이해하기 위해서라도 근대적 사진 이전에 흥미했던 그림에 대해 그가 어떤 시각과 견해를 가지고 있는지를 살펴보는 것은 중요할 것이다.¹⁰⁾

나는 늘 소설과 그림을 연결해 생각하는 습관이 있다. 일본에 가 있을 때부터 미술전람회라면 부지런히 다녔고 또 될수록 화가들과 이야기할 기회를 얻으려고 했다. (중략) 화가들의 말을 들으면 데생은 대상을 정확히 볼 줄 아는 관찰력과 동시에 정확히 본 대로 그 대상을 사생할 수 있는 필력을 기르기 위한 것이라고 한다. (중략) 여기서 그림이야기를 또 좀 하자. 우리 옛말에 흔히 나오는 정경으로, 심심산골에 날은 저물었는데 저편 골짜기 수림 속에서 불이 반짝반짝하는 한 채의 집을 그린 풍경화를 보기로 하자. (중략) 그것은 사라지지 않는 평명의 인상으로 우리에게 남는다. 무엇이길래 그렇게 빛나는가? 제자리에 들어맞는 채색이기 때문이다. 화가들의 요술이 여기 있다. 황색 물감으로 불빛을 만들기 위해서 화가는 그 등잔불을 켜 놓은 주의의 원경 근경을 대조적으로 다른 채색들로써 원근을 설정해가며 그릴 것은 다 그려 놓은 다음에 그 초점에다가 한뼘 짙어 놓듯이 그리는 것이 아닐까? (중략) 풍경화에서 화가가 불빛을 낼 황색 안료를 배경을 그리는 데는 되도록 덜 쓰듯이 (이하 하략)¹¹⁾

인용문에 따르면 최명익은 소설을 구상할 때 늘 그림과 연결시키는 습관이 있었다. 그는 미술에 대해 관심을 가지고, 미술전람회를 열심히 다니

10) 본고에서는 1930년대를 ‘그림 시대의 쇠퇴와 사진 시대의 성행’으로 보고 있다. 이는 그림이 몰락하고 사진이 성행하기 시작한다는 것을 의미하는 것은 아니다. 1930년대는 서양화가 대두된 시기이기도하기 때문이다. 본고에서 ‘그림 시대’와 ‘사진 시대’라는 명칭을 사용한 것은 그림의 쇠퇴와 사진의 성행이 가지고 온 아우라의 문제를 이야기하기 위해서이다. 결국 ‘그림 시대의 쇠퇴와 사진 시대의 성행’은 아우라 소설의 문제를 의미하고자 함이다.

11) 최명익 외, 『소설 창작에서의 나의 고심』, 『나의 인간 수업, 文學 수업』, 인동, 1989, pp.256-258.

고, 거기서 만난 화가들과의 대화에서 미술에 대한 조예를 넓혀갔다. 최명익은 한 편의 그림을 그리는 과정과 한 편의 소설을 쓰는 과정이 다르지 않다고 판단한다.

최명익은 제대로 된 그림이 탄생하기 위해서는 몇 가지 조건이 갖춰져야 한다고 본다. 첫째는 대상을 정확히 볼 줄 아는 ‘관찰력’이다. 둘째는 정확히 본 대로 그 대상을 사생활 수 있는 ‘필력’이다. 셋째는 “풍경화에서 화가가 불빛을 낼 황색 안료를 배경을 기리는 데는 되도록 덜 쓰듯” 특정한 부분을 강조하기 위해 나머지 것들은 남겨두는 ‘절제력’이다. “클라이막스에 가서 우리 심장에 확 불을 지르”기 위해서는 쓰고 싶은 말을, 보여주고 싶은 색을 모조리 다 써서는 안 된다. 결국 최명익이 소중하게 생각하는 가치는, 대상에 대한 세심한 ‘관찰력’, 본 것을 정확하게 그릴 수 있는 ‘필력’, 그리고 더 큰 감동을 위해 아껴두는 ‘절제력’ 등이다.

그러나 세상은 이미 속도의 시대가 되었다. 속도의 시대가 도래했다는 것은 단순히 차창 밖 사물의 모습을 정확히 포착할 수 없다는 것만을 의미하는 것이 아니다. 그것은 ‘관찰력’도 ‘필력’도 ‘절제력’도 무모해진 세상이 도래했다는 것을 의미한다.

이 급행 차가 머무르지 않는 차창 밖으로 지나갈 뿐인 작은 역들은 (중략) **메마르게** 보인다. 늦은 봄빛을 함빡 쓰고 있는 붉은 정거장 지붕의 진한 그림자가 예약으로 비껴있는 처마 아래는 연으로 만든 인형 같은 역부들이 보이고 천장없는 빈 플랫폼 저편에 빛나는 궤도가 **몇 번인가 흘러 갔다**.¹²⁾(강조: 필자)

시속 50몇키로라는 특급 차창 밖에는 다리 섬을 할만한 정거장도 역시 **흘러갈 뿐**이었다. (중략) 그렇게 빨리 흘러가는 풍수로는 우리가 지나친 공간과

12) 최명익 외, 『무성격자』, 『제삼한국문학』13, 수문서관, 1988, p.248.

시간 저편 뒤에 가로막힌 어떤 장벽이 있다면, 그것들은 캔버스 위의 한 톱치, 또한 톱치의 ‘오일’같이 거기 부딪쳐서 농후한 한쪽 그림이 될 것이 아닌가? (중략) 그 역시 내가 지나친 공간시간 저편 뒤에 가로막힌 캔버스 위에 한 톱치로 붙어 버릴 것같이 생각되었다.¹³⁾ (강조:필자)

인용문은 <무성격자>와 <심문>의 주인공들이 열차 안에서 본 차창 밖 풍경이다. 차창 밖으로는 수많은 사물들이 스쳐지나가지만 그 어느 것도 마음 놓고 찬찬히 바라볼 수 없다. 기차의 속도가 어떤 풍경도 마음 놓고 온전히 자신의 것으로 포착할 수 없게 만들기 때문이다.¹⁴⁾ 자신의 눈으로 사물을 정확하게 포착할 수 없기 때문에 풍경은 그저 ‘흘러갈 뿐이다.’ 기차의 빠른 속도는 대상과 배경의 구분을 불가능하게 한다. 또한 배경을 그릴 때 색을 절제할 수도 없게 한다. 기차가 근대를 상징하는 상징물이라면 기차가 지닌 속도는 근대의 속도를 의미하는 것이라 볼 수 있다. 근대의 빠른 속도는 그림이 성립되기 어렵게 만든다. 따라서 화가는 실직자가 되고, 그림은 ‘시대의 퇴물’이 된다. 이제는 “세상의 분위기, 그리고 절박한 현실이 인텔렉트를 버리고 직업을 바꾸라고 강요하”¹⁵⁾는 시대가 도래하게 된 것이다.

이러한 시대에 그림의 자리를 꺾치고 등장한 것은 사진이며 몰락한 화가의 자리를 대체한 것은 사진사이다. 그림이 사라지고 사진이 등장했다는 것은 그림에 의해 형성된 아우라의 소멸을 뜻하기도 한다.

이에 대해 벤야민은 다음과 같이 설명한다.

예술작품의 기술적 복제가능성의 시대에서 위축되고 있는 것은 예술작품

13) 최명익 외, 『심문』, 『제삼한국문학』13, 수문서관, 1988, p.317.

14) 김효주, 『1930년대 여행소설 연구』, 영남대학교 박사학위논문, 2011, p.99.

15) 최명익, 『페어인』, 『최명익 단편선 비오는 길』, 문학과학성사, 2004, p.30.

의 Aura이다. (중략) 복제기술은 수용자로 하여금 그때그때의 개별적 상황 속에서 복제품과 대면하게 함으로써 그 복제품을 현재화한다. 이 두 과정, 즉 복제품의 대량생산과 복제품의 현재화는 결과적으로 전통적인 것을 마구 흔들어 놓았다. (중략) 현대의 대중은 복제를 통하여 모든 사물의一回의성격을 극복하려는 욕망을 가지고 있는 것이다. 그리고 이러한 욕망은 날로 커져가고 있다. 화보가 들어 있는 신문이나 주간뉴스 영화가 제공해주고 있는 복제 사진들은 그림과는 분명히 구분된다. 그림에서는一回性和持續性이 밀접하게 서로 엉켜 있는데 반하여 복제사진에서는一時性和反復性이 긴밀하게 서로 연결되어 있다.¹⁶⁾

벤야민에 따르자면 그림이 쇠퇴하면서 등장한 사진은, 전통의 동요와 분리를 가지고 왔다. 한편의 그림이 만들어지기 위해 존재해야 했던 지평선의 산맥이나 바람, 나뭇가지와 같은, 아우라를 기능하게 하였던 일회성과 지속성과 같은 요소는 사진의 등장으로 인해 불필요한 것이 되었다. 사진과 영화의 시대로 대표되는 근대를 사는 대중들은, 전통이 지속되던 시대에서 경험할 수 있었던, 사물의 진정한 아우라를 느낄 수 없게 되었다.¹⁷⁾ 기술의 발달로 인해 복제술이 늘어나면서 사진은 일시성과 반복성을 지니게 된다. 따라서 대중들은 큰 어려움 없이 그것들을 복제하고 소유할 수 있게 되었다.

사진으로 대표되는 ‘복제’와 ‘반복’의 시대는 대상을 정확히 볼 줄 아는

16) 발터 벤야민, 반성완 편역, 『기술복제시대의 예술작품』, 『발터 벤야민의 문예이론』, 1983, pp.202-204.

17) 벤야민에게 있어 아우라는 존재해야 하는 것이면서도, 타파해야 할 이율배반적인 것이다. 왜냐하면 벤야민이 살던 시대는 파시즘으로 인해 전쟁이 빈번하게 일어나던 시기였다. 이 시기 예술은 전쟁에 의해 빈번하게 수단화되고 있었다. 그는 이 문제에 대해 ‘파시즘이 새로이 생겨난 프롤레타리아화한 대중을 조작하고 대중이 폐지하고자 하는 소유관계는 조금도 건드리지 않고 있다고 비판하며 특히나 “지배자의 숭배라는 명목으로” 이루어지는 아우라 예술이 정치에 이용되고 타락하는 것에 대해 강한 거부감을 피력하고 있다. 위의 글, p.229.

관찰력도, 동시에 그것을 정확히 사생하는 필력도 중요하지 않다.¹⁸⁾ 그리고 사진에는, “복제에서는 빠져 있는 예술 작품의 유일무이한 현존성”¹⁹⁾이 부재되어 있다. 작품의 복제만 남고 숨결이 빠진 시대, 자신이 애착을 가지던 그림을 몰락시키고 나타난 사진에 대해 최명익은 철저하게 부정적으로 인식한다. 그의 이러한 내면과 사고 체계는 그의 작품 속에 나타난 그림과 사진에 대한 묘사 부분을 통해 살펴볼 수 있다.²⁰⁾

3. <비오는 길>에 나타난 사진의 속성

3.1. 예술성의 상실과 생활의 중요성

벤야민은 사진을 주축으로 하는 기술복제시대의 특징을 논하면서, 기술복제시대는 그가 꿈꾸던 혁명적 힘이 지배하는 세상과는 거리가 먼 새로운 시대라고 인식했다.

그림의 자리를 대체해서 등장한 초기 사진은 어느 정도의 새로운 힘을 지니고 있었다. 기술력이 그다지 발달하지 않았던 시대였기 때문에 초기 사진에는 그 특유의 아우라가 남아 있었다. 하지만 후기 사진의 성향을 대표하는 아우구스트 잔더(August Sander)의 사진은 그 이전의 사진과는 큰 차이를 보인다. 아우구스트 잔더는 일련의 얼굴사진만을 모아 사진집을 발간했는데 그의 사진 속 인물들은 ‘농부’, ‘군인’, ‘수리공’ 등과 같이 사회

18) 병일이 본 사진은 암정으로 눌러놓아 얼굴이 일그러져 대상을 정확히 볼 수도 없거니와, 작가 스스로 사진술이라는 단어 옆에 물음표를 쳐놓았듯이 작가는 사진에 대해 별다른 기술이라고는 필요 없는 것으로 인식하고 있다.

19) 발터 벤야민, 위의 책, p.202.

20) 최명익은 사진에 대해 부정으로 인식한다. 그러나 한편으로 사진은, 시간 정지의 가능성을 가장 상징적으로 보여주는 상징물이기도 하다. 이에 대한 자세한 논의는 본 논문 4장을 참조할 것.

의 다양한 계층과 직종을 보여준다. 이들 사진의 제목 또한 별도의 수식 없이 단순히 그들의 직업만을 명시하고 있다. 아우구스트 잔더의 사진이 보여주는 이와 같은 특징들은, 사진은 이제 더 이상 예술적 아우라를 담는 것이 아니라 직업이나 계급과 같은 사회적 기능을 담는 것으로 변화하였다는 사실을 증언한다. 달리 말하면 “사진이 미적 특성의 영역으로부터 사회적 기능의 영역”으로 옮겨오게 된 것이다. 이러한 변화는 근대인들이 예술을 추구하던 자리에서 벗어나 생활의 문제에 봉착하도록 만들었다.

<페어인>에서 그림 선생이던 P씨는 학교 교사라는 “봉급생활을 내던지고 혹은 다시 운동을 한몫자 가망이 없다고 단념하고 새 직업으로 나선” 사람이다. 혁명적 에너지가 상실된 시대에 “다시 운동을 한몫자 가망이 없다. 이제 혁명보다는 생활이 중시되는 시대가 도래했기 때문이다. 따라서 이런 사회에서는 그의 재능인 그림 그리기는 아무런 힘을 발휘하지 못한다. 그런 그가 선택한 일은 빨래비누가 잘 팔리도록 비누에 그림을 새겨 넣는 일이다.

P씨는 한 손으로 이마의 땀을 씻어가며 빨랫비누 견본을 현일에게 내보이며

“빨랫비누니까 품질이야 별다를 것이 없지만서두 모양이라도 좀 다르게 하노라고 이렇게 고안해봤죠”하는 P씨의 말에

“거 참 미술적인데요.”

이렇게 대답하는 자기 말이 혹 시니컬하게 들릴 것 같아서 그 타원형 비누를 살펴보면서

“참 아담하게 된걸요”하였다.

“그런데 같은 중량인데두 상점에서들은 네모난 것보다 적어 보인다고 ‘가다’를 고치라는구려. 모양이 보기 좋은 거야 알아줍니까! 그래 다시 녹여서 모나게 할밖에 없죠.”

(중략)

“김선생 이것 가져다 써보세요”하고 P씨는 견본 비누를 현일에게 밀어 맡기듯이 주며 “바빠서 실례합니다”하고 총총히 가버리는 것이다.

현일은 손에 놓인 비누 잔등에 조각된 밀레의 「만종」을 단순히 그려놓은 그림과 행복이라는 글자를 보고 또 총총히 걸어가는, **젊은 화가 P씨의 뒷모양**을 바라보았다.

그의 미술이 거품이 되고 말 이 비누 잔등의 의장으로 남기고 행복을 따라 총총걸음을 하는 것인가?(강조:필자)

젊은 화가는 더 이상 넓은 캔버스 위에 그림을 펼쳐 그리지 못한다. 그가 그림을 그릴 수 있는 공간은 고작 빨래비누 위이다. 빨래비누 위에서조차도 자신의 뜻대로 그림을 펼쳐놓을 수 없다. 왜냐하면 사람들은 빨래비누 위에 그려진 그림을 예술 작품으로 보아주기보다는 비누의 중량 조절이라는 실용적인 문제에만 집착하기 때문이다. 실속이 중요한 시대에 네모난 비누에 비해 중량이 적어보이는 타원형 비누는 인기가 없다. 주인공 현일은 화가를 그런 눈으로 바라보는 작가의 입장을 대변한다. 현일은 실용성이라는 이름 아래 “그의 미술이 거품이 되고 말” 것이라는 사실에 개의치 않고 행복을 따라가는 P²¹⁾를 안타까운 시선으로 바라본다.

<비오는 길>에서도 마찬가지이다. 소설에서 묘사된 근대인들은 눈앞에 있는 현실만 보며 살아가기 때문에 그들은 “매일같이 길을 엿갈려 지나치는 사람이 있어도 언제나 노방의 타인”으로 인식하며 각자 “자기네 일에 분망”²²⁾한 소시민적 삶을 살아간다.

“하아 여기 사진관이 있었던가!”

하고, 병일이는 아직껏 몰라보았던 것이 우스웠다. 그 작은 ‘쇼오원드’ 안에 는 값없는 십육축 전구가 켜 있었다. 그리고 퍼란 판에 금박으로 무늬를 놓은

21) 최명익의 ‘행복’에 대한 인식은 이 논문 4장을 참조할 것.

22) 최명익, 『비오는 길』, 『최명익 단편선 비오는 길』, 문학과 지성사, 2004, p.49.

반자지를 발른 그 안에는 중판쯤 되는 결혼 사진을 중심으로 명함판의 작은 사진들이 가득히 붙어 있었다. 대개가 고무공장이나 정미소의 여공인 듯한 소녀들의 사진이었다.

사진의 인물들은 모두 먹칠이나 한 듯이 시꺼멓고 구멍이 들여다 보이
었다.

“암정으로 사진의 우머리만을 눌러놓아서 얼굴들이 반쯤 재쳐진 맛이
겠지-” 하고, 병일이는 웃고 있는 자기에게 농담을 건네어보았다. 그들의 후
죽은 이마 아래 눌러져 있는 정기없는 눈과 두드러진 관골 틈에서 기를
펴지 못하고 있는 나지막한 코를 바라보면서 병일이는 그들의 무릎 위에
엎혀있을 거칠은 손을 상상하였다.(강조:필자)

<비오는 길>에서 병일은 갑자기 쏟아지는 비를 피하기 위해 어느 집
처마 아래로 들어선다. 그곳에서 병일은 우연히 사진관을 발견한다. 그곳
에는 ‘명함판의 사진들이 가득히 붙어 있다’.

사진이 대중화되기 시작한 것은 명함판 사진이 등장하기 시작하면서부
터이다.²³⁾ 명함판 사진이 등장하면서 그림을 그리던 화가들은 화판을 버리
고, 사진사로 직업을 옮긴다. 따라서 명함판 사진을 찍는 사진사는 그야말
로 많은 부를 축적할 수 있었다. 그런데 초기에 발빠르게 명함판 사진 사업
으로 전직을 했던 사람들은 모두 부자가 되었지만, 이제는 너무 많은 사람
들이 그 일을 하고 있다. 따라서 사진사라는 직업은 큰 부를 획득하는 특별
한 직업이 아니라, “혹시 일이 없어서 돈벌이를 못한 날”²⁴⁾도 간간히 있는
평범한 직업이 된다. 그러나 사진사라는 직업이 쉬운 것은 “사진 영업이라
는 기술이니만치 빠가 쏘게 힘드는 일”²⁵⁾이 아니거니와, 작가 스스로 사진

23) 발터 벤야민, 반성완 편역, 『사진의 작은 역사』, 『발터 벤야민의 문예이론』, 1983, p.241.

24) 최명익, 앞의 책, p.56.

25) 위의 쪽.

술이라는 단어 옆에 물음표²⁶⁾를 쳐놓았듯이 별다른 기술이라고는 필요 없는 직업이기 때문이다.

사진관의 중심에는 ‘결혼사진’이 놓여있고, 그 옆에는 ‘고무공장이나 정미소의 여공인 듯한 소녀’의 사진이 걸려 있다. 이런 사진들은 당시 분위기를 상징하는 장치로 사용될 수 있다. 결혼사진이 중심에 놓인다는 것은 대부분의 사람들이 가족제도의 틀에 따라 제도화되고 규격화된 소시민의 평범한 삶을 살고 있다는 것을 의미한다. 사진관에 걸려 있는 ‘결혼사진’은 대다수의 군중들이 결혼이라는 제도를 중심으로 가정을 꾸리고 자신의 ‘생활을 중심에 둔’ 소시민적 삶을 살아간다는 메시지를 던지는 장치라고 할 수 있다.

3.2. 규격화 및 사물화

사진에 대해 부정적인 관점을 가지고 있었던 최명익의 생각은 작품 속에도 고스란히 녹아난다. 그에 따르면 사진은 대상을 규격화하고 사물화시킨다. 사진은 인위적으로 조작된 것이기 때문이다.

베갯머리에 놓인 신문은 역시 **사람의 시력을 의심하는 듯한 큰 활자와 사변 화보로 찬 지면이다.** 뉴스 영화 필름의 중도막 한 장인 듯이 그 사진은 필요에 적응하는 사람들의 본능적 동작의 한 순간들이다. 기관총의 너털웃음 외에는 **숨소리도 상상할 수 없이 긴장한 사람들의 포즈였다.** 카무플라주된 쇠투구와 불을 뿜는 강철 기계에는 강한 일광조차 숨을 죽였고 내뿜는 만화같이 큰 발의 구두등알이 오히려 인화(燐火)같이 반사하였다. **정확한 렌즈와 결사적 카메라맨의 합작으로 그려진 희화(戲畵)였다.**²⁷⁾(강조:인용자)

26) 이에 대한 구절은 다음과 같다. “그가 3년 전에 비로소 이 사진관을 시작하기까지 열세 살부터 10여 년 동안 그의 직공은 그의 사진술(?)과 지금 병일의 눈앞에 보이는 이 독립적 사업으로 나타났다는 것이었다.” 위의 책, p.57.

최명익의 소설 <역설>에서 속도의 시대에 독서의 자리를 대체하여 등장한 것은 신문이다. 사람들의 눈길을 끌어야 그 상품적 가치를 인정받을 수 있고, 하루하루 새로운 소식이 등장하는 시대이므로 신문 글자의 크기는 “사람의 시력을 의심하는 듯”이 과장되게 크고, 그 내용은 “사변 화보로” 가득 차 있다.

<역설>에서 주인공의 눈길을 끄는 것은 신문 속에 실린 ‘사진’이다. 기술의 시대를 대표하는 듯 강철 기계 앞에 서 있는 사진 속 인물들은 “숨소리도 상상할 수 없이 긴장”해서 경직된 포즈를 취하고 있다. 그것을 보고 주인공은 “정확한 렌즈와 결사적 카메라맨의 합작으로 그려진 회화”로 인식한다.

사진의 인위성을 비판하고 사진을 회화로 인식하는 것은 <비오는 길>에서도 나타난다. 병일이 사진관 앞에서 보게 된 사진 속에 인물들은 모두 “정기 없는 눈”을 가지고 있다. 그들의 사진을 보면서 병일은 “그들의 무릎 위에 엎혀있을 거칠은 손을 상상”한다. 사진관의 명함판 사진 속에 담겨있는 그들에게는 새로운 에너지가 느껴지지 않는다. 그것은 사진사의 무릎 위에 손을 얹으라는 요구대로 규격화된 포즈를 취한 것에 불과하다.²⁸⁾

비를 놓고 부채로 쇼윈도 안의 하루살이와 파리를 쫓아내는 그의 혈색 좋

27) 최명익, 『역설』, 『최명익 단편선 비오는 길』, 문학과 지성사, 2004, pp.118-119.

28) 병일이 사진관 앞에서 본 사진 속 인물들은 암정으로 얼굴을 눌러 놓아 찌그러진 얼굴을 하고 있다. 그들은 모두 먹칠이나 한 듯이 구멍이 나 있다. 그리고 그 속에서 그들은 정기 없는 눈빛을 한 채 두드러진 관골 틈에서 기를 펴지 못하고 있다. 그 속에는 어떠한 의미 깊은 순간도 담겨있지 못하다. 그들은 모두 사진사가 지시한대로 무릎 위에 손을 얹혀놓았을 뿐이다. 따라서 병일은 그들의 손이 거칠 것이라 생각한다. 그들의 손이 거친 것은 그 속에는 ‘부드러운 바람, 숨결 죽지 않은 영혼’을 의미하는 아우라가 상실되었기 때문이다. 병일은 사진관 주인인 이칠성을 보면서도 그를 영혼이 있는 “산 사람의 얼굴이 아니라 얼굴의 윤곽을 도려낸 백지판에 모필로 한 획씩 먹물을 칠한 것”(p.52)으로 인식할 뿐이다.

은 커다란 얼굴은 직사되는 광선에 번질번질 빛나 보였다. 그리고 그의 미간에 칼자국같이 깊이 잡힌 한 줄기의 주름살과 구뚝술을 잘라 붙인 듯한 거친 눈썹과 인중에 먹물같이 흐른 커다란 코 그림자는 산 사람의 얼굴이라기보다 얼굴의 윤곽을 도려낸 백지판에 모필로 한 획씩 먹물을 칠한 것같이 보였다. **병일은 지금 보고 있는 이 얼굴이나 아까 보던 사진의 그것은 모두 조화되지 않는 광선의 장난이라고 생각하였다.**(중략) 이렇게 서서 의식의 문밖에 쏟아지는 낙숫물 소리에 귀를 기울이며 있는 병일은 **광선이 회화화(敍畵化)한 쇼윈도 안의 초상**이 한 겹 유리창을 격하여 흘금흘금 자기를 바라보고 있는 충혈된 눈을 마주 보았다.²⁹⁾ (강조:인용자)

인용문에서 병일은 사진을 조화되지 않는 광선의 장난이라고 생각한다. 뿐만 아니라 사진관 안에 있는 사진사의 모습까지도 ‘광선이 회화화’된 것으로 인식한다. 이렇듯 최명익에게 사진은 조작되어진 회화에 불과한 것이다.

최명익은 사진뿐만 아니라 사진관 안의 배경 또한 인위적인 것으로 인식한다.

맞은벽에는 배경이 걸려 있었다. 이편 방 전등빛에 배경 앞에 놓인 소파의 진한 그림자가 회색으로 그리운 배경 속 나무 위에 기대어졌다. 그리고 그 소파 앞에 작은 탁자가 서 있고, 그 위에는 커다란 양서 한 권과 수선화 한 분이 정물화(靜物畵)같이 놓여 있었다. (중략) “배경이라고는 저것밖에 없는데 여기 손님들은 저 산수 배경 앞에 걸터앉아서 수선화를 앞에 놓고 넋지시 책을 펴들고 백이거든요.” 하고 큰 소리로 웃었다. 자리에 돌아온 그가,
“차차 배경도 마련해야겠습니다.” ³⁰⁾ (강조:인용자)

인용문에서 언급한 배경은, 한 편의 그림을 그리기 위해 자연으로 향하

29) 최명익, 『비오는 길』, 『최명익 단편선 비오는 길』, 문학과 지성사, 2004, pp.293-294.

30) 최명익, 앞의 책, p.58.

고, 그 속에서 영감을 얻던 회화의 시대에서 추구하던 배경과는 전혀 다르다. 이들에게 있어 배경은 ‘차차 마련할 수 있는 것이 되며’ 생명력을 지니고 있지 않기 때문에 죽은 것으로 인식된다. 자신의 기호에 따라 사물을 언제든지 여기저기로 옮겨 놓을 수 있고, 생명력도 지니고 있지 않기 때문에 이것은 정물화로 인식된다. 따라서 조작되거나 인위적인 것을 거부하는 병일은 사진을 심하게 경멸하고 그에 대해 불쾌감을 느끼게 된다.

이렇게 최명익은 초지일관 사진에 대해 부정적인 시선을 견지하고 있다. 그는 이를 통하여 하루바빠 변해가는 속도의 시대를 빈정대고 비판한다. 모두들 빠르게 변해가는 속도의 시대에 ‘언젠가 올(오지 않을) 행복할 날’을 기약하며 정신없이 살아가고 있는 것이다. 이제 남은 것은 예술이 아니라 생활이며, 대상이 지녀야 하는 것은 아우라가 아니라 복제가능성이다. 이 시대 최고의 가치는 인간이 아니라 물질이 되는 것이다. 결국 최명익은 근대 문명의 예술 생산 양식인 사진을 통해 근대적 규범화와 사물화를 문제 삼으려 했다고 하겠다.

4. 최명익 소설에서의 사진의 상징성과 시간관

<비오는 길>에서 병일이 비를 피하다가 사진관을 발견한 뒤로, 사진과 사진관에 대한 묘사, 사진사인 이철성과 병일 사이의 대화가 빈번하게 나타난다. 거기에는 시간관의 차이라는 근본적인 요인이 작동되고 있다. 작가는 시간관을 설명하기 위해 사진이라는 소재에 주목하고 있다. 따라서 본 장에서는 최명익의 시간관에 대해 살펴보고 이것이 사진 이미지를 통해 어떻게 드러나는 지에 대해 살펴보고자 한다.

최명익은 독특한 시간관을 가지고 있다. <심문>과 <무성격자>, <역설> 등의 일련의 작품들에서 알 수 있듯이 그의 작품에는 과거의 문제에

대한 잔영이 강해 시간 반추가 빈번하게 이루어진다. 결국 최명익 소설 속의 등장하는 주인공들은 자연적이고 객관적인 시간보다는 주관적 시간을 더 중요시하는 것이라 볼 수 있다.³¹⁾ <비오는 길>도 이러한 시간관과 관련이 있다. 이 작품에서는 일상성에서 반복되는 동일한 시간이 되풀이 되면서 전개되고 있다.³²⁾

뿐만 아니라 그의 소설에서는 행복에 대한 질문이 거듭되고 이를 부정적으로 인식하는데, 이 역시 시간관의 문제와 결부된다. <폐어인>에 주인공 현일은 과거 예술의 세계를 포기하고 이제는 물질을 추구하며 사는 젊은 화가 P를 보며 ‘그의 미술은 거품이 되고 마는 데도 미래에 올 행복을 따라 총총걸음 하는 것’에 대해 씩씩해한다. <비오는 길>에서도 행복은 물질을 추구하는 생활이라는 말과 밀접하게 결부되어 부정적인 의미로 사용된다. 사진사 이철성의 속물적인 삶을 이야기하면서 행복을 언급하는데 그런 점에서 ‘행복’에 대한 부정적인 태도가 엿보인다. 병일은 “사회층의 일평생의 노력은 이러한 행복을 잡기 위한 것임을 어느 때 어느 곳에서나 늘 보고 듣”지만, 병일은 그것을 진정한 행복이라고 믿지는 못한다. 여기서 사회를 구성하며 사는 대다수의 사람들은 ‘지금 현재’를 경험하지 못한다. 그들에게 있어 현재는 언젠가 다가올 행복한 미래를 위한 준비 과정일 뿐이다. 그들은 ‘진정한 행복’은 미래에 있다 믿으며, 미래지향적 시간관을 살아간다. 그러나 주인공 병일은 미래지향적 시간관을 지니고 있지 않다.

이렇듯 주인공이 사진과 행복에 대해 가지는 부정적인 관점은 그가 가진 시간관³³⁾에서 연유한다. 최명익 소설 속에서 주인공과 대립각을 이루는

31) 김효주, 앞의 글, p.147.

32) 이강언, 앞의 글, pp.462-463.

33) <비오는 길>의 시간관에 대해 김성진은 “공적 시간과 고립된 사적 시간을 설정하는 행위는 이미 그 자체로 이분법적인 시간 체험의 양상에 빠져 있는 것”(p.218.)임을 지적하며 주인공 병일이 ‘독서’의 시간에 대한 몰두하는 것은 근대의 일상에 내재한 기계적 시간에 맞서 사적인 시간을 확보하고자 하는 것으로 보고 있다. 한편 차혜영은

인물들이 대체로 미래를 지향하며 살아간다면, 주인공(혹은 주인공에 준하는 인물들)³⁴⁾은 주로 과거에 취해 살아간다. 주인공들에게 행복은 미래에 있는 것이 아니라 과거에 있다. 따라서 주인공들이 ‘행복’에 대해 부정적인 경향을 보이며 스스로에게도 자꾸만 반복적으로 되묻던 “사회층의 누구나 희망하는 행복을 행복이라고 믿지 못하는 이유”³⁵⁾에 대한 해답은 바로 여기에 있다. 그것은 최명익 소설 속 주인공들에게 있어 행복이 존재하고 있다고 믿는 그 시점이 그 시대를 살고 있는 군중들과 다르기 때문이다. 대다수의 군중들이 가진 행복은 미래에 놓여 있는 것이지만, 주인공에게 있어 행복은 오히려 과거에 놓인 것이다.

때문에 최명익 소설 속 주인공은 시간의 흐름을 거부하고 시간 정지의 가능성을 꿈꾼다. 그리고 이를 사진의 속성과 결부시키고자 하였다. 벤야민은 우리에게 있어 진정한 행복은 과거 속에서 존재할 수 있으며, 과거라는 것은 흘러간 시간이 아니라 구원을 기다리고 있는, 아직 구원받지 못한 채, 판단 보류 상태로 놓인 것으로 보았다. 중요한 것은 언젠가 도래할 그 날을 위해서 “어떤 위협의 순간에 섬광처럼 스쳐 지나가는 것과 같은 어떤 기억을 붙잡아 자기 것으로” 만들어 과거의 이미지를 꼭 붙잡는 것이다.

<비오는 길>이 지닌 시간 인식에 대해 “반복의 시간구조에 의해 시간이 공간화 되고 이것이 선조적인 시간인식을 대체하고 있다”(p.232.)고 보았다. 최명익의 시간관에 대해서는 조금 더 구체화하여 연구될 필요가 있다. 기존 연구는 최명익 소설에 나타난 모더니즘적 성향을 말해주는 장점을 지니고 있기는 하지만 최명익 소설 속 주인공들이 지닌 독특한 시간관을 해명하기에는 다소 미흡한 부분이 있기 때문이다.

34) 가령 <심문>의 현일영과 여옥의 경우를 들 수 있다. 현일영은 과거에 사회주의 이론의 헤게모니를 잡았던 인물로 현재는 자포자기자로 살아간다. 현일영은 오직 과거에 취해 산다. 여옥 역시 시간에 대해 부정적이다. 여옥이 시계를 관찰하며 하루 한나절을 보냈다가 시계소리와 심장 고동 소리를 동일한 것으로 간주하는 시선 속에는 근대화의 속도에 따라 심장소리를 맞추고 사는 현대인에 대한 부정적인 시선이 내포되어 있다. 김효주, 앞의 글, pp.102-114.

35) 최명익, 『비오는 길』, 『최명익 단편선 비오는 길』, 문학과지성사, 2004, p.71.

벤야민은 과거를 과거로 간주하지 않고, 그것을 꼭 잡고 재현재화하는 것의 중요성을 인식했다. 따라서 과거현재미래로 분절된 시간이 아니라 ‘과거에 의해 재구성된 현재’, ‘현재에 의해 재구성된 과거’가 중시된다.

<비오는 길> 역시 이러한 고민을 시간 정지의 가능성과 연결시켜 구체화 하고 있다. 그리고 이를 사진 이미지와 결부시키고 있다. <비오는 길>에 나타난 시간 정지의 가능성은 대한 크게 두 가지로 구분해서 살펴볼 수 있다. 주인공 병일이 가진 시간관의 측면과 병일의 의미 있는 타자인 사진사 이철성의 ‘사진’의 측면이다.

먼저, 병일은 근대적 시간 체계에 대해 거부감을 표현하기 위해 작가가 내세운 인물이라 할 수 있다. 이철성은 철저하게 삼분된 시간 체계를 믿고 살아가는 근대인이기 때문에³⁶⁾ 이에 대해 병일이 이철성과 그 사진에 대해 부정적인 시선을 견지하는 것은 당연한 일이다. 병일이 진정으로 경험하고 싶어하는 것은 사진사와 사진으로 대표되는 흘러가버리면 그뿐인 “조화되지 않는 광선(시간)의 장난”이 아니라 ‘(과거·현재·미래가) 조화된 시간의 진지함’이다. 이 점을 강조하려는 듯, 작가는 병일의 시간관에 대해 반복적으로 언급하고 있다.³⁷⁾

다음으로 작가는 사진과 사진사라는 직업 설정을 통해 시간 정지의 가능성을 엿보고자 하였다. 사진은 근대적인 것을 대표하는 표상이기는 하지만, 사진에 의해 구현되는 시간은 오히려 반근대적인 속성을 보인다. 최명익은 바로 사진의 그런 반근대적인 시간성을 아주 예민하게 포착하였다고 할 수 있다.

36) <비오는 길>에서 병일은 사진사의 얼굴이 “직사되는 광선에 번질번질 빛나”고 있는 것을 보았다. 병일에 따르면 사진은 조화되지 않는 광선이 난무하는 공간이다. 이때 광선은 결국 ‘시간’을 의미한다고 볼 수 있다.

37) 과거를 현재화한 ‘조화된 시간의 가능성’에 대해 작가는, “내 마음대로 할 수 있는 시간”(p.67.)인 독서의 시간과 연관시키며 반복적으로 언급하고 있다.

사진사 이철성은 “매일 암실에서 눈과 뇌를”³⁸⁾ 쓴다. 암실이라는 공간은 빛과 광선(시간)으로부터 차단된 공간이다. 결국 사진을 찍는 순간도, 암실에서 작업하는 것도 시간을 정지시키려 하는 것이다. 작가는 끊임없이 시간의 정지를 생각한다. 그리고 시간 정지의 가능성을 사진 이미지를 통해 발견하고자 했다고도 할 수 있다. 왜냐하면 사진은 과거, 현재, 미래로 분절되는 근대적인 시간 체계를 거부하는 독특한 시간 지향성을 갖고 있기 때문이다. 사진 찍는 순간은 현재이다. 사진 찍는 그 순간은 현재이지만, 사진으로 남겨지는 순간 사진 속 사건은 과거가 된다. 그런데 우리는 그 과거의 기록이 담긴 사진을 찍으면서 동시에 그 기억이 현재화됨을 느낀다. 덧붙여 그것을 통해 대상을 끌어내어 미래를 예측한다. 따라서 사진을 보고 있는 현재란 과거의 시간과 미래의 시간이 모두 응축된 순간이다. 그 속에서 과거, 현재, 미래를 구분하는 것은 불가능하고 또 의미도 없다. 과거, 현재, 미래라는 것이 응축되어 있다는 것은 사진 속에는 시간이라는 것이 적절하게 조화를 이루며 새로운 의미를 생성해낸다는 것을 의미한다.

그런데 사진을 바라보는 자가 그 독특한 시간 지향성을 찾아내지 못한다면 사진은 그저 죽은 것에 불과하다. 그저 흘러가는 시간에 몸을 맡긴 채 현재가 아닌 미래적 시간을 보며 살아가는 근대인 이철성도 사진 찍는 순간의 그 독특한 시간 지향성을 포착할 안목을 갖지 못한다.

작가는 주인공을 통해 근대적 시간에 대한 거부감을 표현하였고, 사진사를 통해 시간 정지의 가능성을 엿보고자 하였다. 그러나 그들은 시간 주위를 맴돌고만 있었지 그것을 포착해내는 안목을 지니지는 못했다. 주인공 병일에게는 근대적 시간관에 대한 일방적인 거부와 과거에 대한 향수만 있었지, 그것을 생성적인 시간으로 전환하는 데까지 이르지 못했다. 사진사 이철성은 시간을 정지시키는 직업을 가지고 있었지만 미래지향적이고

38) 최명익, 앞의 책, p.56.

본질적인 근대적 시간 체계에 순응하고 있었기 때문에 사진 찍는 순간의 의미 있는 시간을 포착하여 현재화하는 능력이 부족했다.³⁹⁾

아울러 병일의 시간관은 현재 생활에 대해서 부정적인 시선을 견지할 수밖에 없게 만든다. 그에게 중요한 것은 미래에 놓여있는 것이 아니라, 언제나 지나가버린 과거에 있다. 미래 사회가 낳아 새로운 것을 요구하는 물질과 기술의 시대라면, 과거는 이와는 상반되는 것으로 형상화된다. 병일에게 현재의 생활이란 예술의 세계와 대비되는 아우라가 상실된 공간이다. 반면 과거는 사물마다 고유한 아우라를 간직하고 있는 세계이며 실용성보다는 예술성이 중시된다. 생활인이 되는 것은 물질을 추구하는 것이며, 예술을 거부하는 것이다. 예술이 지닌 아우라를 중요하게 여기는 그이기에, 미래 지향적 시간 체계에 순응하는 생활을 거부하는 것은 당연한 귀결이라 하겠다. 병일이 자꾸만 독서의 세계를 고집하고자 한 것은 이런 맥락에서 다시 해석되어야 하는 것이다.

병일은 개인적으로는 사진에서는 아우라를 찾을 수 없었기 때문에 독서를 통해서 아우라를 재구성하고자 하였다. 그러나 근대적 세계는 아우라 추구를 힘들게 만든다. 그런 점에서 <비오는 길>은 사진 세계와 독서 세계의 대립 축에서 사진 세계를 거부하고 독서 세계를 추구했지만, 독서를 통하여 아우라를 재구성할 수 있다는 확신을 보여주지는 못하였다. 그것은 병일이 개인의 문제에서만 비롯되는 것이 아니라 당대 사회의 특징과도 관련이 있다. 근대인들은 모두 삼분화된 시간 체계 속에서 살기 때문이다. 그의 현재화 실패는 삼분화된 근대적 시간 체계 속에서 미래를 지향하며 살아가야 하는 근대인이, 근대적 시간에 대해 반감을 가지고 과거를 회귀하는 과거 회귀적인 새로운 시간관을 꿈꾸는 것은 불가능하다는 것을 보여

39) 이는 독서의 문제에 있어서도 마찬가지이다. 주인공은 독서 행위를 통해 끊임없이 살아있는 시간을 확인하고자 한다. 그러나 자신이 추구하는 시간과 근대적 시간의 간극으로 인해 주인공은 독서 행위에 대해 확신을 가지지 못하고 자꾸만 방황하게 된다.

주는 것이라 하겠다.

중요한 것은 진보하여 살아 꿈틀거리는 시간이며, 그것을 발견하는 시선이다.⁴⁰⁾ 중요한 순간을 포착하는 것은 사진사의 역할일 수도 있고, 후에 그 사진을 보게 되는 사진 감상자의 역할일 수도 있다. 따라서 아무런 통제 없이, 이미지 그 자체를 위해 이미지를 불러오는 수집가의 태도가 아니라 일상성과 비일상성, 꿈과 현실, 과거와 현재의 변증법적 교차를 파악함으로써 이미지를 ‘읽을 줄’ 아는 태도가 요구된다.⁴¹⁾

최명익 소설 <비오는 길>에서는 사진이라는 소재를 사용하여 시간 정지의 가능성에 대해서는 포착하고 있으나 그것을 읽을 줄 아는 태도가 부재되어 있다. 병일이 보인 태도는 근대적 시간 체계에 대한 일방적인 거부일 따름이다. 생성적 시간을 형성할 수도 없고, 그렇다고 해서 자신이 지닌 시간관을 포기할 수도 없는 작가는 딜레마를 경험한다. 때문에 작가는 사진사를 갑작스럽게 죽게 하는 사보타주 형식을 취하여 소설을 급하게 마무리 지을 수밖에 없게 되었다. 결국 <비오는 길>에서는 사진이라는 소재를 사용하여 시간에 대한 진지한 탐색은 있었지만 이를 재현재화 하는 방법에 대해서는 미흡했다 하겠다.⁴²⁾

5. 결론

최명익이 소설을 창작하던 1930년대 후반이라는 시기는 일제 식민지 수

40) 벤야민은 시간을 두 가지로 구분한다. 첫째는 동질적이고 공허한 시간이고, 둘째는 현재시간으로 살아있는 시간이다. 동질적이고 공허한 시간이 그저 흘러보내는 시간이라면, 현재시간은 과거와 결부하여 다시 태어나는 지금 현재 되살아나는 시간이다.

41) 윤미애, 『매체와 읽기』, 『독일언어문학』 37, 한국독일언어문학회, 2007, p.204.

42) 이후 1939년에 창작된 작품 <심문>을 보면 최명익은 시간 정지의 문제에 대해 더욱 진지하게 해결점을 모색하고자 했음을 알 수 있다.

탈이 강조되고, 이전에 지녔던 사상성이 약화되면서 여러 가지 사회적 모순이 발견되던 시기였다. 혁명성을 상실한 시대에 혁명의 자리를 대체하고 나온 것은 생활의 문제였다. 자본주의 사회에서 최고의 가치를 차지하는 것은 물질이었고, 근대인들은 이 물질 생산을 가장 극대화할 수 있게 고안된 근대적 시간체계 속에서 살아가게 되었다. 근대적 시간 체계는 과거, 현재, 미래를 정확하게 구분하였으며, 그 시간관에 따르면 과거는 흘러간 것이며, 현재는 언제라도 흘러갈 수 있는 것이 된다. 그들이 현재를 열심히 살아가는 것은 현재를 중요하게 생각하기 때문이 아니라 현재를 미래를 위한 준비의 과정이라 보기 때문이다. 미래가 행복을 가져다준다고 믿으며 모두들 언젠가 다가올 행복한(?) 미래를 위해 현재를 소모하듯이 살아간다.

이러한 시대에 이에 대해 심각하게 문제를 제기한 작가가 최명익이다. 최명익은 <비오는 길>의 사진 이미지를 통해 이 문제에 대해 진지하게 고찰해보고자 하였다. 그는 근대적 시간을 거부하고자 하였다. 따라서 과거를 향수하고 추억했다. 그러나 그것은 과거에 대해 일방적인 동경이지, 그것을 현재화하는 문제에 대해서는 전혀 고민하지 못했다. 이에 비해 벤야민은 사진을 통해 하나의 가능성을 발견한다. 그것은 과거를 재현재화하는 방법이다.

벤야민은 끊임없이 예술의 아우라와 혁명적 에너지의 관계에 대해 고민했다. 예술의 아우라는 정치적 반동에 의해 악용되어서는 안 되었고, 혁명적 에너지는 더 강화되어 사회의 변화를 가져와야 했다. 반면 최명익은 정치나 역사의 혁명적 전환에 대해서는 관심이 없었다. 그 결과 예술의 아우라와 혁명적 에너지 중 예술의 아우라에 대해서만 관심을 가졌다. 그러나 근대의 속도는 예술의 아우라를 불가능하게 했다. 따라서 살아있는 새로운 시간으로서의 가능성은 배제된다. 사진과 사진관을 바라보는 병일을 묘사하는 대목은 이러한 작가의 성향을 압축하여 보여준 것이라 하겠다.

【참고문헌】

1. 기본자료

- 최명익, 『최명익 단편선 비오는 길』, 문학과지성사, 2004.
최명익 외, 『소설 창작에서의 나의 고심』, 『나의 인간 수업, 文學 수업』, 인동, 1989, pp.253-262.
최명익 외, 『제삼한국문학』13, 수문서관, 1988, pp.219-382.

2. 단행본

- 김민정, 『한국 근대문학의 유인(誘因)과 미적 주체의 좌표』, 소명출판, 2004, pp.230-255.
발터 벤야민, 반성완 편역, 『발터 벤야민의 문예이론』, 1983, 민음사, pp.11-388.

3. 논문

- 김성진, 『최명익 소설에 나타난 근대적 시·공간 체형』, 『현대소설연구』9, 한국현대소설학회, 1998, pp.203-221.
김효주, 『1930년대 여행소설 연구』, 영남대학교 박사학위논문, 2011, pp.1-172.
박설호, 『발터 벤야민의 “아우라”개념에 대하여』, 『브레히트와 현대연극』9, 한국브레히트학회, 2001, pp.128-146.
박종홍, 『최명익 창작집『장삼이사』의 초접화 양상 고찰』, 『국어교육연구』46, 국어교육학회, 2010, pp.335-362.
성지연, 『30년대 소설과 도시의 거리』, 『현대문학의연구』20, 한국문학연구학회, 2003, pp.199-228.
엄혜란, 『최명익 소설 연구』, 『도솔어문』11, 단국대학교 국어국문학과, 1995, pp.86-105.
윤미애, 『매체와 읽기』, 『독일언어문학』 37, 한국독일언어문학회, 2007, pp.185-210.
윤애경, 『최명익 심리소설의 서술 방식과 현실 인식 양상』, 『현대문학이론연구』, 현대문학이론학회, 2005, pp.225-246.
이강언, 『성찰의 미학』, 『한국문학연구』, 최정석 박사 회갑 기념 논총 간행위원회, 1984, pp.451-468.
진정석, 『최명익 소설에 나타난 근대성의 경험 양상』, 『민족문학사연구』8, 민족문학사연구소, 1995, pp.179-199.

차혜영, 「최명익 소설의 양식적 특성과 그 의미」, 『한국학논집』 25, 한국학연구소, 1995, pp.221-239.

Abstract

Photographic symbolism and contemplation of idea of times
which appear in the novel of Choi Myung Ik
with the novel of <raining roads>

Kim, Hyo-joo

This paper is to examine the Photographic symbolism which appears in Choi Myung Ik's short novel of <raining roads> and to contemplate what he tried to deliver through photographic images. In analyzing photographic images, theories of Walter Benjamin who is a pioneer in photograph aesthetics are properly utilized.

Photo and Byung Il's attitudes which are staring at photo studio are very important part. The author thought important situation that should be called into question is Byungil's view of times.

If the view of times is kept in mind, cognizance of Choi Myung Ik about the photographs and worries about modernization problems could be identified at last.

Keywords: Choi Myoung Ik, raining roads, photography, Walter Benjamin, Aura, View of times, happiness

김효주

소 속: 영남대학교 국어교육과 강사

주 소: (706-931) 대구광역시 수성구 황금동 캐슬골드파크 1101동 1706호

전화번호: 010-3520-8884

전자우편: rememberme1160@hanmail.net

이 논문은 2012년 7월 17일 투고되어
2012년 8월 10일까지 심사 완료하여
2012년 8월 17일 게재 확정됨.