

소설에서 내면의 등장과 그 의미

—김동인의 「악한者의슬픔」을 중심으로

박 현 수*

요약

김동인은 처음 소설을 썼던 과정을 회고하면서 과거시제, 3인칭대명사의 사용 등 자신의 선구적인 업적에 대해 밝힌 바 있다. 소설을 쓰면서 머릿속 구상을 조선어로 바꾸는 데서 겪었던 어려움에 대한 토로 역시 잊지 않았다. 이 글은 김동인을 중심으로 소설에서 내면이 등장하는 과정에 초점을 맞추고 그것이 어떻게 가능했고 그 의미는 무엇이었는지 묻고자 했다. 이광수의 『無情』이나 1910년대 단편에서도 내면은 등장을 했다. 하지만 그것은 주석적 화자를 통하거나 서술적 자아의 목소리와 오버랩되어 나타났다. 「악한者의슬픔」에서 고뇌와 번민은 작중 인물인 엘니자벳에 의해 표현된다. 그것은 서술방식에 의해 가능해진 것인데, 김동인은 그것을 일원묘사라고 불렀다. 일원묘사라는 용어는 일본의 평론가이자 소설가인 이와노 호메이(岩野鷗鳴)가 사용한 말이었다. 서구의 소설사에서 인물시각적 서술 방식은 인간의 근대 이성과 재현에 대한 회의와 맞닿아 있었다. 「악한者의슬픔」에서 직접 체시를 통해 드러난 작중 인물의 내면이 실제로는 화자의 것이라는 점 역시 간과되어서는 안 된다. 엘니자벳의 고뇌와 번민은 통해 말하려 했던 것은 ‘신성한 연애’가 ‘육체’나 ‘육망’에 의해 파멸되었다는 것이었다. 김동인은 당시 발표했던 평론을 통해 작품에 대한 작가의 의식적 개입이나 지배의 중요성을 강조한다. 김동인을 비롯한 1920년대 전반기 동인지 문학의 성격을 현실의 반대편에 위치한 미의 추구로 규정하는 데는 신중한 태도가 요구된다.

주제어: 김동인, 「악한者의슬픔」, 내면, 서술방식, 일원묘사, 동인지

* 성균관대학교 학부대학 대우교수

목차

1. 문제의 소재
2. 화자의 매개 혹은 중복
3. 서술방식과 내면
4. 사라진 화자의 목소리
5. 내면과 유미주의

1. 문제의 소재

김동인은 『창조』에 「약한者的 슬픔」, 「마음이여튼者」 등을 발표하며 문학 활동을 시작했다. 또 1919년 2월 창간된 『창조』가 1921년 5월 9호를 마지막으로 중단되기까지 간행의 주도적인 역할을 맡았으며, 같은 지면에 앞의 두 소설에 이어 「목숨」, 「배따라기」 등을 발표하기도 했다. 이후 김동인은 「朝鮮近代小說考」, 「文壇十五年裏面史」, 「文壇三十年의 자취」 등의 글에서 자신이 소설을 쓰게 된 과정을 소상히 밝힌 바 있다. 조선에서 동인지 문학의 출발을 여는 과정이자 근대소설의 양식적 질서를 조형하는 것과 겹쳐진다는 점을 고려하면 김동인의 언급이 지니는 무게는 가볍지 않다.

김동인은 1929년 8월에 발표한 「朝鮮近代小說考」에서 “現在法 敘事體는 近代人の 날카로운 心理와 情緒는 表現할 수 업”어 “主體와 客體의 區別의 明瞭치 못함을 駭”달아 과거시제를 사용했음을 강조한다. 또 당시에는 영어 ‘He’나 ‘She’에 해당하는 조선말조차 없었으나, ‘He’와 ‘She’ 모두가 “徹底히 『그』라는 代名詞로 變”¹⁾했다며 3인칭대명사를 처음으로 사용했다는 것도 밝힌 바 있다. 자신의 선구적인 업적에 대한 강조는 「文壇十五年裏面史」, 「文壇三十年의 자취」 등의 글에서도 거듭 행해졌다.

1) 김동인, 「朝鮮近代小說考(十)」, 『조선일보』, 1929.8.11.

한편 자신의 업적에 대한 강조와 함께 『약한者的슬픔』을 쓸 당시의 어려움에 대한 토로 역시 잊지 않았다.

소설을 쓰는 데 가장 먼저 봉착하여 -따라서 가장 먼저 고심하는 것이 『용어』였다. 구상은 일본말로 하니 문제 안 되지만, 쓰기를 조선글로 쓰자니, 소설에 가장 많이 써우는 『ナツカシク』 『-ヲ感ジタ』 『-ニ違ヒナカッタ』 『-ヲ覺エタ』 같은 말을 『정답게』 『을 느꼈다』 『틀림(혹은 다름) 없었다』 『느끼(혹 깨달)었다』 등으로 - 한귀의 말에, 거기 맞는 조선말을 얻기 위하여서 많은 시간을 소비하고 하였다. 그리고는 막상 써 놓고 보면 그럴 듯하기도 하고 안 될 것 같기도 해서 다시 읽어 보고 따져 보고 다른 말로 바꾸어 보고 무척 애를 썼다.²⁾

『文壇三十年의자취』에서의 인용으로, 소설을 쓸 때 ‘ナツカシク’, ‘ヲ感ジタ’, ‘ニ違ヒナカッタ’, ‘ヲ覺エタ’ 등의 용어를 조선어로 바꾸는 데 거듭 고민을 했으며 많은 시간을 소비했다는 것이다. 뒤에서 상론하겠지만 여기에서 흥미로운 것은 예로 든 용어들 대부분이 등장인물의 내면을 표현하는 것이라는 점이다.

이후 문학사가 백철이나 조연현 등은 김동인을 근대소설의 개척자나 신문예운동의 출발점으로 평가해 김동인에 대한 문학사적 위상의 단초를 제공했다. 김동인의 소설에 심리, 성격 등이 표현되어 근대소설을 정초했다는 데 따른 평가였지만, 그 근간에는 김동인의 언급을 ‘진지하고 혁신적인 신문장운동’으로 파악하고 ‘근대문장의 양식을 확립하는 것’이었다는 판단이 자리 잡고 있다.³⁾ 이와 달리 김동인 소설의 전개 방식을 극단적인

2) 김동인, 『文壇三十年의자취(二)』, 『신천지』 3권 4호, 1948.4·5, 149면.

3) 임화의 김동인에 대한 평가는 백철, 조연현 등과는 일정한 차이를 지닌다. 하지만 임화 역시 김동인의 소설을 전체와 거리를 둔 순수한 의미의 개성을 소설화했다고 보고 그것을 이광수 소설이 지닌 과도기성을 탈각한 것이라고 파악한다. 이에 관해서는 임화, 『小説文學의 二十年』, 『동아일보』, 1940.4.12.~13; 백철, 『朝鮮新文學思潮史(近代編)』, 수선사, 1948, 143-148면;

것으로 보고 창작방법과 작가의식 간의 괴리에 의한 것으로 파악하거나 김동인의 소설 세계를 현실과 동떨어진 반역사주의적인 것으로 규정할 경우도 있다. 이러한 평가도 소설에서 과거시제를 사용해야 할 이유는 없으며 3인칭대명사는 이광수가 이미 사용했다는 등 김동인이 선구적 업적으로 언급한 것들에 대한 비판을 기반으로 하고 있다.⁴⁾

앞서 김동인이 ‘나ツカシク’, ‘ヲ感シタ’, ‘ニ違ヒナカッタ’, ‘ヲ覺エタ’ 등을 조선어로 바꾸는 데 어려움을 겪었다는 것과 그 용어 대부분이 내면을 표현하는 것이었음을 확인한 바 있다. “『느꼈다』 『깨달았다』 등의 형용사를 본시 갖는 의의와 전연 다른 방면에 활용하여 재래의 우리말이 표현할 수 없는 특수한 기분을 표현하는 데 사용하였”는데, “처음 그 어휘를 쓸 적에는 도무지 틀에 맞지 않아서 스스로도 불안과 불만을 느끼면서”⁵⁾ 썼다는 것이다. 그런데 왜 김동인은 앞선 용어들을 조선어로 번역하는 데 시간을 많이 소비하고 또 막상 바꾸고 보면 마음에 들지 않아 불만을 느꼈을까?

그것은 그 용어들이 새롭게 등장한 용어였고 나아가 내면이 소설이라는 글쓰기 속에 처음 직접 드러났기 때문이었다. 스스로는 인지하지 못하지만 김동인은 과거시제와 3인칭대명사만을 처음 사용한 것이 아니라 그것을 통해 내면을 소설에 끌어들이는 작업까지 한 것이었다. 소설에서 자신의 존재를 드러내는 화자가 존재하는 한 작중 인물의 생각이나 감정을 직접적으로 표현하는 것은 불가능하다. 주석적 서술을 사용한 이전 소설

조연현, 『韓國現代文學史』, 현대문학사, 1957, 315-319면; 김윤식, 『김동인 문학의 세 가지 형식』, 『한국근대소설사연구』, 을유문화사, 1986, 89-151면; 황종연, 『낭만적 주체성의 소설』, 『김동인 문학의 재조명』, 새미, 2001, 77-107면 참조.

4) 김동리, 『자연주의의 구경』, 『문학과 인간』, 백민문화사, 1946. 여기에서는 『김동리전집』 7, 민음사, 1997, 13-25면; 김윤식, 『반역사주의 지향의 과오』, 『문학사상』, 1972.11, 285-293면; 김우중, 『한국현대소설사』, 성문각, 1982, 115-128면; 김재용·하정일 외, 『한국근대민족문학사』, 한길사, 1993, 427-430면 참조.

5) 김동인, 『文壇三十年의 자취(1)』, 『신천지』 제3권 제3호, 1948.3, 131면.

들에서 인물의 생각이나 감정은 작중 인물에 의해 표현된 것이라기보다는 화자가 인지하고 있는 것이었다. 생각이나 감정이 표현되기 위해서는 화자가 스토리에서 사라지고 작중 인물이 행위와 서술의 역할을 맡아야 하기 때문이다.

근대문학 연구에서 내면에 주목한 것은 김동인에 대한 논의에 한정된 것은 아니었다. 흔히 근대문학의 형성과 전개는 근대적 자아의 등장과 같은 궤에서 파악되는데, 여기에서 근대적 자아란 스스로 사유하고 판단하는 존재 곧 내면을 지닌 존재를 의미하기 때문이다.⁶⁾ 소설에서 내면이 지니는 의미 역시 그리 다르지 않은데, “허구에서 가장 중요한 것은 작중 인물을, 즉 사고하고 느끼고 행동하는 인물을, 서술된 이야기가 담고 있는 사고·감정·행동의 허구적 ‘원점’으로 창조하는 것”⁷⁾이라는 리코르의 언급 역시 이를 가리킨다.

그런데 소설의 허구적 원점으로 내면을 창조하는 것과 관련해 또 하나 흥미로운 언급이 있다.

낭만적 사랑은 숭고한 사랑과 열정적 사랑 둘 다로부터 구분된다. 낭만적 사랑은 개인의 삶에 어떤 서사 관념을 도입하는데, 이것은 숭고한

6) 실제 내면의 중요성을 한국문학에 끌어들이는 사람은 김윤식이었다. 그는 염상섭의 『標本室의 靑개고리』를 비롯한 초기 3부작을 다루며, 소설사에 획을 긋는 새로움을 내면 혹은 내면 형식의 발견에서 찾는다. 나아가 그것이 고백이라는 제도적 장치에 의한 것이라고 해, 그 기원을 일본의 소설에서 찾고 있다. 이 논의가 지닌 문제는 이미 지적된 바 있거니와, 더욱 아이러니한 것은 반대로 받아들인 내면의 의미가 이후 내면을 둘러싼 논의의 전범으로 작용했다는 점이다. 이에 관해서는 김윤식, 『고백체 소설 형식의 기원』, 『한국근대소설사연구』, 을유문화사, 1986, 153-192면 참조.

7) 리코르는 1인칭소설에서 ‘나’를 화자와 분리시켜 허구적 인물로 창조하는 것을 예로 들고 있다. 1인칭소설에서 경험적 자아인 ‘나’를 서술적 자아인 ‘나’로부터 분리시키는 것이 내면의 등장과 맞물리는 도정이라는 데서, 이를 소설에서 내면의 의미에 관한 언급과 연결된다. 물론 내면의 역할과 관련해 1인칭소설이 지니는 한계 역시 존재하는데, 여기에 관해서는 2장에서 상술하겠다. 이에 관해서는 Ricoeur P., 김한식·이경래 역, 『시간과 이야기』2, 문학과지성사, 2000, 134-137면 참조.

사랑이 가진 성찰성을 근본적으로 확장한 형식이다. ……중 략……낭만적 사랑의 발생은 소설의 출현과 얼마간 일치한다. 이 둘의 결합은 새로 발견된 서사 형식의 하나였다.⁸⁾

인용문에서 기든스는 ‘낭만적 사랑’을 신과 연결된 도덕적 가치인 ‘숭고한 사랑’이나 강력한 성적 애착인 ‘열정적 사랑’과 구분한다. 또 ‘낭만적 사랑’의 발생을 소설의 출현과 연결시키는데, 그 중심에는 낭만적 사랑이 지닌 내면에 의한 성찰이 놓이게 된다. 여기에서 내면의등장이 소설의 출현뿐만 아니라 낭만적 사랑, 곧 연애의 등장과도 관련되는 것임을 알 수 있다.

이 글은 근대소설에서 내면이 처음 등장하던 때에 주목해 등장의 양태를 되짚어보고자 한다. 그 과정을 통해 내면의 온전한 의미와 역할을 따져보려는 것이다. 중요한 것은 내면이나 의식이 언제 처음 등장했느냐는 문제보다 오히려 소설에서 내면이 지니는 의미, 나아가 그 역할이라고 할 수 있다. 앞선 리피르의 언급처럼 내면은 소설을 구성하는 여러 형식적 요소들 가운데 하나에 한정되지는 않으며 소설 양식의 근간을 이루고 있다. 내면이 일정한 시기에 등장해 소설이라는 양식의 주요한 구성 요소로 자리를 잡았다고 할 때, 기제가 만들어지고 관습화되는 과정에 관한 천착의 중요성은 부정될 수 없을 것이다. 이 글의 관심은 소설에서 내면이 등장하는 과정에 대한 검토를 통해 그것이 어떻게 가능했으며 또 어떠한 질서의 설정을 통해 다른 양식들과 차별화되어 나갔는가를 밝히는 데 있다.

8) Anthony Giddens, 배은경 역, 『현대사회의 성·사랑·에로티시즘』, 새물결, 1996, 84면.

2. 화자의 매개 혹은 중복

작중 인물의 생각이나 감정이라는 준거를 통해 소설에 접근할 때, 『약한者の슬픔』의 이전에도 내면이 등장했음은 어렵지 않게 발견할 수 있다. 먼저 이광수는 『無情』이나 『尹光浩』에서 소설의 초점을 형식이나 윤광호의 고뇌나 갈등에 위치시켰다.

선형은 참 아름다운 처녀라 얼굴도 아름답거니와 마음조차 아름다운 처녀라 저 선형과 이영채를 비교하면 실로 선녀와 매음녀의 차이가 안일 가 이러케 심각하고 또 한 번 영치를 보았다 그의 눈에는 맑은 눈물이 고이고 얼굴에는 거룩하다고 할 만흔 슬픈 빛이 보인다 더욱이 아모 상관 업는 로파가 영치의 손을 잡고 주름 잡힌 두 뺨에 거죽 업는 눈물을 흘림을 볼 때에 형식의 마음은 또 변하였다⁹⁾

인용은 『無情』에서 7년 만에 자신을 찾은 영채를 앞에 두고 형식이 영채와 선형과 비교하는 부분이다. 형식은 “곱게 다슬인 눈썹과 니마와 몸에서 나는 향수 넘시”에 영채를 순결한 처녀가 아니라고 생각했다가, 다시 “은긋 풍파를 다 겨그면서도 송죽의 절기를 직혀 앗스려니”¹⁰⁾ 한다. 인용에서 나타나듯 『無情』에는 끊임없이 영채와 선형을 저울질하는, 더 정확히 선형을 통해 영채를 배제해 나가는 형식의 내면이 자리하고 있다. 『無情』의 의의가 시대적 진취성, 사제관계의 구조층, 자유연애 사상, 문체 등에서 논의되지만,¹¹⁾ 그것들은 실제 소설의 중심에 놓인 내면을 기반으로 가능하게 된 것이기도 하다. 『尹光浩』에서 내면이나 의식의 위상 역시 『無情』에서 그것과 크게 다르지 않다.

9) 이광수, 『無情』, 『매일신보』, 1917.1.14.

10) 이광수, 위의 소설, 같은 날짜.

11) 김윤식·정호웅, 『한국소설사』, 예하, 1993, 64-81면 참조.

그런데 『無情』에는 다음과 같은 부분 역시 등장한다.

리형식은 아직 독신이라 남의 녀즈와 갖가히 교제하야 본 적이 업고
이러케 순결혼 청년이 흔히 그러혼 모양으로 젊은 녀즈를 디흐면 즈연
수접은 싱각이 나셔 얼굴이 확확 달며 고기가 저절로 숙여진다 남즈로
싱겨나셔 이리 흠이 못 싱겼다면 못 싱겼다고도 흐려니와 저 녀즈를
보면 아모러혼 핑계를 어더셔라도 갖가이 가려하고 말 혼마디라도 흐
여보려 호는 잘난 사름들보다는 나오니라(강조는 인용자)¹²⁾

인용은 형식이 여자와 교제한 경험이 없어 여자를 보면 저절로 고개를 숙이는 인물이라는 내용이다. 이 글의 관심은 뒤에 이어지는 그래도 여자를 보면 어떤 핑계를 통해서라도 가까이 가려는 사람보다 낫다는 주석에 놓인다. 장황하게 이어지는 주석은 『無情』의 특징 가운데 하나인데, 이는 자신의 목소리를 지닌 화자가 소설 속에 존재함을 의미한다. 이는 『無情』의 주석적 서술 방식과 연결되는데, 흔히 전지적 시점이라고 불린다. 전지(omniscience)라는 개념이 나타내듯이 『無情』에서 화자는 작중 인물의 내면이나 감정을 알고 있고, 과거, 현재, 미래를 넘나들며, 여러 장소에서 동시에 일어나는 일도 알 수 있다.

『無情』에는 자신의 존재를 뚜렷이 하며, 또 각각의 인물들의 속내를 전 달하는 화자가 존재한다. 부친과 오라버니들이 감옥에서 죽을 때까지 그들을 위해 살다가 그 후 형식만을 그리며 살아왔다는 영채의 사정이나 미국에 다녀와 벽돌 이층집에서 피아노를 타려는 선형의 바람이 등장할 수 있었던 것 역시 화자를 통해서였다. 스토리에 관해 모든 것을 알고 있는 또 서술에서 자신의 존재를 드러내는 화자가 존재하는 한, 작중 인물의 생각이나 감정이 직접적으로 표현되는 일은 불가능하다.

『無情』의 한편에는 흔히 1910년대 단편으로 불리는 「逼迫」, 「畵혼矛盾

12) 이광수, 위의 소설, 1917.1.1

』 등이 있다.¹³⁾ 현상윤의 『逼迫』과 양건식의 『畵畵矛盾』은 둘 다 ‘나’라는 지식인이 현실과의 괴리에서 느끼는 불안과 번민을 주제로 하고 있다. 처음으로 1인칭을 근대소설에 끌어들이 현상윤의 『逼迫』은 ‘나’가 주의의 시선에서 느끼는 정신적인 고뇌를 그리고 있다. 짧은 단편이지만 전체가 6장으로 나누어져 있는데, 이들 중 1, 2, 6장은 작중 인물 ‘나’의 고뇌를 그리는 데 할애되어 있다. 양건식의 『畵畵矛盾』 역시 ‘나’라는 지식인의 불안과 번민을 다룬 소설이다. 목적 없이 전차를 승하차하고, 가식적인 여자에 대한 혐오를 드러내고, 막별이꾼이 순사보에게 혼나는 장면을 관찰하는 등의 소설적 장치를 마련하고 있어 ‘나’의 불안과 고뇌는 『逼迫』보다 더욱 뚜렷하게 전달된다.

이들 소설에서 중심인물의 고뇌나 갈등은 『無情』과는 달리 화자를 매개로 하지 않고 ‘나’라는 작중 인물을 통해 직접 제시된다. 대개의 1인칭 서술에서 작중 인물인 ‘나’는 화자인 ‘나’와 시간적 거리를 지닌다. 전자를 경험적 자아 또 후자를 서술적 자아라고 할 때, 현재의 서술적 자아가 회상을 통해 과거에 위치한 경험적 자아를 그려내는 것이 1인칭 서술의 일반적인 특징이다. 이렇게 볼 때 『逼迫』이나 『畵畵矛盾』의 ‘나’는 경험적 자아로 서술적 자아인 화자와는 거리를 지니고 스스로의 내면을 표현하고 있다고 할 수 있다.

다만 官服을 입고 칼을 차워진 衫袴에 巡查補는 막버리軍을 懲戒하는 權利와 資格이 있는나 矛盾도 이쯤되면 甚하다 참으로 奇妙한 對照다 그려나도 生活의 逼迫으로 나의 其實性和 矛盾이 만흔 것은 事實이다 스스로 生活의 曠野에서 서본 즉 내가 只今까지 무둔 꿈은 時時刻刻으로 찌여여감을 볼 수 있다 그져 다만 理想만 그리든 숫버이 마음은 冷冷한 現實의 障壁에다 다 쳐부셔져 悲慘한 殘骸만 남았다(강조는 인용자)¹⁴⁾

13) 현상윤, 『逼迫』, 『청춘』 8, 1917.6; 양건식, 『畵畵矛盾』, 『반도시론』 11, 1918.2.

인용은 『畵畵矛盾』에서 전차에서 내려 배회하던 ‘나’가 순사보가 ‘別노히 큰 差等を 發見하기 어려운’ 막벌이꾼을 거칠게 혼내는 것을 본 감상이다. 주목해야 할 부분은 인용의 뒷부분으로, 자신의 꿈도 현실이라는 장벽에 부딪혀 비참한 잔해만 남았다는 것이다. 이와 같은 느낌은 ‘生活의 曠野에서 서본’이라는 표현에서 드러나듯이 경험적 자아의 것으로 보기는 힘들다. 이는 1인칭 서술이 지닌 독특한 특징이기도 하다. 1인칭 서술에서 경험적 자아가 서술적 자아와 분리되어 있다고 할지라도 서술적 자아의 멍에를 벗어버리기는 힘들기 때문이다.

1인칭 서술에서 화자의 내면이 등장인물의 그것에 음영을 드리우는 것은 경험적 자아와 서술적 자아가 같은 스토리 속에 있기 때문이다.¹⁵⁾ 『逼迫』 역시 서술적 자아와 경험적 자아가 겹쳐지는 것은 『畵畵矛盾』과 다르지 않다. 이렇게 볼 때 두 소설의 중심에 놓인 내면은 작중 인물인 ‘나’의 것이지만 화자인 ‘나의’ 영향으로부터 벗어났다고 보기는 힘든데, 이는 두 소설의 중심 시제가 현재인 것과도 연결이 된다.

앞서 확인한 것처럼 김동인은 자신이 과거시제를 처음 사용했다고 주장했는데, 소설에서 과거시제는 일상적인 의미에서 시간이라고 부르는 것과는 자율적인 관계에 있다. 사후서술(ulter narration)을 행할 때 소설의 중심에 놓이게 되는 과거시제는 오히려 화자에 의해 스토리 사건들을 선택되고, 계량되고, 배치되었음을 뜻하는 것이다. 『逼迫』, 『畵畵矛盾』 등은 중심인물의 고뇌 속에 갇혀 있어 시간을 의식하기 힘들거나(『逼迫』) 몇 개의 장면을 통해 하루라는 시간을 메우고 있어(『畵畵矛盾』), 실제 소설에서 시간의 흐름을 감지하기는 어렵다. 이는 『逼迫』이나 『畵畵矛盾』에서 소설의 전개가 시간의 흐름이 아니라 장소의 이동이나 중심인물의 갈등을 통해 이루어지는 것과도 맞물려 있다. 『無情』 역시 과거시제가 사용

14) 양건식, 앞의 소설, 1918.2, 74면.

15) 이에 관해서는 1인칭 서술방식의 특징에 관해서는 F. K. Stanzel, 김정신 역, 『인칭대립항』, 『소설의 이론』, 문학과 비평사, 1990, 125-169면 참조.

되기도 하지만 소설의 중심에 놓여 있는 시제는 현재시제이다. 『無情』은 전반부에는 4일이라는 시간이 장면으로 메워졌고, 후반부에서는 한 달이라는 시간을 다루는데 시간의 흐름은 급격하게 이완된다. 이들 소설 속에서 사건들이 선택되고 배치되고 의미화 된 작도의 흔적을 발견하기는 힘들다.

3. 서술방식과 내면

『無情』에서는 자신의 존재를 뚜렷이 하는 주석적 화자를 통해 형식, 영채, 선형 등의 갈등과 번민이 드러났음을 확인했다. 또 『逼迫』이나 『습혼 矛盾』의 경험적 자아인 ‘나’는 스스로의 고뇌를 표현하지만 거기에도 서술적 자아의 목소리가 오버랩 되어 있었다. 그렇다면 주석적 화자를 매개로 하지 않는, 또 서술적 자아의 명으로부터 벗어난 내면은 언제 등장했을까? 다음의 인용은 질문에 대한 답을 찾는 데 실마리가 될 수 있다.

가정교사 姜엘니자벳트는 가르침을 쏟내인 다음에 自己 房으로 돌아왔다. 도라오기는 하엿지만 이젯것 快活한 兒孩들과 마조 愉快히 지난 그는 썸썸하고 갑갑한 自己 房에 도라와서는 無限한 寂寞을 깨다랐다.¹⁶⁾

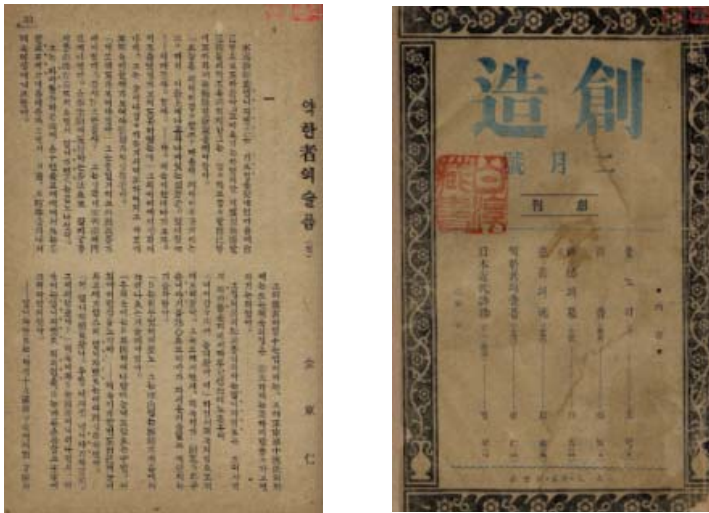
『창조』 1호에 실린 『약한者的슬픔』의 도입 부분인데, 인용된 부분에서 ‘快活한 兒孩들과 愉快히 지내다가 썸썸하고 갑갑한 房에 도라와서 無限한 寂寞을 깨닫는’ 존재는 『약한者的슬픔』의 작중 인물인 엘니자벳트이다. 『약한者的슬픔』은 ‘자기로서 살지는 못하고 누리에 비친 그림자로서 살고 강해 보여도 약한 그의 슬픔과 자각을 그린 소설’¹⁷⁾이라는 작가의

16) 김동인, 『약한者的슬픔』, 『창조』 1호, 1919.2, 53면.

17) 김동인, 『남은말』, 위의 잡지, 1919.2, 81면.

말에서 드러나듯 엘니자벳트가 겪는 시련과 고뇌를 그린 소설이다. 중요한 점은 『약한者の 슬픔』에서 엘니자벳트는 더 이상 주석적 화자를 매개로 하지 않고, 또 서술적 자아의 간섭 없이 자신의 고뇌와 번민을 전달하고 있다는 것이다. 남작과 이환 사이에서 갈등하고, 남작의 아이를 임신한 채 쫓겨나 고뇌하고, 재판에서 저 낙담하는 것도, 소설의 작중 인물인 엘니자벳트다.

『약한者の 슬픔』에서 엘니자벳트의 고뇌와 번민이 직접 표현될 수 있었던 것은 서술방식에 의해 가능해진 것이었다.



오른쪽부터 『창조』 창간호의 표지와 거기에 실린 『약한者の 슬픔』 1회의 처음 부분이다. 원문 이미지의 출처는 <아단문고>이다.

고뇌와 번민이 직접 드러나기 위해서는 엘니자벳트가 소설의 중심인물이어야 한다. 하지만 『약한者の 슬픔』 이전의 모든 주석적 서술에서도 중심인물은 시련과 고뇌를 겪는 과정을 통해 결말로 나아갔다. 고뇌와 번민이 직접 표현되기 위해서는 엘니자벳트가 행위의 중심뿐만 아니라 서술의 중심이기도 해야 했다. 더 정확히 말해 중심인물일 뿐 아니라 초점화

자(focilizer)이기도 해야 한다는 것이다.¹⁸⁾

한참 자다가, 열한시 썸, 자기를 혼드는 사람이 있는 고로 그는 눈을 번쩍떴다. 던등 아래, 의관을 한 男爵이 그를 되리다 보고 이섯다. 엘니 자벳트는 갑자기 잠이 수千 里 밖게 退散하는 거슬 깨다랴다. 그는, 男爵의 自己를 되리다 보는 눈으로, 男爵의 要求를 깨다랴다.¹⁹⁾

인용문에서 남작이 들여다보고 있는 것을 느끼고, 또 그의 요구를 깨닫는 사람은 엘니자벳트다. 중심인물이자 초점화자로 역할하게 되는 것을 통해 엘니자벳트는 ‘男爵이 自己를 드러다 보는 것을 보고 要求를 깨닫게 되는’ 곧 자신의 생각과 감정을 직접 표출할 수 있게 된 것이다. 서사 이론에서 이와 같은 서술방식은 작중 인물이 초점화자의 역할을 하고 있다고 해 흔히 인물시각적 서술로 지칭된다.²⁰⁾ 김동인 자신은 『조선문단』에 발표한 「小說作法」이라는 글에서 ‘일원묘사’라고 하고, 다음과 같이 설명한다.

一元描寫라는 것은, 景致던 情緒던 心理던 作中 主要人物의 눈에 비취인 것에 限하여 作者가 쓸 權利가 잇자, -主要人物의 눈에 버서난 일은 아무런 것이라도 쓸 權利가 업는- 그런 形式의 描寫이다. ……중 략…… 간절하고 明료한 諦은 다른 방식보다 나앗다 할지나, 主要人物 以外의 人

18) 초점화자는 소설에서 보는 것의 주체와 말하는 것의 주체가 항상 일치하지는 않는다는 전체 아래, 보는 것 곧 인식의 주체를 지칭하는 용어로 규정된 것이다. 이에 관해서는 Rimmon-Kenan S., 『소설의 시학』, 문학과지성사, 1985, 109-112면 참조.

19) 김동인, 앞의 소설, 1919, 2, 58면.

20) 여기에서 서술 양상, 곧 시점의 구분은 슈탄첼의 구분에 따른다. 슈탄첼을 소설의 서술 양상을 1인칭 서술, 주석적 서술, 인물시각적 서술로 구분한다. 1인칭 서술은 작중 인물 ‘나’가 화자가 되는 것이다. 주석적 서술은 스토리의 외부에 위치한 화자가 자신의 존재를 분명히 드러내는 것으로, 일반적으로 전지적 서술이라고도 불린다. 그리고 인물시각적 서술은 작중 인물이 초점화자로 위치해 인식한 것을 서술해 나가는 서술 방식이다. 여기에 관해서는 Stanzel F. K., 안삼환 역, 『소설형식의 기본유형』, 탐구당, 1982, 32-35면 참조.

物 行動이며 心理를 쓸 필요가 있을 때에는, 그 行動이며 心理를 主要人物의 示點 圈內에 쓰으려드려야 하니까, 저절로, 얼마간의 矛盾이 생기지 않을수 없다.²¹⁾

일원묘사를 작중 인물의 눈에 보인 것에 한정해서 쓸 권리가 있는 것으로 보고, 다른 서술방식보다 간결하고 분명한 점은 좋지만 주요 인물 이외의 행동이나 심리를 그리는 데는 어려움이 있다고 했다. 물론 『약한者の 슬픔』에서 일원묘사 혹은 인물시각적 서술방식이 확립되었다고 보기는 힘들다. 특히 결말 부분에서는 주석적 화자의 말이 엘니자벳트를 거치지 않고 직접 표출되는 등 소설의 전개 과정에서 서술방식에 균열을 보이기도 한다. 하지만 소설 전체로 볼 때 초점화자의 역할이 엘니자벳트에게 맡겨져 있는 것은 분명하다.

그런데 작중 인물인 엘니자벳트가 초점화자의 역할을 담당하는 것, 곧 인물시각적 서술의 중요성은 소설에서 화자가 사라지게 된다는 데 있다. 소설이 엘니자벳트의 시선과 서술을 통해 전개되어 나가자 화자는 소설에서 소거되게 된다. 『약한者の 슬픔』에서 작중 인물의 고뇌와 번민이 직접 등장하게 되었다는 의미는 여기에서 온전한 의미를 얻게 된다. 이전까지 모든 서사는 화자를 통해서만 서사에 다가설 수 있는 주석적 서술이나 서술적 자아의 개입을 받는 1인칭 서술을 공통된 서술방식으로 했기 때문이다.

실제 일원묘사라는 용어는 일본의 평론가이자 소설가인 이와노 호메이(岩野泡鳴)가 1918년 10월 『新潮』에 게재한 『現代將來の小說的發想を一新すべき僕の描寫論』라는 평론에서 사용한 말이었다. 김동인의 『小説作法』에는 일원묘사, 다원묘사, 순객관적 묘사 등에 대한 설명과 함께 그림이 첨부되어 있는데, 그림 역시 이와노 호메이의 그것과 유사하다.²²⁾ 『小

21) 김동인, 『小説作法(四)』, 『조선문단』 10호, 1925.7, 72·74면.

22) 이와노 호메이와 김동인이 주장한 일원묘사의 공통점, 차이점 등에 관한 검토 역시 조선에서

說作法』에서 제기된 김동인의 주장이 이와노 호메이의 영향을 받았다는 것은 이미 논의된 바 있으며 이후 근래까지 이견 없이 받아들여져 왔다.²³⁾ 하지만 중요한 것은 김동인의 일원묘사가 이와노 호메이의 논의를 연원으로 한다는 것이 아니라 그것이 김동인 소설 나아가 조선의 근대소설에 영향을 미쳤다는 것을 환기하면 그 한계 역시 두드러진다.

이와노 호메이가 일원묘사론을 제기한 것은 다야마 가타이(田山花袋)의 ‘평면묘사론’을 비판하면서였다.²⁴⁾ 다야마 가타이는 1908년 9월 발표한 『『生』における試み』에서 평면묘사를 “객관의 대상에 대해 조금도 내부로 들어가지 않고 인물의 내부도 다루지 않고 그저 보이는 대로 들은 대로 접한 대로 현상을 그대로 묘사하는 것(번역은 인용자)”²⁵⁾이라고 했다. 이와노 호메이는 가타이의 주장에 대해 『花袋論の一端』, 『現代將來の小説的發想を一新すべき僕の描寫論』 등에서 비판하게 된다. 그는 “인생은 인간 자신의 주관에 들어가는 것으로만 진실한 인생이 된다”고 하고 일원묘사를 “작자는 감의 기분이 되어 그래서 그 감을 매개로 해 관찰하”는 것, 곧 “한 사람의 기분을 통해 인생을 보는 것”²⁶⁾으로 규정했다.

여기에서 잠시 작중 인물이 초점화자의 역할을 하는 인물시각적 서술 방식이 서구소설사에서 등장한 상황을 환기할 필요가 있다. 19세기 말부

근대소설의 형식적 특징이 조형되는 연원과 파장을 밝히는 작업이 될 것이다. 여기에 관해서는 岩野泡鳴, 『現代將來の小説的發想を一新すべき僕の描寫論』, 『新潮』, 1918.10. 여기에서는 『近代文學評論大系』5(高橋春雄·保昌正夫 編集) 角川書店, 1972, 85-96면 참조.

- 23) 강인숙, 『자연주의연구 - 불·일·한 삼국 대비론』, 숙명여자대학교 박사학위논문, 1985, 226-232면; 오사와 요시히로(大澤吉博), 류해수 역, 『이와노 호메이의 ‘일원묘사론’에 대한 공감 - 김동인, 아리시마 다케오의 경우』, 『일본 근대문학 - 연구와 비평』, 일본근대문학회, 2003, 55-65면; 박종홍, 『『창조』 소제 김동인 소설의 ‘일원묘사’ 고찰』, 『현대소설연구』, 한국현대소설학회, 2005, 196-211면 참조.
- 24) 노구치 다케히코는 다야마 가타이의 주장을 결국은 소설의 비인격화라고 해 작품 속의 작가에게 이야기의 비인격화를 요구한 19세기 서양의 소설 이론에 충실한 것으로 보았다. 이에 관해서는 野口武彦, 노혜경 역, 『일본의 ‘소설’ 개념』, 소명출판, 2010, 53-58 . 64면 참조.
- 25) 田山花袋, 『近代文學評論大系』3(高橋春雄·保昌正夫 編集), 角川書店, 1972, 448-449면.
- 26) 岩野泡鳴, 앞의 글, 1972, 86·88면.

터 20세기 초 서구 소설사에는 소설 속 사건이나 행위보다 작중인물의 내면에 큰 비중을 두는 경향이 등장했다. 제임스 조이스(James Joyce)의 『율리시스』, 마르셀 프루스트(Marcel Proust)의 『잃어버린 시간을 찾아서』, 헨리 제임스(Henry James)의 『대사들』, 윌리엄 포크너(William Faulkner)의 『음향과 분노』 등이 그것이다.²⁷⁾ 이들 소설에서 내적 초점화자의 시선은 다른 인물이나 사건이 아니라 자신의 내면에 초점을 맞춘다. 자신으로 대표되는 작중 인물의 생각은 자유직접사고나 의식의 흐름 등의 방법을 통해 표출되었다.²⁸⁾

이렇듯 의식이나 내면이 이들 소설의 중심이 놓이게 된 것은 서술방식과 긴밀하게 관련되어 있었다. “새로이 발견된 인간의 의식 및 잠재의식이란 소재와 인물시각적 소설이란 형식만큼, 어느 특정한 소재가 표현상의 어느 특정한 형식과 이렇게 밀접하게 결합된 적은 일찍이 드물었다”²⁹⁾는 언급 역시 이를 가리킨다. 그런데 보다 중요한 것은 자유직접사고, 의식의 흐름 등에서 인지와 지각 또는 개념과 감각이라는 변별항을 통해 구분하려는 노력의 근간이 인간의 근대 이성, 또 재현에 대한 회의와 맞닿아 있다는 것이다. 이와 관련해 아도르노(T. W. Adorno)는 도구적 이성이 지배하는 근대에서 예술은 현실을 수용하는 것이 아니라 그 자체의 형식을 결정체로 만드는 것을 통해서 현실과 제대로 된 관계를 맺을 수 있다고 주장한 바 있다.³⁰⁾ 계몽적 기획은 비판적 형식으로만 자기를 표현할

27) 야우스에 따르면 이 시기는 미적 현대의 전개에서 세 가지 시대문턱 가운데 세 번째 시대문턱에 해당된다. 야우스는 첫 번째 시대문턱이 18세기 말의 낭만주의이며, 두 번째가 19세기 중반 이후의 흐름, 그리고 마지막 시대문턱이 위에서 언급한 시기를 전후로 한 문학적 흐름으로 파악한다. 이에 관해서는 Hans Robert Jauss · 김경식역, 『미적 현대와 그 이후』, 문학동네, 1999, 85-130면 참조.

28) 자유직접사고, 의식의 흐름 등에 대해서는 Chatman S., 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1990, 224-236면 참조.

29) Stanzel F. K., 앞의 책, 1982, 95면.

30) 이에 관해서는 T. W. Adorno, 홍승용 역, 『강요된 화해』, 『문제는 리얼리즘이다』, 실천문화사, 1985, 192-223면 참조.

수 있게 되었으며 소설은 사회에서 소외된 인간을 주관적으로 포착하려는 역설적인 방법으로 세계를 드러내게 되었다는 것이다.

4. 사라진 화자의 목소리

『약한者の 슬픔』에서 엘니자벳트의 갈등이나 고뇌가 직접 드러날 수 있었던 것은 일원묘사 혹은 인물시각적 서술방식에 의한 것이었다. 화자가 소설이라는 무대를 떠나버리자, 내면이나 의식은 엘니자벳트의 고백을 통해 직접 독자들에게 전달될 수 있었던 것이다. 소설 속의 생각과 감정이 작중 인물을 통해 직접 독자들에게 표현되자 스토리 속의 사건은 직접성의 외관을 꾸미고 나타나는 ‘극적 환상(dramatic illusion)’을 만들어 내었다. 앞에서 검토한 것처럼 19세기 후반 서구 소설사에서 인물시각적 서술방식이 부각된 것 역시 이와 연결된다. 인과성에 지배되는 실제 삶의 흐름을 직접 드러낸다는 가상이 실제로는 사실주의나 자연주의가 표방한 ‘냉정성’, ‘비편파성’ 등의 강령에 불과하다고 생각했기 때문이다.³¹⁾

독자들은 엘니자벳트의 고뇌나 번민을 직접 듣고 있다고 느끼며, 처음에는 그녀와 일정한 거리를 지니고 있던 독자들은 점차 엘니자벳트의 입장이 되어 그녀의 감정을 공유하는 경험을 하게 된다.³²⁾ 이 역시 화자의 소거를 통해 소설에 직접 등장하게 된 내면이나 의식에 기인한 것이다. 물론 소설의 전개에서 끊임없이 동일한 궤적만을 거듭 왕복하는 엘니자벳트의 고뇌는 독자들의 공유를 방해하는 요소로 작용한 것도 사실이지만, 고뇌나 번민에 개연성을 부여하는 것까지 김동인의 몫은 아니었다.

31) 여기에 관해서는 Stanzel F. K., 앞의 책, 1982, 76-93면 참조.

32) 슈탄젤은 끊임없이 초점화자의 눈을 통해 세계를 바라보며 감정과 생각을 공유해야 하는 등장인물 서술의 상황에 의해 독자들은 점차 인물에 대해 호감을 가지거나 그렇지 못할 경우에는 적어도 아량과 관용의 태도는 지니게 된다고 한다. Stanzel F. K., 위의 책, 1982, 99-101면.

『약한者の슬픔』의 중요 사건은 엘니자벳트가 남작에게 겁탈을 당하고, 남작의 아기를 가지고, 집에서 쫓겨나고, 재판에서 패하고, 유산을 하는 등이다. 이들은 원인에서 결과로 서로 이어져 있으며, 결과가 다시 뒤따르는 결과의 원인으로 작용하게 된다. 겁탈을 당해 아기를 가지게 되고, 임신을 해 쫓겨나고, 쫓겨나고 나서 소송을 하는 등 앞선 행위들은 뒤따르는 사건의 원인이 되고 또 의미를 지니는 것이다. 이러한 사건들은 중심인물이자 초점화자인 엘니자벳트에 의해 직접 제시되는 것과 같이 나타난다. 그 결과 독자들은 마치 인과율로 상징되는 삶의 흐름을 실제로 목도하고 있다고 받아들여지게 된다. 특히 고백을 통해 독자들에게 전달되는 엘니자벳트의 내면과 의식은 독자들로부터 신뢰와 설득을 끌어낸다. 스토리에 관해 모든 것을 인지하고 있는 또 서술에서 자신의 모습을 드러내는 화자가 있는 한, 독자가 작중 인물의 감정과 행동을 공유하는 것은 불가능하기 때문이다.

간과해서는 안 될 하나의 문제는 『약한者の슬픔』에서 직접 제시를 통해 드러난 작중 인물의 내면이 실제로는 화자의 것이라는 점이다. 앞서 화자의 소거를 통해 엘니자벳트의 생각과 감정이 온전히 등장할 수 있다고 했는데, 화자는 소거에도 불구하고 등장인물의 생각과 감정을 지배한다. 여기에 관한 이해는 평면에 깊이를 부여하는 방법인 원근법에서 도움을 받을 수 있다. 원근법은 공간을 통일시키는 소실점의 설정하는데 그림의 외부에는 소실점과 상치하는 또 하나의 위치, 곧 투시점이 존재한다. 투시점은 실제 그림에서는 드러나지 않지만 대상을 정확하게 자기화할 수 있는 특권을 지닌 위치라고 할 수 있다.³³⁾ 여기에서 투시점과 소실점에 각각 화자와 엘니자벳트를 대응시킬 수 있다. 화자는 사라졌지만 엘니자벳트를 지배하는 위치에 서서, 자신과 스토리 사이의 거리를 만들어 내면서 동시에 스토리 내부의 엘니자벳트를 자기화함으로써 그 거리를 제

33) 근대적 공간을 지배하는 원근법의 원리에 관해서는 Michel Foucault, 이광래 역, 『말과 사물』, 민음사, 1989, 25-40면 참조.

거하게 된다. 이 글이 관심을 가지고 있는 내면은 정확히 이러한 거리의 창출과 제거의 매개로서 역할을 한다.

여기에서 미루어둔 질문을 환기할 필요가 있다. 『약한者の 슬픔』에서, 사라진 화자의 은밀한 지배를 받는 또 인과의 사슬을 통해 완성된 내면을 매우고 있는, 실체는 무엇인가 하는 것이다. 내면의 문제와 관련해 일본의 평론가 가라카니 고진(柄谷行人)은 일반적으로 표현해야 할 내면이 표현에 앞서 존재한다고 생각하지만 실제 내면은 고백이라는 기제를 통해 등장한다고 했다. 그리고 고백이라는 기제는 거기에서 감추어야 할, 억압되어야 할 것을 만들어내야 했다고 한다.³⁴⁾ 먼저 『약한者の 슬픔』에 나타난 엘니자벳트의 고백을 들어보자.

그는 利煥이를 사랑하였다. 利煥이도 그를 사랑하였다. ……중 략……
그거를 짝사랑이라 생각한 엘니자벳트는, 그러케 쉽게 몸을 男爵에게 허락하였다. 그리하여, 그의 사랑 - 그 반 成立되어가든 그의 사랑 - 神聖한 戀愛 - 귀한 첫사랑, 은 파멸되었다. 肉으로 인하여 사랑은 破滅되었다.³⁵⁾

인용은 엘니자벳트가 남작과 관계를 맺고 임신을 한 것을 안 후 심경을 고백한 것이다. 고백에서 어렵지 않게 두 개의 대타향을 발견할 수 있는데, 하나가 ‘神聖한 戀愛’라면 다른 하나는 ‘肉’이다. 실제 『약한者の 슬픔』은 이 두 개의 항목을 진자운동하는 엘니자벳트의 내면을 그리는 데 소설의 대부분을 할애하고 있다. 그 왕복은 지루할 만큼 같은 궤적을 반복하지만 끝은 출발부터 정해져 있었다. 소설에서 엘니자벳트가 ‘약한者’로서 겪는 슬픔은 남작에게 정조를 빼앗기고, 남작의 아기를 가지고, 그것 때문에 쫓겨나고, 재판에서 패배하고, 아기를 유산을 하는 등의 사건을 의미한다. 그리고 그 일련의 흐름은 ‘肉’ 바꾸어 말하자면 ‘육체’ 혹은 ‘육

34) 柄谷行人, 박유하 역, 『구성력에 대하여』, 『일본근대문학의 기원』, 민음사, 1997, 34-51면 참조.

35) 김동인, 앞의 소설, 1919.2, 66-67면.

망으로 인해 ‘神聖한 戀愛’가 파멸되는 과정과 맞물려 있다.

이 궤적은 내면이 조형되는 과정에 있었던 『無情』에서 이형식이 보였던 갈등의 실체와도 연결된다. 형식의 갈등 역시 다채로운 양상으로 거듭되지만 그 본질은 ‘정신’의 다른 이름인 ‘순결’을 상징하는 선형을 통해 영채를 배제해나가는 과정이었기 때문이다. 여기에서 육체적 욕망이나 당위적 도덕 등을 감추어야 할 것, 억압되어야 할 것으로 위치시킨 것이 고백 나아가 내면이라는 점이 간과되어서는 안 된다. ‘神聖한 戀愛’를 파멸시킨 것이 ‘肉’이었다는 엘니자벳트의 토로는 내면을 통해 독자에게 직접 전달된다. 그것과 함께 인과율로 구성된 사건의 전개를 통해 독자들은 그 토로를 자기화하게 된다. ‘神聖한 戀愛’와 ‘肉’이라는 대타항은 투시점과 소설적이라는 근대소설의 양식적 질서에 대한 하나의 예이지만, 다음과 같은 인용은 이와 관련해 시사 하는 바가 크다.

속어에 ‘색(色)’, ‘연(戀)’ 등의 말이 있다. 옛날에는 이러한 말에 오늘날과 같이 천한 의미가 없었다. 당시에는 사람들에게 ‘색을 즐겨라’ 혹은 ‘연(戀)하라’고 권하는 호사가도 있었다고 한다. 하지만 옛날과는 달리 오늘날에는 이런 식의 말은 천박한 연상을 일으켜 사용하지 않아야 한다는 게 식자들의 생각이다. ……중 략…… 따라서 이런 말들과 ‘애정’이라는 성어(聖語)를 혼동하지 않기를 바란다.³⁶⁾

인용은 1870년대를 전후해 일본에 영어의 ‘Love’가 ‘연애’라는 번역을 통해 유입되고 난 후 ‘색(色)’이나 ‘연(戀)’과 같은 본래 존재했던 개념들이 천박한 것으로 받아들여지기 시작했다는 내용이다. 그렇다면 『약한者の 슬픔』에서 ‘神聖한 戀愛’에 의해 배제되어 갔던 ‘육체’ 또는 ‘욕망’ 역시 이러한 전도의 과정과 관련된다고 할 수 있을 것이다. 흥미로운 점은 그 때

36) 『色情愛情辯』, 『女學雜誌』, 1891.2. 여기에서는 『번역여성립사정』(柳父章, 서혜영 역), 일빛, 2003, 102면에서 재인용.

개가 내면이라는 것인데, 소설의 출현과 연애의등장이 궤를 같이 한다는 기든스의 앞선 언급 역시 이와 관련되어 있다.³⁷⁾ 하지만 둘의 온전한 관계를 가늠하기 위해서는 “19세기에 전개되는 사회는” “성에 관한 참된 담론을 생산하기 위해 도구를 이용했”으며, 그것을 통해 “주체에 관한 얇이 수 세기 전부터 서서히 구성되어 왔”³⁸⁾다는 푸코(Michael Foucault)의 언급 역시 간과되어서는 안 된다.

5. 내면과 유티주의

김동인은 『약한者의 슬픔』을 발표했던 즈음과 비슷한 시기 평론 『自己의 創造한 世界 -톨스토이와 찌스터예프스키-를 比較하여』, 『사람의 사른 참모양』 등을 통해 자신의 문학관을 피력한다. 자연의 창조물과 인간의 그것을 비교하며, 사람의 힘이 작음했다는 점에서 아무리 작은 것이라도 인간의 창조물이 자연의 숭엄함보다 위대하다고 했다. 또 예술의 위대성은 사람이 자신이 지배할 세계를 만들어 놓았다는 데 있으며, 위대한 예술가란 한 개의 세계를 창조하여 자기 손바닥 위에서 자유롭게 놀릴 수 있는 인물이라는 것이다.³⁹⁾

김동인의 문학관이 지닌 핵심은 작품에 대한 작가의 의식적 개입이나

37) 이는 베버가 프로테스탄티즘의 윤리를 자본주의 정신으로 연결시킨 것과도 관련된다. 베버는 프로테스탄티즘 특히 칼뱅주의에서 부부간의 사랑도 특정한 목적 곧 ‘생육하고 번성하라’는 신의 영광을 더하기 위한 계명을 수행하는 외에는 금지됐다고 한다. 그리고 금욕은 자연스럽게 프로테스탄티즘의 또 다른 교리 곧 직업 노동으로 연결되고 자본주의의 정신이 되었다고 했다. 이에 관해서는 Max Weber, 박성수역, 『프로테스탄티즘의 윤리와 자본주의 정신』, 문예출판사, 1988, 123-147면 참조.

38) Michel Foucault, 이규현 역, 『성의 歷史』1, 나남출판, 1990, 86-87면.

39) 김동인의 문학관에 대한 접근은 김동인, 『自己의 創造한 世界 -톨스토이와 찌스터예프스키-를 比較하여』, 『창조』 7호, 1920.7, 49-51면; 김동인, 『사람의 사른 참모양』, 『창조』 8호, 1921.1, 25-27면 참조.

지배라고 할 수 있는데, 실제 소설 창작에서는 개입이나 지배를 가능하게 하는 매개를 찾는 데로 나아간다. 『약한者の슬픔』에 대한 접근을 통해 소설에서 사라진 화자가 자신과 스토리 사이의 거리를 창출하는 동시에 그 거리를 제거한다고 할 때 그것의 매개가 내면이었음을 확인한 바 있다. 그렇다면 내면이나 의식이 김동인이 소설에서 찾아낸 지배와 조작의 기제로서 역할 했다는 것을 뜻한다. 개입이나 지배의 매개를 찾는 것이 소설의 양식적 질서를 모색하는 것이라는 점에서, 또 그 궁극적인 지점이 작품의 완결성을 지향하는 일이었다는 점에서, 모색은 흔히 미를 고립적인 데 위치시키고 그 완성을 피하는 유희주의로의 도정과 연결된다. 여기에서 김동인 소설에 관한 문학사적 규정에 대한 재고의 여지가 마련될 수 있다. 김동인에 관한 소설사나 문학사의 관심은 『배따라기』로부터 시작되어 ‘동인미’라고 불리는 소설적 완결성을 구축한 『감자』, 『狂書師』, 『狂炎소나타』 등에 집중되어 있다. 하지만 그 완결성으로 나아가는 개입과 지배의 주된 매개라고 할 수 있는 내면은 이미 『약한者の슬픔』에서 등장했다는 것이다.

여기에서 김동인 소설이 내면이나 의식을 중심에서 다룬 인물시각적 서술방식의 온전한 의미를 획득했느냐에 대한 질문 역시 제기될 수 있다. 앞서 그것이 인간의 근대 이성, 또 재현에 대한 회의와 맞닿아 있음을 확인한 바 있다. 그런데 『약한者の슬픔』에서 엘니자벳트는 겁탈을 당하고 집에서 쫓겨나고 재판에서 패하는 등 작가가 의도한 소설의 전개에 철저히 순종하고 있다. 『마음이여튼者여』에서도 중심인물 K의 고뇌는 Y가 다른 사람에게 시집을 가는 것, 아내와 자식이 죽는 것 등 작가의 의도에서 벗어나지 않는다. 이들 소설에서 작가가 말하고자 하는 바, 곧 소설의 주제는 엘니자벳트나 K를 타자로 만들어 배제하는 과정에 의해 드러나고 있다는 것이다. 이렇게 볼 때 『약한者の슬픔』, 『마음이여튼者여』 등에서 나타난 인물시각적 서술방식이 소설의 양식적 질서 나아가 근대의 논리에 대한 재고나 균열의 계기로 작용하고 있다고 보기는 어렵다.

그것은 『약한者の슬픔』에서 엘니자벳트가 거둬온 시련에도 불구하고 화자가 그녀의 입장을 이해하거나 그것을 통해 태도가 변화했다는 흔적을 발견하기 어렵다는 데서도 나타난다. 거기에는 “生理學上 자기네 身體構造는 생각지 안코, 參政權을 다고 어찌 흥여라 덤”비기만 하는 “계집의 영혼의 存在를” “절대로 否認한다”⁴⁰⁾는 당시 김동인의 여성에 대한 인식 역시 작용하고 있다. 『약한者の슬픔』에 이어 발표된 『마음이여튼者여』에서도 화자는 중심인물 K에게 닥친 거둬온 시련에 대해 귀 기울이지 않는다. 소설의 결말 부분에 이르기까지 K의 고뇌가 달라지지 않고 또 해결의 실마리를 찾을 수 없는 것은 이를 말해주고 있다.

그런데 미에 대한 갈망 혹은 유태주의는 김동인 개인에 한정되지 않는 1920년대 전반기 동인지 문학의 일반적인 지향이었다.⁴¹⁾ 1920년대 전반기 동인지 문학은 문학을 과학, 도덕 등 다른 근대의 가치 영역들과 분리시켜, 그 자체로서 자족적이고 초월적인 영역으로 상정한다. 문학을 다른 영역들의 상위에 위치시키고 모든 가치와 의미를 포괄하는 중심으로 규정하는 것도 이와 연결된다. 1920년대 전반기 동인지 문학과 이광수로 대표되는 1910년대 문학의 변별점 역시 같은 지점에 위치했다.

이광수는 지·정·의 영역의 분화를 전제로 ‘정’에 기반을 두고 문학의

40) 여성을 영혼이 없는 무지한 존재로 파악하는 것은 성적인 욕망을 남성과 여성의 생물학적 차이에 따른 생리적이고 본질적인 것으로 파악한 당시의 논의를 근간으로 한다. 논의의 전개는 여성의 성적 욕망과 남성의 긍정적 에너지를 대조시키는 것으로 나아가 결국 여성을 부정적 타자로 위치시키게 된다. 여기에 관해서는 김시어담, 『영혼-女子運動을 봄-』, 『創造』 9호, 1921.5, 43-45면; 이명선, 『식민지 근대와 '성과학'담론과 여성의 성(Sexuality)』, 『여성건강』 2권 2호, 2001, 102-106면 참조.

41) 유태주의란 미를 현실의 반대편에 독자적인 것으로 위치시키고 그 완성을 궁극적인 목적으로 하는 예술 경향이다. 실제 이는 근대 자본주의 시대의 전개와 함께 상실된 삶과 세계의 조화, 영원한 것과 일상적인 것의 행복한 통일을 회복하고자 하는 강한 열망의 소산이기도 하다. 유태주의가 온전한 의미를 지니는 것은 아도르노의 언급처럼 그것이 자체로서 막강하고 동화불가능한 사물의 세계와 단절하는 인식의 계기로 작용할 때이다. 여기에 관해서는 박현수, 『완성과 파멸의 이율배반, 동인미 - 김동인의 유태주의에 대한 고찰』, 『대동문화연구』 84집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2013, 421-454면 참조.

개념을 정초하지만 정은 도덕이라는 매개를 거쳐 민족이나 국가로 나아갔다. 다른 근대의 가치 영역들과 분화를 전제로 정초되었던 문학 영역이 민족, 국가 등 전체의 기획에 종사하게 된 것이었다.⁴²⁾ 여기에 반해 김동인으로 대표되는 1920년대 전반기 동인지 문학은 문학을 다른 영역과는 고립된 초월의 공간 속에 상정하고 그것을 존재의 이유로 삼았다. 그런데 이 글의 관심과 관련해 제기되는 의문 하나는 그들이 추구했던 고립과 초월이 제대로 된 의미를 지니는 것인가 하는 점이다.

김동인이 정초한 소설적 관습이 내면을 직접 표현한 것이라고 할 때, 이는 문학의 하위 범주로서 소설의 양식적 질서와 연결된다는 점에서 고립과 초월의 매개라고 볼 수 있다. 실제 김동인은 내면이나 의식의 직접적인 제시와 사건의 인과적인 구성을 통해 형식적 정체성이나 완결성으로 대표되는 완미한 소설을 추구했다. 그런데 직접 표현된 작중 인물의 내면은 화자의 것이었으며, 인과적인 구성 역시 선택과 배치에 의한 것이었다. 이들은 삶의 선택과 배치 또 직접 제시를 통해 사실에 형식적인 보증을 하지만, 실제 삶을 억압하고 소외시키는 거짓 보증이기도 했다.

직접 제시와 인과 연쇄는 원근법과 인과율의 다른 이름이었으며, 이들은 근대적 시공간을 지배하는 두 가지 항목이다. 여기에서 내면이나 의식이라는 소설적 관습 역시 스스로의 질서를 통해 은밀한 방식으로 계몽으로 집약되는 근대적 논리에 기여하고 있음도 부정할 수 없다. 이를 고려하면 김동인을 비롯한 1920년대 전반기 동인지 문학의 성격을 현실의 반대편에 위치한 미의 추구로 규정하는 것은 재고가 요구된다. 또 미에 대한 독자성을 계몽으로 집약되는 1910년대 문학과 변별되는 특징으로 파악하는 논의 역시 보다 신중한 접근을 필요로 한다고 할 수 있다.

42) 황종연, 「문학이라는 역어」, 『동악어문논집』 제32집, 동악어문학회, 1997, 475-480면 참조.

| 참고문헌 |

1. 기본 자료

『매일신보』, 『조선일보』

『반도시론』, 『신천지』, 『조선문단』, 『창조』, 『청춘』 등.

2. 연구 자료

강인숙, 『자연주의연구 - 불·일·한 삼국 대비론』, 숙명여자대학교 박사학위논문, 1985, 226-232면.

김동리, 『자연주의의 구경』, 『김동리전집』 7, 민음사, 1997, 13-25면.

김윤식, 『반역사주의 지향의 파오』, 『문학사상』, 1972.11, 285-293면.

_____, 『김동인 문학의 세 가지 형식』, 『한국근대소설사연구』, 을유문화사, 1986, 89-151면.

_____, 『고백체 소설 형식의 기원』, 위의 책, 1986, 153-192면.

박종홍, 『『창조』 소재 김동인 소설의 '일원묘사' 고찰』, 『현대소설연구』, 한국현대소설학회, 2005, 196-211면.

박현수, 『완성과 과멸의 이율배반, 동인미 - 김동인의 유티주의에 대한 고찰』, 『대동문화연구』 84집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2013, 421-454면.

이명선, 『식민지 근대와 '성과학'담론과 여성의 성(Sexuality)』, 『여성건강』 2권 2호, 2001, 102-106면.

임화, 『朝鮮新文學史論序說』, 『조선중앙일보』, 1935.10.23.-26.

『小説文學의 二十年』, 『동아일보』, 1940.4.12.-13.

정연희, 『김동인 전반기 소설의 서술기법 연구 - 서술 초점과 화자의 존재 양상을 중심으로-』, 『국어국문학』 126, 국어국문학회, 2000, 375-398면.

황종연, 『문학이라는 역어』, 『동악어문논집』 제32집, 동악어문학회, 1997, 475-480면.

_____, 『낭만적 주체성의 소설 - 한국근대소설에서 김동인의 위치-』, 『김동인 문학의 재조명』, 새미, 2001, 77-107면.

오사와 요시히로(大澤吉博), 류해수 역, 『이와노 호메이의 '일원묘사론'에 대한 공감 - 김동인, 아리시마 다케오의 경우-』, 『일본 근대문학 - 연구와 비평』, 일본 근대문학회, 2003, 55-65면.

Stanzel F. K., 김정신 역, 『인칭대립항』, 『소설의 이론』, 문학과 비평사, 1990, 125-169면.

T. W. Adorno, 홍승용 역, 『강요된 화해』, 『문제는 리얼리즘이다』, 실천문학사, 1985,

192-223면.

2) 단행본

- 김우중, 『한국현대소설사』, 성문각, 1982, 115-128면.
김윤식·정호웅, 『한국소설사』, 예하, 1993, 64-81면.
김재용·하정일 외, 『한국근대민족문학사』, 한길사, 1993, 427-430면.
백철, 『朝鮮新文學思潮史(近代編)』, 수선사, 1948, 143-148면.
조연현, 『韓國現代文學史』, 현대문학사, 1957, 315-319면.
高橋春雄·保昌正夫 編集, 『近代文學評論大系』 3, 5, 角川書店, 1972, 448-449. 85-96
面.
柄谷行人, 박유하 역, 『구성력에 대하여』, 『일본근대문학의 기원』, 민음사, 1997,
34-51면.
野口武彦, 노혜경 역, 『일본의 '소설' 개념』, 소명출판, 2010, 53-58 . 64면.
柳父章, 서혜영 역, 『번역여성립사정』, 일빛, 2003, 102면.
Anthony Giddens, 배은경 역, 『현대사회의 성·사랑·에로티시즘』, 새물결, 1996, 84
면.
Chatman S., 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1990, 224-236면.
Hans Robert Jauß·김경식역, 『미적 현대와 그 이후』, 문학동네, 1999, 85-130면.
Max Wever, 박성수역, 『프로테스탄티즘의 윤리와 자본주의 정신』, 문예출판사, 1988,
123-147면.
Michel Foucault, 이광래 역, 『말과 사물』, 민음사, 1989, 25-40면.
_____, 이규현 역, 『성의 歷史』1, 나남출판, 1990, 86-87면.
Ricoeur P., 김한식·이경래 역, 『시간과 이야기』2, 문학과지성사, 2000, 134-137면.
Rimmon-Kenan S., 최상규 역, 『소설의 시학』, 문학과지성사, 1985, 109-112면.
Stanzel F. K., 안삼환 역, 『소설형식의 기본유형』, 탐구당, 1982, 32-35. 76-93면.

<Abstract>

The appearance and meaning of inner side in the novel —focus on Kim Dong-In's <The Sorrow of the Weak>

Park, Hyun-Soo

Kim Dong-In said that he first used ‘the past tense’ and ‘third person pronouns’ in his novel and also retrospected that it was difficult to change the concept into Korean when writing a novel. This study focused on the time when the inner side emerged in the novel, and tried to ask how the appearance of the inner side was possible. The inner side also appeared in Lee Kwang-Soo’s <Heartlessness(無情)> and short stories in 1910’s. But it appeared through the narrator or also overlapped with the voice of the narrative-self. In contrast, in <The Sorrow of the Weak(약한자의 슬픔)>, anguish was expressed by the work in progress. It was made possible by a narrative way, Kim Dong-In called it ‘the Unitary description’. The term called the Unitary description was used by Iwano Homei, a Japanese critic and novelist. In narrative theory, it is called person’s visual description. In the history of novels in the West, the way of describing the person’s visuals appeared because of the skepticism about modern reason or representation. However, the inner side of the story was actually the narrator’s. In <The Sorrow of the Weak(약한자의 슬픔)>, what the artist was trying to say is that ‘sacred love’ was destroyed by ‘desire’. <Heartlessness(無情)> was also no different. In his criticism, Kim Dong-in emphasized the artist’s conscious ability for his work. A careful attitude is required to view the character of Kim Dong-in and the literature of literary coterie magazine in the early 1920’s as aestheticism.

Key words: Kim Dong-In, inner side, narrative method, the Unitary description, literary coterie magazine

투 고 일 : 2020년 11월 29일

심 사 일 : 2020년 11월 30일-12월 10일

게재확정일 : 2020년 12월 11일

수정마감일 : 2020년 12월 26일