creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사학위논문

김동인 문학의 전화(轉化)와 '창조'의 문제

2020년 8월

서울대학교 대학원
국어국문학과 현대문학전공
나 준 성

김동인 문학의 전화(轉化)와 '창조'의 문제

지도교수 방 민 호

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함.

2020년 4월

서울대학교 대학원

국어국문학과 현대문학 전공

나 준 성

나준성의 문학석사 학위논문을 인준함.

2020년 7월

위 원 장 신 범 순 ㊞

부위원장 김 종 욱 ㊞

위 원 방 민 호 ㊞

국 문 초 록

본고는 김동인 문학에서 복잡한 의미를 내포하면서 다양하게 구체화되어 있는 ‘창조’를 그 문학의 최대 문제로 판단하고, 그 ‘창조’란 어떤 것이었으며 어떠한 형상으로 재구성되어갔는가를 드러내고 그 의미를 탐색해보는 데 목적을 둔다.

김동인의 ‘문학’과 그 문학에서의 ‘창조’ 둘 모두는 특정 시점을 기점으로 하여 크게 바뀌게 되는데, 이 변화를 이 글에서는 ‘전화(轉化)’라고 일컫는다. 이 양적·질적 전환은 김동인이 단편소설만을 쓰는 작가로부터 장편소설을 지속적으로 써내는 작가로 탈바꿈하는 현상에서부터 비롯된다. 또한 본래 그에게 ‘소설’이란 ‘현대를 배경으로 하는 가상인물들의 허구적 이야기’ 이외의 것이 아니었으나, 이 시기 이후 김동인의 소설에는 ‘실제 있었던 인물, 사건, 배경으로 주로 구성된 소설’인 역사소설이 주를 이룬다. 이 글에서 ‘이 시기’는 1929년이다.

1929년 이후 김동인은 소설 96편 중 76편을, 평론 69편 중 58편을, 수필 147편 중 125편을 썼다. 김동인 문학의 과반은 수없이 연구되어온 단편소설들이 아니라 역사장편소설과 야담에 있고, 김동인의 문학이 가장 왕성했던 시기는 늘 주목되어온 1919년부터 1930년대 초반의 시기가 아니라 오히려 1930년대 이후였다.

발표매체의 경우 김동인은 1929년 이전 『창조』, 『영대』와 같은 동인지 위주에서, 1929년 이후 신문매체 위주로 지면을 옮겨갔다. 이것을 문학사의 차원에서 보면, 김동인의 문학적 자취는 동인지시대가 저물고 신문연재소설이 대두된 1930년대 이후의 문학장을 예증(例證)한다. 그러나 더욱 중요한 것은 소설가로서의 김동인의 변화가, 그의 문학 및 문학론에 어떠한 파장을 발생시켰는가에 관한 것이다.

1920년 5월 『창조』에 발표한 최초기의 평론인 「자기의 창조한 세계」에서부터 김동인의 예술(문학)은 곧 ‘창조’였고, 이 사유는 김동인이 1920년대와는 전혀 다른 소설가가 된 그 이후에도 유지되고 있었다. 그런데 문제적인 지점이 확보되는 것은 김동인의 ‘창조’가 단지 그의 문학적 생애 전반에 걸쳐 중요한 것이었다는 데에 있지 않다. 그것은 그의 ‘창조’가 그 창조의 요건으로서 요구하고 있었던 중요한 것들이, 종전과 같은 방식으로는 이뤄지지 못하게 된 상황에서,

김동인은 어떻게든 '창조'를 밀어붙여보려 했다는 데에 있다.

이 글은 김동인이 자신의 예술을 (전에 없던 것으로서의) 창조로 본다는 데서 비롯한 예술의 전위성에 대해 실현하려 했던 문학적 형상을 확인한다. 또한 '창조'의 조건에 대한 것으로서, 그 '창조'를 (불)가능하게 하는 '약함'에 대한 감각에 대해 살핀다. 김동인의 전기 단편소설들에서 두드러지는 특징 중 하나는 죽음의 문제와 인간의 약함에 대한 문제였다. 다양한 인간군상이 드러내는 약함의 성격은 김동인의 소설들에서 동정(Sympathy)의 정동을 자아내는 것이자, 내포작가와 내포독자 사이에 존재하는 공통연관이었다.

『창조』나 『영대』와 같은 동인지가 아닌, 신문에 소설을 쓰게 되면서 그 의도는 '개인의 세계'를 위협하는 한 도전에 직면하게 되고, 그 의도는 이전의 단편소설들과는 사뭇 다른 '역사소설'—10편의 역사장편소설과 『야담』에 발표한 야담(역사단편소설)들—을 쓰게 되면서, '자신이 창조한 하나의 이야기'라는 정의는 어떤 위기에 직면하는 것처럼 보인다.

김동인 문학에서 신문이 한 전화의 계기로서 중요한 위치를 점하고 있는 이유는, 이 시기(1929년) 이전의 김동인 문학이 신문(연재소설)을 비판해왔으나 이후 그 문학이 신문에 연재되면서 발생하게 된 '자기변호 또는 자기부정'의 필요성 때문만이 아니다. 이 '사건'은 신문연재소설, 그리고 그것이 김동인에게 의미했던 대중성(상업성)의 문제가 그 종전의 김동인 문학이 기치로 내세우고 있었던 최대의 문제를 위협하는 것이었기 때문이다. 그런데 그 '위협'은 소설가 김동인과 그 위협 이후 이뤄진 소설 창작 모두에서 '위협에 의해 굴복하거나' '위협에 저항하여 종전의 문학론을 밀어붙이는' 이항대립적인 대응으로 이뤄지지 않았다. 그것은 김동인 문학에서 그간의 '창조'에 존재하던 —'예술지상주의'로도 환언될 수 있는—'예술 옹호론'의 추상적인 성격을 쇄신하게 하는 계기로서 작동되어, 그의 문학은 전화를 이루었기 때문이다.

김동인 문학의 주체는 당당하고도 오만하게 여겨지는 '창조자'에서 끌어내려지면서, 독자대중과 신문편집자를 고려하는 '전업소설가'로 변화하게 된다. 김동인은 한 번도 전업소설가가 아닌 적이 없었지만, 종전의 '창조'에는 창조의 주체와 그 주체가 만들어낸 피조물만이 있었다면 이후의 '창조'에는 그 주체와 피조물을 승인하고, 그것에 재미나 감동을 느낄 '독자들'의 자리가 마련되어 있었다. 또한

1920년대 염상섭과의 논전을 비롯한 수많은 소설과 평론들에서 잘 드러나는 '엄숙주의', 즉 소설가에게는 그 누구도 감히 소설에 대해 왈가왈부할 수 없다는 그의 태도는 자신의 문학이 독자에게 열리게 된 시기에, 비로소 자신의 소설에 대한 비평을 자연스레 승인하는 것이 되었다. 이러한 '세속화' 이후 김동인의 문학이 직업으로서의 문학의 차원에서 '현대문학'에 해당한다고 이 글은 판단한다. 최초 김동인이 '창조'의 요건으로 사유했던 "모두가 즐길만한 한 세계"란 역설적이게도 『창조』는 폐간된 지 오랜 후이자, 더는 문학을 전과 같이 위대한 것으로 주장하지 않게 되었을 때 달성되었다.

김동인 후기 소설에서의 '창조'는 그리하여 어떤 뒤틀림을 보여주면서도 동시에 그 '창조'가 그의 문학에 있어 끝내 지켜보고자 했던 것이었다는 지속적인 의지로 나타난다. 그것은 자신의 역사소설이 사실이 아닌 허구의 인물과 배경, 사건을 다루고 있음을 강조해왔던 여러 국면에서도 나타나고, 실제의 인물을 대상으로 할 때조차 그 인물을 전혀 새로운 인물로 고안함으로써 '창조'를 유지해나갔다.

그리고 그보다 더 중요한 것은, 문학을 '창조'라 보는 것이 단지 '창작'에 과도한 의미를 부여한 것이 아닌, 한 인간이 예술을 통해 어떤 진실을 발견하려 했고 붙잡아보려 했던 것으로서의 '개인'의 영역에 있는 것이었으며, 그 '개인'의 영역은 '가장 개인적이지 않은 환경'에서 보편적인 데에로 나아갔다는 데 있다. 그리고 그 개인의 영역으로 고안된 '창조'는 다분히 동인지시대의 산물로서의 한 사유였지만, '개인의 순수한 창조를 와해시키려 드는 통속적인 지면'으로 그에게 생각되던 신문매체에서 역설적이게도 그 구체성이 확보됐다.

그리하여 김동인 문학 그 가운데에 위치하고 있는 '창조'라는 한 문제란 전기 문학과는 균질하지 않은 후기 문학에서 그 '연속성'이 드러나며, 창조에 대한 의지는 그가 '창조'를 전위적으로 밀어붙일 때보다 오히려 여전히 그것이 포기되지 않을 때의 문학에서 '쉼없는 의지'로서의 '창조'가 마침내 될 수 있었다.

■ **핵심어** : 창조, 보편적 주관, 신문매체, 허구성, 장편소설, 분절, 연속, 독자대중, 전업소설가

■ **학 번** : 2017-29664

목 차

제1장 서론 ····· 1

제1절 문제 제기 및 연구사 검토 ····· 1

제2절 연구의 시각 ····· 13

제2장 김동인 문학에서 '창조'의 본래 형상 ····· 30

제1절 '창조'의 문학과 그것의 (불)가능성 : 예술-실험과 약함의 감각 ····· 30

제2절 '창조'할 것으로서의 진실 : 현대 비판과 대안 창조 ····· 45

제3장 소설의 신문 연재와 김동인 문학의 변곡점 ····· 59

제1절 신문매체와 장편소설 : "훼절" 혹은 전화의 한 계기 ····· 59

제2절 전업소설가의 문학에 나타난 창조의 '보편'에의 가능성 ····· 74

제4장 후기 문학에서 구체화된 '창조'와 그 의미 ····· 92

제1절 역사장편소설에서의 사실에 대한 허구의 우세 ····· 92

제2절 '택현'과 '창업 서사'에서 제시된 주권자적 개인 ····· 104

제3절 망국이란 배경과 '대동강' 공간의 창조 ····· 116

제5장 결론 ····· 131

참 고 문 헌 ····· 135

Abstract ····· 141

제1장 서론

제1절 문제 제기 및 연구사 검토

김동인(1900-1951)의 문학은 크게 두 개로 분절되어 있다. '1929년 6월'[1]을 기준으로 김동인 문학의 전기와 후기는 뚜렷하게 구분된다. 김동인 문학의 전기는 1927년까지였고, 구체적으로는 1927년 3월(소설의 경우), 1927년 9월(수필의 경우), 1927년 5월(평론의 경우)까지의 시기에 해당한다. 후기는 1929년 6월(소설, 수필, 평론의 모든 경우)부터의 시기에 해당한다.[2] 소설의 경우 김동인은 1927년 3월까지 20편의 단편소설만을 썼고, 이후 약 2년간의 공백기를 거친 이후에, 다시 1929년 6월부터 소설을 발표하기 시작했다.

다시 한 번 강조하자면 김동인 문학의 전기는 단편소설만이 집필되던 시기였

---

1) 김동인의 첫 장편소설을 『태평행』(『문예공론』, 1929.6 / 『중외일보』, 1930.5.30.~9.23.) 또는 『젊은 그들』(『동아일보』, 1930.9.2.~1931.11.10.) 중 어떤 것으로 확정하느냐에 따라 정확한 기점은 둘로 나누어 볼 수 있다. 『중외일보』가 폐간되기 전까지 『태평행』을 그곳에 연재했던 것이 1930년 5월 30일부터 9월 23일까지인데, 『태평행』이 장편소설이라면 김동인의 이른바 '장편소설 시대'는 1930년 5월 30일을 기점으로 시작되었다. 다만 신문 폐간으로 인해 60회에 미치지 못하게 연재한 것을 장편소설로 볼 수 있는가의 문제가 있는데, 『태평행』은 그 분량이 길지 않은데다 미완작이므로 대체로 장편소설에 놓이지 않아왔다. 『젊은 그들』(『동아일보』, 1930.9.2.~1931.11.10.)을 첫 장편소설로 볼 수도 있는 이유는 두 가지이다. 첫째로 『젊은 그들』은 1년 2개월이 넘는 연재 기간을 통해 발표되고 완결된 첫 번째 장편소설이라는 점, 둘째로는 1929년 여름, 『젊은 그들』의 첫 머리를 써서 동아일보사에 먼저 보냈으나 『동아일보』의 정간이 겹쳐 이듬해 9월에 첫 발표가 되었던 점이다. 따라서 연보 및 발표순서상으로 보자면 김동인의 첫 장편소설은 『태평행』이고, 김동인이 더 먼저 집필하기 시작하였으며 완결을 낸 본격적인 장편소설은 『젊은 그들』이다. 이 글은 『태평행』이 『젊은 그들』보다 앞선 첫 번째 장편소설이라고 본다. 그 이유는 ① 『태평행』은 김동인 소설 중 '장편소설'이라는 기획을 가지고 연재되었던 첫 번째 소설이기 때문이며, ② 『태평행』의 『중외일보』 연재는 『젊은 그들』의 앞부분보다는 늦게 이뤄졌지만, 『젊은 그들』의 1회분을 제외한 모든 부분이 대부분의 『태평행』 집필보다 나중의 일이기 때문에, 『태평행』을 그 결절점으로 판단한다. 또한 첫 머리의 집필 순서를 문제 삼더라도, 『태평행』의 첫 머리는 『문예공론』(1929.6)에 발표했으므로 『젊은 그들』의 첫 머리보다도 시기가 앞선다. 1929년 여름부터 1930년 여름까지의 『태평행』과 『젊은 그들』의 집필 및 발표 시기에 대해서는 김동인, 「文壇三十年의자최(7)」, 『신천지』 3-10, 1948.11. 참고.

2) 김동인의 문학 연보 상에서 소설은 「명화 리디아」(『동광』, 1927.3)과 「딸의 업을 이으려」(『조선문단』, 1927.3)까지가 전기의 소설에 해당하고, 「태평행」(『문예공론』, 1929.6)부터는 후기의 소설에 해당한다. 수필의 경우에는 「변능 성욕」(『현대평론』, 1927.9)까지가 전기, 「분실 물어」(『중외일보』, 1929.10.4.~8.)부터가 후기에 해당한다. 평론의 경우에는 「소설가의 시인평」(『현대평론』, 1927.5)까지가 전기, 「박약한 차이점과 양 문학의 합치점」(『삼천리』, 1929.6)부터가 후기에 해당한다.

다. 후기는 1편의 현대를 배경으로 하는 소설(『태평행』), 1편의 추리소설(『수평선 너머로』), 그리고 10편의 역사소설[3]에 해당하는 12편의 장편소설들이 야담, 단편소설과 함께 발표된 시기였다. 야담과 단편소설이 함께 집필되기도 했지만, 1929년 이후의 김동인이라는 소설가는 계속해서 장편소설을 집필하던 소설가였다.

그러므로 이 글은 '1920년대 중후반'이라는 특정 시점을 기준으로, 그 전과 후의 한 소설가가 겉으로 보기에 서로 다른 것으로 일견 보인다는 현상에서 시작된다. 그러나 단편소설을 쓰던 소설가가 장편소설을 주로 쓰는 소설가로 변모할 때 그것은 오직 김동인에게만 포착되는 독특한 현상은 아니다. 또한 만약 그러한 '변모'가 김동인에게서만 포착되는 것이라 하더라도, 그 변모가 (작가의 생애(1900-1951)와는 별개로) 소설가의 문학적 생애(1919-1948)에 어떠한 의미를 가지고 있으며, 얼마만큼의 진폭을 발생시킨 것인가의 문제는 김동인 문학에 어떠한 변모 현상이 드러난다는 것을 입증하는 것과는 전혀 별개의 논항구조를 가진다. 또한 그 변모가 그의 문학 자취 전체에서 가장 주된 문제의 문학적 성취를 어떻게 (불)가능하게 하고 있었는가의 문제 역시 또 다른 차원에서의 검토를 요청하고 있다.

> 동인 문학 연구의 대상으로서도 그의 활동기는 20년대에서 30년대 상반에 걸친 작가요, 작품은 주로 단편소설들이라는 것을 주 대상으로 하고 연구와 평가를 내리는 것이 타당하다.[4]

---

3) 김동인의 장편소설 12편(『태평행』(『문예공론』, 1929.6 / 『중외일보』, 1930.5.30.~9.23.), 『젊은 그들』(『동아일보』, 1930.9.2.~1931.11.10.), 『해는 지평선에』(『매일신보』, 1932.9.30.~1933.5.14.), 『운현궁의 봄』(『조선일보』, 1933.4.26.~1934.2.5.), 『수평선 너머로』(『매일신보』, 1934.7.10.~12.19), 『제성대』(『조광』, 1938.5~1949.4, 이후 '견훤'으로 개제), 『정열은 병인가』(『조선일보』, 1939.3.14.~4.18. 미완, 『대조』(1946.1~7)에 '정열'로 개제하여 다시 연재), 『잔촉』(『신시대』, 1941.2~10), 『대수양』(『조광』, 1941.2~12), 『백마강』(『매일신보』, 1941.7.24.~1942.1.30.), 『분토의 주인』(『조광』, 1944.7. 총독부 검열로 중단. 『신천지』(1946.5~10)에 '분토'로 개제하여 발표한 후, 다시 『태양신문』(1948.10.1.~1949.7.14.에 '을지문덕'으로 개제하여 발표), 『서라벌』(태극사, 1953. 『서라벌』의 최초 연재(발표) 정보 및 초판 출간은 확인이 불가능하다. 확인 가능한 판본은 태극사의 1953년본뿐이다.) 중 역사소설에 해당하지 않는 것은 『태평행』과 『수평선 너머로』 두 편뿐이다. 『태평행』은 전술했듯 한 마리의 나비로부터 비롯된 일련의 서사를 다루고 있고, 『수평선 너머로』는 추리소설 장르에 해당하는 장편소설이다. 따라서 12편의 장편소설 중 역사소설에 해당하는 것은 10편이다.

4) 백철 외, 『김동인연구』, 새문사, 1982, 4면.

이 간명한 언술은 김동인이 소설가로 활동하던 당대에서부터 1980년대 초반까지 '단편소설의 작가'로만 독서되어 왔으며 연구되어 왔음을 보여주는 한 결과이면서, 동시에 1980년대 초반 이후 지금에 이르기까지 그러한 독서사(讀書史)와 연구사(硏究史)의 맥락이 큰 틀에서는 늘 유지되어 왔던 그 현상을 어디까지 소급해볼 수 있는가에 대한 문제를 드러낸다.

물론 김동인의 '실제 활동기'와, "동인 문학 연구의 대상으로서" 그의 '활동기', 두 활동기는 전혀 다른 것을 의미한다. 백철이 여기서 제시한 김동인의 활동기란 김동인이 발표한 소설 중 '연구할 만한' 대상으로서의 소설들은 1930년대 상반까지의 시기에 모두 발표되었다고 보는 것이 "타당하다"는 맥락을 구성하고 있다. 그런데 김동인 문학의 요체가 1930년대 상반까지의 소설들에서 충분히 파악된다는 사실보다 어쩌면 더 중요한 것은, 그 요체란 그 이후의 소설들에서 과연 '어떻게 되어버린 것인가'에 대한 문제가 아닐까 생각된다. 그리고 그보다 더 중요한 것은, 그 요체란 어떻게 되어버린 것이었든지 간에 어떻게든 되어버린 것이라면, 그 요체는 '왜' 어떻게 되어버렸는가가 아닐까 생각된다.

그런데 김동인이 발표한 소설은 전기(『태평행』 이전)의 20편에 비해, 장편소설, 야담, 단편소설을 모두 쓰던 후기가 76편으로 그 수가 훨씬 많을뿐더러 소설이 아닌 수필과 평론과 같은 문학 텍스트로 눈을 돌려보아도 그 양상은 같다. 김동인의 총 147편의 수필 가운데 1920년대 후반 파산 이전까지의 글은 단 22개에 불과하다. 1919년부터 1948년까지 약 30년간 활동한 문인이, 전기의 10년 동안에는 22개의 수필을 썼다가 후기의 20년 동안에는 125편의 수필을 썼다고 한다면 그것은 전기가 후기보다 절반 정도로 짧았던 것을 고려하더라도 분명히 특이한 현상이다. 평론의 경우에도 69편의 평론 가운데 전기에 발표된 것은 11개, 후기에 발표된 것은 58개이다.

김동인 연구의 주된 경향은 그러니까 시기로 보자면 한 작가가 지내온 30여년 중에서 10여년에 주로 주목하면서 후의 20여년에는 상대적으로 주목하지 않아온 것이었고, 또 그것은 소설 텍스트로 보자면 96편의 소설 중 20여 편의 소설을 취하되 70여 편의 소설을 취하지 않아온 것이었고, 또 그것은 147편의 수필 가운데 22편의 수필만을 취해온 것이었고, 또 그것은 69편의 평론 가운데 11개의 평론만을 취해온 것이 된다.

이러한 경향으로부터는 김동인이 일찍이 드러내보이고자 했던 '문학'이, 그 이

후로 때로는 어떤 변화의 계기를 맞닥뜨리고, 그 변화 이후 때로는 자신의 이전 문학이 폄하되기도 하고, 때로는 이후의 문학을 '훼절'이라 일컬었던 그 상호모순을 간직하고 있는 복잡한 국면들에 대한 독해가 불가능하다. 그런데 문제는 김동인에 대한 그간의 이해가 편향된 성격을 갖는다는 데 있다. 그것은 김동인에 대한 작가론 연구는 단편소설 중심이고, 특히 20년대~30년대 초반에 발표된 것에 대한 연구로 유난히 한정되어 이뤄져 왔다는 것이다.

소설가 김동인에 관한 연구와 김동인의 문학 텍스트 연구 모두에서 나타나는 이러한 시기 편향(1930년대 이전), 양식 편향(단편소설)에 대한 지적은 흔하지는 않지만 분명 있어왔다. 그중에서는 최정아(2012)와 김영애(2017)의 연구를 주목할 만하다.[5)]

하지만 대다수의 김동인 문학 연구는 1919년부터 1948년까지라는 그 전체적 시기를 연구의 대상으로 거의 이뤄지지 않아왔다.[6)] 김동인 및 김동인 문학 연구의 절대다수가 김동인의 단편소설만을 그 대상으로 이뤄져 왔다는 사실[7)]은 김동인의 문학 그 범위를 단편소설의 세계에만 가두게 되면서, 김동인의 문학을 독서하고 독해하는 그 시야를 좁혀왔다. 이러한 연구들이 갖는 한 문제는 김동

---

5) 최정아는 "기존 연구들은 김동인 문학의 진폭을 다각적으로 조명했음에도 불구하고, 다음과 같은 지점에서 한계를 지닌다. 우선, 김동인 문학에 대한 **기존 연구가 일부 단편 소설 논의에 집중되어 연구된 점, 단편과 장편간의 연계 관계가 거의 조명되지 못한 점**, 시의적인 연구 방법론에 따라 혹은 연구자의 선험적인 기준에 따라 작품의 내적 의미가 심층적으로 규명되지 못한 점을 지적할 수 있다."(최정아, 「김동인 문학의 젠더 연구」, 서울대 박사논문, 2012, 26~27면, 강조는 인용자)라고 밝혔다. 최정아의 연구사 검토 및 연구사에 대한 비판은 최정아, 위의 글, 9~30면 참고.
김영애는 김동인의 장편소설의 계보와 판본을 비교하는, 김동인 연구로서는 분명 새로운 '개작 연구'를 수행했다. 김영애는 "지금까지 축적된 김동인 연구 가운데 장편소설 개작 혹은 판본 분화 양상을 본격적으로 다룬 논의는 찾기 어렵다. 이는 곧 김동인 장편소설 중 개작 문제가 지금까지의 연구에서 그리 중요하게 다루어지지 않았음을 의미하는 한편, 그러한 연구의 필요성을 방증하는 근거가 된다. (…) **여전히 김동인 문학의 본령은 '1920년대', '단편소설'에 머물러 있다.**"고 판단했다. (강조는 인용자) 김영애, 「김동인 장편소설의 판본과 계보—표제 수정을 중심으로—」, 『돈암어문학』 31, 2017, 38면.

6) 김동인 문학 전체의 전개과정을 추적하고 그 의미를 탐색한 연구들로는 김윤식, 『김동인연구』(민음사, 1987)와 앞서 제시한 최정아(2012)의 연구를 예로 들 수 있다.

7) 김동인 문학의 연구사에서 그 전체의 시기에 해당하는 텍스트를 연구대상으로 삼지 않은 경우는 학위논문에 제한하기로 한다. 왜냐하면 소논문과 학술지 등재 논문의 경우 연구의 분량의 차원에서 김동인의 전체 시기에 대한 문학을 검토하기가 현실적으로 매우 어려울 것이 분명하기 때문이다.
작가론 연구로서 지금까지 제출된 학위논문 155편(1957년의 김호순, 「작가김동인론」(이화여자대 석사논문, 1957)부터 2020년의 알리나아나르, 「무흐타르 아우에조프와 김동인의 단편소설에서 나타난 "국가 이데아":비교분석」(한국외국어대 석사논문, 2020)) 중 단편소설만을 연구 대상으로 하는 것은 128편에 달한다. 이는 김동인 작가론 연구의 82%를 상회하는 수준이다.(검색키워드 : 논문명:김동인<NOT>저자:김동인, RISS 검색일 : 2020.02.10.)

인 문학 전체를 관류하는 가장 중요한 것의 구체적인 형상과 그것의 전개과정이 제시될 수 없다는 데 있다. 김동인 연구가 갖는 이러한 경사(傾斜)된 성격은 연구자 차원에서의 텍스트 분석에 덧붙여진 한 관점('소설가 김동인은 1920년대부터 1930년대 초반에 이르는 단편소설의 작가이다')과, 그것이 계속해서 재생산되어 이후의 연구자, 나아가 이후의 김동인의 독자에게까지 이어져왔다. 그러나 기나긴 '오해의 역사'가 모두 이전 연구자의 잘못으로 지목되어서는 여기에는 큰 곤란함이 있다.

> 아직껏 청초하고 고결함을 자랑하는 나였었지만 몇 푼의 원고료를 받아서 생활을 유지하기 위하여 거절해 오던 동아일보 집필을 종내 수락한 것이었다. / 춘원은 어차피 그 출발이 신문소설이었던 사람이었지만, 이 나의 **훼절**이야말로 온 조선 사회에 크게 영향되었다. / 어떤 사람은 이 훼절을 나무라고 어떤 사람은 욕했지만 그보다 많은 추수자(追隨者)가 뒤따른 것이었다. (…) **신문학 발전에 큰 지장을 준 허물은 입이 백 개라도 변명할 여지가 없는 것이다.**[8] (강조는 인용자)

이른바 '경사된 김동인론'의 계보를 구성해왔던 것은 연구자뿐만이 아니다. 소설가 김동인 스스로도 자신의 문학을 이전과 전혀 다른 것으로 인식하고 있었으며, 후기 김동인 문학은 이전의 문학으로부터의 "훼절"이라고 바로 그 자신에 의해 표현되고 있었기 때문이다. 즉 경사된 김동인론의 계보 그 첫 자리에는 바로 김동인이 자리하고 있다.

그런데 그 "훼절"의 텍스트와 꼭 같은 시기에 발표된 어떤 텍스트에서는 그것이 결코 '훼절'이 아닌 것으로서도 제시되어 있어, 김동인의 후기 문학에 대한 김동인 스스로의 사유 역시 결코 단선적이지 않음을 확인할 수 있다.

> 양구비나 무 배추를 심어서 꽃보다도 꽃뒤엣다른 실익(實益)을 취하려는 사람은 장사꾼이나 농부(農夫)이지 화초재배자가 아닌것과 마찬가지로 문학(文學)—**소설(小說)에서 오락이외(以外)의 다른 의미를 강멱(强覓)하는 사람은 우리는 역시 비웃을 밖에 없다.** (…) **여(余)도 한때는 문학에서 오락 이외의 오락이상의 다른 의의를 발견하려고 노력하였다. 그러나 결론은 요컨대 역시 다른 아무의의도 찾아내지 못했고 결국 문학(文學)은 오락(娛樂)이요** 우리 인생생활에 오락(娛

8) 김동인, 「문단삽십년(文壇三十年)의자최(6)」, 『신천지』 3-9, 1948.10.

樂) 이상의 존귀물(尊貴物)을 찾아낼수가 없었다. 오락이 없는 순수한 실용물 만의 세상은 텁텁하고 따분하여 우리가 살아갈수가 없는것이다.[9] (강조는 인용자)

이 텍스트를 쓴 사람은 김동인의 후기 문학이 결코 신문학 발전을 저해하였다거나 그리하여 훼절을 저질렀다고 고백하는 사람이 아니라, 후기 문학이 지향했던 '오락'으로서의 문학이 기실 타당한 것임을 자신하고 있다.

1948년 10월 같은 시기에 『신천지』와 『백민』 각각에 실린 김동인의 두 글을 겹쳐보면 거기에서부터 우리는 한 가지 사실을 유추할 수 있다. 그것은 김동인의 문학이란 그 스스로에 의해서도 모순을 일으킬 만큼 복잡한 변화를 이루며 왔다는 사실이다. 윗글의 한 대목에 따르면 그는 본래 문학에서 오락 이외의 것을 찾고자 하였으나 그 시도를 통해 어떠한 것도 찾지 못했으며 결국 문학은 오락이라는 결론에 이르렀다. 실제로 그의 초기 문학은, 오락 이외의 의미를 '한번 찾아보자'는 식의 가벼움이나 경쾌함을 띠고 있지 않았다. 그것은 그보다 훨씬 더 중차대한 문제였고, 예술을 무엇으로 정의하는가의 문제였으며 그 예술이란 한 개인으로부터 어떻게 생겨났는가에 대한 것이었다.

예술이란 무엇이냐, 여기 대한 해답은 헬 수 없이 많지만, 그 가운데 그 중 정당한 대답은, '사람이, 자기 기름자에게 생명을 부어 넣어서 활동케 하는 세계 — 다시 말하자면, 사람 자기가 지어 놓은, 사랑의 세계, 그것을 이름이라' 하는 것이다. (…) **어떤 불완전한 세계를 자기의 정력과 힘으로써 지어 놓은 뒤에야 처음으로 만족하는, 인생의 위대한 창조성에서 말미암아 생겨났다.** 예술의 참뜻이 여기 있고 예술의 귀함이 여기 있다. 어떻게 자연이 훌륭하고 아름다우되, 사람은 마침내 자연에 만족치 아니하고 자기의 머리로써 '자기의 지배할 자기의 세계'를 창조하였다. 사람이 사람다운 가치도 여기 있거니와, 사람다운 사람의 예술에 대하여 막지 못할 집착을 깨닫는 점도 여기 있다. (…) **세계에 만족치 못한 '사람'은, 국가를 만들었고, 여기도 못 만족한 '사람'은 가정을 만들었고, 여기도 만족치 못하여, 마침내 자기 — 개인의 세계이고도 만인 함께 즐길 만한 세계 — 예술이라는 것을 창조**하였다.[10] (강조는 인용자)

만약 위와 같은 예술론이 단지 '오락 이외의 것을 찾아보려 했던 헛된 시도'에 불과하다면, 그것이 헛된 시도임을 깨닫고 진정한 문학의 의미와 역할에 대해

9) 김동인, 「여(余)의 문학도(文學道) 삼십년(三十年)」, 『백민』 4-6, 1948.10, 170면.
10) 김동인, 「자기의 창조한 세계」, 『창조』 7, 1920.7, 49~50면.

알게 된 시점 이후의 문학이란 앞서 인용한 「문단삽십년(文壇三十年)의자최(6)」에서처럼 “훼절”로 표현될 하등의 이유가 없다. 즉 「여의 문학도 삼십년」의 맥락에 따르면, 이 ‘훼절’은 그것은 문학이 응당 가지는 본래적 의미를 뒤늦게야 깨닫고 그것에 맞는 문학을 비로소 창작하게 된 것으로 제시되어야 한다. 예컨대 그것은 훼절이 아니라 ‘바로잡음’, ‘문학의 본래 의미를 찾음’으로 의미화되어야 한다.

그런데 우리에게 주어진 두 텍스트는 서로 충돌을 일으키고 있다. 그 충돌은 김동인의 문학이 어느 순간 바뀌어버렸다고 서술된 그 시점 전후(前後)의 두 문학에 대한 서로 다른 서술의 지점에서 발생하고 있다. 그러니까 「문단삼십년의 자최」에서는 ‘이후의 문학’은 훼절로 제시되어 있는데 「여의 문학도 삼십년」에서는 오히려 ‘이전의 문학’이 ‘비웃음 당할 문학’, ‘문학의 의의를 잘못된 것으로 여긴 문학’으로 제시되어 있다는 것이다.

이 지점에서 앞서 언급한 문장을 다시 제시하자면, 김동인의 두 글을 겹쳐보면 거기에서부터 우리는 한 가지 사실을 유추할 수 있다. 그것은 김동인의 ‘이전의 문학’과 ‘이후의 문학’이 김동인에 의해서는 모순되게 서술되어 있지만, 적어도 우리가 알 수 있는 것은 김동인의 문학적 생애(1919-1948) 중 어떠한 지점에서는 어떤 ‘분리’가 발생했다는 것이다. 그리하여 이 글은 김동인에 의해서도 모순적으로 서술되어 왔고, 연구사의 차원에서도 그간 잘 밝혀지지 않아왔던 (김동인 문학에서) ‘그가 생각하는 문학의 의미’와 ‘그가 제시하고자 했던 문학’의 전개과정을 구체적으로 탐색해본다는 데 그 목적을 갖는다. 그리고 그 전개과정을 찾기 위해서는, (김동인이 모순되게 진술함에도 불구하고 공통적으로는 뚜렷하게 인식하고 있는) 그의 문학에서의 어떤 ‘변화’를 기점삼아 그 ‘이전’과 ‘이후’의 문학 텍스트를 검토해야 할 것임이 드러난다.

그런데 이 글은 앞서 제시한 별개의, 즉 실제로 더욱 중요한 김동인 문학의 문제에다 그 ‘변모현상’을 하나의 가늠자로 두어 그 전후의 문학을 재독하는 것과는 별도로, 김동인 문학에서 발생했던 이 현상이 김동인 문학의 연구사에서 그다지 큰 문제로 다뤄지지 않아왔다는 것에서 ‘문제 제기’의 착목점이 함께 놓여야 한다고 본다. 김동인의 문학이 ‘단편시대’에서 ‘장편시대’로의 이행을 보인다는 것은 주지의 사실이지만, 그 주지의 사실은 김동인 문학의 요체를 탐색하는 데 그다지 중요하게 고려되지 않아왔다. 수다(數多)한 김동인의 연구사에서 잘 물어져 오지 않았던 것은 김동인 문학 변모 또는 변화, 내지는 전화(轉化,

Transition)와도 같은 이 현상이 김동인 문학 전체에서 가지는 의미이다. 더 기본적인 문제로 여겨지는 것은, 수다한 김동인의 연구사에서 김동인 문학에서 일어났던 '전화'라는 사건과 그 '전화 이후의 문학'이란 별로 주목되지 않아왔다는 것이다. 그의 문학 가운데 그 성취가 높은 것은 '1920~30년대 초반'이라는 시기로 한정되고 그 한정된 시기 가운데에서도 '단편소설'로 더욱 한정되어 왔다. 물론 그러한 '한정하기'와 '성취도 평가'가 갖는 연구적 성과와는 별개로, 거기에서 '한정되지 않은', '성취가 낮게 평가된' 1930년대 초반 이후의, 주로 신문에 연재된 역사장편소설들의 경우는 김동인 문학에서 물리적으로 과반을 차지하고 있음에도 긍정적이거나 혹은 비판적인 어떠한 평가 자체로부터 요원한 거리에 있어 왔다.

장편소설에 대한 연구 역시 그 수의 소략함의 문제[11]에서만이 아니라, 이광수의 역사소설과의 비교 연구, 김동인의 사관 및 역사의식에 관한 것으로 그 주제가 얼마간 한정적이었다는 문제가 있다.[12]

역사장편소설은 김동인 문학의 작지 않은 부분을 차지하고 있다. (역사)장편소설에 대한 것 가운데 비교적 최근(2000년 이후~현재)에 제출된 학위논문인 설진성, 이재용의 연구는 모두 김동인과 이광수의 역사소설을 비교하는 것이었다. 물론 김동인의 역사장편소설은 이광수의 그것과 결코 분리된 채 이해되기 어렵다. 그러나 여기에는 김동인의 역사장편소설을 이광수의 그것에 대한 '대타항' 이상의 의미를 획득하기 어렵게 한다는 혐의가 존재한다.

설령 김동인을 이광수의 대타항으로 볼 때에 김동인과 그의 문학의 많은 부분이 해명된다 하더라도, 또한 김동인의 역사의식이 그의 역사소설 창작에 많은 영향을 미쳤다 하더라도 장편소설과 단편소설 간의 관계, 나아가 김동인이 문학을 통해 지속적으로 드러내려 했던 것과는 상호연관이 떨어진다. 김동인의 역사

---

11) 김동인의 장편소설에 대한 학위논문은 김동인 연구 155편 중 16편에 불과하다. 단편소설 및 평론을 연구한 128편에 비하면 그 수가 눈에 띄게 적다는 것을 알 수 있다.

12) 설진성, 「이광수와 김동인의 역사소설 비교 연구」, 수원대 박사논문, 2014 ; 이재용, 「이광수와 김동인의 역사소설 연구」, 인하대 박사논문, 2013 ; 고광율, 「金東仁 歷史小說에 나타난 歷史意識 硏究」, 대전대 석사논문, 1996 ; 배병선, 「김동인의 '젊은 그들' 연구」, 충남대 석사논문, 1994 ; 신영희, 「김동인의 역사소설 연구 : '젊은 그들', '운현궁의 봄', '대수양'을 중심으로」, 국민대 석사논문, 1993 ; 유대근, 「金東仁 歷史小說 硏究」, 성균관대 석사논문, 1993 ; 설춘광, 「金東仁 歷史小說 硏究: 〈대수양〉을 중심으로 한 歷史小說觀」, 성균관대 석사논문, 1990 ; 강영규, 「金東仁 歷史小說에 나타난 英雄崇拜思想의 高句麗 正統史觀」, 인하대 박사논문, 1988 ; 장병희, 「金東仁 長篇 小說 硏究」, 연세대 박사논문, 1984 ; 홍영표, 「김동인의 역사소설에 나타난 인물형과 역사의식의 연구」, 경희대 석사논문, 1983.

장편소설은 그러므로 1930년대 이후 여타의 역사소설이라는 장르 하에서 논의되어 왔거나, 일제강점기라는 정치적 상황에 입각하여 김동인의 사관, 대일의식의 반영체(反映體)로 연구되면서 김동인 문학의 전체에서 어떠한 구체적인 맥락을 형성하고 있는지는 깊게 탐구되지 못한 것으로 보인다.

물론 한 소설가의 모든 소설을 연구의 대상으로 삼는 것만이 작가론 연구의 유의미함을 보증받는 요건은 아니다. 예컨대 「광염 소나타」(『중외일보』, 1930.1.1~1.12)와 「광화사」(『야담』, 1935.12), 두 소설에서 공통적으로 드러난 김동인 문학에서의 예술가 주인공과 그 주인공의 광기에 대한 연구는, 김동인 문학 가운데 '김동인의 다른 시기' 혹은 '같은 시기의 다른 소설가의 작품' 중 특히 두드러지는 것이 무엇이며, 무엇이 김동인 문학에서 주된 문제였는가의 한 '예'를 우리에게 보여준다. 그런데 그러한 개별적인 연구의 성취와는 별개로 김동인의 문학에서 가장 주된 어떤 문제가 있다면, 그 각각의 문제는 김동인 문학의 전개과정 전체에서 어떠한 형태로 더 발전하였거나 쇠퇴하였는지에 대한 요철의 구조란 그간 잘 탐색되지 않아온 것으로 보인다.

이 글은 단지 김동인 연구사에서 잘 주목되지 않아왔던 장편소설들에 한 번 주목해보고 그 의미를 파악해보겠다는 데 그 목적을 갖고 있지 않다. 또한 이 글은 김동인의 1919년부터 1948년까지의 일련의 단편·장편소설들을 연구의 대상으로 삼는다는 데 연구의 의미를 확보하고자 하지 않는다. 이 글의 첫 문장을 이 지점에서 반복하자면 이 글은 김동인 문학에서 가장 중요했으며 가장 복잡한 의미를 내포하고 있는 '창조'를 그 문학의 최대 문제로 판단하고, 그 '창조'란 어떤 의미를 가진 것이었으며 김동인의 문학에 '창조'란 어떠한 국지(局地)들에서 어떠한 형상으로 나타나 있었는가를, 김동인 문학적 생애(1919-1948) 전체에서의 그 전개과정을 드러내는 데 그 목적이 있다.

이 글의 문제의식은 김동인 문학 전체의 시기의 단편·장편의 모든 소설양식의 텍스트와, 소설이 아닌 수필, 평론과 같은 문학 텍스트를 바탕으로 그의 문학이 천명했으며 실제로 그의 문학으로부터 그 천명한 바를 실현시키고자 했던 최대의 문제를 포착해야 한다는 데에 놓여 있다. 그 최대의 문제가 포착된 후라야 백철의 언술과 같은 예가 보여주었던, 김동인 문학의 시기·문학양식 등의 구분에 따른 성취 평가가 가능할 것이다. 그리고 그 성취 평가보다 중요한 것은 김동인 문학이 스스로를 정체화하고, 그 과정으로부터 형성된 그 문학의 정체성이 김동

인의 문학적 생애의 어떤 국면들에서 수정되고 재구성되면서도 유지되고 있었는가에 대한 그 자취이다.

김동인 문학에 대한 연구사에서 가장 비판적으로 검토되는 지점은 결국 '김동인은 결국 문학을 통해 무엇을 말하려 했으며, 그 무엇은 어떻게 전개되어 갔는가'에 대한 질문이, 여전히 그 대답을 요구하고 있다는 데 있다. 이는 김동인 문학 연구가 시기(1920년대~1930년대 초반)와 소설양식(단편소설)에 대한 편향을 갖는 것 외에도 몇 가지의 문제를 갖고 있다. 첫 번째로 김동인 문학은 다분히 사조중심적으로만 연구되어 왔다는 것이며, 둘째로는 김동인의 기질과 성정을 근거로 그의 문학 텍스트를 주로 독해해왔다는 것이다.

> 지금까지 발표된 김동인론을 검토해보면 거기에서는 적지 않은 문제점이 발견된다. 무엇보다도 심각한 문제점은 **상당수의 논자들이 자연주의니 탐미주의니 또는 낭만주의니 하는 등속의 외래 사조 개념을 지나치게 중시**하고 있으며 그것으로써 작품들을 함부로 칼질하는 데에 재미를 붙이고 있다는 사실이다. 외래의 사조 개념들은 우리가 한국의 작가와 작품을 이해하는 데 있어서 조그마한 참고 정도는 될 수 있을지언정 그 이상의 의의를 띨 수는 없음이 명백한데도 불구하고 그것을 **작가 연구에 있어서의 기준 내지 척도**로까지 끌어올려 휘두른다는 것은 무엇이 잘못되어도 단단히 잘못된 것임에 틀림없다.[13] (강조는 인용자)

방법론으로서는 유미주의, 탐미주의와 같은 사조를 중심으로 하는 연구경향은, 김동인이 최대한 수호하고자 노력했던 문학론을, 단지 문학 텍스트에 특정 사조를 실현하는 문제로 귀결될 수 있다는 문제를 갖는다. 그렇게 되면 김동인 문학은 '예술지상주의', '유미주의', '예술가소설'과 같은 것을 얼마나 잘 이해하고 있었으며 그것을 얼마나 정확히 텍스트에 재현시켜놓았는가가 오히려 주된 문제가 된다.

이러한 경향을 바탕으로 하는 김동인 문학에 대한 평가는, '본격적인' 사조에 그의 문학이 얼마나 정합성을 띠는가의 문제로 치환되는 것에 결국 지나지 않기 때문에, 김동인의 문학이 그러한 사조에 잘 들어맞는다거나[14] 또는 잘 들어맞지

---

13) 이동하, 「김동인의 삶과 문학」, 『김동인 단편 전집』 1, 가람기획, 2006, 11면.

14) 이는 정비석(1956)과 전혜자(2003)에서 주로 찾아볼 수 있다. 정비석은 "동인의 문학은 공리성이 배제된 데서 출발하였으며 스스로를 〈예술지상주의자〉로 자처하고 있었다"고 평가하였고, 전혜자는 "김동인이 〈문학을 위한 문학〉만의 순수성을 본격적으로 역설하여 1920년대 한국문학의 근대적인 전환을 가능하게 했던 작가"라고 밝혔다. 정비석, 「김동인평전(金東仁評傳)」, 『자유문학』

않는다거나[15]의 두 경우 모두 작지 않은 난점을 내포하고 있다.

앞서 말하자면 김동인 문학의 요체는 '창조'에 있다. 그것은 그가 그 최초 문학론으로 내보인 「자기의 창조한 세계」(『창조』, 1920.7)에서 포착된다. 그리고 그 '창조'는 문학론에서 한 '논리'로서 천명된 것이지만, 1920년대 그가 발표한 소설 텍스트에서부터는 그 '창조'란 보다 예화(銳化)된다. 김동인의 수많은 소설 텍스트는 창조란 무엇으로 형상화되어 있으며, 그 창조를 (불)가능하게 하는 요건은 무엇이며, 어찌하여 문학은 창조의 대상이 될 수 있으면서, 소설 창작이 창조일 수 있는가의 문제를 전위적으로 제시하고 있는 텍스트라 요약할 수 있다.

그런데 중요한 점은 김동인이 1920년대를 통과한 이후 1930년대와 1940년대에 이르러 써낸 소설들에서는 그 '창조'의 문제가 전과 같은 방식으로는 달성하기 불가능한 것이 되어버렸다는 데 있다. 그런데 그보다 더욱 중요한 것은 김동인이 제시하고자 했으며 드러내 보이고자 했던 '창조'로서의 문학은 오히려 그 폐색된 환경을 돌파하면서 비로소 독특한 것으로 재구성되었다는 데 있다. 김동인에게 자신의 문학을 변명하게 하고, 때론 훼절이라 인정하게 했던 가장 큰 위협은 대일협력도 아니고, 이광수에 대한 대타적(對他的) 인식도 아니고, 유미주의·탐미주의와 같은 사조도 아니다. 김동인 문학이 위험에 처했던 것은 바로 '창조'라는 그 최초의 문학론을 계속해서 유지해보고자 했던 데에서부터 발생했다. 그런데 김동인이 『창조』나 『영대』와 같은 동인지가 아닌, 신문에 소설을 쓰게 되면서 그 의도는 '개인의 세계'를 위협하는 한 도전에 직면하게 되고, 그 의도는 이전의 단편소설들과는 사뭇 다른 '역사소설'—10편의 역사장편소설과 『야담』에 발표한 야담(역사단편소설)—을 쓰게 되면서, '자신이 창조한 하나의 이야기'라는 정의는 또다시 어떤 위기에 직면하는 것처럼 보인다.

김동인 문학의 요체는 '창조'에 있지만, 김동인 문학이 우리에게 드러내고 있는 것 중 가장 중요한 것은 '창조' 그 자체에 있지 않다. 오히려 그것은 한 개인

1, 1956.6.1., 146면. ; 전혜자, 『김동인과 오스커리즘』, 국학자료원, 2003, 15면.

15) 김동인의 문학이 실제 사조에 얼마나 정합성을 띠는가의 문제로 치환되는 현상은 다음의 평을 예시로 들 수 있다. "본격적인 예술가소설(Kunstlererzählung)이 현실구조의 요지부동한 합리성에 대한 절망과 저항에서 내면화된 개인주의로서의 초합리성의 세계를 지향하는 데 비해, 김동인의 작중 인물들은 예술이 인생과 세계에 대한 반성적 의식형태임을 모르는 단순한 예술가인형으로서 예술을 빙자하여 그저 광기와 편집 같은 기질의 과장된 발산을 일삼을 뿐이다. 김동인에게 있어 예술 혹은 근대 개인주의는 현실성과 합리성을 돌아보지 않는, 그것을 한참 밑도는 유아적 기질 이외에 아무것도 아닌 것이다. 몰가치의 예술 행위는 하나의 도락밖에 안 된다. 실제로 김동인은 문학이 다만 오락이라는 결론에 도달했다." 김흥식, 『한국 근대문학과 사상의 논리』, 역락, 2019, 29~30면.

이 기치로 내건 최대 문제가 전에 없던 새로운 상황들에 계속해서 봉착하게 되면서, 그 최대 문제를 어떻게 재구성해가고 구체화했는가에 있다. 요컨대 김동인 문학의 방점은 '창조' 그 자체에만이 아니라, 자신의 문학에 전화(轉化)가 일어난 그 와중에 발생했던 위기에 있고, 그 이후에 그 위기를 돌파해가며 자신의 '창조'를 구체화하던 바로 그 '재구성의 국면들'에 있다.

앞서 말하자면 김동인의 문학의 성취를 판단하는 것과는 별개로 그의 문학은 분절과 연속의 성격을 모두 갖고 있었다. 그리고 그 분절과 연속은 단순히 한 소설가가 감당해야 했던 개인사의 굴곡의 흔적만도 아니고, 그것이 한 소설가가 지켜내고자 스스로 노력을 경주했던 문학과 문학론의 연속만도 아닌, 문학을 하는 환경이 바뀌고 그에 따라 요구됐던 '전과 다른 것'에 때론 굴종의 자세를 취하기도 하고, 때론 고집을 피우며 문학의 가치를 변호하기도 했던, 굴복과 악전고투 둘 모두가 뒤엉켜 있는 모순적 현장이었다. 중요한 것은 그 모순적 현장 자체에 있다기보다, 그 현장 속에서 그의 내밀한 세계로서의 '문학'이라는 한 세계는 어떠한 형상으로 변화하거나 유지되었는가의 문제에 있다.

1920년 김동인에게 예술은 "자기의 정력과 힘으로써 지어놓은" 세계이자, "인생의 위대한 창조성에서 말미암아 생겨"난 것이었다. 예술에 앞서 거기엔 "세계에 만족치 못한" 한 '사람'이 있었고, 그리하여 그 사람 개인이 만들어낸 "개인의 세계"로서의 예술은 당연하게도 그 개인에 의해 창조된 것이었다. 그런데 1948년 김동인에게 예술은 "오락이외"의 것이 전혀 아닌 것이 되어버렸다.

1920년의 한 글쓴이와 1948년의 또 다른 한 글쓴이, 두 글쓴이는 사실 한 명의 소설가이면서, 다만 뒤의 글쓴이는 앞의 글쓴이로부터 약 30년간의 시간이라는 큰 사건이 개입된 결과로서의 글쓴이라면 이 글은 그것에서부터 하나의 문제를 제기할 수 있다. 그것은 약 30년의 시간 사이에 이 글쓴이에게는 무슨 일이 있었으며, 무엇이 그의 문학론의 변경을 야기한 것인가에 대한 문제이다.

또한 김동인 그의 '문학론'의 변경은 확연하게 감지가 되지만, 그 변경이 과연 '실제 텍스트'에서도 동일하게 이뤄졌는가 하는 문제 역시 남아 있다. 요컨대 이 글은 이 두 질문에 대한 조금 긴 추론으로서의 대답을 한 번 마련해보는 데 그 목적이 있다.

제2절 연구의 시각

> 그 동인회(인용자 주: 『창조』 동인 간의 회동) 날 먼저 작정해야 할 것은 지명(誌名)이었다. '문예'라 하자. '조선문학'이라 하자. 그저 '문학'이라 하자. '광명'이라 하자. '예술'이라 하자. 별별의 논이 다 나왔으나 결국에는 〈창조〉라 하기로 하였다. 종교취(宗教臭) 있다는 비난도 있었으나 **예술은 즉 창조라는 의미 아래서 이렇게 작정을 한 것**이었다.[16] (강조는 인용자)

김동인에게 문학이란 '창조'였다. 그의 문학과 '창조'라는 열쇳말 간의 접속은 물론 새로운 것으로 보이지는 않는다. '창조'란 김동인의 문학 그 첫 자리에서부터 백일하에 드러나 있기 때문인데, 그것은 이 글에서 주목하는 소설가가 문예지 『창조』(1920.2~1921.5)의 동인이자 창간인이었던 사실에서도, 앞서 살펴보았던 「자기의 창조한 세계」에서도 명백하게 드러나 있다. 그런데 그 '창조'의 문제가 김동인 문학의 만년에 이르기까지 어떠한 계기를 통해 어떠한 것으로 되어갔는지는 여전히 탐구되지 않아왔다.

실제 그의 소설 텍스트에서 '창조'란 무엇이었는가를 본론에서 살펴보기에 앞서 '창조'란 어떠한 것으로 사유되는가의 문제가 선결적으로 제시되어야 한다. 그 문제는 김동인 문학에서의 '창조'란 어떤 것이며, 왜 그의 문학에서 '창조'가 그토록 중요한 문제였는지에 대해 밝히는 것으로부터 앞서 있다.

① '창조(創造, Creation)'란 종교, 미학, 철학 등의 정신사(精神史)적 흐름과, 20세기 초반의 한국문학의 두 맥락에서 모두 검토되어야 한다.

우리가 어떠한 '창조'를 생각할 때 그 '창조'란 반드시 종교적인 맥락에 있지 않더라도 그것은 신적(神的)인 것으로서의 창조로부터 전혀 상관없는 것일 수는 없는 것으로 보인다. 신에 의한 만물의 창조는 기독교 교리의 최대 원천이자 핵심 요소에 해당한다.[17] 김은수는 복음주의 신학자 버나드 램(Bernard Ramm)의 저작을 그 예시로 제시했다. 버나드 램은 존 도슨을 인용("창조 교리는 기독교 신학과 성경 신학의 근본을 이룬다.")하면서, "신적 창조는 모세오경부터 요한계시록까지 성경 전체가 주장하는 것"이라고 말했다. 이 논문에 따르면 기독교의

16) 김동인, 「조선문학의 여명—〈창조〉 회고」, 『조광』 4-6, 1938.6.
17) 김은수, 「성경적인 '창조 교리' 이해와 현대적 도전들에 대한 재조명(Ⅰ)」, 『한국개혁신학』 58, 2018, 71면.

창조교리(the Doctrine of Creation) 가운데 그 '창조'의 성격에 대해서는 신학적인 이해가 필요한데, 기독교회는 초기 교부들로부터 여러 정통주의 신학자들과 다양한 신앙고백서들에 이르기까지 전통적으로 '무로부터의 창조'(*creatio ex nihilo*)가 성경적인 참된 교리로서 늘 이해되어 왔던 것이다.[18]

인간이 사유해오고 그 가능성을 모색해보았던 '창조'란 신적 창조라는 그 맥락에서, 기존의 창조(신적 창조)를 비판·전유하는 것이라는 공통맥락을 구성한다. 인간이 창조의 한 주체로 상상될 때, 그 주체가 행위하는 것으로서의 창조는 그러므로 '무로부터의 창조'가 아닌 것이라는 반동성(反動性)을 갖는다. 그것은 신적 창조의 세계 그 이후에 이뤄지는 창조이기 때문이다. 따라서 '인간의 창조'란 '신의 창조'로부터 세 가지의 의미를 띤다. '신 아닌 인간의 창조', '창조 이후의 창조', '유로부터의 창조'가 그것이다.

근대의 창조는 이 '신적 창조'의 맥락에서부터, 그것을 인간의 영역으로 전유하려는 시도였다. 르네상스(Renaissance)의 그 '재생'이라는 단어의 뜻과 같이, 그 시대에서 재생해보려 했던 인간적인 것, 인간의 창조란, 종전의 중세적 '신중심', '신의 창조'에 대한 반동적인 전유의 한 양상을 띠고 있었다.[19] 그러므로 르네상스라는 한 운동이 중세의 최대 가치와 정신을 함축하는 '신'을 극복하려 할 때, 르네상스는 중세를 극복하려 했다는 점에서 '포스트(post)-중세', 즉 '근대'의 시대정신(episteme)을 열어젖혔다고 볼 수 있다.

그런데 그보다 더욱 중요한 것은, 르네상스 시대의 정신이 '근대'(포스트-중세)적인 것이었다는 점보다 오히려 르네상스는 —그 명칭의 뜻 자체와도 같이— 중세 이전으로의 복원을 시도한 것이라는 점에서 이 정신은 '전(pre)-중세'의 성격을 천명하고 있었다는 것이다. 르네상스 운동의 목표는 중세 이전인 그리스

---

18) 김은수, 위의 글, 72~75면 참고.
다만 본고가 김은수의 논문을 참고하는 것에 있어 분명히 해두어야 할 것은, 이 연구가 '무로부터의 창조'로 이해되어온 '신적 창조'에 대해 재조명을 시도하고 있다는 것이다. 본고가 인용한 것은, 유구한 기독교 교리 이해의 역사에서의 '창조'란 '무로부터의 창조'로서 탐구되어 왔다는 것이며 그것은 이 연구에서도 분명히 밝혀진 사실이다. 하지만 이 연구가 주로 제시하는 것은 그 '신적 창조'가 '무로부터의 창조'로 이해되어 온 성경신학적 관점과 교리사적 관점을 살펴봄으로써 그 '무로부터의 창조'가 가지는 성경적, 신학적 적절성에 대한 비판적 검토의 필요성이다. 본고는 이 연구가 주로 제시하는 것이 아닌, 기존의 성경 및 교리 이해의 역사에 대한 내용을 인용하였음을 명시하고자 한다.

19) Wallace K. Ferguson, 진원숙 역, 『르네상스사론』, 집문당, 1991, 15면. "(르네상스 시기: 인용자 주) 휴머니스트들의 역사서들 중의 걸작들은 역사적 조망, 일관적 구조, 비판적 의식 등에 있어서 중세의 연대기들을 분명히 능가하는 것이었다. (…) **그들은 역사를 더 이상 단순히 신의 섭리로부터 비롯하는 것으로 보지 않았다. 오히려 그들은 그것을 인간적 동기에 자극받은 인간적 활동에 대한 기록으로 수용했다.**" (강조는 인용자)

· 로마의 시대정신으로의 회귀에 있었고, 중세의 신 중심 · 교회 중심의 엄숙주의를 극복함과 동시에 그 중세 이전의 자유롭고도 창의적인 인간을 복원하는 것에 있었다.

중세 이전의 가치를 복원하기 위해 여기서 강조되는 것은 그러므로 인간 개개인이라는 주체였다. Steven Lukes는 모든 인간을 "독립적인 영혼을 가진 존엄한 존재"로 보는 것이, 서구의 '근대적' 개인을 이루는 사유였다고 말했다.[20] 그 개인이란 중세 이후인 르네상스 시기에서부터 그 의미를 본격적으로 획득하고 있었다.

> 도나텔로는 비범할 정도로 예술적인 완전성을 지녔다. 그는 명령대로 이행하지 않았으며 장인-예술가로서 위압적인 명예심을 소유했다. 자기가 생각하기에 옳은 것을 자기 식으로 자기 보조에 맞췄을 것이다. 군주와 추기경들이 그에게 감동을 줄 수는 없었다. 그는 평민이었지만 적어도 예술적인 문제에 대해서는 그들과 동등하거나 선생의 위치에서 말했다. (…) 그는 끊임없는 독창성을 발휘하여 언제나 이전에 행해지지 않은 일을 해냈다. **그 이전에도 예술가들은 중세 예술의 특징인 집단적인 인간의 묘사에서 벗어나고 있었다. 그들은 청동이나 석조의 높은 돋을새김에서도 인간을 개개인으로 표현했고, 더 나아가 배경에서도 도드라지게 했다.** 그러나 인간 개개인을 자기 발로 서게 하여 **고대와 마찬가지로** 개별 조각상으로 만든 이는 바로 도나텔로였다.[21]

르네상스 조각양식을 대표하는 도나텔로는 중세의 "집단적 인간"으로부터 "개개인"의 인간을 표현했다. 그리고 그 개별적 인간에 대한 표현은 "고대와 마찬가지"로 근대의 시작점에서 이뤄지고 있었다.

폴 존슨은 르네상스 시대의 역사 · 경제적 배경으로부터, 문학 · 학문 · 조각 · 회화의 네 분야에서 어떠한 양상으로 이뤄져 왔는지를 서술했다. 특히 존슨은 르네상스를 들어 "개인들의 작업이며 어떤 의미에서는 개인주의에 관한 것"이라고 역설했다.[22]

르네상스로부터 시작된 근대는 '인간', 즉 모든 개인을 곧 창조의 주체로 보았다. 그것은 '창조'가 곧 의미하는 최대치의 역능을 '탈주술화'하여 인간의 영역으로 되돌리는 시도를 의미한다. 막스 베버가 말했듯 '근대화'는 탈주술화로부터

---

20) Steven Lukes, *Individualism*, Oxford, 1973, 45~46면.
21) 폴 존슨, 한은경 역, 『르네상스』, 을유문화사, 2013, 77면.
22) 폴 존슨, 위의 책, 138면.

발생했으며,[23] '창조' 역시 신의 것으로부터 인간의 것으로 되돌려지는 탈주술화 · 세속화의 과정을 통해 근대화되었다. 그 과정에서 다시 새롭게 발견되는 것은 '모든 인간', 즉 개인이었다.

그런데 문제는 모든 개인을 창조적 주체로 상정하는 데에서, —그 '창조'가 근대 이전인 중세에는 신의 영역에 속하는 것으로서만 단지 모든 인간에게 '주어졌듯이'— 중세의 '신적 창조'에 대치되는 근대의 '인간적 창조' 역시 분명히 (개인에게) 상정된 것, 즉 주어진 것으로 마찬가지로 구성된다는 것에 있다. 즉 '창조'란 한때 신에게 단지 주어졌던 것이었다 이제는 인간에게 주어진 것이 되었다.

그런데 그러한 근대적이면서도 동시에 전중세적인 성격을 모두 갖춘 '인간의 창조'에 대한 사유적 특징은 니체에게로 와서 전면적으로 문제시된다.

> 만일 인간이 **창조하는 자**나 수수께끼를 푸는 자가 아니며, 우연을 구제하는 자가 아니라면, 어찌 나는 내가 인간이라는 점을 견뎌낼 것인가? / 과거를 구제하고 **일체의 "그랬었다"를 "나는 그렇게 되기를 원했다!"로 변형시키는 것**—이것이 비로소 내게는 구제인 것이다.[24]

'창조'는 니체 철학의 가장 궁극적인 지향성이 담긴 개념이다.[25] 손경민에 따르면 "니체의 창조 개념은 실재론의 토대 위에서 철학, 예술, 정치를 아우르는 포괄적인 개념"이면서, 니체에게 있어 각 차원(철학, 예술, 정치)에서의 새로운 가치들의 '창조'는 상호 분리된 성격의 가치들이 결코 아니라, "긴밀히 상호 연관"되어 있다.[26]

위의 인용에서 니체의 '창조'에 대한 사유가 가진 최대 핵심이 드러난다. 니체는 인간이 "창조하는 자", "수수께끼를 푸는 자", "우연을 구제하는 자"여야 한다

---

23) 막스 베버, 전성우 역, 『탈주술화' 과정과 근대』, 나남, 2002 참조.

24) 프리드리히 니체, 프리드리히 니체, 백승영 역, 『바그너의 경우 · 우상의 황혼 · 안티크리스트 · 이 사람을 보라 · 디오니소스 송가 · 니체 대 바그너』, 책세상, 2002, 436면.

25) 손경민, 「니체 철학에서 실재의 문제」, 서울대 박사논문, 2015, 15면.

26) 손경민, 위의 글, 같은 면. '실재'의 문제를 니체 철학의 핵심으로 다루고 있는 이 논문은 또한 '실재'의 토대 위에서 '창조' 개념이 가장 궁극적인 개념이라 설명하고 있다. "니체의 창조 개념은 실재론의 토대 위에서 철학, 예술, 정치를 아우르는 포괄적 개념으로 사용된다. 니체에게 있어 철학적, 예술적, 정치적 차원에서의 새로운 가치들의 창조는 상호 분리된 성격의 가치들인 듯 보이지만, 긴밀히 상호 연관되어 있다. 따라서 니체의 궁극적인 개념인 창조 개념은 '실재'라는 니체의 가장 근본적인 개념을 토대로 재조명되어야 할 것이다."

고 보았으며, 그 구제란 바로 “그랬었다”라고 주어진 사실과 진리를 의심하고 그 공고함을 타격하고 “그렇게 되기를 원”하는 그 ‘의지’로 전환하는 것에 있다고 보았다.

> **앞을 내다보는 자, 의욕하는 자, 창조하는 자,** (…) **이 모든 것이 차라투스트라였다.** 너희는 자주 “우리에게 차라투스트라는 누구지? 우리는 그를 어떻게 불러야 하지?”하고 물어왔다. 그리고 나 자신처럼 대답을 찾아 너희 자신에게 물어왔다.[27] (이상 강조는 인용자)

니체는 ‘인간’이라는 존재가 성취해낼 최대 가치를 창조로 보고 있다. 여기서 니체는 차라투스트라를 정의하면서, “창조하는 자”와 “의욕하는 자”를 나란히 위치시켰다.

니체의 ‘초인’은 인간을 ‘초월’한 것으로 상상되었는가에 대한 한 이유를 여기서 파악하면, 그것은 ‘인간의 창조’가 중세 이전의 그리스 · 로마 시대의 것으로 단순히 ‘복원’됨으로써 그 정신이 ‘재생’되는 것에서 현상적으로 나타나는 복고의 문제를 비판한 것으로 볼 수 있다. 니체 사유의 최대 지향점이 ‘창조(das schaffen)’에 있다고 할 때, 그 창조의 주체가 초인이 되는 것은 ‘인간의 수준을 뛰어넘은 존재’에 대한 레토릭이 아니라, 그것은 ‘신적 창조’와 ‘인간적 창조’의 이분법 안에서가 아니라, 그 이항대립의 구조를 돌파하기 위해 제시된 것이었다.

근대 초기의 시간으로 되돌아가보면 ‘창조’는 종전까지 신의 역능에 해당하는 것이어 왔다. 달리 생각해볼 때 그것은 창조란 가질 수 있는 최대한의 능력이며, 실현할 수 있는 최대한의 권능으로서 여겨져 왔다는 것을 반증한다. 르네상스로부터 시작된 근대는 ‘인간’, 즉 모든 개인을 곧 창조의 주체로 보면서 ‘신’의 영역을 ‘인간’의 영역으로 되돌려놓았다. 하지만 그때의 ‘창조’란 한때 신에게 단지 주어졌던 것이었다 이제는 인간에게 주어진 것이 되었다. 그러나 니체의 ‘창조’는 결코 주어지지 않은 것으로 제시된다. 초인으로 제시된 차라투스트라가 그 ‘의지’와 ‘끝없는 열망’을 창조의 핵심으로 제시한 것은 다름 아닌 중세의 ‘신적 창조’와 근대의 ‘인간적 창조’ 모두에 대한 전면적인 비판에 해당한다.

이것으로부터 ‘창조’는 니체에 의해 전혀 새로운 의미를 확보하게 된다. 그것은 창조란 끊임없이 추구해야 할 ‘의지’와 연결된 것이면서 동시에 중세와 근대

---

27) 프리드리히 니체, 정동호 역, 『차라투스트라는 이렇게 말했다』, 책세상, 2000, 235면.

로 각각 대표되는 '신'과 '인간'에게 포섭된, 어떤 '주어진 것'으로부터 그것을 벗어난다. 이돈화가 일찍이 파악했듯 그것은 " 『니체』 의 발명(發明)에 의(依)하면 현인(賢人)이라 함은 스스로 가치(價値)의 창조자(創造者)임을 운(云)"하는 것이었다. 이 사유의 새로움과 전위적 성격을 인식했던 이돈화는 그것을 한 "발명"이라 표현했으며, 니체를 "신(新)- 인생표(人生標)의 수립자(樹立者)"로 명명하였다.[28]

니체는 인간의 본질에 관하여 특정한 신앙을 갖게 하는 것을 단지 기독교의 문제로만 생각하지 않으며 그것은 교육 · 역사를 포함한, 즉 '진리'로서의 모든 것을 비판했다. 그것들은 '진실성'을 요구하는 것[29]이었고, 그 '진실성'을 곧이곧대로 믿는 것에 니체는 중대한 문제가 있다고 보았다. 니체는 진리를 '발견하고' '믿는' 대상이 아니라, '창작품', 즉 창조되어야 할 대상으로 보았기 때문이다.[30]

김동인과 니체는 기독교를 비판하는 대목에서도 겹치고, 그 '강함'과 '강함에 대한 의지'(니체의 용어에 따르면 '권력(힘)에의 의지')를 '사랑'이라는 감정과 연결해놓은 대목에서도 겹친다.

그런데 김동인과 니체가 가장 극적으로 포개어지는 대목은 '진실'이라는 것 자체를 '창조'로 보았으며, 창조할 것으로서의 '창조의 대상' 역시를 '진실'로 보았다는 바로 그 지점에서이다. 진실은 새로 찾아질 것이며 그것이 곧 '창조'에 해당한다는 사상은, 창조란 기존에 주어진 '사실'이나 '진리'가 아니라, 계속해서 탐구되고 그 진실이 되물어져야 한다는 것을 뜻한다. 여기에서 창조는 그리하여 발견해야 할 것, 끝이 없는 그 의지로 자기갱신을 수행하는 것을 의미한다. 니체의 이러한 '창조'의 핵심은 김동인에게서도 발견된다. 그 창조의 핵심이란 끊이지 않는 그 '의지'에 있다. 바로 이것들이 김동인과 니체가 '창조'의 문제에 있어 공통적으로 확보하고 있었던 전위적인 지점들이다.

동인지 『창조』에 놓인 니체적 창조의 맥락은 김동인 문학의 '창조'가 최초 어떠한 맥락에 놓여있는가를 또 하나의 전거가 된다. 천도교 담론을 현대화하고자 한 『천도교회 월보』의 이돈화나 『학지광』의 이광수 등에 의해 이뤄진 우

---

28) 이돈화, 「신(新)- 인생표(人生標)의 수립자(樹立者), 푸리드리취 니체 선생(先生)을 소개(紹介)함」, 『개벽』, 1920.7, 77면.

29) "그러므로 성실성의 요구는, 인격은 인지될 수 있는 것이자 고정된 것이라는 것을 전제한다. 가축 떼의 성원이 **인간의 본질에 관하여 특정한 신앙을 갖게 하는 것**이, 교육의 문제이다. 교육은, 먼저 **이 신앙을 만들어내고, 그 다음에 이것에 기초하여 〈성실성〉 을 요구하는 것이다.**" (강조는 인용자) 프리드리히 니체, 강수남 역, 『권력에의 의지』, 청하, 1988, 186~187면(277).

30) 알렉산더 네하마스, 김종갑 역, 『니체: 문학으로서의 삶』, 책세상, 1994, 287~288면 참조.

승열패론에 대한 비판은, 자기 운명의 개척 내지는 창조의 논리가 1919년을 앞두고 급격히 대두되는 과정 위에서 니체적 사유를 추구한 동인지 『창조』가 비로소 나타난 그 맥락을 보여준다.[31] 이러한 시각을 뒷받침해주는 글로 방민호는 『창조』 동인 중 하나였던 전영택의 「전적 생활론」[32] 등의 글을 제시하면서, 1910년의 한일합병을 전후로 한 시대로 나아가면서 청년, 유학생 지식계는 다윈적 진화론을 비판, 극복하고자 한 다기한 경향의 사유들에 관심을 돌려갔으며 니체는 바로 그러한 '현대성' 극복의 한 방책으로 수용되기에 이르렀음을 밝혔다.[33]

실제 텍스트에 해당하는 김동인의 소설들은, 그 '창조'에 대한 예술론을 어떻게 실현하는가의 문제에 해당한다. 본론에 앞서 말하자면 김동인의 소설들은 진리임을 자처하고 그것에 대해 의심하기를 차단하려 하는 현대적 규율—종교, 경찰제도, 사법제도—가 가진 치명적인 단점인 그 규율이나 제도는 스스로의 권력을 의심하고 비판하지 않는다는 것을 비판하는 것을 '창조'의 한 특성으로 제시하고 있음이 여기에서 묘파된다.

앞서 말하자면 김동인의 소설에서는 법의 심판을 받는 인물이 사법권력에 의해 진실의 왜곡 · 은폐를 감당해야 했던 인물들 (「약한 자의 슬픔」, 「태형」, 「피고」), 억울한 누명을 쓰고도 신문, 경찰제도, 소문에 의해 문책당하거나 죽게 되는 인물들(「딸의 업을 이으려」, 「수녀」)이 반복해서 등장한다. 그 소설들은 현대적 규율에 대한 비판을 통해 '주어진 것'으로서의 사실이 아닌, 새로 발견되고 창조되어야 할 '진실'을 —역설적으로 '허구'를 통해, 그리고 허구성을 그 특성으로 하는 소설이라는 예술을 통해— 찾아내겠다는 그 의지를 드러내고 있다. 이는 김동인의 소설들이 '진실'이라는 중요한 것이 포착하지 못하며, 오히려 그 진실을 발견하는 것 자체가 문제시되지 않는 것에 대해 비판한 것으로 보아야 한다.

---

31) 방민호, 「동인지 『창조』의 문학사적 의미—김동인을 중심으로—」, 『영화가 있는 문학의 오늘』, 솔출판사, 2019 봄호, 439면.

32) "현대 사름은 엇더케 생활할가가 큰 문제로다 엇더케 살아야 잘 살가 엇든 생활이 가쟝 바른 생활이냐 이것이 현대인의 머리를 압흐게 하는 문제로다 왈(曰) 톨스토이의 인도주의, 왈(曰) 니이체의 초인주의, 왈(曰) 스틸나의 개인주의, 왈(曰) 조라의 자연주의, 왈(曰) 오이겐의 신이상주의 ᄒᆞ야 사상이 제각금 달으고 주의도 허다히 만아 현대의 청년은 엇지 할 바를 모르며 몹시 번민(煩悶)을 당한다. 또 지나인은 이러케 ᄒᆞ야 된다, 일본인은 이러케 살아야 된다, 조선 사름은 이러케 살어야 ᄒᆞ깃다는 주장도 또 하나이 아니다." 전영택, 「전적 생활론」, 『학지광』 12, 1917.4, 16면. 방민호, 위의 글에서 재인용.

33) 방민호, 앞의 책, 440면.

2 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)은 독일문학사의 지형 변화를 밝히고, 나아가서는 독일문학의 이념과 형식에 대한 정신사의 흐름을 포착하기 위해서 전혀 새로운 방법을 사용했다. 벤야민은 15세기 초부터 17세기 초까지의 르네상스 시기가 지나고, 1600년 이후부터의 바로크 시기 독일에 있어왔던 한 예술 장르인 '비애극(Trauerspiels)'에만 집중함으로써 역설적으로 바로크 시대의 이념과 예술 정신에 대해 설명하고, 나아가 아리스토텔레스로부터 중세 신학의 교리로부터 '근대'[34]에로 도착하는 유구한 과정을 비애극 개별 작품의 내용과 표현 기법인 우의(allegory)에 집중함으로써 드러냈다. 철저히 파편들, 조각들로서만 존재해왔던 바로 그 비애극의 알레고리에 천착한 벤야민의 『독일 비애극의 원천(Ursprung des deutschen Trauerspiels)』이라는 저작은, 흥미롭게도 그 연구 자체가 독일 바로크 시대정신의 에피스테메를 바로크 시대의 한 파편(알레고리)인 비애극으로써 꿰뚫고 있었다.

> 철학적인 저술의 특색은 각 전환마다 새롭게 제시의 문제에 직면한다는 데 있다. 사실 철학적인 저술은 완결된 형태에서 교의(敎義)가 되지만 철학적인 저술에 완결성을 부여하는 일은 단순한 사유로서는 권한 밖의 일이다. (…) 제시가 이러한 방법의 총괄 개념이다. **방법은 우회로이다. 우회로로서의 제시, 이것이 논고의 방법적 성격**이다. 논고의 첫 번째 특징은 지향성의 중단 없는 진행을 포기한다는 데에 있다. (…) 이처럼 끊이지 않는 숨고르기가 명상(콘템플라치온)의 가장 독특한 현존 형식이다. 왜냐하면 명상이란 단 하나의 대상을 고찰하면서도 여러 의미 단계들을 밟고, 그럼으로써 항상 쇄신되는 발상의 추진력과 함께 **단속적(斷續的) 리듬의 정당성**도 얻게 되기 때문이다. **제멋대로 된 조각들로 나누어져 있다는 데에 모자이크의 장엄함이 있듯이 철학적인 고찰 역시 (…) 모두 개별적인 것들, 별개의 요소들로 결성된다.** (…) 모자이크의 찬란함이 주조된 유리 조각의 특성에 의존하는 것과 마찬가지로 제시의 광채 역시 사유 조각들의 가치에 의존한다. 미시적인 정교함과 전체의 절도의 관계가 말해주는 것처럼 **사실 내포의 세목들에 지극히 정밀하게 천착하는 데에서만 진리 내포가 담길 수 있다.**[35] (강조는 인용자)

---

34) 여기서의 '근대'는 벤야민의 용어이다. 벤야민의 '근대' 개념을 포함한 논의는 이 글에서 인용되고 있지만 그것이 곧 이 글에서 벤야민의 '근대' 개념 및 그 개념이 지칭하는 한 기점이 승인되고 있는 것은 아니라는 점을 덧붙이고자 한다.

35) 발터 벤야민, 『독일 비애극의 원천』, 조만영 역, 새물결, 2008, 11~13면.

벤야민은 오히려 독일 비애극 개별 작품들에 천착하는 것을 방법론으로 하여, 그 개별 작품들에 새겨진 수많은 파편의 알레고리들을 찾아냈다. 그 알레고리란 독일 바로크 문학 전반의 이념이라는 것에 대한 우의였다. 따라서 『독일 비애극의 원천』은 저술 자체가 하나의 커다란 알레고리에 해당하고, 벤야민 사유의 한 극치가 바로 여기에 있다. 테리 이글턴은 "우리는 벤야민이라는 불운하고 감동적인 인물에서 바로 그런 모순된 욕망을 비추는 거울을 발견한다"[36]고 말했다. 모순된 욕망을 비추는 거울은 『독일 비애극의 원천』에서 비애극이 의미하는 것이자, 『독일 비애극의 원천』 및 발터 벤야민 그 자체이기도 했다는 것이다. 그런데 여기서 벤야민의 탁월함은 비애극의 존재구조를 꿰뚫는 통찰력에 있었다기보다는, 오히려 '우회하는' 방법론에 있었다고 판단된다.

'문학사', '소설사'와 같은 세계들은 2010년대에 들어서는 더 이상 그 '거대함'이 문제가 되는 것이 아니라 그것이 실제로 구축해온 독서사·연구사적 '맥락'과 그것의 '기술(불)가능성'이 문제가 되었다. 문학사를 기술하는 것은 물론 문학사에 대해 발언하는 것 자체는 일종의 '곤란함'을 상대하는 일로 간주된다. 그 곤란함이란 '문학사'를 해석하는 데 늘 있어왔으며, 있을 수밖에 없는 '통약불가능성', '범주화의 오류'에 대해 연구자가 인정하면서도, 그것을 인정하고서는 작품 연보, 문예지 연보와 같은 단순 사실만을 기록하는 기술(記述)로서의 문학사 이외에는 그 어떠한 관점을 취한 문학사도 모두 불가능의 영역에 놓여버리는 상황에 빠지게 된다[37]는 모순에 대해 연구자가 느끼는 감정의 차원에 있는 것으로 보인다.

사물 혹은 지식을 분류하고 그것을 구조화하는 방식을 범주화라고 할 때, ―문학사가 필연적으로 취할 수밖에 없는― 문학 텍스트와 작가를 분류하고 이를

---

36) "매체 테크놀로지와 관념론적 매개 사이에서 분열되어 있는 우리인데, 그런 우리에게 벤야민보다 그럴싸하게 들리는 작가가 누가 있겠는가? 꿈에도 상상 못 한 해방을 소망하면서도 우발적인 즐거움을 놓으려고 하지 않는 우리는 **벤야민이라는 불운하고 감동적인 인물에서** 바로 그런 **모순된 욕망을 비추는 거울을 발견**한다. 『독일 비애극의 원천(The Origin of German Tragic Drama)』은 이런 **충동들의 접점**에 서 있다. **대단한 변증법인 동시에 모략적 밀교라는 데서 17세기 비애극만 한 것은 없으니 말이다.**" (강조는 인용자) 테리 이글턴, 『발터 벤야민 또는 혁명적 비평을 향하여』, 김정아 역, 이앤비플러스, 2012, 17~18면.

37) "누군가가 어떤 사명감에서 문학사를 집필하는 시대는 지난 듯하다. 민족정신이나 학자적 소명 의식을 담는 그릇이 아니라 작가와 작품에 대한 주요 정보가 담긴 문서고로 완전히 변해버리지 않기만을 바랄 뿐이다. 그렇게 되면 문학사에 남는 역할은 교재밖에 없을 것이기 때문이다." 손유경, 「한국 문학사의 새로운 가능성」, 『문학과 사회』 32(1), 2019.3, 24면.

구조화하는 일은, 분류의 작업에서부터 특정 관점을 필터 혹은 렌즈로 삼아 더 중요한 것과 덜 중요한 것으로 문학을 나누는 적극적인 정치적 행위를 필요로 한다.

문학사를 기술하는 문제는 이 과정에서 일어나는 문학의 결손을 떠안은 채 시작된다.[38] 그러한 '더 중요하거나' '덜 중요한' 문학에 대한 선별작업과 같은 것이 문학연구의 장에서 반성되고 비판되던 순간들은 있어 왔지만, '문학사의 역사'에서 이러한 문학의 결손은 하나의 필요악으로 취급되고 처리되어왔다.[39]

이러한 성격을 가진 문학사의 의미를 비판적으로 '재독해'하고, 그것에서 더 나아가 '해체 및 재구성'을 수행했던 2010년대의 기획들에는 권보드래를 비롯한 여러 연구자들의 『문학사 이후의 문학사』(푸른역사, 2013), 천정환·정종연의 『대한민국 독서사: 우리가 사랑한 책들, 知의 현대사와 읽기의 풍경』(서해문집, 2018), 오혜진을 비롯한 연구자들의 『문학을 부수는 문학들』(민음사, 2018) 등이 있었다.

그런데 1990년대 후반부터 2000년대 초반 당대 젊은 문학연구자들 사이에서도 '문학개념', '문학', '문학의 범위', '문학과 비-문학의 경계'와 같은 것들이 큰 관심의 대상이었는데, 이는 예컨대 황종연의 『한국문학과 계몽담론』(새미, 1999), 김동식의 「한국의 근대적 문학 개념 형성과정 연구」(서울대 박사논문, 1999), 권보드래의 「한국 근대의 '소설' 범주 형성에 관한 연구」(서울대 박사논문, 2000) 등이다. 이는 물론 세기말의 문학연구자가 그 세기의 '문학'이란 어떤 것이었나 하는 관심에 의해 작성된 것이었으리라 범박하게 추론해볼 수도 있

---

38) 이우창, 「문학사 이후의 문학사 쓰기(들): 『대한민국 독서사』와 『문학을 부수는 문학들』」, 『학산문학』 12, 2018, 294면. 여기서 이우창은 기존의 문학사 쓰기가 가진 기본원칙 두 가지 중 하나로 "**문학사는 '중요한' 작가와 작품에 집중한다.** 이때 '중요함'을 판별하는 기준은 앞서 언급한 두 개의 상호연결된 서사, 즉 작가 · 작품이 근대적 예술양식을 얼마나 성취하고 있느냐와 함께 민족 · 민중사를 얼마나 체현하는가에 토대를 둔다. 요컨대 문학장르의 차원에서든 민족사의 차원에서든 **근대적 발전의 거대서사가 이미 선험적으로 주어져 있으며 여기에 부합하는 문학텍스트를 선택한다는 점에서 고전적인 한국문학사 쓰기는 무척 선별적이었다고 할 수 있다**(후술하겠지만 자연스럽게도 셋(김윤식, 조동일, 권영민: 인용자 주) 모두에서 여성문학 · 독자는 매우 희미하게만 자리한다)."(강조는 인용자)라고 밝혔다.

39) 기존의 문학사 기술이 가진 난점에 대한 비판·성찰에 대해서는 유철상, 「현대 소설사 서술방법에 대한 반성과 모색」, 『한국근대문학연구』 21, 2010, 33~55면, 525~545면 ; 장수익, 「한국 현대문학 연구 60년의 회고와 전망」, 『국어국문학』 161, 2012, 91~134면 ; 최병구, 「한국문학사 서술의 경과: 제도와 이념에의 결박과 성찰—현대문학사 서술을 중심으로」, 『민족문학사연구』 56, 2014, 9~40면 ; 황호덕, 「김윤식 비평과 문학사론, 총체성과 가치중립성 사이」, 『현대문학의 연구』 57, 2015, 91~130면 ; 김건우, 「역사주의의 귀환: 한국현대문학 연구방법론 小考」, 『한국학 연구』 40, 2016, 495~520면을 참고. 이상의 참고사항은 이우창, 위의 글, 293면 참고.

겠지만, 1990년대 후반에서 2000년대 초반의 시대를 단순히 '세기말', '세기초'와 같은 것이 주는 소박한 소회만이 아닌, 90년대 당대의 문학 또는/그리고 당대의 문학연구가 분명 문학 개념과 그 범주에 대해 보다 면밀한 수준의 논의를 요청하고 있었음을 다수의 연구자들이 예민하게 인식한 것으로 보아야 할 것 같다. 이렇게 되면 1990년대 후반~2000년대 초반에 이르는 '문학', '소설' 개념과 그 범위를 검토했던 작업은 분명히 그 40), 그 후사(後史)로서는 2010년대 문학사를 해체하고 재구성하는 복수의 작업들과 연결된다. 다음에 제시할 두 개의 근거는 귀납적으로 제시된 것이기 때문에 그 의미를 사후에 부여한 것에 해당한다. 그러나 2000년 '소설'의 범주에 관해 탐구했던 권보드래가 2018년 『문학을 부수는 문학들』로 또 다시 등장했을 때 두 작업은 그러한 맥락을 공유하고, 2002년 「한국 근대 소설 독자와 소설 수용 양상에 대한 연구」를 통해 '독자'를 바탕으로 '문학' 개념을 재구조화했던 천정환이 2012년 『문학사 이후의 문학사』를 기획하던 것 역시 그러한 맥락을 공유한다.

그리하여 1990년대부터 시작되어 2010년대까지 진행되어 온 '문학', '문학사'에 대한 '범주'와 그 '범주의 실효', '새로운 범주의 필요', '새로운 범주의 재구조화 가능성'에 대한 다양한 문제는 기존에 있어왔던 '범주화를 통해 분류되고 구조화 작업을 거쳐 온 많은 문학들'을 해체하는 작업이었으며, '문학사의 기술(불)가능성'에 대해 이전의 문학사·문학사가·문학연구자에게 묻고, 또 연구자 바로 그 자신에게도 묻는 작업이 되어왔다. 상술했던 기획들에 의해 이루어진 '문학-타격' 및 '문학사-타격'이란 그러한 질문과 그 질문에 대한 답을 포함하고 있는 것이었다. 여기에서 타격을 당하는 대상인 문학과 문학사란 정형화된 몇 가지 관점들에 의해 문학의 결손이, 늘 탈락된 채로 존재해왔던 문학과 그 역사임은 자명하다.

한국문학에 분명 존재해왔지만 탈락된 채 있어왔던 여성작가와 여성독자를 문학사에 복원하는 것으로 이 작업은 주로 진행되어 왔다. 그러한 작업이 가진 비판과 자성의 목적이란, 기존에 정전(正典, canon)으로 자리해왔던 문학 텍스트로부터 다소 비껴난 지점에 있는 텍스트(들)을 기존의 정전-텍스트와 함께 동등한 위치에 놓고 그것을 비교하고, 인과관계를 파악하는 작업의 목적과 분명 동떨어져 있지 않는 것이라고 믿는다. 이 글에서 김동인의 1929년 이후의 신문

40) 이와 더불어 전사(前史)로서는 1990년대 문학장에서 '대중'이 문제시되던 지점과 연결될 수 있다. 이에 대한 구체적인 논의는 이 글의 연구범위를 뛰어넘는 것이므로 후고를 기약한다.

연재장편소설과 야담이, 단편소설과 평론—주로 1920년대의—과 동등한 위치에 놓이는 이유가 여기에 있다. 문학사에 대해 말하는 것이 '그럼에도 불구하고' '다른 방식으로' 가능할 수 있으며 가능해야 한다면 그때의 문학사는, 한 시기를 통과한 수많은 작가와 작품 중에서 더 훌륭한 것, 더 적절한 것을 선별하는 것이 아니라 한 작가의, 개별적인 텍스트(들)이라는, 그보다는 작지만 적어도 결손이 포함되어 있지 않은 차원에서 이뤄져야 할 것이다.

그렇다면 그때의 '문학사'라는 거대한 개념은 한 작가의 문학 텍스트'들'이 제일의 참고자료가 되고, 그 문학 텍스트들이 어떠한 사회적·문화적 환경 하에서 서로 영향을 주고받으며 집필되고 발표될 수 있었는가가 또한 참고자료가 될 때, (그때의 문학사는) 이제 '문학사'라기보다는 '당대 문학장'에 존재했던 다양한 역학관계를 찬찬이 따져보는 작업이라고 하는 것이 더욱 마땅할 것 같다. '문학'과 '근대문학', '문학사'와 같은 것들을 한 소설가와 그의 텍스트를 바탕으로 설명할 때 생기는 필연적인 결손은, 적어도 그 소설가가 당대 문학장의 환경에 의해 어떻게 문학-하는 방식을 달리 하게 되었는지 확인하는 작업에서는 일어나지 않을 것이라고 믿는다. 또한 역으로 한 소설가의 텍스트를 통해 '식민지시기 문학장' 그 일부를 통시적으로, 그러나 물론 제한적이고 단편적인 몇 가지 지점으로는 재구성해볼 수 있다는 것을 믿는다.

> 현상의 구출이 이념을 매개로 해서 수행된다는 점에서 이념의 제시는 경험계의 수단 속에서 수행된다. 왜냐하면 **이념들은 단순히 그 자체만으로 제시되는 것이 아니라 유일하게 오직 개념 속의 사물적인 요소들을 귀속시키는 데에서만 스스로 제시되기 때문**이다. 보다 더 정확하게 말하자면 **이념들은 이 요소들의 형세, '콘피구라치온'**41)**으로서 스스로 제시**된다.42) (강조는 인용자)

일찍이 누군가는 "예술가는 별과 같아서 나타나는 그 자리가 곧 성좌의 일부

41) 다음은 벤야민의 역자 조만영이 '콘피구라치온'에 대해 남긴 주이다. "형세(形勢)는 콘피구라치온(Konfiguration), 콘스텔라치온(Konstellation)의 번역어이다. 양자는 서로 엄격하게 구별되지는 않지만 원래 점성술의 용어인 '콘스텔라치온'은 흔히 문자 그대로 별들(스텔라)이나 형상들(피구라)이 모여(콘) 있는 별자리나 성좌로, **'콘피구라치온'은 그 성좌가 이루어내는 형상**으로 이해되곤 한다. (…) 이론적으로는 개념 속에 있지만 또한 그 개념의 경계 지대에 있기도 한 '극단'들(개념에 포섭되는 요소들 가운데 '가장 바깥'쪽에 있는 요소들)이 일정하게 편성될 때 이루어지는 (형상적인) 정황을 가리킨다. **이 '형세'를 통해서 ('비애극'이라는 '낱말' 내지 '이름'의) '이념'이 제시되고, '읽을 수 있게' 된다.**" (강조는 인용자) 조만영, 「주」, 발터 벤야민, 앞의 책, 320면의 미주 8.

42) 위의 책, 21면.

분이다"[43]라고 말했다. 한 명의 예술가와 그의 소설들이라는 하나의 '별'을 다양한 방식으로 예각화하는 데 성공한다면, 이 글은 그 별을 일부분으로 삼고 있는 한 '성좌(콘피구라치온)'을 하나의 알레고리로서 구성해볼 수도 있다고 믿는다.

누군가 "일체의 문학 개념"이란 "그것을 둘러싼 제반 문화와 사회와의 관련 속에서 재구성"하여 "역사적으로 상대화"할 수 있는 관점을 요청하고 있다고 말했다.[44] 일본문학이 아닌 한국문학이라고 하여 문학 개념에 대해 접근하는 방식 그 자체도 달라야 한다고 생각하지는 않는다. 문학을 하는 사람이 '문학'에 대해 갖고 있던 감정들, 그리고 문학을 '한다'라고 할 때 그 행위에 수반되는 다양한 감각들, 그리하여 그들이 '문학'에 대해 인식하고 있던 제요소(諸要素)들이 파악될 수 있다면 그것은 당대의 문화와 사회와의 관련 속에서 재구성된 '문학장'의 영역에서일 것이다.

동어반복의 논리일 수 있겠지만, 문학의 결손을 떠안는 행위를 당연시하지 않는 문학사를 서술하기 위해서는, 적어도 서술하기를 시도해보기 위해서는, 문학사 기술이 가져왔던 내재적—혹은 내재적으로 보이는— 모순을 당연시하지 않아야 한다. 또한 그것(문학의 결손을 떠안는 것)이 결코 문학사를 기술하는 문제의 한 본질로서 내재된 것이 결코 아니라는 것을 연구의 시각으로 삼아야 한다.

그리하여 누군가 1920년대와 1930년대에 이르는 20여 년의 시기의 '소설', 나아가 '문학장'의 변화를 포착하고 그것의 의미를 밝히는 작업을 수행하고자 할 때의 그 누군가는, 그 시기를 통과하면서 삶을 살고 문학을 해나갔던 소설가 한 개인과 그 개인이 남긴 개별적인, 그러나 복수의 문학 텍스트들을 연구의 대상으로 삼아야 하고, 그것이 곧 연구의 방법이 되어야 한다고 판단된다. 이는 상상에서만 가능한 '문학', '문학사'와 같이 손에 잡히지 않는 것을 애써 기술하기 위해 노력하는 것이 아니라, 손에 잡히는 차원에 존재하는 소설가 개인과 그의 텍스트의 궤적을 통해 '당대 문학장'이라는 조금 더 큰 차원의 것을 확인해볼 수도 있다는 우회를 뜻한다.

요컨대 이 글은 1920년대에서 1930년대까지 약 20년간의 문학 가운데에서

---

43) 이태준, 「누구를 위해 쓸 것인가」, 『무서록』, 박문서관, 재판, 1942 ; 이태준, 『무서록 외—이태준 전집 5』, 상허학회 편, 소명출판, 2015, 44면 참조.

44) 스즈키 사다미, 『일본의 문학개념』, 김채수 역, 보고사, 2001, 18면. 공임순, 『식민지 시기 야담의 오락성과 프로파간다』, 앨피, 2013, 27면 참조. 공임순은 사다미의 논의를 "일본과 식민지 조선이 시차를 두고 유사 모방의 형태를 띤다는 점 때문에 스즈키 사다미의 논의가 갖는 동시대적 의미가 존재한다고 보고, 그의 논의를 필요한 부분에 한해 인용"한 것이라고 밝혔지만, 이 글에서 사다미의 논의를 참조하는 것은 '문학' 개념에 접근하는 방식의 문제라는 맥락에 있다.

포착되는 단수(單數)의 변곡점[45]을 드러내고 그것을 자세히 살펴보기 위해, 같은 시기의 소설가 김동인과 그의 텍스트에 나타난 복수(複數)의 분절/연속점을 하나의 증거이자 예시로써 제시하고자 한다. 다시금 요컨대 이 글은 1920~30년대 이 시기의 '문학'의 한 모습을, 예증(例證)의 방법을 통해 드러내고자 한다.

3 논문의 구성

위에서의 시각에 근거하여 이 글은 ① 김동인 문학의 '창조'의 본래 형상, ② 김동인 문학의 전화와 '창조'의 변곡점, ③ 후기 문학에서 구체화된 '창조'와 그 의미를 각각 2장, 3장, 4장에 걸쳐 살펴보고자 한다.

2장에서는 김동인 문학이 주로 『창조』를 통해 제시하고 있었던 '창조'의 문제란 어떤 것이었는가를 살펴본다. 이 글은 앞서 제시했던 바대로 김동인의 '창조'를 크게 세 가지의 특성으로 나누어 제시한다. 그것은 2장의 각 절에 해당한다. '개인', '허구성', '인간성', '진실', '현대 비판'의 특성은 외따로 떨어져 있는 개념이 아니다. 다만 절을 분류하는 기준은 '창조'의 각 성격을 공유하고 있지만 각각을 구성하고 있는 서로 다른 맥락에 있다.

2장 1절은 '창조'란 무엇이었는가에 대한 것으로서, 김동인이 그의 문학 자체를 하나의 '창조'로 사유하는 것에 대해 다룬다. 그리고 그가 자신의 예술을 (전에 없던 것으로서의) 창조로 본다는 데서 비롯한 예술의 전위성에 대해 실현하려 했던 문학적 형상을 확인한다. 여기에서는 예술가주인공과 각종 범죄를 일으키는 주인공의 서사에 대한 독해가 이뤄진다. 또한 '창조'의 조건에 대한 것으로서, 그 '창조'를 가능하게 하거나/하고 불가능하게 하는 '약함'에 대한 감각에 대해 살핀다. 김동인의 전기 단편소설들에서 두드러지는 특징 중 하나는 죽음의 문제와 인간의 약함에 대한 문제였다. 다양한 인간군상이 드러내는 약함의 성격은 김동인의 소설들에서 동정의 정동을 자아내는 것이었다. 그 정동의 의미를 여기서 함께 분석한다.

---

45) 여기서 "단수(單數)의 변곡점"이란 1920~30년대 문학이 단 하나의 변곡점만을 가지고 있었다는 것을 의미하지 않는다. 20년의 문학사를 그보다 잘게는 10년으로, 혹은 5년, 1년으로 보더라도 복수의 변곡점이 발견될 것일 것이지만, 이때의 '단수'는 적어도 비교적 긴 이 시기의 문학에서 우리가 포착할 수 있는 중요한 변곡점들 중 '하나'의 변곡점을 가리키며, 이때 하나의 변곡점은 김동인과 그의 문학을 경유할 때 포착할 수 있는 문학의 한 단편적인 형상을 의미한다.

2장 2절에서는 무엇을 ‘창조’하는가에 대한 것으로서, 그가 창조하고자 했던 것이 ‘진실’에 해당하는 것이었음을 다룬다. 여기에서는 김동인의 소설들에서 자주 등장하는 ‘참자기’에 대한 문제가 함께 독해된다. 그리고 ‘진실’이 아닌 ‘사실’만을 다루는 저널리즘에 대한 비판적 사유와, ‘진실’임을 강요하는 규율로서의 경찰 제도와 사법 제도가 가진 문제를 묘파하려 했던 김동인 문학의 주된 목표에 대해 다룬다.

3장에서는 종전의 단편소설들과는 다른 —그가 “훼절”이라고 표현했던— 새로운 문학을 쓰게 된 사건으로서, 그의 문학의 변곡점에 대해 다룬다. 그 변곡점이란 동인지가 아닌 신문에, 단편소설이 아닌 장편소설을 쓰게 된 사건으로 제시될 것이다.

이를 위해 3장 1절에서는 김동인이 그 스스로를 어떠한 소설가로 정체화하고 있었으며, 어떠한 문학을 ‘문학’으로 여겼는지에 대한 것이 선명해지는 1920년대 후반에서 1930년대 초반의 평론을 살핀다. 그와 더불어 ‘신문연재소설’과 ‘장편소설’에 관한 1930년대 당대 문학장의 담론에 대해서도 함께 살핀다. 종전의 그의 문학을 지탱함과 동시에 그의 문학이 전위적일 수 있었던 근거로서의 ‘창조’가 더 이상 이전과 같이는 실현될 수 없게 된 상황은 “훼절”로 표현됐지만, 이러한 일련의 사건을 이 글에서는 김동인 문학이 전화되는 한 계기로 독해한다.

3장 2절에서는 신문연재장편소설을 쓰게 된 이후의 시점의 김동인에게 문학이란 어떤 것이 되어가기 시작했는지에 대한 적극적인 변모의 과정을 살핀다. 이 지점에서는 그의 문학이 최초 천명될 시점에서부터 분명 보편적 주관에 대해 주장하고 있었음에도, 여전히 독자를 위한 소설 창작은 이뤄지지 않아왔음과 동시에 ‘자신의 세계’였던 그의 소설에 대한 평론을 허용하지 않았음을 주목한다. 그런데 그러한 입장은 그가 전업소설가가 된 이후에 변화를 일으킨다. 그의 평론을 세밀히 독해함으로써 그가 이전과는 달리 구체적인 독자들을 상상하게 되었고, ‘자신의 세계’인 예술에 대한 평가에 해당하는 평론에 대해서도 그의 문학이 비로소 열리게 되었던 지점을 포착한다. 여기에서 ‘보편적 주관’이 비로소 구체적으로 고안된다.

4장에서는 그의 문학에서 ‘창조’의 본래 형상을 전과 같은 것으로서는 더는 재현할 수 없는 상황에서 그가 재구성함으로써 유지했던 ‘창조’의 새로운 국면들을 살핀다. 그의 문학에서 전화가 일어난 시점 이후의 소설들에서 나타나는 ‘창조’의 구체화된 면모를 살핀다.

이를 위해 4장 1절에서는 2장 1절에서 주로 제시되었던 ‘창조’의 ‘허구성’이 더욱 위태로워지는 한 상황에 자신의 문학을 적극적으로 전개해나갔던 김동인의 의도와, 그때의 ‘허구성’이 역설적으로 드러내는 구체성에 대해 제시한다. 그의 문학이 가진 허구성은 종전의 단편소설들에서는, 특정되지 않은 시대의 특정되지 않은 인물을 다루고 있었으므로 그 자체로 허구성은 쉽게 확보되는 것이었다. 그러나 역사장편소설들에서는 실제로 있었던 시대에, 실제로 존재했던 인물의 이야기를 쓰게 되었을 때에도 김동인은 그 시대와 그 인물의 역사적 사실로부터 최대한의 거리를 확보하고자 시도한다. 또한 이 시기 그의 많은 소설들은, 역사소설의 형식을 갖추고도 그것은 어느 실제적 배경과 실제적 인물, 사건을 다루는 것이 아니라는 점을 강조한다. 그리하여 김동인 문학의 ‘창조’가 갖는 ‘허구성’은 비로소 역사소설들에서 구체화된다.

4장 2절에서는 김동인의 전기 문학을 관통하고 있었던 ‘약함’의 감각과 늘 나란히 배치하고 있던 ‘강함에의 의지’가 비로소 구체화된 후기 문학 텍스트들을 독해한다. 김동인이 제시하고 있었던 ‘강함’은 강한 개인에 대한 창조와 새로운 국가에 대한 창업 서사를 토대로 하고 있다. 그러나 이는 단순히 국가를 세운 시조의 ‘정치권력’으로서의 힘을 김동인이 긍정했다는 것을 의미하지 않는다. 오히려 그것은 비도덕적이라는 세인의 평가를 받는 세조와 흥선대원군과 같은 인물을 긍정함으로써 ‘도덕’에 대한 세상의 요구가 가진 허위를 묘파하려는 데 그 의미가 있다. 김동인의 ‘강함에의 의지’는 권력을 쥔 자의 의지가 아닌, ‘창조’를 수행하려는 그 의지로 독해되어야 한다.

그것이 종전에는 ‘약함’, 이후에는 ‘강함’으로 단순히 대별되는 것은 아닌데, 인간이 가진 ‘약함’의 특징이 ‘강함’을 가진 인물 또는 그 인물의 서사와 함께 놓임으로써 오히려 김동인 문학에서 항상 중요한 모티프가 되었던 ‘힘’에 대한 내적 논리는 후기 소설들에서 본격화된다.

4장 3절에서는 2장에서 ‘창조’할 것으로서의 대상이 ‘진실’에서부터 더 나아가 ‘대동강’이라는 구체적인 공간을 드러내 보인 것에 대해 제시한다. 김동인의 ‘대동강’이 갖는 독특한 시공간적 의미는, ‘대동강’이란 실제 김동인 스스로가 나고 자란 평양을 가로질러 흐르는 대동강에 대한 단순한 그리움이나 추억이 담긴 장소가 아님을 뜻한다. 김동인 스스로에게도, 그리고 그의 문학에서도 ‘평양’과 ‘서북’에 대한 공간은 분명 전기에도 중요한 것으로 형상화되어 있다. 그런데 후기의 소설들에서 ‘망국’이라는 소설의 상황적 배경은 지속적으로 제시되는데, ‘고구

려'에 대한 희구는 그 배경으로부터 늘 함께 이뤄진다. 그리고 고구려의 고토를 되찾으려는 강한 의지를 드러내는 서사는 '대동강'과 긴밀히 연결되어 있다. 고구려에 대한 그의 문학적 형상이 그 시대에 대한 복고주의를 의미하지 않듯, '대동강' 역시 창조되고 발견됨으로써 그것을 '되찾고', 그곳으로 '돌아갈 것'이 강조되는 공간에 해당한다.

제2장 김동인 문학에서 '창조'의 본래 형상

제1절 '창조'의 문학 : '개인의 이야기'라는 세계와 예술-실험

김동인에게 소설은 그것이 얼마나 실제 세계를 잘 담아내느냐의 문제에 있지 않았고 오히려 실제 세계를 어떻게 극복하고 있냐, 뛰어넘고 있냐의 문제에 놓여 있었으며 이는 더 나아가 새로 창조해낸 하나의 세계로의 의미를 가지고 있었다. 여기서 김동인 특유의 문학론 내지는 예술론이 포착되는데, 이는 근대의 신앙, 도덕, 법 등의 체계에 포획되지 않는 새로운 대안으로서 예술(문학)을 제시한 것이었다.

이때 '창조로서의 문학'이란 그러므로 두 가지의 의미를 갖는다. 첫째로 이 창조란 전에 없던 한 개의 이야기를 만들어낸다는 것에서의 창조이다. 둘째로 이 창조란 '진실'되며, 그러므로 만족할 만한 세계를 만든다는 것에서의 창조이다. 김동인에 따르면 (기존의) 세계에 만족하지 못한 사람은 예술을 창조했다. 그러므로 이때 창조란 반드시 기존의 세계로부터 있어야 했지만 없었던 것을 있게 하는 새로운 세계로서 이해되어야 한다.

그리고 그 무엇보다 중요한 김동인 예술론의 특징은 "세계에 만족치 못한 사람"이 "개인의 세계"를 만들어내지만, 그것은 "개인의 세계이고도 만인 함께 즐길 만한 세계"를 곧 예술이라고 보았다는 데 있다. 이는 주관으로서의 예술이 보편성을 획득해야 할 것이며, 그것을 획득할 수 있다는 김동인 문학의 '주관과 보편의 일치'로서의 특징이다.

정주아는 김동인을 포함한 여러 서북 문인들의 문학론 및 문화운동의 특징으로서, "특수자와 보편자의 공존 가능성을 모색하는 성격"을 들었다. 그에 따르면 서북 문인들에게 있어 문인의 자질이란 개성(특수자)와 공동체(보편자)의 신념을 동시에 구현하는 '보편적 주관'의 형상을 이상으로 삼고 있었고, '보편적 주관'과 더불어 '지역'에서 시작된 탈-계급 · 탈-영토적 민족공동체의 이상은 함께 서북 지역 로컬리티의 특성을 구성하고 있다.[46]

김동인은 수많은 단편소설에서 한 명의 주인공이라는 특수자를 설정하여, 그 특수한 개인들의 이야기를 계속해서 겹쳐놓음으로써 보편적인 현대인들과 현대

46) 정주아, 『서북문학과 로컬리티』, 소명출판, 2014, 362~363면.

사회를 그려내고자 했다. 김동인의 소설 대부분은 한 개의 주인공이 벌이는 일들과 그 인물을 둘러싸고 벌어지는 사건들 로 구성되어 있다. 이때 '한 개의 주인공'이라는 서사적 원리는 김동인 소설 가운데 제목만 보더라도 뚜렷하게 나타나는 현상이다. 김동인 소설 중 한 명의 주인공은 소설의 제목이 되어 그 대표성을 뚜렷하게 가지는 경우가 상당수를 차지하는데, 소설의 주인공을 곧 소설의 제목 자체로 삼은 경우와 소설의 주인공에 관한 설명 또는 주인공이 겪게 되는 사건을 포함하여 제목으로 삼은 경우는 작품 연보 순으로 정리하면 「약한 자의 슬픔」, 「마음이 옅은 자여」, 「전제자」, 「피고」, 「○씨」, 「정희」, 「시골 황 서방」, 「원보 부처」, 「동업자」, 「K 박사의 연구」, 「송동이」, 「여인」, 「벗기운 대금업자」, 「소녀의 노래」, 「수녀」, 「무능자의 아내」, 「거지」, 「박 첨지의 죽음」, 「논개의 환생」, 「최 선생」, 『대수양』, 「광화사」, 「거목이 넘어질 때」, 「시들은 서총」(「연산군」으로 개제), 「가신 어머님」, 「대탕지 아주머니」, 「김연실전」, 「선구녀」, 「어머니」, 『을지문덕』, 「송 첨지」, 「김덕수」, 「반역자」까지 총 33개의 소설에 달한다.

그런데 김동인의 이러한 서사원리는 굳이 제목으로까지 구체화되지 않더라도 예컨대 문제적 개인인 피아니스트 백성수가 주인공인 「광염 소나타」, 흥선대원군의 일대기를 그린 『운현궁의 봄』, 장수 최규의 활약상을 그린 『잔촉』, 견훤을 그린 『백마강』 등 작품 내 한 명의 주인공이 모든 서사의 중심이 되는 것까지를 감안한다면 김동인 소설의 대다수가 여기에 해당된다.

물론 한 명의 주인공이 소설 내 거의 모든 서사에 동원되는 것은 김동인의 소설만의 특이한 현상은 결코 아니다. 그것은 대부분의 단편소설이 가진 서사원리라고 보아야 한다. 또한 소설의 주인공이 곧 소설의 제목이 되는 경우 역시 어렵지 않게 찾을 수 있다.

그런데 장편소설에까지 그 특성이 포착된다는 사실은 김동인의 장편소설이 가진 단편소설적인 특징이자, 김동인 문학의 연속성의 한 중요한 것이 된다. 한국문학에서 가장 많이 읽히고 또 연구되어 온 장편소설들 중 몇 가지만 생각해보더라도 김동인의 장편소설에서의 한 명의 주인공이 가지는 대표성은 『무정』, 『인간 문제』, 『고향』, 『흙』, 『삼대』, 『천변풍경』, 『탁류』, 『대하』 등의 소설들에서의 그것과는 다르다. 김동인의 소설은 단편소설의 경우에도 장편소설의 경우에도 늘 '한 개의 개인의 서사'였다. 즉 '한 개의 이야기'가 곧 김동인에게 '예술'이고 '한 개의 문제적 개인'은 그 예술의 문학적 형상이었다면 김

동인의 장편소설들에서도 그 형상은 계속되고 있었고 그러므로 김동인의 '예술'이란 유지되고 있었다.

그런데 김동인이 주장했던 "자기의 세계"를 "창조"하는 것은, 그 이전에 "하느님의 지은 세계에 만족치 아니"한 것의 대응으로서 이뤄지는 것이라는 점을 상기해야 한다. 김동인 문학의 창조라는 문제는, 김동인 문학에서 ① '신'과 '인간'의 문제 즉 '창조'의 종교적 문제 ② '자연의 아름다움'과 '인간의 아름다움'의 문제 즉 인간이 하는 '창조'로서의 예술이라는 문제로 나누어 볼 수 있다.

> 이삼 초 동안 이렇게 서 있던 나는 자리에 누우려고, 빨리 돌아섰다. / 그때에, 아무 것도 없던 저 모퉁이에 이상한 괴물이 나타난다. / **갈색의 악마**다. 뺨과 입 좌우편은 아래로 늘어지고, 눈은, 멀거나 정기 없고, 그러나, 그 속에는 바늘을 감춘 듯한 날카로움이 있다. / '갈색이다. 갈색이다.' / 나는 속으로 부르짖었다. (…) "그래서, 자네가 이담에 우리나라에 오면, 난, 자네에게 훌륭한 권세를 줄 테니." / "넌, 날 꾀니?" / "그때는, 자네에게 부러울 것이 무엇이야?" / "사람은 떡으로만 살지 않는다!" / "그럼, 또 무어로 사노?" / "**자기의, 발랄한 힘으로! 삶으루!**" / "그 발랄한 힘, 그 발랄한 삶을, 네가 '다스리는 권세'를 잡았을 때에 쓰면 오직 좋으냐?" / "난 네 권리 아래 깔리기가 싫다!" / "그것이다…… **사람이란 것의 제일 약한 점은. 사람은, 다만 한갓 권리 다툼에 자기의 모든 장래와 목숨을 희생**한다. 너두 역시 약한 물건이다." / "**아니다, 사람의 제일 위대한 점이 거기 있다!**"[47]

'갈색의 악마'는 죽음 그 자체를 상징한다. 악마와 대면하기 전 죽음에 관하여 탐구할 때 '내'가 알아낸 유일한 것은 갈색의 색깔이었기 때문이다.[48] 「목숨」에서의 문제는 그 제목에서도 알 수 있듯 "정력뿐으로 된 세계를 만들어보겠다는" 인간, "참 자기의 모양을 표현하고야 말겠다는" 인간의 그 창조와 표현의 가능성을 위협하는, 목숨이 언제 끊어질지 모른다는 죽음의 문제였다.[49] 인간이

47) 김동인, 「목숨」, 『창조』, 1921.1.

48) 김동인, 위의 글. "'그렇지만, 죽음이란 무엇인가?' / 나는 생각하였다. / '죽음은 갈색이다. 그렇지만 그 이상으로는? 갈색이다. 갈색이다.' / 알 수 없다. 나의 머리가 대단히 나쁘게 된 것을 마음껏 깨달았다. / '죽음은 갈색이다. 그리구……' / 더 모르게 된다."

49) 김동인, 위의 글. "자연을 끝까지 개척하여 우리 인생을 정력뿐으로 된 세계를 만들어보겠다는 과학자인 나와, 참 자기의 모양을 표현하고야 말겠다는 예술가인 그와는, 참 자기를 표현한다는 데 공통점이 있었다." 김동인의 「목숨」에서 나타나는 이러한 '두 인물'의 짝패로서의 성격은 이후 중편소설인 「정열은 병인가」(『조선일보』, 1939.3.14.~4.18.)에서도 유사하게 나타난다. 「목숨」에서는 과학자인 '나'와 예술가인 '그'가 짝패를 형성하고, 「정열은 병인가」에서는 주인공 '서구'와 의사인 '선우 박사'가 짝패를 형성하고 있다.

가진 약함은 「목숨」에서 '나'와 '갈색의 악마'와의 대면에서 구체적으로 등장한다. 그런데 늙고, 병들고, 죽는 인간 생의 필연은 인간이란 어찌할 수 없이 약한 존재라는 사실의 증거이지만, 그러한 상황에 굴복하지 않고 자신의 "발랄한 힘"과 "삶"을 위해 자신의 "장래와 목숨을 희생"하는 바로 그 창조에의 열망에서부터 역설적으로 인간이 가진 최대의 위대함이 제시되고 있다. 이것이 김동인 문학에서의 '창조'이고 한 '개인'이 벌일 수 있는 예술의 최대 가치이자 목표였다.

> 그[짜라투스트라]가 구상하는 인간 유형은 실재를 있는 그대로 생각하는 자이다. 그는 그럴 수 있을 만큼 충분히 강하며, 실재로부터 소원하지도 멀리 떨어져 있지도 않다. 그는 그 실재 자체이며, **실재의 두렵고도 의심스러운 모든 것을 자기 내부에서도 가지고 있다. 이렇게 해서야 인간은 비로소 위대함을 획득할 수 있는 것이다.**[50] (강조는 인용자)

즉 김동인 소설에서의 최대의 문제는 한 개의 인간이 죽음—몸의 쇠약, 병, 광기 등으로도 변주되는—이라는 제약 하에서 얼마만큼의 창조를 보여주느냐(참자기의 표현을 하느냐)의 문제였다. 그리고 그것은 소설가 김동인이 예술로서의 예술인 문학을 창작함에 있어서도 동일하게 유지했던 문제의식이었다. "무엇으로부터 우리는 '진실'을 찾을 수 있는가"라는 문제에 대해 김동인이 답해본 것은 다름 아닌 '소설(문학)로부터'였다.

김동인에게 "예술"이란 자신의 기름자(그림자)에게 "생명을 부어 넣어서 활동케 하는 세계"[51]였고, 그리하여 예술이란 "인생의 기름자(그림자)"[52]였다. 이상의 인용에서 김동인의 '그림자'가 가진 의미가 드러난다. 그림자는 '자신은 아니되 자신과 함께 늘 존재하는 자신의 투영'이다. 김동인에게 예술이 인생의 그림자라면, 예술은 인생은 아니지만 인생에 늘 존재해왔던 인생의 투영이 된다. 여기에서 김동인 예술론의 한 중추가 포착된다. 김동인의 예술은 실제가 아닌 허구의, 그러나 사람의 뜻으로써 살아 움직이게 만든 세계가 된다.

> **그러나 엇던 자연(自然)의 위대(偉大)가** 엇던 자연(自然)의 숭엄(崇嚴)이 **사람의 만드른** 그 중 (모양으로나 실질(實質)로나) **작은 자(者)의 위대(偉大)에 미츨**

---

50) 프리드리히 니체, 「이 사람을 보라」, 앞의 책 ; 손경민, 앞의 글, 22면 재인용.
51) 김동인(1920.7), 앞의 글.
52) 김동인(1920.7), 위의 글.

수가 이슬가? 자연(自然)의 위대(偉大)라 하는 것은 '생명(生命)이 없는 위대(偉大)'다. 생명(生命)이 없는 위대(偉大)가 무엇이 그리 훌륭하랴? / 거게 비(比)하여 사람이 만드른 물건은 모양의 그 중(中) 작은 바늘로서 모양의 그 중 큰 비행선(飛行船), 대도(大道) 심지어 공원(公園)까지라도 훌륭한 생명(生命)이 있다. / **거긔는 '참 사람의 참 의미(意味)의 사라잇는 모양'이 휘연(輝然)히 나타나 있다. 더군다나 예술(藝術)에 니르서는 더 말할 필요(必要)가 업다.** 사람의 사른 모양의 표현(表現)보담 더 위대(偉大)한 것이 어듸 이슬가?[53]

「사람의 사른 참 모양」은 김동인 문학이 가진 유미주의의 한 전거로 그간 독해되어 왔다. 그러나 여기서 김동인이 주장하고 있는 예술이란 그 미적 가치에 있는 것이 아니라, '참 사람의 참 의미의 사라잇는 모양'이 여실히 드러나 있다는 것에 있는 것이었다. 그러므로 예술이 "위대"할 수 있다면 그것은 단순히 예술의 미적 아름다움에 기인한 것이 아니라, 한 사람이 예술을 통해 다양한 인간군상을 파악하고 '인간'의 의미를 묘파하기 때문이었다.

"예술지상주의와 순수문학에 대한 열정으로 그 외로움과 시대적 배경의 부조화를 외면한 채, 즉 식민정치에 대한 분노가 범민족적인 저항으로 폭발하던 시기에 정치는 그쪽 사람들에게 맡기고 오로지 문학으로만 일관한 예술의 순수성을 주장하고 나선 것"[54]이라는 견해는 김동인의 문학을 예술지상주의로 해석해 온 지난한 오해의 역사의 전형적 예시에 해당한다. 김동인의 문학은 결코 예술이 모든 것보다도 위에 존재한다는 사상의 산물이 아니라, 예술이 현대의 수많은 제도와 그 제도 하에 놓인 사람들에게 '있어야 할 것'을 텍스트에 현현할 수 있기 때문에 긍정되는 것이었다. 또한 그러한 예술이 가진 비판적 성격은 이후 「딸의 업을 이으려」, 「송동이」, 「수녀」, 『태평행』과 같은 소설에서 근대적 제도·규율과 식민주의(colonialism)를 타격하면서 더욱 첨예화된다.[55]

김동인의 문학을 예술지상주의, 순수문학으로 재단해온 것은 비단 몇몇 연구에 해당하지 않고, 이는 기실 조연현으로부터 이어져 온 오랜 해석학적 계보에 해당한다. 조연현은 김동인의 "문학적인 선구적 공적"으로 김동인은 "근대 단편소설의 최초의 개척자"였고, "그가 소설을 통한 최초의 탐미주의자"였으며, "전형적인 자연주의 문학의 건설자"였다고 평가했다.[56]

---

53) 김동인, 「사람의 사른 참 模樣」, 『창조』 7, 1920, 343면.
54) 김혜정, 「김동인의 유미주의 연구」, 건국대 석사논문, 2003, 22면.
55) 이에 대한 자세한 논의는 본고의 2장 2절 참고.
56) 조연현, 「김동인의 문학」, 『신한국문학전집』 2, 어문각, 1973, 469~470면.

이러한 시각은 앞서 백철의 견해와 함께 김동인을 단편소설의 작가로만 한정해왔고, 김동인의 문학을 서구적 예술지상주의, 탐미주의의 산물로만 이해되게 하면서 그 문학에 대한 시야를 협애화해왔다.

그러한 '탐미주의자-김동인'으로 시각을 견지할 때 김동인의 첨예한 예술-실험 텍스트는 단순히 "반사회적이고 반도덕적인 범죄본능의 발산"[57]으로 치부된다. 이러한 독해는 김동인의 '문학 텍스트'를 곧장 인간 김동인이 사유했던 것의 여과없는 산물로 직결시켜 이해한다는 심각한 문제를 갖는다. 또한 김동인의 문학을 김동인의 사유, 사상이 아닌 그의 성정에 기대어 독해한다는 점에서 이는 잘못된 방법론으로 텍스트를 독해해온 오랜 김동인 작가론 연구에서의 관습을 그대로 보여주는 것이라는 점을 알 수 있다.

김동인이 예술을 마치 모든 것을 내팽개치고서 유일하게 긍정한 것이라 본다면, 그러한 시각 하에서 김동인의 문학 텍스트는 철저하게 왜곡되고 왜소화된다. 이는 예술이 "비범한 것이기 이전에 현실의 일부이며 현실을 인식하고 표현하는 것인 만큼 심층 차원에서는 현실과 대립될 수 없으며, 현실 속에서 의미를 지니지 못하면 그 존재의의가 없어"[58]진다는 소박한 비판으로도 김동인의 「광염소나타」와 「광화사」와 같은 소설에서의 '예술'이 '묘파'되는 것에서도 확인할 수 있다.

> "어떤 기회라는 것이 어떤 사람에게서, 그 사람의 가지고 있는 천재와 함께, '범죄 본능'까지 끌어내었다 하면, 우리는 그 '기회'를 저주해야겠습니까 혹은 축복하여야겠습니까? 이 성수의 일로 말하자면 방화, 사체 모욕, 시간(屍姦), 살인, 온갖 죄를 다 범했어요. (…) 때때로, 그 뭐랄까, **그 흥분 때문에 눈이 아득하여져서 무서운 죄를 범하고 그 죄를 범한 다음에는 훌륭한 예술을 하나씩 산출합니다. 이런 경우에 우리는 그 죄를 밉게 보아야 합니까, 혹은 그 범죄 때문에 생겨난 예술을 보아서 죄를 용서하여야 합니까?"** (…)
>
> "죄를 벌하여야지요. 죄악이 성하는 것을 그냥 볼 수는 없습니다."
>
> "그렇겠습니다. 그러나 우리 예술가의 견지로는 또 이렇게 볼 수도 있습니다. (…) 성수의 그새의 예술은 그 하나하나가 모두 우리의 문화를 영구히 빛낼 보물입니다. 우리의 문화의 기념탑입니다. **방화? 살인? 변변치 않은 집 개(個), 변변치 않은 사람 개(個)는 그의 예술의 하나가 산출되는 데 희생하라면 결코 아깝지 않**

57) 이재선, 『한국소설사 : 근·현대편 Ⅰ』, 민음사, 2000, 292면.
58) 최시한, 「허공의 비극」, 『감자』, 문학과 지성사, 2004, 429면.

습니다. (…)"[59] (강조는 인용자)

「광화사」에서는 「광염 소나타」와는 유사하게, 한 개의 완전한 초상화를 그리기 위해 우발적으로 살인까지 저지르게 된 화공이 김동인에게서 창작된다. 여기서 김동인이 밀어붙여보고자 했던 것은, 다름 아닌 '예술을 위해서라면 어떤 것까지 허용될 수 있는가'에 대한 그 최대치였다. 주목할 것은 그 질문 자체라기보다 오히려 김동인의 문학세계에서 예술은 자신의 반경을 가능한 한 최대로 뻗어보았던, 그 세계에서 가장 중요한 것이었다는 점이다.

그러므로 「광염소나타」의 방화·살인·시간(屍姦)과 「광화사」에서의 살인은 김동인이 갖고 있었던 범죄본능의 근거 따위가 아니다. 그것은 김동인에 의해 이뤄진, '예술'이 과연 어디까지 허용될 수 있는가를 여러 극단의 영역에 두어봤던 전위적 실험이라 보아야 한다. 그리하여 김동인의 전기 단편소설들은 예술의 경계를 계속해서 확인해보려 하고, 그 경계선을 계속해서 더 멀리로 밀어보려 했던 시도로 독해된다. 조윤정이 지목했던 것과 같이 김동인의 소설이 무언갈 위반하고 있다면 그것은 금기를 부정하는 것으로서가 아닌, 금기를 넘어서보려 했던 것으로서였기 때문이다.[60]

그러한 금기를 넘어서보려 했던 김동인의 시도가 '예술을 위해서라면 살인, 방화, 시간과 같은 모든 반인륜적 행위도 긍정된다'와 같은 목적하에 쓰인 것으로 오해된다면, 그때의 비판("인간의 삶과 공존할 수 없고 그것을 파괴하고 짓밟는 것이 예술로서의 완성을 이루는 것이라면 그 존재 가치는 다분히 의심스러울 수밖에 없기 때문이다"[61])은 단순히 김동인의 문학이 다분히 반인륜을 긍정했다는, 대단히 왜곡된 한 명제에 대한 비판일 수밖에 없게 된다.

김동인의 「광염 소나타」, 「광화사」와 같은 소설은 예술을 긍정해볼 수 있는 한 최후의 영역을 탐색하고 있었기 때문에, 특히 그 소설들에서 예술가 주인공은 그러므로 대단히 문제적인 인물로 창안될 수밖에 없었다. 그런데 김동인에

---

59) 김동인, 「狂炎 소나타」, 『증외일보』, 1929.1.12.

60) 조윤정, 「김동인 소설과 위반의 미학」, 『돈암어문학』 27, 2014, 71면. "김동인의 문학에 담긴 고통, 광기, 야비, 상스러움이야말로 그 양극(합법과 불법, 신성함과 속세, 종교와 신성모독: 인용자 주)의 '사이'에서 발견된 인간의 참상이다. 특히, 그는 작가가 가진 윤리적 지식인으로서의 이미지를 파괴하는 자리에서 작가의 이미지를 만들고, 문학적 독창성을 추구한다. 그에게 위반은 금기의 부정이 아니라 금기의 넘어서기이다. 금기가 인간의 본능과 에너지 소모를 금지한다면 위반은 에너지의 소모를 실현하는 일이다. 위반의 구조 속에서 그의 소설은 비극미를 창출한다."

61) 임현정, 「김동인 문학에 나타난 '예술'의 의미」, 숙명여대 석사논문, 2014, 61~62면.

의해 형상화된 인간은 살인과 죽음까지도 돌파하면서 예술을 보여주고 창조를 보여주기에 너무나 약한 것이었다. 「광염 소나타」의 백성수가 감옥에 갇히는 것과 「광화사」의 화공이 창조를 계속 실현하지 못하고 비참히 죽는 것은 예술에 대한 전위적 실험이 '예술이란 모든 것 위에 있다'는 성공으로 마무리되는 것이 아닌, 도덕에 얽매이지 않는 것으로서의 예술을 추구할 수 있다는 것을 보여줌과 동시에, '예술'과 '창조'란 단순히 인륜과 도덕에 반하는 것으로부터 이뤄지는 것이 결코 아님을 오히려 드러내려 했던 것이다. 김동인이 제시하고 있던 '창조'와 '예술'이란 종교와 도덕을 부정함으로써 쉽게 달성될 만한 것이 아니라는 데에서 오히려 그 실제적 의미가 드러난다.

김동인의 소설에서 꾸준히 나타났던 '참자기'의 인식과 안출이 곧 '허구'로서의 한 개의 '이야기'라는 예술(문학, 소설)로서 서로를 가능하게 했으며, 그리고 '참자기'란 소설가 김동인 개인의 세계를 표현하는 것이기도 했지만, 동시에 소설세계 내 '한 명의 개인'을 지칭하는 것이기도 했으며, 무엇보다 그 '개인'이 결국 이뤄야 할 개인이란 단순히 '개체적인 존재'나 '근대적 개인'에 해당하는 것이 아닌, '주권자적 개인'에 해당하는 것이었다.

'허구성'이란 소설이 가진 '지어낸 이야기'로서의 성격 그 자체를 포함하고 있지만, 분명 김동인의 '허구'에는 '주어진 것으로서의 사실', '믿어마지 않기를 요구하는 진리'와 짝패를 이루는 것으로서의 특성에 오히려 그 방점이 놓여있다. 그렇기 때문에 '소설이란 응당 허구적 성격을 가진다'는 명제가 당연하게 여겨지는 것과는 별개로, 김동인의 문학의 '허구'는 모두에게 의심없이 존재한다고 여겨져온 '사실'에 길항한다는 의미를 갖는다. '있어왔던 것'이 아닌 앞으로 '있어야 할 것'을 모색한다는 데에서 김동인 문학에서의 '허구'는 '창조'를 수행하고 그것을 달성하는 데 있어 중대한 부분을 차지하고 있다. 진리와 도덕에 길항하려는 사람을 니체는 "위대한 경멸자"라고 표현하면서, "나(차라투스트라)"는 그 위대한 경멸자를 "사랑하노라"라고 말했다.[62] 이 맥락에서 김동인의 '창조'는 모두에게 의심없이 올바른 것이라 여겨져온 '진리'와 '도덕'에 길항하는 맥락을 구성한다. 그러므로 김동인의 문학은 예술을 무한히 긍정하는 데에 있는 것이 아니라, 도덕과 진리를 비판하고, 마침내 비판을 넘어서 그로부터 완전히 자유로운 '주권자적 개인'이 되어야 한다는 김동인의 사유를 드러내고 있는 것으로 보아야 한다.

62) 프리드리히 니체, 앞의 책, 21면.

김동인의 문학에서 '창조'를 가능하게 하고 동시에 불가능하게 하는 것은 '인간'이라는 존재를 어떻게 극복하느냐의 문제, 그리고 약함이라는 것을 어떻게 강함으로 변전시켜 창조를 실현하느냐의 문제에 달려 있었다. 그 약함과 강함의 문제란 단순히 개인의 육체적 건강성의 차원에 머물지 않고, 오히려 모든 '현대인'이 가진 약함의 문제였다. 그것은 앞서 보았던 「자기의 창조한 세계」가 확인하고 있는 문제였다.

또 다른 소설인 「목숨」의 표현을 빌리자면, 김동인 문학 전체에서 "정력뿐인 세계의 창조"와 "참자기의 표현"을 (불)가능하게 하는 최대 요건은 줄곧 약함과 강함의 문제였다. 인간이 가진 약함은 「목숨」에서 '나'와 '갈색의 악마'와의 대면에서 구체적으로 등장한다. 그런데 늙고, 병들고, 죽는 인간 생의 필연은 인간이란 어찌할 수 없이 약한 존재라는 사실의 증거이지만, 그러한 상황에 굴복하지 않고 자신의 "발랄한 힘"과 "삶"을 위해 자신의 "장래와 목숨을 희생"하는 바로 그 창조에의 열망에서부터 역설적으로 인간이 가진 최대의 위대함이 제시되고 있다.

'약함/강함'의 대비는 김동인 문학의 주요 테제였다. 그것은 그의 첫 소설 「약한 자의 슬픔」에서부터 일찍이 전개되었던 것이었다. 이 소설의 줄거리는 다음과 같다. 주인공 '엘니자벳트'는 학생 '이환'을 사랑하지만, 자신이 가정교사로 있는 집의 유부남 K 남작에게 겁탈당하고 그의 아이를 임신하게 된다. 임신한 엘니자벳트가 남작에게 쫓겨난 뒤 남작을 재판에 회부하고 재판의 결과가 나오는 과정은 소설의 줄거리에서 빠질 수 없는 중심내용임에도 불구하고 분량이 매우 짧고 간결하다. 근대적 사법제도를 표상하는 변호사는 훌륭한 언변으로 엘니자벳트를 압도하고, 그래서 이 사람은 재판에서 패배한다. 집으로 돌아온 엘니자벳트는 앓아눕고, 자신을 이 꼴로 만든 남작, 변호사, 근대 사회의 법에 대해 생각하는 대신 오로지 자기 자신에 대해서만 몰두한다. "표본 生活 二十 年!"이라는 자조적인 말을 반복하며, "약한 자"로서의 자신을 끊임없이 의식한다. "自己의 아직까지 한 일 가운데서 하나라도 自己게서 나온거시 어듸잇느냐?"[63]하며 자기 의지를 탓한다.

주인공 '엘리자베트'가 겪는 슬픔은 그가 약한 자이기 때문이라는 논지의 이 소설은 흔히 소설에서 수난을 겪은 인물이 처리되는 방식과는 사뭇 다른 방식을 갖고 있다. 감정적으로 연민을 느낀다거나, 도덕의 차원에서 'K 남작'을 비판한

63) 김동인, 「약한 자의 슬픔」 『창조』 2, 1919.3.

다거나, 혹은 법률 제도를 통해 K 남작을 벌하고 엘리자베트를 사법 제도를 통해 그 원한을 해소해준다거나 하지 않으며, 제 약함을 상기하며 강해질 것을 다짐하기 때문이다.64)

> 필자의 처녀작은 「약한 자의 슬픔」이다. 표제와 같이 약자의 비애를 취급한 것으로서 약한 성격의 주인인 엘리자베트라는 여성의 반생을 그린 것이었다. 세상의 온갖 죄악은 약함에서 생기나니 사람의 성격이 강하기만 하면 세상에서는 저절로 온갖 죄악이 없어진다. **'강함'은 즉 '사랑'이다.**65)

「약한 자의 슬픔」에는 강함에의 의지가 있어야 하고, 그러한 힘(강함)을 추구해야 한다는 데 그 주제가 있다. 그리고 이 '강함'이 김동인에게는 '사랑'이었던 것이다. 그러므로 김동인의 문학이란 '강함/약함'의 대비와 함께 도덕, 법률, 종교, 세인의 시각에 대한 대안적 세계—또는 반대급부—로 '창조'된 것이라는 성격을 갖는다.

'강함'과 '사랑'이란 전혀 다른 것으로 일견 생각된다. 강함은 하나의 육체적·정신적 속성이거나 물리적인 힘의 강도가 높음을 의미하는 것에 비해 사랑은 인간이 갖는 한 감정이자 정서를 의미하기 때문이다. 그런데 김동인의 '사랑'이란 '강함'과도 연결되고 있었고, 둘 사이의 연결이란 사실 그가 구축했던 '예술세계의 원리'를 통해 이뤄지고 있었다.

앞서 인용하며 밝혔듯 「자기의 창조한 세계」를 조금 다른 방식으로 다시 살펴보면, '사랑'의 중요성과 그 의미가 새롭게 포착된다. 이 글은 아직 '사랑'의 의미로는 적극적으로 독해되지 않아왔다. 여기서의 '사랑'은 '창조'와 '예술'의 세계와 등치(等値)이다. 그의 문학에서 '강함'이란 그저 몸이 건강하거나, 육체의 힘이 세거나 하는 차원의 문제가 아니었다.

'약함'은 앞서 본 「조선근대소설고」에 따르면 물론 "세상의 온갖 죄악은 약함에서" 생기는 것이라는 데 김동인이 강함을 추구해왔음이 쉽게 파악된다. 그러나 '강함'이 '사랑'과 연결되고 다시 그 '강함'과 '사랑'이 예술세계를 지탱하는 최대 원리가 되었듯, '약함' 역시 결코 나쁜 것, 지양되어야 할 것이라는 단순한 의

---

64) "여러분은약한자의슬픔에서—아니, 엇던작품(作品)에서던지, 지상(紙上)에흐르는글자를보시지말고, **한층더기피조히아레감초여잇는글자, 작자(作者)가쓰려하면서도쓰지못한말을차저보서야합니다.** (…) **강한자(者)가되십시오.** / 부대 페이쥐뒤에감초여잇는글자를보아주십시오." (강조는 인용자) 김동인, 「남은말」, 위의 책, 145면.

65) 김동인, 「조선근대소설고」, 『조선일보』, 1929.8.12.

미만을 드러내고 있지 않았다. '약함'이란 「목숨」에서와 같이 모든 인간이 갖는 특징이었다.

> 인공적이라 하여도 좋도록 예쁜 높은 하늘이었었다. 거기는 황금빛 별들이 반득이고 있었다. 때때로 기러기가 날아다니는 것이 보였다. / 금패는 이것을 바라보면서(그것은 극히 막연하지만) 무궁(無窮)이라 하는 것을 보았다. 별 위에 또 별, 그 위에 또 별, (…) **그 큰 하늘에 비기건대, 사람은 참으로 더럽고 불쌍한 것이었다.** 사람이 살려고 애를 쓰는 것은 마치 너른 바다에 빠진 조그만 벌레가 벗어날 길을 찾음과 마찬가지일 것이다. **애를 쓰면 무엇 하랴, 마침내 운명이라 하는 큰 힘에게 지지 않을 수 없을 것이다.**66) (강조는 인용자)

「눈을 겨우 뜰 때」에서도 잘 드러나듯, 그에게 있어 '약함'은 인간이라면 어찌할 수 없이 지니고 있을 수밖에 없는 한 특징이었고, 그리하여 '약함'이란 서로 '다른' 사람들 사이에서 '같은' 감정(동질감)을 부여해주는 것이었다. 환언하자면 '약함'이란 '동정'(sympathy)이라는 정동을 드러내게 하는 것이었다. 그러므로 김동인의 문학은 '약함'을 공통적으로 가진다는 것을 기반으로 하여 세상의 다양한 사람들과 연관을 이루게 된다. 그 스스로와 그의 문학에서의 수많은 인물들이 가진 '약한 자'로서의 특성은 하나의 공통 감각을 형성하고, 공통 감각의 토대 위에서 그것의 짝패로서의 '강함'이 추구된다. 그가 강함을 바라마지 않았던 것은 문명개화론이나 사회진화론과 겹쳐 독해되어서는 안 된다. 강함에의 추구는 사랑에의 추구였고, 동질감을 바탕으로 '우리'가 함께 (강함이라는) 사랑의 세계에 끊임없이 근접하고자 하는, 강렬한 의지의 표현이기 때문이다.

그러므로 「약한 자의 슬픔」은 엘니자벳트가 약했기 때문에 그렇게 될 수밖에 없었다는, 그 슬픔의 원인을 엘니자벳트 당사자의 잘못으로 치환해버린 소설이 아니라, 그 슬픔이란 인간의 약함에서 비롯된 것이고 그리하여 슬프지 않기 위해서는 더 강해져야 한다는 것을 드러낸 것이었다.

> 꼭됴흔때꼭됴흔 「우리의잡지(雜誌)」 의제가정(定)한자리에실니우는 제 **약한자(者)의슬픔이 중매자(中媒者)가되여 독자(讀者)인여러분과작자(作者)인 「저」를 「문예(文藝)」 의선(線)으로맛매엿습니다.**저는이연분에대(對)하여예(禮)를하옵니다67) (강조는 인용자)

---

66) 김동인, 「눈을 겨우 뜰 때」, 『개벽』, 1923.7~11. ; 김동인(1987), 앞의 책, 254면.

‘약한 자’가 타인을 일컫는 것이 아니기 때문에, 약함에서 오는 슬픔은 타인의 것이 아니게 된다. 그러므로 ‘엘니자벳트’는 타인이 아닌, 자신의 한 ‘기름자(그림자)’가 된다.

김동인의 문학과 ‘약함’ 간의 문제는 그러므로 단순히 타인의 ‘약함’이 아니고, 그것이 힐난의 대상이 되지 않는 것임은 분명하다. 그래서 ‘같은 것을 느낀다’는 바로 그 정동의 문제를 가능하게 했던 것은, 그것이 엘니자벳트라는 ‘불쌍하고 나약한 여성인물’과 같이 하나의 대상으로 여겨지면서 연민을 자아내기만 하는 존재여서가 아니라, 그 존재란 세상에 존재하는 많은 약한 자임과 동시에 자기 자신에도 존재하는 ‘약함’의 현신(現身)이기 때문이다.

그의 두 번째 소설인 「마음이 여튼자여」(『창조』, 1919.12~1920.5)에서도 동정의 문제는 첫머리에 제시되고 있었다.

> 마침내 고백할 날이 왔읍니다. 이 편지를 보시고 형께서 조력을 하시든지 안 하시든지 그것은 문제 밖이외다. 아니, 이제는 어떠한 힘으로 조력을 하셔도 효력이 나타나지 않을이만큼 사건의 좌우는 결정되었습니다. **다만 동정만 하여 주시면 그것으로 넉넉하외다.** 저는 그것뿐으로 만족히 여기겠읍니다. 지금 이 경우에 있는 제게는 **한 줄기의 동정이 만금의 돈, 10년의 목숨보다도 귀하도록 동정 그것이 귀하게 되었읍니다.**[68] (강조는 인용자)

김동인 소설에서의 ‘동정’의 문제는 손유경에 의해 일찍이 적실하게 지목되었다. 그에 따르면 「마음이 옅은 자여」에서의 ‘동정’이란 공고한 사회적 정체성—계급적 정체성 혹은 성적 정체성—의 혼란을 일으키고 동성애적 감각을 일으켰다. 김동인의 ‘동정’은 “‘사회성’, ‘공익정신’ 등이 문명의 새로운 척도로 제시되고 이들 덕목이 강조됨에 따라 한 사회를 이루는 개인들에게 요구된 새로운 감수성”이었고, “동정과 주체의 관계에 대한 이러한 견해는, 애초에 동정이란 개인의 소유권적 정체성을 희생한 대가로 사회적 통일과 조화에 기여할 것으로 기대된 감수성이지만 그것은 또한 남성중심주의적으로 짜여진 사회문화 체계를 독특한 방식으로 위협하는 이중성을 지닌다는 시각의 소산”[69]이었다.

---

67) 김동인, 「남은 말」, 『창조』 1, 1919.2, 81면.
68) 김동인, 「마음이 여튼자여」, 『창조』, 1919.12.
69) 손유경, 「1920년대 문학과 同情(sympathy)—김동인의 단편을 중심으로—」, 『한국현대문학연구』 16, 2004, 54~56면.

그러므로 이상에서 살펴 본 '약한 자', '마음이 옅은 자'에서 포착되는 '약함'이란 결코 문명진화론을 개인의 차원으로 소급하여 다만 강해지면 될 것이라는 핀잔이 아니라, 감수성의 차원에 있는 것이고, 인간의 정동(affect)을 자극하는 것이었다. 「전제자」에서 '가정의 폭군 S'와 '아버지'와 'P'라는 남성인물들에게 핍박을 받아온 '순애'는 "자기보다 약한 자를 업신여기"는 그들에게 분노한다. 김동인의 소설세계에서 '약한 자'는 업신여김의 대상이 결코 아니다.

또한 「벗기운 대금업자」에서 잘 살펴볼 수 있듯 '약한 자'는 타인의 동정을 자극하는 사람이었을 뿐만이 아니라, '동정하는 사람' 역시 의미하기도 했다.

> (전당국 주인인 삼덕을 두고: 인용자 주) 비교적 마음이 순진하리라 생각하였던 세민굴의 사람들은, 그의 상상 이상으로 영리하였습니다. **그들은 전당국을 속이기에 온갖 수단을 다 썼습니다.** (…) 어떤 때에는 여편네를 보내어 눈물을 흘려가면서 애원하였습니다. 사**내의 호통에는, 삼덕이는 물건을 검사해볼 여유도 없이, 질겁하여 달라는 대로 주었습니다. 여편네의 눈물에는, 그는 때때로 달라는 이상의 돈까지 주어 보냈습니다.** (…) 그리고 한 가지의 일을 겪을 때마다 이 뒤에는 마음을 굳게 먹으리라고 단단히 결심을 하지만, **급기야 그런 일을 만나기만 하면 그는 또다시 약한 사람이 되고 하였습니다.**[70] (밑줄과 강조는 인용자)

김동인이 강함을 추구하고 바라마지 않았음은 분명하지만, 역설적이게도 그의 1919년 첫 소설에서부터 1920년대 많은 단편소설에서는 '약함'으로부터 생기는 여러 감정들이 문제시되어 왔다. 그것은 예컨대 강렬한 열망을 안고서도 죽어야 하는 인간(「목숨」, 「전제자」, 「감자」, 「죽음」), 법률에 의해 법의 심판을 받아야 하거나 사법권력 하에서 자연적 육체성을 상실하게 되는 인간(「약한 자의 슬픔」, 「태형」, 「피고」), 억울한 누명을 쓰고도 신문, 경찰제도, 법, 소문에 의해 문책당하거나 죽게 되는 인간(「딸의 업을 이으려」, 「수녀」), 소문과도 같이 불확실한 것을 의심하여 죽게 되거나 주변 인물을 죽이는 비극을 겪게 되는 인간(「배따라기」), 병·광기 등에 시달려 우발적인 범죄를 저지른 인물(「광염 소나타」, 「화환」, 「송동이」, 「광화사」), 순진하고 착하여 주변 인물 또는 세상에게 속거나 부당한 일을 겪게 되는 사람(「전제자」, 「벗기운 대금업자」), 한 인물에게 동정을 바라거나 혹은 동정을 하는 사람(「약한 자의 슬픔」, 「마음이 옅은 자여」) 등 그것은 다양하게 변주되어 왔다.

---

70) 김동인, 「벗기운 대금업자」, 『신민』, 1930.4.

김동인이 약한 개인에 대한 서사를 1930년대 초반까지의 단편소설들에서 주로 쓴 것은, '왜 그 개인이 약한 개인인가'에 대한 그 이유를 드러내고자 했음은 물론 타당한 것으로 판단된다. 그러나 그보다 더 중요한 것은, 약한 개인을 그저 '강하지 못한' 개인을 제시하여 '힘'의 논리를 구체화하는 것보다 앞서, 약한 개인에 대한 동정과 그에 대한 사랑이 있었다. 앞서 제시했던 「수녀」에서의 주인공인 수녀를 일컬으며 "법률은 그를 죄하리라. 세상은 그를 웃으리라. 종교는 그를 책하리라. 그러나 이 뒤 하느님의 법정에 설 때에는 (…) 하느님의 오른편의 자리를 차지할 것을 우리는 의심하지 않고 믿는다."[71]고 한 것은 실제로 그러한 일을 당했던 한 사람에 대한 값싼 연민이 아니라, 진실을 알아주지 못하는 법률과 신문과 사람들로부터 진실을 알아주고 그것에 대한 동정(sympathy)을 보인 것이다. 그리고 그것이 김동인 문학론 최대 핵심인 「자기의 창조한 세계」에서 '사랑'이라는 것과 꼭 맞물리는 감정이었다.

그런데 김동인이 그 창조를 위대하다고 하는 것은, 역설적으로 그것은 인간이 신이 하는 행위를 하고 있다는 데에서부터 인간 자신의 한계를 최대한으로 밀어붙여본다는 데 있다. 톨스토이와 인형조종술에 대한 김동인의 긍정이 이 맥락에서 이루어진다.

> 춘원에게 상반된 두 가지의 욕구가 서로 다투고 잇는 것은 감출 수 없는 사실이다. **'미'를 동경하는 마음**과 **'선'을 좇으려는 바람**이다. 이 **두 가지의 상반된 욕구의 갈등! 악귀와 신의 경쟁!** 춘원에게 재하여 있는 악마적 미에의 욕구와 의식적으로(오히려 억지로) 환기시키는 선에 대한 동경, 이 두 가지의 갈등을 우리는 그의 온갖 작품에서 볼 수 있다. (…) 그가 정신을 차리고 그 위에 선의 도금을 할 때에는 거기 남는 것은 모순과 자가당착 밖에는 없다.[72] (강조는 인용자)

위의 글은 그간 두 가지의 맥락으로 독해되어왔다. 첫째로 이는 이광수에 대해 갖고 있었던 김동인의 대타의식의 증거로 읽혀왔고, 둘째로 이는 김동인의 미의식과 창작기법에 대한 피력으로 독해되어 왔다. 하지만 이 글은 여기에서 김동인 문학의 '창조'가 갖는 한 주된 성격으로서의 '신의 규율(종교)에 대한 비판'이 독해되어야 한다고 본다.

김동인에게 신적 창조는 곧 도덕을 상징하는 것이었다. 위 대목에서 "선을 좇

71) 김동인, 「수녀」, 『매일신보』, 1930.5.4.
72) 김동인, 「조선근대소설고」, 『조선일보』, 1929.7.31.

으려는 마음"은 "신"으로 환원되어 있다. 선악의 이분법을 통해 선을 요구하는 것이 곧 종교였으며 그것이 '신'으로 비유되어 있는 것이다. 김동인에게 있어 예술가가 창조하는 대상은 예술 그 자체이기도 했지만, 그에게 '창조'란 단지 '창작'에 대해 과도한 권능을 부여하려 한 수사에 불과하지 않았다. 요컨대 김동인에게 있어 '창조'는 신 아닌 인간에 의해 이뤄지는, 허구로서 진실을 포착하고 그것을 붙잡아보는 시도에 해당했다. 그리고 그 창조란 단순히 개인이 자신 고유의 창의성을 발휘하는, '예술'에 대한 근대적 사유의 산물로 있지 않고, 끊임없이 예술에 대해 재정의하고 예술 스스로가 그 존재 이유를 되묻는 것으로서, '주어지지 않은' 어떤 것을 쉼없는 의지로써 발견하는 것으로 제시되고 있었다.

그러므로 인간의 '약함'이 김동인의 문학에서 그가 추구하는 '강함'보다도 먼저 제시되는 것의 이유가 여기 있다. 김동인이 도덕과 악마적 미 사이에서 갈등하고서, 악마적 미를 선택한다고 말했던 것에서 중요한 것은 김동인이 반도덕의 용기를 문학이 가져야 한다는 것에 있다. 그런데 그와 마찬가지로 반대급부에서부터 찾아지는 중요함은, 그가 '강함'을 추구하고 '악마적 미'를 선택해야 했음에도 그가 끊임없이 '도덕'과 '약함'에 대해 고통받고, 그것에 대해 결코 완전히 자유로워지지 못했음이다.

요컨대 김동인의 문학이 힘과 의지를 쉽게 획득한 채로 유아(唯我)적 독존으로 결코 멀리 가버리지 않았다는 데에서 오히려 김동인의 문학은 '창조'의 의지를 악전고투하면서도 찾기 위해 노력했던 의식적인 문학으로 독해된다. 그렇기 때문에 '사랑'의 세계인 '강함'의 세계는 그의 문학에서 '창조되어야 할' 진실로서 그 의미를 지속적으로 간직할 수 있었다. 그리고 그가 천명한 예술의 위대함이 오히려 그 불완전함으로부터 비롯된다는 김동인의 문학론이 바로 그 감정을 계속해서 창조의 이유이자, 그것을 불완전하게 하는 요건이자, 역설적으로는 위대하게끔 만드는 요건이기도 했다.

제2절 '창조'할 것으로서의 진실 : 현대 비판과 대안 창조

김동인은 저널리즘, 사법제도, 경찰제도, 식민주의에 대해 강도 높은 비판을 전개했다. 그 가운데 저널리즘에 대한 비판은 김동인이 신문소설에 대해 견지하고 있었던 부정적 인식과 더불어, 그 인식이 소설가 본인이 신문에 본격적으로 소설을 연재하게 된 이질적인 상황과 충돌하게 되면서 그 반동성이 한층 심화되었던 것이었다. 그런데 김동인의 '신문'에 대한 견해는 단지 자신의 문학정신을 위협하면서도 문학을 통한 생계유지를 가능하게 했던, 즉 '신문~문학' 사이의 모순적인 관계에서만 설명될 수 있는 것은 아니다.

오히려 저널리즘이 문제시되었던 근본적인 이유는 문학과의 역학관계에 있지 않고, 저널리즘이라는 근대(현대)적인 정보체계가 갖는 자체적인 성격에 있었다. 저널리즘의 현현이라 할 수 있는 신문기사는 그것이 한 사람을 다루고, 그 사람이 겪었던 다양한 사건들을 다루지만, 그것은 사람의, 그리고 사건의 자세한 내막과 전말을 전달하고 있지 못한 것이라 김동인은 파악하고 있었기 때문이다. 더욱 문제는 저널리즘이 내막과 전말을 정확하게 알고자 했으나 그것에 실패한 것이 아니라, 저널리즘의 정신이란 애당초 그것을 정확하게 알고자 하지도 않는다는 데서 연유한다. 그리하여 김동인에게서 신문 매체는 단순히 독자의 흥미를 끌거나, 독자에게 공포를 주기 위한 데에만 그 의도가 있는 것으로서 파악되고 있었고, 그러한 저널리즘의 성격은 그의 소설세계에 반복적으로 형상화되었다.

그런데 사람과 그 사람을 둘러싸고 벌어지는 사건에 대해 세밀한 이해가 요구되는 것은 저널리즘뿐만이 아니라, 현대의 사법 제도로서 운영되는 법원, 행정제도의 일환으로 운영되는 경찰서와 파출소, 그리고 나아가 앞선 사법과 행정을 관리하고 운영하면서 무수히 많은 사람들을 통어하는 '국가'라는, 초개인적인 권력주체에게도 해당되는 것이다. 그러나 김동인이 보기에 이러한 현대적인 규율, 권력체계는 결코 한 사람을 '사랑'하거나 '동정하지'(sympathize) 않으며 그에 대해 적확하게 알고자 하려는 의지도, 노력도 없는 것들이었다. 김동인의 문학에 지속적으로 드러난 저널리즘, 사법 · 행정 제도, 법률, 규율에 대한 비판은 이러한 맥락에서였다.[73] 그것은 '참자기의 인식'이나 그 안출로서의 '창조'를 불가능

73) 이러한 논의의 맥락에는 유승환, 「김동인 문학의 리얼리티 재고—비평과 1930년대 초반까지의 단편소설을 중심으로—」, 『한국현대문학연구』 22, 2007, 109~119면이 겹쳐져야 한다. 이 연구는 김동인에게서 일찍이 잘 드러나지 않았던 '리얼리스트'로서의 면모를 그의 단편소설을 통해 드러냈다는 점에서 김동인 연구 가운데 그 성취가 특히 돋보인다. 이 글은 위의 연구로부터 아주 중요한

하게끔 한 개인에, 그리고 한 개인의 소설세계에 육박하는 것이었다. 반대로 개인이 한 개인에게 느끼는 사랑과 동정(sympathy), 그리고 한 개인에게서 가능했던 창조가 그 의미를 가지게 되는 것은 이러한 맥락을 전사(前史)로 가질 때였다.

「딸의 업을 이으려」(『조선문단』, 1927.3)는, 신문 기자인 '내'가 기사를 쓰기 위하여 함경도의 최봉선을 찾아가면서 생기는 일들에 대한 소설이다. '내'가 참고했던 신문 기사에서 최봉선은 간통을 저지른 인물로, '나'는 그 인물을 찾아 사건을 자세히 파악해보려 출장을 가게 된다. 그러나 사실 '나'의 출장은 사건을 진상을 찾기 위해 이루어지는 것이 아니라, 가보지도 않고 이전의 기사를 통해 새 기사를 써놓고 난 이후에야 이뤄진 의례적인 사후작업이었다.

> **사건은 그때 신문에도 다치키리(立切)로 한 비극으로 몇 회를 연하여 발표된 주지의 사실인지라, 특별히 방문까지 안 하더라도 넉넉한 일**이지만 그때는 마침 다만 하루라도 교외의 시원한 공기를 마셔보고 싶던 때에 겸하여 함흥까지 가는 친구를 전송도 할 겸 거기까지 가보기로 한 것이었습니다**(사실을 자백하자면 신문을 참조해가면서 벌써 방문도 하기 전에 기사까지 모두 써두었던 것으로서 말하자면 이 '방문'은 무의미한 일이었습니다)**.[74] (강조는 인용자)

「딸의 업을 이으려」에서 신문 매체는 최봉선을 간통을 저지른 아내로만 알고 있다. 거기에는 어떠한 전후맥락도, 인물의 감정도 개입될 틈이 허락되지 않는다. 그러나 '나'는 봉선을 직접 찾아감으로써 그것이 누명임을 알게 되었다. 하지만 '나'는 누명을 6개월간 방치하다시피 하였고, 결국 봉선은 스스로 목숨을 끊게 되었다. '나'의 이러한 방기는, '내'가 신문 기자였기 때문이다. '나'는 고통에 공감할 줄 알며, 잘못된 일에 분노하는 인간이지만, 그 이전에 '나'는 간통 사건에 그저 흥미를 가지는 신문사의 요청에 의해 기사를 쓰기 위해 파견되었던

몇 가지 참조점(리얼리티, 당대 공론장의 담론으로서의 계몽의식 등의 문제)을 얻을 수 있었다.
다만 이 글은 이 연구의 문제의식을 비판적으로 계승하고 동시에 그 논의를 확장시키는 차원에서 왜 1920년대 후반~1930년대 초반에 저널리즘에 대한 비판과 그 반대항으로서 '리얼'의 긍정이 이루어졌는가 하는 점에 대해서도 주목해야 한다고 본다. 따라서 이 글은 1929년경부터 신문에 본격적으로 소설을 쓰게 되는 것에 대한 소설가의 의식이 가진 모순적인 '반동성'을 당시의 텍스트를 통해 확인해볼 수 있음이 더욱 주목되어야 한다고 본다. 또한 '법률', '제도', '공론', '공권력' 등에 대한 비판은 이 시기뿐, 단편소설뿐 아닌 1930년대 이후 장편소설과 야담에서도 그러한 문제의식이 연속성을 띠고 있었다는 점을 제시함으로써 김동인의 '리얼리티'가 단지 단편소설에서만, 또한 단지 1930년경까지에만 유지되고 있었던 것이 아니라는 점 또한 여기에 덧붙이고자 한다.

74) 김동인, 「딸의 업을 이으려」, 『조선문단』, 1927. 3.

인물이며 심지어 취재를 통해 진실을 담아내야 할 '나'는 취재도 전에 먼저 기사를 써내는, 진실을 결코 알아내려는 마음도 없었던 인물이었기 때문이다.

이 소설에서 이 사건을 조사한 두 개의 신문기사("다치키리로 한 비극으로 몇 회를 연하여 발표된 주지의 사실"에서의 신문기사와 '내'가 쓴 신문기사)는 사건의 실체를 전혀 파악하고 있지도 못했으며, 우스꽝스럽게도 그 누구도 직접 당사자를 찾아가 그 전말을 알고자 하지 않았음이 드러난다. 두 신문기사 중 더욱 비판받아 마땅한 것은 물론 '내'가 쓴 신문기사인데, 이는 신문기사만을 참고로 작성한 또 하나의 신문기사이기 때문에 이 신문기사가 자아내는 문제는 이전의 신문기사에 비해 한층 심각해진다. 그러므로 이때 '신문'이란 인간의 생활, 세계를 분명 담아내는 한 매체임에는 분명하지만 그것은 결코 사건의 참된 의미를 담아내지 못하며, 무엇보다 참된 의미를 담아내려 하지도 않는 매체로 묘사되고 있다.[75]

신문 속의 봉선을 만나보니 그는 사실 봉선도 아닌 '내'가 옛날에 알고 지내던 화순이었고, 화순은 결코 그런 일을 할 리 없는 사람이라고 '나'는 생각한다. 그런데 알고 보니, 그 간통이란 부인을 사랑하지 않는 남편 일가가 봉선(화순)에게 뒤집어씌운 누명이었던 것이다. 그러한 진실을 알게 된 후 6개월이 지나고, '나'는 봉선의 부고를 듣고 봉선의 부친을 찾아간다. 봉선의 부친은, 딸이 "중이 되겠다"며 집을 나섰지만 개울가에 투신자살했음을 말해준다. 봉선의 부친은 딸이 되고자 했던 중을 제 업으로 이어받아 중이 되고자 출가한다.

김동인은 당대 문학장에서의 '신문소설'에 대해 가볍게 인식하고 있지 않았는데, 실제로 신문에 소설을 그 스스로가 본격적으로 연재하게 될 무렵인 1929~1930년경의 소설에는 전과는 달리 '신문'이라는 매체에 대한 부정적인 인식이 어느새 자리 잡혀 있었다. 이 지점에서 제시할 수 있는 가장 문제적인 소설은 단연 「수녀」이다.

「수녀」(『매일신보』, 1930.4.29.~5.4.)는 서른 즈음의 수녀 S가 강간을 당한 후 임신을 하게 된다는, 고통스러운 내용을 다루고 있는 소설이다. 수녀는 자

75) 손유경에 따르면 김동인의 '신문'에 대한 부정적 인식이 일찍이 묘파되고 있었음이 주목된다. 다만 소설가 스스로가 저널리즘문학을 1930년 이후 본격적으로 집필하게 될 때 종전의 저널리즘 비판의식은 어떠한 형상을 띠고 있었는가의 문제가, 위 연구에서의 문제를 바탕으로 보다 확장된 새로운 논의가 가능하다. 또한 김동인 소설에서의 신문 비판은 각종 법률, 제도에 대한 비판과도 맞닿아 있는데, 이는 함께 독해될 때 비로소 김동인 문학의 '창조'의 의미가 보다 주밀하게 확보된다. 손유경, 앞의 글(2004), 58~62면 참고.

신의 고통을 남에게 알리지 못하고 오랜 시간 끙끙 앓게 되는데. 만삭이 가까워 오자 수녀는 자신의 형의 집으로 가 그곳에서 해산한다. 출산할 때의 소리를 듣고 자신을 찾아온 형의 기척에 놀란 수녀는 아기를 죽이게 되었고, 며칠 후 기차를 탄 수녀는 아기를 싼 치마를 기차 밖으로 내던지게 된다. 그런데 아기는 곧 발견되었고, 경찰들은 기차가 다음 정거장에 정차한 사이 들이닥쳤다. 애꿎은 여자를 범인으로 몰아세우는 경찰을 보며, 고뇌 끝에 S는 죄를 자백했다. 세상은 수녀를 책할 것이지만, 소설의 화자는 수녀가 그간 겪은 고통과 수녀의 양심을 보고서 그가 하느님의 오른편에 앉게 될 것이라고 확신한다.

「수녀」에서 "법률은 그를 죄하리라. 세상은 그를 웃으리라. 종교는 그를 책하리라. 그러나 이 뒤 하느님의 법정에 설 때에는 아무 더러움 없는 순결한 수녀로서 하느님의 오른편의 자리를 차지할 것을 우리는 의심하지 않고 믿는다."[76]를 통해, 세인의 판단과 각종 제도(법률, 종교)의 시각이 갖는 허위가 묘파되고 있다. 「수녀」는 1930년 4월 29일부터 같은 해 5월 4일까지 『매일신보』에 발표된 소설이다. 그런데 약 한 달 전인 1930년 3월 21일의 『동아일보』 신문기사를 참고해보면, 김동인은 바로 위의 신문기사를 읽고 「수녀」를 썼음이 분명해진다. 나이 서른의 수녀가 소비조합에서 일을 하다 강간을 당한 후 임신을 하였고, 형(언니)의 집에서 해산 후 아기를 살해했다는 점과 시체를 달리는 기차에서 밖으로 던졌다는 사건의 개요가 서로 완전히 동일하기 때문이다. 이것은 김동인이 신문을 직접 참고하여 소설을 작성하면서까지 신문을 비판하고자 했음이 김동인 연구사에서 최초로 밝혀진 것이라서 참으로 중요하다. 그 중요도에 대한 판단에 따라 기사의 전문을 여기에 싣는다.

> 지난 십팔일에 해주지방법원 형사법정(海州地方法院刑事法廷)에서는 좌죽 재판장(佐竹 裁判長)의주심과 도부검사(渡部檢事)의 립회알에형사합의재판(合議裁判)이 열리게되엇섯는데 여러피고들중에는삼십세가량되어 보이는**젊은녀자한명이살인급시체유긔죄**(殺人及屍體遺棄罪)라는 듯기에도 몸서리가처지는무서운죄명을쓰고 나타나게되엇다그는현주소를 황해도안악군룡문면문화리(黃海道安岳郡龍門面旺化理)에둔박 순창(朴順昌)(二九)이란아즉미혼처녀로그는일즉이천주교(天主敎)를신앙 하면서**수녀생활**(修女生活)에뜻을 두고혈혈단신으로 안악읍내천주교회에 몸을 부치고그교회에서경영하는소비조합(消費組合)의형식의매점에사무를 보아주고 (…) 어떤남자가전긔 매점에와서 담배를 사자고문을두다림으로순창은담베를 팔기

76) 김동인, 「수녀」, 『매일신보』, 1930.5.4.

위하야문을열어준즉 그남는문안으로들어와서 담베를 사기커녕순창의 정조를유린코자하얏다 (…) **불행히도순창은이로써임신(姙娠)의몸이되엇섯다** 그러나아즉처녀의몸이더욱이수녀라는이름을가진몸으로서 어찌이사실을 공공연하게발표할 수가잇것스랴그래서그는 항상근심으로 세월을보내다가 금년이월초순경에서흥군화회면신막리(瑞興郡禾回面新幕理)에사는 **자긔의형되는박순덕방(朴順德)으로 가서**몸을부치고 잇든바동월십오일오전열시경에 그집에서아모도업는사이에**녀아(女兒)를 분만한후즉시 죽이여서**낡은치마로싸노흔후형적을 감추려는중마츰가족들이 들어와서본즉실내에서 비린냄새가남으로 그리유를무른즉 내가 월경이순조롭지못하야 그리된것이라빙자하고순창은병석에서죽인아이의보따리를끼고 **이틀밤을 지낸후**그를처치하기위하야 나는아모래도몸이과히불편함으로개성(開城)으로가서어느전문의사에게 치료를밧겟다고한후 동십칠일**오전구시발차로 신막을떠나 개성으로가든도중 겁결에 한포역븍단(汗浦驛北端)에서 차창으로그죽인아이의꾸레미를내던지자 이것이 즉시경찰에게발견되어 그범인을체포코자 다음정거장으로 전화를걸어범인을 조사중 동차실에탓든 임봉석(任鳳錫)이란녀자가혐의자로 체포되어가게됨을보고 아즉까지 종교심이풍부한순창은 나의죄로인하야 다른무죄한사람이 고생을하게됨은 도덕에 어그러지는 일이라 생각하고 즉시에 자긔의 전후사실을경찰에 자백한결과그는경찰서와 해쥐방법원검사국에서 취조를 마친후 전긔와가티공판을밧게된것**이다[77] (강조는 인용자)

김동인의 「수녀」 창작과정은 김동인 자신이 그의 문학을 통해 드러내고자 했던 것을 뚜렷하게 보여준다. 우리가 여기서 포착하는 것은 '사실을 읊는 무감정한 것' 사이에서, '진실을 찾아내려 하는' '감정을 간직하고 그것을 드러내는' 것으로서의 창조를 드러내려 했던 한 소설가의 의도였다. 김동인은 신문 기사의 내용을 차용하되, 소설(문학)을 통해 전혀 새로운 세계를 창조하는 작업을 수행하고자 했던 것으로 보인다. 그것이 『매일신보』에서 소설을 연재하면서도, 같은 지면에 실린 수많은 글들(신문기사)과 자신의 글(소설)이 한 데 있으면서도, '한 데 있음'이라는 사실과는 별개로 '한 데 있을 것'이라는 당위로부터는 그의 문학을 분리해내고자 했던 김동인의 노력을 보여준다. 그리고 그 노력은 저널리즘문학을 폄하하던 소설가가, 개인의 사정에 의해 신문에 소설을 쓰게 되면서도 자신의 편향된 의견을 확증하려했던 자기합리화의 시도로 독해되어서는 안 된다. 그것은 한 소설가에게 있어서 천명되고 긍정되어 왔던 한 예술의 형태가 그

77) 「빙설조(氷雪操) 지킨 삼십처녀(三十處女) 일야마수(一夜魔手)에 살인대죄(殺人大罪)」, 『동아일보』, 1930.3.21.

것을 전과 같이 가능하기 어렵게 하는 한 요건에 맞닥뜨렸을 때, 그 상황적 요건이 자기 예술을 위협하고 있음을 예민하게 인식하고 있었던 것을 짐작하게 해주는 한 대응(reaction)으로 독해되어야 한다. 그리고 그 상황적 요건이란 문학 텍스트나 작가의 두 차원이 아닌, 문학 텍스트가 독자에게 전달되는 통로로서의 매체에 관한 것이었기 때문에, 김동인의 문학은 문학에서 매체라는 문제가 사실은 얼마나 첨예하게 인식될 수 있으며 그 인식이 문학 창작의 사후가 아닌 문학을 창작하는 바로 그 과정에서부터 함께 고려될 수 있다는 것을 보여준다. 이는 김동인 문학에서의 '창조'의 문제란 그에게 있어 얼마나 중요한 것이었으며, 따라서 그가 그것('창조'의 문제)을 위협하는 것에 대해 얼마나 의식적이었으며, 그것을 어떠한 논리로 수호했는가를 함께 드러낸다. 그런데 그 '수호'란 단순히 예기치 못했던 상황에서의 자기 문학의 '창조'를 재차 긍정하는 수준에 머무르지 않는다. 이 시점에서 우리는 이제 김동인 문학의 한 중요한 변곡점을 그의 문학에서의 '창조'라는 문제의 차원에서 재구성해볼 수 있게 된다.

김동인 문학의 '창조'란, 종전의 '창조' 그것을 평화롭게 유지해주는 것이 아니라 오히려 그것을 위협하는 것을 맞닥뜨림으로써, 『창조』와 『영대』 시기의 창조라는 문제로부터 그 외연의 확장을 이루게 된다. 동인지시대 김동인 문학의 특징이었던 '동인지-적인' 창조의 문제란 그리하여 저널리즘문학이라는 한 계기로부터 그 문제의 실제적인 가능성을 역설적으로 확보한 것이다. 김동인의 문학에서 문예 매체란 결코 가벼운 문제로 처리되지 않을 수 있었던 것은 그의 문학이 '창조'라는 문제를 강렬하게 붙잡고 있었던 데로부터 연유한다.

「수녀」 텍스트 내부로 다시 돌아가 보자면 수녀 S를 죄하고, 비웃고, 책하는 것은 법률, 세상, 종교이다. 거기에서는 신문 역시 수녀를 '살인급시체유기죄'를 지은 범인으로만 그를 묘사하고 있으며, 기사에는 사건의 개요와 경과만이 드러나 있다. 그러나 「수녀」는 법률, 세상, 종교, 신문 매체가 알 수도 없고 알려하지도 않는 S의 극심한 고통과 고뇌를 담고자 했던 것이다. 그리하여 「수녀」의 주인공 수녀를 구원받을 사람이라고 형용할 때에, 여기서 그 구원의 문제란 '어떤 사람까지를 구원할 수 있는가', 조금 더 자세히 말하자면 '자신의 아이를 살해하고 그 시체를 유기까지 해버린 한 사람은 구원받을 수 있는가'의 문제를 제시하는 것이 된다. 이러한 문제 제기란 이 글이 앞선 2장 1절에서 '예술이란 어느 영역에까지 긍정될 수 있는가'를 최대한으로 밀어붙여봤던 문제 제기와 같은 궤에 있음은 물론이다. 이 구원 제시를 두고서 이 소설가에 대해, 한 개인을 제

뜻대로 벌하고 구원해내는, 즉 신이 되고자 했던 사람[78]으로 보아서는 곤란한 이유가 여기에 있다.

「아라삿 버들」[79]에서 역시 세인의 시각이 결코 사건, 인물의 진실과 전말을 제대로 알 수 없었다는 내용이 나타난다. 그리고 그러한 세인의 시각은 '신문'이라는 매체로 표현되고, 문제적 인물을 손가락질하는 사람들로 나타나며 그의 죄를 물을 도덕과 법률로서 드러나 있다.

「벗기운 대금업자」에서도 이는 마찬가지이다. 전당국 주인 '삼덕'은 "마음이 순진" 하여 세민굴 사람들에게 늘 속고, 그들을 위한다는 이유로 손해를 보며 살았다. 그 손해가 점차 커져서 집이 공매를 당하게 되었을 때, 신문은 "김삼덕(37)은 어떤 학생에게 사소한 금전을 대부하였던 것을 기화로" 삼덕이 그러한 일을 당하게 되었다고 서술한다. 또한 공매를 당한 이후 삼사일 뒤 또 다시 신문은 다음과 같은 기사를 써냈다.

> 김삼덕은 본시 ○○ 출생으로 ○○정의 빈민굴 가운데 전당국을 개업하고 온갖 포학한 일을 다하여 무산자의 피를 빨아서 호화로운 생활을 하고 있었는데, 그 호화로움이 과하여 마지막에는 그사이 모았던 재산 전부를 화류계에 낭비하고도 부족하여 무산자의 입질물(入質物)까지 임의로 처분하여 많은 말썽을 일으키던 가운데, 마침내 인과응보로서 거(去) 27일에 재산 전부를 다른 채권자에게 차압 공매된 바 되어 마침내 유랑의 길을 떠났다는데, 일부 사회에서는 그것을 몹시 통쾌하게 여긴다더라.[80]

「화환」[81]역시 저널리즘이 가진 같은 문제가 폭로된다. '효남'은 고물 행상을 하는 아버지의 어린 아들이다. 효남의 아버지는 전당국 주인이 경찰에 장품 매매 일을 밀고하였고, 그로 인해 다툼을 벌이다 우발적인 살인을 하게 되었다. 이후 효남 아버지는 경찰에 쫓기는 신세가 되었는데, 한 파출소의 순사에게 거동이 수상하다는 이유로 붙잡히게 된다. 효남 아버지는 이때 순사까지를 죽이게 된다. 여기서 신문은 사건을 부풀리고 과장하여 독자들에게 흥미와 공포를 유발

78) "그 속에 있는 한 그는 신이다. 그가 문학(소설)을 통해 그토록 신이 되고자 노력하였다. (…) 찬연한 무지개의 길이 그의 순수의 길이자 신에 이르는 길이었다. 권위있는 신이 없었던 조선의 토종인 김동인이 할 수 있는 일은 스스로 신이 되는 방법뿐이었다. 그는 그것을 추구하였다." 김윤식, 앞의 책, 447면.

79) 김동인, 「아라삿 버들」, 『신소설』, 1930.1. 이후 「포플러」로 개제되었다.

80) 김동인, 「벗기운 대금업자」, 『신민』, 1930.4.

81) 「화환」, 『신소설』, 1930.5.

하는 매체로 서술된다. 그리고 여기서의 신문기사는 근거 없는 소문들을 발생시킨 그 근거지가 된다.

이상 신문 기사의 단적인 서술이 다양한 인물의 감정과 인생을 결코 담아내지 못한다는 「딸의 업을 이으려」에서의 문제의식은, 「수녀」, 「아라삿 버들」, 「벗기운 대금업자」, 「화환」 등으로 이어지면서 일관되게 드러나고 있었음 역시 김동인의 문학세계의 한 축을 차지하고 있다.

김동인이 신문과 소설을 나란히 놓고 비교해본 것은 위의 세 소설만이 아니라, 1925년의 「소설작법」에까지 소급된다. 여기에서 김동인은 이광수의 『무정』을 칭찬하면서, 영채가 만약 대동강에 몸을 던지러 평양으로 향한 뒤 정말 죽어버리고 말았다면 그것은 한낱 "신문 삼면 기사에 지나지 못했을 것"[82]이라고 덧붙인다. 여기에서의 "신문 삼면 기사"란 「수녀」의 원전(原典) 격이 되는 『동아일보』의 실제 신문 기사와 본질적으로 동일하다. 그것은 억울하고 안타까운 일을 당한 인물(「수녀」에서의 수녀, 『무정』에서의 영채)이 구원될 수 있느냐 없느냐의 문제가 소설을 통해 제시되고 있기 때문이다. 김동인의 논리에 따르면, 수녀와 마찬가지로 영채가 실제 인물이었더라면 그는 구원받지 못하고 죽게 되었을 것이고, 그것은 각각 1930년 『동아일보』의 실제 신문기사가 되고, 「소설작법」에서 상상했던 영채의 사망을 다룬 가상의 신문기사가 되었을 것이다. 그에 반하여 소설인 「수녀」와 『무정』은 그들을 구원하거나 살리게 되는 것으로 제시되고 있다. 김동인의 입장에서 저널리즘과 문학은 1920년대 초반부터 이미 결탁되기 시작했고, 그는 그 결탁을 분명 비판적으로 인식하고 있었다. 그리고 그러한 비판적 인식은 「소설작법」이라는 평론과 「수녀」라는 소설에서 문학만이 가지는 인물의 '구원 가능성'으로 형상화되어 구현되어 있었다.

김동인의 단편소설에서는 도덕적·법적 차원에서 지탄받아 마땅한 인물들이 숱하게 등장한다. 한 폭의 그림을 완성하기 위해 광기에 차 살인을 저지르는 「광화사」에서의 화공, 처와 처남을 불륜 관계로 오해하여 그들의 삶을 파탄 내어버리고 간접적으로 그들을 죽인 「배따라기」의 남자, 아이를 죽이고 그 시체를 유기까지 한 「수녀」의 수녀, 잘못된 성적 탐닉으로 잔혹한 범죄를 저지른 「아라삿 버들」(「포플러」)의 최 서방, 「광염 소나타」에서 음악적 영감을 위해 남의 집에 방화를 하고, 급기야 살인을 저지르는 인물인 피아니스트 등은

82) "무론 아무도 영채가 죽지 않았으리라고는 짐작한다. 왜 그러냐 하면 만약 영채가 죽어 버리고 말면 아직껏 발표한 「무정」은, 한낱 신문 삼면 기사에 지나지 못할 테니까." 김동인, 「소설작법」, 『조선문단』 8, 1925.5.

모두 도덕과 법의 차원에서 심각한 문제를 저마다 내포하고 있는 인물들이다. 그러나 이들은, 소설에서 그저 도덕적·법적 규준에 의하여 비판과 지탄의 대상이 되는 것이 아니라 어떠한 문제를 제기하고 있는 인물들로 나타나 있다. 그 일관된 문제란 바로 이들이 도덕적, 법적 기준에 따라서는 처벌받아야 마땅한 이들이지만, 그들의 범죄가 어떻게 해서 발생한 것이며 그들이 사실은 어떠한 사정에 의해 그러한 죄를 저질렀는지에 대해 누구도 제대로 알 수 없었음에 관한 문제였다. 그것은 하나의 문제적 개인을 도덕과 법과 저널리즘과 세상 사람들에게서 떠도는 소문과 같은 것들로부터는 그 진실을 알 수 없다는 김동인의 의식에서 비롯된 것이었다.

특히 사법 기구의 판단에 대한 예리한 문제의식은 김동인 문학이 보여준 하나의 독특하고도 이른 성취였다.[83] 이 문제의식은 「약한 자의 슬픔」에서 뿐만이 아니라, 「태형」, 「피고」, 「딸의 업을 이으려」, 「수녀」 등에서, 법의 심판을 받아 억울한 누명을 쓰고도 문책당하거나 죽게 되는 인물이 제시됨으로써 진실을 알지 못함에도 제 판단이 진실이라 규정하고 그것을 강요하는 법률의 성격이 드러나 있다.

이러한 법률의 성격이란 브라이언 해리스가 지적했듯 "재판이란 상충하는 여러 사실을 하나의 합의된 버전으로 이끌어내기 위해 만들어진 하나의 장치. 그것도 아주 불완전한 장치에 불과"[84]한 것으로서 김동인에 의해 제시되고 있으며, 그러한 제시를 통해 비판되고 있다.

이것을 김동인 문학의 한 문제적 지점이라고 한다면, 그 문제가 가장 위험한 지점까지 극대화된 곳은 첫 장편소설인 『태평행』이라는 소설공간이다. 『태평행』에서 '한 개의 문제적 개인'은 '한 개의 문제적 나비'로 변주되어 있다. 한 마리 나비의 날갯짓은 수많은 도시들을 잇는 근대의 산물인 열차 궤도에 균열을 일으켰고, 그 균열은 일본을 파괴했고, 그 파괴는 전 세계로 뻗어나갔다.

일청전쟁이 끝나고, 일본은 그 전쟁에 이겼다고 온 백성이 기쁨에 넘치는 웃음을 감추지 못하는 때였다. 동양에도 이름도 없는 조그만 섬나라—종교와, 예의와,

---

83) 이동하는 사법적 판단이 한국 소설에서 문제적 성격을 가지는 경우를 분류하고 그 의미를 탐색하였는데, 그의 연구에 따르면 실제로 한국의 소설작품들 속에서 사법적 판단이 모습을 나타낸 경우는 상당히 많은 수에 달한다고 한다. 여기서 본고가 주목하는 것은, 다양한 소설작품에서 사법적 판단이 등장하는 와중에 김동인의 「약한 자의 슬픔」이 그 "최초의 예"라는 것이다. 이동하, 「소설 속에 나타난 사법적(司法的) 판단의 몇 가지 양상」, 『한국현대문학연구』 43, 2014, 85 · 98면.

84) 브라이언 해리스, 이보경 역, 『인저스티스』, 열대림, 2009, 25면.

법칙과, 학문과, 기술을 인국(隣國) 신라, 고구려, 대당(大唐) 등에서 조금씩 꾸어다가 때움질하여 오던 ×나라 (…) 그리하여, **온 일본 국민이 넘치는 기쁨을 막지 못하여, 가사를 내어던지고, 영업을 내어던지고, 춤추고 날뛸 때**에, 무장야(武蔵野)의 **어떤 벌판에 온전히 인간계의 그런 잡된 일을 초월한 듯이 한가히 날아다니던 범나비가 한 마리 있었다.**[85] (강조는 인용자)

『태평행』의 배경은 청과의 전쟁에서 이긴 직후의 일본이었다. "대담히도 세계에 이름난 대청국(大淸國)에게 싸움을 걸어서 이겼"던 일본의 기쁨이 최고조에 달했을 때 나비는 그러한 인간사(人間事)를 초월한 채 유유히 날아다니고 있었다.

그리하여 한 마리의 나비로 인한 결과는 처음에 한 사람의 시선을 빼앗아 운명을 달리하게 하였지만, 다시 그 결과는 하나의 원인이 되어 걷잡을 수 없는 사태를 벌이게 된다.

『태평행』에서 김동인은 그 우연성을 문명의 길목에 폭탄처럼 심어놓았다. (…) 김동인의 천재성은 우연성과 운명의 결합을 극한적인 방식으로 밀어붙인 데 있다. 즉 너무나 작고 미미한 나비 날갯짓, 그 연약한 힘의 파도가 역사적인 사건들의 거대한 놀을 가져올 수 있다고 말한다. 그는 이것을 통해서 우리를 식민지로 전락시킨 침략적인 근대문명의 궤도를 전복시킬 수 있는지에 대해 사유한다. 그리고 그러한 근대 문명이 펼쳐가는 험악한 궤도를 꿰뚫고 돌파하는 사상과 힘을 거기서 발견하려 했다.[86]

『태평행』의 '나비'가 가진 문제적 성격과, 나아가 『태평행』이라는 텍스트가 가진 위험천만함은 신범순의 연구에 의해 최초로 그 의미가 본격적으로 탐색되었다. 단편소설 창작을 일반으로 하던 소설가는 첫 장편소설에서 이러한 텍스트를 펼쳐 놓았다. 『태평행』에서 균열을 일으키고 나아가 거대한 파괴를 일으키려는 대상이 일본제국일 때, 그것은 1919년 이래로 근대적 제도와 규율, 종교에 대한 '믿음에의 요구', '그 가치를 짊어질 것에의 요구'를 단호하게 거부하는 그 문학의 '창조'를 김동인이 더욱 위험하고 아찔한 것으로 변전시켜 놓았음을 확인 할 수 있다.

---

85) 김동인, 『태평행』, 『문예공론』, 1929.6.
86) 신범순, 「1930년대 시에서 니체주의적 사상 탐색의 한 장면(1)—구인회의 '별무리의 사상'을 중심으로」, 『인문논총』 72-1, 2015, 16면.

정해진 시간에, 정해진 선로를 운행하는 근대 문명의 산물로서의 열차는 김동인이 그 주인공으로 내세운 한 마리의 나비에 의해 결국 "기차는 한 번도 제 시간에 정거장에 들어서 본 적이 없"게 되며, 이후에는 정해진 선로를 이탈하게 되는 커다란 사고를 일으키게 된다. 이때의 '열차' 모티프란 김동인에게 있어 인간을 구속하고 심판하며 평가하는 신문, 법, 경찰 제도, 도덕, 세상의 소문과 같은 것들과 교호된다.

그런데 『태평행』은 그 중에서도 특이하게도 일본 그 자체를 겨누고 있었다는 점에서 주목된다. 그리고 김동인이 일본의 철도망에 균열을 일으키는 것은 일본 전역이 청일전쟁에서 승리하게 된 기쁨에 한껏 도취된 상황에서였다는 점에서 그 배경과 사건의 대비는 『태평행』의 문제적 성격을 최대한도로 끌어올려지고 있었다.

『태평행』으로부터 1년 후인 1930년 5월 『신소설』에 발표된 소설인 「화환」이 겨누고 있었던 것 역시 일본제국이었는데, 김동인 문학에서 일본제국을 가장 정밀하게 타격함과 동시에 문학적으로 그 성취가 가장 높은 소설 중 하나에는 단연 「화환」이 놓여야 한다고 판단된다.

「화환」은 '효남'의 아버지가 벌인 두 개의 살인사건에 관한 내용의 소설이다. 「화환」에는 소문과 경찰 권력에 대한 김동인의 부정적인 인식이 드러나 있다. 「화환」에서 사람들은 효남 부의 살인에 공포와 동시에 흥미를 느낀다. 그리고 그들은 소문을 만들어내는데, 그것은 사건의 전말로부터 점차 멀어지게 하는, 김동인이 즐겨 쓴 표현으로 환언하자면, '한 개인'의 '참모습', '참자기'를 알아주기는커녕 오히려 그것으로부터 멀어지게 하는 것이었다.[87]

이 소설에서 경찰 권력에 대한 부정적 인식은 소문에 대한 그것보다 훨씬 두드러진다. 효남 부는 전당국 주인에 이어 파출소의 일본 순사까지를 우발적으로 죽이게 된다. 효남은 어린 나이에도 평소 활동사진관, 장의사 등을 도우며 20전씩을 벌었다. 그리고 효남은 순사의 장례식 절차를 돕는 일을 하게 된다. 그때 장례식장에서 사람들에게 흉한(자신의 아버지)의 포학스러움과 고인(일본 순사)의 용감스러움에 관한 말들을 되풀이하여 듣게 된다. 이때 효남의 감정은 독특

87) "소문은 소문을 낳았다. 그리고 한 사람의 입을 지날 때마다 거기는 얼마의 거짓말이 더 보태졌다. / 그 사건은 과연 이 작은 도회의 시민을 놀라게 할 만한 참극이었다. (…) 이 사건은 어떤 의미로 보아서는 너무 단조한 이 도회의 사람에게 대한 한 자극제라 할 수도 있었다. 곳곳에서 사람들은 그 이야기를 하였다. 그리고 이제 장차 일어날 흉한과 경관의 추격전을 예상하고 거기에 비상한 흥미를 느꼈다." 김동인(1920.5), 앞의 글.

하다. 효남이 느낀 것은 “극도의 분노”와 “불유쾌함”과 “부끄러움”[88]이었는데, 순사는 다른 누가 아닌 아버지에 의해 죽게 되었으므로 불유쾌함과 부끄러움을 느끼는 것은 자연스러워 보이지만, “극도의 분노”가 왜 일었는가에 대한 것은 경찰 권력에 대한 김동인의 비판의식 혹은 일제 권력에 대한 김동인의 비판의식 외에는 이것이 설명될 수 없다. 효남은 아버지의 얼굴을 제대로 기억하지도 못할 만큼 가깝지 않은 사이였으므로, 단지 제 아버지가 욕보인 것에 대해서만 극도로 분노하였던 것이라 보기엔 석연치 않은 점이 있기 때문이다.

또한 장례를 돕고 나서 임금으로 받은 20전을, 경찰서로 호송된 아버지에게 장국을 사 먹이는 데 쓰게 되면서 효남은 “아까 그 돈을 모아 넣은 것이 잘되었다 생각”하였고, “그 생각 속에는 복수를 하였다는 것 같은 통쾌한 생각”까지 섞여 있었다. 이때의 ‘복수’란 죽은 사람의 장례를 돕는 일을 해서 받은 돈이, 죽인 사람의 배를 채우는 음식으로 치환되는 것을 뜻한다. 이러한 복수에 대한 통쾌한 감정은, 그 복수의 감정을 느끼게끔 했던 대상인물이 ‘일본 순사’라는 ―식민제국의 경찰 권력을 상징하는― 인물이 아니고서야 설명될 수 없다. 이것을 통해 「화환」은 대단히 문제적인 소설로서의 제 위치를 확보하고 있다.

김동인의 「수녀」 창작과정은 김동인 자신이 그의 문학을 통해 드러내고자 했던 것을 뚜렷하게 보여준다. 우리가 여기서 포착하는 것은 ‘사실을 읊는 무감정한 것’ 사이에서, ‘진실을 찾아내려 하는’ ‘감정을 간직하고 그것을 드러내는’ 것으로서의 창조를 드러내려 했던 한 소설가의 의도였다. 김동인은 신문 기사의 내용을 차용하되, 소설(문학)을 통해 전혀 새로운 세계를 창조하는 작업을 수행하고자 했던 것으로 보인다. 그것이 『매일신보』에서 소설을 연재하면서도, 같은 지면에 실린 수많은 글들(신문기사)과 자신의 글(소설)이 한 데 있으면서도, ‘한 데 있음’이라는 사실과는 별개로 ‘한 데 있을 것’이라는 당위로부터는 그의 문학을 분리해내고자 했던 김동인의 노력을 보여준다. 그리고 그 노력은 저널리즘문학을 폄하하던 소설가가, 개인의 사정에 의해 신문에 소설을 쓰게 되면서도 자신의 편향된 의견을 확증하려했던 자기합리화의 시도로 독해되어서는 안 된다. 그것은 한 소설가에게 있어서 천명되고 긍정되어 왔던 한 예술의 형태가 그

88) “추도문은 물론 일본말로서 일어의 지식이 그다지 풍부하지 못한 효남이로서는 다 알아듣지는 못하였으나 그 뜻만은 넉넉히 짐작하였다. 그는 그 흉한을 장례의 전날 잡은 것은 고인의 신령의 도움이라 하였다. 그리고 그 흉한의 포학스러움과 고인의 용감스러움을 되풀이하였다. / 어린 마음에 일어난 극도의 분노와 불유쾌함과 부끄러움으로써 그 행렬을 따라갔던 효남이는 장의사로 돌아와서 기진맥진하여 토방에 넘어지고 말았다.” 김동인, 위의 글.

것을 전과 같이 가능하기 어렵게 하는 한 요건에 맞닥뜨렸을 때, 그 상황적 요건이 자기 예술을 위협하고 있음을 예민하게 인식하고 있었던 것을 짐작하게 해주는 한 대응(reaction)으로 독해되어야 한다. 그리고 그 상황적 요건이란 문학 텍스트나 작가의 두 차원이 아닌, 문학 텍스트가 독자에게 전달되는 통로로서의 매체에 관한 것이었기 때문에, 김동인의 문학은 문학에서 매체라는 문제가 사실은 얼마나 첨예하게 인식될 수 있으며 그 인식이 문학 창작의 사후가 아닌 문학을 창작하는 바로 그 과정에서부터 함께 고려될 수 있다는 것을 보여준다. 이는 김동인 문학에서의 '창조'의 문제란 그에게 있어 얼마나 중요한 것이었으며, 따라서 그가 그것('창조'의 문제)을 위협하는 것에 대해 얼마나 의식적이었으며, 그것을 어떠한 논리로 수호했는가를 함께 드러낸다. 그런데 그 '수호'란 단순히 예기치 못했던 상황에서의 자기 문학의 '창조'를 재차 긍정하는 수준에 머무르지 않는다. 이 시점에서 우리는 이제 김동인 문학의 한 중요한 변곡점을 그의 문학에서의 '창조'라는 문제의 차원에서 재구성해볼 수 있게 된다.

김동인 문학의 '창조'란, 종전의 '창조' 그것을 평화롭게 유지해주는 것이 아니라 오히려 그것을 위협하는 것을 맞닥뜨림으로써, 『창조』와 『영대』 시기의 창조라는 문제로부터 그 외연의 확장을 이루게 된다. 동인지시대 김동인 문학의 특징이었던 '동인지-적인' 창조의 문제란 그리하여 저널리즘문학이라는 한 계기로부터 그 문제의 실제적인 가능성을 역설적으로 확보한 것이다. 김동인의 문학에서 문예 매체란 결코 가벼운 문제로 처리되지 않을 수 있었던 것은 그의 문학이 '창조'라는 문제를 강렬하게 붙잡고 있었던 데로부터 연유한다.

「수녀」 텍스트 내부로 다시 돌아가 보자면 수녀 S를 죄하고, 비웃고, 책하는 것은 법률, 세상, 종교이다. 거기에서는 신문 역시 수녀를 '살인급시체유기죄'를 지은 범인으로만 그를 묘사하고 있으며, 기사에는 사건의 개요와 경과만이 드러나 있다. 그러나 「수녀」는 법률, 세상, 종교, 신문 매체가 알 수도 없고 알려하지도 않는 S의 극심한 고통과 고뇌를 담고자 했던 것이다. 그리하여 「수녀」의 주인공 수녀를 구원받을 사람이라고 형용할 때에, 여기서 그 구원의 문제란 '어떤 사람까지를 구원할 수 있는가', 조금 더 자세히 말하자면 '자신의 아이를 살해하고 그 시체를 유기까지 해버린 한 사람은 구원받을 수 있는가'의 문제를 제시하는 것이 된다. 이러한 문제 제기란 이 글이 앞선 2장 1절에서 '예술이란 어느 영역에까지 긍정될 수 있는가'를 최대한으로 밀어붙여봤던 문제 제기와 같은 궤에 있음은 물론이다. 이 구원 제시를 두고서 이 소설가에 대해, 한 개인을 제

뜻대로 벌하고 구원해내는, 즉 신이 되고자 했던 사람[89]으로 보아서는 곤란한 이유가 여기에 있다.

「아라삿 버들」[90]에서 역시 세인의 시각이 결코 사건, 인물의 진실과 전말을 제대로 알 수 없었다는 내용이 나타난다. 그리고 그러한 세인의 시각은 '신문'이라는 매체로 표현되고, 문제적 인물을 손가락질하는 사람들로 나타나며 그의 죄를 물을 도덕과 법률로서 드러나 있다.

「벗기운 대금업자」에서도 이는 마찬가지이다. 전당국 주인 '삼덕'은 "마음이 순진" 하여 세민굴 사람들에게 늘 속고, 그들을 위한다는 이유로 손해를 보며 살았다. 그 손해가 점차 커져서 집이 공매를 당하게 되었을 때, 신문은 "김삼덕(37)은 어떤 학생에게 사소한 금전을 대부하였던 것을 기화로" 삼덕이 그러한 일을 당하게 되었다고 서술한다. 또한 공매를 당한 이후 삼사일 뒤 또 다시 신문은 다음과 같은 기사를 써냈다.

그러므로 이상에서 살펴본 「딸의 업을 이으려」, 「수녀」, 「아라삿 버들」(「포플러」), 「벗기운 대금업자」, 『태평행』, 「화환」 등의 소설에서는 현대의 제도, 규율, 종교, 식민주의에 대한 비판이 전개되어 있으며, 이는 김동인 문학에서의 '창조'가 갖는 가장 전위적인 지점에 해당한다.

89) "그 속에 있는 한 그는 신이다. 그가 문학(소설)을 통해 그토록 신이 되고자 노력하였다. (…) 찬연한 무지개의 길이 그의 순수의 길이자 신에 이르는 길이었다. 권위있는 신이 없었던 조선의 토종인 김동인이 할 수 있는 일은 스스로 신이 되는 방법뿐이었다. 그는 그것을 추구하였다." 김윤식, 앞의 책, 447면.

90) 김동인, 「아라삿 버들」, 『신소설』, 1930.1. 이후 「포플러」로 개제되었다.

제3장 소설의 신문 연재와 김동인 문학의 변곡점

제1절 신문매체와 장편소설 : “휘절” 혹은 전화의 한 계기

이 글은 앞서 밝힌 대로 김동인 문학에서의 ‘창조’란 그의 문학적 생애에 걸쳐 본래적 형상을 유지하는 것과, 변모 이후 구체화된 것으로 함께 살펴볼 수 있다는 것을 드러내고자 한다. 그리고 그 변화를 일으켰던 것은 신문연재라는 소설 발표형식과 장편소설이라는 소설양식이었다.

1920년대 후반에서 1930년대 초반의 신문연재장편소설을 당대 문학장의 변곡점이라 보는 이 글의 시각은 1920년대 중반~후반경에 들어서야 소설가들은 ‘독자대중’의 존재를 본격적으로 의식하게 되었다는 점에서 이 시기 신문연재소설, 그 중에서도 장편소설이 가장 문제적이라는 것을 의미한다. 이를 위해서는 동인지를 통해 소설가들이 소설을 쓰고, 그 소설을 읽는 것 역시 소수의 동인들 혹은 동료 소설가들이었던 1920년대 중반 이전까지의 문학-하기 방식에 관해 논의해야 한다. 그 뒤로는 동인지가 아닌 신문에 차차 소설을 연재하게 되면서부터 본격적으로 독자의 문제가 소설 창작에서부터 제기되고 있었음을 제시한다. 이 논의에 대해서는 물론 반박이 가능하다. 그 반박이란, ‘신문연재소설은 1920년대 후반부터가 아니라 19세기 말 『한성순보』로까지 소급이 되는데, 신문연재소설이 그 시기의 독특한 문학발표형식이라고 볼 수 있는가’에 관한 것이다.

사실 신문은 20세기 이전부터 존재했다. 『조보(朝報)』와 같이 신문의 원형(prototype)에 해당하는 것을 조선시대에서도 찾아볼 수 있기 때문이다. 하지만 민간의 상업적 인쇄매체로서 신문의 자리매김은 분명 20세기의 사건이었다.[91]

또한 이 글은 신문소설에서의 ‘번역·번안→창작’에의 변천과정에 주목한다. 1920년대 중반경까지 신문연재소설에서 창작소설은 거의 없었고, 번역·번안소설이 주를 이루고 있었다. 여기에서는 이광수의 『무정』과 같은 반례가 제시될 수 있겠지만, 1910년대~1920년대 중반까지의 문학장에서 『무정』과 같은 신문연재장편소설은 극히 드물었다. 문학장의 차원에서 본격적으로 이 문학형식이

91) 유석환, 「근대 문학시장의 형성과 신문 · 잡지의 역할」, 성균관대 박사논문, 2013, 27면. 『조보』를 신문의 원형으로 볼 수 있다는 논의는 김경수, 『언론’이 조선왕조 500년을 일구었다』, 가람기획, 2000, 37~76면 ; 김영재, 『조선시대의 언론연구』, 민속원, 2010, 187~193면. 이상은 유석환, 위의 글, 같은 면 참조.

문제가 되는 것은 보다 많은 신문연재장편소설들이 출현하게 되는 1920년대 후반부터이다.

김영민은 식민지시기에 발간된 잡지 가운데 서사문학 작품을 1편 이상 수록한 잡지 64종과 『동아일보』, 『조선일보』, 『매일신보』를 비롯한 식민지 시기의 대표적 일간 신문들에 수록된 서사문학 작품을 전수 조사하여, 근대 잡지와 신문에서의 '장편소설'이라는 용어가 어떠한 실제 소설 텍스트를 가리키는 것이었는지를 밝혔다.[92] 그에 따르면 '장편소설'이라는 용어는 1910년대 잡지 『신문계』에서 처음 등장하지만, 이 시기 '장편'을 상대적으로 길이가 긴 작품을 일컫는 일종의 수사였으며, 단편소설과 대응하는 양식을 의미하지도 않았다. 근대 잡지에서 장편소설이 특정한 의미를 지닌 개념어로 정착되는 것은 '1920년대 후반 이후'이며, 이 시기부터 1930년대 초에 걸쳐 그 사용이 점차 보편화된 장편소설이라는 용어의 의미는 일정한 길이 이상의 작품을 지칭하는 것으로 변화한다.

한국 근대 신문에서도 장편소설이라는 용어의 사용은 1920년대 말부터 본격화되어 1930년대 초반에 완전하게 정착된다. 이는 근대 잡지의 경우와 일치하는 것이다. 완결된 장편소설들을 대상으로 『동아일보』, 『조선일보』, 매일신보』 세 신문에 연재된 작품들의 실제 평균치를 살펴보면 연재 횟수는 173회였고 원고지 분량은 2,100매 정도였다. 그리고 신문사가 요구했던 장편소설의 편폭은 『조선일보』의 경우 150회, 『동아일보』와 『매일신보』의 경우 100회 이상이었다.[93]

일제강점기 신문에서 '장편소설'이라는 용어가 연재소설을 표기하는 데 처음 쓰인 것은 염상섭의 『이심』(『매일신보』, 1928.10.22.~1929.04.24.)이었고, 『이심』 이후로 '장편소설'은 1931년 이후의 소설 연재 첫 머리에 부쳐 소개되었다.[94] 또한 '장편소설'이라는 용어의 사용뿐 아니라, 실제 소설의 편폭이 충분히 길어 장편소설이라 할 수 있는 형태를 갖는 텍스트는 1920년대 37편인 것이, 1930년대에는 91편으로 대폭 증가했음이 주목된다. 더구나 1920년대에 발표된 장편소설 가운데는 번역 소설이 적지 않게 포함되어 있었음을 고려하여 이상의

92) 김영민, 「근대 개념어(槪念語)의 출현과 의미 변화의 계보—식민지 시기 '장편소설'의 경우—」, 『현대문학의 연구』 49, 2013, 9~10면.

93) 위의 글, 43~44면, 최소연재분량에 대해서는 『조선일보』의 경우 27~28면, 『동아일보』의 경우 26면, 『매일신보』의 경우 31면 참고.

94) 위의 글, 33~35면의 〈표 2〉 근대 신문 소재 장편소설 목록 참고.

논의를 바탕으로 김영민은, 1930년대에 들어 “한국 소설사에서 명실공히 창작 장편소설의 전성시대”[95]가 열렸다는 결론에 다다른다.

이 글이 1920년대 후반부터 1930년대까지의 시기에 대해 집중하는 것은 또한 신문연재소설과 장편소설이 ‘대중소설’, ‘통속소설’에 관한 많은 논의들이 이 시기 함께 이뤄졌다는 데에 있다. 오혜진은 대중소설이 활성화된 시기와 대중소설에 관한 평론들이 본격적으로 등장한 것 모두 1930년대라고 지목했다. 오혜진에 따르면 1920년대 말부터 대중소설에 대한 논의들이 주로 카프 쪽에서 전개되어 왔고, 1930년대에 들어오면서는 주로 신문연재소설을 통해 대중소설이 확산되었으며, 이에 따른 논의들이 임화, 이원조, 김남천, 안회남, 윤백남 등에 의해 구체화되었다.[96]

1940년의 한 논자는 지난 10년간의 문단을 돌이키며 “장편소설(長篇小說)이란 말은 곧 신문소설(新聞小說)이란 말과 동의어(同義語)”[97]라고 말했다. 신문매체는 장편소설이라는 소설양식을 직접 고안한 것이라는 데에는 얼마간의 무리가 따르지만, 최소한 장편소설을 가능하게 했던 주된 환경적 토대였다고 보기엔 어려움이 없어 보인다. 또한 이는 장편소설이란 1930년대에 비로소 본격적인 소설양식의 한 형태가 되었음을 의미한다.

흔히 1920~30년대 근대문학의 기수로 평가되는 이광수, 염상섭, 김동인을 나란히 놓고 생각해보면 그들은 모두 1930년대에 지속적이고 정력적인 신문연재장편소설의 창작활동을 보인다. 그러나 이광수는 첫째 이미 1910년대부터 신문연재장편소설을 써왔으며, 둘째 그의 종전의 문학론 역시 신문소설을 쓰기에 적절한 것이어 왔다. 특히 이광수는 『동아일보』의 편집장으로 오래 일하면서, 『동아일보』의 큰 문학적 기획이었던 ‘브나로드 운동’에 값할 만한 농촌계몽 서사를 『흙』에서 선보였다.

염상섭의 경우 그는 셋 중 가장 신문매체와 뗄 수 없는 관계에 있는 사람이었다. 그는 『동아일보』 창간 원년에 정치부 기자로 활동하기 시작했으며, 1929년 『조선일보』로 이직하여 학예부장을 역임하고, 1936년에는 『만선일보』의 주필이자 편집국장으로 근무했던, 문인이기 이전에 신문인이라고 볼 수 있는 인물이기 때문이다.

그런데 김동인은 어떠했는지 생각해본다. 그는 문학이라는 예술을 ‘창조’로 보

95) 위의 글, 36면.
96) 오혜진, 「대중소설론의 변천과 의의 연구」, 『우리문학연구』 22, 2007, 297면.
97) 이원조, 「장편소설의 형태」, 『조광』, 1940.11, 218면.

았다. 그의 문학에서의 최대 문제 역시 '창조'의 실현에 있었다. 그리고 그 '창조'는 동인지라는 매체와 단편소설이라는 소설양식을 주요 동인(動因)으로 삼고 있었다. 그러므로 김동인의 신문연재소설 창작과 장편소설 창작은 그저 어떠한 매체에 글을 쓰는가의 문제는 아니었고, 마찬가지로 장편소설로의 소설양식 변화는 역시 짧은 소설에서 긴 소설을 쓰는 것에 대한 차원의 문제가 아니었다.

> 세상에서는 흔히 장편소설과 단편소설의 구별을 길고 짧은 데 두는 사람이 있다. / 그러나 그것은 커다란 오해다. (…) 장편소설과 단편소설의 그 구별은 형식에 있다. 어떤 것은 장편이요, 어떤 것은 단편이라고 형식상 엄연한 구별이 있다. 간단히 말하자면 장편소설은 비교적 산만한 인생의 기록이다. 그러나 단편소설이란 '단일한 효과를 나타내는 압축된 인생 기록'으로서 단 한 개의 의미를 나타내기 위하여 가장 간단한 필치로 기록된 가장 간명한 형식의 소설이다. 그리고 그 단편소설에 직접 간접간 필요없는 구는 한 마디도 삽입되는 것을 허락지를 않고 (…) 통일된 인상, 단일의 정서, 보다 더 기교적인 필치— 이것이 단편소설의 특징이다. / 장편소설은 비교적 산만한 인생 기록이니만치 정서며 인상의 통일은 필요도 없으며 그런 것을 요구하는 것이 도리어 무리한 일이지만 (…) 98)

이러한 김동인의 언술은 단편소설과 장편소설의 명백한 차이를 밝히는 데 그 목적을 갖는 것이지만, 여기에는 그 차이보다도 김동인이 단편소설을 장편소설보다 우위에 두고 있음이 더욱 중요하게 드러난다. 그에 따르면 단편소설은 장편소설이 가지지 못한 조탁(彫琢)과 간명함의 성격을 가지고 있다. 그는 단편소설에게서 요구되는 것이 장편소설의 그것에 비해 훨씬 구체적이고 다양함을 들고 있는데, 여기에서 김동인에게 있어 소설이 본래 '개인의 창조한 세계'로서 그 간명함을 확보하고 있었던 것임을 겹쳐보면, 그에게 있어 소설이란 단편소설이라야 했음이 드러난다.

그러므로 김동인의 신문연재장편소설 창작이라는 현상은, 그러한 '동인지'와 '단편소설'의 세계로부터 벗어나 '신문'과 '장편소설'이라는 새로운 세계로의 이동으로 분석되어야 한다. 그 '선택'은 요컨대 결코 신문에 장편소설을 '써보는' 것과 같은 가볍고 경쾌한 분위기에서 이뤄지지 않았다.

그런데 한 소설가의 문학이 둘로 쪼개지는 수준의 변화는 지극히 소박한 의미

98) 김동인, 「소설학도(小說學徒)의 서재(書齋)에서」, 『매일신보』, 1934.3.15.~17., 21~24 ; 김동인(1988), 앞의 책, 212~213면.

로만 이해되고 있다. 김윤식은 『김동인 연구』에서, 김동인의 신문장편소설 창작의 의미에 대해 그것은 "돈벌이"와 "그의 이름의 드러냄"에 해당한다고 말했다. 그리고 이는 김동인 문학의 한복판에서 일어났던 전화라는 사건에 대한 일반적으로 파악되어 온 의미에 해당하는데, 그때 김동인의 장편소설, 신문소설의 의미란 그가 처한 경제적 궁핍에 의한 자연스러운 귀결로 독해되어 왔다.

> 〈가장〉이 되기 위해 그는 소설을 써야 했던 것이다. 스스로 일어서기 위한 방식은 이 길 뿐이었다. 대신문사에 연재소설을 쓰는 일이 돈벌이뿐 아니라 그의 이름의 드러냄에 해당됨은 새삼 말할 것도 없다. 세상은 김동인이 한 생활인으로 등장했음을 이를 통해 확인한다.[99]

물론 김동인의 신문장편소설 창작은, 그가 소설로 돈을 벌지 않고서는 도저히 생활을 유지할 수 없게 되어버린 그 실제적 상황[100]이 아니고서는 이뤄지지 않았을 것이다. 문제는 김동인의 신문장편소설 창작으로의 이행과정을 그의 파산에 의한 단순한 결과로 보는 데에서 그치지 않는다. 문제는 오히려 김동인의 그 선택으로부터 필연적으로 발생할 수밖에 없는 그의 문학에서의 변화에 있다. 김동인 문학에서의 '창조'라는 문제가 어떻게 신문장편소설에서 실현되거나 실현되지 못했는지에 대한 가장 중요한 문제는 여전히 탐구되지 못해왔다.

혹자는 "작가론에서 생애는 문학적 굴절을 겪었을 때에만 유의미적인 것"이라고 밝혔다.[101] 이 문장은 '작가'에 비해 '작품'의 의미를 극대화하는 한편 작가의 생애는 작품과 직접적인 관련이 없는 것이라면 모두 내쳐야 한다는 다소 극단적인 논지를 갖는다. 이 논지는 여러 이유에서 비판해볼 수 있겠지만[102] 그

---

99) 김윤식, 앞의 책, 284~285면.

100) "나는 돈으로 글을 팔아서 살아가는 새 생활을 시작하였다. 더욱이 그 돈이란 것이 무슨 군것질 용처가 아니요, 그 날 없으면 그 날은 굶지 않을 수 없는 절실한 물건이었다." 김동인(「문단(文壇) 삼십년(三十年)의 자최」), 앞의 책, 369면.

101) "작가론에서는 이광수가 손수 지은 집을 팔아 얼마나 득을 보았고 누구에게 팔았는가 하는 따위는 아무 의미가 없다. 가람 이병기에게 있어서 난 기르기도 그의 시조작품이 있음으로 해서 작가론의 자료로 되는 것이다. 작가론에서 생애는 문학적 굴절을 겪었을 때에만 유의미적인 것이 된다." 우한용, 「작가론의 방법」, 김용성·우한용 공편, 『한국근대작가연구』, 삼지원, 1992, 22면.

102) 우한용의 작가론 논의는 다음의 몇 가지 이유에서 비판된다. 먼저 '문학적 굴절'이란 연구자의 관점에서 작품들을 연대순으로 정렬해놓고 측정한 결과이기 때문에 그 결과란 상대적일 수밖에 없다. 얼마나 덜 굴절되고 더 굴절되고의 세밀한 차이는 여기서 고려되지 않고 있다. 또한 둘째로 그 굴절이란 연구자의 주관적인 판단에 의한 것이라는 점에서 작가론에서의 생애란 모든 연구자가 본 모든 작가의 모든 작품들마다 그 의미의 유무는 달라질 수밖에 없다. 그리고 셋째로 '(작품의 차원에서 포착되는) 문학적 굴절'이 '작가의 생애'로부터 수동적으로 영향을 받기만 하는 것이라 볼 수 없다.

논지가 갖는 핵심으로서 문학 연구란 작가에 대한 연대기적, 전기적 연구여서는 안 된다는 것은 분명 의미가 있다. 또한 작품들 사이에서 포착되는 '문학적 굴절'이 작가를 연구하는 데 있어 중차대한 문제라는 점에 대한 인식은 이 글이 김동인과 그의 문학을 '창조'의 극적인 전개과정으로 재구(再構)해보려 하는 이유와 호응된다.

신문이라는 연재매체는 전기의 김동인과 그의 문학론과 단편소설을 중심축에 놓고 볼 때는 자기 합리화 또는 훼절을 요구했던 공간이지만, 김동인 문학의 전체의 차원에서 보자면 그것은 전혀 새로운 문학을 하게 된 하나의 계기를 마련해준 공간이기도 했다. 그리고 문학장의 차원에서 볼 때에 그것은 조금 더 큰 의미를 가진 것이 된다. 당대 문학장에서 '신문연재'란 문학을 분명 가능하게 했으면서도 불가능한 것으로 위협했던 한 형식으로서의 강력한 문제의식을 작동시키고 있었기 때문이다.

서구에서 19세기 초 이래로의 문학은 문학이란 무엇인가를 묻는 메타적 행위이자, 곧 기존의 문학을 부정하는 행위였고, 기존의 문학에 대한 위반[103]이었다고 한다. 이때 푸코가 말했던 새로 등장한, '죽임'으로서의 문학이란 서구에서의 근대문학의 첫 출발에 대한 논의가 될 것이다. 그때의 문학이 이전의 문학 가운데 실제로 무엇을 죽였으며, 혹은 무엇을 죽였다 하지 않더라도 그 자체로 어떠한 '죽임'의 형태를 띠고 있었는가를 1920년대 후반에서 1930년대 초반의 한국문학에 적용하는 것은 양자(한국문학과 서구의 문학)가 가진 문학으로서의 미약한 공통점을 부풀리고, 당대 저간의 사정이 가진 고유성을 무화해버리는 일이 될 것이다.

다만 푸코의 '새로운 문학'에서 가장 중요한 것은, 문학으로서의 위반, 죽임과 같은 개념이란 텍스트에 대한 소유제도가 확립되고, 저자의 권리와 저자-편집자의 관계 등에 관한 엄격한 규칙이 존재하기 시작했을 때부터 수립되었다는 점[104]이다. 그리고 텍스트에 대한 소유제도가 확립되는 것은, 곧 그것이 텍스트

작품들 간에 포착되는 일련의 굴절이란 작가의 사상이나 감정, 삶의 차원에서 일어난 변화의 소산일 수도 있지만 작품이란 작가의 사상, 감정, 삶의 결과이기만 하지는 결코 않는다는 것이다. 그것은 예컨대 이 글의 논의를 사례로 들어보면 문학장에서의 흐름이 당대 인기를 구가하는 특정 소설 장르라거나, 소설을 어떠한 지면에 연재하는가에 관한 연재 · 발표방식이라거나, 독자대중의 달라진 위상이라거나, 대중소설 및 통속소설에 대한 논의와 같은 것들로 구체화되고, 그 구체화된 것들이 작가의 작품에 굴절을 일으키는 경우들이다. 그러므로 우한용의 논의는 작가의 생애가 작품에 대해 갖는 의미를 과도하게 축소함과 동시에, 작가의 생애를 문학적 굴절 간의 인과관계에서 일방적인 원인으로 보고 있다는 점에서 작가의 생애를 실제보다 과대평가하는 모순을 포함하고 있다.

103) 미셸 푸코, 허경 역, 『문학의 고고학—미셸 푸코 문학 강의』, 인간사랑, 2015, 22면.

가 하나의 재산이자 소유 가능한 상품이 되었다는 것을 뜻하는데, 이는 문학 창작의 환경이 비로소 전업 작가를 가능하게 해줄 때에라야 비로소 이전과는 다른 문학이 성립됨을 의미하는 것이라서 참으로 중요하다. 소설 텍스트가 주문 후 제작되며, 나아가 독자의 반응을 살피며 계속해서 창작되는 콘텐츠가 되었던 신문연재의 형식은 기존의 문학을 매우 강하게 위협하는 것이었다.

> **주문을 받은 소설 제조가는 주문자의 의향을 적은 수첩을 내어 놓고** 그 조목에 조금도 틀리지를 않게 **세심 주의를 하면서 제조합니다.** 이리하여 제조가 끝난 공작품을 들고 주문자에게 가서 감정을 받은 뒤에 얼마 뒤에는 제조자의 기명 아래 잡지 혹은 신문 지상에 게재됩니다. (…) **지금의 조선 소설에 있어서는 작자의 이름보다도 편집자의 이름을 쓰는 것이 적당하지 않을까 합니다.**[105] (강조는 인용자)

위에서의 김동인의 글에서는, 그가 신문연재소설을 쓰는 자신의 정체성에 대해 대단히 부정적으로 인식하고 있었음이 나타난다. 여기서 소설가는 "소설 제조가"로 격하되어 묘사되고 있다. 김동인이 신문에 소설을 쓰는 것에 대해 위와 같이 생각했던 것은 그의 오만한 기질이나 천품과 같은 것으로 설명되어서는 안 된다. 김동인이 신문연재소설에 대해 부정적으로 사유한 그 이유는, 김동인 문학은 '창조'로서 자기 자신의 세계에 해당하는 것이었기 때문이다. 그러므로 예술(문학)이라는 세계에 작자의 이름이 아닌 신문 편집자의 이름을 쓰는 것이 적당하다는 이 발화는, 그가 구성해놓은 '창조-예술'의 한 주춧돌이 심각한 위기를 맞이했다는 것을 반증한다. 실제로 김동인은 이 시기, 전과 달리 소설을 주문 받아 쓰는 입장에 처했다. 그리고 그것은 김동인만에게만 해당되는 현실이 아니었다.

---

104) 미셸 푸코, 김현 편, 『미셸 푸코의 문학비평』, 문학과지성사, 1989, 150~151면, 조윤정, 앞의 글, 69면에서 재인용. 조윤정은 이 글과는 조금 다른 맥락에서 김동인과 푸코를 겹쳐 읽기를 시도하고 있다. 조윤정은 위의 글의 같은 면에서 푸코를 인용한 후 다음과 같은 논의를 제시했다. "글 쓰는 행위에 내재해 있던 위반의 가능성이 점차 문학 고유의 강력한 명령이 된 것은 바로 그때(텍스트에 대한 소유제도가 확립된 때: 인용자 주)부터다. 김동인이 작가로서 자신의 위상을 말하는 글들에서 자주 말하는 이광수와 최남선, 주요한은 근대조선의 문학에서 저자/편집자의 권위를 누구보다 분명하게 보여준 인물이다. 또한, 김동인은 자신의 문학적 출발점이나 그 전개과정을 말하는 자리에서 자신이 갖고 있었던 재산과 명예(에 대한 자부심)을 병치하는 방식을 취한다. 그것이 파산하는 자리를 문학(적 자부심)이 채워나가는 구도를 취할 수 있는 것도, 문학이 저자 개인의 소유물로 인식될 수 있었던 시대적 정황에 기반한다."

105) 김동인, 「부진(不振)한 문단(文壇) 그 타개책(打開策)은?」, 『매일신보』, 1932.4.8.

> 인쇄문학이 정착됨에 따라 작가는 자본이 장악한 문자매체를 떠나서는 독자와 소통할 수단을 얻을 수 없게 되었다. 1924년 민간신문에 문예면이 설치되고 동인지문단 시기가 끝나면서 발표지면은 신문자본이 장악하게 되었으며, 문학은 상품적 성격이 강력해졌다. (…) 결국 신문자본은 어떤 필자에게 어떤 글을 쓰게 하고 얼마에 이를 매입해서 어떤 방식으로 가공(편집)하여 판매할 것인가의 문제, 즉 문학 출판유통의 모든 과정에서 거의 지배적인 결정권을 갖게 되었다. 이제 글쓰기는 자발적인 것이라기보다 청탁에 의한 '주문생산'의 성격을 강하게 띠게 되었다.[106]

가라타니 고진은 「나츠메 소세키론」에서 "소설은 신문의 3면 기사와 크게 다르지 않다"라고 밝혔다.[107] 이는 심진경에 의해 "실제와 허구 사이의 모호한 경계를 드러내는 것이지만, 다른 한편으로는 신문 기사나 소설이 똑같이 인구에 회자되는 서사적 텍스트라는 사실을 확인해 주는 것"이라고 분석되었다.[108]

그 역시 타당한 분석이지만 이 글은 심진경의 논의—소설과 기사가 모두 소문과 추문(scandal)을 만들어내고 전파하는 역할을 했다는—가 아닌 조금 다른 맥락에서 고진을 참고한다. 이 글이 착목하는 지점은 오히려 "신문의 3면 기사"에 '실제로' 소설이 있어왔다는 사실이다. 신문소설은 분명히 당대 신문의 일부였다. 소설과 신문기사의 유사성이라는 문제와는 별개로 소설은 실제로 신문기사 사이에 한 자리를 차지하고 있었다. 이 명료한 사실은 기실 신문 위의 문학은 신문의 논리 하에 있었을 것이라는 추론을 가능하게 한다. 그렇지만 동시에 저널리즘 안에 문학이 편입된 상황에 대한 문제적 인식 역시 있지 않았을까 추론해볼 수 있다.

어떠한 과거나 외부로부터의 영향 없이 단독자로서 존재하는 인간이 있을 수 없듯 서구에서, 그리고 일본에서 조금 더 먼저 이뤄졌던 문학의 상품화가 한국문학에서도 실험되었다. 문학이 그저 '팔리기 위해 제작되는' 상품이 되어버렸다는 데에서 문학 그 자체의 본질—만약 본질이라는 것이 있다면—이 유린당한다

106) 한만수, 「문학이 자본을 만났을 때, 한국 문인들은?—1930년대 문예면 증면과 문필가협회 결성을 중심으로」, 『한국현대문학연구』 43, 2012, 261~262면.
107) 가라타니 고진, 「계급에 대하여—나츠메 소세키론1」, 김경원 역, 『마르크스 그 가능성의 중심』, 이산, 1999, 153면, 심진경, 「여성문학의 탄생, 그 원초적 장면」, 『문학을 부수는 문학들』, 2018, 민음사, 49면에서 재인용.
108) 심진경, 위의 글, 같은 면.

는 공포와, '문학이 부정당한다'는 데에서 오는 부당하다는 감정은 곧 신문소설에 대한 문인들의 증오를 야기했다. 1930년대 중반 경부터 본격적으로 촉발된 신문소설의 통속성과 대중성에 관한 논전들이 그 공포와 증오의 흔적임은 분명하다. 그러한 공포와 증오는 사실 문학의 상품화가 문학을 불가능하게 하는 것이라는 것에 대한 감각이었음 역시 분명하다. 하지만 그보다 중요한 것은, 그 거센 반대와 비난의 내적 논리를 들여다보면, 모순적으로는 그러한 문학-하기의 새로운 환경이 문학을 전에 없이 가장 잘 가능하게 해왔고, 더 많은 인기를 구가하게 해왔고, 더 많은 독자에게 읽히게 해왔던 것이었음을 문학장의 어느 누구도 부정할 수 없었다는 점에 오히려 놓인다.

1920년대 후반에서 30년대 초반 문학-하기의 동역학은 문학의 본격적인 상품화를 가능하게 했던 보다 거대한 매체의 힘이라는 문학-하기의 환경과, 문학의 가능성과 불가능성에 관한 간단치 않은 문제에 봉착한 문학-하기를 실제로 수행하는 사람들의 적응과 저항 사이의 문제이다. 이를 바꾸어 말하자면 문학이 전혀 팔리지 않고서는 전업소설가, 전업비평가는 결코 출현할 수 없다. 1919년부터 1929년 이전까지 김동인은 분명 문학으로 돈을 벌지 않았으면서도 소설가로만 활동할 수 있었지만, 그것을 두고 1920년대 후반까지의 김동인이 전업소설가로서의 직업을 가졌다고 볼 수는 없음이 분명하다.

문학은 그 현대적 의미를 획득함에 있어 분명 문학의 상품화, 조금 더 명확하게는 문학 텍스트의 상품화 없이는 불가능했다. 문학이 신문과 출판사와 같은 출판자본 하에 분명 포섭되어 있으며, 그러한 포섭이 오래 이어져 이제는 그것이 문학의 일부에 대한 포섭이 아닌 문학 그 자체를 대표하는 성격을 띠게 되는 것이 지금-여기의 문학이라면, 지금-여기의 문학을 이루는 조건 중 한 가지는 이 시기 신문매체를 주로 한 문학의 상품화에서부터 충족되었다. 그리고 여기서의 문학의 상품화란 소설의 경우 소설가가 신문사와 출판사로부터 받는 원고료로부터 이뤄지고 있었다.

김은영에 따르면 역사적으로 원고료와 비슷한 의미를 가진 '윤필(潤筆)'이라는 표현이 있었지만, 그러나 전통적으로 문인이 경제적 이익을 얻기 위해 글을 쓰는 것은 일반적이지 않았다.[109] '글 쓰는 사람'의 정체성이란 전통 지식인의 전형인, 성인군자를 목표로 삼아서 자기를 수양하고 관직에 나아가 선정을 펼치는

109) 김은영, 「1930년대 초 조선 문인의 정체성과 문필가협회 논쟁」, 『역사연구』 35, 2018, 331면. 여기서 김은영은 고려말 이색이 요청받은 문장에 대한 사례로 '윤필암'이라는 암자를 지었음을 소개하고 있다.

‘문사(文士)’를 이상형으로 삼고 있었다.[110] 그런데 이러한 ‘문사’의 글쓰기란 돈을 버는 행위가 아닌 수기치인의 가치를 담고 있었기 때문에 문필활동과 돈을 연결시키기는 어려운 일이었고, 이러한 인식은 근대 자본주의가 심화되고 상업적 출판시장이 자리잡아가면서 문사에 대한 인식이 변화하는 상황 속에서도 잔존해 있었다.[111]

김동인은 신문에 장편소설을 연재한지 4년째가 되어가는 1933년, 신문연재소설에 대해 아래와 같이 밝혔다. 본고가 다루는 문제인 김동인 문학에서의 ‘창조’와 관련하여 중요한 의미를 가진 글이기 때문에 다소 긴 지면을 할애하여 인용한다.

> **신문소설이라는 것을 보는 두 가지의 눈이 있다. 첫째는 신문인 측의 눈이요, 하나는 청교도적 문인의 눈이다.** (…) 신문인에의 눈으로는 내용이 무엇보다도 제일 먼저 고려되는 것이 ‘이 소설이 신문 지상에 적합하냐, 매일 백 몇 십 행씩 연재를 하여 신문을 장식하면 독자가 그 때문에 끊으려는 신문을 끊지를 못하고 그냥 구독하겠느냐, 이 소설은 그만한 흥미와 매력을 가졌느냐, 첫 회부터 이 소설은 독자의 흥미를 넉넉히 끄을겠느냐, 중도에서 읽기 시작해도 넉넉히 흥미를 끄을겠느냐, (…)’ 하는 것이다. / 거기 반하여 문인 측의 눈은 그 소설을 제1회부터 종말까지를 통하여 보아서 거기서 문예적 가치를 발견하면 그것으로 넉넉한 것으로서 비록 20회, 30회를 연하여 독자의 하품을 자아내느 지루하고 귀찮은 장면이 있을지라도 그런 점은 돌아보지 않는다. / **여기서 신문인 측이 말하는 ‘걸작’과 문인 측에서 말하는 ‘걸작’과의 구별이 생기는 것이다.**
>
> 보통 흥미중심 소설—소위 대중소설은 그 첫머리부터 끝까지가 흥미중심으로 되었으며 그 ‘해결’을 위하여 전편을 통독할 만한 흥미있는 내용만 그 안에 남겨 있으면 그것으로 넉넉하다. (…) 거기 한하여 신문소설은 그렇지 못하다. / 신문소설은 매일 지상에 게재하는 일정량이 있다. 그 일정량의 일 회분에 반드시 빚어 넣어야 할 **세 가지의 요건**이 있으니, 하나는 그 일 회분으로도 **재미**가 있어야 할 것이며, 둘째는 그 일정량의 **일 회분은 다음 일정량의 일 회분에 대한 연속**이며 또한 커다란 복선이 되지 않으면 안 될 것이며, 셋째는 그 한 회분 한 회분이 모두 합하여 전편이 **첫머리부터 끝까지** 넉넉히 **독자**로 하여금 땀을 흘릴 만한 긴장한 **‘이야기’**가 되지 않으면 안 될 것이다.[112] (강조는 인용자)

---

110) 김성우, 「한국형지식인 선비의 탄생」, 『퇴계학논집』 15, 2014, 138~139면.
111) 김은영, 앞의 글, 같은 면.
112) 김동인, 「신문연재소설은 어떻게 써야 하나」, 『조선일보』, 1933. 5. 14.

이는 고료를 받지 않고 그저 소설을 잡지사 또는 신문사에 '던져주듯' 했던 이전과는 달리, 이 시기에는 이해(利害)에 의해 계약된 '문예면 편집자-소설가'라는 관계를 김동인이 인식하게 되었음을 보여준다. 더욱 중요한 것은 소설 텍스트 자체의 성취를 가늠하는 자신만의 영역을 침범해온, 소설 텍스트의 수준을 평가하는—전혀 달라서 수용하고자 하지 않는—또 다른 기준을 경계하면서도 자연스레 인정하고 있다는 것이다. 이는 김동인의 문학-하는 현실이 전에 없던 형태로 달라진 것을 의미한다.

그리고 여기서 김동인은 '독자'의 계급과 더불어 그들이 요구하고 있는 소설의 형태를 가늠하고 있다.[113] 김동인은 여기서 독자 일반을 하나의 계급으로 보는 소박한 계급인식을 보이고 있지만, 중요한 것은 그의 계급인식 수준이 아니라 김동인이 내포독자로서의 독자대중을 텍스트의 창작과정에서부터 미리 상정하고, 그들(독자대중)이 원하는 소설이 어떤 것일지 궁리하며, 그들을 위한 소설을 쓰겠노라 다짐하는 것이다. 이 지점에서 김동인의 소설은 '가정부인', '학생', '상로의 상인', '직공', '소점원'과 같은 다양하고도 구체적인 독자들에게 활짝 '열리게 된다'.[114]

이를 '열리게 된다'라고 표현한 이유는 다음과 같다. 김동인이 독자를 상정하고, 그들이 만족할 소설을 써낼 것을 생각하는 것은 그가 예술지상주의를 파산시킨 데에서 연유한 것이 아니라, 그가 온전한 한 개의 장편소설을 완결할 수

113) "독자의 대부분은 어떤 사람인가 / 그러면 신문 독자의 대부분은 어떤 사람인가. / 나는 일찍이 독자 계급의 사람이 신문소설을 읽는다는 말을 들은 일이 없다. 물론 간간 있기는 할 것이다. 어떤 소설에 대하여 그 소설 작가를 특별히 숭배한다든가 애찬한다든가 하는 사람이든가 그렇지 않으면 문예 애호가가 읽을뿐 속칭 독자 계급 가운데는 신문소설을 읽는 사람은 있다 칠지라도 극히 영성하다. / **신문소설의 애독자란 가정 부인과 학생이 대부분을 점령하고 그 밖에는 상로의 상인과 극안가의 자극밖에는 섭취할 수 없는 직공 군과 소점원이 대부분을 점령한다, / 그런지라 또한 신문소설 작가는 그 독자를 고려하지 않을 수가 없다. / 그러면 그들은 어떤 소설을 요구하나? 어떤 플로트를 가진 소설을 요구하나?**" (강조는 인용자) 김동인, 위의 글.

114) 김동인이 내포독자로서의 독자대중을 텍스트의 창작과정에서부터 미리 상정하고, 그들(독자대중)이 원하는 소설이 어떤 것일지 궁리하며, 그들을 위한 소설을 쓰겠노라 다짐하는 것은 분명 김동인의 소설이 전과는 달리 독자들의 독서 체험을 비로소 염두에 둔 것으로 보아야 한다.
다만 1930년대 이후의 김동인의 문학이 '전과는 달리' '실제'의 독자들에게 비로소 전달되게 되는 극적이고 충일된 순간으로 해석하는 것은 지나치게 과도하다. 이 시기 김동인이 독자대중의 명확한 실재를 인식했다고 결코 볼 수 없기 때문이다. 여기서의 '독자'란 김동인에게 있어 어디까지나 상상된 독자에 불과했던 것이다. 이 시기 신문연재소설이 얼마나 그가 생각하는 것만큼 얼마나 많은 독자대중에게 읽혔으며 인기가 있었는가는 별개의 문제이다. 이 지점에서는 주로 천정환의 박사논문(「1920~30년대 문학의 독자반응 연구」)과 『대중지성의 시대』 등을 참고할 것이다. 앞서 말하자면 소설가 김동인에게 의미를 비로소 갖기 시작한 '독자'란 발견된 것이 아닌 고안된 것이었다.

있을 만큼 안정적인 연재를 하고자 함이었으며, 신문소설의 경우 독자의 항의, 투서가 즉각적으로 신문사에 도착하는 이유로 그들(독자)을 고려하지 않고는 텍스트를 계속해서 써나갈 수 없는 상황에 그 이유가 놓여 있는 것은 사실이다. 이 지점에서 김동인은 독자대중이 흥미로워하고, 감동받을 수 있는 이야기를 쓸 수 있다면 좋겠다는 생각을 하는데, 이는 사실 그의 문학이 독자대중을 위한 것이 되었다기보다는, 그의 문학이 이제는 독자대중을 고려하지 않아서는 안 되게 되었음을 보여주는 것이라고 보아야 한다. 따라서 김동인의 소설은 이 시점에서 피동적으로 '열리게 된다'고 보는 것이 적절해 보인다. 그러나 여기서 중요한 것은 김동인이 그의 문학을 독자대중에게 열어젖혔다거나 혹은 그의 문학은 독자대중에게 열어젖혀지거나 하는, 능동/피동의 문제가 아니다. 그보다 더욱 중요한 것은 기존에는 작가와 작품만이 현상적으로 존재하던—그리하여 현상적으로 '닫힌' 세계로 존재하고 있었던— 김동인의 1929년 이전까지의 소설들이, 이제는 구체적인 독자—그것이 비록 추상적인 방식으로 상상된 것이라 하더라도—에게 재미와 감동을 주는 것이어야 하고, 그리하여 "모두가 즐길만한 한 세계"로서 갖는 '열린' 세계가 되었다는 것이다. 이 실제적 전환을 이 글에서는 '전화(轉化)'라는 열쇠어로 일컫는다.

소설가와 그의 소설만이 하나의 예술로서, 하나의 창조로서 존재하고 있었던 광휘의 세계에서 신문 편집자라는 지극히도 현실적인 것이 그의 문학 최대의 문제인 '창조'를 타격하고 있으며, 가정부인과 학생과 직공과 소점원이라는 독자가 원하는 플롯을 고민해야 하는 이 양난의 상황에서 김동인의 소설은 일대의 중차대한 전환을 맞았던 것이다.

현대문학이 현대문학이기 위해 존재하는 수많은 요건 가운데 전업소설가와 전업비평가와 같은 직업이 가능한 토양 역시 그 중 하나의 요건으로 제시될 수 있다면, 이 시기 신문매체는 '직업으로서의 문학'을 본격적으로 가능하게 한 최초의 것이었으므로 이 지점에서 신문문학은 이전의 동인지시대의 문학으로부터 벗어난 하나의 분명한 진보라고 볼 수 있게 된다.

그러나 이 '죽임으로서의 문학'은 기존의 문학에서 통용되던 논리들을 거부하고, 작가 개인의 삶과 문학적 영감만이 창작의 재료가 되던 상황에 침범을 발생시킨다. 이제 이 문학은 신문 편집자와 독자가 소설의 창작과정(연재과정)에서부터 영향력을 발휘하기 시작하기 때문이다.

그러한 영향을 받기 시작한 소설가는 신문 편집자와 독자의 입맛에 맞는 소설

을 써내거나 혹은 최소한으로는 그들의 거센 반대에 시달리지 않을 대중적인 요소와 흥미, 도덕 일반의 요소를 그의 소설에 기입해 넣을 수밖에 없다는 위협을 감각하게 된다. 이 과정이 김동인이 훼절에 대한 변을 그 누구로부터가 아닌 그 스스로 요구받고, 그 발언대에 올랐던 것을 설명해준다.

김준오는 예술의 사회성에 대해 "예술의 사회에 더한 저항이므로 여기서 일단 예술의 자율성이 확보될 수 있을 뿐만 아니라 이것은 기존 형식의 경직성에 대한 저항이므로 새로운 형식 자체도 비판의 의미를 가진다"[115]고 설명했다. 김동인이 타인에 의해 자신의 문학을 해명해야 하는 자리에 몰린 것이 아니라, 오히려 김동인의 1927년까지의 문학이 1929년 6월 이후의 문학에 의해 그러한 자리에 몰리게 된 것은 흥미롭다. 김준오가 말한 예술의 사회성은, 예술이 이데올로기를 비판하는 것이라면 그 비판을 가능하게 하는 예술의 형식 역시도 비판에 해당하는 것이라는 데 그 맥락을 갖고 있는 것이지만, 이 글에서는 김준오가 예술의 '형식'이라는 문제를 예술의 사회성이라는 차원에서 구명하고 있다는 데 착목한다. 김동인의 '신문 연재' '장편'소설들이라는 예술의 형식은 기존 형식(1927년까지의 주로 '동인지 발표' '단편'소설)의 경직성에 대한 비판 그 자체가 된다. 종전의 예술 형식에서 고안되고 유지될 수 있었던 '창조'란 새로운 예술 형식 하에서 전혀 새로운 계기를 맞게 된다. 새로운 예술 형식이라는 이 계기는 물론 김동인 개인에 국한된 것이 아니었고, 이는 1930년대 한국의 문학장에의 한 문제가 된다.

그리하여 대중소설, 통속소설의 문제가 신문연재장편소설이라는 소설의 한 형태를 둘러싼 문제로 부상하게 된다. 이 시기에 이르러서, '신문소설'과 '장편소설'—또는 그 결합태인 신문연재장편소설—은 카프(KAPF), 문인기자집단, 소설가, 전업비평가 등 다양한 각층의 문인들이 논전을 벌이는 일대의 각축장 한 가운데에 놓이게 된다.

당대 문학장에서 제기되었던 신문소설에 관한 담론들은 크게 두 가지로 볼 수 있다. 첫째는 신문소설의 통속성, 대중성, 상업성에 관한 담론이고, 둘째는 소설양식으로서의 장편소설에 관한 담론이다. 신문소설과 장편소설에 대한 논의는 대중소설, 통속소설, 세태소설, 중편소설, 풍속소설 등의 전방위적인 소설 담론으로 분화되었다. 문학발표매체, 문학론, 소설론, 소설양식론, 소설작법론 등이 문제시되는 이 지점들은 '문학의 상품화'라는 큰 뿌리로부터 뻗어나간 가지들이었

115) 김준오, 『한국현대장르비평론』, 문학과지성사, 1990, 312면.

다.

그런데 당대 문학장에서 장편소설과 단편소설의 차이가 어떠한 것으로 논의되고 있었는가에 관해서라면 이원조의 논의가 가장 적절해 보인다. 장편소설로서의 신문소설을 쓸 때 (단편소설과는 달리) 새롭게 요구되는 것에 대해 이원조는 "신문소설(新聞小說)에서는 질적(質的)으로 한 개의 중대(重大)한 전환(轉換)을 해야 할 것"이라고 말하고, 이로부터 더 나아가 신문소설을 "새로운 문학적 분야(文學的 分野)"라고 형용하기에 이른다. 이원조는 신문소설에 대해 두 가지 문제를 통해 접근해야 한다고 밝혔는데, 첫째는 '발표기관 문제'이고 둘째는 '창작태도의 문제'이다. 이원조는 "오늘날과 같이 출판기관(出版機關)이 옹색(甕塞)[116] 한 처지에 있어서는 이러한 장편소설의 발표기관이란 거의 가망도 없는 일"이라고 힘주어 말했다.

> 그러면 대체로 작품(作品)이 인기(人氣)를 끌자면 어떻게 해야 하느냐 할 때 그것은 독자(讀者)에게 사실적 경탄(事實的 驚嘆)을 일으켜야 한다. 다시 말하면 독자(讀者)의 흥미(興味)를 끌어야 한다는 것은 누구나 다 아는 바이다. 그러므로 신문소설(新聞小說)을 쓰는 사람에게 당신은 **신문소설(新聞小說)을 쓰면서 제일 중대(重大)한 요소(要素)로 무엇을 생각하느냐 하면 열 사람이면 열 사람이 다 독자(讀者)의 흥미(興味)를 끌어야 한다고 하면서 실상은 독자(讀者)의 흥미(興味)를 끌지 못하는 것은 그네들이 처음부터 신문소설(新聞小說)에 치여나지 않고 도리어 작가적 기초(作家的 基礎)는 단편소설(短篇小說)에 있었던 만큼 아무리 흥미중심(興味中心)으로 쓰려 해도 그렇게 잘 되지 않을 뿐만 아니라 너무 철저(徹底)하게 흥미중심(興味中心)으로만 쓰는 것은 예술가(藝術家)의 자독적 행위(自瀆的 行爲)라고까지 생각하는 관념(觀念)을 벗어나지 못하므로** 단편소설(短篇小說)에 비(比)하면 흥미(興味)는 있으되 그래도 소설가(小說家)로서 매신(賣身)적인 행위(行爲)에 이르지 않겠다는 자제심(自制心)이 발동(發動)하는 때문에 흥미(興味)가 추구(追求)가 철저(徹底)하기 못하였고 따라서 **그 작품(作品)은 실상 따지고 보면 단편소설(短篇小說)의 연장(延長)도 아니고 본격적(本格的)인 신문소설(新聞小說)도 되지 못하였던 것이다.**[117] (강조는 인용자)

이 글에서 포착되는 한 전제는 이미 이 시기 '신문소설'이 곧 '단편소설'의 짝패로 인식되고 있다는 것이다. 즉 1930년대 후반경에 이르러서는 신문소설은 장

116) 壅塞의 잘못으로 보임.
117) 이원조, 「신문소설분화론」, 『조광』, 1938.2, 171면.

편소설을 일컫는 것이고, 또한 장편소설이란 신문소설을 일컫는 것이라는 점에 대해서는—물론 여전히 신문에 단편소설이 연재되기도 했고, 장편소설이 『조광』, 『삼천리』와 같은 잡지에 자주 연재되기도 했지만— 당대 문학에 대해 발언할 때 굳이 그 명제에 대해 증명할 이유가 없어진, 하나의 공리(公理)가 된 명제라는 것이다.

애당초 김동인의 문학론에서의 "한 개의 창조한 세계"란 늘 단편소설을 지칭하는 것이었다. 이때의 '세계'란 형언할 수 있는 가장 크고 넓은 공간에 대한 표현이었으며 그 '세계'가 김동인에게는 진실로 —문학세계에서—존재하는 것이었지만, 그 세계는 사실 동인지에 소설을 쓰고, (돈 벌기 위한 것이 아니었으므로) 독자에 대한 신경을 쓸 필요가 없었던 소설을 쓰고, 단편소설을 쓰던, 즉 그가 생각하는 것보다는 제한된 조건 하에서 고안해낸 완전함이었다. 그 완전함은 분명 매체, 문학 창작의 목적, 문학양식이라는 서로 전혀 다른 차원에서의 다양한 요소를 요건으로 하는 것이었음에도 1920년대 후반이 되기 전까지의 김동인에게 그 완전함이란 자신이 생각하는 문학에서만큼은 특정 요건을 따지지 않고서 '전체로서의 완전함'의 성격을 획득할 수 있었다. 1920년대에는 민간신문도 이미 있어왔고 장편소설도 이미 있어왔고 소설을 통해 돈을 버는 문화 역시 이미 있어왔지만 그것들은 아직 김동인이 노정했던 본래의 '창조' 그 바깥에 있었다.[118]

그러나 다만 이와 마찬가지로 중요한 것은, 그가 긍정하는 세계의 바깥에 '신문연재소설'과 '장편소설'에 놓여있었다 하더라도 김동인이 했던 선택은 단지 종전까지 구성해왔던 '창조'를 완전히 버리고서 전혀 다른 소설가가 되는 것에의 선택을 의미하지 않았다는 것이다. 이 선택은 이후 김동인 스스로에 의해 "훼절"[119]로 서술되었지만, 이 단어는 실제보다 왜곡되어 있다. 그것은 기존의 문학을 완전히 저버린 것으로서의 훼절이 아니었으며, 그는 '창조'의 형상을 전과 달리 재구성하면서 그것을 붙잡고 있었기 때문이다. 그러므로 이 선택은 김동인 문학에서 전화의 한 계기로 보인다.

---

118) 이 논의를 조금 더 정확하게 표현해보자면 다음과 같다. "김동인 역시 1920년대 당시 신문소설의 존재, 장편소설의 존재, 전업소설가의 존재에 대해서는 당연히 인식하고 있었을 것이지만, 적어도 그가 인정하는 것으로서의 문학세계의 차원에서 본다면 그러한 존재들은 그 세계 바깥에 놓여 있었다."

119) 김동인(『신천지』 3-9, 1948.10.), 앞의 글.

제2절 전업소설가의 문학에 나타난 창조의 '보편'에의 가능성

1920년대 후반 그가 겪었던 파산은 한 인간으로서의 김동인뿐만 아니라 소설가로서의 김동인에게도 일대의 대사건으로 기록되어 있다. 인간 김동인의 삶에서의 세세한 변곡점들은 후대의 연구자가 추론하기에 어려움이 있지만, 소설가 김동인이라면 그 문학세계에서의 변곡점은 총 네 가지로 짚어볼 수 있다. 첫째는 1920년대 말 그의 파산이고, 둘째는 1930년대 중반에 이뤄진 야담 기획이다. 셋째는 1930년대 말~1945년까지 이뤄졌던 대일협력이다. 마지막 넷째는 그가 1945년 일제로부터의 해방을 맞이한 사건이다. 그리고 김동인의 문학세계에서 가장 극적인 변곡점은 단연 첫 번째 것이다.

이 변곡점은 한 소설가가 소설을 쓴다는 행위에 대해 ―당시 자신 스스로에 한해서는― 전혀 새로운 감각을 확보하게 된 지점이기 때문이다. 그 새로운 감각이란 문학창작이 하나의 노동이며, 즉 소설을 씀으로써 돈을 번다는 것에 대한 것이었다.

> **그때(1925년 초 당시: 인용자 주)의 나의 관념은 여전히 〈원고는 쓰되 돈을 받을 것이 아니라〉 는 것**이었다. 원고에 대해서 돈을 받는다면 아무리해도 심리상의 구속이 생길 것이요, 심리상의 구속이라도 있으면 맑은 맛이 없게 될 것이다. **한껏 자유로운 기분 아래서 붓을 잡기 전에는 아무리 해도 불순성을 띠게 된다 하는 것이 나의 생각이었다.**[120] (강조는 인용자)

김동인은 『영대』를 뒤로한 채 일본 동경에 "산보"를 갔고, 일본 여행 중에 돌아오는 차표를 잃어버리게 된다. 기차와 배에서 쓸 여비만을 남기고 모든 돈을 탕진한 탓에 그간 원고를 주었던 『조선문단』과 『개벽』에 원고료를 줄 수 있냐는 전보를 쳐 여비를 충당하게 된다. 1925년 초쯤으로 파악되는 이 시기를 고려해본다면 『조선문단』에는 「감자」(1925.1)에 대한 고료를, 『개벽』에는 「전제자」(1921.3), 「이 잔을」(1923.1), 「눈을 겨우 뜰 때」(1923.7~11), 「거치른 터」(1924.2), 「명문」(1925.1)에 대한 고료를 부탁한 것이 된다.

이전까지 김동인에게 문학은 임금 따위를 바라고 하는 것이 아니었으며, 오히려 문학에 대해 지급되는 대가로서의 고료는 자신의 문학을 해치는 것이었다.

---

120) 김동인, 「文壇三十年의자최(6)」, 『신천지』 3-9, 1948.10.

그런데 그것은 비단 김동인만이 자신의 문학에 대해 갖고 있었던 생각은 아니었다. 예술과 생활의 분리란 당대 문단의 문인들에게 깊이 공유되고 있었다. 박영희에 따르면 근대문학의 초기에는 "글을 쓰는 것이 돈을 받자고 하는 일이 아니었"으며, 동인지는 물론 "잡지나 신문 같은 데의 부탁을 받고 원고를 써준 것도, 사실인즉 잡지사나 신문사에서 돈을 보내는 것이 기고가에게 실례가 될까보아 다른 방법으로 사례를 하였"다는 것이다.[121]

그런데 1926년으로 그 시기가 뒤로 오게 되면, 염상섭에게서는 "작품이 책상머리에서 떨어져나가면 상품이라는 말은 나의 늘 하는 말"[122]이라는 것으로 문학작품에 대한 상품 인식이란 변해 있음을 알 수 있다. 그리고 1930년대로 들어가면서 문학의 상품화는 더 심화된다. 1930년대 문학이 융성을 맞게 되는 것은 민간신문 문예면의 증면이라는 물적 토대 위에서 가능[123]했을 뿐만 아니라, 문학을 통해 문인이 생활을 유지할 수 있었던 경제 구조 위에서 가능했을 것이다.

1920년대 김동인의 문필행위란 돈벌이 같은 것이 될 수 없는 고결한 예술이자 창조 그 자체인 세계여 왔다. 그것을 지탱했던 것이란 넉넉했던 경제적 사정이었음은 물론이다. 다만 1925년 우발적으로 발생한 이 사건은 김동인에게 '소설 쓰기'가 자신에게 노동으로서 감각되는 첫 번째 사건이었다는 점에서 중요한 한 지점이다.

> 보통 2등차를 타던 내가 예상 이외 필요 이상의 돈이 들어온 덕에 1등차에 푹 박혀 호화로운 기차 여행을 하여, **자기의 땀으로 번 돈을 쓰는 기분을 상쾌하게 느꼈다. / 이것이 내게 있어서는 처음 받은 원고료인 동시에 처음 내 노력으로 번 돈이었다.**[124] (강조는 인용자)

그리하여 1925년 김동인이 일본 여행에서 자신이 쓴 소설에 대한 원고료를 처음으로 받게 된 사건 자체는 우연이지만, 1925년 이전의 김동인이 문학을 통해서는 돈 벌 것이 아니라고 생각했던 것과 또한 그 이후 문학을 통해 생활을 유지할 수 있었던 것은 분명 우연이 아니다. 위에서의 1925년 이전과 이후의 두

121) 박영희, 「초창기의 문단측면사」, 『박영희전집』 2, 이동희 · 노상래 편, 영남대학교 출판부, 1997, 320면.
122) 『가면』, 1926.3. : 이량, 「문예시장론에 대한 편언(片言)」, 『개벽』 69, 1926.5, 115면에서 재인용.
123) 한만수, 앞의 글, 263면.
124) 김동인(『신천지』 3-9, 1948.10.), 앞의 글, 같은 면.

사실은 문학작품이 상품으로 교환되고, 문학작품을 생산하는 문인이 그 상품을 교환함으로써 생활을 영위하게 된 문학장 차원에서의 전화(轉化)가 그 사이에 일어났음을 예시로서 드러내주는 것이기 때문이다.

하지만 1925년 손님처럼 우연히 찾아온 반가운 그 감각은 꼭 4년만인 1929년에 이르러, 가난한 소설가의 삶을 이어나가게 해주는 유일한 희망이면서 동시에 ―기존의 문학을 버릴 수밖에 없는― 절망으로서의 일상적 감각이 되었다.

> **예술가들은 자기들의 예술 외에 그 어떤 주인도 인정하기를 거부하면서 부르주아의 요구로부터 해방**된다. 이러한 상징적인 혁명은 **그 결과 시장을 사라지게 한다.** 그들은 잠재적 고객으로부터 부르주아를 사라지게 하지 않고서는 예술적 행위의 의미와 기능을 위한 투쟁에서 부르주아에 승리할 수가 없다. 플로베르처럼 그들이 "하나의 예술작품은 평가될 수 없고, 상업적인 가치가 없으며, 지불될 수가 없다"라고 주장하는 순간에, 즉 **예술작품이 '가격이 없는', 다시 말해 일상적인 경제의 논리와 거리가 먼 것이라고 주장하는 순간에 사람들은 예술작품이 실제로 '상업적 가치가 없으며', 시장도 없음을 발견하게 된다.** 이 두 가지 사실을 동시에 말하고 있는 플로베르의 문장은 **예술가 스스로 설정하고, 그 속에 자기가 갇히는 이러한 고통스러운 메커니즘을 발견하도록 한다.**[125] (강조는 인용자)

애당초 '원고는 쓰되 돈을 받을 것이 아니라는 것'이라 믿었고 생각했던 김동인이 동시에 믿고 생각했던 것이란 자신의 문학이 하나의 상품이기를 거부했던 것이었다. 그것은 부르디외의 표현을 따르자면 예술이 "그 어떤 주인"을 인정하길 거부하면서 "시장을 사라지게" 하는 것이었다.

예술가가 자기들의 예술 외에 그 어떤 주인을 인정하지 않는 상황에서, 다른 누군가가 자신의 소설의 성취를 논하는 것이 그 세계에서는 결코 가당치도 않은 일이었을 것이라고 추론하는 것에는 전혀 무리가 따르지 않는 것처럼 보인다. 고료를 받지 않는 소설이란 "가격이 없는", 즉 문학이란 판매하기 위한 것이 아니라는 것(Not For Sale)을 분명히 하는 것이었다. 그런데 이 상황에서 '내'가 세상에 내놓은 '나'의 표현이었던 '나'의 예술이 '나 아닌 누군가'에게 평가를 받는 것은, 구매도 불가능한 그저 예술 그 자체에 대해 감히 가부를 논하는 것과 같은 불측(不測)한 일이었을 것이다.[126] 그것이 김동인의 문학이 가진 '개인의

---

125) 피에르 부르디외, 하태환 역, 『예술의 규칙』, 동문선, 1999, 117~118면.

126) 1920년대 초 김동인과 염상섭의 유명한 일화인 '평자적 가치'에 대한 논전이 앞서 제시한 김동인의 문학론의 뚜렷한 예시가 된다.

세계'라는 공고함이었다.

여기서의 '가격 없음'은 '돈으로 그 가치를 매길 수 없는', '팔기 위한 것이 아닌'과 같은, 즉 자본이 예술을 포섭할 수 없음을 뜻하기도 하지만, 그것은 반면에 "상업적 가치가 없으며" "시장도 없"음을 의미할 수 있음이 위의 글에서 발견된다. 예술이 분명 하나의 상품이 되던 이 시기의 '문학시장'[127]에 대해 소설가들은 그것을 문학-하기의 환경으로 받아들이면서도 문학(예술)을 위협하는 것으로 인식하기도 했다.

막스 베버는 '직업으로서의 정치'에 대해 설명하면서, 직업-정치가를 첫째로는 '정치를 〈위해서〉 사는' 사람과, 둘째로는 '정치에 〈의존해서〉 사는' 사람으로 정의했다.[128] '문학'을 '정치'의 자리에 대입해보면, 두 번째 의미에서 김동인이 전업소설가가 된 것은 1929년부터였다. 문학을 위해서 사는 직업-문인이기만 했던 사람이, 문학에 의존해서 사는 직업-문인이기도 한 사람이 된 그 배경이란 1920년대 중반 이후 전례 없이 증대된 신문, 잡지의 역할을 제외하고는 설명될 수 없다. 당대 문학에서의 신문의 역할에 대한 간명한 설명은 임화에게서 발견된다. 임화는 "작가(作家)에게 있어 「써-내리즘」이란 곳 작품(作品)을 사주는 시장(市場)이다."라고 말했다.[129]

신문은 소설가와 독자 사이에서 텍스트를 전달하는 매체였을 뿐 아니라, 소설을 상품으로 취급하고 그것을 구매하는 최대 구매자이기도 했다. 그러므로 20세기의 신문과 잡지는 서구 왕정시대 예술가들의 패트론(patron)과 같은 주체였다. 다만 근대적 패트론인 신문 · 잡지가, 종전의 서구 귀족 패트론과 다른 것은 신문과 잡지가 예술을 향유하고 소비하기 위해 예술을 구매하고 소설의 고료를 지급했다는 것은 아니라는 점이다. 신문과 잡지는 소설가의 시점에서는 상품의 구매주체가 되지만, 이들(신문과 잡지)은 그 독자들의 시점에서는 또 다시 '신문과 잡지'라는, 문학이라는 상품을 포함하는 더 큰 '상품'의 판매주체가 된다. 그러므로 신문과 잡지에 소설을 연재·발표하는 소설가는 매체주체(신문사, 잡지사)와

---

127) '문학시장'(literacy marketplace)은 유석환이 사용했던 용어이다. 그는 근대문학의 경우 문학의 표준적이고 규범적인 관념이나 이미지는 시장경제에 기초한 교환 과정에서 형성되었다고 밝혔다. 그리고 작가라는 사회적 지위나 저작권 등 문학의 현실을 지배하는 원리도 시장경제에 입각해 있으며, 따라서 시장경제에 근간한 문학텍스트의 교환 영역을 '문학시장'(literacy marketplace)라고 표현했다. (앞의 글, 1면) 문학시장은 기본적으로 문학텍스트를 둘러싸고 일어난 경제활동의 산물이다. 그 경제활동에는 무엇보다 교환이라는 사회적 행위가 전제되어 있다. 이상 '문학시장'에 대한 개념은 유석환, 앞의 글, 7~10면 참고.

128) 막스 베버, 「직업으로서의 정치」, 앞의 책, 292면.

129) 임화, 「문학(文學)과 「써-내리즘」과의 교섭(交涉)」, 『사해공론』 4-6, 1938.6, 40면.

그 매체의 구매자들인 독자 둘 모두를 의식하지 않을 수 없게 된다. 김동인의 「신문소설은 어떻게 써야하나」라는 글에서 '신문인'과 '독자' 모두가 신문소설을 쓰는 데 있어 고려되고 있었던 이유가 바로 여기에 있다.

그런데 중요한 것은 1929년에 들어서야 소설가 김동인에게서 '돈의 문제', '생활의 문제'가 최초로 중요해진 것은 아니라는 점이다. 그것은 오히려 '돈', '생활'의 문제는 늘 중요했지만, 1920년대 중후반 그의 계속된 파산과 이혼 그 이전까지는 돈과 생활의 문제가 문학과 분리되어 있을 수 있었음을 뜻한다. 김동인은 결코 '돈'과 '생활'의 문제를 '문학'으로부터 어떻게 실현할 수 있는가의 문제를 파산 이후에야 궁리한 사람이 아니었으며, 대단히 현실적이고도 직업적인 '전업소설가'에 대한 가능성을 일찍이 1920년에 타진해보고 있었다. 그것은 김동인이 문학에 대해 '돈을 받고 쓸 것'이 아니라고 늘 생각했던 것과 동시에 한편으로는 1926년 12월 '원고료 확정에 의한 생활보장운동'이라는 취지를 내걸고 출범한 '조선문예가협회'[130]에 이름을 올리기도 했던[131] 그 미묘한 맥락에 대한 해석의 단초를 제공한다. 1926년 '조선문예가협회'에는 그 협회원 명단에 자신의 이름이 올랐으나 적극적으로 활동했다기보다는 찬동 의사를 표한 정도[132]였으며 창단발기인에도 해당되지 않았던 것에 비해, 김동인은 1932년 여름 문인의 경제적 이익의 옹호를 위해 결성된 '조선문필가협회'[133]에는 창단발기인 36인 중 한 명으로서 이름을 올렸을 뿐만 아니라 문필가협회 사의부(事義部)의 집행위원장을 맡을 만큼 적극적으로 참여하게 되었다. 1926년과 1932년 사이에 김동인이 본격적인 전업소설가가 되었던 사실은 이러한 김동인의 태도 변화에 대한 설명력을 갖는다. 어디까지나 중요한 것은 김동인에게서 '예술과 생활'이라는 두 문제의 공존에 대한 가능성은 그의 문학 최초의 순간에서부터 탐구되던 것이었다

130) 조선문예가협회의 출범과 협회가 내건 기치에 대한 내용은 「문예가의 생활운동, 협회를 만들어 원고료 협정」. 『중외일보』, 1926.12.20. ; 「문인의 생의 절규! 원고료 제정 운동」, 『매일신보』. 1927.1.8. ; 「문예가협회에서 최저 원고료 제정」, 『중외일보』, 1927.1.9. 참고.

131) 창립총회를 보도한 매일신보의 위의 기사 「문인의 생의 절규! 원고료 제정 운동」에 따르면 조선문예가협회에 명단을 올린 문인의 명단에는 김동인을 포함하여 김기진, 최상덕, 박팔양, 김동환, 양건식, 김정진, 정인익, 고한승, 박종화, 이은상, 최학송, 김광배, 염상섭, 이광수, 최남선, 이서구, 유도순, 김억, 양주동, 김영팔, 윤기정, 변영로, 조명희가 있다.

132) 김은영, 앞의 글, 322면.

133) "문필가협회가 내세웠던 주요 사업은 ① 친목 도모, ② 경제적 이익 옹호, ③ 신진작가 소개였다. 그 중에서도 활동의 방점은 '경제적 이익 옹호', 즉 원고료 문제에 있었다. 문인회 이래 문예가 협회에서 구체화되었던 원고료 문제가 문필가협회에서도 다시 한 번 핵심 사업으로 등장한 것이다. 1920년대초부터 시작된 원고료 문제는 1930년대까지도 여전히 문인들의 공통 문제로 남아 있었으며, 좌우 이념을 넘어 이익단체를 결성하게 만든 동력이 되었다." 김은영, 앞의 글, 330면.

는 사실이다. '문사'와 동시에 '전업소설가'를 탐색했던 김동인의 미묘한 내적 논리는 「글동산의 거둠」에서 두드러진다.

> △ 문흥사에서 원고료를 제정하였다. 왈 '원고 1두에 50전 이상 1원 이하', 놀라지 않을 수 없다. 오히려 그만둔 편이 낫지 1매 25전 이하란 놀라지 않고 어떠랴? (…) 문사란 대개 빈한한 사람이다. 한 달에 20두를 쓴대도 원고료 20원 내외니 매달 2, 3백원의 생활 비용이 없이는 살 수 없는, **문사는 무엇 먹고 살랴!** 적어도 1두 4원 이상(일본 문사의 원고료의 3분의 2)은 되어야 하고, 그리한 바에는 문사의 글과, 현상 응모 정도의 글을 구별하여야겠다. 그러지 않는 것은 문사를 모욕하는 것이다. 개량하기를 바란다.
>
> △ **문사의 체면을 보존키 위하여서는 문사조합이 긴요하다.** (…) 문사 제군 중에 **문사회의 필요**를 감하는 군이 있으면 돈돈(どんどん—그때마다) 창조사로 기별하기를 바란다.[134] (강조는 인용자)

「글동산의 거둠」(1920.3)은 「자기의 창조한 세계」(1920.5)와 함께 『창조』 발간 원년인 1920년에 발표된, 김동인 문학에서는 가장 초창기의 평론에 해당한다. 「자기의 창조한 세계」는 —이 글 역시 그러하였듯— 김동인 연구의 다수에서 주목된 바 있지만, 「글동산의 거둠」은 상대적으로 덜 주목받아 왔다. 그도 그럴 것이 「글동산의 거둠」은 그 부제인 '잡평(雜評)'에서도 알 수 있듯 1919년 12월과 1920년 1월에 발표된 소설에 대한 간단한 평이 그 주를 이루고 있기 때문이다. 그런데 「글동산의 거둠」에는 문인에게 지급되어야 할 고료의 문제에 대한 김동인 자신의 견지가 제시되고 있다. 이것은 김동인이 1920년대 후반 자신의 생활을 위해 문학 창작을 하게 되면서 '예술과 생활의 문제'에 대해 자신의 노선을 수정하기도 한참 전인, 그의 문학 최초의 형태에서도 이 문제가 일찍이 제시되었다는 점에서 이 텍스트의 의미는 자못 부각되어야 한다.

김동인의 '예술과 생활' 사이의 관계라는 문제는 그간 다분히 김동인 그의 파산이라는 사건에 의한 '피동적인' 변화로 독해되어 왔다. 이러한 추론은 일견 타당하다. 왜냐하면 김동인의 문학은 '원고료를 받아 생활을 이어나가게' 된 시점을 기준으로 대단히 거칠게 변화하였기 때문이며, 그것으로 인해서는 그에게 있어 예술과 생활의 공존 문제는 그 시점에 이르러서야 부상한 것이라고 추론할 수 있기 때문이다. 또한 실제로 1920년대 후반까지 그의 문필활동이란 사실 '문

134) 김동인, 「글동산의 거둠—부(附) 잡평(雜評)」, 『창조』 5, 1920.3

학 창작을 통해 돈을 벌 수 있어야 한다'는 명제로부터 거리가 먼 것이었다.

그런데 이러한 시각에 분명 타당한 면이 있음에도 불구하고 그 시각에는 세심한 주의가 요청되는 이유는, 그 시각을 통해서는 김동인이 소설을 창작하는 그 '방식의 문제'에 대해 그의 '문학론'이란 어디까지나 부차적으로 갱신되었던 것으로 격하된다는 것이다. 바로 그 시각으로부터, 김동인의 '장편소설 창작', '소설의 신문 연재', '문학에 따른 원고료 문제'와 같은 주의깊은 독해가 필요한 항목들이, '1920년대 후반 이후 그는 궁핍해졌고, 그 이유로 문학 창작활동에서의 타협이 이뤄졌다'라는 한 사실명제로부터 모두 연쇄적으로 설명되어버린다.

그런데 우리는 김동인 그가 문학과 생활의 '공존 또는/그리고 길항'의 문제에 대해 피동적으로 고민해야 했던 상황에 놓인 그 시기가 아닌, 그의 문학이 막 움튼 시기에서도 그 공존과 길항 사이의 관계에 대해 사유하고 있었다. 이는 김동인 문학에 새겨진 전화적(轉化的)인 사건이 김동인 문학을 두 개로 분리해냈다는 것에만 초점을 모아볼 것이 아니라, 그 전화적인 사건 이후에도 전과 같이 문필활동을 가능하게 했던 요소가 무엇인가에 대해서도 주목해야 한다는 것을 우리에게 말해준다. 그것은 즉 김동인에게 있어 시기적으로 앞의 문학과 뒤의 문학은 분리되어 있지만, 그 문학의 맥은 결코 끊어지지 않고 있었다는 데에서 그 유지를 가능하게 했던 작은 요소들에 대한 것에 대해 주목해보아야 한다는 것을 의미한다. 김동인의 문학은 전화를 겪었지만 계속되어갔다는 점에서, '뒤의 문학'적인 것이 앞의 문학에서도 분명 포착될 것이라는 새로운 유추가 가능하다. 그리하여 「글동산의 거둠」이라는 1920년의 텍스트는, 1929년 이후에나 그 스스로에게는 본격화될 문제에 대한 앞선 사유를 간직하고 있다는 점에서 문제적인 위치에 놓인다.

여기서 마지막으로 주목되어야 할 것은, 그가 '문사'라는 (문사는 직업이 아니다. 선비나 열사, 지사가 직업이 아니듯이) 하나의 정체성을 '직업으로서의 문인'에게 해당되는 문제를 겹쳐놓았다는 것이다. 이것이 김동인이 견지하고 있었던 문인으로서의 정체성이다. '문사'와 '직업으로서의 문인'이라는 두 정체성은 서로 충돌하고 있는 상태로 한 곳에 있다. 이 불안정한 병존은 1920년부터 포착되지만, 그 충돌이 김동인의 실제 소설 텍스트에까지 이행되지 않은 것은 1920년대 중후반까지의 김동인은 그 충돌이 문제시될 상황으로부터 거리를 둔 상황에 있었기 때문이다. 그러니까 '돈을 주지 않으면 문사를 모욕하는 것'이라는 김동인 특유의 문사론이 가진 역설적인 성격은, 돈을 받지도 않았고 돈을 받을 필요도

없었던 (1920년대 중후반 이전의) 상황에 의해, 그 문제의 본격화에 앞서 잠재된 상태로 있어 있다. 그러므로 그의 '소설가-문사'라는 두 정체성의 '불안정한 병존'은 1920년대 중후반까지는 잠복기에 있었다고 바꾸어 말할 수 있다.

앞서 살펴보았듯, 염상섭과의 1920년대 초반 '비평가'의 임무와 역할에 관한 일대의 논전은 본래 김동인이 문학에 대해 노정하고 있었던 '작가 개인의 세계'를 잘 드러내는 것이었다. 그런데 그 세계는 이제 거센 위협을 맞게 되었고, 그 위협은 단순한 위협에 그치지 않고 그 세계를 지탱하는 것에 대한 변경을 야기했다. 그리하여 김동인의 문학은 구체적인 독자를 소설의 창작 과정에서부터 고려하는 것이 되었다. 그리고 김동인의 문학이 변경을 이루면서, 김동인은 염상섭과의 논전을 조금 다른 것으로 보기 시작한다. 요컨대 그 논전은 이제 김동인에게 다르게 서술되는 것이다.

김동인 개인만의 문제가 아니라, 문학적이고 예술적인 장은 그러한 '부르주아' 세계에 대한 반대에 의해 형성되어 왔다.[135] 그러나 '부르주아 세계에 대한 문학의 반대'란 그것이 곧 자본 또는 자본주의가 예술을 억압하는 것의 증거는 아니었다. 그보다는 오히려 어떤 예술이 '자본을 위한 예술'을 거부했던 것에 가까워 보인다. 예술이 자본으로부터 독립적이라 주장하는 것, 혹은 조금 더 온건하게는 예술이 자본에 굴복해서는 안 된다고 주장하는 것은 분명히 하나의 중요한 예술론이지만, 자본이냐 예술이냐의 양자택일의 문제는 어디까지나 예술가에 의해서 상상된 것이며, 그 상상은 "고통스러운 메커니즘"을 발생시켰다. 어떤 예술들은 '돈', '생활'의 세계를 (무)의식적으로 거부하고, 그 세계로부터 길항하는 것에서 자신의 존재를 확인받아왔던 것 같다. 이 지점에 다다르면 이 글은 비로소 생활과 예술의 길항 문제를 이제 조금 더 구체적으로 살펴볼 수 있게 된다.

생활과 예술의 길항 문제는 전통적 지식인인 문사로서의 정체성에 의해 근대의 문인들에게 잔존해왔고, 이 시기 그 길항은 분명히 있었으나 아직 문제적이지 않았고, 그 문제가 표면에 드러나지 않아왔다. 그런데 그 길항은 문예시장이

---

135) "예술가들의 사회는 작가들과 예술가들이 작품 속에 뿐만 아니라 예술작품으로 간주된 자기들의 생애 속에 도입한 대범함과 위반들에 대해 가장 호의적이고, 가장 이해심 깊은 환대를 보낸다. 이러한 특권적인 시장의 인정은, 현금으로 나타나지는 않지만 최소한 다른 그룹들에게는 하나의 도전으로 비쳐질 것에 대해 일종의 사회적 인정을 확보해 준다. **문학적이고 예술적인 이 세계를 탄생시킨 문화적 혁명은** 이 거대한 이교주의자들이 **모든 세계관과 분리의 원칙들을 뒤집겠다는 의지 속에서, 이제 형성되기 시작하는 예술세계 속으로 들어가면서, 그곳에서는 모든 것이 가능하다는 것**을 묵시적으로 받아들인 모든 사람들의 지지는 아니더라도 관심을 기대했기에 성공할 수 있었다. / **문학적이고 예술적인 장이 그렇게 '부르주아' 세계에 대한 반대 속에서, 그리고 반대에 의해 형성되었음은 명백하다.**" (강조는 인용자) 피에르 부르디외, 앞의 책, 87면.

형성되고 문학작품이 상품으로 본격적으로 교환되기 시작하는 1920년대 중후반경부터 문제적 성격을 띠게 된다. 그것은 '문인'이 '문사'로서 선정을 베푸는 것이 아닌 '전업소설가'로서 문학작품을 생산하여 그것을 재화와 맞바꾸어 생활을 유지하는 것으로서 그 역할이 전화되었음을 의미한다. 문인의 '역할'은 이제 지식인의 '책임'에서 전업소설가에게 요구되는 '직능'으로 변화하게 되었다. 그러므로 문제는 그 역할의 변화 그 자체에 있다기보다, 역할은 변화하고 있음에도 불구하고 변화하고 있지 않았던 예술과 생활의 길항이라는 문제에 있었고, 또한 변화하고 있지 않았던 (작가와 작품만이 존재하는) 문학세계에 있었다.

물론 글쓰기란 단지 돈을 벌기 위해서만 이뤄지지 않는다. 또한 글쓰기가 돈이 될 때에만, 즉 글쓴이의 생활을 유지시켜주는 것일 때에만 그 글쓰기가 '진정한' 문학이 되는 것도 아니다. 다만 자신의 문학은 분명 시장 안에 있었는데 예술가가 자신의 문학을 시장 밖의 논리로만 정당화할 때 거기에는 심각한 뒤틀림이 발생한다. "신문인 측의 눈"과 "청교도적 문인의 눈"이라는 두 눈이 포개어질 수 없는, 결코 극복 불가능한 간극이 여기에서 발생한다. 그 이유는 "청교도적 문인"의 문학이란, "신문인 측의 눈"과 타협되어야 하면서도(소설을 신문에 연재함으로써 생활을 유지하기 위해) 타협되어서는 안 되기 때문—부르디외의 표현에 따르자면 자기들의 예술의 다른 어떤 주인도 인정해서는 안 되므로—이었다. 자본의 논리에 굴복하지 않고 청빈하게 자신의 신앙을 유지하는 '청교도'의 도상이, —역설적이게도 줄곧 종교를 비판했던 김동인에게서— 문인에 대한 수사를 이루고 있는 이유는 이 맥락에서 명확히 파악된다. 이 '청교도' 도상은 김동인 문학의 뒤틀림을 단적으로 드러내고 있다. "청교도적인 문인의 눈"은 몇 년 후 가장 청교도적이지 않은 문인이었던 김말봉에 의해 "순수문학 귀신"[136]이라 형용된다.

김동인의 소설에서 자본이냐 예술이냐의 직접적인 문제는 드러나 있지 않다. 그것은 자신의 거부할 수 없는 '생활'이, 마찬가지로 거부할 수 없는 '예술'과 길항하고 있었던 것에서 나아가, 김동인이 그 길항을 정면에서 돌파하려 하지 못했음을 보여준다. (김동인에게는 양립될 수 없었던) 자본이냐 예술이냐의 양자택일의 명제란 이제는 이미 1920년대 후반 이래 김동인 문학의 최대 난제였음이 드러나 있다. 여기서 오히려 문제시되는 것은 그 문제가, 텍스트 상에서는 오히려 은폐되어 있을 때, 뒤틀려 있음을 드러낸다는 것이다. 김동인의 생활과 예

136) 김말봉, 정하은 편, 『김말봉의 문학과 사회』, 종로서적, 1986, 40면.

술의 문제는 은폐되어 있지만, 그것은 한 소설에서 제한적으로, 하나의 비유의 형상을 띤 채 드러나 있었다.

> "간호부란 동물은— 간호부란 인물은 개중에는 혹은 **봉사(奉仕)정신이라든가 희생 기분을 가지고 와 있는 사람두 있을지 모르지만 십중팔구는 월급**— 월급이 얼만가? 이십원? 이십오원?"
>
> "그저 이십오 원에서 사십 원꺼정?…"
>
> **"그 돈을 자네에게서 따내다가 제 부모든가 동생 자식이나 남편과 살림하고자 와 있는 게지. (…) 세상에 불쌍한 병인들을 간호코자 와 있다든가 하는 사람은 적겠지?** 그런가? 안 그런가?"
>
> "아마 대개 그편이겠지."[137] (강조는 인용자)

「정열은 병인가」에서 주인공 '서구'는 친구인 의사 '선우 박사'에게 간호부 직업을 가진 사람들에 대해 그저 돈을 벌기 위해 일에 임하고 있다고 비판했다. 위와 같은 '생활'이냐 '봉사정신'이냐의 문제를 제시하고, 봉사정신 없이 그저 생활을 위해 간호부 직업을 가진 사람을 비판할 때, 우리는 김동인의 1929년부터 약 20년간의 문학을 위협해온 것이 어떠한 정답을 그에게 강요하고 있었는지를 알 수 있게 된다. 그것은 더욱 정확히 말하자면 김동인이 스스로 '청교도적 문인의 눈'을 강요받고 있는다 의식했거나/의식했고 문학으로는 '돈을 벌되' '돈 벌려 하지 않는' 역설적인 태도를 견지하고 있었던 것이라 할 수 있다.

'돈을 벌되 돈 벌려 하지 않는다'[138]는, 공존할 수 없는 것들이 여전히 화해되지 못한 채 공존하고 있었던 것은 김동인 문학의 가장 문제적인 성격인 뒤틀림의 성격, 분절의 성격을 드러내준다. 종전의 그의 문학은 생활의 문제로부터 독립적일 뿐만 아니라, 생활의 문제로부터 길항하는 데에서 그 예술의 고매함을 확보하고 있었기 때문이다. 그리고 그것이 김동인의 1929년 이전의 문학과 이후

---

137) 김동인, 「정열은 병인가」, 『조선일보』, 1939.3.14.~4.18.

138) 혹자는 이것에 대해 "김동인은 문학으로 돈을 벌어야 했지만, 돈을 벌기 위해서만 문학을 하는 것은 아니라는 것"이었다고 할 수도 있겠다. 이 문장으로 바꾸어 말해보면, 여기서의 생활과 문학(예술)의 문제는 이제 적당하게 화해되고 공존될 수 있는 것으로 보인다. 실제 김동인의 생각이 위와 같았던 것으로 보인다. 그러나 김동인이 1929년 이후 소설을 써나갔던 환경을 생각해보면 이 시기 그의 문학은 제 일의 목적으로 생활을 유지하기 위해 창작된 것이었다. 둘째로 김동인의 1929년 이전의 문학(소설, 수필, 평론)에서 포착되는 그의 문학론 내지 예술관을 생각해보면, 그 문학에서는 '돈을 위한 것이기도 하지만 문학(예술)의 가치를 잃지 않는 것'과 같은 양가적인 것의 가능성이 봉쇄되어 있었음을 상기해야 한다.

의 문학을 나누는 한 기준점이라는 것은 이미 확인된 것이다.

> 조선문단(朝鮮文壇)에서 문(文)만으로 벌어먹고 사는 사람이 없는 것은 누구나 다 아는 사실(事實)이다. 혹(或)은 기자(記者) 혹(或)은 점원(店員), 혹(或)은 서기(書記), 먹기 위한 노력(努力)이 앞서기 따문에 결국(結局) 글도 많이 못쓰는 형편이지마는 **그래도 그중에 글만가지고 먹는 사람이 몇은 잇는 모양**이다.
>
> **춘원(春園)은** 소설(小說)로 생활(生活)을 하더니 요새는 **신문인(新聞人)을 겸(兼)하게 되엇고** 그 반대(反對)로 조선일보학예부장(朝鮮日報學藝部長)으로 먹고 지나든 **염상섭군(廉想涉君)은** 그 자리를 내 놓은 후(後) 매우 곤란히 지나다가 지금은 **매일신보(每日申報)에 장편소설(長篇小說)을 쓰고 살아간다.**
>
> **그외(外)에는 순전(純全)히 원고료(原稿料)로만 살아가는 레코드는 단연(斷然) 김동인군(金東仁君)으로 가게되엇다. 그는 부친(父親)의 유산(遺産)을 이십대(二十代)에 다 버르저 버리고 인제와서는 무일분(無一分)의 신세가 되엇는데 최근(最近)에 분발(奮發)하야 그 자녀(子女)와 애처(愛妻)를 더리고 상경(上京)한후 각(各) 신문 잡지에 글을 쓰고 그 고료(稿料)로 일가(一家)를 유지(維持)해 간다.**[139] (강조는 인용자)

이 시기(1920년대 후반)를 통과하면서 김동인은 비로소 돈을 벌기 위해 소설을 쓰기 시작했다. 이때부터 김동인의 소설은 '주문제작'식으로 변화하는데, 1929년부터 김동인은 청탁이 들어오는 것이라면 단편, 장편, 평론, 수필을 가리지 않고 모두 응했고, 그는 그야말로 정력적인 집필을 보여준다. 앞서 서론에서 잠시 살펴보았듯 김동인은 그의 연보 가운데, 모든 소설 텍스트 중 80% 이상, 모든 평론 텍스트 중 84% 이상, 모든 수필 텍스트 중 약 85%를 1929년 이후에 집필하게 된다.

수필과 평론의 경우 주제와 소재에서의 차이를 제외한다면 1930년대 이후 전혀 새로운 텍스트가 이전에 비해 집필되지는 않았다. 문제는 소설이다. 1929년 이후 그가 주로 쓴 소설들은 바로 장편소설과 야담이다. 김동인이 이전의 문학을 뒤로한 채 새로운 기획인 장편소설과 야담에 착수할 때, 그 기획의 동기는 명확하게 드러나 있다. 첫째로 장편소설을 연재한 것은 안정적이고 정기적인 몇 개월 혹은 1년이 넘는 기간 동안의 원고료를 받기 위함이었고, 둘째로 야담을 쓰기 시작한 것은 역사를 기반으로 한 소설을 독자대중들이 반겼기 때문이며,

---

139) 「第六官 金東仁의 原稿生活」, 『동광』, 1932.8., 51면.

작가의 입장에서도 새로운 소설을 계속해서 창작할 수 있게 해주는 소재와 인물, 사건의 풍요로움을 역사에서 찾을 수 있었기 때문이다.[140] 그리하여 전기의 김동인은 '쓰고 싶은 것만을 쓰는 소설가'였으나 후기의 김동인은 '쓸 수 있는 것이라면 뭐든 쓰는 소설가'로 변모했다. 앞서 검토한 한만수의 글에 따르면 "신문문단 시기의 글쓰기는 환금성을 지니면서 청탁에 의한 글쓰기가 주종을 이루게 된다."[141] 이 지점에서 그는 염상섭의 1932년 글을 예로 들었다.[142]

이로써 김동인과 그의 문학이 뒤틀리게 된 배경과 그 원인으로서의 '생활'과 '예술'의 길항에 대해 살펴보았다면, 이제 놓인 것은 그 뒤틀림과 모순이 문학 텍스트에서 과연 어떠한 형상을 하고 있었는가의 문제이다. 문학-하는 환경이 달라지고 그에 따른 문학-하는 사람의 직능 역시 달리 평가될 수밖에 없는 커다란 차원의 변화는 소설을 써내려가는 한 개인을 송두리째 바꾸기는 어려웠던 것으로 보인다. 왜냐하면 소설은 결국 한 개의 개인이 오롯이 창작하는 것이며, 문학 텍스트가 이젠 확실한 하나의 상품이 되고, 신문 구독을 계속해서 유혹해야 하는 신문에 대한 '광고' 역할을 수행해야 할 때에조차 소설가는 그것을 소설가 개인의 차원에서 극복하려는 움직임을 띤다. 이는 문학 텍스트는 분명 독립적이지 않음을 의미하면서도, 반면에 문학 텍스트가 자율적인 성격을 갖는다는 것을 의미한다.

이 글이 살펴보는 김동인 문학에서의 뒤틀림의 첫 번째 징후로, 그의 이른 후기(1929~1930년)에 발표된 단편소설에 나타난 '신문'이 제시될 수 있다. 그 뒤틀림이란 '문학작품이 독립적이지 못함을 드러내면서 하지만 동시에 실재성을 드러내는' 문제적인 현상이다.

이제 다시 「신문연재소설은 어떻게 써야 하나」라는 글로 돌아와 보면, 김동인은 전기 단편소설의 문학세계를 지탱해왔던 중요한 것들을 간직한 형태의 신문소설을 쓰고 있으며, 써야 한다고 말한다. 위의 글에서 제시된, (신문소설은) 한 개의 "이야기가 되어야 한다"는 세 번째 요건이 바로 그것이다. 여기서의 '이야기'는 김동인이 기치로 삼았던 '소설가가 창조한 하나의 세계로서의 이야기'와 물론 그 맥락이 꼭 맞게 포개어져 있는 것이다. 이것을 두고 1933년의 김동인이

---

140) 그런데 두 번째 이유로 제시한 야담 기획의 원인이란 사실 김동인이 장편소설이 주로 역사소설이었던 이유와도 일치한다. 역사소설과 야담 기획에서의 '역사'라는 문제에 관해서는 이 글의 4장 2절 참고.

141) 한만수, 앞의 글, 267면.

142) "예컨대 염상섭은 "오늘날 작가는 주문대로 쓸 뿐이"라고 말하고 있다. 염상섭, 「소위 모델 문제」, 『조선일보』, 1932.2.21." 한만수, 위의 글, 각주 7.

실제로 동인지에서 신문으로 문학발표매체를 옮기고, 단편소설 일반에서 장편소설을 포함한 다양한 소설로 문학양식을 바꾸는 것에 성공하고 있었다고 보기는 어렵다. 다만 적어도 1933년경까지 김동인에게 있어 자신의 문학이 전혀 분절된 것으로 인식되지 않고 있었거나, 내적으로는 그 분절을 감당하고 있었으면서도 대외적으로는 자신의 서로 다른 두 문학세계가 일관성을 유지하고 있었음을 드러내고자 했던 것이다.

그런데 이 글에서 김동인은 「레 미제라블」을 자신이 제시한 '이야기'의 본보기로 제시하면서, 신문소설이 견지해야 하는 실감나고 힘 있는 문장을 주장한다.

> 신문소설은 매일 지상에 게재하는 일정량이 있다. 그 일정량의 일 회분에 반드시 빚어 넣어야 할 세 가지의 요건이 있으니, 하나는 그 일회분으로도 재미가 있어야 할 것이며, 둘째는 그 일정량의 일 회분은 다음 일정량의 일 회분에 대한 연속이며 또한 커다란 복선이 되지 않으면 안 될 것이며, 셋째는 그 한 회분 한 회분이 모두 합하여 된 전편이 첫머리부터 끝까지 넉넉히 독자로 하여금 땀을 흘릴 만한 긴장한 '이야기'가 되지 않으면 안 될 것이다.
>
> 그 가까운 예로서 위고의 「레 미제라블」을 들 수 있으니 세계문학 사상에 「레 미제라블」 만치 흥미(통속적 의미의) 있는 소설을 구할 수가 없을 것이로되, 그것을 신문의 한 회분 정량씩 끊어서 신문 지상에 연재한다면 지루하여 못 보겠다는 투고는 수일간에 신문사 책상 위에 태산과 같이 쌓여질 것이다. 여기 신문 연재소설이 보통 흥미중심의 소설과 다른 점이 있다.[143]

여기서 중요한 것은 김동인이 자신의 신문소설이 닮아야 할 모범사례로서 빅토르 위고의 『레 미제라블(*Les misérables*, 1862)』을 들고 있다는 점이다. 그런데 『레 미제라블』은 신문연재소설이 아닌, 1862년 벨기에의 Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie.라는 출판사에서 출간된 단행본소설이다. 그런데 왜 김동인은 『레 미제라블』을 '신문소설'의 본보기로 삼았던 것일까.

앞서 말하자면 김동인은 『레 미제라블』을 신문소설로 인식하고 있었거나 또는/그리고 『레 미제라블』이 신문소설의 차원에서라기보다는 장편소설의 차원에서 본보기가 될 수 있다고 생각했던 것으로 보인다.

김동인의 『레 미제라블』 수용 양상은 이입사 연구 몇 편을 통해 추론해볼

143) 김동인(1933.5.14.), 앞의 글.

수 있다. 『레 미제라블』은 원전과 같은 해 미국에서 『Les misérables』(Charles Edwin Wilbour, Carleton, 1862)로 번역된 것이, 일본에서 「ABC組合」(原抱一庵 訳, 内外出版協会, 1902)으로 중역되었고, 이후 8년 후 1910년 최남선에 의해 「ABC계(契)」로 『소년』 3권 7호에 재차 중역되어 소개되었다. 그리고 그 사이인 1906년과 1915년 일본에서는 또 다른 영어 번역본을 중역하여 「噫無情」(黒岩涙香 訳, 扶桑堂, 1906)과 「哀史(上,中,下)」(戸川秋骨訳, 国民文庫刊行会, 1915)가 출간되었는데, 이 두 일본어 번역본을 중역한 것이 민태원의 『애사(哀史)』(『매일신보』, 1918.7.28.~1919.2.8.)이다.[144]

김동인이 『레 미제라블』을 이 중 어떤 번역본으로 접했을지는 확인되지 않는다. 다만 민태원의 『애사』를 아마 읽었을 것이거나 최소한 그 존재에 대해서는 분명 알고 있었다. 『레 미제라블』이 본래 신문소설이 아닌 단행본 출간 소설이었던 것과는 별개로, 김동인에게 『레 미제라블』은 신문소설로 인식되었을 수 있다. 혹은 신문소설의 본보기가 반드시 신문소설이어야 할 이유는 없으므로 그것은 『레 미제라블』이 가진 유장한 길이의 소설분량을 신문소설에서의 분량과 연결하여 말한 것일 수 있다. 김동인은 신문에 단편도 발표하곤 했지만, 그에게 있어 신문소설의 전형은 단편소설이 아닌 장편소설이었고, 그 본보기 역시 장편소설에 있었다. 그는 어느새 '밥줄'이 되어버린 신문연재장편소설 창작에 대해 나름의 돌파구를 탐색했다.

그 돌파구는 김동인 문학 초기에 제시된 「자기의 창조한 세계」에 제시된 '예술이 가져야 할 것'에 대한 것으로부터 확보된다. 이 평론에서 그는 "세계에 만족치 못한 사람"은 "개인의 세계"를 만들어내지만, 그 개인의 세계는 단순히 그 세계를 창조한 개인의 차원에서만 유효하지 않은 것으로 제시하고 있었다.

그것은 "개인의 세계이고도 만인 함께 즐길 만한 세계"를 곧 예술이라고 보았다는 데서 찾아진다. 이는 주관으로서의 예술이 보편성을 획득해야 할 것임을 제시한 것이며, 개인의 세계가 그 보편성을 획득할 수 있다는 김동인 문학의 '주관과 보편의 일치'로서의 특징이다.

칸트의 『판단력 비판』[145]의 핵심 테제는 주관적 보편타당성과 '반성'과 '반성적 판단력'을 중심으로 그리고 이에 따른 '미적 계기들'을 통해 다양한 관점에

144) 이상의 『레 미제라블』 이입사는 김병철, 『한국근대번역문학사연구』, 을유문화사, 1975, 362면과 윤경애, 「『레 미제라블』의 근대 한국어 번역 연구—일본어 기점 텍스트와의 비교를 중심으로」, 계명대 박사논문, 2018, 5면의 〈표 1〉 참고.

145) 임마누엘 칸트, 백종현 역, 『판단력 비판』, 아카넷, 2009.

서 설명하고 있다. 칸트의 미적 판단의 주관적 보편타당성 테제는 “미적 판단력 비판” 전체의 문제의식과 관련된 테제이며, “논리적 반성”(logische Reflexion)이나 “초월적 반성”(transzdentale Reflexion)이 아니라, “미적 반성”(asthetische Reflexion)에 그 토대를 두고 있다. 칸트는 끊임없는 ‘미적 반성’을 통해 미적 판단에 내재하는 자율성을 확보할 수 있다고 말했다.[146] 칸트의 『판단력 비판』 이 문제로 삼는 것은 미적 판단이 어떻게 고유한 논리를 확보하고 그것을 보편적으로 타당할 수 있는가에 대한 것이었다. 그리고 그것은 김동인의 문학이 ‘창조’를 기치로 할 때, 그 ‘창조’가 어떻게 김동인 스스로, 또한 『창조』 동인들만에게만 그러한 것이 아니라, 모든 이들에게도 그러할 수 있는가의 문제와 정확히 동일하다.

김동인에게 예술은 어디까지나 ‘개인의 세계’였다.[147] 그런데 그 ‘개인의 세계’로 이름 지어진 창조가 가진 개인성의 미학이란 개인을 넘어 타인에게 가 닿을 때 비로소 그 의미가 확보된다. 김동인은 그것에 대해 분명 인식하고 있었다.

> **세계에 만족치 못한 ‘사람’은,** 국가를 만들었고, 여기도 못 만족한 ‘사람’은 가정을 만들었고, 여기도 만족치 못하여, **마침내 자기 — 개인의 세계이고도 만인 함께 즐길 만한 세계 — 예술이라는 것을 창조**하였다. 이렇게 자기의 통절한 요구로 말미암은 **‘예술’은, 이것 즉 인생의 기름자요, 인생의 無二[무이]한 성서요, 인생에게는 없지 못할 사랑의 생명이다.**[148] (강조는 인용자)

김동인의 예술은 “개인의 세계”이고도 “만인 함께 즐길 만한 세계”였다. 바로 여기에서 김동인의 문학은 개인의 것임에도 개인을 넘어 존재하는 모든 사람에게도 미적인 것이어야 한다는 그의 문학에서의 ‘창조’의 중요한 요건이 제시되고 있다. 그러므로 그가 사유한 보편적 주관이 가장 명확하게 드러난 것은 “모두가 즐길만한 세계”였다. 그런데 그것은 자신의 세계를 지어낸 그 이후에 제시되는 기대지평이었다. 다시 말하자면 그것은 어디까지나 소설가가 만들어낸 그 자신

---

146) 임성훈, 「비판과 반성으로서의 미학」, 『미학』 48, 2006, 166면.

147) “**예술이란** 무엇이냐, 여기 대한 해답은 헬 수 없이 많지만, 그 가운데 그 중 정당한 대답은, ‘사람이, 자기 기름자에게 생명을 부어 넣어서 활동케 하는 세계 — 다시 말하자면, **사람 자기가 지어 놓은, 사랑의 세계**, 그것을 이름이라’ 하는 것이다. (…) 어떻게 자연이 훌륭하고 아름다우되, 사람은 **마침내 자연에 만족치 아니하고 자기의 머리로써 ‘자기의 지배할 자기의 세계’를 창조하였다.**” 김동인(1920.7), 앞의 글.

148) 김동인, 위의 글.

만의 개인적 세계였고, 그 세계가 보편성을 띠는 것은 소설가가 다른 누구와도 마찬가지로 한 인간이라는 데에서 비롯되는 소박한 공통점에서부터 비롯된 것이었고, 그리하여 강해지기 위해 노력할 것으로 제시되는 것이었다. 모두가 즐길만한 세계는 그러므로 어디까지나 그에 의해 기대되는 것이다.

그러므로 아직 김동인의 문학은 독자를 위한 문학이 아니었다. 물론 「약한 자의 슬픔」과 「마음이 여튼 자여」와 같은 전기의 단편소설들이 결코 독자에 의해 '읽힐 것'을 예감하지 않은 채로 쓰이지는 않았다. 그것은 『창조』의 「남은 말」에서 특히 잘 드러난다.

> 여러분은약한자의슬픔에서—아니, 엇던작품(作品)에서던지, 지상(紙上)에흐르는글자를보시지말고, 한층더기피조히아레감초여잇는글자, 작자(作者)가쓰려하면서도쓰지못한말을차저보서야합니다. (…) 강한자(者)가되십시오. / 부대 페이쥐뒤에감초여잇는글자를보아주십시오.[149]

김동인은 오히려 독자가 자신의 소설을 어떻게 읽어줬으면 하는지를 구체적으로 드러내고 있다. 그는 분명 독자를 의식하고 있었다. 그의 문학은 "모두가 즐길 것을" 기대하고 있었기 때문이다.

그러나 그의 문학은 구체적인 독자들와 그 독자대중의 취향을 고려한 채로 만들어지지 않았다. 그러므로 여기에서 김동인의 '보편적 주관'이란 김동인의 주관으로서의 '보편적 주관'이 된다. 그가 고민하고 또 제시하고 있는 보편성이란 어디까지나 그의 창조를 모두가 즐길 것이라는 '기대'로서 제시된 것이기 때문에, 그 보편성의 인식이란 '보편성에 대한 바람' 내지는 '보편성에 대한 믿음'의 수준에 머물러 있다.

> **그렇지만 (작품의) 자율성과 독립성을 혼동해서는 안 된다. 작품이 차이를 세워서 다른 것이 아닌 것이 되게 하지만, 그것은 그 자체가 아닌 것과의 관계를 설정함으로써만 가능하기 때문이다. 그렇지 않다면 작품은 실재성을 지니지 못할 것이고, 읽을 수 없고 심지어 볼 수도 없을 것**이다. 그러므로 **작품의 자율성을 깎아내리려는 시도를 막는다는 구실로 문학작품 그 자체를 마치 별도인 것처럼, 완전한 현실을 이루는 것처럼 간주해서는 안 된다.** 그런 식이라면 작품은 모든 것으로부터 분리될 것이고, 작품이 출현한 이유를 이해하는 것은 불가능해질 것

149) 김동인, 「남은말」, 『창조』 2, 1919.3, 145면.

이다. 작품은 이유가 없는, 신의 현현처럼 한순간에 나타나는 신화적 산물이 되는 것이다. **물론 작품은 그 고유의 규칙으로 규정되지만, 그 규칙들을 세우는 방법은 밖에서 가져온다. (…) 그것은 경험적인 관계가 아니며, 하지만 작업의 산물이기 때문에 현실적인 관계**이다. / 그러므로 우리의 연구는 문학작품을 자족적인 총체로 다루지 않을 것이다. **문학작품은 하나의 총체로서 자족적일 수 없다.**150) (강조는 인용자)

마슈레는 문학작품이 분명 그 자율성을 갖지만, 그것이 독립성으로 오해되어서는 결코 안 된다고 강조했다. 문학 텍스트는 물론 늘 작가의 표현이지만, 그 텍스트가 세상에 드러나게 될 때, 그 '드러남'이란 모든 사회적, 역사적 배경으로부터 결코 자유롭지 않다. 그렇지만 문학 텍스트가 자족적인 총체가 아니라고 해서 문학 텍스트가 곧 이데올로기의 반영—거울과 같은— 역시 아니다. 이글턴이 마슈레를 위해 쓴 서문에 마슈레의 문학론이 간명하게 제시되어 있다.151)

예술이 가진 '개인성'은 예술의 자율성과 연결된다. 그리고 예술 자체가 가진 자율성은 예술의 창작주체인 예술가(소설가)가 자율의 영역을 분명 가지고 있음을 역으로 드러낸다. 그러므로 여기서 김동인의 창조가 가진 개인적 성격은 그것이 반드시 모든 세상일로부터 독립적으로 존재하는 단독자와 같은 성격이 아니라, 예술 자체가 가진 자율성에 대한 표현으로 간주되어야 한다.

그런데 예술은 마슈레에 따르면 "그것(작품)은 그 자체(작품 자체)가 아닌 것과의 관계를 설정함으로써만" 예술일 수 있다. 그 작품이 세상에 '드러냄'을 시도할 때, 그 작품은 반드시 그 고유한 자율의 영역 바깥에 존재하는 것들—김동인의 표현을 예로 들자면 "만인"—과 어떠한 관계에 있는 것으로 설정되지 않고서는 작품은 실재성을 갖지 못한다. 여기에서 김동인 문학의 '창조'가 갖는 한 요

150) 피에르 마슈레, 윤진 역, 『문학생산의 이론을 위하여』, 그린비, 2014, 85면.

151) "이 책에서 마슈레는 전형적으로 알튀세르적인 관점에서 이데올로기는 명확한 관념의 구조물이 아니라 형태가 불분명하고 무정형 상태인 일상 경험의 자료라고 생각한다.(이데올로기와 경험을 이렇게 간략한 등식으로 설정하는 것이 유효한지를 판단하는 것은 또 다른 문제이다.) 문학은 경험의 교환이며, 그 점에서 문학이 다루는 것은 역사적 이데올로기에 속한다고 할 수 있다. 그러나 거친 맑스주의 문학비평이 주장했던 것처럼 문학이 단순히 이데올로기를 '반영'하는 것은 아니다. 문학은 형식의 문제—분명한 전략과 작전의 문제—이기 때문에, 작품은 이데올로기를 '배경'으로 반영하거나 '생산'하는 것이 아니라 이데올로기에 한정된 형태와 윤곽을 부여한다. 그렇게 해서 일상생활에서는 우리 시야에 너무 가까이 있어서 객관화되기 어렵고 뚜렷이 인식되지 않는 이데올로기의 한계와 부재, 그리고 모순이 드러나게 된다. (…) 오히려 작품이 안에서 이데올로기를 끌어내서 그 테두리를 정하고 무대에 올리고 '고정'시키고 객관화시키는 것이며, 그렇게 이데올로기의 경계와 모순을 드러내며 해체 작업을 행하는 것이다." 「테리 이글턴의 영문판 서문」, 위의 책, 10면.

건으로서의 '보편적 주관'이 설명된다.

그러니까 김동인 문학의 '창조'가 갖는 한 요건으로서의 '보편적 주관'은 그의 문학 최초의 순간에서부터 제시되고 있었지만, 그 '보편적 주관'의 실제적인 확보는 그가 신문에 소설을 연재하고, 그 신문에 난 자신의 소설을 읽고 있을 독자의 반응을 염두에 두고, 신문 편집자와 평론가가 자신의 문학을 두고 '월권'과도 같은 간섭과 왈가왈부에 대해 분노하면서도 그것을 응당 감당해야 할 것, 즉 자연스러운 것으로 여기게 된 바로 그 순간에서부터 이뤄졌다.

요컨대 '신문'이라는 매체와의 만남으로부터 파생된 더 다양한 만남'들'은 김동인 문학에서의 '창조'를 반동적으로 재구성하게 되는 계기로서 '전화(轉化)'의 현상을 이루고 있다. 김동인 문학에서 신문이 한 전화의 계기로서 중요한 위치를 점하고 있는 이유는, 그것이 단지 김동인과 그의 문학에서 비판되어 왔던 것이었기 때문만이 아니라, 오히려 그것이 그의 문학이 기치로 내세웠던 '예술'과 '창조'를 위협하는 것이었기 때문이다. 그런데 그 '위협'은 소설가 김동인과 그 위협 이후 이뤄진 소설 창작 모두에서 '위협에 의해 굴복하거나' '위협에 저항하여 종전의 문학론을 밀어붙이는' 이항대립적인 대응으로 이뤄지지 않았다. 그것은 김동인 문학에서 그간의 '창조'에 존재하던 —'예술지상주의'로도 환언될 수 있는— '예술 옹호론'의 추상적인 성격을 쇄신하게 하는 계기로서 작동했기 때문이다. 그의 기존의 문학은 소설가에 의해 이미 자기완결적 성격을 보증받은 것이었다면, 이 시기 이후 김동인의 문학은 구체적인 독자들—학생, 부녀자, 상로의 행인들—에게 '읽히는' 것이 되고 평론가와 다른 소설가들에 의해 자신의 문학이 '평가되는' 것이 되는 데 동의하고 있는 텍스트였다. 그러한 동의 아래에서 창작되고 발표되는 소설에서의 '창조'는, 수많은 독자들과 평론가들이 그 '창조'에 대해 보다 더 이해하고 깊이 공감하기를 바라는 기대지평을 확보하게 된다. 그의 문학 최대 지향점인 '강함'이란 1919년부터 줄곧 '사랑'과 연결되고, 그 문학에서의 '창조'가 한 '증여'로서 세상에 제시되고자 했던 것이기 때문에, 그의 후기 문학은 오히려 더욱 구체적이고 적실한 '창조'의 텍스트가 되어갈 것이라는 점은 이 변곡점을 통해 유추된다.

제4장 후기 문학에서 구체화된 '창조'와 그 의미

제1절 역사장편소설에서의 사실에 대한 허구의 우세

전화 이후의 김동인 문학에서는 종전의 창조에 내재된 주된 특징 중 하나인 '허구성'에 대한 성격을 한층 강화된 현상이 주목된다. 김동인의 문학론과 그것이 투영된 단편소설 둘 모두에서 무엇보다 중요한 것은 '허구성'이라는 소설적 특징이었다. 이때 김동인 소설에서 유지되고 있었던 「자기의 창조한 세계」에서 "하느님의 지은 세계에 만족치 아니하고, 어떤 불완전한 세계를 자기의 정력과 힘으로써 지어 놓은" 것으로서의 "인생의 위대한 창조성"'을 보여줄 수 있다고 믿었고 실제로 보여줘 왔다고 생각했기 때문이다. 그런데 김동인은 1929년부터 집필한 12편의 장편소설 중 단 2편을 제외하고서는 10편의 역사소설을 집필하였다. 여기서 10편의 장편소설의 경우는 종전의 김동인 '문학'에 위배되는 것처럼 보인다. 허구의 세계를 창조한다는 소설론과 비교할 때 '역사'란, 자신이 창조한 세계가 아니기 때문이다.

논의를 계속하기에 앞서, 김동인으로부터 당대 문학장으로 조금 더 시야를 넓혀보면 1930년대란 "역사소설의 시대"[152]로도 표현되었을 만큼 수많은 역사소설이 집필되고 발표되던 시기였다. 이광수는 「허생전」, 「일설 춘향전」을 비롯하여 『단종애사』, 『마의태자』, 『세조대왕』, 『이차돈의 사』, 『이순신』, 『원효대사』 등의 장편역사소설을 썼고, 윤백남은 1934년부터 『대도전』, 『봉화』, 『흑두건』, 『백련유랑기』 등을, 박종화는 『금삼의 피』로 시작하여 『대춘부』, 『다정불심』, 『전야』, 『여명』 등을, 박화성은 『백화』를 썼다. 1920년대 김동인과 같이 단편소설의 작가였던 현진건은 1930년대 『무영탑』, 『흑치상지』를 썼고, 이태준은 『황진이』, 『왕자호동』을, 홍효민은 『인조반정』을, 김기진은 『심야의 태양』을, 이동규는 『김유신』을 썼다.[153] 그리고 김동인은 1929년 『젊은 그들』로부터 1948년 『서라벌』에 이

152) 박영희, 「현대조선문학사」, 『사상계』, 1959.2 ; 『박영희전집』 2, 이동희 외 편, 영남대학교 출판부, 1997. 박영희의 「현대조선문학사」는 1948년경 집필된 것으로 알려져 있지만 발표되지 못한 상태에서 저자가 6·25 한국전쟁 당시 납북되었다. 박영희의 가족이 「현대조선문학사」를 보관하고 있었고, 그것이 이후 백철에게 맡겨져 『사상계』(1958~1959)에 연재로 발표되었다. 회월 박영희의 문학사에서 5장에 해당하는 1930년대 중반 경부터의 문학사는 '역사소설시대'라는 제목 하에 쓰였다.

르기까지 약 20년간 10편의 장편역사소설을 썼다.

이 역사소설들에서 김동인은 자신의 소설세계 대원칙을 지키고자 허구의 인물과 허구의 사건, 때에 따라서는 허구의 시·공간적 배경까지도 고안해낸다. 이때의 허구란 분명 종전의 단편소설들에서 찾아지는 허구와는 분명 다른, 새로운 의미를 갖는다. 그것은 '역사'의 인물을 주인공으로 삼고, 그 주인공이 살아간 시대와 그 주인공이 겪어낸 일련의 사건들을 적극적으로 허구적으로 재구성하는 것으로서 소설로 창작된다. 이 글이 이 대목에서 주목하는 것은 단순히 역사소설에서 '소설'의 의미를 '역사'의 의미보다 부각시켰다는 것에 있지 않다. 이 글이 주목하는 것은 김동인이 역사소설에서 '소설'의 의미를 부각시킨 것은, 그가 종전의 제 문학에서의 '창조'의 주된 특징이었던 허구성을 유지시키고, 오히려 그것을 더 허구적이기 어려운 '역사'를 소설의 체재로 삼으면서도 그것을 지속시켰다는 점이다.

첫 번째 역사소설이자 두 번째 장편소설의 기획으로 집필되고, 장편소설로는 처음으로 연재를 끝마친 『젊은 그들』에서 김동인은 '허구적인' 역사소설을 썼다. 이 소설에서는 흥선대원군, 민영환, 그리고 '이활민'이라는 스승과 '재영'을 비롯한 활민의 제자 20여명, 그리고 '연연'까지 25명이 넘는 인물 가운데, 흥선대원군과 민영환을 제외한 모든 인물이 가상의 인물이라는 특징을 갖는다.[154] 류보선은 『젊은 그들』이 "허구적인 인물의 삶을 통해 '그때 그곳'의 전체적 삶을 예술적으로 형상화하려는 시도는" "이 시기의 다른 어떤 역사소설보다 진일보한 면모를 갖추고 있"으며, 그것은 "'중간자적 존재'를 주인공으로 내세워 형상화해낸 사실"로 제시된다.[155] 그러나 역사소설이 역사와 소설이라는 서로 다른 것의 결합태라는 점에서 일정 부분 가질 수밖에 없는 일종의 소설적 허구성은 김동인의 역사소설에서만 나타나는 독특한 성취가 결코 아니다. 정사(正史)로서의 역사에 비해 갖는 소설의 허구성과, 허구성과는 역설적으로 진실성까지를 내포하고 있다는 점에서 그 의미가 있음은 모든 역사소설이 갖는 것이기 때문이다.

반면 김동인 역사소설의 독특함은 역사소설 본연의 특징인 역사와 소설의 상

153) 한원영, 『한국 신문연재소설의 사적 연구』 1, 푸른사상, 2010과 김윤식, 앞의 책, 289면 참조.
154) 김동인, 「처녀 장편을 쓰던 시절—「젊은 그들」의 자취」, 『조광』, 1939.12.
155) 류보선, 「역사의 발견과 그 의미」, 『김동인전집』 6, 291면. 이 글에 따르면 김동인의 『젊은 그들』이 지닌 독특한 장점은 '중간자적 존재'를 주인공으로 내세웠다는 점인데, 그것은 루카치의 『역사소설론』을 그 근거로 삼고 있다. 루카치의 역사소설론에 대한 검토는 이 글의 4장 1절 참고.

보적인 존재방식에서가 아니라, 허구성을 가진 소설이, 역사를 그의 장르로 하면서도, 역사가 가진 '사실'로서의 성격을 최대한 밀어내고자 했던, 길항하는 힘이 다른 어떤 역사소설보다 강했다는 데 있다. 그리고 그것은 김동인의 '창조'를 구성하는 허구성의 성격에 대한 더욱 구체적이고도 직접적인 표백(表白)이었다.

> 사실을 사실대로 쓰면 소설이 안 된다. 존재할 수 업는 사실이라도 거기다가 실재미를 가하면 소설로서 인정할 수가 잇는 반면에 실재한 사실일지라도 소설적 가미가 업스면 이것은 소설로 인정할 수가 업다.[156]

김동인은 실재한 사실로서의 역사에 대해 소설을 쓰더라도, 그것이 "소설적 가미"가 되지 않으면 그것은 소설로 볼 수 없다고 보았다. 일찍이 작성된 이 평론에서의 시각을, 한참 이후 전업소설가가 되어 역사소설을 쓰게 된 상황에서도 김동인은 붙잡고 있었다. 여기서 그가 붙잡고 있었던 것은 그가 줄곧 문학을 창조로 천명했던 그 근거 중 하나인 '허구성'이었다.

여기에서 김동인의 리얼리즘이 또한 포착된다. 그에게 있어 리얼리즘은 '있는 대로'를 묘사하는 것이 아닌, 복잡하고 불통일된 현실의 모순을 구체화하여 비로소 '실재성'을 띠게 한 것이라야 했다.[157] 리얼리즘과 허구성이란 일견 반대되는 개념으로 생각되지만, 김동인에게 있어 리얼리즘이란 그저 현실에서의 있는 그대로를 묘사하는 것이 아닌, 그 현실의 모순을 구체화하는 방식으로 재구성된 것이라는 점에서 분명한 소설적 허구성을 띠는 것이었다.

그의 리얼리즘을 적실히 지적한 연구는 두 개로 보인다. 두 연구에서 김동인의 리얼리즘(리얼리티)은 그 양상이 ―이 글에서 보는 김동인의 리얼리즘과의 관계와 마찬가지로― 그 결을 달리 하지만, 앞서 살펴본 바 있는 유승환의 「김동인 문학의 리얼리티 재고」(『한국현대문학연구』 22, 2007)와 함께 강헌국의 「반재현론의 해방―김동인의 소설론―」(『민족문화연구』 48, 2008)은 김동인의 '리얼'이 오히려 소설적 허구성과 나아가 '창조'에 대한 그의 내적 논리에

---

156) 김동인, 『김동인 평론 전집』, 삼영사, 1984, 80면.

157) "리얼리즘이라 하면 흔히 '있는 대로'를 묘사하는 거이라고 오해를 하는 이가 있지만 결코 그렇지 않다. 리얼리즘의 사명은 이 복잡하고 불통일되고 모순 많은 인생생활을 단순화하고 통일화하는 데 있다. 찌꺼기를 모두 뽑아버리고 골자만을 남겨가지고 그것을 정당화시켜서 표현하는 데 있다. / 그런지라 실재치 못할 일이라도 실재성을 띠게 묘사하고 실재한 사실이라도 거기서 모순된 군더더기를 모두 뜯어버리고 단순화하고 구체화하여 실재성을 띠게 하여 가지고 나타나야 한다." 김동인, 위의 책, 52면.

해당하는 것에 대한 한 단초를 보여준다.

> **리얼리즘을 현실의 재현으로 이해하는 입장을 김동인은 정면에서 부인한다.** 작품이 자율성을 지니도록 요소들을 통일적으로 조직하면 리얼리즘으로 성취된다는 것이 김동인의 주장이다. **그러한 주장의 저변에는 현실의 재현과 박진감이 일치하지 않는다는 판단이 자리한다.** (…) **김동인에게 리얼리즘은 실재하는 현실이 아닌 기법의 소산이다.**[158] (강조는 인용자)

강헌국이 제시하고 있는 김동인의 '반재현론'은, 기실 소설이 반드시 가져야 할 것으로 김동인이 제시하고 있었던 허구에 대한 것이었다. 그것은 이 글에서 "리얼리즘은 실재하는 현실이 아닌 기법의 소산"으로 제시되고 있다. 그런데 '기법'보다 조금 더 넓고 깊은 차원에서 김동인 문학에서의 이 '리얼리즘'이라는 문제를 정초해볼 때, 그것은 '허구로서의 창조'에 대한 한 실현 방법에 있었다. 김동인은 허구로서의 창조에 해당하는 소설을 써내기 위해 있는 그대로의 현실이 아닌, 현실 그것을 허구적으로 재구성하는 창작기법을 사용하였다. 그리고 이 허구성은 현실로부터 재구성된 김동인의 전기 단편소설에서보다 아니라, '역사적 사실'에 그 토대를 두고 있는 역사소설에서부터 훨씬 두드러진다.

김동인의 역사소설에서의 허구성에 관한 본격적 논의에 앞서 역사소설이란 어떤 것이었는지 간단하게 살펴볼 필요가 있다. 17~18세기의 서구에는 역사소설이 분명 존재했지만, 루카치는 19세기 월터 스콧 이전의 역사소설에는 그 시대의 역사적 특성으로부터 등장인물의 특수성을 도출하는 것이 결여되어 있으며, 근대적인 역사소설은 19세기 초 대략 나폴레옹의 몰락과 때를 같이 하여 발생하였다고 보았다.[159] 이때 루카치가 역설했던 역사적 인물의 특수성이란, 현실에서 어떻게 추체험되는가의 문제에 놓여 있었다.[160] 주지하듯 리얼리즘 문학의 이론가였던 루카치는 역사소설이란, 리얼리즘의 차원에서 '역사의식'을 역사소설 성패의 요인으로 놓음과 동시에 근대적 역사소설과 전근대적 역사소설을 가르는 기준으로 보았던 것이다. 그리고 루카치 역사소설론의 맥락에서 중대한 의미를 갖는 바로 그 '역사의식'은 한국문학 연구자들에게 여과 없이 수용되었고, 그것은 김동인의 장편소설 10편을 독해해온 가장 큰 맥락을 형성해왔다.[161]

---

158) 강헌국, 「반재현론의 해방—김동인의 소설론—」, 『민족문화연구』 48, 2008, 200면.
159) 게오르그 루카치, 이영욱 역, 『역사소설론』, 거름, 1987, 13면.
160) 위의 책, 13~42면.

물론 루카치의 역사소설론 자체가 가지는 논의상의 약점을 지적한 연구도 발견된다. 루카치의 역사소설론은 사실의 전거성에 경사되어 역사소설의 미학적 특수성을 일정 부분 간과한 측면이 있다.[162]

하지만 루카치의 역사소설론에 비롯된 문제는 그 논의 자체의 정합성에 있다기보다, 오히려 1930년대 한국의 많은 역사소설—김동인의 역사소설을 물론 포함하여—을 분석하는 데 있어 무비판적으로 수용되어 왔다는 데에 있다. 제임스 조이스의 『더블린 사람들(Dubliners)』을 분석하는 틀이 되었던 서구 당대의 도시소설 담론이 그 시대와 장소와 작가와 정치적·문화적 배경을 무시한 채 같은 '도시소설'이라는 이유로 『천변풍경』 혹은 『화분』, 「서울, 1964년 겨울」과 같은 것에 그 이론을 적용하여 텍스트의 문학적 성취를 매겨보고 『더블린 사람들』과 비교하는 것이 온당치 못할 것이 분명하듯, 서구의 역사소설과 (그것을 바탕으로 한) 역사소설론을 일제강점기 한국의 역사소설과 비교는 물론 해볼 수 있되 다만 그것은 한국의 역사소설이 서구의 역사소설과 역사소설론에 얼마나 잘 들어맞는가를 확인하는 일 이상이 되기는 어려울 것으로 보인다.

또한 이러한 지적뿐만 아니라, 앞서 말하자면 20세기 한국의 역사소설은 리얼리즘의 차원에서 우열이 가려지는 것이 아니라, 사실과 허구의 경합 양상으로 문인들에게 인식되고 있었다는 점에서 루카치의 역사소설론과 차이를 빚는다.

'사실성(事實性)과 허구성(虛構性)의 모순을 조화시킨 것'[163], '이름 그대로 역사와 특별히 연계된 소설, 사실성(事實性)과 상상성이란 이중성을 함께 갖고 있는 특이한 서사문학 형태'[164], 그리고 '역사와 소설이 결합된 것, 즉 역사적 사실과 문학적 요소가 합해서 이루어낸 것'[165] 등의 정의가 말해주듯이 한국문학에서의 역사소설이란 사실성과 허구성이 어떻게 경합, 모순, 혹은 결합되는가의 문제로 연구되어 왔다.[166]

그렇다면 김동인의 역사소설은 정확히 어떠한 것이었나 생각해본다. 전술했듯 소설가 김동인과 그의 소설이 지나치게 이광수와 그의 문학이라는 대타항 없이

---

161) 김동인의 역사소설을 독해하는 데 루카치의 『역사소설론』을 연구의 방법론으로 취한 최초의 연구는 김윤식의 『김동인연구』로 확인된다.

162) 김병길, 『역사문학, 俗과 通하다』, 삼인, 2013, 15면.

163) 최일수, 「역사소설과 식민사관—춘원과 동인을 중심으로」, 『한국문학』, 1978.4, 302~303면.

164) 이재선, 「역사소설의 성취와 반성」, 유종호 외, 『현대 한국문학 100년』, 민음사, 1999, 119면.

165) 이주형, 「한국 역사소설의 성취와 한계」, 위의 책, 154면.

166) 김병길, 앞의 책, 19면 참고.

는 잘 논의되지 않아왔던 것은 분명 문제이지만, 반면에 김동인의 문학론과 역사소설론, 그리고 실제 문학 텍스트를, 이광수 없이는 결코 구체적으로 이해할 수 없는 것은 사실이다. 따라서 김동인에 관한 논의에 앞서 이광수의 역사소설론을 간략하게 살펴보도록 한다.

> "지금 내가 쓰는 근거는 그 정사(正史)와 야사(野史)의 두 가지인데 그러기에 아무쪼록 **작자의 상상을 빼고 역사상에 나오는 사건 그대로 또 실재인물 그대로** 문학상에 **재현**시키기에 애쓰는 터이외다."[167]

이광수의 역사소설론은 허구보다는 사실에 중점을 두고 있다. 허구보다는 사실에 중점을 두는 관점과 사실보다 허구에 중점을 두는 관점은 그저 기호의 차이나 개성의 영역에서의 문학론의 차이로 볼 수 없다. 이는 문학의 범주에 대한 검토에서 살펴보았듯 고전소설에서 허구의 문학에도 '전(傳)'이라는 단어를 붙임으로써 '허구의 사실에 대한 추구'와 밀접한 연관을 가지며, 흔히 현대문학의 시발점이라 일컫는 1900년대 초반의 신소설의 작가에게서 포착되는, 소설가들이 스스로를 소설가가 아닌 기자(記者) 및 찬술원(撰述員)이라 일컬었던 것과 또한 자신의 문학을 실지사적(實智史籍)이라고 말한 것과 동일한 맥락을 공유하고 있기 때문이다. 그러므로 허구가 아닌 사실, 바꾸어 말하자면 작(作)에 대한 기(記)의 우위를 역사소설론으로 운위하는 것은, 한국의 전통적인 문학 개념에 부합하는 것이었다.[168]

그러나 김동인은 이와 같은 견해를 따르지 않았다. 김동인은 "소설로 되기에는 너무도 사실에 충실하여 작가의 주관이 제거되었으며 소설로서의 말미(末尾)도

---

167) 이광수, 「三大新聞의 小說ㅡ『端宗哀史』에 대하야」, 『삼천리』, 1929.6, 42~43면.

168) 한편 이러한 논의는, 일견 당대 신소설의 '허구성'에 대한 다층적인 의미를 협애하게 한다는 혐의를 가질 수 있기 때문에 보충적 논의를 필요로 하는 것처럼 보인다. 정영진은 특히 이해조의 창작론인 '빙공착영'을 예를 들어 신소설에서의 허구성이 재편되는 과정에 대해 구명했다. 소설은 "허망한 괴담과 소박한 수필"의 수준에서 "점점 사실적, 현실적으로 자기의 얻은 바를 솔직하게 그리"는 방향으로 허구의 의미를 재조정하게 되는데, 이는 소설 양식의 변화를 견인하는 주요한 것으로 작용하게 된다. 소설이 당대의 시공간에서 벌어지는 현실적 사건과 인물에 집중하게 되면서 서술자는 전능한 위치에서 일상의 관찰자로 변모되고, 서술의 일방성은 묘사를 통한 보여주기로 대체되기 시작한 것이다. 특히 서사적 시간에 따라 장면을 제시하여 상황을 서술하는 기법들이 증가하게 되는데, 이는 소설이 현실의 구체성을 포착해 가는 과정을 보여준다. 1900년 후반 소설은 허구에 대한 새로운 인식의 지점들을 확보하게 되었다. 이상은 정영진, 「근대 초기 소설의 허구성의 변모 양상 연구 : 『혈의루』와 『빈상설』의 문체 변화를 중심으로」, 『현대소설연구』 71, 2018 참고.

미비하고(사실적 말미가 있을 뿐), 사담(史譚)으로 보기에도 아직 담(譚)으로서의 전개가 없으니 외사(外史)로 볼 밖에"[169] 없다는 주장을 펼치면서 이광수의 『마의태자』를 비판했다. 이러한 비판은, 김동인은 고전소설과 신소설에 이어 이광수까지 그 맥을 이어오고 있는 '작에 대한 기의 우위'를 비판하면서 '기에 대한 작의 우위'를 자신의 소설론에 기입한 것이다.

또한 사실에 대한 허구의 우위는, 단편소설 일반을 발표하던 1929년 6월 이전의 김동인의 소설과 문학론에서 내보였던 '자기의 창조한 세계'라는 가치관과도 일관되는 관점이라서 큰 의미가 있다. 실질적인 첫 장편소설인 『젊은 그들』의 연재를 앞두고 『동아일보』의 편집자가 "작자는 이 력사적시대를 그림에잇서 사건과 인물을 사실(事實)에 구애됨업시 자유로 안출하리라합니다"[170]라고 밝힌 것 역시, 이러한 맥락 위에서 독해된다.

김동인 소설 중 연보상 가장 마지막인 1948년에 발표된—전술했듯 현재 전해지는 것은 1953년 태극사본 뿐이지만— 『서라벌』에서도 다음과 같은 부분이 등장한다.

> 잃어버린 역사 기록, 잊어버린 풍습 제도, 찾아낼 수 없는 강역 경계, 알아볼 바이 없는 혈족 계통, **아주 박약하고 모호한 사료를 근거 삼아 한 개 이야기를 꾸미자니 말하자면 적지 않게 무리한 일**이요 (…) 일찌기 남이 손댈 생각도 내보지 못했던 일을 대담스러이도 착수한다는 것은, 무슨 남보다 낫다는 자신이든가 자부가 있어서 하는 노릇이 아니다. 다만 우리나라에는 꼭 있어야 할— 없으면 안 될 우리의 경과기(經過記)며, **이런 종류의 '경과기'는 사(史)학적 기록보다도 '소설체재(體裁)'의 기록이 더 효과적**이라는 의미 아래서 이 나라의 국민된 책무와 이 나라의 소설가 된 책무로써 손을 대게 된 것이다. **'역사소설'이 아니고 '소설역사'다.**[171] (강조는 인용자)

김동인의 역사소설에서 역사는 소설의 근거이고, 소설은 그 근거를 바탕으로 하는 한 개 이야기가 된다. 이는 김동인이 그간 단편소설에서 내보였던 허구로0서의 소설세계, 그러나 그것이 현실을 극복하고 뛰어넘는다는 의미에서의 소설세계가, 역사장편소설에 와서도 그의 문학 가장 커다란 구성원리이자 창작론으

169) 김동인, 「춘원연구」, 『삼천리』, 1935.6, 262면.
170) 「신연재소설예고(新連載小說豫告) 장편(長篇) 『젊은 그들』」, 『동아일보』, 1930. 4. 15.
171) 김동인, 『서라벌』, 태극사, 1953, 「범례」 면.

로서 여전히 유지되고 있음을 드러낸다. 문학의 구성원리이자 창작론이자 소설론 모두에 해당하는 그것은 '창조'였다.

폴 리쾨르는 『시간과 이야기(Temps et récit)』라는 기획을 통해 문학에서의 시간이 어떠한 방식으로 소설 및 시에 재구성되고 있으며, 나아가 작가와 독자 모두에게 의식되는 시간이란 이야기의 어떠한 것에 의해서 가능한 것인가에 관하여 천착했다. 그 중에서도 '역사와 허구의 교차'는, 역사적 과거의 재현성과 텍스트의 허구적 세계가 어떠한 대응의 관계에 있는 것인가에 관해 탐색한 것이면서, 동시에 그 탐색은 리쾨르의 "연구의 진행을 이끌어온 목표"라는 중요한 것이었다.

"시간을 재형상화"하는 것이 역사와 허구의 교차로부터 가능하다고 본 리쾨르는 역사와 허구가 교차되는 성질이 "인식론적이며 동시에 존재론적인 근본 구조"라고 보았다. "역사는 시간을 재형상화하기 위해 어떤 식으로든 허구를 사용하며, 허구 역시 동일한 목적으로 역사를 사용해야만 그러한 구체화에 이를 수 있다는 것"이다.[172] 그러므로 "역사가 거의 허구적인 것과 마찬가지로 허구 또한 역사적"[173]이 된다.

리쾨르의 '역사~허구'에 관한 논의가 크게로는 '이야기'의 차원에서 분석된 것이라 할지라도, 그것이 '역사소설'에서의 '역사'와 '허구'로 간단하게 대응될 수 있는 것은 결코 아니다. 즉 리쾨르의 위의 논의는 결코 역사소설론이 아니다. 하지만 리쾨르가 복원해낸 역사와 허구의 깊은 연관성을 고려해볼 때, 우리는 김동인의 역사소설이 가지는 역사와 허구와의 상관관계를 단순히 '소설과 역사의 결탁', '소설의 소재를 역사에서 취함'이 아닌, 그보다는 조금 더 개연적인 상호연관의 관계로도 사유해볼 수 있다.

그 사유란 첫째로는 역사소설이, 독자대중이 반겼다는 이유만으로 많은 소설가들에 의해 창작되었다고 보는 견해로부터 조금 더 새로운 의미연관을 확보할 수 있다는 것이다. 둘째로는 김동인이 역사소설을 '쓰게 된 이유'에서부터 조금 더 나아가, '쓸 수 있었던 이유'에 대해서도 그 가능성을 여기에서 찾아볼 수 있다. 또한 마지막으로는 역사와 허구가 결코 상호 독립적인 것이 아니라면, 1930년대 문학장의 최대 현상 중 하나였던, —앞선 박영희의 표현을 빌리자면 '역사소설시대'— 수많은 역사소설'들'에 대한 하나의 참조점을 여기에서부터 확보할

172) 폴 리쾨르, 김한식 역, 『시간과 이야기』 3, 문학과지성사, 2004, 351~353면.
173) 위의 책, 368면.

수 있다.

그것을 위해서는 앞서 1장의 2절에서 이 글이 김동인과 그의 문학을 단독자로서 보는 것이 아닌 당대 문학장으로부터 길항작용(antagonism)과 상승작용(synergism)을 서로 주고받는 개별자로 보는 견해가 다시 요청된다. 즉 '역사'와 '소설'이 깊은 연관을 갖는다면, 그것은 김동인의 역사소설을 설명하는 데 그칠 것이 아니라 당대 문학장에서 이뤄졌던 역사소설 쓰기의 시도'들'이 소설가에게 어떤 감각과 인식 하에 놓여있었던 것인가에 대한 설명으로 나아가야 한다는 것이다.

역사를 다루는 소설이 단순히 '역사'를 다시 조명하는 것이 아닌, 역사적 인물과 사건을 차용하되 그것이 소설의 한 중추로서의 허구적 성격을 전혀 훼손시키지 않아야 하며 또한 결코 훼손시키지도 못한다는 김동인의 역사소설론은 오직 김동인만이 가진 독창적인 것은 아니었다.

월탄 박종화는 "사화(史話)나 사담문학(史譚文學)이란 말은 없으며 사화(史話)와 사담(史譚)은 제대로 사화(史話)요 사담(史譚)이겠지요, 한거름 나아가 예술적 관조 아래서 창작해 놓은 게 역사소설이라면 이것은 한 개 문학적 기교를 요구하는 것이니 곧 역사문학이란 말을 사용할 수 있겠지요"라는 견해를 드러낸 바 있다. 그런가 하면 역사소설 『무영탑』과 『흑치상지』의 현진건 역시 "「역사소설(歷史小說)」이라면 오직 사실(事實)에만 입각(立脚)하는것인줄 아는 것이 보통(普通)의 개념(槪念)인 듯 합니다. 역사소설(歷史小說)인 이상 될 수있는대로 사실(事實)에 충실(忠實)하는 것이 옳을게이야 다시 거론(擧論)할 여지(餘地)가 없지않습니까. 그러나 사실(事實)에 충실(忠實)하다고 해서 소설(小說)로서 주제(主題)와 결구(結構)를 돌아보지 않는다면 그것은 실기(實記)나 실록(實錄)이 될른지도 모르지만 도저히 소설(小說)이라 할 수는 없는 것 아닙니까."[174]라고 자신의 역사소설론을 피력했다.

그런데 현진건의 위의 글은 김남천이 자신의 소설 『무영탑』을 역사소설이 아닌 연애담에나 어울리는 것[175]이라는 혹평을 가한 데 대한 대답이었다는 전사(全史)로서의 맥락을 확인해볼 필요가 있다. 즉 역사소설이란 허구로서의 소설보다는 사실로서의 역사에 더 중점이 있다는 김남천의 맥락은 한설야에게서도 포착된다.

---

174) 현진건, 「역사소설문제(歷史小說問題)」, 『문장』, 1939.12, 127면.

175) 김남천, 「작금(昨今)의 신문소설(新聞小說)—통속소설론(通俗小說論)을 위한 감상(感想)」, 『비판』, 1938.12, 66면.

> **소위(所謂) 역사소설(歷史小說)이라고 부르면서도 기실(其實)은 진정(眞正)한 역사(歷史)와는 절록(絶錄)된 황당무계(荒唐無稽)한것이라고 할 것**이다. **차라리 야담(野談)이나 강담(講談)이라는 이름을 부치는 것이 타당(妥當)하지 안흘까?** (…) 거기(역사소설: 인용자 주)에는 역사(歷史)에 대한 정확(正確)한 비판(批判)을 가지려는 의욕(意欲)도, 또는 훨신 물러와서 역사적(歷史的) 사실(事實)이나 문헌(文獻)을 좀더 충실(充實)히 형상(刑象)가운대 반영(反映)해보려는 예술적양심(藝術的良心)과 노력(努力)도 전연(全然) 결여(缺如)한듯하다.[176] (강조는 인용자)

한설야의 「통속소설에 대하야」는 1930년대 중반 당시의 역사소설이 곧 통속소설에 해당하는 것이라는 주장을 담은 공격적인 글이다. 여기서 한설야가 긍정하는 역사소설이란 "진정한 역사"로부터 유리되지 않으면서, 역사에 대한 정확한 비판을 보여주는 것이 된다. 이 맥락을 이 글의 3장에서 살펴본 김동인의 장편소설에 겹쳐보면, 김동인의 역사소설이란 야담이나 강담에나 어울리는 것이 되는 것은 물론이다.

본고가 한설야의 역사소설론 탐구에도, 통속소설의 의미규정에도 그 목적을 두지 않음에도 불구하고 이 글이 중요한 이유는, 한설야를 통해 1936년 당시 문학장에서의 소설과 야담 간의 위계가 간명하게 드러나 있기 때문이다.

통속소설, 신문소설, 순수소설과 같은 것에 대해 그 어떤 당대의 문인에 못지않게 깊은 관심을 가졌던 이원조 역시 김남천, 한설야가 견지하고 있던 입장을 공유하고 있다.

이 논리대로라면 김동인의 역사소설은 모두 야담으로 규정된다. 이는 다시 말해 김동인이 1930년대 중반 『월간야담』과 『야담』에 발표했던 짧은 이야기 형태의 글들만이 야담이 아니라, 1929년 『젊은 그들』로부터 1948년의 『서라벌』까지의 대다수의 장편역사소설까지도 야담이라 볼 수 있다는 것이다. 물론 보통의 야담이 가진 서사 장형(長形)을 고려해볼 때 장편역사소설들은 그 길이가 훨씬 긴 것이지만, 서사의 편폭이 소설과 야담을 구분 짓는 것이 아니었다는 점 역시 분명하기 때문이다.

이 글은 김동인의 역사소설론 실제 텍스트와는 정면으로 대치되는 이 맥락을 비판하기보다, 오히려 적극적으로 겹쳐봄으로써 김동인의 역사소설론과 역사소

176) 한설야, 「통속소설에 관하야」, 『동아일보』, 1936.7.8.

설들—장편역사소설과 야담을 포함한—의 공통점과 차이점을 도출해보고자 한다. 그리고 그 도출로부터 이 글은 김동인 바로 그부터가 오히려 정반대의 역사소설론에 일견 동의하고 있었음을 드러내고자 한다.

짧은 역사소설에 해당하는 야담 작품들은, 역사 장편소설의 반대급부로서 그가 단편소설의 문법으로 회귀를 시도했음을 보여주는 것이다. 김동인은 미완작 『해는 지평선에』와 『잔촉』에서 이어져야 했던 서사를 야담 「반야의 죽음」를 통해 짧은 이야기로나마 시도했고, 이야기를 써내는 데 성공했다.

그리고 야담은 작품의 소재나 서사에 관해 조금 더 자유로웠기 때문에 김동인은 소설에서 이어나가지 못했던 서사를 야담을 통해 완성시키기도 했다. 1935년 1월 『중앙』에 「낙왕성추야담」으로 발표된 소설은 그 끝이 결말의 요약제시의 형태로 이뤄졌다. 고려왕 편조와 (신돈의 종이었던) 반야 사이의 소생인 무니노가 편조 사후, 그 후왕(後王)으로 즉위하게 되는 그 결말은, 소설 발표에 앞서 급히 작성된 것으로 보인다. 이 소설에서는 반야의 이후 행적이 전혀 언급되지 않았었다. 그런데 2개월 후인 1935년 3월 『월간야담』에 발표된 「반야의 죽음」에서 김동인은 반야가 왕이 된 무니노를 찾아갔다 조정의 대신들에게 그 알현을 거부당하고, 이후 반야는 쓸쓸히 죽음을 맞이한다는 내용의 야담을 발표했다. 야담 「반야의 죽음」은 소설 「낙왕성추야담」의 '이후의 서사'이다. 이는 결국 김동인의 야담이 그의 소설과 장르적으로 명확하게 구분되는 것이 아님을 의미함과 동시에, 상대적으로 긴 이야기에 해당하는 장편소설에서는 끝맺지 못했던 하나의 이야기를 야담이라는 서사양식을 통해서 '우회적'으로 그 완결에 성공했음을 동시에 의미한다.

애당초 그의 문학론에서의 "한 개의 창조한 세계"란 한 개의 이야기, 즉 단편소설을 늘 지칭하는 것이었다. 김동인의 1920년대 당시에 '창조한 세계'란 반드시 단편소설이어야만 한다는 조건부의 명제는 아니었지만, 바꾸어 생각해보면 그 '창조한 세계'를 가능하게 했던 것은 적어도 단편소설들뿐이었다. 그러므로 야담이라는 짧은 이야기는, 그가 1930년대 중반에 이르러서부터는 단편소설의 문법을 되찾은 것으로 보아야 한다. 이것을 통해 김동인의 야담이란, (전과 같은) 단편소설의 주제와 소재로부터는 완전히 분절된 것이기 때문에 소설이 아닌 야담으로 남을 수밖에 없었다는 것을 알 수 있다. 하지만 동시에 어떠한 야담은 소설로 범주화되고 있었고, 어떠한 야담은 미완소설의 뒷이야기를 담아내고 있었다는 점에서 1930년대 중반의 야담은 사실 단편소설에 훨씬 가까운 것이라

보아야 한다.

하지만 어디까지나 중요한 것은 그의 야담이 소설인가 소설이 아닌가에 있지 않고, 그의 야담 창작이 단편소설이라는 "간명한" 이야기-체(體)로의 복귀를 희망하는 한 우회적 작업이었다는 데에 있으며, 김동인은 그렇게 종전의 '창조'를 붙잡아보려 했다는 데 있다. 그리고 김동인의 역사장편소설들과 야담(역사단편소설)에서의 '제한적 성공'은 단지 김동인의 문학에서의 '창조'가 패퇴된 채로 그 명맥을 유지하고 있었던 형상이 아니라, 역사소설에로 그 문학 창작의 대상이 옮겨간 상황에서 그 '허구성'을 더욱 가시적으로 확보하는 데 성공하고 있었던 모습으로 독해되어야 한다.

제2절 장편소설에 나타난 '몸', '택현', 창업 서사

김동인 문학을 관류하고 있었던 약함에 대한 '동정'은 전기 김동인의 단편소설들에서 지속적으로 관찰되었던 것들이었다. 그런데 후기로 와서, 강함이라는 사랑의 세계가 비로소 구체화된다. 그것은 김동인의 앞서 살펴보았던 소설 텍스트들과 평론 등에서 확인되었듯 그가 바라마지 않았던 '강한 개인', "큰 사람"에 대한 서사를 본격적으로 그가 제시해갔음을 의미한다. 그것이 택현과 국가의 창업 서사에 새겨져 있다.

김동인의 1930년대 초반까지의 단편소설의 세계에서는 '약한 개인'의 서사가 두드러졌지만, '강한 개인', '주권자적 개인' 역시 중요했음은 물론이다. 그러한 강함/약함의 대비와 함께 각각이 모두 중요했던 것은 후기의 문학인 장편소설과 야담에서도 마찬가지였다. 몸의 강함/약함의 모티프는 김동인의 '창조'가 본래적 형상으로부터 구체화되어 나아간 것이다. 물론 여기서의 '몸'이란 창조를 실현할 '육체'에 해당한다. '강한 개인'이란 '강함'과 '개인'이라는 김동인 문학의 중요한 두 요소의 긴밀한 결합태이다.

앞서 3장 2절에서 보았듯 '개인의 세계'가 가진 보편성은 '개인의 세계'가 가진 '인간성'을 공통분모로 삼는 데에서 획득되고 있었다. 그러므로 인간의 '약함'이 김동인의 문학에서 그가 추구하는 '강함'보다도 먼저 제시되는 것의 이유가 여기 있다. 김동인이 도덕과 악마적 미 사이에서 갈등하고서, 악마적 미를 선택한다고 말했던 것에서 중요한 것은 김동인이 반도덕의 용기를 문학이 가져야 한다는 것에 있다. 그런데 그와 마찬가지로 반대급부에서부터 찾아지는 중요함은, 그가 '강함'을 추구하고 '악마적 미'를 선택해야 했음에도 그가 끊임없이 '도덕'과 '약함'에 대해 고통받고, 그것에 대해 결코 완전히 자유로워지지 못했음이다.

김동인의 문학이 힘과 의지를 쉽게 획득한 채로 유아(唯我)적 독존으로 결코 멀리 가버리지 않았다는 데에서 오히려 김동인의 문학은 '창조'의 의지를 악전고투하면서도 찾기 위해 노력했던 의식적인 문학으로 독해된다. 그렇기 때문에 '사랑'의 세계인 '강함'의 세계는 그의 문학에서 '창조되어야 할' 진실로서 그 의미를 지속적으로 간직할 수 있었다. 그리고 그가 천명한 예술의 위대함이 오히려 그 불완전함으로부터 비롯된다는 김동인의 문학론이 바로 그 감정을 계속해서 창조의 이유이자, 그것을 불완전하게 하는 요건이자, (「목숨」에서 그가 말했듯) 그것을 역설적으로는 위대하게끔 만드는 요건이기도 했던 것이다.

앞서 김동인의 '독자 인식'에 대해 살펴보았던 텍스트(소설 「약한 자의 슬픔」에 대한 부연인 「남은 말」)에서, 김동인은 '강한 자(者)'가 될 것을 독자에게 고취시키고 있었다.

> 여러분은약한자의슬픔에서—아니, 엇던작품(作品)에서던지, 지상(紙上)에흐르는글자를보시지말고, 한층더기피조히아레감초여잇는글자, **작자(作者)가쓰려하면서도쓰지못한말**을차저보서야합니다. (…) **강한자(者)**가되십시오. / **부대**(부디—인용자 주) **페이쥐뒤에감초여잇는글자**를보아주십시오.[177] (강조는 인용자)

엘니자벳트가 강해질 것을 다짐하며 종결되는 「약한 자의 슬픔」에서 '강함/약함'의 문제란 물론 소설 전체를 관류하고 있는 문제였다. 그러나 여기 제시된 글은, 김동인이 '강함/약함'의 문제를 단순히 소설 내의 문학적 수사 정도로 다루고 있지 않다는 것을 보여준다는 점에서 중요하다. "강한 자가 되십시오"라는 김동인의 요청은 그가 「약한 자의 슬픔」에서 '쓰려했으면서도 쓰지 못한 말'이었고, '페이지 뒤에 감추어져 있는 글자'였다.

「약한 자의 슬픔」, 「마음이 여튼자여」, 「목숨」, 「벗기운 대금업자」, 「수녀」 등 1920년대 단편소설들에서 김동인은 줄곧 '약함'을 형상화하고, '강함'을 지닐 것을 요청하고 있었다. 그런데 1930년대 장편소설들에서 김동인은 '강함'에 대해 인물들을 통해 직접 제시하고 있는 것이다. 이는 참으로 중요한 문학적 변화에 해당하는데, 김동인의 소설이 '강함의 미달태(약함)'을 통해 '강함'의 필요를 제시하는 차원에서, 비로소 '강함'을 직접 제시하게 된 것이기 때문이다.

그것은 단편소설시대에서 장편소설시대로의 이행에서 가장 주목할 만한 문학적 형상의 변화이다. 이러한 관점이 확보된다면, '강함'을 제시하고 있는 소설과 그 소설에서의 인물들은 김동인 문학에서 줄곧 최대 문제로 존재하고 있었던 '창조'의 계보 하에 놓일 수 있으며, 그 '창조'의 연속적 차원에서 이를 살펴볼 수 있다.

장편소설에서의 '홍선대원군'(『운현궁의 봄』의 경우), '수양대군'(『대수양』의 경우)과 같은 인물들은 그러므로 단순히 이광수 역사소설에 대한 대타항도, 혹은 영웅주의도, 혹은 통속적인 권력자모델을 취한 것도 아니다. 또한 이러한 인물들은 김동인의 유아독존적인 성향에 의한 것도 결코 아니게 된다.

---

177) 김동인(『창조』 2, 1919.3), 앞의 책, 145면.

왜냐하면 이때에 제시되는 '강함'이란 단순히 힘 있고 자신의 권력 아래에 모두를 자기휘하에 둘 수 있는 힘을 의미하는 것이 아니라, 인간이라는 존재에게 육박해오는 몸과 마음의 연약함과, 죽음이라는 문제와, 각종 감시·규율 권력이라는 문제로부터 벗어난 어떤 상태를 의미하는 것이기 때문이다.

또한 더욱 중요한 것은 이러한 인물들이, 김동인의 단편소설들에서 '세인의 평가', '도덕'을 비판하는 것에서 넘어서 직접 그러한 인물들을 주인공으로 한 소설을 써냈다는 것이다. '세인의 평가'와 '도덕'의 관점에서 부정적인 인물로 생각되던 흥선대원군(왕의 권력을 차지하기 위해 아들을 명목으로 내세워 섭정을 한 인물), 수양대군(단종을 유폐하고 왕위를 찬탈한 인물이자 폭군) 등을 소설의 주인공으로 내세워 그 문제적인 지점을 극대화시켰다.

장편소설과 야담에서 강함/약함은 주로 몸의 건강성에 관한 묘사를 통해 제시된다. 김동인 문학에서의 강함/약함의 문제가 곧 육체의 (불)건강성으로 환원되는 것은 결코 아니지만, 그와는 별개로 육체의 (불)건강성과 삶/죽음의 문제는 김동인 문학의 강함/약함이라는 주제에서 중요한 한 부분을 차지하고 있었다. 육체의 (불)건강성의 문제는 후기 김동인 문학에서 주로 나타나지만, 그것은 결코 1929년 이후에만 드러나는 것은 아니었다.[178]

『젊은 그들』에서는 소설의 제목에서부터와 함께, "그(이인화: 인용자 주)는 한껏 팔과 다리를 버텨보고 잘 무르익어가는 제 몸을 어루만지면서 커다란 기쁨과 젊은이뿐이 가질 수 있는 만족을 느꼈다."[179]와 같은 서술에서는 젊은 몸이 가진 건강성이 드러난다. 그리고 그 몸은 단지 젊고 건강한 것에 그치지 않고, 이들이 유폐 상태에 있는 대원군을 돕기 위한 대업을 달성하는 데 소용되므로, 서사에 개연성을 부여할 뿐만 아니라 당위를 부여하는 것이었다.

『잔촉』의 최대 문제는 고려 말이라는 시간표지 하에서 '고구려의 옛 땅을 어떻게 되찾을 것인가'에 대한 것이었다. 『잔촉』의 문제를 악화시키는 것은 단

---

178) 몸의 (불)건강성과 삶/죽음의 문제가 소설의 최대 문제로 제시된 전기 김동인 소설 가운데에서는 「목숨」이 가장 적절한 예시가 될 수 있을 것으로 보인다. 가장 한 예로 "자넨 다행이네, 살아나서!" / "그렇지, 내게는 R이라는 좋은 벗이 있었기에……." / "살아났지, 그렇지 않으면 죽을 것을……." / 나는 그의 말을 이었다. / "그래." / 나는 좀 높은 곳에 있는 우리 집에서, 내려다보이는 장안을 둘러보았다. 거기 먼지가 보얀 것은 억조창생이 삶을 즐기는 것을 나타낸다. 아아, 그러나 그들의 목숨을 누가 보증할까? 의사의 조그마한 오진으로 그들은, 금년에라도, 이달에라도 죽을지 모를 것을……. / 나는 다시 M을 보았다. / **건강. 그것의 상징이라는 듯한 그의 둥그런 얼굴은, 빛나는 눈으로써 나를 보고 있었다.**" 김동인(1921.1), 앞의 글.

179) 김동인, 『젊은 그들』(『동아일보』, 1930.9.2.~1931.11.10.); 『김동인전집 6』 동아일보사, 1988, 18면.

연 위화도 회군이라는 사건이며, 그 사건을 주도한 이성계는 따라서 『잔촉』의 최대 적이 된다. 국가의 차원에서 이뤄져야 했던 요동 정벌이 이성계의 회군에 의해 좌절되었지만, 그러나 개인의 차원에서는 최규의 암중 활약에 의해 명나라는 타격을 입게 된다. 그러므로 『잔촉』은 주인공 최규를 통하여, 소설의 최대 문제에 대한, 제한적이지만 유일한 해결의 실마리를 보여주고 있었다.

'개인적인 차원에서 이뤄졌던 요동 정벌 서사'가 최규에 의해서만 가능했음은 '몸'의 논리에 의해서였다. 우왕은 물론 젊었지만 왕이라는 이유로 비밀리에 홀로 명에 가서 싸울 수 없었고, 무엇보다 요동을 정벌해야 한다는 의지를 가장 강하게 드러냈던 최영이 요동에 나가지 못했던 것은, 그가 대장군이었지만 싸우기에 너무 늙어버렸기 때문이었다. 『잔촉』은 최영의 늙은 몸을 반복해서 드러낸다.

> 팔을 펴서 만져 보니 현저히 가죽이 얇아지고, 잡아당기면 꽤 늘어나는 품이 근래 무척 바랜 것이 분명하였다. 누르면 반발되고 투기면 튀어나던(근육의) 탄력이 퍽으나 감쇠되었다. 나이가 일흔 셋- 웨 쇠하지 않았으랴.[180]

> 무릎뼈가 마주친다. 만져 보매 그 건강하고 탄탄하던 몸집도 주름살 천지요 돌덩이 같던 근육도 힘이 빠졌다. 나라를 위하여 분투하기 근 육십 년, 지금 이 말라빠져가는 늙은 몸을 최후까지 나라를 위하여 싸우자.[181]

최영은 그 어떤 인물보다 『잔촉』이 제시하는 문제를 잘 드러내는 인물이다. 그는 "말라빠져가는 늙은 몸"을 이끌고서라도 "최후까지 나라를 위하여 싸우"기를 다짐했지만 최영은 『잔촉』에서 결국 적과 싸우지 못했다. 『잔촉』에서의 젊음은 신체적 아름다움을 드러내거나 낭만적인 분위기를 자아내는 요소가 아니라, 나가서 적들과 싸울 몸을 지탱해주는 요소였다. 여기서 찬미되는 젊고 강한 육체, 싸우기 위한 젊은 몸이란 곧 『잔촉』이 연재된 잡지였던 『신시대』에서 포착되는 담론[182]이기도 했다.[183]

---

180) 김동인, 『잔촉』, 『신시대』 3, 1941.3, 234면.

181) 김동인, 위의 글, 『신시대』 4, 1941.4 ; 김동인(1987), 앞의 책, 254면 참고.

182) 『신시대』의 학무국장인 鷺原時三郎이 쓴 「新體制와 朝鮮青年」의 "老人, 壯年은 이미 故習에 뼈가 굳고 또 血脈도 硬化하기 쉬운 것이다. 단 여기에 소위 老人, 壯年이라는 것은 年齡에 의하여 하는말은 아니다. 觀念의 問題다. 이러한 旣成階級에 새롭고 過激한 運動을 갑자기 일으키는 것은 無理할지도 모르겠으나 이것은 國家의 將來를 爲하여 必要한 것이다. (…) 여기에 青年의 時局的 大任務가 있다고 생각한다. 青年은 새로운 理想에 살며 正義와 國家的 要請의 앞에는 萬難을 排除하여

왕(세종대왕)은 손에 들고 있던 물건을 고즈너기 놓으며 고함쳤다. (…) 황희를 보면서 혼잣말 비슷이 입을 열었다.

"나보다도 동궁이 더 쓸데 있을걸…." (…)

건장한 왕은 이런 것까지 쓸 필요가 없어서 약질인 세자에게 주려고 하는 것이었다. (…) 이윽고 쿵쿵쿵 땅이 울리는 소리가 사정전 앞으로 돌아와서 멎었다. (…) **우렁찬 이 소리에 굽어보니 거기 등대한 것은 왕이 부른 동궁이 아니요 왕의 둘째 아드님 진평대군 유**였다.[184]

『대수양』의 첫머리에는 '돈피 이불'에 관한 일화가 등장한다. 세종은 자신이 선물 받은 두껍고 따뜻한 돈피 이불을 병약한 '동궁'(이후의 문종)에게 주려고 하는데, 진평대군 유(이후의 수양대군, 세조)가 그(세종)의 앞에 나타난다. 수양대군의 건강성은 왕위를 이어받을 미래의 사건을 예시(豫示)하는 것이다.

『제성대』에서는 반대로 육체의 '늙음'이 두드러진다.

"내가 늙었느냐."

마음만은 아직 삼십 청년이었다. 몸도 변한 듯싶지 않았다. 그러나 아직 그 원기 그대로 있으나 그래도 환갑 늙은이로서의 부주의, 방심이 있었기에 이런 실수를 한 것(낙마하여 부상)이었다. (…) 늙어 가는 몸—아직 하지 못한 사업— 이번 낙마에서 통절히 자기의 늙음을 자각한 임금은 이 심통 때문에 병도 좀체 차도가 보이지 않았다. (…) 이월 그믐에서 삼월 그믐 사월 그믐— 이렇게 임금은 만 두 달을 다리를 자유로이 쓰지 못하였다. 젊은 시절 같으면 그맛 낙마쯤은(애당초 낙마부터 않겠지만) 불과 며칠이면 전쾌가 될 것이었다. 그런 것이 두 달이나 걸리고도 지금도 걸음걸이에 새큰거리는 감각을 느끼면서 임금은 근심을 넘어서서 도리어 공포감까지 받았다. **늙음이란 것이 무서운 것임을 더욱 절실히 느꼈다.**[185] (강조는 인용자)

이 대목은 『제성대』에서 견훤이 낙마를 한 일화에 대한 대목인데, 이는 견

邁進할수 있는 勇氣가 있고 實行力이 있다."에서는 기성세대가 아닌 청년들에 대한 기대가 엿보인다.

183) 1941년 당시에는 중일전쟁이 장기전으로 돌입하고 태평양전쟁이 가속화되는 시기였는데, 이때 식민지 조선은 병참기지(兵站基地)의 장소로써 그 임무를 수행할 것을 일본제국에 의해 요청받고 있었다. 「병참기지반도(兵站基地半島)의 임무(任務)」, 『신시대』 1, 1941.1. 12~13면 참고.

184) 김동인, 『대수양』, 『조광』, 1941.2.

185) 김동인(1938.5~1939.4), 앞의 글 ; 김동인(1987), 앞의 책, 168면.

훤이 후백제를 건국한 이후 시간이 흐르면서 개인이 발휘하고 있던 힘을 잃어버렸음을 드러낸다. 또한 이 대목을 기점으로, 그 이후로부터는 본격적으로 후백제 역시도 그 힘을 잃게 되고 신검에 의해 견훤이 납치되기에 이르면서 후백제는 신라에 복속되게 된다.

『운현궁의 봄』과 『대수양』, 『제성대』 이상의 세 개의 장편소설에서는 '택현(擇賢)'이라는 것이 공통적으로 소설을 지배하는 논리로 작동하고 있다. 택현이란 왕이 세자를 책봉함에 있어 장자를 세자로 삼는 장자 책봉의 원칙과는 달리, 현명한 사람을 골라서 책봉하는 원칙을 말한다. 김동인이 진시황을 고평했을 때 그 근거로 제시되고 있었던 "역사 이후의 제일 큰 위인", "순전한 용기"[186]은 그가 힘에의 의지를 대단히 긍정하고 있었음을 말해줌과 동시에, 진시황이 국가를 창업하고 자신의 의지와 힘으로 직접 왕관을 썼음이 긍정되는 것은 『운현궁의 봄』, 『대수양』, 『제성대』의 주인공들인 흥선대원군, 수양대군, 견훤의 의지와 열망을 긍정한 것과 친연성을 갖는다.

『운현궁의 봄』에서의 흥선 대원군, 『대수양』에서의 수양대군은 모두 왕이 되거나 왕에 해당하는 권력을 쥐는 인물들이다. 『운현궁의 봄』과 『대수양』은 선왕의 장자로서 그러한 권력을 자연스레 획득하게 된 것이 아닌, 훌륭한 인품과 뛰어난 기개, 강인한 성격, 그리고 적극적이고도 강렬한 의지를 가졌기 때문에 그 자리에 오르게 된 인물을 제시하고 있다. 『제성대』는 정 반대의 경우로, 『제성대』는 견훤이 세운 후백제가 견훤의 다음 세대의 왕에 이르러서는 곧장 망하게 되는 것이 장자 책봉의 원칙(신검이 왕이 되는 것)을 따랐기 때문으로 귀결되는 서사를 갖고 있다. 이러한 것은 모두 김동인이 그의 단편소설과 평론에서 계속해서 제시해왔던 기존의 객관화된 체계와 관습에 대한 거부로서 그 논리의 맥을 같이 한다.

또한 독특한 '몸'의 형상을 띤 존재들이 『해는 지평선에』와 『제성대』에서 포착된다.

"젊은 양반!"

186) 김동인, 「배따라기」, 『창조』, 1921.5. "나는 이러한 아름다운 봄 경치에 이렇게 마음껏 봄의 속삭임을 들을 때는 언제든 유ー토피아를 생각지 않을 수 없다. (…) 유ー토피아를 생각할 때는 언제든 그 '위대한 인격의 소유자'며 '사람의 위대함을 끝까지 즐긴' 진나라 시황을 생각지 않을 수 없다. (…) 몇 만의 역사가가 어떻다고 욕을 하든 그는 참말로 참삶의 향락자며, 역사 이후의 제일 큰 위인이라고 할 수 있다. 그만한 순전한 용기 있는 사람이 있고야 우리 인류의 역사는 끝이 날지라도 한 '사람'을 가졌었다고 할 수 있다. / '큰 사람이댔다.' 하면서 나는 고개를 들었다."

하고 찾는 소리가 들렸다.
현수가 천천히 머리를 돌리며 보매 현수가 있는 곳에서 여남은 걸음쯤 뒤에 웬 사람이 서서 현수에게 오라고 손을 치고 있었다. (…) 그것은 **과연 기이한 차림이었다. 굵은 베로 옷을 지어 입었다. 아니 옷이라기보다 단지 몸을 싸기 위한 보자기였다.** 스타일도 없고 모양도 없었다. 머리에도 굵은 베로 벙거지도 아니요 관도 아닌 기이한 감투를 만들어 썼다. **한 껍질의 굵은 베옷의 속은 알몸이었다. 온통 털 투성이의 몸은 스타일이 없는 옷 틈으로 이리저리 내비치었다.**
키는 보통 사람의 목 하나는 더 컸다. 거기 어울리게 몸집도 장대하였다. (…)
괴인은 손을 들었다. 그리고 현수의 턱을 잡아서 조금 현수의 얼굴을 들어 놓았다. 아직껏 안상에 무인이요 안중에 무인이요 안하게 무인이던 **현수도 이 괴인의 앞에는 그만 위압되어서**, 마치 새색시와 같이 눈을 푹 내려뜬 채 괴인이 하라는 대로 얼굴을 조금 든 것이었다.[187] (강조는 인용자)

이렇게 내려가던 그들(견훤, 궁예)은 이상한 물건 하나를 발견하였다. 고삐를 잡은 견훤이 발견하고 궁예에게 알으킨 것이었다. / 처음에는 짐승으로 보았다. 소름이 온 몸으로 쪽 돌았다. 안장에 찬 활을 벗기려고 서둘렀다. 그러면서 자세히 보매 짐승이 아니었다.
사람이었다. 발가숭이 사람이었다. 몸에 한 올의 실도 감지 않는 진정한 발가숭이— 머리털도 반반히 깎였으니 혹은 중일까.
가까이 이르렀다. 너무도 해괴하므로 두 소년은 말도 못하고 굽어보았다. 중(?)은 **자기가 이렇듯 발가벗고 다니는 것이 아무 부자연한 일이 없다는 듯이 태연히 소년들을 쳐다보았다.**[188] (강조는 인용자)

『해는 지평선에』 에서의 '괴인'과 『제성대』 에서의 '발가숭이 사람'은 모두 단순히 독특한 인물이 아닌, 비범한 존재로 제시된다. 이들은 도술에 능하며, 현대의 세속적인 공간으로부터 벗어나 유유자적하는 인물로 나타나 있다. 그러나 그러한 탈속적 존재들은 단순히 세상으로부터 멀리 떨어져 있는 인물이 아니라, 오히려 세상의 문제를 가장 정확히 진단하고 미래를 예언하는 존재로 나타나 있다. 특히 『제성대』 의 경우 이 비범한 존재는 궁예와 견훤에게, 이들이 앞으로 세울 국가인 후고구려와 후백제가 왜 망하게 될 것인지에 대해 예언하고 있다. 『해는 지평선에』 와 『제성대』 의 주인공이 마주치는 이 인물들은 평범한 인간

187) 김동인(1932.9.30.~1933.5.14.), 앞의 글 ; 김동인(1988), 앞의 책, 96면.
188) 김동인(1938.5~1939.4), 앞의 글 ; 김동인(1988), 앞의 책, 37면.

을 뛰어넘은 초인적 존재로 묘사되어 있으면서, 주인공들이 앞으로 전개해갈 주요 서사를 예언하고 또 그 동기를 부여하는 인물에 해당한다.

또한 이들은 모두 '알몸'의 상태가 강조되어 있다. 『해는 지평선에』의 인물은 한 껍질의 베옷을 걸쳤지만 그 옷 속의 몸의 형체가 훤히 드러나 있으며, 『제성대』에서는 아무런 옷을 입고 있지 않은 인물의 형상이 묘사되고 있다. 이는 니체가 긍정했던 '육체적 자연성'을, 김동인 역시 문학 텍스트 내부의 독특한 인물로써 형상화하고 있는 것으로 보아야 한다.

한편 김동인의 장편소설에서는 유난히 미완이 잦다는 문제와, 완결된 소설의 경우에도 그 서사가 어느 시점 이후로는 다소 급작스레 마무리된다는 것을 주목할 만하다. 『운현궁의 봄』에서는 흥선대원군이 왕실로부터 완전히 벗어난 야인으로 살아가다가, 철종의 모친인 대비와 교류하게 되면서 왕실을 드나들게 되고, 결국에는 고종을 즉위시키고 자신이 섭정을 하게 되기까지의 그 과정이 상세하고 구체적으로 드러나 있다. 하지만 정작 섭정을 하게 된 이후로는 서사가 급격히 단순해지면서 소설이 종결된다. 『대수양』은 그보다 더 두드러지는 양상을 띤다.

> 내가 못할 일을 했는가? 신왕은 몇 번을 속으로 자문하였다.
> 그러나 거기 대한 대답은 명료히 그의 마음에 일었다.
> —아니로다. 천상 천하 아무 데를 내놓을지라도 추호 부끄러운 데 없다. 다만 조카님의 부탁과 같이 이 백성을 내 힘으로 넉넉히 안락되게 하며, 이 땅을 기름지게 키우는 데 성공하겠느냐 못하겠느냐 하는 문제뿐이로다.
> 온 힘을 다 쓰자. 뼈를 부수고 몸을 갈아서라도 조카님의 뜻에 봉답하고, 또 어린 마음에 고통을 받으며 물러서신 조카님을 이후 마음과 몸이 아울러 평안하시도록 온 힘을 다 쓰자.
> 신왕은 굳게 마음에 결심하였다. (…)
> 이리하여 새 임금은 이 나라에 군림하게 되었다.(끝)189)

또한 김동인의 대부분의 소설이 주인공 한 명의 이야기이므로, 그 주인공의 생이 다하거나 혹은 그 능력을 상실하게 될 때에도 이야기는 곧장 종료된다. 『제성대』에서 중요한 것은 견훤으로 대표되는 후백제였지만, 주인공 견훤이 노년에 들고 신검에게 납치를 당하게 되자 서사는 급격히 위축된다.

---

189) 김동인, 『대수양』, 『조광』, 1941.12.의 가장 마지막에 해당하는 단락이다.

김동인의 소설 중 장편으로 기획되었으나 미완에 그친 것은 『태평행』, 『해는 지평선에』, 「정열은 병인가」, 「젊은 용사들」, 『잔촉』, 「분토의 주인」, 『성암의 길』 까지 7편에 이른다. 그 중 『태평행』은 『중외일보』 폐간에 의한 것이고, 「분토의 주인」은 총독부 검열로 중단된 것이므로 5편에 해당하는 장편소설 기획이 마지막까지 완수되지 못했던 것이다. 김동인의 미완은 많은 것을 말해준다. 첫째는 김동인의 장편소설은 사전에 집필한 후에 그것을 일일연재분으로 나누어 발표한 방식이 아닌, 소설을 매일 발표하면서 몇 회분씩 그에 앞서 창작을 했으리라는 그의 장편소설 창작방식이다. 그리고 더욱 중요한 둘째는 김동인이 1929년부터 약 20여 년간 장편소설을 지속적으로 써왔으면서도, 그것에 결코 잘 적응하지 못했다는 것이다.

그러나 잠시 언급했듯 김동인이 단편소설에서 지속적으로 등장시켰던 '문제적 개인' 한 명은 장편소설에서도 유지되고 있었으며, 미완의 문제를 김동인이 인식하고 이후 같은 서사를 새로운 소설에서 보다 발전시켜나가려 했음은 주목할 만하다.

『해는 지평선에』와 『잔촉』은 사실상 같은 소설이다. 『해는 지평선에』의 주인공 '현수'와 『잔촉』의 주인공 '최규'는 '같은' 인물이며, 주변 인물들(주인공의 남동생, 주인공의 부인, 그 부인의 여동생)과 세부적인 서사마저 똑같다. 특정 서사는 완전히 토씨 하나 틀리지 않고 재등장하기도 한다. 이는 분명 김동인의 『잔촉』이 자기표절의 문제를 내포하고 있음을 말해준다.

하지만 『해는 지평선에』에서는 탈각되어 있는 정치적 성격이, 『잔촉』에서는 새롭게 기입되고 있었다는 점은 주목할 만하다. 두 작품 모두에서 주인공의 살인은 각 소설의 서사에서 가장 중요한 문제를 해결하기 위해 이뤄진다. 현수의 살인은 『해는 지평선에』에서 가장 문제시되는 '관약'의 정체를 알아내기 위해 이뤄졌고, 최규의 살인은 고구려의 옛 강토를 회복하고자 했던 『잔촉』의 최대 문제를 '홀로' 그 곳의 국가 관료를 무찌름으로써 해결하고 있는 것으로 제시된다. 『해는 지평선에』에서 현수는 한양 도성 내의 민간인을 죽이지만, 『잔촉』에서 최규는 명나라 요동의 관료들을 죽인다. 그러므로 주요 서사가, ―『해는 지평선에』와는 다르게―『잔촉』에 있어서는 소설의 최대 문제와 비로소 직접적인 연관을 띠게 되는 것이다.

그러므로 『해는 지평선에』와 『잔촉』의 경우는 등장인물들은 그 이름만이 바뀐 채 똑같이 유지되고, 소설 내의 사건 역시 완전히 같다는 점에서 김동인은

『해는 지평선에』의 서사를 『잔촉』에서 다시 쓰길 시도했다는 것을 알 수 있다. 다만 바뀐 것은 『잔촉』의 경우 구체적인 시간 표지(고려말)가 작중 시간적 배경이 된 점이다. 이를 바탕으로 도성 내의 사람들을 밤마다 도륙했던 『해는 지평선에』의 현수는 『잔촉』의 최규에 와서 '대명정벌'이라는 정치적 함의를 새롭게 띠게 된다.

하지만 『해는 지평선에』에서는 탈각되어 있는 정치적 성격이, 『잔촉』에서는 새롭게 기입되고 있었다는 점은 주목할 만하다. 이들은 모두 국가의 허술한 감시망에 파열을 내고 살인을 저지른다. 두 작품 모두에서 주인공의 살인은 각 소설의 서사에서 가장 중요한 문제를 해결하기 위해 이뤄진다. 현수의 살인은 『해는 지평선에』에서 가장 문제시되는 '관약'의 정체를 알아내기 위해 이뤄졌고, 최규의 살인은 고구려의 옛 강토를 회복하고자 했던 『잔촉』의 최대 문제를 '홀로' 그 곳의 국가 관료를 무찌름으로써 부분적으로나마 해결하고 있는 것으로 제시된다. 『해는 지평선에』와 『잔촉』의 경우는 특히 독특하다. 등장인물들은 그 이름만이 바뀐 채 똑같이 유지되고, 소설 내의 사건 역시 완전히 같다는 점에서 김동인은 『해는 지평선에』의 서사를 『잔촉』에서 다시 쓰길 시도했다는 것을 알 수 있다. 다만 바뀐 것은 『잔촉』의 경우 구체적인 시간 표지(고려말)가 작중 시간적 배경이 된 점이다. 이를 바탕으로 도성 내의 사람들을 밤마다 도륙했던 『해는 지평선에』의 현수는 『잔촉』의 최규에 와서 '대명정벌'이라는 정치적 함의를 새롭게 띠게 된다.

『백마강』에서는 왕자 풍과 복신의 백제부흥운동이, 허구적 인물인 소가와 집기를 비롯한 다수의 옛 백제 사람들과 함께 이뤄지는 서사를 가졌다. 이상경은 『백마강』을 포함한 김동인의 역사소설들이 '영웅숭배주의'라고 비판했다.

> 복신이 왕자 풍과 야마도의 구원병까지 데리고 주류성으로 들어오고 온 성내 사람들이 환호성을 올린다. 소설 「白馬江」은 여기서 끝난다. 이 간략한 줄거리를 통해서도 우리는 다음과 같은 점을 문제 을 수 있다. 우선 金東仁 역사소설에서 언제나 드러나는 영웅숭배주의이다. 의자왕이라는 군주 한 사람이 아내를 잃은 우연한 사건에 의해 백제가 망하게 되었다는 시각과, 집기의 영웅적인 활약으로 많은 사람들이 평안을 얻고 왕도 마음을 고쳐먹게 되었다는 식의 이야기 전개가 이를 보여준다.[190]

190) 이상경, 「현실영합과 오락소설의 구조」, 『김동인전집』 13, 조선일보사, 1987, 427~428면.

김동인이 “역사적 영웅들을 소설에 무비판적으로 수용”했다고 본 이상경의 논의는, 이 글의 문제의식이 낙착되는 한 지점인 ‘획일적인 서사’의 주된 원인을 제시해준다는 점에서 이 글과 연결됨은 분명하다.

하지만 “그 金東仁의 최후의 작품이 그의 최초의 강렬한 문학적 선언과는 완전한 대척점에 서 있는 「白馬江」과 「乙支文德」”이라고 귀결될 때에는, 사실 단편소설에서부터 장편소설로까지 꾸준히 제시되고 있었던 ‘주권자적 개인’이라는 주인공 한 명의 허구적 이야기가 갖는 김동인 문학의 연속적 성격은 여기에서 찾을 수 없게 된다. 여기서 이상경의 논의는 김동인의 단편소설, 장편소설, 야담까지 모든 문학양식의 텍스트에서 ‘강한 개인’이라는 주인공이 포착된다는 것을, 김동인의 역사장편소설만의 특징만으로 좁힌 것이며, 또한 ‘강한 개인’의 변용에 해당하는 ‘(역사상의) 강한 개인’을 ‘역사적 영웅’으로 정의하면서, 역사장편소설이 지니고 있었던 독립적인 변수로 바꾸어버렸다는 데 그 문제가 있다. 이상의 두 문제 때문에 김동인의 장편소설들은 “최초의 강렬한 문학적 선언과는 완전한 대척점”에 있게 되어버렸다.

김동인의 역사소설들은 권력자들을 영웅시하며, 권력을 획득하고 지배를 행하는 것이 아니다. 김동인의 ‘주권자적 개인’이란 도덕적으로 비난을 받았던 인물을 문학적으로 형상화하면서, 그 인물들을 기존의 시각과는 다른 시각에서 재구성하는 것이었다. 그 인물들에는 폭정을 일삼고 개인의 영생만을 꿈꿨던 것이라 비난되던 ‘진시황’(「대동강」과 「대동강은 속삭인다」의 경우)과, 권력에의 야욕을 실현하기 위해 아들인 고종을 왕위에 앉히고 자신의 욕망을 채워간 ‘흥선대원군’(『운현궁의 봄』의 경우)과, 어린 단종을 폐하고 독재를 하기 위해 계유정난을 일으킨 ‘세조’(『대수양』의 경우)가 있다. 김동인은 이 인물들을 반대로 긍정함으로써 공식 역사를 비판하고, 문학적 상상적으로 보충해볼 수 있는 그러한 ‘창조’를 실현하려 했던 것이다. 김동인은 이들을 ‘주권자적 개인’으로 묘사하면서, 끊임없는 ‘힘에의 의지’를 가졌던 ‘창조’를 문학 텍스트의 차원에도 지속적으로 실현시켰던 것이다.

『대수양』과 『운현궁의 봄』, 『제성대』, 『을지문덕』, 『백마강』, 『서라벌』의 주인공은 각각 수양대군, 흥선대원군, 견훤, 을지문덕, 풍, 주몽이다. 이들은 모두 국가를 창업하였거나, 왕이 되었거나, 왕에 준하는 권세를 떨친 인물들이다. 그 중에서 수양대군과 흥선대원군의 경우에는 왕족이되 왕이 될 사람이 아니었음에도 개인의 의지와 뛰어난 역량으로 보위에 오른 사람으로 『대수양』

과 『운현궁의 봄』에서 형상화된다. 『제성대』와 『서라벌』은 각각 후백제와 고구려를 세운 인물을 주인공으로 하는 소설이다.

이는 김동인에 의해 강한 개인이 이룰 수 있는 최대의 업적으로 '건국'이 상상되었던 것을 의미하면서, 이때 그러한 건국 서사와 나라를 세운 각 소설의 주인공들은 '한 개인'이 무언가를 '창조'하는 예술로서의 단편소설의 세계와 본질적으로는 같게 되는데, 그것은 단편소설의 세계에서 그가 주인공을 '창조'했던 원리의 최대 핵심이었다.

그러나 무엇보다 중요한 것은 김동인의 문학에서 '주권자적 개인', '자연적 육체성을 드러내는 인물'과 같은 형상화는 후기의 소설에서 두드러진다는 점이다. 이는 김동인의 '약한 자'에 대한 형상화가 종전의 문학의 주를 이루고 있는 것과 대비되면서, 이 시기 김동인의 문학이 그가 지속적으로 지향했던 '창조'에 대한 구체적인 제시에 성공하고 있음을 의미한다.

제3절 망국이란 배경과 '대동강' 공간의 창조

이 글의 2장에서 살펴본바 「딸의 업을 이으려」, 「수녀」, 「아라삿 버들」(「포플러」), 「벗기운 대금업자」, 『태평행』, 「화환」 등의 소설에서는 김동인의 현대적 규율과 근대성에 대한 비판이 두드러졌다. 그렇지만 일제는 분명히 강점기 당시 문학을 검열하고 탄압하면서, 수많은 잡지와 신문들은 정간시키거나 폐간시켰다. 실제로 『문예공론』 이후 『태평행』이 다시 이어서 발표된 매체인 『중외일보』는 일제에 의한 폐간으로 인해 결국 미완으로 남게 되었다.

그리하여 김동인의 문학에서 규율과 권력에 대한 비판은 그 위험함이 가시화되고 증가함에 인해 1930년대에 들어서는 전과 같은 방식으로 이루어지기 어려워졌다. 『태평행』에서와 같은 일제에 대한 비판이 유지될 수 없었음은 물론이다. 그것은 김동인이 '지금-여기'의 이야기가 아닌 '그때-거기'의 이야기인 역사소설로 문학의 방향을 수정했던 것과도 분명 상관관계가 있어 보인다. 그러나 그것을 두고 김동인의 문학이 과거의 인물과 사건으로의 전향을 일으켰으며, 근·현대에 대한 비판적 의식이 무뎌진 것이라고 볼 수 없음은 앞선 4장의 1절에서부터 구명되었다. 후기 김동인 문학의 커다란 부분을 차지하고 있는 그의 역사소설들에서 '역사'란 단순히 옛것, 옛이야기에 대한 막연한 긍정으로서 복고주의의 소산이 아니다. 그것은 전과 같은 '발견되어야 할 진실'로서의 창조, 주어진 채로 순응할 것을 강요하는 '진리'에 대해 그 날카로운 비판의 시각을 견지한 것으로서의 창조의 가능성이 폐색된 상황에서, 자신의 문학의 '창조적 특징' 중 다른 하나에 해당하는 '허구성'에 대한 보다 확고한 성취를 위해 '역사'의 의장을 띠면서도 '소설'에 해당하는 글을 창작하기 위한 한 시도로 독해되어야 한다.

고구려의 땅이었던 곳을 되찾아야 한다는 이른바 '고토(古土) 되찾기' 서사는, 백제를 계승하여 후백제를 세우려는 견훤에게, 백제가 본래 고구려에게서 나온 한 가지이며, 그러므로 국가를 계승할 것이라면 부여와 고구려를 계승한 국가를 창업해야 했다는 논리가 제시되는 『제성대』, 고구려 땅이었으나 지금은 명나라의 땅이 되어버린 12세기 말 옛 고구려 땅인 요동을 되찾아야 한다는 고려 말을 다룬 『잔촉』. 고구려와 일본은 모두 부여로부터 비롯된 것이었다는 『백마강』[191], 고구려를 수호하기 위해 필사의 노력을 경주했던 을지문덕의 이야기를

191) 『백마강』의 이러한 논리는 반대로 일제 말기 당시 '내선일체'(內鮮一體)와 '동근동조'(同根同祖) 사상에 영합한 것이라는 논의가 가능할 수도 있을 것으로 보인다. 이에 대한 검토는 같은 절의

다룬 『분토의 주인』, 백제 · 신라의 건국 서사에 앞서 고구려를 창업한 인물인 주몽의 서사가 주가 되었던 『서라벌』까지 5편의 역사장편소설에서 지속적으로 나타난다.

그런데 김동인의 많은 역사소설은 '망국'의 상황을 그 배경으로 하고 있다는 점을 주목할 필요가 있다. 주요 역사소설이 다루고 있는 망국의 상황을 표로 정리하면 다음과 같다.

소설	시대적 배경
『젊은 그들』	조선의 망국(흥선대원군 이후)
『운현궁의 봄』	조선의 망국(흥선대원군)
『제성대』	백제의 망국(견훤, 후백제 건국)
『잔촉』	고려의 망국(최영: 고려, 이성계: 조선 건국)
『백마강』	백제의 망국(복신, 풍과 야마도)
『서라벌』	한나라·마한의 망국, 주변 국가들의 쇠락기[192]

10편의 역사소설 중 6편의 역사소설이 모두 망국의 상황을 그리고 있는 것이다. 이것을 꼭 식민지 조선의 망국을 상징하는 것이라 볼 수 없겠지만, 적어도 첫 장편소설에서는 일제를 타격하는 한 마리의 나비를 형상화했던 한 소설가가 그 이후의 소설들에서는 그 비판이 다소 경색되었음에도, 지속적으로 어떤 나라의 망국의 현실이 시대적 배경이 된다는 것을 통해 그 비판이 단편적으로나마 하나의 소설구성요소로는 유지되고 있었다고 할 수 있다.

또한 이상의 두 가지 의식(고구려 의식과 망국 의식)은 서사의 기본적인 얼개와 시대적·공간적 배경을 이루면서, 그 두 가지가 모두 함께 겹쳐 있는 형태로 4개의 소설에서 제시되고 있었다. '옛 우리나라(고구려)'와 '망국'에 대한 두 가지

하단에서 보다 구체적으로 전개될 것이다.

192) 김동인(1948), 앞의 책. "지나땅에는 한나라 이백면 사직도 바야흐로 쓰러지려 왕망의 작희 한창인 시절이요, 마한은 마지막 임금인 학(學)이 넘어지는 사직을 억지로 버티고 있는 때였으며, 조선의 지나인 영토 낙랑은 고구려와 백제의 남북에서의 협위 아래 전전긍긍히 지내는 시절이요, 단군조선이 부스러져서 생긴 북부 지대의 무수한 부스러기 나라들은 언제 고구려에게 복멸당할지 속수무책 그 날만을 기다리는, 이 동방에 바야흐로 대변동이 생기려고 진통에 앓는 시절이었다."

의식이 서로 외따로 있지 않게 될 때 이는 일제강점기 당대의 소설가의 상황과 맞물리면서, 현대적인 규율과 권력에 대한 비판과 일제에 대한 비판이 제한적으로나마 '우회적인 드러냄'의 양상을 띠고 있다는 점은 매우 중요하다.

또한 '고구려'는 옛 강토에 대한 고토의식을 불러일으키며, '강함'을 환기하는 기호로 온갖 망국의 상황 또한 전기 문학에서 제출되었던 '강함/약함'의 대비가 여전히 그 맥을 이어오고 있다는 점에서 김동인의 분절된 두 시기를 연속성의 차원에서 재고해볼 여지를 마련해준다.

『잔촉』에서는 고려의 망국이라는 역사적 흐름에 휩쓸리지 않는 개인을 발견할 수 있다. 또한 그때의 개인이란 고구려의 기상과 옛 강토에 대한 고토의식을 통해, 거대한 쇠퇴의 흐름으로부터 벗어나 있었다.

『잔촉』에서 최규 개인의 독단적인 기행—내지는 의로운 살인, 테러와 같은—은 명나라 조정에, 그리고 민간 사회에 널리 알려진다. 개개의 의거는 그저 몇 명의 명나라 사람이 죽은 것에 그치지 않고, 난언, 풍설, 비어의 형태를 띠게 되면서 실제로는 더 큰 힘을 발휘하게 된다. 그것의 형태는 『태평행』의 나비가 보여준 균열의 증폭과 아주 유사하다. 『잔촉』에서의 '요동 테러' 서사는 고구려의 옛 강토를 되찾아야 한다는 그 의식을 계속해서 되뇌인 최규에 의해 이뤄졌다.

> 요양성 내는 발끈 뒤집혔다.
>
> 조금이라도 신분이 모호하든가 수상하든가 한 사람은 모두 죽이든가 성 밖으로 내쫓든가 하였다. 이런 어지러운 분위기 가운데서도 그 이튿날 또 이튿날도 연하여 고관 귀족들이 참화를 보았다.
>
> 그 칼 쓰는 법이 너무도 놀라와서 귀신 같았다. 소문으로는 '사람이 아니라 귀신이라'고까지 났다. (…) 피비린내 나는 소문은 매일 새것이 덧붙어서 들리고 그 가운데를 관원들은, 창백한 얼굴에 살기를 띠고 휩싸돌고 있었다. (…) 이런 음삼하고 어지러운 가운데 또 한 가지의 새로운 풍설이 떠돌기 시작하였다. 즉, 요동의 지금 일어나는 불길무쌍한 일들은 모두 천벌이라, 너무도 죄악이 창일하여 하늘에까지 들려 지금 이런 천벌을 내린 것이요 (…) 일이 이렇게 되매 조정에서는, 이 대책 강구에 의논이 분분하였다. (…) 처음에는 고려를 정벌하자는 의견이 가장 높았다. 그러나 이 의논은 높이 올랐다가 즉시로 침착되었다.[193]

193) 김동인(1941.2~10), 앞의 글, 273~275면.

최규의 행위는 여기서 “귀신”의 행위 같은 것이어서, “천벌”이라는 ‘소문’으로 증폭된다. 그리하여 명나라 조정에서 이뤄졌던 고려 정벌론은 최규로 인해 잠잠해졌다. 정작 어명에 의해 명나라를 쳐야 했던 이성계는 그 칼끝을 오히려 고려 조정으로 돌려버렸던 그 와중에, 홀로 요동에서 암약하며 실제로 명나라를 위협했던 최규를 이성계와 나란히 놓은 것은 큰 대비 효과를 보여준다.

그리고 그러한 옛 고구려의 이념을 계승한다는 고려가 결국 망하게 된 것은 이성계를 비롯한 무신들이 왕명을 어기고 명나라를 치지 않게 되면서 거대한 국가질서에 복종해버린다는 데서 찾아진다. 김동인은 여말선초에서 ‘여말’이라는 시대적 상황에 집중하고 있다. ‘殘燭’은 꺼져가는 촛불임과 동시에, 아직 꺼지지 않은 촛불이라는 두 가지의 뜻[194]을 갖고 있다. 『잔촉』의 제목과 소설의 내용을 함께 생각해볼 때, 이 작품은 고려라는 한 시대가 저물고 있는 상황에 집중함과 동시에, 고려라는 촛불이 상징하는 정신을 몸소 이행하고 있는 한 인간에 대한 이야기가 된다. 요컨대 김동인은 『잔촉』을 통해서, 고려란 이미 그때 망해버린 왕조이지만 적어도 꺼져가는 촛불이 완전히 꺼져버리기 직전까지는 무언가를 태우고 있었다는 것에 주목한 것으로 보인다. 그리고 이때, 그 약한 불꽃에서 빛나고 있던 것은 거대한 역사적 흐름에 휩쓸리지 않는 개인이었다.

이른바 망국적 상황에 집중하는 것은 『백마강』에서 또한 찾아지는데. 백제가 나당연합에 의해 멸망하고 후백제를 건설하고 있던 시대적 상황에서, 백제가 멸망하는 것이 후백제가 세워지는 것보다 주목되고 있기 때문이다.

『백마강』에서의 망국은 고구려 정신의 결여 때문이었는데, 김동인은 『백마강』에서 일본 야마도(大和)의 ‘소가’의 입을 빌려 백제는 고구려와 같은 조상을 갖는 국가였음에도 왜 백제는 고구려의 기상을 본받지 못했는가에 대한 문제가 전달되고 있기 때문이다. 또한 고구려와 백제가 비교되면서, 고구려는 자부심과 담대한 기상으로 넓은 강토를 지배했는데 왜 백제와 신라는 비굴하게 수나라에 조공을 하느냐의 문제가 제기되고 있었다.

여기서 고구려 의식이란 『제성대』, 『잔촉』, 『백마강』, 『분토의 주인』, 『서라벌』 이상의 다섯 편의 소설에서만이 아니라 『대수양』에서도 대단히 중요하게 다뤄진다.

194) 잔촉(殘燭) (명사) 1. 새벽녘까지 남아 있는 촛불. 2. 다 타서 거의 꺼져 가는 촛불. 표준국어대사전, 표제어 ‘잔촉’ 참고. http://krdic.naver.com/detail.nhn?docid=32030700, 검색일: 2020.02.23.

> 이번 길(인용자 주: 명나라 사은사로서 명으로 가는 길)의 목적의 표면은, 고와 면에 대한 사례사라 하지만, 수양으로서는 이번 길에 그곳에 가서 그곳 문물 제도를 좀 잘 시찰하고 연구하고 싶었다. (…) 그러나 그보다도 **더 큰 야망**이 있었다. **옛날 부왕 생존시에 무척이 내심 벼르기만 하면서도 입 밖에 꺼내보지 못하였던 위대한 야망—구고구려 영토의 회복—을 어떻게 할 수 없을까.** 요동(遼東) 일대를 몸소 밟아서 그 땅을 검분이라도 하여보고자 한 것이었다.[195] (강조는 인용자)

『대수양』의 경우 수양대군이 사은사(謝恩使)로 명나라에 가게 되었을 때, 그의 의중에는 "구고구려 영토의 회복"이라는 "위대한 야망"을 이루기 위해 요동 지방을 직접 다녀오고 싶다는 바람이 자리하고 있었다.

『분토의 주인』과 『서라벌』에서 모두 '고구려'에 대해 반복적으로 회자시키며 서술하고 있다는 점에서 김동인의 고구려 의식은 그의 소설에 계속해서 등장했던 망국이라는 상황 하에서 고토를 되찾고 고구려를 되찾자는 자연스러운 그 상황의 대응으로 나타났다.

『태평행』에서의 한 마리 연약한 나비는 제국의 도시를 붕괴하는 강력한 힘을 증폭시킨 존재였다. 이 글은 『태평행』이 당대 조선의 식민지적 현실로부터 벗어나서는 결코 뚜렷하게 이해될 수 없는 텍스트라는 점에서, 이 소설을 정치적으로 독해가 가능하며, 또 정치적으로 독해되어야 하는 텍스트로 보았다. 그리고 그것은 『태평행』에서만의 문제가 아니라, 넓게는 그의 첫 소설인 「약한 자의 슬픔」에서부터 이어져온 것이었다. 경찰로 대표되는 행정·사법 권력과 법원, 재판소로 대표되는 사법 권력과 그것을 대표하는 규율에 대해 비판해온 「딸의 업을 이으려」, 「송동이」, 「아라삿 버들」(「포플러」), 「벗기운 대금업자」, 「수녀」, 「화환」 등의 소설들로부터 변주된 것이었고, 『태평행』 이후로는 제한적으로나마 망국의 상황에 대한 서사로서 『젊은 그들』, 『운현궁의 봄』, 『제성대』, 『잔촉』, 『백마강』, 『서라벌』에 이르기까지 6편의 장편소설에 그것이 연속성을 띤 채 나타났다.

물론 『태평행』에서의 서사를 '일제'로부터 '조선'을 지켜야한다는 정치적 표현이라고 보는 데에는 약간의 어려움이 있다. 그것은 '일제'에 대한 저항이라기보다, 타인의 진실된 모습(참자기)를 올바로 인식하려 하지 않으며 그럴 필요도 없었던 신문, 제도, 기구, 규율권력에 대한 저항이고 위반이었다. 예술이라면 가

195) 김동인(『조광』, 1941.2~12), 앞의 글.

장 끔찍한 인간의 범죄로도 그 경중을 대볼만했던 그에게, 그 예술(문학)을 발표하는 창구로서의 매체인 신문·문예지에 대한 검열과 정간·폐간과 같은 조치로 탄압을 해왔던 일제는 물론 예술을 억압하고 창조를 (얼마간 또는 완전히) 불가능하게 하는 것이었으리라 어렵지 않게 추론할 수 있다. 최대한의 자유를 그 요건으로 하는 김동인의 예술(론)이 그 예술의 창안물인 나비를 통해 일본의 도시들을 파괴하려 했던 것은 자연스러운 그 대응이라고 생각된다. 그것이 1930년대 초반까지의 김동인이었다.

그러나 그로부터 몇 년 사이에는 카프가 해산되고, 문예매체가 무기한 정간되거나 폐간되고, 검열이 강화되고 문인들이 수감되기에 이르자 김동인 역시 기왕의 예술(론)을 저버려야 했던 때에 다다랐다. 1930년대 중반 경부터의 김동인의 문학에서 '일제'를 조금이라도 의미하거나 상징할 수 있는 것이란 모두 그 자취를 감추어버렸다. 뿐만 아니라 규율과 제도가 개인에게 억압이 되는 주요한 서사 형태 역시 찾아볼 수 없게 된다. 김동인의 문학은 1930년대 후반 이후 그로부터 더 나아가, 당시 한참 이뤄지고 있었던 중일전쟁을 상징하는 대명정벌론(對明征伐論)이나 일제로부터 온 동근동조(同根同祖) 사상을 서사에 접맥시켜 놓았다. 이 시기 많은 문인들처럼 그 역시 대일협력을 수행했던 것이다.

1929년, 연이은 파산으로 인한 생활난의 차원에서 김동인과 그의 문학은 분절과 연속을 한 차례 통과했었다면 1930년대 후반부터 1945년까지는 이 모든 것들은 그가 최고로 여겼던 문학 그리고 예술의 외적 차원에서 발생한 것이었다. 그런데 역설적이게도 이 외적 차원에서 일어난 변화는 바깥의 일로 그치지 않고 오히려 가장 내적인 것, 그리고 가장 내적인 것이 세상으로 뚫어 놓은 통로이자 동시에 그 통로의 출구이기도 한 문학 텍스트에 그 변화의 양상과 그 변화의 강도가, 지진계처럼 고스란히 기록되어 있다.

김동인의 소설 가운데 대일협력을 가장 뚜렷하게 보인 작품으로 연구되어 온 것은 『백마강』이다. 『백마강』에 대한 연구를 간략하게 살펴보면, '내선일체(內鮮一體)'를 현현하고 있는 작품[196]이라 해석하는 연구가 주를 이루고 있는데 『백마강』에서의 내선일체 문제는 일견 타당성이 있는 것으로 보이지만, 『백

196) 김경미, 앞의 논문, 267 · 286~287면에는 『백마강』에 대해 "삼국시대의 백제에서 야마도와의 친선을 강조하고 있고, 역사적으로 백제는 일본과 혈연으로 얽혀 있어서 우호관계를 형성하고 있다는 내용"이라고 소개하면서, 『백마강』이 일제 말기 '내선일체'를 현현하고 있다고 서술되어 있다. 또한 이상경(1987), 앞의 글, 428~429면에서는 "무엇보다도 김동인의 다른 역사소설과는 다른, 소설 『백마강』의 문제점은 이것이 일제 말기의 소위 '내선일체'론을 작품화한 것"이라는 평가가 적시되어 있다.

마강』에서 김동인이 수행하고 있는 대일협력이라는 문제는 매우 섬세한 독해를 요청하고 있다. 물론 이 작품에서 백제의 왕족을 일컫는 말인 '길지'인 주인공 '집기'는 일본 야마도의 친구인 소가의 도움으로 인해 망해가는 백제를 되살릴 기회를 되찾게 되며, 혈연적으로도 소가와 같은 혈통을 지니고 있음[197]이 드러나기 때문에, 이는 내선일체의 핵심인 동근동조 사상을 작품 내에 형상화한 것이 사실상 명백하다. 그런가 하면 작품 외적으로는 작가인 김동인 역시도 백제를 야마도와 연결하면서, 조선 사람의 옛 나라인 백제와 일본사람의 옛 나라인 야마도가 문화적으로 깊게 연결됨과 동시에 같은 나라나 마찬가지였다고 『백마강』의 연재기획을 통해 밝힌 바 있다.[198]

그러나 작품 내적으로, 제 아무리 야마도(일본)의 친구가 지혜를 줬다 한들 백제는 망했으며 그것은 백제를 되살릴 수 있는 근본적인 해결책이 되어주지 못했다는 것을 생각해야 한다. 소설에서 백제의 흥망성쇠는 전술했듯 결국 고구려 정신과 결부되는 것이었으며 이는 『잔촉』에서 고구려의 강토를 되찾아오려는 우왕, 최영, 최규의 시도와 같은 궤에 놓여 있다.

그러므로 이때의 '고구려'라는 문제는 망국—『젊은 그들』과 『운현궁의 봄』에서의 조선, 『제성대』에서의 백제, 『잔촉』에서의 고려, 『백마강』에서의 백제, 『서라벌』에서의 마한의 망국—의 상황에서 지속적으로 김동인에 의해 제시되고 있던 것으로 볼 수 있다. 『잔촉』의 경우 고구려에 대한 고려의 계승

197) "아버지 종실복신에게서는 왕자 풍(복신과 풍은 오촌숙질로서 복신이 아저씨가 된다)에게 부탁하고 오빠에게서는 봉니수 자기에게 직접 이렇게 두 길로 하여 자기를 반드시 귀국하도록 하게 한 것은 무슨 까닭인가 봉니수가 『야마도』에 가 있던 것은 단지 기술 전수만이 잇는 것도 아니다 그 이면으로 『야마도』과 『쿠다라』(백제)의 새의 국가적 친근이라 하는 것도 봉니수의 사명의 하나엿다 봉니수는 이 나라의 큰길지(임금)의 오촌 조카딸이요 또한 지금 저 나라에 가 있는 왕자(豊)의 六촌누이였다 이런 신분의 봉니수로서 저 나라 귀한 집 딸들과 가까운 관계를 맺고지낸다 하는 것은 두 나라의 친근관게에 중대한 의미를 갓고 잇는것이다" 김동인, 『백마강』, 『매일신보』, 1941.7.24., 4면.

198) "七百년의 길고긴 왕조(王朝)를 누려오다가 드듸어 신나와 당(唐)나라의 연합군에게잔멸된 『백제』—. 그찬란한 문화는 바다를 건너 『야마도』(大和)에까지 미처서 야마도로하여금 오늘날의 대일본제국을 이룩하는 초석(礎石)이 되엇다 오늘날 가튼천황의 아래서 『대동아』 건설의 위대한 마치를두르는 반도인의조선(祖先)의한갈래인백제사람과 내지인의 조선인 야마도 사람은 그당년(지금부터 一千三四百년전)에도 서로 가깝게 지나기를 가튼 나라이나 일반이엇다 이백제가드듸어 신라와 당나라의 연합군의 공격에 七백년 역사의 종언(終焉)을 고하엿다 그러고 백제의 三千궁녀는 대왕포(大王浦)—지금의 낙화암—에 몸을 던저 자살하엿다 이 소설에서는 바야흐로 쓰러지려는국가를 어써케던 붓들어 보려는 멋멋의백제중혼과 밋 짠나라일망정 서로 친근히사괴던나라의 위국(危局)에 동정하여 목숨을아끼지안코 협력한 멋멋의 야마도사람의 아름답고도 감격할행위를 줄거리로하고비련(悲戀)에우는 야마도의소녀를 배(配)하여 한 이야기를 꾸며보려는 것이다 내용에대해서는 미리여러말을하고저안한다" 김동인, 「신연재석간소설—작가의 말」, 『매일신보』, 1941.7.9., 3면.

적 노력이 이성계의 회군에 의해 좌절됨에 따라 백제가 망하게 되었고, 『백마강』의 경우 백제가 계승하지 못했던 고구려 정신이 결국 백제를 망하게 했음이 소가를 통해 드러나고 있다. 내선일체, 동근동조란 이 작품에서 하나의 의장에 불과한 것이다. 그러므로 한 연구에서 『백마강』을 "모든 고대사 복원에는 당대의 이데올로기가 투사되듯이, 김동인은 백제를 돕기 위해 바다를 건너 내달려온 야마도의 원정군 등장을 소설의 가장 빛나는 마지막 대목에 배치시키고, 그 앞의 모든 부분은 이러한 원정군 등장의 배경을 설명하는 데 할애하고 있다"[199] 라고 비판한 것은 겉으로 드러난 대일협력을 김동인이 내면화한 것으로까지 곡해한 것이며, 이는 총 6편의 장편역사소설을 관류하고 있는 망국의 상황이 가리키는 식민지 조선의 망국과, 그 대안으로써 제시되고 있었던 고구려 의식을 경시한 결과로 보인다.

설진성에 따르면 김동인의 역사소설이 갖는 한계란 "현실 상황에 대해 퇴행적으로 도피하는 성향을 갖는 한편 무분별한 복고 취향을 통한 통속적 저급화를 야기하였고, 소재를 역사적 사건에만 국한함으로써 당대 현실에 대해 비판력을 가져야 하는 문학적 기능을 상실"[200]시킨 것으로 지적되고 있다. 그러나 6편의 장편역사소설에서 반복적으로 '나라의 망국'이라는 상황을 상기시키고 있었던 것은 김동인의 역사소설들이 당대 현실로부터 완전히 벗어나 '지금-여기'와는 무관한 과거의 어떤 공간으로 숨어들었다는 해석에 큰 난점을 야기한다.

김동인의 '대동강', '평양'에 관한 문제는 1921년 「배따라기」부터 1930년 「대동강」, 「무지개」, 「대동강은 속삭인다」에서는 직접적으로 나타나고, 그의 장편소설 가운데에서도 『수평선 너머로』, 『대수양』 등에서 포착된다. 그의 대동강, 평양에 대한 소설 상의 형상화는 단순히 고향에 대한 향수, 옛 것에의 그리움으로만 단선적으로 독해되지 않으며 오히려 현대로부터 '있어야 하는' 것으로 제시되고 있고, 또한 그것은 고구려와 고구려 강토에 대한 희구로도 함께 형상화된다. 이상의 두 가지를 연결하여 볼 때에 김동인 문학에서의 현대적 문명, 제도, 규율에 대한 비판이란 일제에 의해 1930년대 중반 경부터는 그 문제의식이 와해되어버렸다는 시각에 대한 재고의 여지가 마련된다.

> 사업에 파산하고, 성스러운 장소 곧 신전에 해당되던 그의 서재가 있던 집이 남의 손에 넘어갈 때부터 그에겐 타인이 눈에 보이기 시작했다. 그 타인은 그를

199) 한수영, 『친일문학의 재인식』, 소명출판, 2005, 201면.
200) 설진성, 「이광수와 김동인의 역사소설 비교 연구」, 수원대 박사논문, 2014, 140면.

사방에서 위협하였다. (…) 그는 신경증(우울증) 환자가 되어 오돌오돌 떨었다. 수면제를 먹기 시작했다. 한목만을 입기 시작했다. 그리고 마침내 대동강으로 나아갔다. (…) 〈타인없음〉 〈무인지경〉 그것이 대동강의 본질이다. 그것은 허무의식이고 허무 자체이다. 즉, 역사인 것이다. 흥망성쇠를 담고 있는 흐름에 해당되는 것이다.[201]

김윤식은 김동인의 '대동강' 공간에 대해 최초로 주목했다. 그는 대동강의 본질을 "타인없음", "무인지경" 즉 허무로 보았다. 그리고 그 허무는, 흥망성쇠의 과정을 타고 흐르는 "역사"에서 비롯된 허무였다.

그런데 이 논의대로라면 후기 김동인 문학에서 대단히 중요한 위치를 점하고 있는 '대동강'이라는 문제를 단순히 후기 김동인 문학의 패배와 좌절의 징후로 독해하는 것이 된다. 그런데 김동인의 소설들에서 '대동강'은 후기의 장편역사소설에서만 드러나 있지 않았으며, 결코 '역사'를 뜻하는 것이 아니었다.

이날은 삼월삼질, 대동강에 첫 뱃놀이하는 날이다. 까맣게 내려다보이는 물 위에는, 결결이 반짝이는 물결을 푸른 놀잇배들이 타고 넘으며, 거기서는 봄향기에 취한 형형색색의 선율이, 우단보다도 부드러운 봄공기를 흔들면서 날아온다. (…) 대동강에 흐르는 시커먼 봄물, 청류벽에 돋아나는 푸르른 풀 어음, 심지어 사람의 가슴속에 봄에 뛰노는 불붙는 핏줄기까지라도, 습기 많은 봄공기를 데려놓고 떨리지 않고는 두지 않는다. (…) 나는 이러한 아름다운 봄경치에 이렇게 마음껏 봄의 속삭임을 들을 때는 언제든 유토피아를 아니 생각할 수 없다. 우리가 시시각각으로 애를 쓰며 수고하는 것은, 그 목적은 무엇인가. 역시 유토피아 건설에 있지 않을까. 유토피아를 생각할 때는 언제든 그 '위대한 인격의 소유자'며 '사람의 위대함을 끝까지 즐긴' 진나라 시황을 생각지 않을 수 없다.[202]

김동인 문학을 관류하는 평양, 그리고 대동강은 그의 문학 최초반의 순간에서부터 이상적인 공간으로 형상화되어 있으며, 대동강은 "우리가 시시각각으로 애를 쓰며 수고하는", 즉 인생을 살아가는 목적이자 삶을 통해 이뤄내고자 했던 그 무엇을 상기시켜주는 바로 그러한 공간이었다.

대동강의 물은 몇 만 년 전과 같이 그냥 끊임없이 아래로 아래로 흘러간다. 그

201) 김윤식, 앞의 책, 271면.
202) 김동인(「배따라기」, 『창조』, 1921.5), 앞의 책.

> 물은 또한 몇 만 년 뒤에까지라도 역시 끊임없이 아래로 아래로 흐르겠지. 그리고 그 푸르른 정기와 아름다운 정서로써 장래 영구히 자기를 굽어보는 몇 만의 시인에게 몇 만 편의 시를 주겠지.[203]

1920년 「배따라기」에서, 삶의 목적과 이유를 일깨워주던 대동강은 그로부터 10년이 지난 「대동강」과 14년이 지난 「대동강은 속삭인다」에서도, 무한한 예술적 영감을 증여해주는 공간으로 제시되어 있다. 이러한 형태들로 형상화된 공간이, 또한 수많은 장편소설들에서 가장 절실하게 찾아내야 했던 '대동강'의 공간이란 결코 '허무'였을 수 없음은 물론이다.

또한 이 대동강의 공간이 "곧 역사"일 수 없음 또한 자명하다. 물론 김동인의 대동강 공간이 '허무'와 '역사'으로 귀결된 단초는 「대동강」을 포함하여 「대동강은 속삭인다」의 몇 부분에서 가늠할 수 있다. 그것은 "세상의 온갖 군잡스럽고 시끄러운 문제를 잊은 듯이 한가히 앉아서 태고적 이야기에 세월가는 줄 모르고 있는 것"[204]이라든지, "여의 곁에 앉아 있는 뭇 평양인들은 그래도 끊임없이 뜻없이 장청류의 대동강만 굽어보고 있다"[205]라든지, "장청류의 대동강은 그냥 아래로 아래로 흐른다"[206]와 같은 「대동강은 속삭인다」 그 마지막 문장에서, 우리는 '대동강'이 모든 세상 일과 타인으로부터 벗어나 있으면서 비현재적 시공간으로 형상화되어 있다고 일견 볼 수 있다. 또한 앞서 보았듯 "태고적 이야기"와 "몇 만 년 전"과 같은 대목에서 우리는 '역사'를 대동강에 연결해볼 수도 있겠다.

그러나 "몇 만 년 뒤에까지라도 끊임없이" 흐를 대동강은 결코 과거, 즉 역사에로 귀결되지만은 않는다. 그것은 몇 만 년 전과 몇 만 년 후를 모두 관통하고서 흐르기 때문에 과거와 현재와 미래와 같은 시간표지로부터 자유로운, 오히려 초역사적인 공간으로 보아야 한다. 그러므로 '대동강'은 역사의 공간이 아니다.

또한 그것은 허무의 공간이 아니라, 탈속적 공간에 해당한다. 「대동강은 속삭인다」는 '대동강', '무지개', '산넘에', '다시 대동강'이라는 네 개의 내화로 구성되어 있다. 그 중 「무지개」에는 일견 헛된 욕망으로 보일 수도 있는 어떤 것(무지개)을 추구하기를 멈추지 않아야 한다는 주제가 부각되어 있다.

---

203) 김동인, 「대동강은 속삭인다」. 『삼천리』, 1934.9.
204) 김동인, 「대동강」, 『매일신보』, 1930.9.6.과 김동인(1934.9), 앞의 책. 김동인의 「대동강」 전문은 이후 발표된 「대동강은 속삭인다」의 첫 번째 내화로 삽입되어 있다.
205) 김동인, 위의 책.
206) 김동인, 위의 책.

위태로운 산길, 험한 골짜기, 가파로운 묏길, 깊은 물, 온갖 곤란은 또한 그를 괴롭게 하였다. 그러나 소년은 더욱 용기를 내가지고 무지개로 무지개로 가까이 갔다.

그러나 얼마를 가다가 소년도 마침내 쓰러졌다. 인젠 한 걸음도 더 걸을 수가 없었다. (…) '아아, 무지개란 사람의 손으로는 기어이 잡을 수가 없는 물건인가.' (…) 그때 이상했다. 아직껏 검던 그의 머리는 하얗게 되고, 그의 얼굴 전면에는 수없는 주름살이 잡혔다.[207]

여기에는 예술과 창조에 대한 추구를 멈추어버리는 그 찰나의 순간에도 '예술'이란 영원히 실현 불가능한 것이 되어버릴 것이라는 그 아찔함과 위급함이 드러나 있다. 그런데 이는 김동인이 한 소설가로서 평생을 두고 이뤄보려 했던 '창조'에 대한 멈추지 않는 의지에 대한, 즉 1919년 『창조』에서부터 줄곧 이어져 온 문학론과 접맥되어 있다. 그리고 이러한 의지는 마치 아이가 '무지개'를 좇으려는, 헛된 것으로도 보일지 모르는, 그러나 사실 그것은 결코 헛된 것이 아니라 '창조적 의지'를 계속해서 불어넣는 오히려 가장 중요한 것이었던 어떤 원천에 해당하는 것이었다.

80에 나서 「부활」을 쓴 톨스토이를 생각할 때는 그 불로건장을 부러워하기보다 **80까지 치기가 있는 것을 동정하고 싶다.** (…) 내 심경을 고백하자면 이상과 같다. 그리고 톨스토이와 같이 **늙을 줄 모르는 심경**을 부러워할 줄 알아야겠다는 생각도 간간 해보고 그 필요도 느끼지 않는 바 아니지만 이 소년 늙은이의 병적 심경은 제 마음과는 반대로 그렇게 생각먹어지지 않는다.[208] (강조는 인용자)

김동인은 소설가로서의 말년에 해당하는 1941년, 톨스토이를 다시 한 번 언급했다. 이때 톨스토이를 '동정하는(sympathize)' 이유와 그를 부러워하는 이유는 수십 년 전 그의 '인형조종술'과 같은 것이 아닌, "80까지 치기가 있는 것", "늙을 줄 모르는 심경"으로 제시되어 있다. 이는 「무지개」에서 무지개를 좇겠다는 그 소년의 마음과 꼭 포개어지는 것이며, 또한 이는 아이와도 같은 그 난만함을 유지하는 것에 결부된 예술적 영감이라는 문제에 해당한다.

---

207) 김동인, 위의 책.
208) 김동인, 「작품(作品)과 제재(題材)의 문제(問題)」, 『매일신보』, 1941.3.23.

김동인 그가 생각하기에 자신은 「무지개」에서 어느새 나이 들어버린, 무지개 찾기를 단념한 이후의 소년(“이 소년 늙은이”)으로 제시되고 있다. 그러나 그보다 중요한 것은 실제로 김동인이 “제 마음”이라고 표현된, ‘창조’에의 의지를 여전히 잃지 않고 간직하고 있었다는 데 있다.

그런데 이러한 쉼없는 창조적 의지는, 니체가 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 초인에 이르는 길에 대해 제시한 세 단계로서의 ‘낙타-사자-아이’에서 ‘아이’에 대한 사유에 해당하는 것으로 보아야 한다.

> 아이는 순진무구요 망각이며, 새로운 시작, 놀이, 제 힘으로 돌아가는 바퀴이며 최초의 운동이자 신성한 긍정이다. / 그렇다. 형제들이여, 창조의 놀이를 위해서는 신성한 긍정이 필요하다. 정신은 이제 자기 자신의 의지를 의욕하며, 세계를 상실한 자신의 세계를 획득하게 된다. / 나 너희에게 정신의 세 변화에 대하여 이야기하였노라. 어떻게 정신이 낙타가 되고, 낙타가 사자가 되며, 사자가 마침내 아이가 되는가를.209)

니체에게 ‘낙타’는 초월적 이념과 신앙의 짐을 지고 아무 생명도 없는 죽음의 사막을 질주하는 정신을 상징한다. 그런 정신에게 최고의 덕목은 “나는 해야 한다”라는 체념 어린 복종이다. 복종하면서 낙타가 머릿속에 그리는 것은 복종에 대한 보상, 다른 말로 천국에서 누리게 될 영원한 삶이다.

그러나 주인으로 믿어온 신은 존재하지 않고, 그동안 힘겹게 지고 있던 초월적 이념과 신앙 역시 허구라는 것을 깨달을 때 낙타는 사자가 되어 “나는 해야 한다”라는 지상 명령을 내던지고 “나는 하려 한다”라는 적극적 의지를 새로운 덕목으로 내세운다. 이때 사자는 초월적 이념과 이상으로부터 해방된 정신, 신의 죽음을 통찰한 사람들을 가리킨다.

자유의 몸이 된 사자는 마음 내키는 대로 앞으로 뒤로 옆으로 질주하지만, 무엇을 위해, 어디를 향해 질주해야 하는지를 알지 못한다. 그리고 끝내 자신에게 주어진 자유를 감당하지 못하고 탈진하게 된다. 목표를 잃고 탈진한 사자에게 필요한 것이 새로운 시작을 위한 적극적인 자유, 즉 자신과 자신의 세계를 구축할 창조적 자유에 해당한다. 그것은 전제나 가정이 없고, 순진무구하며 초월적 세계에 대한 망상은 물론 도덕적 강박도 갖고 있지 않은 ‘아이’가 되어야 함을 의미한다.210) 그러므로 김동인이 「무지개」, 「대동강」, 「대동강은 속삭인

209) 프리드리히 니체, 앞의 책, 40~41면.

다」 등에서 지속적으로 제시했던 '창조'의 문제란 니체의 '초인 아이'와 분명 교호되는 것이었다.

그러므로 김동인이 그 자신의 '창조'를 전개해나갈 때, 그의 소설에서 '대동강'이라는 공간은 —그의 단순한 고향이 아닌— '창조될 것'이면서 동시에 창조에 대한 예술적 전유에 해당하는 '문학 창작'을 불러일으키는 가장 중요한 매개체로서의 공간이었다.

김동인 문학의 '창조'란 줄곧 평양과 대동강으로부터 그것의 원천을 길어올리고 있었다. 또한 그 창조적 원천이란 단순히 소설 텍스트 외부에 위치한 인간 김동인의 고향이라거나 그의 문학적 원류에 머물지 않는다. 소설 텍스트 내부에서 그 '대동강'을 찾아내고 발견하고 되새기는 것에 대한 문제로 제시되어 있다. 그러므로 김동인 문학의 '대동강'은 그의 문학 최대 문제인 '창조'에 있어 가장 중요한 것으로 전개된 것으로 보아야 한다. 그리고 그 전개는 김동인 문학 원년인 1919년부터 구성된 '창조'의 단순한 연속의 전거가 아니다. 그것은 그 문학의 '대동강'이 역사장편소설들에서 가장 중요하게 달성되어야 할 것으로 서사적 차원에까지 실현되고 있었다는 점에서 김동인 문학의 '창조'는 그것으로부터 재구성되고 구체화되었다는 새로운 해석을 요청하고 있었다.

이 지점에서 본고의 첫 문장을 다시 보면, "김동인(1900-1951)의 문학은 두 개로 분절되어 있다." 그러나 그보다 중요한 것은 그러한 분절 속에 가려진 채 연속이 있었고, 오히려 연속보다 더 중요한 것은 연속에의 갈망이 있었다는 점이다. 김동인과 그의 문학이란 유구한 인류사 앞에서 한없이 초라한 것으로 생각되고, 김동인과 그의 문학에 나타난 연속/분절이란 인류사에서 끊임없이 단속(團束)당하면서도 유지되려 했던 그 분절과 연속이라는 단속(斷續)적인 에로티즘의 흐름에 비교하기에는 그 결과는 흡사 비슷해보일지언정 그 주제는 전혀 다른 것으로도 생각된다. 그런데 한 인간 생의 연속성은 역설적이게도 그 단속을 통해서 추구할 수밖에 없고, 찾아질 수밖에 없다[211]는 바타유의 철학의 핵심은 에로티즘이라는 주제를 연구해낸 그 결론이기도 했지만, 동시에 인간의 덧없게

---

210) 정동호, 『니체』, 책세상, 2014, 528~530면 참조.

211) 바타이유는 생의 '연속성'을 오직 그 연속성이 '단속'을 통해서만 찾아지며, 또 그것을 통해서만 추구될 수 있음을 말했다. '단속을 통한 연속성 파악'이라는 사유구조는, 『에로티즘』의 방법론일 뿐만 아니라 에로티즘 그 자체가 종전의 역사(금욕을 강요하고 억압을 가해왔던 종교 교리 하에서의 역사)에서 은폐되어 있으면서도 단속적으로는 여러 차례 스스로를 드러내고 있었다는, 에로티즘의 존재형식을 의미하기도 한다는 점에서 바타이유 철학의 핵심이라 보아야 한다. 조르주 바타이유, 조한경 역, 『에로티즘』, 민음사, 2판, 2009, 13~28, 109~112, 114~119, 134~137면 참조.

보이지만 가장 끈질긴 것, 그래서 사실은 덧없지 않은 것을 밝혀낼 수 있었던 인간 생애 차원에서의 가장 큰 열망을 포착한 것이기도 했다. 바로 그 덧없음과 덧없지 않음의 경계에서 김동인을 괴롭혔으며, 그 자신마저 이전의 문학을 부정했다가도 이후의 문학을 훼절이라 표현하게 했던 그것은 '창조'라는 문제였다.

그리하여 인간 생의 한 기록이자 한 문학론의 실현이기도 한 문학 텍스트란 "잃어버린 연속성"에의 열망을 간직하고 있었다. 작품은 물론 작가에 의해 이뤄진 일방적인 문학적 표현의 결과물이 아닌 수없이 다양한 작가의 무의식을 담고 있고 또한 오히려 의식적인 거부까지도 반동적으로 투영하고 있다 하더라도, 그럼에도 불구하고 작품은 작가의 표현이라는 것을 상기해본다. 김동인이 분절'되고' 연속'되었듯' 그의 문학 역시도 분절'되고' 연속'되어' 있으며, 그 누군가는 그것을 비난했고 또한 그 스스로도 자신의 문학론을 변경했지만, 그럼에도 불구하고 그에게는 (문학이란) '창조'라는 사랑의 헌사였다. 그 헌사를 가득 채우고 있었던 한 소설가의 예술(문학)에 대한 바로 그 열망은 현실 앞에 무너진 것처럼 보이고, 돈 벌기 위한 문학을 했던 소설가 자신 앞에서 우스꽝스러운 것이 된 것처럼 보이지만, 가장 통속적이고도 상업적인 소설에서조차 그의 문학은 모순적이게도 '창조'이길 믿고 있었고 바라마지 않고 있었다. 그 잃어버린 연속성에 대한 향수, 연속성에 대한 집념이란 결국 '창조'에 대한 그 의지와 겹쳐지는 것이며, 이 겹쳐짐이 마침내 이루어지는 것은 당당하고 자신감 넘치는 1920년대 『창조』의 김동인의 문학이 아니라, 그 열정과 의지가 스스로에 의해 의심되고 스스로의 문학에 의해 좌절되려 하는 그 위기를 통과해가던 1930년대 이후의 김동인의 문학에서이다.

기실 김동인의 '창조'란, 전과 다른 어려워진 환경에서도 그것을 붙잡아보려는 시도를 간직하고 있는 것이었다. 그리고 그것은 전과 같은 '창조'가 아니라는 점에서 대외적으로는 쉽게 "훼절"이라 표현되고, 문학이란 "오락" 그것이면 그저 족하는 것으로 표현되었지만, 김동인은 역사소설에서도 그 허구성을 끝까지 밀어붙여보려 했다. 그리고 그는 약함에 대한 동정으로부터 나아가 강함을 체현하고 있는 인물을 제시하고 그 '체현'을 서사화하는 데까지 나아갔다. 또한 그는 현대로부터 있어야 하는 것에 대한 '필요'를 종전의 단편소설에서 제시했다면, 장편소설에 들어서는 그 '있어야 하는 것'을 직접 제시하고 있었다. 그것은 김동인 문학에서의 '창조'라는 문제가 결코 버려지지 않았음을 말해준다.

그리고 그보다 더 중요한 것은, 문학을 '창조'라 보는 것이 단지 '창작'에 과도

한 의미를 부여한 것이 아닌, 한 인간이 예술을 통해 어떤 진실을 발견하려 했고 붙잡아보려 했던 것으로서의 '개인'의 영역에 있는 것이었으며, 그 '개인'의 영역은 '가장 개인적이지 않은 환경'에서 역설적이게도 보편적인 데에로 나아갔다는 데 있다. 그리고 그 개인의 영역으로 고안된 '창조'는 '개인의 순수한 창조를 와해시키려 드는 통속적인 지면'으로 그에게 생각되던 신문매체에서 역설적이게도 가장 구체적인 성취를 이뤘다는 데에 있다.

제5장 결론

바타이유는 “존재의 연속성은 불멸의 어떤 것이다. 연속성으로의 접근, 연속성의 도취는 죽음을 압도하고도 남는다”[212]고 말했다. 김동인 문학에서의 ‘창조’라는 문제는 그의 1919년 첫 소설인 「약한 자의 슬픔」과 그 이듬해 발표된 평론 「자기의 창조한 세계」에서부터 1948년 작가로서의 만년에서도 지속적인 문제로 유지되고 있었다. 그런데 그것은 최초의 문학론을 단순히 ‘유지’해간 것으로서의 ‘유지’가 아닌, 그것의 (불)가능성에 대해 맞닥뜨리면서 그가 적극적으로 변경했고 또 적응해갔으면서도 투쟁하여 지켜냈던 것이었기 때문에, 그것은 ‘다층적인 재구성으로서의’, 그리고 ‘계속되는 자기갱신으로서의’ ‘유지’였다.

그리하여 이 글 전체를 요약하자면, 본고는 김동인과 그의 문학에 대한 두 개의 명제를 입증하기 위한 과정에 해당한다. 첫째, 김동인 문학 최대의 문제는 ‘창조’에 있다. 둘째, ‘창조’의 문제를 하나의 기준으로 볼 때 김동인 문학의 최대 성취는 1920년대가 아닌 그 이후에 이루어졌으며, 종전의 단편소설이 아닌 장편소설에서 이루어졌다.

그 입증을 위해 이 글은 2장과 4장에서 김동인 문학을 ‘창조’의 열쇳말로 단편소설시대와 장편소설시대로 나누어 살펴보았다. 그 분류는 단편/장편뿐만이 아니라 시기적으로 작가적 생애(1919-1948)를 순행적으로 소급한 것이기도 했다.

그 2장과 4장의 사이에 있는 3장에서 이 글은 ‘신문’이라는 매체와의 만남으로부터 파생된 더 다양한 만남‘들’이 김동인 문학에서의 ‘창조’를 반동적으로 재구성하게 되는 계기로서 ‘전화(轉化)’의 현상을 들었다. 김동인 문학에서 신문이 한 전화의 계기로서 중요한 위치를 점하고 있는 이유는, 그것이 단지 김동인과 그의 문학에서 비판되어왔던 것이었기 때문만이 아니라, 오히려 그것이 그의 문학이 기치로 내세웠던 ‘예술’과 ‘창조’를 위협하는 것이었기 때문이다. 그런데 다시 그 ‘위협’은 소설가 김동인과 그 위협 이후 이뤄진 소설 창작 모두에서 ‘위협에 의해 굴복하거나’ ‘위협에 저항하여 종전의 문학론을 밀어붙이는’ 이항대립적인 대응으로 이뤄지지 않았다. 그것은 김동인 문학에서 그간의 ‘창조’에 존재하던 —‘예술지상주의’로도 환언될 수 있는—‘예술 옹호론’의 추상적인 성격을 쇄신하게 하는 계기로서 작동했기 때문이다.

김동인의 문학의 분절을 파악하는 문제라면 그것은 김동인의 작품연보를 참고

212) 조르주 바타이유, 앞의 책, 26면.

하는 것만으로도 가능하지만, 그것이 왜 분절된 형태로 나타났으며 어떠한 양상으로 분절되었는가에 대한 문제라면 그것은 조금 더 주의 깊은 독해가 요청된다. 왜냐하면 김동인에게 문학은 다른 무엇도 아닌 예술로서의 예술 그 자체였다가, 재미도 있고 도덕도 있으나 '좀 더 다른 경지'를 개척해간 그 무엇이었다가, 오락이기만 하면 그것으로 족하는 것으로 여러 번의 전회(轉回)를 보이고 있기 때문이다. 또한 그의 후기 소설들에서는 전기의 단편소설들과 사뭇 다른 것 사이에 분명히 사뭇 비슷한 것이 포착된다는 점에서 김동인과 그의 문학의 분절이란 연속이라는 반대급부적 성격 없이는 복잡다단한 텍스트의 문면 그것의 내부를 쉽게 파악할 수 없다는 점은 또 하나의 이유에 해당한다.

이를 위해 이 글은 1919년부터 1948년에 이르는 김동인의 단편소설과 장편소설, 야담 등의 문학 텍스트들을 ''창조'가 더 잘 드러나는 것'과 같은 기준으로 취사선택하지 않음으로써 김동인이 단편소설의 작가로서만 읽히고 연구되는 것에 대한 단순한 비판을 넘어, 왜 그러한 오해가 야기되어 왔는가에 대한 분석을 (연구사를 포함하여) 김동인의 문학론과 실제 문학 텍스트 차원을 통해 제시하고자 했다.

둘째로 김동인의 문학이 신문이라는 매체를 만나게 되면서, '작가'와 '작품'이라는 양항으로부터 '독자'라는 새로운 항을 고려하지 않고서는 문학-하기가 위태로웠던 신문연재라는 연재형식과 장편소설이라는 문학양식에 집중했다. 그것을 이 글에서는 김동인 문학의 '전화'의 기점으로 보았고, 그 기점 전후(前後)의 김동인 문학을 각각 전기와 후기로 나누어 독해했다. 김동인은 1929~30년을 그 기점으로 '직업으로서의 문학'을 수행했고, 이때부터 김동인은 비로소 독자를 염두에 둔 문학 창작으로 발을 디디게 된다. 글쓰기라는 노동이 분명한 보수를 받을 수 있었으며 또 그 노동이 보수를 받기 위해 이뤄지는 것이 당연하게 된 것은 후기의 김동인에게 일어난 일이었다. 이 글은 문학이라는 노동이 노동으로 소설가 스스로에게 인식될 때 비로소 그것이 '현대문학'의 소설가이며, 그 때의 소설 텍스트가 비로소 '현대문학'의 텍스트라고 보았다. 김동인 문학의 '창조'의 가장 큰 요건으로서 김동인 스스로가 제시했던 '보편적 주관'에 대한 획득은, 그의 문학이 단지 '독자에게 읽힐 것'에 대한 막연한 예감을 확보하고 있던 때가 아니라 '독자에게 읽히기 위해 쓰여야 할 것'으로 마침내 변모하게 된 바로 그 시점에서 이뤄진다. 이를 바꾸어 말하자면 김동인 문학의 '창조'는 『창조』나 『영대』와 같은 동인지보다는 『동아일보』, 『조선일보』와 같은 신문에서,

「약한자의 슬픔」, 「광염소나타」와 같은 단편소설보다는 『운현궁의 봄』, 『대수양』과 같은 장편소설에서 그 구체적인 성취가 비로소 드러난다.

1920년의 김동인에게 문학이란 '자기의 창조한 세계'라는 것으로 일찍이 제시되었지만 그 세계가 가진 간명함은 곧 다양한 도전을 감당해야 했다. 그리하여 시간이 흐른 1948년의 김동인에게 문학이란 '오락 이외의 어떤 것도 아닌' 것이 되었다. 그러나 그것은 문면에서 드러나는 그대로의, 즉 '창조'에서 '오락'으로의 파국의 현장이 아니었다. 그것은 그가 최초 '창조'에 대해 1920년에 사유했던 보편과 주관의 일치, 보편적인 주관에 대한 그 가능성을 1920년이 아닌 그 이후에 오히려 확보한 현장이었다. 이 글은 소설가 스스로도 "훼절"이라 주장했던 그 분절의 지점에도 가려진 채 존재해왔던 '연속적인 것들'에 대해 드러냄으로써 김동인 문학이 지니고 있는 연속된 문제로서의 '창조'의 입체적인 성격에 대해 제시하고자 했다.

혐오해왔던 신문에 소설을 쓰는 것이 주된 문학 발표의 한 통로가 되고, 스스로도 그 곳에 문학을 발표하게 된 사람의 소설에서 나타난, 신문에 대한 과장된 비판을 통해 문학에서의 매체란 시대와 작가만큼이나 중요한 것이었다는 점을 유추하는 일은, 어디까지나 사실은 귀납적인 어떤 결과가 본래는 연역적인 것이기도 할 수 있겠다는 상상에 불과하다. 오락이라 멸시했던 어떤 소설들을 이제는 어떻게 하면 성공적으로 써볼까 고민하는 1929년의 그에게서 우리가 '독자'와 '직업으로서의 문학'을 발견하는 것은 그로부터 한참 지난 시기의 현대적 문학 개념이 없다면 불가능하다.

또한 여기서 중요한 것은 김동인과 그의 문학이 외부의 사정에 의해 여러 번 부침을 겪었고, 예전의 그와 그의 문학에 의해서는 지금의 문학의 정체성이 위태로워지고, 자기변명과 옹호라는 소박한 정치적 표현에 의해서는 그 수상함과 모순이 오히려 증폭되고, 스스로 소중히 지켜왔던 문학의 가치를 '자신마저' 부정해버렸던 복수(複數)의 분절에 있다.

그러나 앞서 참조한 마슈레의 논의를 빌려보자면 문학은 소설가가 겪고 감당한 일련의 사건으로부터 발생된 산물에만 그치지 않는다. 그러므로 한 소설가가 이전의 문학과는 전혀 다른 것으로 보이는 외형상의 문학을 하게 되었을 때에도 그다운 것, 그의 문학다운 것을 계속해서 재구성해갔던 것에서 오히려 김동인 문학에서 방점이 찍힐 것은 그 문학의 연속성으로서의 창조에 있다.

그리고 여기서의 창조의 문제란 김동인 문학이 가진 '보편적인 개별'에 해당한

다. 김동인과 그의 문학이 보여주는 '분절과 연속'은 그의 문학에서만 독특하게 나타나는 현상이 결코 아닐 것이라는 데에서 이 개별은, '개별적이지 않은 개별'이라고 보아야 한다. 한 소설가가 약 30년간의 짧지 않은 문학적 생애를 통과하면서 (능동적으로) 드러내고 또 (수동적으로) 보이게 된 '분절과 연속'이란 분명 수많은 소설가의, 그보다 더 수많은 그들의 소설들을 연대기적으로 배치하고서 볼 때에 각자의 소설가들은 김동인의 경우와 마찬가지의 형상을 드러낼 것이라는 추론은, 오히려 보편적으로 우리가 소설과 소설가에 대해 생각하는 '소설가의 소설들에서 포착될 분절과 연속'에 대한 한 사례로서 김동인의 경우를 생각해볼 수 있다는 사실을 가능하게 해준다.

그의 문학에서의 '예술'이 어떤 지점에까지 가 닿을 수 있는가에 대한 모색을 보여주었듯, 그의 문학 자체는 '창조'라는 문제에 대한 (불)가능성의 탐색으로 요약될 수 있다. 그것은 우의(allegory)가 결코 아니지만, 김동인 문학에서의 문제와 김동인 문학 자체의 서로 다른 차원의 두 문제는 '현상적으로는' 서로 우의적인 관계에 있는 것처럼 보인다. 소설가 김동인이 경험해나갔던 '소설 창작의 현실'로서의 궤적과 그의 문학에서의 '창조'라는 문제의 궤적, 이상의 두 궤적이 분명 서로 독립적이면서도 비슷한 형상을 띠고 있다는 사실은 김동인과 그의 문학의 이채로운 성격을 자아내고 있다.

'김동인 문학 자체의 문제'란 1919년과 1920년 문학장에의 첫 등장에서 그가 붙잡고 있던 문제로서의 '창조'가, 이후 대중을 고려하여 쓴 소설로서의 신문연재장편소설과 역사소설에서는 어떻게 (불)가능할 수 있는가를 고민하고, 그것에 적응하고 그것에 싸워보면서도 '창조'를 전과는 분명 다르게, 하지만 보다 구체적이고 실제적인 것으로서 어떻게 재구성하나갔는가의 문제였다.

참 고 문 헌

1. 기 본 자 료

소설

『창조』 『개벽』 『동명』 『시대일보』 『영대』 『조선일보』 『조선문단』 『신민』 『동광』 『문예공론』 『중외일보』 『동아일보』 『신소설』 『별건곤』 『혜성』 『삼천리』 『신소설』 『대조』 『매일신보』 『여성시대』 『해방』 『제일선』 『월간 매신』 『조선중앙일보』 『신인문학』 『중앙』 『월간야담』 『야담』 『삼천리 문학』 『조광』 『여성』 『문장』 『소년』 『신시대』 『춘추』 『백민』 『민성』 『태양』 『평화일보』 『서울신문』

김동인, 『서라벌』, 태극사, 1953.

수필 및 평론(이미 제시한 서지목록은 제외)

『학지광』 『서광』 『신민공론』 『청년』 『현대평론』 『신생』 『학등』 『사해공론』 『신문예』 『박문』 『중앙신문』 『선봉』 『신천지』 『해동공론』 『대동신문』 『신세대』

『김동인 평론 전집』, 삼영사, 1984.
『김동인전집』 1~16, 조선일보사, 1987~1988.

김남천, 「작금(昨今)의 신문소설(新聞小說)—통속소설론(通俗小說論)을 위한 감상(感想)」, 『비판』, 1938.12.
김말봉, 정하은 편, 『김말봉의 문학과 사회』, 종로서적, 1986.
박영희, 「현대조선문학사」, 『사상계』, 1959.2.
_____, 이동희 외 편, 『박영희전집』 2, 영남대학교출판부, 1997.
이광수, 「三大新聞의 小說—『端宗哀史』에 대하야」, 『삼천리』, 1929.6.

이돈화, 「신(新)- 인생표(人生標)의 수립자(樹立者), 푸리드리취 니체 선생(先生)을 소개(紹介)함」, 『개벽』, 1920.7.
이량, 「문예시장론에 대한 편언(片言)」, 『개벽』 69, 1926.5.
이원조, 「신문소설분화론」, 『조광』, 1938.2.
_____, 「장편소설의 형태」, 『조광』, 1940.11.
이태준, 『무서록』, 박문서관, 재판, 1942.
임화, 「문학(文學)과 「써-내리즘」과의 교섭(交涉)」, 『사해공론』 4-6, 1938.6.
전영택, 「전적 생활론」, 『학지광』 12, 1917.4.
한설야, 「통속소설에 관하야」, 『동아일보』, 1936.7.8.
현진건, 「역사소설문제(歷史小說問題)」, 『문장』, 1939.12.

Wilde, Oscar, 임종기 역, 『도리언 그레이의 초상』, 문예출판사, 2011.

2. 국 내 논 저

강영규, 「金東仁 歷史小說에 나타난 英雄崇拜思想의 高句麗 正統史觀」, 인하대 박사논문, 1988.
강헌국, 「반재현론의 해방—김동인의 소설론—」, 『민족문화연구』 48, 2008.
고광율, 「金東仁 歷史小說에 나타난 歷史意識 硏究」, 대전대 석사논문, 1996.
공임순, 『식민지 시기 야담의 오락성과 프로파간다』, 앨피, 2013.
권보드래, 「한국 근대의 '소설' 범주 형성에 관한 연구」, 서울대 박사논문, 2000.
_____, 정여울 등 저, 『문학사 이후의 문학사』, 푸른역사, 2013.
권희철, 「속삭이는 목소리로서의 '대동강'과 어머니 형상의 두 얼굴」, 『한국근대문학연구』 17, 2008.
김동식, 「한국의 근대적 문학 개념 형성과정 연구」, 서울대 박사논문, 1999.
김병길, 『역사문학, 俗과 通하다』, 삼인, 2013.
김병철, 『한국근대번역문학사연구』, 을유문화사, 1975.
김상환, 「예술적 상상력과 사회적 상상력」, 『공연과 이론』 42, 2011.

김성우, 「한국형지식인 선비의 탄생」, 『퇴계학논집』 15, 2014.
김영민, 「근대 개념어(槪念語)의 출현과 의미 변화의 계보—식민지 시기 '장편소설'의 경우—」, 『현대문학의 연구』 49, 2013.
김영애, 「김동인 장편소설의 판본과 계보—표제 수정을 중심으로—」, 『돈암어문학』 31, 2017.
김은수, 「성경적인 '창조 교리' 이해와 현대적 도전들에 대한 재조명(Ⅰ)」, 『한국개혁신학』 58, 2018.
김은영, 「1930년대 초 조선 문인의 정체성과 문필가협회 논쟁」, 『역사연구』 35, 2018.
김윤식, 『김동인연구』, 민음사, 1987.
김준오, 『한국현대쟝르비평론』, 문학과지성사, 1990.
김혜정, 「김동인의 유미주의 연구」, 건국대 석사논문, 2003.
김홍식, 『한국 근대문학과 사상의 논리』, 역락, 2019.
류보선, 「역사의 발견과 그 의미」, 『김동인전집』 6, 동아일보사, 1987.
박헌호 외, 『작가의 탄생과 근대문학의 재생산 제도』, 소명출판, 2008.
방민호, 『문학사의 비평적 탐구』, 예옥, 2018.
_____, 「동인지 『창조』의 문학사적 의미—김동인을 중심으로—」, 『영화가 있는 문학의 오늘』, 솔출판사, 2019.
배병선, 「김동인의 '젊은 그들' 연구」, 충남대 석사논문, 1994.
백 철 외, 『김동인연구』, 새문사, 1982.
설진성, 「이광수와 김동인의 역사소설 비교 연구」, 수원대 박사논문, 2014.
설춘광, 「金東仁 歷史小說 硏究: 〈대수양〉을 중심으로 한 歷史小說觀」, 성균관대 석사논문, 1990.
손경민, 「니체 철학에서 실재의 문제」, 서울대 박사논문, 2015.
손유경, 「1920년대 문학과 同情(sympathy)—김동인의 단편을 중심으로—」, 『한국현대문학연구』 16, 2004.
송민호, 『일제말 암흑기문학 연구』, 새문사, 1991.
신범순, 「1930년대 시에서 니체주의적 사상 탐색의 한 장면(1)—구인회의 '별무리의 사상'을 중심으로」, 『인문논총』 72-1, 2015.
신영희, 「김동인의 역사소설 연구 : '젊은 그들', '운현궁의 봄', '대수양'을 중심으로」, 국민대 석사논문, 1993.

오혜진, 「대중소설론의 변천과 의의 연구」, 『우리문학연구』 22, 2007.
_____ 외, 『문학을 부수는 문학들』, 민음사, 2018.
우한용, 「작가론의 방법」, 김용성·우한용 공편, 『한국근대작가연구』, 삼지원, 1992.
유대근, 「金東仁 歷史小說 硏究」, 성균관대 석사논문, 1993.
유석환, 「근대 문학시장의 형성과 신문 · 잡지의 역할」, 성균관대 박사논문, 2013.
유승환, 「김동인 문학의 리얼리티 재고—비평과 1930년대 초반까지의 단편소설을 중심으로—」, 『한국현대문학연구』 22, 2007.
윤경애, 「『레 미제라블』의 근대 한국어 번역 연구—일본어 기점 텍스트와의 비교를 중심으로」, 계명대 박사논문, 2018.
이동하, 「김동인의 삶과 문학」, 『김동인 단편 전집 1』, 가람기획, 2006.
_____, 「소설 속에 나타난 사법적(司法的) 판단의 몇 가지 양상」, 『한국현대문학연구』 43, 2014.
이상경, 「현실영합과 오락소설의 구조」, 『김동인전집』 13, 조선일보사, 1987.
이우창, 「문학사 이후의 문학사 쓰기(들): 『대한민국 독서사』와 『문학을 부수는 문학들』」, 『학산문학』 12, 2018.
이재선, 「역사소설의 성취와 반성」, 유종호 외, 『현대 한국문학 100년』, 민음사, 1999.
_____, 『한국소설사 : 근·현대편 Ⅰ』, 민음사, 2000.
이재용, 「이광수와 김동인의 역사소설 연구」, 인하대 박사논문, 2013.
이주형, 「한국 역사소설의 성취와 한계」, 『현대 한국문학 100년』, 민음사, 1999.
이진형, 『1930년대 후반 식민지 조선의 소설 이론』, 소명출판, 2013.
임현정, 「김동인 문학에 나타난 '예술'의 의미」, 숙명여대 석사논문, 2014.
장병희, 「金東仁 長篇 小說 硏究」, 연세대 박사논문, 1984.
정동호, 『니체』, 책세상, 2014.
정비석, 「김동인평전(金東仁評傳)」, 『자유문학』 1, 1956.6.1.
정영진, 「근대 초기 소설의 허구성의 변모 양상 연구 : 『혈의루』와 『빈상설』의 문체 변화를 중심으로」, 『현대소설연구』 71, 2018.

정주아, 『서북문학과 로컬리티』, 소명출판, 2014.
조연현, 「김동인의 문학」, 『신한국문학전집』 2, 어문각, 1973.
조윤정, 「김동인 소설과 위반의 미학」, 『돈암어문학』 27, 2014
최시한, 「허공의 비극」, 『감자』, 문학과 지성사, 2004.
최일수, 「역사소설과 식민사관—춘원과 동인을 중심으로」, 『한국문학』, 1978.4.
최정아, 「김동인 문학의 젠더 연구」, 서울대 박사논문, 2012.
한만수, 「문학이 자본을 만났을 때, 한국 문인들은?」, 『한국문학연구』 43, 2012.
한수영, 『친일문학의 재인식』, 소명출판, 2005.
한원영, 『한국 신문연재소설의 사적 연구』 1, 푸른사상, 2010.
홍영표, 「김동인의 역사소설에 나타난 인물형과 역사의식의 연구」, 경희대 석사논문, 1983.

3. 국 외 논 저

Bataille, Georges, 조한경 역, 『에로티즘』, 민음사, 2판, 2009.
Benjamin, Walter, 조만영 역, 『독일 비애극의 원천』, 새물결, 2008.
Bourdieu, Pierre, 하태환 역, 『예술의 규칙』, 동문선, 1999.
Eagleton, Terry, 김정아 역, 『발터 벤야민 또는 혁명적 비평을 향하여』, 이앤비플러스, 2012.
Ferguson, Wallace, 진원숙 역, 『르네상스사론』, 집문당, 1991.
Foucault, Michel, 허경 역, 『문학의 고고학』, 인간사랑, 2015.
_____, 김현 편, 『미셸 푸코의 문학비평』, 문학과지성사, 1989.
Harris, Brian, 이보경 역, 『인저스티스』, 열대림, 2009.
Johnson, Paul, 한은경 역, 『르네상스』, 을유문화사, 2013.
Kant, Immanuel, 백종현 역, 『판단력 비판』, 아카넷, 2009
Lukacs, Georg, 이영욱 역, 『역사소설론』, 거름, 1987.
Macherey, Pirerre, 윤진 역, 『문학생산의 이론을 위하여』, 그린비, 2014.
Nehamas, Alexander, 김종갑 역, 『니체: 문학으로서의 삶』, 책세상, 1994.

Nietzsche, Friedrich, 정동호 역, 『차라투스트라는 이렇게 말했다』, 책세상, 2000.
_____, 김정현 역, 『선악의 저편 · 도덕의 계보』, 책세상, 2002.
_____, 백승영 역, 『바그너의 경우 · 우상의 황혼 · 안티크리스트 · 이 사람을 보라 · 디오니소스 송가 · 니체 대 바그너』, 책세상, 2002.
Ricœr, Paul, 김한식 역, 『시간과 이야기』, 문학과지성사, 2004.
Weber, Max, 전성우 역, 『'탈주술화' 과정과 근대: 근대, 종교, 정치』, 나남출판, 2002.

Lukes, Steven, *Individualism*, Oxford, 1973.

覽原時三郎, 「新體制와 朝鮮靑年」, 『신시대』 1, 1941.1.
柄谷行人, 김경원 역, 「계급에 대하여—나츠메 소세키론1」, 『마르크스 그 가능성의 중심』, 이산, 1999.
鈴木貞美, 김채수 역, 『일본의 문학개념』, 보고사, 2001.
일본역사학연구회, 아르고(ARGO)인문사회연구소 편역, 『태평양전쟁사』, 채륜, 2017.

4. 기 타 자 료

「문예가의 생활운동, 협회를 만들어 원고료 협정」. 『중외일보』, 1926.12.20.
「문인의 생의 절규! 원고료 제정 운동」, 『매일신보』. 1927.1.8.
「문예가협회에서 최저 원고료 제정」, 『중외일보』, 1927.1.9.
「빙설조(氷雪操) 지킨 삼십처녀(三十處女) 일야마수(一夜魔手)에 살인대죄(殺人大罪)」, 『동아일보』, 1930.3.21.
「신연재소설예고(新連載小說豫告) 장편(長篇) 『젊은 그들』」, 『동아일보』, 1930. 4. 15.
「第六官 金東仁의 原稿生活」, 『동광』, 1932.8.
「소설가회의, 『삼천리문학』 주최 문예좌담회(一)」, 『삼천리문학』, 1938.1.
「병참기지반도(兵站基地半島)의 임무(任務)」, 『신시대』 1, 1941.1.

Abstract

The Transition in Kim Dong-in's Literature and The Matter of "Creation"

Ra Jun-sung
Department of Korean Language and Literature
The Graduate School
Seoul National University

This thesis takes the central issue of Kim Dong-in's literary work to be his concept of 'creation,' with its complex implications and various embodiments, and aims to reveal the nature of this 'creation' and its restructuring into another form while exploring its meaning and significance.

Kim Dong-in's literature and its concept of creation both (were) transformed significantly at a certain moment during his career, and here I will refer to this change as a 'transition.' This shift in both the quantity and qualities of his work begins with the changing face of Kim Dong-in from a writer of short stories only into a writer who continually wrote lengthy novels. In addition, while he originally conceived of fiction as nothing more than 'fictional stories written about imagined characters, set in the modern era,' following this period of transition his primary literary work centers on 'people, events, and settings which really existed' in the form of the historical novel. The transition I refer to here occurs in 1929.

Seventy-six of Kim Dong-in's ninety-six works of fiction, fifty-eight of

his sixty-nine works of criticism, and one hundred twenty-five of his one hundred forty-seven essays were written after 1929. In other words, the vast majority of Kim Dong-in's literary output belongs not to the short stories which have been endlessly researched by scholars, but to his historical novels and *yadam* (unofficial or folk histories), and the most active period of his literary career was not the period of 1919 to 1930, which has received so much attention, but the period after 1930.

The media through which he presented his work also changed, from coterie magazines like *Changjo (Creation)* and *Yeongdae (Altar)* before 1929 to newspapers afterward. From a literary historical perspective, Kim Dong-in's literary path illustrates the close of the literary coterie era and the emergence of the newspaper serial novel that defines the literary world after 1930. However, the more important issue is how these changes to Kim Dong-in as a novelist rippled across his literature and literary theory.

Beginning with "Jagiui Changjohan Segye (A World of One's Own Creation)," Kim Dong-in's first piece of literary criticism, published in *Changjo* in May of 1920, Kim Dong-in conceived of (literary) art as 'creation,' and this conception continued even after he transformed into an utterly different novelist from the one he had been in the 1920s. But the salient point is not that 'creation' remained important to Kim Dong-in throughout his literary life, but rather how he continued to push forward with 'creation' even after the conditions demanded by that 'creation' could no longer be fulfilled as they had been previously.

This thesis examines the literary form through which Kim Dong-in attempted to realize his avant-garde conception of art as creation (of the previously nonexistent), and identifies the sense for a certain 'weakness' that makes creation (im)possible as one of the conditions for this creation. One of the most apparent characteristics of Kim Dong-in's earlier short stories is their concern with the problem of death and human weakness.

The characteristic weakness displayed by the various peoples that populate Kim Dong-in's fiction constructs an affect of sympathy that forms the shared connection between implied author and implied reader.

Unlike in the coterie magazines *Changjo* and *Yeongdae*, when Kim Dong-in begins to write novels in the newspaper, he faces a direct challenge to the 'personal world,' and he begins to write historical fiction—ten historical novels and the *yadam* published in the magazine *Yadam*—which contrasts significantly with his earlier short stories. Here his definition of fiction as 'a story created by the author' appears to face a sort of crisis.

The reason that newspaper media holds an important position as an occasion of transition in Kim Dong-in's literature is not only that, having been critical of newspaper serial novels prior to 1929, he now faced a situation of self-defense or perhaps even self-denial as his own fiction began to be serialized. It is instead that newspaper serial novels, and the popular (or commercial) nature this signified for Kim Dong-in, threatened the most important issue that he had heretofore set forth as the banner of his literature. However, Kim Dong-in did not respond to this threat, either as a novelist or in his novels, in accordance with a binary opposition of either submitting to the threat or resisting the threat and insisting upon his former literary theory. Instead it served as an opportunity to reform the abstract character of the 'defense of art'—an argument for the supremacy of art as found in Aestheticism—which was present in his previous literary creation. This rethinking is what constitutes the transition of his literature.

In stepping down from the pedestal of the confident or even arrogant 'creator,' Kim Dong-in transformed into a 'professional novelist' concerned with newspaper editors and the reading public. In fact, there was never a time when Kim Dong-in was not a professional writer, but while his previous conception of creation contained only the creative subject and that subject's creation, his later conception of creation acknowledged the subject

and the creation but also provided a space for the readers who reacted with sympathy or interest to the creation. Moreover, the attitude of 'seriousness' on display in his many debates with critics like Yom Sang-seop during the 1920s, which dictated that no one dare tell the author about their fiction, began to relax, and he naturally became able to accept criticism written about his fiction for the first time. I argue that after this 'secularization' his work corresponds to 'modern literature' as it occupies the realm of 'literature as a profession.' Paradoxically, the "world which everyone can enjoy," which Kim Dong-in had always thought of as a condition for 'creation,' could only be achieved long after *Changjo* had ceased publication, when he no longer argued the greatness of literature as he had before.

The 'creation' of Kim Dong-in's later fiction, though cycling through a number of contortions, appears as a continuous will that he sought to maintain throughout his literary works. This is evidenced in his emphasis in various situations that the events, settings, and people appearing in his historical novels are fictional rather than factual, and in the ways that he maintained his will to 'creation' by reconceiving even true historical figures as entirely new people.

Even more importantly, Kim Dong-in's view of literature as 'creation' was not merely an exaggeration of the significance of the act of 'composition,' but a profoundly 'individual' realm where the artist attempts to discover and seize some truth through art, and yet that individual realm only later reached the universal from within the least personal of environments. In other words 'creation' conceived of as a personal, individual realm was in almost every way a product of the literary coterie era, but it could paradoxically only be realized concretely through what he had previously considered the 'popular pages set on destroying the pure creation of the individual,' that is, the newspaper.

Thus the concept of 'creation' which holds the central position in Kim

Dong-in's literature, although his earlier and later work are not consistent, does display a continuity in his later work, and his will towards 'creation' could only finally become an 'unceasing will' not when he pushed 'creation' to its limits, but in his later work when he continuously struggled not to give it up.

■ **Keywords:** creation, universal subjectivity, newspaper media, fictionality, novel, discontinuity, continuity, reading public, professional novelist

■ **Student Number:** 2017-29664