

김유정 소설의 서사적 거리 연구

이 경*

차 례

1. 서 론	3.3. 세계와의 거리
2. 거리의 무화	3.4. 독자와의 거리
2.1. 작품내적 동일시	4. 결말의 이중구조
2.2. 친화적 거리-독자와의 연대	4.1. 화해적 결말
3. 서사적 거리	4.2. 미해결의 결말
3.1. 서술자와의 거리	5. 결 론
3.2. 속임수의 대화와 인물들간의 거리	참고문헌

1. 서 론

김유정 소설의 의미는 토속적 미학에서 리얼리즘으로, 이제는 사랑과 시적 리얼리즘으로 그 평가의 차원을 달리하고 있다.¹⁾

김문집의 말을 빌리면 김유정은 조선의 사랑이다. 그리고 이 문구는 김유정 문학의 본질을 말함에 자주 인용되는 구절이기도 하다. 김유정 문학에 관한 초기연구에서는 역사의 부재가 주요관심사였으나 후기로 내려올수록 그의 민중적 생명력²⁾에 대한 강한 애정으로 인해 역사부재의 작품이라는 이름

* 부산대학교 국어국문학과 강사

1) 예컨대, 김우중, 토속의 리리시즘(유정), 「한국현대소설사」, 선명문화사, 1968; 신동욱, 「한국현대문학론」, 박영사, 1972; 임영환, 1930년대 한국농촌사회소설 연구, 서울대학교 박사학위청구논문, 1986; 윤지관, 「민중현실과 문학비평」, 실천문화사, 1990 등 참조

을 서서히 벗어왔다. 물론 전망 부재, 전망을 향한 행동력 결핍 등의 한계가 여전히 지적되고 있지만, 가난하고 생각 없는 소위 즉자적 민중에 대한 애정으로 인해 그런 한계가 재검토되고 있다.

어리석음, 속임수, 욕심, 매춘 등 작중인물의 온갖 부정적 요소에도 불구하고 그것을 관통하는 밑바닥에는 사랑이 있다. 그러나 민중에 대한 애정이라는 일면적 시선 일변도로 김유정 소설을 넘어갈 수는 없다. 어디선가 들리는 냉혹하고 허무한 목소리를 고려하지 않을 수가 없다. 그림자처럼 붙어 다니는 냉소적 시선을 떨쳐버릴 수가 없는 것이다. 본고에서 다루고자 하는 것은 바로 이 혼선의 양상이다. 환연하자면 이는 거리의 이중성이다.

김유정 소설에 관해서는 작가와 작중인물이 멀다는 주장과 가깝다는 주장이 양립한다.³⁾ 가깝다는 해석은 사사건건 간섭하는 서술자라는 해석이며 또한 민중의 입장을 그 속에서 서술하고 있다는 리얼리티의 측면이다. 멀다는 주장은 첫째, 도덕적 논평을 가하지 않는다는 것이며, 둘째는 아이러니가 빈번하게 나타난다⁴⁾는 점이며 그로 인한 비판적 거리⁵⁾의 요청이다. 그러나 이 두 주장들은 단선적인 작품이해에 머물고 있다. 오히려 가까운 거리와 먼 거리- 이 화해하지 않는 두 가지 시선의 혼재에 김유정의 특성이 나타난다고 해야 할 것이다. 즉, 민중에 대한 애정과 냉소로 구체화될 수 있는데, 이 양자를 동일 지평에서 파악할 때 김유정작품의 전체적 접근이 가능해진다. 본

-
- 2) 이에 대해서는 대개 의견이 일치한다. 김미현은 다음과 같이 말한다. “김유정은 철두철미 지상의 것을 추구한 작가로서 그의 시선은 대지에 발붙이고 살아 가는 생활인에 집중된다.” 김미현, 김유정 소설의 카니발적 구조 연구, 이화여대 석사학위청구논문, 1990, 72면
- 3) 김형민은 김유정의 서술태도의 양면성에 주목하여 설명하고 있다. “어떤 면에서는 지극히 주관적인 태도로 개입하며 언급하면서도 어떤 면에서는 완전히 함구해 버리는 태도, 이것에서 이 작품의 내포작가의 전략과 아이러니 구조의 성립 근거가 마련된다.” 김형민, 김유정 소설의 서술상황론적 연구: 바보형 인물을 대상으로, 홍익대 박사학위청구논문, 1993, 105면
- 4) 한만수, 김유정 소설의 아이러니 분석, 동국대 석사학위청구논문, 1986, 35면
- 5) 김유정 소설의 유포어 역시 이런 관점에서 설명된다. “김유정 소설이 웃음을 자주 도입하는 까닭은, 즉 작중인물과 독자의 거리가 지나치게 가까워지는 것을 경계하는 까닭은 독자들이 그를 동정심어린 눈으로 바라보지 않도록 하기 위해서이다.” 한만수, 전제논문, 12면

고는 그러한 소설적 복합성을 단순화 혹은 직선화시키지 않고 그 곡선 그대로를 드러내는데 주력하고자 한다. 그렇게 함으로써 냉담함과 애정으로 분열되는 거리의 전체성을 드러낼 수 있을 것이라고 판단하기 때문이다.

작가의 입장에서 보면 작품은 <작가에 의해 표현된 상상의 세계>라 할 것이고, 독자의 입장에서 보면 그것은 <독자에 의해 구축된 상상의 세계>라 할 수 있다. 좀더 구체적으로 말하면 작품은 작가에 의해 구현된 총체이며, 동시에 독자가 자신의 상상력으로 재구성할 수 있는 하나의 구조물인 것이다.⁶⁾

그리고 이러한 관점에 설 때, 우리가 상정할 수 있는 가장 기본적인 거리의 유형은 세 가지가 있을 수 있다. 작가와 작품 사이, 작품과 독자 사이, 그리고 작가와 독자 사이의 거리가 그것이다. 이 세 가지 유형의 거리들 중에서도 문예비평에서 다룰 수 있는 것은 작가와 작품, 작품과 독자 사이의 그것뿐이다.⁷⁾ 왜냐하면 작가와 독자 사이의 거리는 결국 다른 두 가지에 의해 종속되기 때문이다. 본고에서 다루고자 하는 것 역시 이 두 가지의 거리, 즉, 작가와 작품 사이의 거리와, 독자와 작품 사이의 거리이다. 기존의 연구는 대개 이 관계에서 애정의 측면, 즉 가까운 거리에 집중되어 왔다. 하지만, 본고에서는 작가-작품, 독자-작품의 거리를 이렇게 이중적으로 밝혀냄으로써 민중에 대한 애정이라는 단순함을 넘어 보다 깊은 인간이해를 드러낼 수 있다는 판단에 따라 이들 양측면을 아울러 밝혀 보고자 하는 것이다.

이 글이 대상으로 삼는 작품은 「봄봄」, 「동백꽃」, 그리고 「산골」이다. 이 세 작품은 다음 몇 가지 점에서 공통되며 이 공통점들을 바탕으로 이중적 거리를 살펴 볼 수 있다;

첫째, 먹고사는 문제에 짓눌려 있는 여타 소설과는 달리 이 세 작품 속의 가난은 비교적 가볍다. 최소한 본능적인 욕구는 해소된 가난이다. 배경 역시 소낙비나 맹벌처럼 피할 수 없는 운명의 은유이기보다는 단순히 소도구에 머문다.

둘째, 신분차이가 나는 인물들의 애정, 혹은 결혼을 다루고 있으며 신분차

6) 하일지, 「소설의 거리에 관한 하나의 이론」, 민음사, 1991, 39면

7) 하일지, 전제서, 38면

이가 인물들의 애정전선에 제동을 건다. 그러나 계층적 차이만큼 인물들끼리의 본연적인 관계가 중요한 비중을 가진다.

셋째, 신분 차이가 그대로 인물의 속성으로 투영된다. 명칭한 역할은 대개 신분이 낮은 인물이 담당하고 영리한(혹은 덜 명칭한) 역할은 신분이 높은 계층이 담당한다. 그러나 어리석은 작중인물은 영리한 자로서의 인물변신을 꾀함으로써 결과적으로는 영리함, 우둔함의 경계를 해체시켜버린다.

2. 거리의 무화

2.1. 작품내적 동일시

바흐친이 말하는 회화적 스타일은 작품의 분석에 유용한 준거점을 제시해 준다. 그에 의하면 작가의 언어는 전달되는 언어를 작가의 반응과 논평으로 침투시키고자 한다. 사실주의적 비판적 개인주의의 경우 작가의 언어는 전달되는 언어를 해학이나 아이러니 등과 같은 작가 자신의 억양을 침투시킴으로써 두 언어 사이의 장벽을 극복하고자 한다. 김유정 소설이 여기에 해당하는다. 서술자와 작중인물의 경계, 작가와 독자의 경계가 뚜렷하지 않다. 작중인물의 대화에 서술자는 계속 간섭하고 침입한다. 주인공이 극대화자인 「봄봄」, 「동백꽃」의 경우가 그러하며, 작중인물들끼리의 관계 역시 서로의 언술이 별로 구별되지 않는다.

“가면이 아니고 얼굴인 발화가 이 세상에 어디 있는가?”라는 바흐친의 질문은 홀퀴스트의 “모든 발화는 복화술자에 지나지 않는다”⁸⁾라는 표현에서 동어반복된다. 그들의 발언은 복화술 자체의 중요성으로 읽히기보다는 작중인물 작가 독자 주인공 부주인공 등으로 구별하는 발화의 차별성을 없애버리고 「모든」이라는 수식어 속에 모든 발화를 묶어버렸다는 점에서 의미심장하다. 즉, 서술자와 작중인물, 또 작중인물 사이의 대화 혹은 생각이 뒤섞여 나타나는 것이다. 이런 발화의 형식은 「봄봄」에서 두드러진다.

8) 김옥동, 「대화적 상상력- 바흐친의 문학이론」, 문학과지성사, 1988, 36면

그는 짜리문 밖에 있는 돼지 우리에서 죽을 퍼주고 있었다. 서울엘 좀 갔다 오 드니 사람은 점잔해야 한다고 웃침이(얼른 보면 집우우에 앉은 제비꼬랑지 같다) 양쪽으로 뽀죽이 뿜이고 그걸 애햄, 하고 늘 쓰담는 손버릇이 있다.<143>⁹⁾

장인님은 빙장님, 해야 좋아하고 밖에 나와서 장인님, 하면 펜스리 꿀을 낸라 구든다. 뽀두 뽀이래야 좋나구, 창피스러우니 남 듣는데는 제발 빙장님, 빙모님, 하라구 일상 말조짐을 받아오면서 난 그것두 자꾸 잊는다.<143>

점순이는 둘째 딸인데 내가 일테면 그 세번째 데릴사위로 들어온 셈이다. 네담으로 네번째 놈이 들어올것을 내가 일두 참 잘하구 그리고 사람이 좀 어수룩하니까 장인님이 잔뜩 붙들고 놓질안는다. 셋째 딸이 인제여섯살, 적어두 열살은 돼야 데릴사위를 할테므로 그동안은 죽도록 부려먹어야된다. 그러니 인제는 속증처럼고 장가를 드러달라구 떼를쓰고 나자빠져라, 이것이다.<146>

석송아버지는 이놈이 또 어데로 내뺨구나 하고 찾아다니다 여길 와보니 매라는 제발은 안매고 남 계집애 발에 들어와서 대체 온 이게 무슨 모름인지 이꼴이고 보매 기도 막힐뿐더러 터지라는 웃음을 억지로 참고 노여운 낯을 지어가며<110>

첫번째와 두번째의 인용에서는 장인의 말, 극화화자의 독백, 그리고 극화화자의 서술이 아무런 설명없이 뒤섞여 있다. 세번째 인용은 몽태의 진술을 옮겨 놓은 것인데, 그것을 이미 자신의 말로 변형시켜 그 경계를 모호하게 하고 있다. 주인공은 몽태의 말을 들을 때 자신의 말이 포함된 상태에서 듣는다. 어디까지가 몽태의 말인지, 자신의 말인지 애매하게 처리되어 있는 것이다. 네번째 인용 역시 마찬가지이다. 석송아버지 자신의 독백과 서술자의 진술이 섞여 있다. 즉, 위의 인용들은 화자, 청자로 나뉘어져 있는 대화의 양식이 아니다.

바흐친에 의하면, 우리가 일상생활에서 사용하는 언어는 의식적이건 무의식적이건 다른 사람이 이미 사용한 언어로 구성되어 있거나 그렇지 않으면 다른 사람들의 언어를 염두에 둔 채 이루어지고 있다고 한다.¹⁰⁾ 그러므로 화자 속에는 청자, 청자 속에는 화자가 포함되어 있는 것이 발화의 현상이라 할 수 있다. 또한 언어 자체가 이미 다른 사람의 잔영이 잔뜩 묻어 있으므로

9) 인용문끝의 숫자는 전신재 편, 「원본김유정전집」, 한림대학출판부, 1987의 게재면을 의미함-이하 동일.

10) 김옥동, 전계서, 136면 참조

나만의 것이라 금을 그어버릴 수 없다는 언어관에 기인한 것이라 판단된다. 그 외에도 다음 몇 가지로 그 이유를 추정할 수 있다. 우선 화자와 청자의 개성대로 명확하게 나눈다 하더라도 결국은 한 사람 작가의 창작의 소산이라는 점이다. 누가 이야기하나 결국 작가의 머리 속에서 나온 것이므로 구태여 형식에 연연할 필요가 없다는 것이다. 다음으로는 작중인물의 모자람에 기인한다. 우리가 다 내려다볼 정도로 우둔한 주인공들이 엮어 나가는 이야기를 아이러닉 모드라 할 때, 김유정 소설은 전형적인 하위모방양식이다. 나, 이뿐이, 석송이, 몽태, 빙장남 등 전부 명칭한 인물이라는 점에서는 동일하다. 누구의 입에서 나온 것이건 다 조금식 모자라는 소견이라는 점에서 일치하므로 굳이 개성, 묘사를 염두에 둘 필요가 없는 것이다.

2.2. 친화적 거리-독자와의 연대

독자는 작가가 제시한 것을 토대로 하나의 소설작품을 구축한다. 그러나 이때 독자에게 제시된 것이 독자로부터 너무나 거리가 큰 것일 때 독자는 적극적으로 작품의 구축에 참여할 수 없다. 결국 독자와 작품 사이의 거리가 작다고 함은 다만 <동일화>나 <공감>의 증대만이 아니라 작품의 제작에 능동적으로 참여할 수 있음을 말한다고 할 수 있다. 독자가 그의 자유에 따라 보다 적극적으로 작품 창작에 참여하게 될 때 비로소 그 거리가 단축되었다고 할 수 있다.¹¹⁾ 김유정 소설은 바로 이런 의미의 거리단축, 즉 독자의 참여를 각별히 요청한다. 흔히 말하듯 김유정이 아이러니의 작가라면 그 아이러니의 속뜻을 알아차리는 독자가 전제되어 있는 것이다.

“이렇게” 등의 표현이 김유정의 문장에 유난히 많다. 여기에는 독자의 참여가 전제되어 있다.¹²⁾ 작중인물은 인물들에게 말하는 동시에 독자들에게 말하고 있다. 그리하여 독자의 참여를 적극적으로 유도하게 되는 것이다.

11) 하일지, 전계서, 56-7면

12) 이에 대하여 김미현도 같은 맥락에서 설명하고 있다. 「등장인물이자 서술자인 나의 이야기하는 투가 대화체로 나타나면서 독자나 청중에게 직접 말을 건네는 양식을 취하고 있다. 이것은 독자나 청중들이 작품을 더욱 친밀하게 대하게 하고 직접 그 이야기에 참여하도록 유도하는 서사적 장치로 볼 수 있다.」 김미현, 전계논문, 32면

「누가 종두 이려는거야?」 하고 손을 뿌리치며 된통 호령을 하고보니

늙은 이 잣나무 아래에서 도련님과 맨처음 눈이 맞을제 이뿐이가 먼저 그러자고 한것도 아니련만

이뿐이는 제몸이 이럼을 알고

「너 데련님하구 그랬대지—」

한번은 장인님이 헐떡헐떡 기어서 올라오더니 내바지가랭이를 요렇게 노리고서 담박 움켜잡고 매달렸다.

「이려는거야」, 「이럼을」, 「그러자고」, 「그랬대지」, 「이러자고」 등은 구체적 지시어가 없으나 우리는 그 내용을 능히 짐작할 수 있다. 「그랬대지」, 「그러자고」, 「이려는」 등은 남녀관계를 설명하는 말들이다. 굳이 말하지 않아도 다들 짐작하는 자연스러운 일이라는 인식이 숨어 있다.

이런 생각법은 김유정의 독특한 미학인 동시에 독자에 대한 신뢰와 참여 요청이 숨어 있다. 작중인물의 바보스러움을 읽는 데에도 독자의 역할이 요청된다. 「동백꽃」에서 점순이의 말걸넬은 다음과 같이 변화한다.

「애 너 혼자만 일하니?」

「애 너 배내병신이지?」

「애 너 느아버지가 고자라지?」

첫행은 호의적 발언이며 세번째 항으로 갈수록 적의에 차 있다. 그러나 표층적으로는 반대되는 두 감정이 드러나 있지만 심층적으로는 동일한 발언이다. 호의든 적의든 그 원인은 나에게 대한 관심과 그 거절로 인한 부끄러움에 있다. 그러나 나는 그 호의와 적의의 근원을 짐작하지 못하고 「혼자 하지 때루 하니」 「안 먹는다」 혹은 화를 내는 것으로 일관한다. 여기서 소위 구조적 아이러니가 발생한다고 볼 수 있다. 독자와 작가는 짐작할 수 있는 일을 주인공인 나는 눈치채지 못하는 것으로 설정되어 있는 것처럼 보이는 것이다.

일독할 때 우리는 단순히 인물의 바보스러움에 동의하게 된다. 그러나 한

번 더 들여다보면 인물의 무지 역시 일종의 가면에 불과하다는 것을 발견할 수 있다: 작중인물이 명칭한 이유는 그것이 편리하기 때문이다. 「동백꽃」의 「나」는 점순이의 의도를 이해하지 못한 척 한다. 신분차 등의 이유 때문에 그것이 불가능하다고 판단하기 때문이다. 혹은 그런 무관심이 결국은 긍정적 요인으로 작용할 것임을 짐작하기 때문일 것이다. 「산골」에서 석송이의 명칭함은 이뿐이와 도련님의 사랑의 불가능을 짐작하는 자의 영리함에 등가된다. 이런 바보스러움이 가면이라는 것을 알아차리지 못한다면, 바로 그 독자가 알라존이 되며 작가와 바보 주인공은 지적 싸움에서 이긴 영리한 피보가 된다.

이상에서 작중인물의 명칭함과 영리함을 간략히 살펴보았다. 그러나 그럼에도 불구하고 그에게 실제로 얻어지는 것은 없다. 여기서 우리가 짚고 넘어가야 될 것은 과연 이런 것이 의미가 있는가 하는 점이다. 소득 없는 계산에 전념하는 작중인물의 머리굴리기, 도토리끼리 키를 재어보려는 안간힘, 혹은 바보들의 안간힘이 그가 형상화하는 삶이다. 점순과의 결혼, 이뿐이와 석송의 결혼, 이뿐이와 도련님의 결혼 등은 전부 불투명하다. 그 불투명을 향해 주인공은 열심히 달려가는 것이다. 결국 그는 우리들에게 묻고 있다. 무한한 침묵의 절대와 비교해볼 때 우리는 이들 바보 다음에 줄을 서지 않는 재간이 있느냐고.

“유머러스한 상황의 관찰자는 웃음의 대상에 자기를 주관적으로 일치시키고 그렇게 함으로써 그 대상이 바로 자기일 뿐만 아니라, 자기도 그 대상도 일부가 되어 있는 전인류라는 것을 알아야 한다. 유머는 개인을 파괴하는 것이 아니고, 무한과의 대조가 되는 유한을 파괴하는 것이다. 이러한 입장에서 유머는 어떤 개인의 우열함을 들추어내는 것이 아니고 우열한 세계의 우열함만을 들추어낸다. 그러니까 우리는 관대하게 견뎌낼 수가 있다.”¹³⁾

“모든 사람은 다 불완전한 존재이며 따라서 카니발의 웃음에서 제외될 수 없다. 이런 점에서 카니발적 웃음은 현대의 풍자나 아이러니 혹은 야유와는 근본적으로 차이가 있다. 현대의 웃음의 경우 그것은 항상 자기자신을 웃음의 대상보다 우월한 위치에 놓음으로써 자신을 풍자의 대상에서 제외

13) 잔 파울 리히터는 <미학>이란 책에서 희극의 로맨틱 형식으로서의 유머 이론을 이렇게 전개했다. 이병주, 「미와 진실의 그림자」, 명문당, 1988, 265-6면에서 전제

시키기 때문이다.¹⁴⁾

이런 의미에서 유머는 균형의 창조자이다…… 그는 유머를 작은 것을 통한 큰 것의 페로디로, 반대로 무한성을 통한 작은 것의 축정으로, 이념과의 대비를 통한 무한한 것의 부정으로 설명한다.¹⁵⁾

웃음에 대한 이 몇 가지 인용의 공통점은 두 가지이다. 첫째는 웃음을 주는 존재와 웃는 존재를 구별하지 않는다는 점이다. 웃음의 대상에 자신을 대입시켜야 한다는 강력한 주제파악의 요청이다. 웃음의 대상에서 바로 웃는 자신을 발견한다는 것이다. 김유정 작품 속의 바보인물에서 느끼는 우리와의 연대성이 여기에 해당된다. 두번째는 무한과의 대비를 통해 환기시키는 유한한 존재로서의 공통점이다. 작중인물의 바보스러움을 통해 모든 인간을 페로디함으로써 김유정의 유머는 냉소와 휴머니즘의 양면성을 가진다고 할 것이다.

무한 혹은 절대와 비교해볼 때 인물들은 강한 친화력을 가진다. 유한한 존재조건의 공통성 때문에. 그리고 바로 이 절대무한의 침묵이 작중인물들간의 관계를 강한 친화력으로 포괄하고 더 나아가 독자까지도 그 사소한 다름 속으로 끌어들이는 것이다. 작가와 작중인물, 독자들은 그 유한한 존재조건의 공통성 때문에 작품의 공동 참여자가 되는 것이다. 김유정 소설의 아이러니적 요소 자체가 독자의 참여를 강하게 요청하고 있다. 이 독자를 향한 초대에는 작중인물 속에 자신을 바꾸어 놓고 보라는 주문도 포함되어 있다. 김유정의 해학이 무거운 이유는 그 바보들 뒤에 줄서 있는 우리들의 모습 때문이다.

3. 서사적 거리

앞절에서 살펴본 그 화해적 거리는 동시에 냉담한 거리와 병존한다. 여기

14) 김옥동, 243면.

15) 하태석, G. 켈러의 작품에 나타난 유우머와 김유정해학의 기능비교: 「심술장이 판크라츠」와 「따라지」를 중심으로, 서울대학교 석사학위청구논문, 1991.2, 7-8면

서는 작중인물이 그 인물을 설명하는 서술자나 배경, 다른 인물로부터도 고립되어 있다는 점에 착안하여 김유정 작품의 비화해적 거리를 설명하고자 한다.

3. 1. 서술자와의 거리

작중인물은 서술자나 배경으로부터 고립되어 있다. 서술자로부터도 동정의 시선을 받지 못하며 배경 또한 작중인물의 편이 아니다. 작중인물의 슬픔과 서술자의 어조는 상반된다. 작중인물이 슬프면 슬플수록 신이 나는 서술자의 어조가 그 단적인 예이다. 이뿐이의 생각에 사사건건 간섭하고 대응하는 서술자의 목소리는 비웃음이나 냉정함이 우선하는 경우가 많다.

첫째는 이뿐이의 슬픔과 비례하는 서술자의 명랑함이다.

마진 쪽 저 바위밑은 필시 호랑님의 드나드는 굴이리라. 음침한 그 우에는
가시덤불 다래덩쿨이 어즈러히 엉클리어 집웅이 되어있고 이것도 돌이랄지
연녹색 털복숭이는 울망줄망 놓였고 그리고 오늘두 어김없이 뺨꾸이는 날
아와 그잔등에 다리를 머뜨르며—

—뻑국! 뻑국! 뻑뻑국!

어느덧 이뿐이는 눈시울에 구슬방울이 맺히기 시작한다.<105>

서술자의 이런 특성은 판소리의 특성과 연결되지만¹⁶⁾, 본고에서는 작중인물을 멀리서 보는 서술자의 냉정함으로 보고자 한다. 이뿐이의 공상에 대해서도 마찬가지다.

이뿐이는 아무렇게도 나는 도련님과 꼭 살아보겠다 혼자 맹세하고 제가 아
씨가 되면 어머니는 일테면 마님이 되련마는 왜 그리 극성인가 싶어서 좀
야속하였고<109>

이것을 행복한 초월로 보는 경우¹⁷⁾도 있지만 꿈으로의 초월보다는 그 꿈

16) 정서적 관련성을 차단시킴으로써 비판적 거리를 형성하는 판소리의 기법이 이와 유사하다. “판소리에서 비장한 상황은 비장하게만 연출되는 것은 아니다. 오히려 창자는 비장한 상황을 골계적으로 표현함으로써, 혹은 비장 뒤에 골계적 상황을 설정함으로써 창중의 강한 정서적 긴장을 해소시키고 작중 현실에 몰입된 극적 환상을 차단한다. 이인숙, 현대소설의 판소리수용연구, 고려대학교 석사학위 청구논문, 1981, 18-9면

이 깨어지는 하락의 모습이 훨씬 선명하게 드러난다. 이뿐이가 아씨 혹은 마님이 될 것이라는 꿈의 엉뚱함과 어리석음을 묘사하는 서술자는 이미 그 인물 위에 있다. 절대 이루어지지 못하는 꿈을 꾸는 한 인간의 어리석음을 멀리서 굽어보게 된다.

다음으로, 이뿐이의 심경 묘사 속에는 서술자의 판단이 숨어 있다. 즉 이뿐이의 독백에 서술자의 판단을 집어넣는 것이다. 그렇게 함으로써 이뿐이와의 사이에 비판적 거리가 형성되는 것이다. 앞의 2.1에서 보았듯이 서술자, 작중인물, 혹은 작중인물과 인물간의 구별은 모호하다. 그러나 서로 상반되는 의견을 가졌을 경우에는 오히려 상호간의 거리를 드러내는 것이다.

이놈의 발이 하고 탓안할 탓을 하며,

이뿐이는 아무렇게도 나는 도련님과 살아보겠다고 혼자 맹서하고

현죄는 있고 어찌볼 용기가 없으며

발의 탓이 아니라 이뿐이 자신의 탓이며, 도련님과 살아 보겠다고 맹세는 어디까지나 혼자 하는 것이며, 이뿐이 자신의 「현죄」 때문에 석승에게 기를 펴지 못한다는 일종의 놀림이 숨어 있다.

배경 역시 마찬가지로 거리를 유지하고 있다. 이뿐이의 슬픔과 무관한 자연은 기쁨으로 충만하여 생의 노래를 부른다. 이뿐이의 슬픔으로 인해 흘린 눈물이 연못에 떨어지자 그것을 연못에 사는 꺾지가 꿀딱 먹어버린다. 이뿐이의 눈물은 꺾지에게는 밥의 착각일 뿐이다.

어느듯 원망스러운 눈물이 눈에서 떨어지니 잔잔한 물면에 물둘레를 치기
도전에 무슨 밥이나 된다고 커단 꺾지는 휘영휘영 올라와 꿀딱 받아먹고
들어간다.<113>

이뿐이는 서술자와 배경 모두로부터 소외되어 있다. 꺾지도 새도 햇님도 이뿐이 편이 아니다. 이뿐이에 대한 이런 냉담한 거리는 김유정의 균형감각

17) 김미현, 전계논문, 129면은 이뿐이의 공상을 행복한 초월로 설명한다. “이뿐이는 푸른 하늘을 바라보면서 사랑하는 도련님과의 행복한 미래상을 꿈꾸고 있다. … 이러한 공상의 시간은 마님께 진상할 나물을 캐야 하는 현실속의 의무 조차 잊어버릴 수 있는 행복의 시간 축제의 시간이 된다.”

으로 해석될 수 있겠다. 이뿐이가 도련님에게 물을 먹어도, 놀림의 대상이 되어도 석승의 순정이 있는 한 이뿐이는 든든한 배경을 가진 셈이다. 냉담함과 애정의 이중성이 생생하게 드러나는 부분이다.

3.2. 속임수의 대화와 인물들간의 거리

대화의 기본적 의미는 의사소통이다. 그러나 김유정 소설에서 대화는 속임수의 기능이 더욱 두드러진다. 그러므로 당연히 작중인물은 다른 인물과 거리를 두게 된다. 작중인물간의 대화는 인물상호간의 교류라고 보기보다는 각자의 이익을 위한 투기장¹⁸⁾이 된다.

「울지마라 이뿐아 그럼 내 서울가 지리나잡거던 널 데려가마」

「난 지팽이 꺾으러왔다--」

「난 갈테야유, 그동안 사경 처내슈뵈..」

「너 사위로 왔지 어디 머슴살러 왔니?」

「글쎄 내가 안하는거나 그년이 안크니까」

위의 인용은 전부 이루어지지 않는 약속이다. 즉 거짓말이다. 도련님은 이뿐이를 데려가지 않을 것이며, 지팽이를 꺾으러 온 것은 더욱 아니다. 그에 대응하는 인물 역시 마찬가지다. 「봄봄」의 「나」는 결혼하려는 욕심으로, 장인은 일을 더 시키려는 욕심으로 가득차 있다. 더 가진 자는 더 속이고 덜 가진 자는 덜 속이는 차이가 있을 뿐이다. 딸, 돈, 노동력, 결혼 등 내력과 단위가 다를 뿐이다. 작중인물들은 바보인 것 같지만 영리한 자들이다. 「봄봄」의 극대화자인 「나」는 결혼을 위해 점순이의 키가 크기를 서낭당에 빌기도 하는 바보¹⁹⁾이지만, 자신을 묶어두려는 장인의 말도 자신을 풀어주려는

18) 김옥동, 전계서, 114면

19) 작중인물들의 모자람은 흔히 아이러닉 모드로 설명되어 왔으며 혹은 바보와 똑똑이가 결합되어 있다는 의미에서 카니발 이론으로 설명하기도 한다. 주인공은 바보로 설명될 수 있지만 실은 바보라는 가면을 쓰고 어떤 인물과도 거

몽태의 말도 믿지 않으며 그들의 발언으로부터 항상 거리를 둔다. 이 거리는 이성적 판단이나 양심보다는 욕심으로 인해 생겨난다.

나는 건으로 엉, 엉,하며 컷등으로 흘러들었다. 몽태는 땅을 얻어부치다가 떨어진 뒤로는 장인님만 보면 공연히 못먹어서 으룡거린다. 그것두 장인님이 저달라구 할적에 제집에서 위한다는 그감투 (예전에 원님이 쓰던 것이라나 옆구리에 뽕뽕 좀먹은 걸레)를 선뜻 주었더면 그럴리도 없었던걸- 그러나 나는 몽태란 놈의 말을 전수이 고지들지 않았다.<146>

참말 난 일 안해서 징역가도 좋다 생각했다.<147>

몽태의 충고를 접수하는 나의 태도는 진지하지 않으며 나는 그 부추김의 동기를 이미 짐작하는 영리한 피보이다. 구장과 장인의 태도에서는 기독교인의 욕심을, 몽태에게서는 이권을 빼앗긴 자의 분노를 듣는 것이다. 이런 것을 다 파악하고 있지만 그럼에도 불구하고 나의 영리한 결론은 『아무튼 잘 보여서 장가를 들어야지』이다. 나는 표면상으로는 그들의 유혹이나 속임수에 명정한 반응으로 일관한다. 그러나 그것은 작전상 후퇴를 위한 가면일 뿐이고, 사실은 남을 다 판단하는, 봉필이를 결정적으로 골탕먹일 수를 항상 가지고 있는 고수이다. 나의 머리 속에는 이미 징역에 대한 두려움은 없는 것이다. 두려워할 필요가 없는 일이라는 것을 알고 있으며, 결혼하는 것이 징역에 대한 두려움의 수위를 훨씬 낮추는 길이 되기 때문이다. 「동백꽃」의 나도 마찬가지다.

왜냐하면 내가 점순이하고 일을 저질렀다는 점순네가 노할것이고 그러면 우리는 땅도 떨어지고 집도 내쫓기고 하지 않으면 안되는 까닭이었다.<201>

즉 내가 점순이의 호의를 받아들여 「일을 저지를 수 없는」 이유에 대해 주인공은 충분히 숙지하고 있는 상태이다. 첫째는 마름과 소작인이라는 신분 문제이며, 둘째는 「이거 없지」 하고 감자를 주는 데 대한 자존심 때문이며, 셋째는 점순이네의 호의를 깨뜨릴 수 없다는 것이다. 즉, 점순이의 호의

리를 두고 있는 냉정한 관찰자이며 계산에 밝다. 그러므로 이 모자람은 뒤집어서 영리함을 의미하기도 한다. 여기서 인물을 소외시키는 구조적 아이러니를 역으로 읽을 수 있다.

를 받아들이는 것은 일을 저지르는 길이며 이는 곧, 나의 현실생활에 상당한 위험부담이 되는 것이다. 그러므로 점순이의 호의보다는 점순이네의 호의 더 충실해야 하는 것이 나의 밝은 계산인 것이다. 이런 여러가지 이유로 주인공은 점순이의 호의를 못 알아듣는 채하는 알라존의 가면을 쓰는 것이다.

3.3. 세계와의 거리

「산골」의 서사구조와 언어, 삽화에서는 신분질서라든가 지배이데올로기의 은밀한 힘을 읽을 수 있다. 이 소설의 표층구조는 도련님, 이뿐이, 석승이의 삼각관계다. 그러나 심층적으로는 삼각관계가 애초에 성립되지 않는다. 도련님과 겨루기에는 석승이가 너무 하찮은 존재이며, 이뿐이와 도련님의 사랑이라고 하기에는 이뿐이가 너무 하찮은 존재이다. 물론 하찮은 존재와의 사랑도 얼마든지 가능하나 도련님은 이뿐이에 대하여 그다지 순수하지 못하다. 또한 도련님은 작품 바깥으로 빨리 사라지며, 석승이와 이뿐이의 관계가 주요 사건을 이룬다. 그러므로 플랫폼 자체가 이미 신분질서를 투영하고 있는 것이다.

작중인물들의 언어에서도 이런 점은 나타난다. 계층적으로 우월한 입장에 서있는 작중인물들은 대개 표준어를 사용하고 그렇지 못한 자들은 사투리를 쓴다. 계층적으로 유리한 입장에 있는 사람의 언어는 대체로 표준어이며 내용 또한 윤리적이다. 그러나 그 윤리 뒤에는 치열한 복선이 개입되어 있는 경우가 대부분이다. 구장과 장인의 말도 마찬가지로 이들의 공통점은 표준어인 동시에 거짓말이다. 윤리를 가장한 지배계층의 욕심을 잘 드러낸다고 할 것이다. 이런 속성은 법에 대한 태도에서도 잘 드러난다. 「봄봄」에서 구장 혹은 봉필과 나의 법인식이 다르다.

허지만 농사가 한창 바쁠때 일을 안한다든가 집으로 달아난다든가 하면 순해죄루 그것두 징역을 가거든! (여기에 그만 정신이 번쩍 났다) 왜 요전에 삼포말서 산에 불쫓 놓았다구 징역간거 못봤나, 제산에 불을 놓아두 징역을 가는 이뎨데 남의 농사를 버려주니 죄가 얼마나 더 중한가. 그리고 자넨 정장울(사경 받으러 정장가겠다 했다) 간대지만 그러면 팬시리 췌 들쓰고 들어가는결세<144>

나에게는 두려움뿐인 법이 장인과 구장에게는 이윤의 도구이며 신뢰의 대상이다. 법률의 보호를 받는 계층과 법률의 위협을 받는 계층은 법률인식이 다른 것이다. 봉필은 구장과 법률의 보호를 받으면서 점잖은 표준어로 자신의 욕심을 채운다.

「산골」의 삽화에서도 이와 유사한 질서를 읽을 수 있다. 장수바위전설은 아기장수설화²⁰⁾가 모티프가 된 설화이다. 같은 계열의 전설²¹⁾에서 본 바와 같이 아기장수는 그 어깨의 날개 징표로 말미암아 기존 세대에 의해 배척을 당한다. 그만큼 보수적 세계관이 드러나 있는 전설이다. 혈통의 보장을 받지 못한 영웅은 세계의 불용납으로 인해 비극적 최후를 맞게 된다는 플롯이 바로 이를 드러낸다.

눈을 깜빡깜빡 하느니 이야기하야 가로되 옛날에 이 산속에 한 장사가 있었고 나라에서는 그를 잡고자 사방팔면에 군사를놓았다. 그렇지 마는 장사에게는 비호같이 날랜 날개가 돌힌 법이니 공중을 훌훌 나르는 그를 잡을 길없고 머리만 앞둔중 하루는 그에 이 물에서 목욕을하고 있는것을 사로잡았다는 것이로되 왜 그러냐 하면 하누님이 잠수시는 깨끗한 이 물을 몸으로 흐렸으니 누구라고 친벌을 아니 입울리 없고 몸에 물이 닳타 들렸든 날개가 호시부시 녹아버린 까닭이라고 말하고<114>

장사, 날개 등 다른 세계로의 전환을 가능하게 하는 초월적인 힘보다는 나라, 왕 등 지상의 법칙이 크게 작용하는 것이다.

아기장수는 현실을 파괴하고 꿈을 가지고 혁신, 개혁하려는 미래의 희망을 추구하며 이상세계를 건설하려고 하는 데, 반대세력은 가정적으로나 국가 사회적으로 현실의 고수와 안신을 도모한다. 그러므로 이들은 필연적으로 충돌하게 되는데 허약한 아기장수가 패배하게 되는 것이다.²²⁾

이것은 이쁜이의 경우와 유사하다. 영웅의 출현을 허용하지 않는 나라의 법률이 있듯이 이쁜이의 사랑을 허용하지 않는 마을의 도덕률이 있는 것이다. 그런 의미에서 인용된 설화는 일종의 복선인 셈이다. 「나 지팽이 꺾으러 왔다」와 「손에 쥐어들었든 노란 동백꽃을 물우로 뺨 내던지며」에서 보듯, 꽃

20) 최래옥, 한국구비전설의 연구-그 변이와 분포를 중심으로, 일조각, 1981, 290면

21) 전계서, 292면

22) 전계서, 174면

과 장사와 이뿐이의 운명은 동일하다. 기존의 세계에 의해 거절당한다는 점에서. 이런 이테올로기적 투영성은 대화에서도 끈질기게 반복된다. 그런 항목들을 나열하면 다음과 같다.

A	B
장사	나랏님
어머니와 노마님의 사랑	마님의 분노와 질투
이뿐이와 도련님의 사랑	좋은 상전과 못사는 법

B항이 기존세계의 힘과 법칙이라면, A항은 그 세계를 전환하려는 힘과 꿈이다. A항은 B항에 의해 전부 좌절하고 만다. 현존하는 세계의 완강한 법칙이 허용하지 않기 때문이다.

3.4. 독자와의 거리

아이러니크 모드의 등장인물은 대개 그 힘이나 지력에 있어 보통사람들보다 열등한 사람들이다. 그리하여 독자는 작중인물을 내려다보는 듯한 느낌을 갖게 되는데 여기에서 당연히 독자와의 거리가 성립된다.²³⁾

제가 썼으나 제가 못읽는 그 편지를 떠듬떠듬...

석승이가 쓴 편지도 잘 찾아갈런지 미심도 하거니와

어머니는 왜 그리 극성인지

이게 웬 섭인지

뉘가 부족한지

이뿐이의 언술 속에는 “왜”라는 표현이 유난히 많이 나오며 이는 그만큼

23) 김유정 소설의 아이러니적 성격에 관해서는 여러 군데에서 언급된 바 있다. 언어적 아이러니로부터 반어, 역설 등의 양상으로 설명되어 왔다. 김상태, 김유정의 「동백꽃」-동백꽃의 아이러니, 이재선 외편, 「한국현대소설작품론」, 문장, 1981; 한만수, 김유정소설의 아이러니 분석, 「동악어문논집」 제21집, 동악어문학회, 1986; 한상무, 반어적 방법과 반어적 비전-김유정연구-, 「강원대연구논집」 제9집, 강원대, 1975

작중상황을 이해하지 못한다는 뜻이다. 이런 작중인물의 모자람 자체가 우리로 하여금 인물과 거리를 갖게 한다.

또한 작중인물은 이상한 인과관계의 신념을 가지고 있다.

인제 멀리만 다라나면 나는 저 도련님의 아씨가 되려니<107>

제가 아씨가 되면 어머니는 일테면 마님이 되려마는 왜 그리 극성인가 싶어서...<109>

일후 아들을 낳어도 그 앞에서 바보바보 이렇게 별명을 들을테니까

작중인물들은 논리적 이해가 전혀 없는 인물들이다. 아씨가 되면 어머니는 당연히 마님이 되지만 아씨가 되면 하는 애초의 가능성이 전혀 보이지 않는다면 그 가정 자체는 소용없는 것이다. 즉 신분차이라는 책이 빠져있는 상태에서 모든 가정이 진행되는 것이다. 하지 않아도 될 걱정을 하는 것이 김유정 작품의 유머의 한 요소이다. 전제가 해결되어야 그 다음 단계를 꿈꾸든지 걱정하든지 해야 할 터인데, 전제는 전혀 이루어질 가망이 없는데 그 뒤부터 걱정하니 웃음이 터진다. 이는 어리석음에서 온다. 이런 어리석음의 확인이 독자와 작중인물의 거리를 만든다.

이는 블랙 유머의 일종²⁴⁾으로 해석되어야 한다. 왜냐하면, 전제는 거의 이루어지지 않을 것임을 역설적으로 확인하는 결과가 된 것이므로 그 암담한 결과를 이런 식으로 웃어버림으로써 어둠은 더욱 깊이 각인되는 것이다. 이런 꿈속의 꿈 외에는 어떤 가능성도 허용되지 않기 때문이다. 그렇게 허약한 집을 짓지 않으면 안될 만치 이들의 현실은 아무것도 없다.

4. 결말의 이중구조

위의 두 거리는 당연히 이중의 결말을 낳는다. 그런 시선은 하나로 통합되지 못하고 결국 중층적 결말을 이룬다. 그것을 화해적 결말과 비화해적 결말로 나누어 살펴보고자 한다.

24) 이명선, 『세계문학비평용어사전』, 을유문화사, 1985, 185면

4. 1. 화해적 결말

갈등은 그 역기능과 동시에 순기능적 측면도 가진다. 갈등을 통해서 도리어 구성원을 결합, 통합시켜 결속력을 강화시키게 된다는 것이다.²⁵⁾ 「맹벌」이나 「만무방」 같은 경우는 갈등의 대상이 거대하며 추상적이다. 즉 구조라고 이름 붙일 수 있는 갈등이다. 이에 비해 「동백꽃」, 「봄봄」의 갈등은 사소하나 구체적이며 따라서 그 해결의 가능성이 열려 있다.²⁶⁾

「동백꽃」의 「나」와 점순, 「봄봄」의 「나」와 장인, 「산골」의 이뿐이와 석승이 사이에는 화해가 이루어지는데, 이런 화해가 가능하기까지는 갈등의 순기능이 그 전단계로 작용하기 때문이다.

「산골」에서 뚜렷한 갈등없이 끝이 나는 도련님과 그의 관계에 비해 이뿐이와 석승이의 갈등은 훨씬 구체적이다. 도련님과 그의 관계에 비해 이뿐이와 석승이의 관계는 훨씬 가능성을 점칠 확률이 크다. 이뿐이는 돌맹이로 석승이를 모질게 후려친다. 또 이 아픈 돌맹이의 의미를 석승이는 제대로 파악한다. 이런 갈등의 드러냄은 화해로 이어진다. 돌맹이를 던짐으로써 이뿐이의 분풀이가 되고 석승은 석승대로 이뿐이 관심을 확인하는 계기가 된다.

그러나 석승이는 미움보다 앞서느니 기쁨이요 전일에는 그 옆을 지내도 본
동만동하고 그리 대단히 여겨주지 않든 그 이뿐이가 일부러 이리 끌고와
돌로 따리되 정말 아프도록 힘을 드릴만치 이뿐이에게 있어서는 지금의 저
의 존재가 그만치 끔찍함을 그들에서 비로소 깨닫고

석승이는 이뿐이를 올려놓은 것은 저의 큰 죄임을 얼른 알고 눈이 휘둥그
래서 「아니다 아니다 내 부러 그랬다 아니다」하고 입에 불이 나게...참으로
이런 나쁜 소리는 다시 입에 담지 않으리라 맹세하였다.<112>

여기서 돌맹이, 눈물 등의 갈등요소는 해결을 매듭짓도록 도우며, 이뿐이-석승이 관계는 해결될 것임을 짐작할 수 있다. 다같은 길의 매개적 공간성에

25) 조남현, 「한국소설과 갈등」, 문학과비평사, 1988, 29면

26) 바흐친의 카니발적 구타는 죽음→삶, 종말→시작, 불화→화해로 전환하는 계기를 이루며, 따라서 이는 단순히 적대관계만을 표현하는 일상적 구타와 구분된다는 점에서 순기능적 갈등의 예라 할 것이다. 김미현, 전제논문, 27면

도 불구하고 도련님과 연결될 때는 부정의 공간으로 석승과 연결될 때는 긍정의 공간으로 위치된다. 즉, 기다리던 우체부나 도련님보다는 석승으로 이어질 가능성이 훨씬 큰 것이다.

「동백꽃」에서 「나」는 점순이의 횡포를 더이상 참지 못하고 점순이의 수탈을 때려 죽인다. 아래의 인용은 그 후 집에 질려서 영영 울고 난 다음의 장면이다.

「그럼 너 이담부터 안그럴테냐?」하고 무릎때에야 비로소 살 길을 찾은듯 싶었다. 나는 눈물을 우선 씻고 뭘 안그러는지 명색도 모르건만 「그래!」하고 무턱대고 대답하였다. 「요담부터 또 그래봐라 내 자꾸 못살게 굴터니?」「그래그래 인젠 안그럴테야!」「닭 죽은건 염려마라 내 안이를테니, 그리고 뭇에 떠밀렸는지 나의 어깨를 집은채 그대로 픽 쓰러진다. 그바람에 나의 몸뚱이도 겹쳐서 쓰러지며 한창 피어 퍼드러진 노란 동백꽃 속으로 폭 파 문혀버렸다.<206>

닭의 죽음이라는 사소한 갈등은 오히려 해결을 지향하는 매개물이 된다. 점순의 닭은 힘이 좋고 실팍하여 항상 나의 닭을 이긴다. 신분의 상징인 닭의 죽음은 도리어 사랑의 매개물로 연결될 단서가 되는 것이다.

「봄봄」에서도 「나」와 장인의 갈등은 역시 해결될 기미를 보이지 않다가 결말부분의 육박전에 의해서 어느 정도 해결이 난다.

그러나 이때는 그걸 모르고 장인님을 원수로만 여겨서 잔뜩 잡아다렸다.
「아! 아! 이놈아! 봐라, 봐, 봐—」
장인님은 헛손질을 하며 술개미에 찬 닭의 소리를 연해 질렀다. 놓긴 왜, 이왕이면 호되게 혼을 내주리라, 생각하고 깃꿍이 더 멧졌다 마는 장인님이 땅에 쓰러져서 눈에 눈물이 피임도는 것을 알고 좁잡도났다.<149>

호주머니에 히연 한봉을 넣어주고 그리고 「울봄에는 꼭 성례를 시켜주마, 암말말고 가서 뒷골의 콩밭이나 얼른갈아라,」하고 등을 두덕여줄 사람이 누구냐.<149>

김유정의 작품에서는 크게든 작게든 가진 자와 못 가진 자와의 갈등이 드러난다. 그러한 갈등은 현실생활에 엄연히 존재하는 것임은 부연할 필요치 않을 것이다. 그러나 김유정 소설의 특이성은 그 대립관계를 끝까지 지속시키지 않는 경우가 대부분이라는 데에 있다. 예를 들어 「동백꽃」의 점순이와

나를 둘러싼 계층적 차이성은 잔존하지만 둘만의 계층적 차이성은 여지없이 해소되고 만다. 즉 인간 이해의 준거체는 계급이 될 수 없다는 판단에 그 원인의 일단을 찾아볼 수 있을 것이다.

4.2. 미해결의 결말

본장은 갈등의 부재로 인해 도리어 화해를 거부하는 경우이다. 인간에 대한 사랑과 이해의 전망은 있으나 해결이 없는 결말과도 일관되는 사실이라 할 수 있겠다.

네나내나 촌뜨기들이 떠들어뒀하리.

「총각과 맹꽂이」의 한 구절인데 대개의 대립관계가 이에 해당된다. 대립관계는 자신에 대한 확신이 있을 때 성립된다. 자신과 타인을 다른 지평에서 보아야 한다는 말이다. 그러나 김유정 소설에서의 대립관계는 그런 자기중심의 잣대로 성립되는 대립관계가 아니다. 오히려 각기 나름의 근거를 가지고 있는 사람들의 대립이기 때문에 쉽게 우열을 판가름할 수 없다. 위에서 살펴본 속임수의 인간관계는 바로 이 대립관계를 설명하는 유용한 실례가 될 것이다. 작중인물은 속이는 자와 속임을 당하는 자로 양분되는 것이 아니라, 속이는 자와 더 속이는 자, 어리석은 자와 더 어리석은 자로 양분된다. 양측은 똑같이 타당하다. 이는 첫째, 쌍방의 계산이라는 입장에서 파악해야 한다. 인생은 고만고만한 자들이 나름대로 계산하며 이익을 보고자 하나 결국은 어리석게 죽어 가는 존재라는 인식이 깔려 있다.

다음으로 책임을 타인에게 전가하지 않고, 스스로에게 묻는 태도 또한 어정정한 대립관계의 원인이 된다.

다시 손목을 잡고 이 잣나무밑으로 글릴제에는 원힘을 다하여 그 손짜지를 버리며 야단친 것도 사실이 아닌진 아니나 그러나 어텐가 마음 한편에 앙살을 피면서도 넉히 팔리어가도록 도련님의 힘이 좀더 좀더 하는 생각이 전혀 없었다면 그것은 거죽 말이 되고 말것이다…<산>

가진 자의 횡포로 도련님과 이쁜이의 관계를 파악하지 않고 이쁜이 자신에게 그 원인을 먼저 돌리고 있다. 도련님은 속임수를 썼지만 그렇다고 해서

이들을 속이고 속는, 혹은 지배자와 피지배자간의 계급갈등으로만 볼 수는 없다. 거기에는 이뿐이의 책임이 분명히 있으므로 도련님의 유혹, 이뿐이의 피해- 이런 식의 규정은 위험하다.

지금까지 민중 개념을 정의하는 대표적인 방법은 소외론적 관점에서의 정의 방법이었다고 할 수 있는데 이 소외론적 정의방법은 그 자체에 함축되어 있는 지배/피지배, 가진 자/못 가진 자의 위계적 대립구조를 극복하지 못하고 있다는 한계가 지적²⁷⁾되고 있는데, 김유정의 경우에는 위와 같이 다소 유연한 자세를 보인다. 인물설정에 있어 선악의 단순구조 보다는 좀 더 깊은 인간이해를 드러내면서 계층적 특성 역시 간과하지 않는 것이다. 나와 점순의 신분차, 나와 장인의 신분차에도 불구하고 장인이나 도련님 혹은 점순이 네는 악덕마름으로 묘사되어 있지 않다. 계급적 준거 혹은 선악의 잣대만으로 작품을 재단할 수 없는 것이다.

이러한 탈이분법적인 태도를 카니발적 전환²⁸⁾으로 보기도 한다. 그러나 김유정 소설은 카니발적 구조처럼 그렇게 일방향이치지 않으며, 그렇게 상하로 나뉘어져 있지 않다. 나와 장인, 나와 점순, 이뿐이와 석송이의 관계도 마찬가지다. 인물들의 관계 역시 카니발적 전환으로 해석되기도 한다.²⁹⁾ 그러나 적극적 여성 소극적 남성 등의 성의 전도현상으로 보기보다는 둘다 얼빠진 표정으로 엉금엉금 산에서 기어 내려오는, 그럴 수 밖에 없는 어리석은 인간으로 보아야 한다. 김유정의 작중인물 속에는 부정적 요소와 긍정적 요소가 함께 존재하며 그런 의미에서 평등의 문맥이 있다. 인물들의 관계는 전도를 반복한다. 전도가 자꾸 반복됨으로써 전도 자체가 무의미해지는 지점까지.

앞장에서 살펴보았듯이 인물들끼리의 관계는 대략 해결되었으나 상황과의 관계는 해결불능이다. 인물들의 순수한 관계는 긍정적으로 귀결되나 그 외 계급적 측면이나 사회적 상황과의 관계는 갈등의 요소를 그대로 품고 있다.

27) 권오룡, 「애매성의 옹호」, 문학과지성사, 1982, 24면

28) 카니발적 구조에서는 지체가 높거나 위선적이고 소극적인 위의 인물들이 달관되고 천하지만 솔직하고 적극적인 인물들이 대관되는 양상을 보인다. 김미현, 전개논문, 38면

29) 김미현, 51-3면

이런 특성은 흔히 비판의 대상³⁰⁾이 되어왔다. 지배계급에 대한 민중의 인식이 너무 미약한 때문이다. 그러나 그 이유는 계급인식의 미비에 있다기보다는 대상에 대한 이해에 있다. 타인 또한 자신에 대한 확신을 가진 하나의 개체라는 인식이 기저에 깔려 있다.

그러나 문제는 이런 인식이 바로 미해결의 결말과 연결된다는 데에 있다. 각기 나름의 이유와 근거를 가지고 있다는 인식, 바로 그 이유 때문에 시원한 결말로 가지 못하는 것이다. 결말부분은 대개 미묘하게 처리된다. 동백꽃의 사랑하는 남녀는 결국 반대 쪽으로 따로 내려가고 산골에서도 두 남녀는 각자의 위치에서 기다릴 뿐이다. 「봄봄」의 정황으로 보아 「나」와 점순이의 결혼은 거의 확실하다. 그러나 제목처럼 똑같은 갈등이 반복될 가능성은 그대로 있다.

「이자식! 장인입에서 할아버지 소리가 나오도록 해?」<150>

오늘은 웬일인지
어제와같이 날도 맑고 산의 새들은 노래를 부르건만
이뿐이는 아직도 나을줄을 모른다.<117>

점순이가 겁을 잔뜩 집어먹고 꽃밀을 살금살금 기어서 산알로 내려간 다음
나는 바위를 끼고 엉금엉금 기어서 산우로 치베지 않을수 없었다.<206>

명확하게 완결지어 제시하지 않는 이런 결말에 대해서는 「책임을 묻는 일」을 작가가 직접 완결지어 제시하지 않고 독자들의 적극적인 개입과 판단에 맡긴다는 점, 또 그 책임은 지배체제에만 묻지 않고 어리석은 대응만을 거듭하는 바보인물에게도 묻는다는 점은 김유정 소설의 가장 커다란 미학적 특성³¹⁾으로 그 의의가 자리매김되기도 한다. 바호친 역시 이런 이런 개방형식에 의의를 부여한다.

바호친에 의하면 예술은 오직 개방적이고 미래지향적인 상태에 있을 때 비로소 예술로서 존재 이유를 부여받는다. 그의 말대로 「이 세상에는 아직껏

30) 윤지관, 「민족현실과 문학비평」, 실천문학사, 1990, 293면

31) 한만수, 「한국서사문학의 바보인물연구: 바보민담, 판소리계소설, 김유정소설을 중심으로」, 동국대 박사학위청구논문, 1992, 101면

결정적인 것이라곤 아무것도 일어나지 않았으며, 세계의 그리고 세계에 대한 궁극적인 말도 아직 행해지지 않았다」고 하여 비종결성, 비결정성, 개방성을 중요시한다.³²⁾ 즉 이런 결말의 개방성은 바로 삶의 개방성에 등가된다. 각자의 지평 위에서 인물과 세계는 순환을 계속할 뿐, 명백한 해결은 없는 것이다.

5. 결 론

본고는 「봄봄」, 「동백꽃」, 「산골」에서 드러나는 이중적 거리를 살펴봄으로써 작가, 독자, 작품의 관계를 규명하고자 하는 시도였다.

문예비평에서 다룰 수 있는 가장 기본적인 거리는 작가와 작품, 작품과 독자의 거리라 할 수 있다. 거리의 문제에 관한 한, 김유정 작품은 주로 민중에 대한 애정을 이유로 대개 가까운 입장에서 해석되어 왔다. 그러나 민중에 대한 애정이라는 시선만으로 김유정 작품을 읽는 것은 그 해석을 지나치게 단순화시킨다. 무지한 농군에 대한 애정—정도로 의미를 국한시키게 된다는 말이다. 그런 애정의 시선은 물론 김유정 작품의 기저에 놓여 있지만, 그와 똑같은 무게로 그 인물을 조롱하는 냉소적 시선 역시 분명히 주어져 있는 것이다. 본고는 이런 복합적인 시선에 유의하면서 김유정 소설에서 드러나는 허무주의와 유한한 인간의 한계, 그런 인간들끼리의 애정 등의 의미망을 추출해 내하고자 하였다.

앞서의 논의를 요약하여 결론으로 삼으면 다음과 같다.

거리의 이중성은 작가-작품-독자간의 화해적 거리와 비화해적 거리로 드러난다. 2장에서는 화해적 관계를 중심으로 서사적 거리를 살펴보았다. 작가-독자-작중인물끼리의 공감과 협의에 의하여 서사적 거리가 소멸되는 측면이다. 서술자는 작중인물에게 말하는 동시에 독자에게 말하며, 작중인물의 진술과 서술자의 진술이 서로 뒤섞여있다. 화자와 청자, 서술자와 작중인물, 인물과 인물의 발화가 뒤섞여 나타나는 것이다. 독자와 작품사이의 거리조정, 거리 좁히기는 「동일시」나 「공감」에 그치지 않고, 작품 제작에 능동적으

32) 김육동, 전계서, 270면

로 참여한다는 것을 의미한다. 그렇게 함으로써 인물끼리의 연대, 작가-작품 간, 작품-독자의 연대가 성립되고, 그 연대의 근거가 부정적인 측면-즉 모자람이나 한계에 있으므로 부차적으로 냉소적 거리가 설정되는 것이다.

3장에서는 비화해적 거리를 살펴보았다. 먼저 작품내적 측면으로서, 작중 인물과 서술자, 다른 인물들, 작중세계의 사이에 형성되는 거리를 다루었다. 그 모든 관계로부터 소외된 작중인물을 서술하는 태도를 통해서 작가의 냉소적 시선을 확인할 수 있었다. 이는 구체적으로 속임수의 대화, 세계와의 거리, 서술자와의 거리로 드러난다. 또한 독자와의 관계를 검토하였는데, 작중인물을 바보로 묘사하는 설정 자체가 이미 독자와 거리를 두게 한다.

이런 이중적 거리는 이중의 결말을 낳는다. 화해적 관계는 화해적 결말에, 비화해적 관계는 비화해적 결말에 영향을 미친다. 갈등의 종류 역시 이중적이다. 해결가능한 인간적인 갈등과 해결불가능한 신분, 계층적 갈등으로 나눌 수 있다. 4장에서는 이런 이중적 결말을 다루었다. 여기서 주목할 것은 미해결의 결말이다. 대립관계의 특이성은 인물설정에 복잡성을 주어 선-악이라는 이분법의 단순함을 극복하게 한다. 이로 인한 미해결의 결말 또한 개방성, 순환성에 근거를 둔 삶의 그것에 등가된다.

본고에서는 미처 다루지는 못하였으나, 이런 이중의 거리를 통해서 살펴볼 수 있는 작가의식, 세계관, 서술자와의 관계 등을 규명하게 될 때, 작가-작품-독자의 관계가 더욱 선명하게 정립될 것으로 판단되기 때문에 이에 관해서는 그를 달리해서 정리해 볼 계획이다.

참고문헌

- 권오룡, 「애매성의 옹호」, 문학과지성사, 1982.
 김미현, 김유정 소설의 카니발적 구조 연구, 이화여대 석사학위청구논문, 1990.
 김상태, 김유정의 「동백꽃」-동백꽃의 아이러니, 이재선 외편, 「한국현대소설 작품론」, 문장, 1981.

- 김우중, 토속의 리리씨즘(유정), 『한국현대소설사』, 선명문화사, 1968.
- 김옥동, 『대화적 상상력- 바흐친의 문학이론』, 문학과지성사, 1988.
- 김형민, 김유정 소설의 서술상황론적 연구: 바보형 인물을 대상으로, 홍익대 박사학위청구논문, 1993.
- 신동욱, 『한국현대문학론』, 박영사, 1972.
- 윤지관, 『민족현실과 문학비평』, 실천문학사, 1990.
- 윤지관, 『민족현실과 문학비평』, 실천문학사, 1990.
- 이명선, 『세계문학비평용어사전』, 을유문화사, 1985.
- 이병주, 『미와 진실의 그림자』, 명문당, 1988.
- 이인숙, 현대소설의 판소리수용연구, 고려대학교 석사학위청구논문, 1981.
- 임영환, 1930년대 한국농촌사회소설연구, 서울대학교 박사학위청구논문, 1986.
- 전신재 편, 원본김유정전집, 한림대학출판부, 1987.
- 조남현, 『한국소설과 갈등』, 창작과비평사, 1988.
- 최래욱, 한국구비전설의 연구-그 변이와 분포를 중심으로, 일조각, 1981.
- 하일지, 『소설의 거리에 관한 하나의 이론』, 민음사, 1991.
- 하태석, G. 켈러의 작품에 나타난 유우머와 김유정해학의 기능비교: 「십술장이판크라츠」와 「따라지」를 중심으로, 서울대학교 석사학위청구논문, 1991. 2.
- 한만수, 김유정소설의 아이러니 분석, 『동악어문논집』 제21집, 동악어문학회, 1986.
- 한만수, 김유정 소설의 아이러니 분석, 동국대 석사학위청구논문, 1986.
- 한만수, 한국서사문학의 바보인물연구: 바보민담, 판소리계소설, 김유정소설을 중심으로, 동국대 박사학위청구논문, 1992.
- 한상무, 반어적 방법과 반어적 비전-김유정연구-, 『강원대연구논문집』 제9집, 강원대, 1975.