

강진호 교수지도
석사학위 청구논문

현덕 소설과 동화의 크로노토프 연구

2004

성신여자대학교 대학원
국어국문학과
유영소

논문개요

본 논문은 1930년대 후반 신진 작가로 주목받았던 현덕의 작품들을 살펴 그 문학적 의미를 구명하고, 그에 나타난 현덕의 현실 인식을 밝히는 것을 목적으로 하였다.

주로 1930년대 후반에 씌어진 현덕의 텍스트에 주목하는 것은 우리 근대 문학의 새로운 미학을 창조한 그의 글쓰기가 소설과 동화를 넘나들며 부정적인 현실 속의 문학적 모색을 시도하고 있기 때문이다. 그러나 현덕의 텍스트 연구는 아직까지도 소설 위주로 편향되어 있거나, 소설과 아동문학이라는 이원화 된 경로로 진행되고 있다. 따라서 동화와 소년소설, 소설을 함께 창작하며 각기 겨냥하는 독자를 분명히 구분했던 현덕의 작품들을 아울러 관찰하고 그 소통을 살펴 1930년대 후반 문학의 흐름 속에서 현덕을 제대로 위치짓는 연구 성과는 여전히 미흡한 실정이다.

그러한 문제의식을 바탕으로 본 논문은 현덕이 작품 속에서 창조한 어린이 ‘노마’가 주된 인물로 등장하는 소설과 동화를 ‘노마 이야기’라는 텍스트의 범주로 묶어 살피되, 작품에 드러난 시간과 공간성의 문제라는 ‘크로노토프(chronotope)’ 분석을 통해 두 장르간의 문학적 의미와 대화를 통한 현실 대응을 모색하고 있는 현덕의 문학적 구상을 연구하였다.

소설과 동화에 나타난 시간과 공간성에 대한 연구를 통해 그 각각의 문학적 의미를 구명하고 두 장르 간의 대화가 이루어내는 현실 인식을 밝히려는 본 연구는 결국 바흐찐의 가장 핵심적 개념인 크로노토프를 통하여 자기중심에 반(反)하는 대화주의를 향하고 있다. 이러한 대화주의는 무엇보다 동등한 자격으로서의 주체들이 공존할 것을 강조한다는 점에서 비대칭적이고 유

일한 개인들이 이루는 ‘수평적 세계’와 과정의 존재이자 분열된 ‘개별적 주체’가 서로에게 응답하고 작용할 것을 권한다.

따라서 본 논문에서는 장르간의 대화를 통한 현실 대응을 모색하고 있는 ‘노마 이야기’ 텍스트를 바흐젠의 주체/타자의 의미로 읽어낼 여지가 있음을 전제하고, 현덕의 소설 「경칩」과 「남생이」, 「두꺼비가 먹은 돈」 그리고 현덕의 ‘노마 연작동화’들을 대상으로 구체적인 분석을 시도하였다.

II장에서는 현덕의 소설 「경칩」과 「남생이」를 길과 문턱의 크로노토프로 검토하여 분석하고 그를 통해 현덕의 현실 인식을 살펴보았다. 서로를 구성하는 타자들의 만남과 경계에서 분열하는 주체의 혼란이 당대의 부정성을 심화하는 가운데에서도, 갈등하며 관계 맺으려는 가능성의 크로노토프를 구조화한 현덕의 인식은 노마를 통해 더욱 두드러진다. 이것은 집단적인 사유에서 개인적인 사유로의 이행이 두드러졌던 1930년대 후반 글쓰기에 몰입했던 현덕이 발견한 노마라는 ‘주체’의 보다 복잡해진 현실의 문제들을 소설적 재현을 통해 소설과 관련한 모든 타자들과의 대화를 시도하고 있음을 보여준다.

III장에서는 현덕의 동화들을 놀이의 크로노토프로 살피되 실컷 뛰어노는 아이들이 제 마음대로 부리는 시공간의 환상과 조작을 통해 현실의 방향성을 재고하고 있는 현덕의 인식을 살펴보았다. 즉, 노마 연작 동화에서 놀이의 크로노토프는 축제를 즐기듯 마음껏 놀려는 아이들이 스스로 부리고 조작하는 환상이며, 그에 근거하여 아이들이 모색하는 새로운 질서가 현덕의 가치를 반영하고 현실의 방향성을 재고하고 있다는 점에서 의미를 찾을 수 있는 것이다. 텍스트 간의 상호작용적인 크로노토프를 분석함으로써 서로를 구성하는 타자적 텍스트들을 다시 체험하는 과정을 경험하고, 이를 통해 새로이 구조되는 크로노토프를 발견하는 ‘노마 이야기’에서 상호텍스트성의 문

제 역시 III장에서 살펴보았다. 소설 속의 어린이와 동화 속의 어린이가 지니는 내적 논리들의 상호작용을 통해 파열된 현실의 맥락들을 바라보고 전망하려는 현덕의 의도는 아이러니와 의미의 풍요가 창조된 생성의 크로노토프를 이끌며 당대의 혼란과 그 극복의 방향성을 다각적으로 모색하고 있는 것이다.

IV장에서는 소설과 동화의 텍스트가 서로 대화하며 새로운 의미를 생성하는 상호작용으로 길항하며, 이를 통해 시공간의 구체적인 역사 속에서 항시 응답을 요구하는 문학의 창조적인 반응에 부단히 노력한 현덕의 문학적 정체성을 새로이 살펴보았다.

이러한 현덕의 노력은 그 대화가 현재적으로도 계속된다는 또 하나의 사실에서 큰 힘을 얻으며, 특히 우리 아동문학의 형성과정에서 제기되는 근대의 문제, 즉 ‘어른이라는 분열된 주체의 결핍을 아동이라는 대상에 투영하면서 끊임없이 아동의 기의들을 변화시켜 가는 과정에서 그러한 결핍들을 채워나갔던 이데올로기적인 사고의 반성적 문제들을 극복할 수 있는 탈근대적 시도를 보인다는 점에서 주의를 요한다. 어린이와 어른이 ‘나’라는 실체 안에서 서로 간섭하는 존재이자 하나에서 다른 하나로 흘러가고 회귀하는 공명의 관계를 이루는 것이라면, 노마의 가능성은 이 관계를 밀어가는 한 파동이 될 수 있다는 점에서 현덕의 문학을 근대와 현대의 즐거운 대화로 이끄는 것이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구 목적 및 대상	1
2. 연구사 검토	3
3. 연구 방법	8
II. 현대 소설의 크로노토프	15
1. 서로를 구성하는 타자	16
2. 삶의 경계에서 균열하는 주체	26
III. 현대 동화의 크로노토프	38
1. 주체와 타자의 원체험 - 놀이의 조작적 시공간	39
2. 추체험에서의 주체와 타자 - 대화의 상호작용적 시공간	50
IV. 현대 문학의 의의	62
V. 결론	65

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

부록 표1

I. 서론

1. 연구 목적 및 대상

본 연구는 1930년대 후반 소위 신세대 작가¹⁾의 일원으로 주목받았던 현덕(玄德, 본명은 玄敬允, 1909~?)의 소설과 동화를 검토하면서 작품들에 드러난 시간과 공간성에 대한 연구를 통해 그 문학적 의미를 구명하는 동시에 두 장르 간에 나타난 현덕의 현실 인식을 밝히는데 목적을 두고 있다.

1950년 월북을 이유로 우리 현대문학사에서 한동안 매몰되었던 현덕의 연구는 해금이 된 1980년대 후반에 들어서야 소설을 중심으로 겨우 시작되었는데, 그나마 카프 문인 집단에 속하지 못한 데다 8편의 단편²⁾만을 남긴 과작(寡作)의 작가라는 점을 들어 크게 주목받지 못한 것이 사실이다. 그에 비해 현덕의 동화는 출판과 독서 현장에서 꾸준한 호응을 보이며 그림책, 그림동화, 희곡(연극) 등의 텍스트로도 거듭나기를 쉬지 않고 있다는 점에서 빛을 발하고 있으나, 그간 아동문학계의 학문적 논의의 성과 자체가 빈약하고 특히 월북한 아동문학 작가에 대해서는 균형 있는 시각으로 접근한 본격적 연구물이 적다는 점에서 보다 깊은 학문적 반성을 필요로 한다.

주로 1930년대 후반³⁾에 씌어진 현덕의 텍스트에 주목하는 것은 우리 근대

1) 여기서 신세대 작가란 프로문학의 쇠퇴기인 1935년을 전후로 문단에 들어와 활동을 시작한 김동리, 최명익, 현덕, 이근영, 박노갑, 김정환, 정비석, 박영준, 허준 등을 일컫는다. 기성작가들과 세대논쟁을 벌이며 얻게 된 '신세대 작가'라는 이름은 당대 프로 작가들과 대타적인 입장을 밝히는 용어라고 할 수 있는데, 이들의 문학적 특성에 관한 논문은 다음을 참고하는 것이 좋겠다. 한형구, 「일제말기 세대의 미의식에 관한 연구」, 서울대 박사논문, 1992. 강진호, 「1930년대 후반기 신세대 작가 연구」, 고려대 박사논문, 1994.

2) 「남생이」(『조선일보』, 1938.1.8-25), 「경칩」(『조선일보』, 1938.4.10-23), 「층」(『조선일보』, 1938.6.16-19 : 삽화), 「두꺼비가 먹은 돈」(『조광』, 1938.7), 「잠을 끼는 집」(『여성』, 1939.4), 「녹성곡」(『조선일보』, 1939.6.16-7.26), 「군맹」(『매일신보』, 1940.2.24-3.29)

3) 대략 1935년에서 1941년까지를 가리키는 1930년대 후반은 카프(KAPF)의 해산 이후 중·일전쟁의 발발과 일제의 황민화 정책에 시대적 압력이 더욱 가중되었던 시기임과 동시에 기교 중심의 순문학이 융성하는 등의 문학적 역동성

문학의 새로운 미학을 창조한 그의 글쓰기가 소설과 동화를 넘나들며 부정적인 현실 속의 문학적 모색을 시도하고 있기 때문이다. 특히 억압된 당대의 시공간 인식과 그 극복을 위한 현덕의 방법론은 동화와 소설 각자의 안에서 자의적으로 연출한 시간과 공간의 존재를 달리 소화하고 있다는 점에서 새로운 글쓰기의 다양성을 확보하고 있다.

그러나 현덕의 텍스트 연구 및 평가는 아직까지도 소설 위주로 편향되어 현덕 문학 전체를 조망하지 못하고 있으며, 그나마 소설 개별 작품에 관한 면밀한 분석보다는 당대부터 이어진 평가에 집중되어 있어 온당한 검토를 하지 못하고 있다는 문제를 보인다. 또한 아동문학계의 연구 역시 성과 있는 몇 편의 논문을 제외하고는 본격적인 연구물이라기보다 서평에 가까운 수준들이라는 문제점을 지닌다.

이러한 문제의식을 기반으로 본 연구에서는 현덕의 소설과 동화를 아울러 검토할 수 있도록 상호텍스트적 연관이 깊은 ‘노마 이야기’⁴⁾를 연구 대상으로 삼는다. 현덕이 창조한 어린 작중인물 ‘노마’는 소설과 동화라는 각각의 장르에서 현실의 문제를 새롭게 제시하는 이른바 현덕 문학의 주요한 한 맥락을 담당하고 있다. 특히 「경칩」, 「남생이」, 「두꺼비가 먹은 돈」의 소설들과 「삼형제 토끼」, 「고양이」, 「새끼 전차」, 「고양이와 쥐」, 「내가 제일이다」, 「큰소리」, 「귀뚜라미」, 「토끼와 자동차」, 「용기」, 「어머니의 힘」, 「여자 고무신」, 「뽀내는 걸음으로」, 「강아지」, 「기차와 돼지」, 「잃어버린 구슬」 등의 1938년부터 1940년 사이 신문과 잡지들을 통해 발표된

이 두드러졌던 시기로, 특히 현덕과 같은 신세대 작가들의 지향과 창작 태도가 해방 이후 우리 현대문학의 형성 과정에도 큰 영향을 끼쳤다는 점에서 매우 중요한 의미를 지닌다.

4) ‘노마 이야기’는 소설과 동화를 막론하고 어린이 노마가 주된 인물로 등장하는 현덕의 텍스트를 일컫는 연구자의 편의적 용어이다. 현덕은 1930년대 후반 당대 빈민 가정의 남자아이로 상정한 노마의 여러 어린이적 속성과 가치를 문학적으로 활용하여 자신만의 독특한 작품 세계를 구현했는데, 소설과 동화 양편에 등장하는 노마는 가정환경과 연령, 성격 등의 상당한 유사점을 지닌다.

37편의 연작동화⁵⁾들은 어린 주인공 노마를 통해 현실을 관찰하고 재구하려는 작가 현덕의 의지를 담고 있는 문제적 텍스트라 여겨진다.

따라서 본 논문은 이들 ‘노마 이야기’에 해당하는 소설과 동화들을 구체적인 연구 대상으로 삼아 시간과 공간성의 문제 ‘크로노토프(chronotope)’ 분석을 통해 두 장르에 걸친 문학적 의미를 구명하는 과정으로 진행된다. 또한 그를 통한 현덕의 현실 인식을 고찰하면서 소설과 동화의 대화를 통한 현실 대응을 모색하고 있는 그의 문학적 구상도 살펴볼 것이다.

2. 연구사 검토

그간 현덕 문학의 연구는 대부분 소설과 아동문학이라는 두 부문으로 나뉘어져 진행되어 왔다. 즉 당대의 평가와 소설사 혹은 아동문학사에서의 간략한 언급, 해금 이후 간행된 소설집에 덧붙여진 해설 그리고 1930년대 후반에 주목하여 본격적인 소설 연구를 다루고 있는 학위논문, 동화와 소년소설이라는 아동문학적 장르의 연구를 함께 다루고 있는 논문들이 바로 그것이다.

먼저 소설 당대의 평가로는 안희남, 임화, 백철, 박태원, 김남천 등의 평가⁶⁾를 살필 수 있다. 이들은 소재를 체험까지 끌어올린 묘사의 세밀함과 어

5) 『소년조선일보』, 『동아일보』, 『소년』 등의 신문과 잡지를 통해 발표된 노마 연작동화는 『포도와 구슬』(1946, 정음사) 『토끼 삼형제』(1947, 아동문학협회)라는 작품집으로 이미 출간된 바 있으나 그 온전한 모습은 확인하기 어려운 형편이다. 이후 원종찬에 의해 다시 발굴 소개된 노마 연작동화들은 1995년에 『너하고 안 놀아』(창작과비평사)라는 제목으로 출간되었으며, 본 논문의 자료 역시 이를 기준으로 삼았다. 이와 함께 소설 세 편의 경우는 1988년에 간행된 을유문화사 편 『북으로 간 작가 선집(9)』을 자료로 삼았다.

6) 안희남, 「현문단의 최고 수준」, 『조선일보(1938.2.6)』, 「묘사와 비판」, 『조선일보(1939.4.8)』 / 임화, 「세대소설론」, 『동아일보(1838.4.1-6)』, 「7월 창작 일인일평(1): 몽롱(朦朧) 중에 투명한 것을?」, 『조선일보(1938.6.26)』 / 백철, 「금년간의 창작계 개관」, 『조광』, 1938. 12/ 박태원, 「우리는 한껏 부끄럽다」, 『조선일보(1938.2.8)』 / 김남천, 「신진작가와 작품세계」, 『인문평론』, 1940.2, 「남생이 발문」, 『남생이』, 아문각, 1947

런이의 시점을 통한 독특한 분위기 조성 등을 현대 소설의 특질로 높이 평가하면서도 작가의 주관이 형상화되지 못했다는 비판을 가하고 있다.

소설사 및 문학사에서 다루어진 현대의 비중은 거의 부분적이다. 월북과 과작을 이유로 든다 하여도 같은 시기에 활동한 다른 작가들에 비하면 거의 주목을 끌지 못한 것으로 보이는데 그 가운데서도 백철⁷⁾, 이재선⁸⁾, 신경림⁹⁾, 정한숙¹⁰⁾ 등의 평가와 『한국근대민족문학사』를 공동집필한 김재용·이상경·오성호·하정일의 평가¹¹⁾를 지적할 만하다.

해금 이후 현대의 소설을 묶은 작품집에 해설처럼 덧붙인 소론으로는 임현영¹²⁾, 정현기¹³⁾, 박덕은¹⁴⁾의 글이 있다. 이중 임현영의 ‘농민·빈민들 사이의 악과 갈등구조는 현대 소설의 모든 작품의 바탕을 이루는데 이것은 식민지 관료와 이에 결탁한 지주를 악의 갈등구조로 보았던 카프문학에 대한 비판 작업(pp.377-378)’이며 ‘동심의 눈으로 세계를 본다는 자체가 순수성의 한계성 때문에 사회와 삶의 근본적인 갈등과 모순이 이르지 못함을 예시한다는 점에서 사건 전개 방법이나 그 시선이 너무 좁으며 사회 인식의 자세

7) 백철, 『조선신문학사조사』, 신구문화사, 1982. “현대는 일언하면 진실일로를 걸어간 작가이다. (...) 그는 이 시기의 사소설, 신변소설이 아니고 근대의 실험소설이 가진 리얼리즘문학의 전통을 존중한 작가이다.(pp.366-367)”

8) 이재선, 『한국현대소설사』, 흥성사, 1976. “현대는 가난한 사람들의 주거 공간에 있게 마련인 가난한 생활의 단편과 세대를 리얼리즘의 태도로 수용한 작가이다.(p.456)”

9) 신경림, 『한국문학대사전』, 문원각, 1973. “그 내용이나 형식에 있어 거의 완벽한 것으로서 한국문학이 도달한 가장 높은 수준을 보여주고 있다고 평가되고 있다. (...) 그러나 카프계열로부터는 그 완벽한 예술성 때문에, 예술지상주의로부터는 그 결연한 역사의식 때문에 경원당했다.(p.668)”

10) 정한숙, 『현대한국소설론』, 고려대출판부, 1977. “1930년대 문학은 현대소설 기교의 전개 시기이며, 이 시기 활동한 현대는 일제하 농민 생활의 고난과 사회구조의 모순을 다루어 주목받은 작가이다.(p.30)”

11) 김재용 외, 『한국근대민족문학사』, 한길사, 1993. “이전 시기 프로문학 단편소설의 문제점 즉 도식주의와 자연주의가 뒤범벅이 되어 리얼리즘적 성취를 제대로 이해하지 못했던 점을 고려할 때 이 시기에 새로 등장한 이근영, 현대, 김유정, 현경준 같은 작가들의 작품은 ‘리얼리즘의 진진’을 이룩했다.(p.691)”

12) 임현영, 「현대와 송영, 혹은 시경과 이념」, 『북으로 간 작가선집(9)』, 을유문화사, 1988

13) 정현기, 「김사량·현대·석인혜의 작품세계」, 『한국해금문학전집(13)』, 삼성출판사, 1989

14) 박덕은, 「현대의 작품세계」, 『금호문화(47)』, 1989.5

가 편협할 뿐만 아니라 너무 공식적인 수법으로 일관되고 있다(pp.374-378)'는 지적은 이후 현대 소설을 부정적으로 평가하는 연구에 직·간접적으로 영향을 끼치고 있다는 점에서 중요한 검토¹⁵⁾의 대상이 된다.

강진호¹⁶⁾와 이미림¹⁷⁾은 1930년대 후반 문학의 성격을 구명하는 연구의 한 방법으로 현대의 소설을 고찰하였다. 특히 1930년대 후반을 신세대 작가 위주로 다양한 미의식의 분화가 이루어진 시기로 보고 바로 이러한 맥락에서 현대의 소설을 '사회 현실에 대한 탈이념적 천착'이라고 파악한 강진호는 알려지지 않은 작품과 그 세계를 소개하는 차원에서 벗어나 문학사적인 측면에서 현대의 소설을 조명하고 있다. 주로 형식적 측면에 주목한 이미림은 현대의 소설이 '1930년대 말기의 모든 문학적·사회적 현상을 제시'하고 있으며 '구조와 테마에 있어 예술성과 현실인식 모두를 획득'하고 있다는 평가를 내린다.

현대의 소설 작품만을 본격적인 대상으로 삼아 연구한 학위논문으로는 홍점숙·조기철·이상화·염희경 등의 논문¹⁸⁾이 있다. 특히 염희경은 현대의 소설을 담론의 차원에서 고찰하여 작가의 아이러니적인 인식에 의해 미적으로 형상화된 산물로 결론내리고 현대 문학의 미적 특성과 서술태도, 시점

15) 임현영의 이러한 의견에 대하여 원종찬은 노마의 시선에서 비롯되는 해학성은 현대의 소설에서 민중의 타락상을 가감없이 드러내는 동시에 그 적의를 민중 자신에게로 직접 향하지 않게끔 하는 일종의 완충장치로 작용하며 이로 인해 민중 현실의 비극성과 부정성이 명백히 사회현실에 근원을 둔 것으로 읽히게 만든다는 점을 간과하고 있다고 지적한 바 있다.(원종찬, 『현대의 아동문학』, 『민족문학사연구(6)』, 민족문학연구소, 1994 참조)

16) 강진호, 앞의 책, 고려대 박사논문, 1994. 그런데 강진호의 연구는 현대를 다른 작가들과 함께 다룸으로써 현대 작품에 대한 충분한 분석과 검토가 뒷받침되지 못한다는 한계를 지닌다. 이렇게 현대를 다른 작가들과 함께 다룬 연구로는, 김하철의 논문(『박노갑·현대·현경준 소설의 작중인물 연구-인물유형과 현실인식 태도와의 관련성을 중심으로』, 서울대 석사논문, 1989)과 정재석의 논문(『한국소설에서의 유년시점 연구-김남천, 현대, 황순원 소설의 유년 인물을 중심으로』, 서강대 석사논문, 1995)등이 바로 그렇다.

17) 이미림, 『노마의 눈으로 본 식민지 말기의 세상 읽기』, 『월북작가에 대한 재인식』, 깊은샘, 1995

18) 홍점숙, 『현대 소설 연구-공동체적 삶의 해체를 중심으로』, 경남대 석사논문, 1991
 조기철, 『현대의 「남생이」 연구』, 인하대 석사논문, 1993
 이상화, 『현대 소설 연구』, 상명대 석사논문, 1996
 염희경, 『1930년대 후반 현대 소설 연구』, 연세대 석사논문, 1997

선택의 방식을 통해 작가의 현실 인식 및 주제를 추출해냄으로써 진전된 연구 성과를 보여주었다.

현덕의 아동문학 연구는 대체로 리얼리즘의 측면에서 그 작품들을 논의하여¹⁹⁾ 왔는데, 그것은 카프 동화와 대응하는 현덕의 동화들을 바라보는 입장을 반영한 것이라고 하겠다. 그러나 아동문학사 최초의 본격적 저술에 해당하는 이재철의 『한국현대아동문학사』(일지사, 1978)에는 현덕의 이름만이 간신히 언급되고 있음을 찾아볼 수 있다. 이후 『한국아동문학작가론』²⁰⁾에서 이재철은 현덕의 ‘프로문학적 요소(p.142)’를 강조하며 ‘그 작가적 역량을 의심할 만큼 졸렬한 주제의 처리, 흥미를 잃게 하는 천편일률적인 구성(p.144)’을 보인다고 혹평한 바 있다.

아동문학적 측면에서 현덕의 연구에 특히 주목할 만한 성과를 보인 연구자는 원종찬²¹⁾으로, 실증적인 자료 조사를 통해 40여 편에 이르는 현덕의 동화 및 10여 편의 소년소설을 발굴·소개하고 현덕을 일제하 ‘리얼리즘 동화’의 개척자로 평가하였다. 이후에도 원종찬은 여러 편의 소론²²⁾들을 통해 현덕 동화에 나타난 문학적 특성들을 구체화하는 작업들을 진행하고 있다.

본격적인 아동문학사라고 보기는 어려우나 여러 동화작가들의 작품들과 그 세계를 소개하며 근대의 아동문학을 살펴본 『우리 동화 바로 읽기』를 집필한 이재복은 현덕의 동화에 관한 믿음이 새로운 동화쓰기의 에너지가 되고 있음을 지적하였다.

19) 임현영·김요섭 편, 「리얼리즘과 아동문학」, 『아동문학사상』, 보진재, 1970/ 이상현, 「현대 아동문학 시대-1930년대 문학」, 『아동문학강의』, 일지사, 1987/ 송영·이선영 편, 「해방 전의 조선 아동문학-카프 시기 아동문학을 중심으로」, 『현대문학비평자료집 이북편』, 태학사, 1994

20) 이재철, 『한국아동문학작가론』, 개문사, 1983

21) 원종찬, 앞의 책, 민족문학연구소, 1994

22) 원종찬, 「현덕의 동화 연구」, 『아침햇살』, 1995 여름호/ 「아동문학과 리얼리즘」, 『삶·사회 그리고 문학』, 1995 가을호/ 「한국 아동문학이 창조한 주인공」, 『창작과비평』, 1999 봄호

이오덕²³⁾은 원종찬이 발굴하고 엮어 펴낸 현덕의 동화집 『너하고 안 놀아』에 대하여 ‘우리 아이들의 절실한 삶의 문제와 마음의 세계를 올바르게 붙잡아 보여준 작가’라는 말로 현덕을 평가하였다.

이후 김명순, 김부연, 천승은, 김학선, 김종필²⁴⁾ 등의 연구자들이 현덕의 동화와 소년소설을 대상으로 학위논문들을 내었으나, 대부분 국어과 교육의 측면에서 논의되거나 선행 연구된 리얼리즘의 평가를 확인하는 차원에 그치고 있다.

최근에는 현덕의 동화를 국어학적으로 분석한 이인숙의 연구²⁵⁾가 새로운 데, 텍스트언어학의 이론을 빌어 현덕의 스타일을 살피고 아동문학의 문체적 특성을 짚어본 시각을 제공하고 있다.

동화, 소년소설, 소설을 대상으로 현덕 문학을 전체적으로 조명한 연구를 일찍이 시도한 바 있는 김하철²⁶⁾의 경우는 인물의 양식에 따라 세 형식으로 나누는 현덕의 소설에서 비판적인 현실인식을 추출하고는 있다는 점에서 주목할 만하지만, 취약한 아동문학적 견지로 인해 현덕 문학 전체의 미적 특성을 파악해내는 데에는 무리가 따르는 것으로 판단된다.

이상의 논의들을 살펴볼 때, 현덕의 연구는 카프 이후의 새로운 글쓰기로

23) 이오덕, 「다시 살려야 할 유년동화의 고전」, 『삶·사회 그리고 문학』, 1999 여름, 가을, 겨울호

24) 김명순, 『현덕 동화 연구』, 이화여대 석사논문, 1995

김부연, 『한국 근대 아동소설 연구』, 건국대 석사논문, 1995

최승은, 『현덕의 동화와 소년소설 연구』, 성균관대 석사논문, 1997

김학선, 『한국 창작동화 아동소설 연구-1930년대 리얼리즘을 중심으로』, 단국대 석사논문, 1985

김종필, 『현덕 아동문학에 나타난 리얼리즘 연구』, 전주교대 석사논문, 2000

25) 이인숙, 『현덕 동화의 국어학적 연구』, 숙명여대 석사논문, 2000

26) 김하철, 「현덕소설론」, 『한국학보』, 1989년 겨울호. 이 논문은 그의 학위논문(서울대 석사논문, 1989) 『박노갑·현덕·현경준 소설의 작중인물 연구』에서 현덕의 부분을 좀더 발전시킨 것으로, 인물 유형과 현실 인식 태도와와의 관련성에 집중하고 있는 연구자의 태도를 확인할 수 있다. 즉, 유지적 개인과 현실의 대비 형식(『경칩』, 『남생이』, 『두꺼비가 먹은 돈』, 『갓을 끼는 집』) 훼손된 개인과 유지적 개인의 대비 형식(『골목』, 『군맹』), 문제적 개인과 유지적 개인의 대비 형식(『녹성화』) 등으로 나누어 소설의 세 유형을 살핀 김하철은 작가 현덕이 작중인물의 성격 창조를 통해 현실을 인식하는 태도나 방향을 제시한다는 전제 아래 이루어지고 있기 때문이다.

현실에 대한 비판적 인식을 도모함으로써 1930년대 후반이라는 문제적 시기의 소설사를 메워내는 과정에 치중하고 있거나, 동화와 소년소설이라는 아동문학의 관점에서 현실성을 강조한 동심을 탐색하는 경로로 이분화되어 왔음을 알 수 있다. 그러나 이러한 연구들은 현덕 작품에 대한 보다 면밀한 분석보다는 당대부터 이루어졌던 논의점들에 집중하여 게으르고 부적절한 평가에 이르거나 현덕의 문학 자체를 온전히 이해하는 일에 외려 방해적 요소로 작용한다는 문제점을 보인다.

특히, 2년여(1938-1940)에 이르는 아주 짧은 기간에 동화와 소년소설, 소설을 함께 창작하며 각기 겨냥하는 독자를 분명히 구분했던 현덕의 작품들을 아울러 관찰하고 그 소통을 살펴 1930년대 후반 문학의 흐름 속에서 현덕을 제대로 위치짓는 연구는 시급히 이루어져야 할 것이다. 본 논문의 연구는 바로 이러한 문제적 시점에서 출발하며, 앞으로 더욱 심화될 현덕 문학 전체의 연구에 작은 힘을 보탬 수 있기를 바란다.

3. 연구 방법

작품은 현실의 모든 것을 재현하지만 그대로 보여주는 것이 아니라 문학만의 것으로 재탄생 되어야 한다. 구체적인 재현의 중심이자 작품 전체에 실체를 부여하는 근원적 힘이 되는 ‘크로노토프’의 중요성이 바로 여기에 있다. 한 편의 문학작품에는 작가가 창조한 시간과 공간이 존재하며 이는 등장인물들의 행동에 필연성을 제공하고 사건을 좀더 잘 이해시키며 스스로 독특한 틀을 형성한다. ‘노마 이야기’ 텍스트들 역시 실제 현실과의 관계에서 지니는 예술적 통일성은 작품마다 현덕이 인위적으로 만들어낸 크로노토프

프에 의해 규정된다.

크로노토프의 개념은 러시아의 문학비평가 미하일 바흐찐에 의해 처음 문학의 이론으로 도입되었는데, 바흐찐은 용어 그 자체에 대하여 자세한 정의를 내리지 않는다고 있다. 다만 시간과 공간이 질적으로 다양하며 서로 다른 사회적 활동들과 그 활동들에 대한 재현들이 서로 다른 종류의 시간과 공간을 가정한다는 전제 아래, 그들이 불가분의 관계를 맺고 있으며 이들이 서로 결합되는 방식에 따라 세계관의 차이가 생길 수 있다고 설명한다. 다음의 인용은 바흐찐의 저작 「소설 속의 시간과 크로노토프 형식」에 결론 부분이다.

이 모든 크로노토프의 의미는 무엇인가. 가장 분명한 것은 서사물에 대한 그들의 의미이다. 크로노토프는 소설의 서사를 구성하는 기본적인 사건들을 조직하는 중심이다. 그것은 서사의 마디가 맺어지고 풀어지는 곳이다. 서사물의 의미가 크로노토프에 속한다 하더라도 무리가 없을 것이다. 요컨대 시간은 크로노토프에 의해서 손으로 만져질 수 있고 눈으로 볼 수 있게 된다. 크로노토프는 서사물을 구성하는 사건들을 구체화하여 그것들에 살을 붙이고 그 혈관에 피가 흐르도록 한다. 사건을 기술하고 재현하기 위한 기본적 토대를 마련하는 것이 바로 크로노토프이다. 그리고 이것은 윤곽이 잘 그려진 공간의 영역 내에서 발생하는 시간적 지표들의 밀도와 구체성이 특별히 증가함으로써 가능하다. 이것이 바로 크로노토프 내에서 사건의 재현을 구조화할 수 있게 해주는 점이다. 따라서 크로노토프는 공간 안에서 시간을 객관화하는 중요한 수단으로 작용하면서 동시에 구체적 재현의 중심이며, 소설 전체에 실체를 부여하는 힘으로 나타난다. 이상이 크로노토프가 지니는 재현적 의미인 것이다.²⁷⁾

27) M.M.Bakhtin, 「Forms of Time Chronotope in the Novel」 in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, 유경수, 「한승원 소설의 크로노토프 연구」, 충남대 석사논문, 2003, p.8 재인용

결국 ‘문학에서 인위적으로 표현된 시간 관계와 공간 관계의 본질적 연결’이라고 요약될 수 있는 크로노토프는 문학작품에 나타난 ‘시간과 공간의 조화’를 의미²⁸⁾하는 것이다. 시간과 공간이 각각 개별적이거나 독립적인 것이 아니라 서로에게 밀접한 상관성을 지니고 융합되어 불가분의 통합 관계를 이룬다고 생각한 바흐젠은 이 시공간 개념을 통해 시간과 공간의 매우 다양한 의미와 가치가 존재한다는 것을 증명한다. 잠재적이고 역사적이며 대화적인 크로노토프는 가치의 기준을 결정하는 모든 사건 가능성의 필수불가결한 바탕을 이룬다.²⁹⁾ 크로노토프가 어떤 시공간을 존재하게 하고 의미 있게 하는 근원적인 힘, 에너지로 해석될 수 있는 까닭은 바로 이 때문이다.

특히 ‘노마 이야기’에서 크로노토프의 기준이 유효한 것은 그것이 장르 카테고리이기 때문이다. 시공간의 특수한 양식은 어떤 특정 장르에 독특하게 나타나며, 다양한 텍스트에 나오는 시공간과 특정한 작가의 시공간 모두가 시공간의 특수한 양식을 보여줄 수 있다는 것이다.³⁰⁾ 따라서 소설과 동화라는 다른 장르의 텍스트로 양식화된 ‘노마 이야기’가 지니는 나름의 시공간들을 논의하는 것은 1930년대 후반이라는 현덕의 현실적 시공간을 논의하는 한 방법이 된다.

바흐젠은 소설에 있어 가치평가적인 측면의 몇몇 크로노토프에 주의를 기울인 바 있다.³¹⁾ 그의 논문 「소설 속의 시간과 크로노토프의 형식」에서 언급했던 길의 크로노토프, 성(城)의 크로노토프, 살롱(salon)의 크로노토프, 지방 소도시의 크로노토프, 문턱(경계)의 크로노토프 등이 바로 그것이다.

28) 마리아 니콜라예바, 김서경 역, 『용의 아이들』, 문학과지성사, 1998, p.183

29) 개리 모슨·캐럴 에머슨, 서상국 역, 「시공성의 개념」, 『바흐젠과 문학이론』, 여흥상 엮음, 문학과지성사, 1997

30) 마리아 니콜라예바, 앞의 책, p.184

31) 미하일 바흐젠, 전승희 역, 「소설 속의 시간과 크로노토프의 형식」, 『장편소설과 민중언어』, 창작과비평사, 1988, p.450-458 참조)

즉, 삶의 구체적인 현실을 시공간의 상호작용을 통해 제시하고 있는 소설이 그를 매개로 새롭게 관계 맺는 주체들을 대화적으로 연결하기 위해 선택하고 있는 주요한 시공간이 있으며, 이들의 다양한 정도와 범위의 가치야말로 작품을 규정하는 총체적 인식을 포착할 수 있다고 믿는 것이다.

본 연구에서는 그 중에서 ‘길’의 크로노토프와 ‘문턱’의 크로노토프를 각각 소설 「경칩」과 「남생이」에 초점을 두어 분석해 본다. 이들 소설에 있어 특별히 ‘길’과 ‘문턱’이라는 크로노토프에 집중하는 것은 작가의 평가적인 가치가 부여된 특정 시공간을 좀더 세심하게 관찰함으로써 현덕의 현실인식과 그 문학적 대응방식을 추적해보려는 의도이다. 그러나 이러한 크로노토프는 각각 그 안에 수없이 많은 크로노토프들을 포함할 수 있고 그 자신 역시 크로노토프들 간의 복잡한 상호작용으로 서로 공존하고 대체하고 대립하고 모순되는 복합적인 상호관련 속에 놓여있다는 점에서 논리의 선명함을 부각시키려는 부분적·의도적인 초점일 뿐이다. 따라서 실제 분석에는 크로노토프가 작용하는 세 가지 수준(첫째 텍스트가 역사를 재현하는 수단으로, 둘째 소설 속에서 시간과 공간의 이미지들의 관계로서, 셋째 플롯이나 서술자 또는 시점 등의 텍스트 그 자체의 형식적 구성요소로서³²⁾) 전반의 내용을 논의할 것이며 이는 동화에서도 적용된다.

동화의 경우는 ‘놀이’의 크로노토프에 우선 주목한다. 놀이를 놀며 현실과 환상을 들고나는 노마와 친구들의 크로노토프를 플롯(polit) 분석을 통해 구체적으로 살피는 것은 연령에 대응하는 논리를 전제하는 동화 장르의 한 속성을 살피는 일이기도 할 것이다.

동화에서 주목하는 또 하나의 크로노토프는 연작에 나타난 시공간의 대화적 관계가 운동시키는 상호작용의 크로노토프이다. 이것은 동화들의 관계에

32) 김병욱, “「자랏골의 비가」의 크로노토프와 담론”, 『한국문학이론과 비평』 12호, 예림기획, 2001, p.67

서 나아가 ‘노마 이야기’ 전체의 텍스트를 아우르게 하고 관련지으며 새로운 크로노토프를 지향한다는 점에서 상호텍스트적이다. 동화를 패러디한 소설 「두꺼비가 먹은 돈」과 노마 연작동화에 더욱 집중된 ‘노마 이야기’의 상호텍스트성은 보다 다각적으로 현실을 보는 방법을 확충하고 그를 통해 현실을 인식하고 재구하려는 현덕의 의도를 추출할 수 있을 것이다.

이러한 논지는 작가·독자·화자·청자의 세계 역시 크로노토프적이라는 궁극적인 사실로 확대된다. 하나의 발화(發話)인 텍스트는 각각 일방적으로 목소리를 내고 있는 작가와 독자를 한 작품 안에서 만나게 하고 대화 나누게 하기 때문이다. 시간과 공간성에 대한 연구를 통해 소설과 동화의 문학적 의미를 구명하고 두 장르 간의 대화가 이루어내는 현실 인식을 밝히려는 본 연구는 결국 바흐진의 가장 핵심적 개념인 크로노토프를 통해 삶과 작품의 교환을 지향하고 자기중심을 반하는 대화주의³³⁾를 향하고 있는 것이다.

주체와 타자의 대화적 관계에서 삶의 창조적 관점들을 찾아내며 다양한 크로노토프들의 상호작용을 통해 근대 이후 더욱 단단해진 자기중심적 독백주의를 비판하는³⁴⁾ 바흐진은 무엇보다 동등한 자격으로서의 주체들이 공존할 것을 강조한다. 비대칭적이고 유일한 개인들이 이루는 수평적 세계는 되

33) 대화성, 대화주의, 혹은 대화구조라고 불리는 미하일 바흐진의 사유는 산문의 지혜에 기초한다. 톨스토이와 도스토예프스키를 비교하며 읽어낸 저작에서 그는 도스토예프스키의 소설을 윗길로 두고, 그 이유를 대화성(DIALOGISM) 즉 다양한 인물들의 목소리의 다성적(polyphony) 상호작용에 관여하기 때문이라고 설명한다. 텍스트에 등장하는 목소리 혹은 세계관 중 어느 하나가 다른 하나보다 우위를 차지하지 않는 이들의 대화는 교환적인 것이다.(조셉 칠더스·게리 헨치 편, 황종연 역, 『현대문학·문화 비평용어 사전』, 문학동네, 1999, p.150 참조)

34) 권덕하, 『소설의 대화이론』, 소명출판, 2002, p.369. 그러나 바흐진의 사유는 종종 ‘명료화할 수 없는 문제를 해결하고자 애쓰는’ 애매함으로 비판받는다. 또한 대립적인 입장들이 그 속에서 공통의 자리를 발견하는 상호교환이라는 것은 지나치게 이상적이고 타협적이며 너무 화해적이라서 실제로 제시되는 사회적인 자체로는 아무런 의미성을 지닐 수 없다는 비판도 들려온다. 그러나 연구자는 바흐진의 사유가 지니는 일정 한계에도 불구하고 그의 대화주의가 문학적 담론 안에서 해석되어야 한다고 믿는다. 바흐진의 목적은 역사성이나 사회적인 활동, 가치 평가 등의 문제를 언어의 사회적 현실로 재통합할 것을 제안하고 있으며, 바로 그 점에서 이상적인 어떤 것은 비이상적인 상황에 대한 하나의 반응으로 간주되는 일종의 대화로 해석되어야 하기 때문이다. 또한 작가는 자신의 인식과 지향을 언어라는 방법으로 표출하고, 문학이라 불리는 이들의 ‘언어적 담론은 이미 그로써 사회적 현상’이라는 바흐진의 의견에 전적으로 동의하기 때문이기도 하다.(켄 허쉬콕, 여홍상 역, 『바흐진의 자유주의적 수용에 대한 반성』, 『바흐진과 문화이론』, 문학과지성사, 1995. 참조)

어가는 과정의 존재이자 분열된 ‘개별적 주체’가 서로에게 응답하고 작용하는 가능성의 세계이며 그 변화를 언어적 갈등으로 감지하는 세계이기 때문이다.

특히 1930년대 후반 조선의 정신적 지형도를 그려낼 수 있는 하나의 틀인 주체의 문제³⁵⁾에 있어 이 ‘개별적인 주체’는 새로운 현실을 구성하는 새로운 인식이 된다는 점에서 현덕의 텍스트를 바흐찐의 주체/타자의 의미로 읽어낼 여지를 남긴다.

이와 같은 방법으로 본 연구는 다음과 같은 순서로 전개된다.

먼저 II장에서는 현덕의 소설 「경칩」과 「남생이」를 길과 문턱의 크로노토프로 검토하여 분석하고 그를 통해 현덕의 현실 인식을 살필 것이다. 서로를 구성하는 타자들의 만남과 경계에서 분열하는 주체의 혼란이 당대의 부정성을 심화하는 가운데에서도, 갈등하며 관계 맺으려는 가능성의 크로노토프를 구조화한 현덕의 인식은 노마를 통해 더욱 두드러진다.

다음으로 III장에서는 현덕의 동화들을 놀이의 크로노토프로 살피되 실컷 뛰어노는 아이들이 제 마음대로 부리는 시공간의 환상과 조작을 통해 현실의 방향성을 재고하고 있는 현덕의 인식을 추적할 것이다. 또한 텍스트 간의 상호작용적인 크로노토프를 분석함으로써 서로를 구성하는 타자적 텍스트들을 다시 체험하는 과정을 경험하고, 이를 통해 새로이 구조되는 크로노토프를 통하여 보다 다각적으로 현실을 인식하는 현덕의 방법을 살필 것이다.

마지막으로 IV장에서는 대결하는 어른과 어린이가 당대의 부정성을 심화

35) 채호석, 「김남천 문학연구」, 『한국 근대문학과 계몽의 서사』, 소명출판, 1999, p.203-205 참조. 그런데 채호석은 같은 책에 있는 「1930년대 문학 다시 보기」라는 논문을 통해 1930년대 후반을 탈근대성으로 문제삼으며 주체와 타자의 개념쌍으로 그를 설명하려는 6편의 논문을 비판하고 있다. 즉, 여전히 혼란스러운 이데올로기적 대립(근대/탈근대, 형이상학/형이상학의 해체, 주체/반주체)은 동일한 층위의 대립이 아니며 따라서 이러한 대립을 문학연구에 활용하기 위해서는 이러한 대립들이 어떠한 층위에서 대립하고 있는가를 조심스럽게 검토하지 않으면 안된다는 것이다. 그런데 연구자는 그의 의견이 매우 참고할 만한 것이라는 데에 동의하지만 문학사의 구성이라는 거시적인 측면에 너무 큰 부담감을 지니고 있는 것으로 읽히기도 한다.

하고 있다는 그간의 연구 평가를 반성하고, 서로 대화하며 곁항하는 과정에서 새로운 의미를 생성하는 현대 문학의 구상을 살핀다. 그리하여 노마의 가능성에 기반하는 현대 문학의 한 정체성은 어린이와 어른이라는 흐름과 공명의 관계를 구현하는 크로노토프의 창조에 빚지고 있음을 살펴볼 것이다.

이와 같은 과정을 통해 본 연구는 1930년대 후반 소설과 동화로 현실을 바라본 현대의 문학적 의미와 그 의의를 밝히는 것으로 마무리된다.

II. 현덕 소설의 크로노토프

아버지의 존재 약화로 노마네 가정이 점점 비극적인 상황을 맞게 되는 세 편³⁶⁾의 소설 「경칩」, 「남생이」, 「두꺼비가 먹은 돈」은 궁핍의 심화로 와 해되는 당대의 농민층을 다루고 있다는 점에서 카프(KAPF)와 유사한 제재를 공유한다. 그러나 현덕은 소작을 둘러싼 마름이나 지주와의 갈등을 도외시하지 않으면서도 부정한 현실에 왜곡되고 상처받는 인간 삶의 문제를 형상화함으로써 그 섬세한 시야를 넓힌다.

어린이, 병자, 무력한 빈민 등의 인물과 그들의 관계를 살피는 현덕의 섬세하고 비판적인 소설의 눈[目]은 수직적 구조를 넘어 수평적 인간관계를 관찰하는 인식의 문제로 작용하는데, 이때의 작용은 현덕이 의도적으로 설정한 시공간의 결합 안에 짜여진 크로노토프로 형상화된다. 즉 구체적 인간들이 놓여지는 특정한 시공간들 사이의 이질성과 그것들 간의 대화성을 포착하는³⁷⁾ 크로노토프를 구조하기 위해 현덕은 ‘시각의 잉여 문제’³⁸⁾를 다양한 인간관계의 바탕으로 전제하고 인간 각자의 차이를 크로노토프 사이의 관계로 표출하고 있는 것이다.

이들의 관계와 그 관찰이 좀더 의미 있게 되는 지점은 이야기 속 인물들

36) 염희경은 이 세 편을 연작구성으로 보고 「두꺼비가 먹은 돈」-「경칩」-「남생이」 순으로 재구성하여 농촌 공동체의 해체 과정을 살핀 바 있다. 그가 제시한 연작의 증거는 어린 노마가 등장하고 병든 노마 아버지와 기동 아버지 혹은 기동이 아저씨가 출현하며, 고향 마을로 절골이 제시되고 절골에서의 노마 아버지와 지주(혹은 마름) 김 오장의 대립을 보인다는 동일한 설정 등이다.(염희경, 「1930년대 후반 현덕 소설 연구」, 연세대 석사논문, 1997, p.24 참조)

37) 오연희, 『황순원의 「일월」 연구』, 충남대 박사논문, 1996, p.15-16 참조

38) 바흐첸은 그의 초기 저작 「미학적 활동에 있어서 작가와 주인공」에서 작가와 주인공의 관계를 시각의 잉여 문제로부터 시작한다. 서로 차지하고 있는 시간과 공간의 차이로 인해 내가 볼 수 없는 것을 타인은 볼 수 있고, 타인이 볼 수 없는 것을 내가 볼 수 있다는 것이 그것이다. 인간은 각자 서로에게 시각의 잉여를 가지며, 내게 필요한 조요소를 나에게 제공할 수 있는 것은 나 자신의 외부에 있는 존재이다. 결국, 자아와 타자는 서로 비대칭이며 다르지만 상호구성적이라는 것이다.(권덕하, 앞의 책, p.45 참조)

의 관계는 물론이고 화자와 청자, 작가와 독자의 관계 등이 서로의 외재성을 갖는 존재론적 관계로 확대되는 과정에서 서로 경험하고 대화하려는 시도에 있다. 노마는 이러한 시도의 한가운데서 다면적인 시각들의 틈새를 보고 보이게 하는 역할을 맡는다.

1. 서로를 구성하는 타자

소설 「경칩」(『조선일보』 1938.4.10-23)에서 노마네 집이 위기에 처하는 것은 점점 더 위중해지는 아버지의 폐결핵 때문이다. 노마네가 소작하던 오목골 논을 넘보는 이웃 소작인들 중에는 노마네 아버지와 형제처럼 친히 지내던 기동이 아버지 흥서도 끼어있다. 살림의 욕심과 친구 간의 의리 사이에서 갈등하던 흥서는 결국 지주로부터 탐내던 논을 얻어내고 기뻐하던 중에, 노마와 마주치고 깊은 외로움과 죄책감에 빠진다.

당대 농촌의 궁핍한 상황이 순수한 인간관계를 파괴하는 갈등의 과정을 예리하게 포착해낸 「경칩」은 특히 ‘길’의 크로노토프를 부각시켜 삶의 현실과 진실을 더욱 비판적으로 드러낸다. 「경칩」의 길은 닫힌 시공간 ‘방’에 머물 수밖에 없는 병자 노마 아버지가 희망하는 노동에의 욕구와 주변인들의 신의를 포함하는 것은 물론, 각자 다른 저마다의 욕망을 품고 움직이게 하는 길이다. 아이들이 장난치고, 아픈 동무를 문병오고, 지주에게 아부할 거리를 나르고, 욕심나는 논에 거름을 내게 하는 바로 그 길에서 사람들은 서로를 만나고 마주치며 겨울에서 봄을 기다린다.

길가 보리밭 두렁에 어린아이 셋이 나란히 서 있다. 얼굴, 손, 저고리, 바지에 점점이 흙이다. 바지 괴춤이 배꼽 아래로 내려앉고 길과 밭두렁 사이 적은 도랑을 막고 눈석임물이 고이기를 기다린다. 붙는 줄 모르게 물은 야금야금 발밑까지 젖어들었다.

노마는 앉아 두 손을 물에 담그더니 가만히 있다.

“차냐?”

“아니!”

옆에 기동이라도 손을 담근다.

“차냐?”

“아니.”

그 옆에 꼬마도 마저 손을 담근다.³⁹⁾

현실의 부정성과 그 상처를 다룬 소설적 전개를 염두에 두면, 순박한 아이들의 장난으로 시작하는 「경칩」의 서두는 너무 밝고 평온하다. 때이른 어린이들의 물놀이는 찬 물 속에 누가 더 손을 오래 담그고 있는지 내기하듯 펼쳐지는데 ‘양금 노란 바닥을 불룩불룩 움직이는’ 찬 물에 놀던 노마가 ‘아버지가 몹시 신기해하는’ 경칩이란 놈을 꼭 밝히겠다고 생각하기 전까지는 한가로운 전원의 서정적 분위기를 한껏 고조시킨다.

특히 놀이를 통해 자신들만의 크로노토프를 창조하는 일이 용이한 어린이들은 그들만의 순진한 몰이해와 명랑한 웃음, 순수한 지혜 등으로 소설에서 곧잘 어른에 대응하는 구도에 자리하는데, 「경칩」에서는 특히 노마에게 여러 은유⁴⁰⁾를 기대하고 있다. 이제 전원의 봄이라는 시공의 통일성⁴¹⁾을 구

39) 현덕, 「경칩」, 『북으로 간 작가선집(9)』, 을유문화사, 1988, p5-6

40) 바흐젠은 그의 논문 「소설 속의 시간과 크로노토프의 원리」에서 소설 속의 악한, 광대, 바보의 기능을 논한 바 있다. 그런데 바흐젠이 요약한 이들의 특징(1.간이무대나 무대장치에 대한 생생한 연관을 끌어들이다 2.은유적인 의미를 지닌다 3.타자가 될 권리를 지닌다)은 소설 속에 등장하는 어린이가 지닌 특징과도 매우 유사하다. 소설에 있어 우의적 상태를 유지시키는 이들 악한, 광대, 바보의 역할은 상상적이고 독특하고 전복적이며 다층적인 가치를

현하던 노마의 놀이는 자연과 인간의 행복한 결합을 막고 삶의 자살한 세목에 집중하게 하는 ‘길’의 크로노토프에 위협받는다.

요즘 밤이 되면 이상스런 소리가 났다. 구구구 하고 땅 속 깊은 데서 우리 나오는 듯한 아버지가 몹시 신기해하는 그 소리, 무엇이 그러느냐고 물으면 경칩 우는 소리라던 그 경칩이란 놈이 그랬는지 뉘 알리오.

“웁아, 그거야.”

노마는 갑자기 몸을 일으킨다. 한번 그놈을 밝히어 볼 일이었다.⁴²⁾

봄을 기다리는 아버지의 욕망을 확인하고 싶은 노마의 욕망은 길에 나설 수 없는 공간적·시간적 연쇄가 파괴시킨 아버지의 사회적 거리에 갈등하는 한 단면이다. 경칩이란 놈을 발견할 것만 같은 바로 이 길에서 노마는 제한적인 아버지의 시공간을 바라보는 것이다. 요강이 놓인 방에서 구걸한 밥으로 끼니를 때우며 깊어만가는 병세에 속절없이 왜소해지기만 하는 아버지는 노마에게 남루하고 귀찮고 안타까운 존재가 됨으로 갈등의 대상이 된다. 노마는 이해할 수 없는 아버지의 호기심과 의심과 심부름⁴³⁾ 사이에서 갈등하고, 아버지는 그런 아들을 살뜰히 보살펴줄 만한 형편이 못 되는 처지를 갈등한다.

지니지만, 동시에 해독의 어려움이라는 난제를 지닌다.(미하일 바흐젠, 전승희 역, 앞의 책, p.350-360 참조) 그러나 연령의 논리를 대안으로 어린이들에게 이들의 역할을 맡기는 경우는 좀더 세심한 주의가 필요하다. 어린이는 분명 약함과 광대와 바보의 속성을 지니지만, 현실의 우의성을 위해 존재하는 것이 아니라 현실에 직접적 의미로 존재하는 인물이기 때문이다.

41) 이를테면 목가적인 시공간을 택하고 있는 소설의 경우는 수많은 세대의 삶이 대대로 한 장소에 뿌리박고 있으며 삶의 모든 사건들이 이 장소와 분리될 수 없다는 특성을 지닌다. 또한 서로 간에 날카로운 대립이 없고 모두 동일한 가치를 지니며 적나라하지 않고 고상하게 승화된 형태를 취한다는 식의 통일성을 이룬다는 것이다. (미하일 바흐젠, 전승희 역, 앞의 책, p.432 참조)

42) 현덕, 앞의 책, p.7-8

43) 노마 아버지는 경칩에 유난히 집착하여 그 소리에 매달려 주의를 기울이고 있다. 또 나중에는 흥서와 아내를 의심하며 아내가 성황당에 빌러 간 사이 흥서가 그의 집에 있는지를 확인하러 억지로 노마를 심부름 보낸다.

그러나 노마의 시선은 갈등을 지속적으로 사유하거나 깊이 있게 천착하지 않는데, 이것은 곧 어린이의 시선이 갖는 한계이자 가능성이기도 하다.⁴⁴⁾ 노마는 숨바꼭질이라는 새 놀이에 빠져 달려가다 기동이네 집 앞에서 기동의 부모인 홍서 부부를 만나게 되고, 이제 이야기의 중심은 홍서의 시선으로 옮겨간다.

기동 어머니가 달걀 꾸러미 서넛을 등쳐 들고 문 앞에 나타났다가 노마를 보자 되돌아서 안으로 들어간다. 기동 아버지는 두 손으로 발 눈을 조인다. 토담 모퉁이로 노마는 사라지고,

“기동아, 어디 숨었니?”

그 소리가 동네 아래로 적어 간다.

기동 어머니는 집 안에서 다시 나왔다.

남편의 등 뒤에서 한참 말없이 섰더니,

“오늘은 좀 임자가 가슈.”⁴⁵⁾

길의 경계에서 맞닥뜨린 노마와 홍서 부부의 긴장은 각자의 욕망이 충돌한 때문이다. 먼저 노마를 외면한 홍서의 아내는 노마네가 부치던 논을 남편이 맡아 농사짓기 바라는 자신의 욕망을 관철시키려 한다. 이 욕망은 그간 형제처럼 지내온 이웃과의 순수한 인간관계를 부정하려는 양심의 내면적 갈등을 억누르고, ‘지금 여기’에서 가장 이로운 득을 취하려는 홍서 아내의 입장을 대변한다. 아내에게 동조할 수는 없지만 분명 친구의 눈에 욕심이 나는 홍서의 솔직한 심정은 자신과 비슷한 형편의 타자를 질책하는 과정을

44) 이를테면 아이가 지니는 시계(視界)의 한계는 어른들은 포착할 수 없는 세심한 갈등이나 당대 현실의 모순을 자세히 혹은 전복적으로 보일 수도 있다는 전제가 되는 것이다.

45) 현덕, 앞의 책, p.8-9

통해 더욱 극대화된다. 흥서는 지주에게 달걀꾸러미를 갖다 바치라는 아내를 질타하며, 오목골 눈에 거름을 낸 경춘이에게 싸움을 걸고, 저 역시 오목골 눈에 거름을 내고 돌아오다 만난 동네 노인에게 긴 변명거리를 늘어놓지만 이율배반적인 자신에게 느끼는 자괴감으로 갈등하고 괴로워한다.

1) “그러니까 남에게 빼앗기기 전에 발바투 들어서란 말 아냐.”

“어엿이 입자가 있는 걸 마당을 쓴다구 되고, 달걀 꾸러미를 가져간다고 될 거여. 속알지 없는 소리 작작해.”

“입자가 어디 성한 사람유. 내일 어떨지 모레 어떨지 모를 사람이니까 허는 말이지.”

“성치 았으면 그럼 당장 숨이 넘어간단 말여. 원 친차종차 지내든 사이에 그렇게 됐으니 가엾단 생각은 았구 계집년이 인정머리가 없어. 저리 가 저리가.”

저리 가 소리를 거쳐 지르며 그걸로 후리려는 듯이 담뱃대를 거꾸로 잡는다. 아내는 피해 부엌 쪽으로 대문을 꺾어 돌아서며 양탈이었다.⁴⁶⁾

2) “이리 줌 오게.”

하고 의미 없이 가던 길을 옆으로 꺾어 오목골로 향한 밭두덕 길을 몇 걸음 가다가는 불시에 몸을 돌이켜 그는 다짜고짜로 상대의 멱살을 잡았다.

“이눔아.”

하고 어마지두 눈자가 허연 얼굴을 잠시 노리다가,

“오목골 노마네 집 눈에 뒹은 니가 났지.”

“뒹 줌 났기로 죄 될 거 있우. 외양간은 녀구 주체할 수가 없어 존 났기 루.”

“그럼 어제 자기 눈엔 아니 내고 남의 눈에 먼저 내는 거여. 그러구 지금

46) 현덕, 앞의 책, p.9

이 어디 됴 널 때여 해토두 내기 전에.”

“그래서 길 가는 사람 떡살을 잡는 거유? 이거 놓고 말헛시다.”

홍서는 상기가 된 붉은 얼굴을 잠잠히 내려다만 본다.

“떡살 잡지 않군 말 못 허우? 이거 놓구 말허자니까.”

홍서는 슬며시 손을 풀었다. 경춘이는 몇 걸음 뒤로 물러서더니 지게를 벗어 놓고 고쳐 썼다.⁴⁷⁾

3) “노마 아범은 꿈짜을 못하구 누웠구, 노마는 철부지구 눈에 거름널 때가 되어두 지푸라기 한 올 이고 거러 널 사람이 있어압쥬. 하 딱해 오묵골에 됴한 짐 내주고 오는 길입니다.” (...중략...)

“뵤?”

하고 귀뿌리에 손을 오그려 대더니

“자네네 집 눈에 벌썸 됴을 냈어.”

하고 동문서답을 하는 데는 그대로 있을 수 없어 또 한 번 음성을 높여 “노, 마, 아, 범, 은” 하고 간을 늘여 외자, 말할 때와는 의미까지 달라져 어째 변명을 하는 거만 같아서 어색했다. 그런데 노인은 또 탄청으로,

“자네가 노마네 집 눈에 됴을 냈다, 건 왜?”

하고 이해부득이란 듯이 똑바로 쳐다본다. 홍서는 또 한 번,

“그런 게 아니와요.”

하고 처음부터 되풀이할 때는 근처에 있는 동네아이도 구경이 난 줄 알고 하나 둘 모여들고, 그는 더욱 어색해서 낯을 붉히게끔 난처했다.⁴⁸⁾

홍서의 욕망은 스스로 믿고 있는 자신의 모습, 친구간의 의리를 지켜내는 양심을 무너뜨린다. 이는 자신과 비슷한 욕망을 지닌 타자 즉, 1)아내 2)경

47) 현덕, 앞의 책, p.21-22

48) 현덕, 앞의 책, p.23

춘이 3)이웃 노인과의 다툼을 통해 증거된다. 아내를 몰아붙이면서도 ‘오목
골 논을 걸눈질’하고, 경춘이를 먹살잡고 올려대면서도 ‘이 말은 경춘이가
자기를 향해 할 수도 있는 말’이라 생각하며, 묻지도 않는 노인에게 답하는
말을 ‘자신에게 하는 설명’이라 여긴다. 즉, 홍서가 합리화하려는 자신은 지
주에게 땅을 떼어 소작을 부쳐먹는 이 모순적인 제도와 가난 아래에서는 친
구를 배신할 수밖에 없다는 일반화이다.

이렇게 타자를 통해 경험되던 홍서의 욕망이 그의 내면과 외부를 넘나들
며 당대의 보편적인 궁핍상과 맞물리는 것은, 온갖 대비가 노출되고 가장
다양한 운명들이 서로 충돌하고 얽힐 수 있⁴⁹⁾는 ‘길’의 크로노토프를 1930년
대 후반 일본의 식민지 조선이라는 역사의 행로로 겹쳐 읽고 있는 현덕의
시선에 기인한다. 이 과정은 또한 홍서만이 아니라 홍서와 대응하는 인물들
역시 서로의 정체감을 의심하고 분해하고 관계한다는 점에서 당대의 불안과
모순을 회의한다.

갈등을 야기한 외부의 부정적인 상황에 영향 받고 다시 영향을 주는 역동
적인 관계는 다양한 시점의 진술과 그 중첩된 목소리로 섬세한 관계를 더욱
확대시킨다. 「경칩」에서 현덕은 일관된 시점을 따르지 않고 이동과 교차
에 익숙한 시점의 방식을 선택하고 있다. 어느 인물 하나를 일관되게 관찰
하지 않고 전체를 서술하는 서술자가 별도로 존재하되 장면에 따라 서술자
의 초점 대상을 변화시키는 한편, 부분적으로 서술자시점 서술에서 인물시
점 서술로 전환되는⁵⁰⁾ 방법도 익숙히 사용한다. 이렇게 언어를 단일화하려
는 시도를 해체하는 것은 언어의 내적 다양성 속에 이미 하여진 말과 앞으로
행해질 말 사이의 긴장⁵¹⁾을 담아 다양한 맥락과 관계 사이의 영향을 조

49) 미하일 바흐진, 진승희 역, 앞의 책, p.451

50) 염희경, 앞의 책, p.34

명하려는 시도이다. 즉, 이야기의 골격을 이루는 갈등을 각각의 입장(등장인물, 서술자, 작가, 독자 등)에서 바라보고 이해하고 비판하는 가운데 서로 영향을 주고받는 환경을 마련하고 대화함으로써 다양한 정도와 범위의 크로노토프적 가치를 담아내는 것이다.

홍서의 아내가 지주집 안주인에게 달걀을 바치러 갔다가 노마네 어머니를 맞닥뜨리고 함께 걸어 돌아오던 ‘토담이 기억자로 꺾인 모퉁이께’까지 아무 ‘말이 없’던 그 길이나, 밤늦게 노마네 집에서 돌아오던 홍서가 칠성당에서 빌고 오는 노마의 어머니를 마주치고 ‘멈칫하고 또 한 번 같은 감을 느낀’ 그 길, 들이닥친 손님 때문에 짧게 끊어진 지주와의 대면에서 ‘두 번 얻지 못할 무슨 곱이판을 놓친 것만 같아 언저리에서 어름어름 하’는 홍서가 돌아오며 ‘어쩐지 오던 복을 박차 버린 것 같은 까닭 모를 절망’에 ‘개천을 건너다 헛딛고 발을 적시고는 또 팔자를 탕’했던 길 역시 자신을 구성하는 타자를 경험하는 과정이 된다.

무엇보다 「경칩」의 가장 극렬한 갈등이 되는 타자의 경험은 실제적으로는 길에 나설 수 없으면서 길의 크로노토프에 가장 크게 영향을 주고받는 노마 아버지와 홍서로 인한다. 특히, 방 바깥의 출입 자체를 버거워하면서도 온갖 주의를 길로만 향하고 있는 노마 아버지는 모든 관계에서 소외되어가는 약자의 갈등을 보여준다. 강한 자들의 공간이자 시간인 길을 포기할 수 없는 노마 아버지에게 길은 희망이자 절망이다. 홍서와 노마 아버지가 그 누구보다 서로에게 가장 큰 분노를 느끼는 것 역시 일체화 되어 있던 서로를 이탈된 존재감으로 인식하기 때문인데, 그들이 공유했던 길의 기억이 이를 근거한다.

51) 권덕하, 앞의 책, p.19

벋짐을 풀 때 서투른 장소에 본바닥 일꾼들에게 위안을 느끼다가도 서로 얼굴을 볼 수 있으면 속이 든든해지던, 그리고 돌아오는 길에는 한 자가 움직이면 한 자도 따라서 말없이 선술집도 들어가고 또 말없이 나오고 하던 그들이다. 그렇게 밤 늦은 기나긴 신작로를 묵묵히 걷는다. 말이 하기 싫어 그러는 것이 아니었다. 말을 아니 해도 뜻이 통하고 맘이 맞아 행동이 같이 되었다.⁵²⁾

기억 속의 길은 친숙한 영역에서 유기적으로 결속되어 있다. 함께 짝을 맞춰 향구로 짐을 풀러 나가고 돌아오는 길의 선술집도 누가 먼저랄 것 없이 들고났던 이들이 걸었던 길은 동일한 가치와 감성을 지니고 서로의 경계를 무화시킨 평온한 길이다. 이들이 주체나 타자에 대해 새로운 시선을 갖고 인식의 문제에 들어서는 것은 노마 아버지가 발명한 이후이며 ‘그러던 사이’에 달라진 길은 ‘한 자는 여전히 기승기승한테 한 자는 병이’ 든 ‘지금’ 서로를 구성하는 타자로 마주보게 한다. 이들의 달라진 인식으로 평가된 현실은 새로운 방식으로 배열해야 할 가치 관계를 중용하고, 바로 여기서 존재간의 단절을 불러오는 윤리의 문제가 갈등으로 불거진다. 이들의 갈등을 해결하지 못하는 「경칩」은 각 인물들의 잠재력만을 암시하며 윤리적 책임을 소설에 관련한 모두의 문제로 돌려놓는다. 즉 더 이상 한마음으로 나란히 걸을 수 없는 길에서 형성된 노마 아버지와 흥서의 분열된 관계를 들여다보는 일, 그 언어적 갈등을 체험하는 일은 ‘생활과 예술이 서로 책임을 나누어 가질 때 통합된 진리를 낳을 수 있는 생산적인 조건⁵³⁾’에 머무른다.

52) 현덕, 앞의 책, p.18

53) 바흐젠은 그의 글 「예술과 책임」에서 ‘내가 예술 속에서 체험하고 이해한 것에 대해 나는 내 자신의 삶으로 책임을 져야한 한다’고 말함으로써 미학적인 노력과 삶에 대한 윤리적 책임이 결합된 삶을 권한다.(권덕하, 앞의 책, p.370)

“남한테 구구헌 꼴 안 뵈구 조석반죽은 할 수 있겠지.”

그러나 말보다 속은 예산이 많아 벌써 허리띠 끈 풀어 놓은 배포였다.

그리고 논두렁 하나를 꺾어 서서 무심히 쳐다본 맞은편 둔덕 보리밭 기슭에 노마가 섰다. 홍서는 주춤하고 놀랐다. 막대기를 어깨에 메고 서서 노마는 유심하게 내려다본다. 이유 없이 남의 물건을 훔치려던 현장을 들킨 것만 같아서 홍서는 어색하게 일그러지는 얼굴을 바로 잡지 못한다. (...중략...)

“우렁이 잡우?”

“응, 우렁이 잡어.” (...중략...)

홍서는 등줄기가 꼳꼳해지는 자세로 서서 만사를 한갓 침묵으로 때우려 든다.

“거짓부렁야, 우렁이두 없는데.”⁵⁴⁾

홍서가 오목골 논을 얻어내고 희망에 차서 논을 돌아보는 길 위에서 마주치는 인물은 노마인데, 작가가 의도적으로 배치한 것이 분명한 이 마지막 만남에서 노마는 홍서의 ‘거짓부렁’을 폭로한다. 어린 노마가 위선과 진실이 교차하는 아리러닉한 영역에서 제기될 윤리의 문제를 담당하고 있는 것이다. 노마가 우렁이가 없다고 소리치는 ‘거짓부렁’은 홍서의 욕망에 덧씌워진 거짓과 위선을 폭로하며 뼈에 사무치는 외로움을 진동하게 하지만, 작위적인 느낌을 지울 수 없을 만큼 은유적이다.

허영게 식어 넋을 놓고 섰는 귀속이 징하게 고요한 가운데 개골개골, 이제는 낮에도 개구리가 울고, 그리고 친구는 여전히 몸져 누웠고 홍서는 부지중 손을 올려 귀 뒤를 더듬어본다. 처음 개구리 우는 소리를 들던 날 밤 노마 아버지가 생각났던 거다. 오래 잃어버렸던 물건을 불시에 얻게 되어 만져보

54) 현덕, 앞의 책, p.37

는 감이었다.

아아, 그러나 이 꼴수에 사무치는 외로움을 어찌리오. 그것은 흥서 자신이 노마 아버지만큼 귀 뒤에 살이 여위든, 아니면 노마 아버지 자신이 귀 뒤에 살이 오르든 하지 않고는 도저히 면할 수 없는 마음이었다. 55)

흥서의 고백은 노마를 통해 자신에게 의식된 자신의 가장 진실한 모습이다. 노마의 말에 응답하며 자신의 허위를 마주보고 깨닫는 흥서의 외로움은 아주 분명한 메시지로 읽힌다. 그것은 욕망을 이루었음에도 괴로울 수밖에 없는 현실의 부정적인 비판의식을 공유하는 길 위에서 행해진, 작가와 등장인물과 서술자와 독자 사이의 대화이기도 하다.

결국, 「경칩」에서 길의 크로노토프는 서로 다른 욕망을 지닌 타자들이 서로를 구성하는 과정이다. 이 과정에서 분열하는 주체는 현실을 새롭게 질서지우기 위한 윤리적 문제로 갈등하지만 결국 의식과 행동이 일치되는 존재로 거듭나지 못하며, 현덕은 바로 이러한 인물들을 통해 당대를 비판하고 있는 것이다.

2. 삶의 경계에서 균열하는 주체

「남생이」(『조선일보』 1938.1.8.-25)에서 노마네는 선창 근처 빈민촌으로 옮겨온다. 혹독한 부두 노동으로 병을 얻은 아버지 대신 생계를 책임지고 나선 어머니는 항구의 쓰레기꾼으로 일하다 들병장수가 되면서 점점 타락해 가고, 괴로워하던 아버지가 죽게 되면서 결국 가정이 파괴되는 비극적 상황

55) 현덕, 앞의 책, p.38

을 그리고 있다.

「남생이」는 「경칩」보다 훨씬 악화된 상황과 갈등을 전면적으로 부각시켜 다루고 있다는 점에서 시공의 궁핍함과 부정성도 두드러지게 형상화되어 있다. 특히 주된 초점 인물로 설정된 어린이 노마의 시선⁵⁶⁾을 따르며 접하는 당대의 현실은 어린이의 순진한 내면으로 전복된, 타락하고 비윤리적인 어른들의 논리를 아이러닉하게 전하며 시야를 확장시킨다. 즉 어린이 노마는 믿을 수 없는 화자이기 때문에 화자인 노마보다 더 많이 보는 청자를 요구하고 독자는 자연스럽게 그 요구에 순응하면서 새로운 리얼리티의 양상을 경험하는 것이다.

노마는 이런 어머니를 보았다. 몰래 어머니의 뒤를 밟아 선창엘 갔었다. (...중략...) 어머니는 사오 인 사나이들과 섞여 희롱을 하고 있다. (...중략...) 어머니를 제 무릎 위에 앉히려 하고 아니 앉으려 하고 나머지 사람들도 모두 어머니를 중심으로 희희낙락하는 것이었다. (...중략...) 어머니는 그곳에 와서 어린애처럼 어리광을 떨고 일찍이 노마 자신도 한 번 받아보지 못한 귀염을 못사람에게 받는 것이 아니가. 자기 어머니가 것처럼 소중한 존재인 것을 몰랐다. (...중략...) 모든 사람에게 저와 어머니와의 관계를 크게 알려 주고도 싶었다. 노마는 어머니를 불렀다. (...중략...) 어머니는 노마를 창고 뒤로 끌고 가 말없이 머리를 쥐어박았다. 이런 때 등 뒤로 배에 있던 양복 저고리가 나타나서, 좋았다.⁵⁷⁾

향구의 들병장수로 나간 어머니의 모습은 노마의 눈을 통해 전달된다. 제

56) 물론 노마의 시선만을 따르는 것은 아니며, 시점 전환을 통한 인물 각자의 입장이 전해지고는 있으나 그와 함께 어른들의 세계에 대한 부정적 가치 판단이 내재된 서술자의 진술이 제시된다는 점에서 확실히 노마의 시선에 집중되어 있다고 할 수 있을 것이다.

57) 현덕, 앞의 책, p.41-42

가 아는 선에서 보고 말하는 노마의 정보에 따르면 어머니는 비윤리적으로 타락한 행동을 하고 있음이 분명한데도, 노마는 ‘귀염을 받’고 ‘소중한 존재’인 어머니를 외려 자랑스레 여긴다. 화자의 솔직한 진술에도 불구하고 액면 그대로를 신뢰하기 어려운 독자는 화자가 파악하지 못하는 사실들을 관찰하며, 왜곡되고 굴절된 삶의 진실을 지속적으로 살피기 위해 작가와 공모한다.

이때 충돌하는 해학성과 비극성이라는 이중적 정서⁵⁸⁾는 작품의 분위기 형성 문제를 넘어서, 어린이(노마)와 어른(아버지를 비롯한 어른들)이라는 양면가치적인 대응이 합쳐지고 섞이면서 파악되는 현실의 특성이며 이들이 혼재하는 시공간이 곧 ‘지금 여기’로 확보되는 현실이라는 점에서 중요하다. 그 전제로 「남생이」의 노마는 「경칩」의 노마보다 훨씬 서사에 깊숙이 관련되어 있고, 「경칩」의 노마가 담당했던 현실의 우의성을 위한 은유적 역할보다는 현실 자체에 반응하고 성장하는 인물로 그려진다는 점을 주목해야 한다. 이것은 아버지의 죽음이라는 소설적 전개를 염두에 둘 때, 양면가치적인 부정과 긍정의 극점들이 서로 분리되지 않는 크로노토프적 부정⁵⁹⁾을 파악하게 만든다. 즉 아버지를 죽인 현실과 노마가 새롭게 눈뜨는 현실은 동시대적이며 있는 그대로의 현재를 지향하고 있다는 점에서 순전히 부정적인 풍자만을 고집하는 관점들로부터 거리감을 확보하는 것이다.

「남생이」에서 문턱의 크로노토프를 문제 삼는 것도 바로 여기에 이유가 있다. 인생의 위기와 분기점의 크로노토프 ‘문턱’과 ‘경계’의 개념은 삶을 변화시키는 순간의 결정과 그 전후의 불안, 공포, 망설임 등과 연결된다. 문턱

58) 엄희경, 앞의 책, p.54

59) 바흐젠은 그의 글 「프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화」에서 양면가치적인 형상적 부정의 오래된 형식들을 논하면서 크로노토프적 부정을 논한 바 있다. 여기서 바흐젠은 부정적인 극점을 기술하면서도 동시에 긍정적인 극점과도 분리되지 않는 양면가치적인 형식으로서의 크로노토프적 부정을 추상적인 개념이 아니라 운동 속에서 파악할 것을 권하고, 바로 이것이 세상의 변형을 기술하고 세상을 뒤집는 것을 기술하며 낡음에서 새로움으로 옮겨가는 것, 과거에서 미래를 옮겨가는 것이라 설명한다. (이덕형, 최진영 역, 아카넷, 2001, p.632-633 참조)

은 인간과 현실을 재현하며 굴절시키고 왜곡시킨 것에 대한 성찰이 가능한 경계선을 이룬다. 중심이 아닌 경계에서 느끼는 위기는 상대적 가치들의 세계를 넘나들며 주체를 흔든다. 「남생이」의 문턱의 크로노토프 역시 다중적 현실을 깨닫게 하는 경계의 영역에서 사이와 틈새의 순간을 집중한다. 본 연구에서는 주로 노마의 아버지와 노마를 중심으로 ‘문턱의 크로노토프’⁶⁰⁾를 살핀다.

이런 때 한 번은 허연 것이 전전주 뒤에서 나와 앞을 막았다. 커다란 손이 어깨를 잡아 끈다. 가로등 밑 가까이 왔다. 아버지다.

“더럽다. 그거 버려라, 버려.”

까닭을 모르게 아버지는 사지를 부들부들 떨도록 노하였다. 노마는 고개를 숙이고 종이 봉지를 발 아래 떨어뜨린다. 아버지는 발로 차 개천으로 굴린다. (...중략...) 튼튼 침을 뱉고는 더러운 그 물건에서 멀리하듯이 노마의 팔을 이끈다. 집과는 반대로 언덕 저편 뒤 사정 있는 편으로 향해 길을 더듬는다. 아버지는 숨이 가빠 헉헉한다. 터져나오는 기침에 몸을 오그린다. 사정 밑 아카시아 나무 아래 이르자, 그는 더 걷지 못했다. 나무에 몸을 실리고 늘어뜨리고 서서 굶은 숨을 내쉰다. 노마는 조마조마 다음에 일어날 행동을 기다리며 발발 땀다. 아버지는 호흡이 차츰 좋아들며 평조로 가라앉는다. (...중략...) 거칠게 들고나는 숨 그것 때문에 성이 모두 풀리었는지 모른다. 노마는 좀 싱거워진다. (...중략...) 이튿날 아침 노마 아버지는 옷을 갈아입고 나갈 차비를 차리는 아내에게서 술병을 뺏어 깨뜨리었다. 땀물에 떨어져 강한 소리를 내고 병은 두 동강에 났다. 어머니는 돌아 앉아 입었던 나들이옷을 벗는다.⁶¹⁾

60) 작품 속 사건이 주로 일어나는 장소인 문턱은 위기의 사건, 몰락, 부활, 재생, 현현, 사람의 전인생을 좌우하는 결정 등이 일어나는 장소이며, 이 크로노토프의 시간은 본질적으로 순간적이며 지속되지 않고 전기적 시간의 정상적인 진행으로부터 떨어져나온 듯이 보인다. (미하일 바흐친, 전승희 역, 앞의 책, p.456-467 참조)

61) 현덕, 앞의 책, p.52-53

‘몸살이거니 하고 며칠간 쉬면 하던 병’이 ‘점점 골수로 깊어’만 가는 노마의 아버지는 항구의 들병장수로 나선 아내의 행동이 못마땅하지만 당장 끼니를 이어야 하는 가난한 살림 때문에 적극적으로 아내를 만류하지 못한다. 항구의 남자 털보가 집에 찾아왔을 때도 노마의 아버지는 ‘요기 좀 갈 데가 있’으니 ‘편히 앉아서’ 놀라며 ‘슬며시’ 자리를 피해준다. ‘제 집에 앉은 듯 스스럼지 않게’ 노마 어머니에게 술을 받아먹던 털보가 군밤을 사오라며 노마를 밤길에 내보내자 노마의 어머니는 ‘짜리전 거리 구뚝방 앞’까지 다녀오라고 한다. 먼 길은 ‘서투르고 무서운’데도 노마는 어머니가 시킨 ‘알이 굵고 많은’ 밤을 찾아 여기저기를 헤매고 마침내 밤을 사들고 돌아오는 깜깜한 길에 아버지를 맞닥뜨린다. 분노에 떠는 아버지는 노마에게 ‘더러운’ 밤을 쏟아버리게 하고 그 밤에다 화풀이를 한 후에 노마의 팔을 붙들고 집과 반대편의 언덕으로 오른다.

끓어오르는 분노를 삭히며 아내의 배신과 타락을 눈감아주던 노마 아버지는 의식과 행동의 모순이 축적되는 이 모든 한계상황의 근원을 고향 절골을 떠나 선창 벌이에 나섰던 자신의 결정⁶²⁾에 둔다. ‘지주가 보는 앞에서 마름 김오장의 떡살을 잡’았던 일이나 ‘선창 벌이가 좋아서 저만 부지런하면 아이들 학교 공부시키고 땅 섬지기 장만한 사람도 적지 않다’던 영이 할머니의 편지가 그 결정을 부추겼다는 생각에, 영이 할머니에게 서운한 소리로 억지를 쓰고도 ‘오래 전금을 세우지 못하는’ 노마 아버지는 ‘앞뒤 절벽으로 답답한 제 운명’을 원망하며 무기력한 삶을 버티고 있다. 아내에게든 털보에게든

62) 선행연구에서 강진호는 노마 아버지가 고향 절골집을 회고하는 것을 현실을 벗어나기 위한 과거에의 동경으로 여기고 순박한 토속 세계를 바라는 현덕의 전근대적 지향을 지적한 바 있다. 이에 반해 염희경은 고향 절골에서의 생활이 온전히 긍정적으로만 전달되지 않는다는 점을 들어, 노마 아버지의 회고가 당대 농민층이 분화되고 해체되는 과정의 모순적인 실상을 구체적으로 드러내고 있다고 설명한다. 그러나 연구자는 노마 아버지의 고향집 회고를 어느 곳에서든 궁핍이 심화된 당대의 사회적 현실에서 그나마의 최선을 판단해야 했던 주체로서의 불안감, 후회, 망설임 등이라고 본다. 작품 속에서 노마 아버지의 회고는 양쪽 환경(농촌과 선창) 모두를 회의할 뿐 아니라, 각각의 곳에서 영위했던 생계유지 수단(소작 농사와 소금 나르기)이나 부유한 정도에 대한 경제적 비교 우위가 아니라 ‘너 나 사정이 통’해서 ‘삶을 욕되게 하지 않는’, 인간에 대한 예의가 지켜지는 인정을 그리고 있기 때문이다.

하다못해 집을 들락거리며 저를 업신여기는 홀아비 바가지에게든 제대로 된 대거리조차 못하는 노마 아버지의 상대는 기껏해야 ‘오만상을 쩡그리고 악성을 치’며 편잔을 주어도 제게 꿈쩍 못하는 아들 노마뿐이다.

그런 아버지가 애써 외면해온 정체성은 ‘کمکم한 우물 앞 골목을 들’며 무서움을 잊으려 ‘목청을 뽑아’ 노래를 부르는 노마를 통해 자극된다. 아들 손에 들린 군밤을 향한 노마 아버지의 분노는 자신의 욕된 삶 앞에 마주선 균열된 주체의 모습이다. 즉, 더러워서 버려야 할 것은 노마가 사온 밤이 아니라 지아비와 자식을 내보낸 안방에서 외간남자와 스스럼지 않게 불륜을 저지르는 비윤리적인 아내요, 더 나아가 그런 아내를 묵인하는 자신의 비겁함인 것이다. 아들의 손을 붙들고 선 그날 밤 아카시아 나무 아래에서 노마 아버지는 이 화해할 수 없는 반목들을 분명히 인식하고, 그 동안의 자괴감을 용기로 끌어온다. 바로 이 결정의 순간에 노마 아버지의 삶을 몹시 고되게 만들던 여러 모순과 갈등은 앞으로 달라질 삶을 향한 에너지가 된다. ‘조마조마 발발 떨며 기다리는 아들’이 ‘싱거워’졌다고 생각한 바로 그 즈음에, 노마 아버지는 술병을 뺏어 깨뜨리는 한이 있어도 아내를 들병장수로 내보내지 않기로 결정하고 다음날 실제로 아내를 저지하는 것이다.

그러나 노마 아버지의 깨달음을 통한 인식과 행동의 일치는 그 용기만큼 보상받지 못한다는 데서, 절망적 현실의 리얼리티를 함축한다. ‘굶어 죽더라도 그만두’라며 아내가 항구로 나가는 일을 막은 노마의 아버지가 얻어온 일감은 동네 늙은이들이 ‘심심소일’로 하는 성냥갑을 붙이는 일이었고, 그리해서라도 생계를 해결해보려는 남편을 비웃는 아내는 ‘번연히 생화가 안 되는 노릇을 고연한 고집을 쓰’는 것이니 ‘일찍이 지쳐 자빠지기를 기다’렸으며, 실제로 노마 아버지는 무리한 밤샘작업으로 ‘피대가 벗겨진 기계처럼 갑자기 가슴의 맥이 높고 느러지면서’ ‘급기야 입 밖에 선짓덩이를 끊어’ 내며

자리를 보전케 만들었던 것이다.

방 전체의 침묵을 남생이는 삼킨다. 한참 만에 조심조심 머리를 내민다. 손바닥을 흔든다. 도로 차돌이 된다. 알 수 없는 신비한 힘이 뭉친 덩어리다. 그것을 하루 저녁에 묵은 씨앗에서 새 움이 트는 그런 힘이리라. 여기다 노마 아버지 자신의 시들어 가는 가지를 접붙여서 남생이의 생 맥이 그대로 자기에게도 전해 올 듯싶다.

“영물의 짐승이라 사람의 일은 모르는 걸세.”

이번에는 노마 아버지의 자신이 무심중 영이 할머니의 말을 입에 옮겨 본다.⁶³⁾

영이 할머니가 가져온 남생이는 노마 아버지의 새 희망이 된다. ‘알 수 없는 신비한 힘’을 전할지도 모를 남생이를 ‘손바닥 안에’ 들고 ‘한편 귀쪽에다 몰아대’며 기다리고 있는 노마 아버지는 예전의 신경질은 아예 사라지고 노마에게도 ‘범연해졌다’. 앞서 삶을 변화시키는 데에 실패한 노마 아버지는 이제 자신을 가둔 ‘방’의 침묵을 삼켜주는 영험한 존재 남생이가 가져올 재생과 부활을 꿈꾸는 것이다. 남생이는 노마 아버지가 더 이상 신뢰할 수 없는 인간관계를 모두 부정하고 새롭게 관계 맺고 싶은 상징이다. 삶을 욕되게 하는 인간들이 아니라 영험하게 ‘무병장수’의 건강을 빌어줄 남생이와 관계 맺은 노마 아버지에게 현실은 이중적으로 작용한다. 즉, 더 이상 인간관계의 화합을 위한 또는 화합의 노력을 위한 생산적인 조건이 되지 못하는 속악한 곳임에도 불구하고 ‘하루 저녁에 묵은 씨앗에서 새 움이 트는’ 힘으로 건강해져서 참여하고 싶은 현실, 바로 이곳에서 노마 아버지는 혼란스러운 주체의 분열만을 반복할 뿐 어떠한 에너지도 생성하지 못한다. 결국 노

63) 현덕, 앞의 책, p.63

마 아버지의 죽음은 어떠한 결정에도 관대하지 않았던 당대 현실의 부정성을 확인하는 국면이 된다.

이 국면은 노마에게 ‘나무 오르기’라는 문턱의 크로노토프로 경험된다. 「남생이」에서 노마가 구체화하는 문턱의 크로노토프는 4가지 모티프 정도로 요약된다.

1) 잣더미가 쌓인 토담 모퉁이 양버들나무는 노마의 이름으로 하나 꼭 찾다. 노마는 두 손에 침을 바르고 단단히 나무통을 안는다. 두어 자 올라갔다는 주루루 미끄러져 내린다. 허리띠를 조르고 다시 붙는다. 또 주루루. 머리를 기웃거리며 아래위로 나무를 살핀다. 상가지에 구름이 걸릴 듯이 높다. 현대 수도집 곰보는 단숨에 저 끝까지 올라가니 놀랍다. 그리고 기차가 보인다. 윤선이 보인다. 큰소리다. 노마가 곰보에게 따르지 못하는 거리는 이것만이 아니다. (...중략...) 노마는 툼툼이 나무 올라가기에 열고가 난다. 불타구니를 굽혀 미고 손바닥에 생채기를 내고 바지를 찢기고 그래도 노마는 그만두지 않는다. 장난이 아닌 거다. 곰보가 가준 높이까지 이르는 그 사이를 가로막은 장병이 곧 그놈이다.⁶⁴⁾

2) 그편을 멀쩡이 등지고 돌아서 그러나, 어머니의 시야에서 벗어나지 않을 거리를 두고, 노마는 뒤짐을 지고 섰다. 제이 잔교 위 엇목판 옆이다. 어머니가 노마를 노마 아니로 보아 준 야속함은, 노마도 어머니를 어머니 아니로 보아 주었으면 그만이다. 너무 잔잔해 유리 같은 바다다. 놀라움밖에는 더 표현할 줄 모를 커다란 기선이 가로 떠 있다. 가난한 사람처럼 해변쪽으론는 목선이 겹겹이 모여서 떠돈다. (...중략...) 저 배가 보이지 않거든, 노마는 그만 집으로 돌아가리라 한다. (...중략...) 노마는 자리를 뜨지 못한다. 어머니를 기다리는 것이다. 그 배가 움직이기 전에 어머니는 왔다. 그러나, 건너편

64) 현덕, 앞의 책, p.66-67

세관 앞을 오면서부터 눈을 흘기고,

“뿔하러 까질러 다니니. 배라떡게.”

하고, 노마의 머리를 쥐어박고, (...중략...)

노마는 낫을 찌푸린다. 그 속은 어쩐지 울음이 나와 참는 것이다.⁶⁵⁾

3) 그 날은 실로 이상한 날이다. 그렇게 어렵던 나무가 힘 안 들이고 서너 칸 높이 쌓가지진 데까지 올라가 섰다. 거기서부터는 손 잡을 데 발 들 데가 다 있어 한 층 두 층 곰보 이놈도 이만큼 높이는 못 올랐으리라. 그 내려다 보이는 시야가 결코 뒤 언덕 위에서 보는 때보다 그리 넓지도 멀지도 못하다 할지라도 이렇게 늘 보던 길, 집 사람들이 아주 달라 보이도록 나무 상가지 꼭대기에서 거꾸로 보기는 노마 아니면 할 수 없다. (...중략...)

오늘 노마의 성공은 영이 할머니를 울리다시피 장한 것인지도 모를 일. 그런데 노마 집 문 앞에는 동네 집 여인들이 중계중계 큰일 난 얼굴로 모여 섰다. 한 번도 들어보지 못한, 그러나 어머니 음성이 분명한 곡성이 모기 소리 만큼 가늘다.⁶⁶⁾

4) 호젓한 집 뒷담 밑으로 돌아가, 노마는 짐짓 시리죽은 표정을 한다. 담벼락의 모래알을 뜯어내며 “아버지는 영 죽었다” 하고 입밖으로 내어 외어 본다. 그리고 되도록 울음이 나오라고 슬픈 생각을 만든다. (...중략...) 그보다는 오늘 노마가 나무 올라가기에 성공한 그 장면이 똑똑히 나타나 덮는다. 갑자기 노마의 키가 자란 듯싶은 그만큼 보는 세상이 달라지는 감이다. 노마는 부지중 마음이 기뻐진다. 어쩔 수 없는 기쁨이다.⁶⁷⁾

65) 현덕, 앞의 책, p.71-72

66) 현덕, 앞의 책, p.73

67) 현덕, 앞의 책, p.75-76

1)에서 노마가 나무에 오르고 싶은 욕망에는 수도집 곰보를 이기고 싶은 욕망이 겹쳐 있다. 노마보다 조금 윗또래로 여겨지는 동네 수도집에 사는 아이 곰보는 노마 어머니에게 연정을 품은 바가지를 우스꽝스럽게 시늉내며 노마를 놀려먹는다. 그러나 노마는 ‘어른처럼 그들의 세계를 아이들 말로 해석해 들’려주고 ‘선창에 관한 소문’과 ‘유행가’와 ‘활동사진’ 이야기를 전하며 ‘어른처럼 돈도 잘 쓰’는 곰보가 부럽다. 아직은 곰보에게 무엇 하나 따르지 못하는 노마지만 ‘곰보가 가진 높이’만 넘으면 ‘돈이 있고 능히 어른의 세계에 한몫 들 수 있을’ 거라 믿어지기 때문이다. 즉, 알밋지만 닳고 싶은 타자 곰보를 통해 ‘족히 아버지 모시고 잘 살 수 있는 노마임을 여보란듯이 어머니에게 보여줄 수도 있을’ 뎡 세상을 기대하고 그에 진입하려는 노마에게 ‘양버들나무’는 자신의 잠재력을 던져 저를 둘러싼 문제를 극복해보려는 경계이자 가능성의 문턱이다.

그런데 ‘돈의 출처를 묻는 때만은 사랑을 피’하는 미심쩍은 곰보의 시선은 노마의 그것보다 훨씬 경계적이라는 점을 주목할 필요가 있다. 곰보의 말에는 바가지, 선창의 어른들, 유행가를 부르는 가수, 활동사진에 등장하는 배우 등의 여러 음성이 섞여 있을 뿐만 아니라, 그 음성이 전달되는 과정에서 굴절된 다양한 타자들의 의식과 가치도 혼재되어 있다. 주변 어른들에게서 마땅히 모범이 될 만한 성장의 모델을 발견하지 못한 노마에게 곰보가 전달하는 정보는 노마를 행동과 인식으로 충동하는 여러 경계들의 모습인 것이다.

2)에서 노마는 바가지의 등에 업혀 선창가에 갔다가 털보와 함께 떡장사를 하는 어머니에게 머리를 쥐어박힌다. 사람들 앞에서 노마를 모르는 척한 어머니가 야속하면서도 노마는 제이 잔교 위 옆목판 옆에서 ‘너무 잔잔해 유리 같은 바다’에 눈을 주며 어머니를 기다린다. 여기서 노마가 바라보는

바다는 언뜻 악다구니 같은 현실의 경계 바깥의 존재처럼 느껴지지만, 곧 ‘커다란’ 기선과 ‘가난한 사람처럼 해변 쪽으로 겹겹이 모여 떠도는’ 목선들에 의해 육지의 현실적인 삶과 관계 맺는다. 서로를 구성하는 타자로서의 육지와 바다 역시 삶의 경계를 이루며 존재하고, 이 경계를 내려다보는 노마에게 돌아오는 것은 어머니의 따스한 사랑이 아니라 욕과 위협, 쥐어박힘 그리고 저를 농치려는 돈 한 닢이다. 노마가 애써 울음을 참는 것은 어머니의 위선과 아버지의 불쌍함이 교차하는 경계에서 마땅한 방향성을 찾을 수 없는 제 자신에게 주는 용기다.

그러나 ‘쓰레기통 옆의 다리 병신보다 더 가엾’은 아버지에게 드리겠다고 산 봉어과자를 가던 길에 야금야금 베어물던 노마는 결국 ‘멀리 떨어지면 마치 커다란 소꿉장난판 같’은 항구를 떠나며 ‘차츰 마음에서 풀어져 즐거워’진다. 즉, 어린 노마의 성찰은 ‘찍 미끄러지며 쿵 땅바닥에 엉덩방아를 찧는’ 나무 오르기의 실패처럼 번번이 미끄러지는 것이다. 그러다 마침내 나무에 오른 노마는 그 성공에도 불구하고 계속되는 자신의 균열을 깨닫고 고민하는데, 이러한 고민은 늘 경계에서 있는 삶의 속성을 체험하게 한다.

3)과 4)에서 노마는 마침내 나무에 오르기를 성공하고 ‘상가지 꼭대기에서 거꾸로 보’이는 새로운 세계를 획득하지만, 거기엔 아버지의 죽음과 거짓 설움으로 울음을 우는 어머니가 기다리고 있다. 비록 의도는 아니었지만 어른의 세계를 전복적으로 전하던 노마의 시선이 한 번 더 전복됨으로 현실적인 어른의 세계로 근접한 노마는 ‘죽히 아버지 모시고 잘 살 수 있’으리라 기대했던 판 세상의 소망이 좌절되었음에도 불구하고, ‘부지중 마음이 기뻐’서 ‘어쩔 수가 없’다. 아무리 ‘울음이 나오라고 슬픈 생각을 만’들어도 노마는 아버지의 상실감보다 나무에 오른 흐뭇함으로 자꾸만 기뻐지는 제가 원망스럽다. 노마가 죄스럽게 넘나드는 슬픔과 기쁨은 아버지의 죽음과 스스로의

성장이 맞물리는 문턱의 크로노토프에서 부정적인 죽음과 긍정적인 성장이 분리되지 않고 동시에 일어나서, 과거(아버지)를 정돈하고 미래를 살아낼 몸(노마)이 견뎌야 할 모순되고 혼란스러운 현실의 모습을 노정한다.

문턱의 크로노토프에서 현실의 부정성을 확인하는 비슷한 양상에도 불구하고, 패배한 아버지와는 다르게 노마는 타자를 욕되게 하는 어머니처럼 우는 일은 안하겠다고 주체의 의지를 지닌다. 즉 ‘뜻에 반하여’ 남을 ‘울리는’ 한이 있더라도 삶을 욕되게 하지 않고 인간에 대한 예의를 지키려는 노마를 통해, 현덕은 아직 약하고 불안하지만 삶의 한 방향성을 바라보고 있는 것이다.

현덕 소설의 크로노토프는 근대사회로의 진입과정에서 식민 상황에 놓임으로써 정체성의 위기를 맞은 조선에서 작가로 살아가는 현덕의 크로노토프를 반영한다. 특히 집단적인 사유에서 개인적인 사유로의 이행⁶⁸⁾이 두드러졌던 1930년대 후반 글쓰기에 몰입했던 현덕은 어떻게든 자신의 시대를 견디고 넘어서야 했던 ‘주체’의 보다 복잡해진 현실의 문제들을 발견하고 그 소설적 재현을 통해 소설과 관련된 모든 타자들과의 대화를 시도한다.

타자로 인해 구성되는 주체를 인식하고 그 과정에서 갈등하면서도 관계 맺으려는 가능성이 당대의 부정성 때문에 상처받는 현실을 ‘형상이 되는 사건⁶⁹⁾’으로 재현한 현덕 소설의 크로노토프는 노마에게 이러한 다중적 현실과 다면적 시각들의 틈새를 집중하게 역할을 맡기고 있는 것이다.

68) 1930년대 전반까지 우리 근대문학의 작품 속에는 주로 집단적인 주체의 형상화와 그로 인한 계급적·집단적 현실 인식의 문제들이 다루어져 왔다는 전제는 다소 논란의 여지는 있지만, 충분한 수긍의 여지가 있는 것으로 본다.

69) 미하일 바흐친, 전승희 역, 앞의 책, p.458

Ⅲ. 현대 동화의 크로노토프

바흐젠 그룹으로 알려진 파벨 메드베제프는 ‘장르란 어떤 문학적 장치들의 집합이나 언어학적 요소들을 결합시키는 특별한 방법이 아니라 리얼리티를 보고 이해할 수 있게 해주는 특정한 방법’⁷⁰⁾이라고 정의한 바 있다. 이를테면 장르는 새롭고 다양한 방법으로 현실을 인식하고 이해하게 만드는 형상화의 과정이므로, ‘예술가라면 장르의 눈을 가지고 현실을 보는 법을 배워야 한다’⁷¹⁾던 바흐젠의 주장을 뒷받침하는 것이다. 그렇다면 새로운 장르를 경험하는 것은 현실을 보는 새로운 방법을 발견하고 인식과 이해를 확장하는 시각을 획득하는 일이 된다.

1930년대 후반 조선이라는 시공간 안에서 소설과 함께 동화⁷²⁾를 썼던 작가 현덕은 어린이라는 존재를 발견하고 그를 통한 현실 인식의 한 방법으로 동화의 눈[目]을 마련함으로써, 현실을 보는 다른 시각을 얻는다. 특히 어린이의 정서적 특징인 환상성⁷³⁾을 바탕으로 놀이에 집중하고 있는 유년기 어

70) 파벨 메드베제프, 「문예학의 형식적 방법」, 권덕하, 앞의 책, p.42

71) 권덕하, 위의 책, p.42

72) 현덕은 1932년 『동아일보』 신춘문에 동화 부문 가작으로 「고무신」이 당선된 이후 한동안 작품을 발표하지 않다가 1938년 『조선일보』 신춘문에 소설 부문 당선으로 「납생이」가 뽑힌 후부터 활발한 작품 활동을 시작한다. 주로 1938년부터 1939년 사이에 집중된 현덕의 아동문학 쓰기는 동화와 소년소설을 위주로 진행되었는데, 특히 도시 변두리에 살고 있는 노마와 그 친구들 영이, 기동이, 툭툭이 등이 모여 노는 이야기로 구성된 37편의 연작들은 유년의 어린이들이 중심이 되는 동화이다.

73) 정서발달이론을 주창한 정신분석학자 에릭 에릭슨에 따르면, 노마 연작 동화에 등장하는 인물들의 경우는 정서발달 제3단계인 [주도성 대 죄책감]의 시기로 초등학교에 들어가기 이전 단계인 3세에서 6세 정도 유치기에 해당한다. 이 단계는 프로이드의 남근기에 해당하는 시기로, 목표지향적이고 경쟁적이고 상상적인 행동이 특징이 된다. 그런데 어린이들은 자신의 큰 계획과 희망들이 결국에는 실패할 수밖에 없으며 사회의 금기를 범하는 결과를 가져오게 된다는 사실을 알게 되면서 죄의식을 느끼게 되고, 희망을 향한 충동이나 환상을 억제하기 시작한다. 이 위기를 극복할 수 있는 길은 목적을 설정하는 것인데, 목적의식은 환상의 좌절이나 죄의식, 벌에 대한 두려움 등에 방해받지 않고 가치 있는 목표를 설정하고 추구하는 용기로, 이를 통해 주도성을 발달시키게 되는 것이다. 이러한 주도성은 아동의 놀이와 환상에 근원을 둔다. 아동에게 놀이란 어른의 생각 혹은 계획에 비교할 수 있다. 주도성은 유아 환상의 포기나 처벌의 불안, 혹은 죄책감에 의해 억제되지 않고 가치 있는 목표를 추구하고 생각하는 용기이다. (이옥형, 『아동발달』, 집문당, 1997, p.48-54 참조)

런이의 동심을 관찰하고 있는 현덕의 시선은 부정적 현실로부터 거리감을 확보하는 용기로 시작된다. 있는 그대로의 현실은 어둡고 속악하지만 ‘놀이’라는 의식적 사건을 통해 바라보는 현실은 어린이의 주도적인 성장의 모습에 힘을 얻고 방향을 잡는 것이다.

1. 주체와 타자의 원체험 - 놀이의 조작적 시공간

연작 동화 전체를 살폈을 때, 노마와 친구들이 살고 있는 공간은 일제 시대에 새로 형성된 도시 변두리 산동네의 골목이다. 가끔 솜사탕 장수가 오가고, 아이들 군것질거리와 장난감을 늘어놓은 조그만 구멍가게가 있으며, 검정 판자집들이 길 따라 늘어선 산동네의 골목 바깥쪽에는 큰 길을 넘어 땀가게 할아범네가 있고 이발소와 기름집, 사진관도 고만고만 췌다. 동네의 다른 방향으론 고추밭, 호박밭, 우물, 돼지우릿간이 나오고, 개울, 들판, 언덕, 동산이 이어져 있다. 고급음식점 ‘화신상’은 어른과 함께 전차를 타야만 갈 수 있는 시내 번화가에 자리하고 있을 것인데 아이들 가운데 형편이 좋은 기동이네를 제외하고는 스쳐지나는 어른이나 아이들 모두 가난한 서민의 삶을 보여주는 당대의 현실적인 공간이다.⁷⁴⁾

아직 학교에 들어가기 전으로 보이는 비슷한 또래의 한동네 꼬마들 노마, 영이, 기동이, 똥똥이 그리고 다른 아이들 역시 모두 현실 그대로의 아이들로 등장한다. 서구와 일본에서 발견된 순진무구한 존재, 인간성의 긍정적인 원형, 근대시민의 씨앗으로서의 어린이에 더하여 위기에 처한 민족적 계몽의 대상으로 발견되는⁷⁵⁾ 그리하여 당시 조선의 어린이라는 틀로 규격화된

74) 원종찬, 「현덕 동화 연구」, 『아침햇살』 1996년 여름호

아이들이 아니라, 웃고 떠들고 떼쓰고 장난치고 야단맞고 울고 뽀내고 고집 피우는, 생활 속의 생생한 존재로서의 어린이들이다.

이들은 매일 집 밖으로 나와 골목에 모여서 함께 뛰어논다. 누가 시키지 않아도 몸이 먼저 움직이는 놀이는 이미 노마와 친구들 그 자체이다. 고양이 시늬, 물똥총 놀이, 숨바꼭질, 뛰어내리기, 구슬 놀이, 바람 놀이, 전차 놀이, 가게 놀이……, 그 어떤 놀이를 해도 이들의 놀이는 삶에서 구분되지 않고 ‘놀이가 전면화 된 삶의 세계’를 창조한다. 고양이도 되고 바람도 되고 전차도 되며, 쌀도 팔고 호랑이 사냥도 가는 놀이 세계, 어린이들이 창조한 세계는 저희 뜻대로 현실을 재구성하고 재배열한, 그리하여 놀이의 생생한 에너지로 쓰이는 크로노토프로 작용한다.

「삼형제 토끼」(『소년』, 1939.3)라는 동화를 통해 현실의 세계와 현실 바깥의 놀이 세계를 넘나드는 노마와 친구들의 크로노토프를 분석해 본다. 다음은 「삼형제 토끼」의 주요 플롯을 정리한 것이다.

- (1) 함박눈이 내리는 동네에서 좋아하는 노마와 영이, 똥똥이. - 현실
- (2) 토끼 시늬를 내며 골목을 돌아 큰길로 나와 토끼가 된 노마와 영이, 똥똥이. - 현실과 놀이
- (3) 그림책에서 보았던 토끼가 되어 등 너머 숲으로 어머니를 찾아가는 토끼 삼형제. - 놀이
- (4) 등 너머 숲에서 어머니를 찾지 못하는 토끼 삼형제. - 놀이
- (5) 나쁜 늑대에게 피어 늑대 집으로 몸을 녹이러 간 토끼 어머니. - 놀이의 액자
- (6) 늑대 집으로 가 창밖에서 늑대와 어머니의 이야기를 엿듣는 토끼 삼형제. - 놀이의 액자

75) 천정환, 『근대의 책읽기』, 푸른역사, 2003, p.216 참조

(7) 토끼 어머니에게 들은 정보로 어린 토끼 삼형제만 있다는 토끼 집에 달려가는 늑대 - 놀이의 액자

(8) 늑대보다 먼저 가려고 급히 돌아가는 토끼 삼형제와 기동이의 만남 - 놀이와 현실

(9) 기동이가 늑대의 역을 맡게 된 놀이를 설명하는 노마. - 현실

(10) 늑대 기동이가 토끼 어머니 시늉을 내고 들어와 광으로 쌀을 훔치러 가기. - 놀이

(11) 덜컹 광문을 잠가서 늑대를 가둔 삼형제 토끼. - 놀이

(12) 그림책의 늑대처럼 묶이지 않고 달아나는 기동이를 쫓아가는 아이들. - 현실

(13) 비탈에서 엎어지는 기동이를 보고 따라서 미끄러져 내리는 아이들. - 현실과 새로운 놀이

위의 플롯에 따르면, 그림책에서 보았던 토끼와 늑대로 분(扮)한 아이들은 함께 연극을 꾸미듯 저희끼리 스스로 무대를 정하고 스토리와 배역을 구성하며 그에 따른 대사와 행동까지 역동적으로 구현한다. 아이들의 연극은 그 안에서 다시 장면적인 시공간의 재배열을 시도하면서 토끼 어머니와 늑대의 극을 삽입(플롯(5)-(6)-(7))하고 그에 적극 관련한다. 극의 전개에 따르던 삼형제 토끼 앞에 친구 기동이가 나타나자 잠깐 현실로 돌아온 아이들은 그간의 놀이를 설명하고 기동이에게 늑대의 역을 나눠준다. 다시 연극 속으로 돌아와 놀던 노마와 친구들은 비탈에서 달리다 엎어지는 기동이를 보고 새로운 놀이로 여겨 따라하기 시작한다.

눈 내리는 동네를 여기저기 뛰어다니며 노는 이야기 「삼형제 토끼」는 현실의 사실적 서술과 놀이의 극적 묘사가 교차하면서 시공간의 주관적인 조작 즉, 시공간의 정서적이고 서정적인 확장(76)을 보여준다. 「삼형

제 토끼」의 구체적인 시공간의 변화를 살펴보면 다음과 같다>(*표1 첨부 참조)

‘함박눈이 내리는 오늘’ 친구들과 함께 노는 잠깐의 현실적 시간(플롯(1)-(12)-(13))은 놀이의 시간 속에서 훨씬 늘어난다. 토끼 어머니를 찾아다니고(플롯(3)-(4)) ‘쌀, 엿, 밤’을 훔치러 온 늑대를 잡아들이는 시간(플롯(10)-(11)) ‘사이’(플롯(7)-(8))에는 ‘그 동안’ 나무를 하러 숲에 왔던 토끼 어머니가 늑대에게 속아 토끼집의 정보들을 알려준 실수의 시간(플롯(5)-(6))도 존재하고, 뒤늦게야 만난 기동이에게 놀이를 알려주는 현재의 시간(플롯(9))도 끼어들어 있다. ‘그림책의 늑대처럼 퐁퐁 몸을 묶이’지 않음으로써 놀이의 규칙을 파괴한 기동이가 달아나며 불러들인 현실의 시간(플롯(12))은 ‘장난으로 알고 일부러’ 눈 위를 미끄러지는 새로운 놀이의 시간(플롯(13))으로 겹쳐지는 중이다.

큰길 비탈 언덕(플롯(2))에서 시작된 놀이의 공간 역시 노마와 친구들 마음대로 바뀐다. 언덕 위 버드나무 밑(플롯(4)-(5))은 토끼 어머니가 나무를 하던 숲이고 돼지우릿간은 늑대집(플롯(6)-(7)), 노마네 집 앞(플롯(10)-(11))은 광이랑 다락이 있는 토끼네 집이다. 그리고 다시 기동이가 미끄러지고 아이들이 ‘아아 아아 아아 좋아라고 손뼉을 치며 소리를 치’는 큰길 비탈 언덕(플롯(13))은 새로운 놀이의 공간이 되려는 참이다.

말랑말랑한 엿가락처럼 늘었다 줄었다 뚝 떴었다 다시 붙이며 마음대로 부리는 노마와 친구들의 놀이 시공간은 모험과 가장(假裝), 말과 환상이 어우러지는 독특한 크로노토프를 형성한다. 이 놀이의 크로노토프는 그 나름으로 매우 유기적이며 내적 일관성과 꺾진성을 확보하고 있으면서도 마술적이다. 이러한 시공간 원근법상의 독특한 왜곡⁷⁷⁾은 「삼형제 토끼」에서 현

76) 미하일 바흐진, 전승희 역, 앞의 책, p.345-346 참조

실적으로 일어나는 사건은 노마와 영이와 뿔뿔이가 눈밭에서 뛰어놀다 기둥이를 만나 함께 놀았다는(플롯(1)-(2)-(9)-(12)-(13)) 정도로, 그 사이 다른 장면의 흥미진진한 사건들은 전혀 존재하지 않았던 것처럼 사라지게 만든다. 그러나 아이들에게 카니발화된 현실⁷⁸⁾로 분명히 존재하는 놀이의 사건은 실제로 아이들이 옮겨다닌 여정과 바로 거기에서 흥겨운 연극의 축제를 마음껏 즐긴 즐거움으로 엄연히 기억된다.

노마와 친구들에게 이러한 놀이의 태도는 본성이다. 아이들은 놀이라는 원체험을 통해 나와 친구를 경험하고, 관계와 질서를 이해하며, 마침내 세계를 만든다. 놀이가 전면화된 삶의 세계를 창조하고 살아내는 아이들은 바흐젠이 인용한 그대로 ‘반어적이며 동시에 유쾌한 시간은 우주에서 최고의 힘을 휘두르는 헤라클레이투스의 노는 아이’⁷⁹⁾일 것이다.

-아옹아옹, 아옹아옹.

(…중략…) 노마는 고양이처럼 되어지는 것 같은 생각이 들었습니다. 뿔뿔이도 그래졌습니다. 영이도 그래졌습니다.

(…중략…) 그러니까 노마는 아주 고양이가 되었습니다. 뿔뿔이도 노마대로 되었습니다. 영이도 그대로 되었습니다.

(…중략…) 고양이니까, 노마는 굴뚝 뒤에 웅크리고 앉습니다. 뿔뿔이도 그렇습니다. 영이도 그렇습니다.

77) 미하일 바흐젠, 위의 책, p.345

78) 마리아 니콜라예바, 앞의 책, p.148

79) 도미니크 라카프라, 유명숙 역, 「바흐젠, 마르크스주의 그리고 축제적인 것」, 여흥상 엮음, 「바흐젠과 문화이론」, 문학과지성사, 1995, p.198 참조. 그런데 여기서 바흐젠의 인용은 축제와 축제화가 삶의 다른 영역과 공존하면서 상호 관계를 맺고 대화하려는 중요한 영역임을 주목하라는 데에 의의가 있다. 즉, 제일성(齊一性)을 주장하며 서로 무관하다고 생각되는 사건들과 모순적인 힘들이 실제적으로 조화되어 있음을 강조한 헤라클레이투스에게 노는 아이는 자신의 형상대로 시간을 만들어 대화하는 인간 존재를 의미하는 것이다. 그런데 연구자는 ‘어린이와 어른은 끊임없이 흐르고 있고 그 형상 역시 다르게 존재하지만, 그 변화의 흐름 속에서도 항상 동일할 수 있는 어떤 것을 내포하는’ 제일성에 기초한 사유가 어린이와 어른간의 경계를 획정하고 근대적 기획을 실현해온 그간의 문제적 사고를 반성할 수 있는 한 측면이 있다고 본다.

(…중략…) 노마는 고양이처럼 부엌으로 들어갑니다. 그리고 선반 위에 얹힌 북어 한 마리를 물어 내옵니다. 고양이란 놈은 이런 걸 곧잘 물어가기니까요. 그리고 노마는 푹푹이, 영이, 조루루 둘러앉아서, 입으로 북북 뜯어 나눠 먹습니다. 어머니가 방에서 나오다 보고 놀랍니다.

“재들이 뭐해?”

그리고 그것이 북어인 줄 알자, 더욱 놀랍니다.

“이따 저녁 찌개 헐 부개를, 노마 요 녀석 허는 장난이.”

하고 마루를 구르며 쫓아 내려옵니다. 노마는 정말 고양이인 양 후닥닥 뒷문으로 달아나며 아웅 아웅 아웅……

— 「고양이」 (『조선아동문학전집』, 1938)에서

놀이하는 아이들 현재의 몸은 공간 속에서 즉각적으로 반응하는 서로의 몸으로 자신을 확인한다. 노마와 친구들은 ‘아까 여기 앵두나무 밑으로 살살’ 지나간 ‘검정 도둑고양이’를 따라하며 제 몸에 고양이 몸의 이미지를 실현한다. ‘등을 꼬부리고 살살 발소리 없이’ ‘사람이 다니지 않는 데로만 가’ 다가 ‘쥐란 놈이 나오기를 웅크리고 앉아 기다리고’ ‘흰 닭 뒤로 살금살금 가까이 가서 후닥닥 덤비고’ ‘지붕 위를 쳐다보고 아웅아웅’ 우는 노마와 친구들의 몸은 고양이와 동일해지려는 충동을 표현하는 장소가 된다. 실제 체험한 고양이와의 기억을 토대로 몸으로 표현하는 고양이의 이미지는 대상의 ‘몸의 이미지’를 즐기는 ‘몸’의 즐거움을 제공하며, 살아 있는 서로의 의미와 관계를 맺는 우주의 풍요⁸⁰⁾ 속으로 노마와 친구들을 안내한다.

이때 노마와 친구들의 시공간은 존재의 동질성 속에 자신을 느끼게 해주는 이미지를 장려하기 위한 크로노토프를 형성한다. 놀이하는 노마와 친구

80) 김경수, 「어린이의 시간과 공간 : 순응인가, 아니면 생성적 변화인가?」, 『문화과학』, 2000년 봄호 참조. 김경수는 어린이의 자연적 발전 이념을 설명하면서 프로피엘의 놀이 이론을 인용한다. 즉, 어린이에게서 놀이는 미래 삶의 과제를 위한 연습도 한낱 기능의 만족도 아니며, 오히려 그 놀이는 어린이를 우주의 의미연관 안으로 안내하며 어린이로 하여금 단순한 것 속에서도 의미관계들의 감추어진 풍요를 예감하게 한다는 프로피엘의 견해를 들어 유아기가 담당하는 인간 본성으로서의 근원성을 살피고 있다.

들에게 시공간은 절대적이지 않으며, 오히려 자의적으로 가깝게 가져오거나 줄이거나 확대하거나 뒤로 물러나게 하는 어떤 변화라는 점에서 현실과는 다르다. 자기가 무엇을 하고 있는가에 따라 시간을 늘이거나 줄이면서 받아들이는 능력이 있는 아이들⁸¹⁾에게 가장 흐릿한 시공간은 되고자 하는 어떤 것에게 가장 잘 어울리는 시간이요 공간일 것이다. 고양이와 된 제 몸에 만족하는 노마와 친구들은 자신들의 자유로운 심리로 창조한 현실 바깥의 놀이 시공간에서 고양이인 자신의 나르시시즘⁸²⁾을 풍부하게 해줄 여러 감각들을 존재시키고, 바로 그에 따라 고양이처럼 걷고, 먹고, 보고, 냄새 맡고, 달아난다. 되고자 하는 어떤 것에 어울리는 놀이 시공간을 창조하는 노마와 친구들은 되려는 여러 존재들과 소통하기 위한 자신들의 욕망, 몸을 열어 놓는 것이다.

귀뚜라미가 옵니다. 웅달 축대 밑에서 조용조용 혼자서 옵니다. 해 기울어 버드나무 그림자 길고, 축대 앞에서 혼자서 가만히 귀를 기울이고 앉았습니다. 가만히 노마는 귀뚜라미 마음이 되어 봅니다. 노마는 점점 귀뚜라미를 닮아 갑니다. 귀뚜라미는 점점 노마를 닮아 갑니다. (...중략...)

축대 밑에서 귀뚜라미는 지금 노마처럼 어서 아버지가 돌아오기를 기다립니다. 그래서 어서어서 어서어서 하고, 어서 돌아오라고 그러합니다. (...중략...) 모두 귀뚜라미를 닮아 갑니다. 그래서 다 같이 입을 열어 귀뚜라미 소리를 냅니다.

귀똥귀똥 귀똥귀똥. 귀똥귀똥 귀똥귀똥. 귀똥귀똥 귀똥귀똥.

— 「귀뚜라미」(『소년조선일보』, 1938.9.11)」에서

81) 마리아 니콜라예바, 위의 책, p.198

82) 미셸 앙리 르두, 표원경 이오갑 역, 『프랑수아즈 돌토』, 숲, 2003, p.145 참조. 돌토는 어린이 정신분석으로 유명한 프랑스의 정신분석가로 아동의 욕망에 집중한 독창적인 이론들을 임상에 원용하여 치료에 공헌했다. 돌토에게 있어 자기에를 이르는 나르시시즘은 '동체성, 알려지고 인정된 것으로, 각자가 자신의 성의 특성을 위해 형성해 나가는'으로 쓰인다. 이 용어는 주체의 융합과 연속성이라는 면을 포함하며 동질성과 지속성도 중요한 전제가 된다.

열어놓은 몸이 소통하는 즐거움은 그 마음이 전해지는 일체감으로 농밀해진다. 노마와 영이와 똥똥이가 닳아 가는 귀뚜라미는 저도 노마와 영이와 똥똥이를 닳는다. 귀뚜라미의 마음을 알게 된 아이들은 ‘귀똥귀똥 귀똥귀똥’ 하고 노마와 친구들의 마음을 알게 된 귀뚜라미는 ‘어서어서 어서어서’ 하며, 서로의 몸을 경험하고 서로의 말을 교환한다. 낯선 말과 나누는 대화의 상호작용을 통해 더욱 과감한 상상력을 불러일으키는 놀이의 크로노토프는 함께 짠 질서를 모색하며 놀이를 독려한다.

—냉냉냉 냉냉냉. —냉냉냉 냉냉냉.

골목 안에서 새끼 전차가 떠납니다. 노마가 앞장입니다. 운전수이지요. 만이가 뒤를 봅니다. 차장이지요. 그리고 가운데는 손님이 탑니다. 모래 돈 다섯 닢 내고 종이표 사고 탑니다.

(……) 기동어도 모래 돈을 냅니다. “난 정거장 가우.” 그러나 노마는 “넌 못 타. 못 타.” “왜, 난 못 타?” “너 옥수수 과자 혼자만 먹었지? 넌 안 돼.” “그럼 난 모래 돈 열 개 낼게.” “그래두 안 돼.” 전차는 그대로 떠납니다.

(……) 기동이는 두 팔을 벌리고 전차 앞을 가로막습니다. “이게 칠라구 그래, 칠라구 그래.” 노마는 전차니까 기운이 셉니다. 그리고 사정 볼 거 아무 것도 없지요. “난 체두 몰라. 체두 몰라.” 하고 두루루 기동이를 새끼로 말아막 뭉칩니다. 고만 기동이는 땅바닥에 나똥그리져 어이어이 울고 맙니다.

— 「새끼 전차」 (『소년조선일보』, 1938.6.12)에서

허리에 새끼줄을 두르고 전차 놀이를 하는 노마와 친구들은 동네 골목들을 종로, 화신상, 한강, 용산, 남대문으로 바꿔 놓음으로써 공간의 왜곡을 시도한다. ‘모래 돈’을 내고 ‘종이 표’를 산 다음 가는 목적지를 말해야 탈 수 있는 전차의 노선으로 정했기 때문이다. 그러나 아무리 큰 소리로 어딜 간

다고 말해도, 모래 돈을 썩 많이 내어도, 기동이는 전차를 탈 수 없다. 잘 사는 집 아이 기동이는 물딱총도 저 혼자만 가지고 놀고(「물딱총」), 옥수수 과자도 저 혼자만 먹으며 노마와 친구들을 놀려먹었기 때문이다.(「옥수수 과자」) 그래도 몹시 전차를 타고 싶은 기동이는 한참을 사정하다 전차 앞을 가로막는데, 노마는 기동이를 ‘새끼로 말아 막 멍겨’ 버린다. ‘기운이 세’고 ‘사정 아무것도 볼 거 없는’ 노마는 이미 전차가 되었기 때문이다.

전차로 변한 노마는 ‘골목 모퉁이-한길 이발소 앞-기동이집 골목’으로 이어지는 선로를 놓고 ‘종로 화신상-남대문-한강 철교’를 지난다. 노마는 또 저 혼자만 먹고 논 기동이는 전차에 탈 수 없다는 규칙도 만든다. 함께 놀고 싶은 기동이는 노마가 창조한 크로노토프에 반(反)하려고 전차 앞을 가로막지만, 그런 현실 속의 방법은 이미 전차만큼 힘센 노마에게는 전혀 소용이 없다. 놀이의 크로노토프를 위반하지 않는 반항만이 정당하게 경쟁할 수 있는 놀이의 시공간 속에서 아이들이 스스로 함께 마련한 질서는 현실의 방법 윗길에 있기 때문이다.

어린이 스스로 마련한 질서를 현실의 방법 윗길에 두고 있는 작가 현덕의 눈은 동화 속의 서술자에게서도 간접적으로 드러난다. 현덕의 동화는 자신의 의견이나 논평, 등장인물의 행동에 대한 판단 등을 표현하기 쉬운 성인 서술자의 서술로 이루어지고 있음에도, 행동 묘사나 인물 묘사를 생생히 전달하는 방법으로 그 존재감을 낮춘다. 즉 일이 되어가는 형편이나 인물의 속내를 설명하기도 하고 초점 대상을 바꾸어가며 단정적으로 말하기도 하지만, 등장인물과 그들의 놀이를 하나도 놓치지 않고 지켜보며 전하는 서술은 시각적인 효과를 극대화하는 묘사들로 ‘노마와 친구들’이라는 등장인물을 표면으로 올려둔다. 무엇보다 노마와 친구들이 지어낸 놀이 세계를 향한 긍정적인 서술자의 시선은 어른 혹은 어른이 정한 이데올로기에 동일화할 것을

요구하지 않는다는 점에서, ‘문학장⁸³⁾’을 형성해 온 아동문학의 근대적 인식들을 돌아보게 한다.

우물 앞 넓은 마당에 여러 아이들이 고양이 잡기를 하고 놀다. 영이, 노마, 그 외에 여러 아이가 서로 팔을 벌리어 손을 맞잡고 둥그런 원을 치고 앉았습니다. 이를테면 이것이 담입니다.

(……) 그러다가 용하게 고양이는 그 담을 뛰어 넘었습니다. 그리고 한입에 삼켜 버릴 것처럼 쥐를 쫓았습니다.

(……) 그리고 이내 쥐를 잡고 말았습니다. 양양양 깔고 뭉기며 막 뜯어 먹습니다. 그러나 그 모양을 입때껏 보호를 해주기에 열심히었던 담이 그대로 보고 있을 수가 없습니다. 마침내 난 자기들도 쥐가 되어 양양양 하고 고양이를 물려 덤비었습니다.

(……) -저 팽이 잡아라! 하고 그 뒤를 노마, 영이, 뽕뽕이, 쥐쥐쥐쥐, 무수한 쥐가 큰 소리로 달아나는 고양이를 쫓아잡니다.

— 「고양이와 쥐」(『소년조선일보』, 1939.3.12)에서

우물 앞 넓은 마당에서 벌어진 고양이 잡기 놀이는 고양이 기동이에게서 쥐 뽕뽕이를 보호하려는 아이들이 담으로 변한 것부터 시작한다. 그러나 ‘양큼스’러운 고양이가 그 담을 뛰어넘어 쥐를 물어뜯고 먹어대자 ‘입때껏’ 쥐를 지키던 담은 다시 쥐로 변하여 외려 고양이를 물고 덤비며 쫓아낸다. 고양이를 이기기 위해 담에서 쥐로 변하는 노마와 친구들이 만든 질서는 위계적이지 않고 자유로운 놀이의 크로노토프에 스민 힘의 논리를 재고한다.

이를테면 노마와 친구들에게 힘의 논리는 어른들이 정해둔 기준과는 다른

83) 피에르 부르디외의 용어 문학장(文學場)은 권력의 장과 피지배적인 위치에 놓인 문학의 장을 이른다. 하나의 문화적 생산장의 자율성 정도는 내외적 위계화의 종속성 여부에 따라 달라진다고 본 부르디외는 ‘문학장’ 역시 그 안에 들어오는 모든 사람들에게 작용하는 힘들의 장이자 그 힘들의 장을 보존하거나 변형하려고 하는 경쟁적 투쟁들의 장이라고 본다.(피에르 부르디외, 하대환 역, 『예술의 규칙』 참조, 동문선, 1999)

가치를 매긴다. 자동차를 이기는 토끼 이야기 「토끼와 자동차」(『소년조선일보』, 1939.1.1)에서 두루마기를 입지 못한 노마와 친구들(토끼들)이 두루마기를 입은 기동이(자동차)를 자동차에서 토끼로 변하게 한 방법은 아주 재미있게 놀아서이며, ‘대장칼과 모자가 없어도’ 병정을 이끄는 대장이 된 노마(「용기」, 『소년조선일보』, 1939.3.19)도 사나운 개가 사는 ‘검정 판장 집 대문을 한 번 두드리고 오기’를 제안하고 성공한 용기 때문이다. 소꿉장난을 하다 진실로 어머니의 힘이 생긴 옥이(「어머니의 힘」, 『소년조선일보』, 1939.4.9)나, 아버지 구두를 신고 나와 아무리 뽀내도 ‘구두를 신지 않은 기동기와 조금도 다름없’음을 알아보며 하나도 무서워하지 않는 지혜로운 아이들(「아버지 구두」, 『소년조선일보』, 1938.8.14) 역시 놀이의 크로노토프 속에서 관계 맺는 친구의 논리로 힘에 관한 가치를 정돈하고 있다.

이들의 가치가 어린 독자와 대화하며 서로를 ‘친구’로 만드는 상호작용은 동화와 현실의 행복한 결합이지만, 30년대 후반 조선의 식민 현실을 반성하고 움직이는 힘이 되기를 기대하는 데에도 그 여지를 보인다. 즉, 전 세계의 수많은 나라가 성공적으로 공존하는 가장 이상적인 관계 ‘친구 사이’를 회복하려는 시도는 지배자 일제와 피지배자 조선이 함께 나아갈 방향이기 때문이다.

요컨대 노마 연작 동화에서 놀이의 크로노토프는 축제를 즐기듯 마음껏 놀려는 아이들이 스스로 부리고 조작하는 환상이며, 그에 근거하여 아이들이 모색하는 새로운 질서가 현덕의 가치를 반영하고 현실의 방향성을 재고하고 있다는 점에서 의미를 찾을 수 있을 것이다.

2. 주체협에서의 주체와 타자 - 대화의 상호작용적 시공간

한 작품 안에서 그리고 한 작가의 문학작품 전체 안에서는 수많은 서로 다른 크로노토프들과 그 크로노토프들 간의 복잡한 상호작용을 보게 된다. 작품 안에 재현되는 어떤 크로노토프의 일부도 될 수 없다⁸⁴⁾는 점에서, 이러한 크로노토프들 간의 대화적 관계는 서로 다른 개성과 시공성을 지닌 각 개인들 - 즉, 작가와 등장인물과 독자 등- 의 세계의 일부를 이루고 이들 사이의 대화적인 상호작용을 돕는다. 노마 연작동화에 나타난 상호텍스트성⁸⁵⁾의 문제를 살피는 것 역시 바로 이러한 크로노토프의 교환과 확장을 통해 역동적으로 움직이고 있는 텍스트와 대화하며 현실을 바라보려는 한 시도이다.

현덕의 동화는 노마를 중심으로 한 친구들의 놀이를 다루고 있는 연작동화라는 점에서 상호텍스트적이다. 또한 앞서 고찰한 소설에서도 어린아이 노마를 주요한 등장인물로 설정함으로써 소설 간의 혹은 소설과 동화 간의 다양한 상호텍스트적인 연관을 보인다. 특히, 의도적으로 동화의 장르를 패러디⁸⁶⁾하고 있는 소설 「두꺼비가 먹은 돈」⁸⁷⁾(『조광』, 1938.7)은 어린이

84) 미하일 바흐진, 전승희 역, 앞의 책, p.461

85) 현덕의 소설과 동화의 크로노토프 분석과 두 장르를 통한 현덕의 현실인식을 문제 삼고 있는 본 논문의 연구 역시 상호텍스트성의 범주에서 떨어져 있지 않다. 그러나 바흐진은 ‘대화적’이라는 말을 사용했을 뿐, ‘상호텍스트성’이라는 용어는 사용하지 않았다. 이 개념은 바흐진에게 영향받은 줄리아 크리스테바에 의해 소개되었고, 그에 따르면 우리가 읽고 있는 텍스트의 내용과 형식 모두에 대해 일정한 예상을 지니게 만드는 텍스트들의 상호관계망에서는 어떤 텍스트도 어떤 독자도 빠져나갈 수 없다고 한다. 즉, 문학과 예술은 창작인들 사이의 끊임없는 대담에 의해 창조되며, 그 대화 안에서의 새로운 노선은 예술이나 문학의 모든 새로운 부분이 된다는 것이다.(조셉 칠더즈·게리 헨치 엮음, 황종연 역, 『현대문학문화비평용어사전』, 1999, 문학동네, p.246 참조, 마리아 니콜라예바, 앞의 책, p.230 참조)

86) 윌리스 마틴은 ‘패러디란 본질적으로 문체적인 현상이며 언어적이거나 구조적인 혹은 주제적인 차이가 드러나는 타 작가나 장르의 형식적 특징을 과다하게 모방하는 것’으로 정의한 바 있다.(윌리스 마틴, 김문현 역, 『소설이론의 역사』, 현대소설사, 1991, p.258) 또한 린다 허천은 ‘패러디는 문학전통을 예민하게 의식하는 거리와 차이의 기법이며 이때의 모방은 새로운 창조를 위한 계기로 쓰일 뿐’이라고 보았다.(린다 허천, 김상구·윤여복 역, 『패러디이론』, 문예출판사, 1992)

노마의 어조를 그대로 빌린 서술자의 서술로 이루어지는데, 이는 일관된 시점을 따르지 않고 이동과 교차가 빈번한 시점의 방식을 사용했던 「경칩」의 노마나, 타락하고 비윤리적인 어른들의 논리를 순진한 내면으로 전복시키며 아이러닉하게 전하던 「남생이」의 노마와도 다르다. 세 작품 모두에서 믿을 수 없는 화자로 등장하여 그를 통한 작가와 독자의 공모를 확대시키는 역할로서의 공통점은 있지만, 「두꺼비가 먹은 돈」의 노마는 훨씬 더 어린이의 세계에 몰입함으로써 놀이에 빠지고 기쁨을 만들고 그 에너지로 살아나갈 준비⁸⁸⁾를 하는 어린이 자체의 존재감을 강조하며 동화에의 속성으로 현실을 비춘다.

즉, 「두꺼비가 먹은 돈」의 노마는 당대 현실을 구체적으로 비판하고 모순을 지적하는 어른과 비교되는 독특한 타자로서의 비중보다, 어린이의 순진함과 웃음으로 피폐해진 현실에 생기를 불어넣으며 그래도 살아내야 할 현실임을 지적하는 주체로서의 역할이 부각되고, 소설 속의 어린이와 동화 속의 어린이가 지니는 내적 논리들의 상호작용을 통해 파열된 현실의 맥락들을 바라보고 전망하게 하는 것이다. 따라서 「두꺼비가 먹은 돈」의 크로

87) 선행연구에서 조남현은 노마 아버지와 김오장의 대립, 노마 아버지와 기동 아저씨의 정역살이, 기동 아저씨의 출옥, 아버지의 면회 계획 등의 모티브나 에피소드만 빠져 있다면 「두꺼비가 먹은 돈」은 동화가 되었을 것이라고 언급한 바 있다.(조남현, 『한국현대문학사상연구』, 서울대출판부, 1994 참조) 또한 엄희경은 「두꺼비가 먹은 돈」을 소설 장르에 국한시켜 논의할 때 한계로 지적될 수 있는 부분이 동화의 장르로 해명할 때는 오히려 성과가 될 수 있는 점들을 살펴, 이 작품은 노마 연작 동화 몇 편을 삽화 식으로 연결하여 좀 길어진, 그래서 다소 느슨해진 동화가 되었다고 보고 있다.(엄희경, 「동화로 읽는 ‘두꺼비가 먹은 돈’」, 『문학과 교육』, 2001.가을호 참조) 그러나 연구자는 이 작품을 소설과 동화의 이행 과정상의 산물이라거나 현실도피적인 경향으로 소설에서 동화로의 퇴행적 결과물이라고 보는 견해도 반대하며, 동시에 동화의 장르로 고집하는 것에도 동의하지 않는다. 현덕의 장르 패러디는 선명한 작가의식을 그 바탕에 두고 있으며 그로 인해 장르론에 구속되는 것이 아니라 새로운 충위를 지향하는 텍스트를 생산하는 조건이 되기 때문이다.

88) 현덕은 자신이 영향받은 외국작가를 소개하는 글에서 도스토예프스키를 거론한 적이 있다. 이때 무엇보다 현덕이 강조한 것은 그의 어린아이처럼 선량하고 천진한 낙천주의였는데, 바로 그에서 현실을 견디는 힘으로서의 진정함을 지적하고 있다.(도스토예프스키는 기실 『백치』의 주인공 무이쉬킨의 성격과 같아서 어린아이처럼 선량하고 천진했다. 그리고 어린아이처럼 어떠한 困難한 경우에서도 자기의 기쁨을 만들 수 있어 언제든 살아나갈 준비를 하는 거기가 또 좋았다. 그가 시베리아로 定配를 가며 자기 형에게 한 편지를 보아도 그 비참한 내용보다는 그런 비참한 경우에서도 흐려지지 않는 맑은 심혼을 가져 流路하는 眞情이 읽은 사람으로 눈물을 자아냈다. 그리고 또 眞情하기 때문에 자기대로의 생의 기쁨을 잃지 않는 것이다. 현덕, 「도스토예프스키」, 『조광』, 1939년 3월호, p.264 참조)

노토프는 소설과 동화 각각의 모습들을 안배하고 서로를 구성하며 결합한다. 지주와의 분쟁으로 서울로 징역을 살러 간 아버지를 추억하는 그리움의 크로노토프가 현실의 비정함을 전하는 동시에 작품 이면에 내재된 사회적 갈등과 가정의 위기를 암시하고 있다면, 웃음으로 전개되는 노마의 놀이 크로노토프는 현실의 비정함, 부정함으로부터 일정한 거리를 유지하며 진행되는 것이다.

아까부터 앵도나무 그늘 밑에 송물스리 생긴 두꺼비 한 마리가 숨어 앉아 노마의 일거일동을 살피고 있다. (...중략...) 두꺼비는 움찔하고 돌아서 궁둥이를 이쪽으로 대는 꼴이 하찮아서 피이 하는 수작인 모양,

“너가 집어먹고 그러지?”

하고 다시 보면 탄은 징글징글하게 생긴 상판대기하고 그런 것 하나쯤 집어 삼키고 시침을 뱉 뱃심이 넉넉하다.

“빨어라, 빨어.”

달래서 아닌 듣는 놈은 때로 다스리는 수밖에 없다. (...중략...)

“그래두 안 빨어.”

노마는 회초리를 내두르며 앞을 가로막으며 저도 두꺼비만큼 벌떡벌떡 허풍을 떠느라고 일부러 그런다.⁸⁹⁾

기동이 아저씨에게 받은 백동전을 잃어버리고 하루 종일 찾아다니다 마침내 두꺼비에게 그 책임을 돌리는 노마와 그의 크로노토프가 특히 즐겁고 유쾌한 것은 그 대상이 어떤 존재들이든 아무 거침없이 관계를 맺고 우정을 나누는 노마의 모습에서 발견되는 순수한 공동체적 유대감이, 암울하고 타락된 현실에서 노마를 통해 이를 기대하고 지켜가려는 어른들의 모습으로

89) 현덕, 앞의 책, p.92-93

확대되기 때문이다. 노마와의 장난에서 ‘진 값’으로 백동전을 내어준 기동 아저씨와 그 동전을 주워 보관해둔 대머리 할아범, 모르는 척 아들의 모습을 살피는 노마의 어머니 등의 웃음은 바로 이 암울하고 타락된 현실에서 어린이의 웃음을 지키며 살아내려는 인간애로 부각되고, 이를 발견하고 동감하는 독자들의 웃음을 끌어낸다.

결국, ‘모두 착하고 정다운’ 웃음의 지점에서 결합하는 「두꺼비가 먹은 돈」의 동화와 소설의 크로노토프는 노마의 놀이를 통해 당대의 현실을 재고하는 ‘말해진 것에서 말해지지 않은 것을 찾는 대화적 상상력의 표출이고 틈새에서 의미를 찾는 부재의 축복⁹⁰⁾으로 작용하는 것이다.

소설 「두꺼비가 먹은 돈」에서 노마가 동전을 찾아다니며 일으키는 여러 가지 에피소드는 후일 현덕의 동화 「기차와 돼지」, 「잃어버린 구슬」, 「내가 제일이다」, 「의심」, 「강아지」 등의 모티브로도 사용되었음을 알 수 있다. 요컨대 동화에서든 소설에서든 노마 이야기가 지니는 상호텍스트성은 매우 확연하고 풍부하게 산재한 것이다. 그러나 연구자가 좀더 주목하려는 상호텍스트적 연관은 다소 내연적인 요소들이다. 이를테면 소설에서 줄곧 약자로 등장하는 아버지와 동화 속에 설정된 부재하는 아버지의 존재감이든지, 같은 모티브를 서로 다른 가치와 무게로 사용하고 있는 방식(혹은 비슷한 가치를 위해 정반대의 모티브를 사용하는 방식) 등이 바로 그것이다. 동화의 텍스트 분석에 좀더 할애된 이 글에서는 「토끼 삼형제」, 「내가 제일이다」(『소년조선일보』, 1938. 7. 31), 「큰소리」(『소년조선일보』, 1939. 5. 28), 「뽀내는 걸음으로」(『소년조선일보』, 1939. 2. 12) 등을 중심으로 살핀다.

앞서 놀이의 크로노토프로 살핀 「토끼 삼형제」에는 서양의 전래동화⁹¹⁾

90) 권택영, 김옥동 편, 「카니발의 의미」, 『마호젠과 대화주의』, 나남, 1990, 272-273p.

인 「늑대와 일곱 마리 아기 염소」가 상호텍스트로 관련되어 있다. 독일인 그림 형제가 정리한 이 옛이야기에서 현덕은 아이들만 남아 집을 보는 사이에 늑대가 찾아오는 상황을 빌려오고 있다. ‘어제 함께 둘러앉아 보던 그림책’이라는 문맥을 통해 아이들의 기억을 전하는 이 진술은 「삼형제 토끼」와 「늑대와 일곱 마리 아기 염소」 사이의 열린 대화⁹²⁾를 증거한다. 그런데 이 대화는 몇 가지 점에서 「늑대와 일곱 마리 아기 염소」를 배신하며 진행되고 있다.

우선 일곱 마리 아기 염소가 세 마리 토끼 형제로 변형되어 있고 어머니 토끼가 늑대에게 속아 집안의 이런저런 정보를 알려주는 장면이 삽입되어 있으며, 어머니 토끼 시늉을 내고 집에 들어온 늑대가 토끼 형제들을 잡아 먹지 않고 쌀을 가져가려는 속임수를 쓰다 마침내 광속에 갇혀 잡히지만 달아난다는 점이 바로 그렇다. 이 중에서 마지막 부분의 도망치는 늑대는 노마와 친구들 스스로 ‘그림책의 늑대는 삼형제 토끼에게 나중에 퐁퐁 몸을 묶이고 마는 것이나’ 그와 달리 ‘기동이는 늑대가 묶인 몸을 풀고 달아나듯이 후닥닥’ 아이들을 제치고 달아났다고 전함으로써 등장인물들의 의도적인

91) 상호텍스트로서의 전래동화는 아동문학 연구에 있어 고전의 수용 문제와 함께 매우 흥미로운 연구의 대상이 된다. 이미 선행연구에서 원종찬은 현덕의 동화가 당대 어린이들의 생활 현실을 퓌 사실적으로 그리면서도 우리 전래동화의 기본 정신 및 구조를 계승하고 있음을 지적한 바 있다. 그것은 첫째, 매우 영리한 노마가 전래동화의 꽤 많은 약자를 있고 있으며 둘째, 대부분 단순 소박한 내용의 반복·점층 구조를 지니고 셋째, 서술구조가 모두 구화에 적합한 이야기체이며 대화에서 입말의 생동감이 대단하다는 것이다.(원종찬, 「현덕의 아동문학」, 『민족문화사 연구』 제6호, 1994, p.362 참조) 현덕의 텍스트 외에도 아동문학에서 전래동화의 효용에 대한 연구나 전래동화의 패턴이 문학으로 이행되는 양상, 그 과정상의 장점과 문제점들, 아동기의 문학적 경험과 신화·전래동화 등의 문맥 안에서 상호텍스트성을 발견해내는 등의 연구들은 활발히 이루어지고 있다. 마리아 니콜라예바의 저작 외에도 도움이 될만한 자료들로 다음을 권한다. 브루노 베텔하임, 김옥순·주옥 역, 『옛이야기의 매력1』, 시공사, 1998/ 페리 노들먼, 김서정 역, 「어린이 문학의 즐거움」, 시공사, 2001/ 최기숙, 「어린이 이야기, 그 거세된 꿈」, 책세상, 2001/ 이오덕, 「전래동화, 그 계승 문제」, 『어린이를 지키는 문학』, 백산서당/ 주명희, 「민담의 동화적 변용-九頭賊·地下國大賊退治·蝶中美婦를 중심으로」, 한성어문학 제2집, 1983/ 서정오, 「옛이야기 불러받기」, 『인문연구』, 2001/ 서정오, 『옛이야기 들려주기』, 보리, 1995/ 최운식·김기창, 『전래동화 교육의 이론과 실제』, 집문당, 1988/ 김용석, 「인간적인 것과 문화적인 것」, 푸른숲, 2000/ 키류 미사오, 『알고보면 무시무시한 그림동화』, 서울문화사, 1999

92) 마리아 니콜라예바는 아동문학의 상호텍스트성에 있어 ‘열린open’ 대화와 ‘숨겨진hidden’ 대화가 있음을 설명한다. 이들의 기준은 의도와 노출에 있는데, 바로 이들 사이 다양한 수위의 상호텍스트성을 발견하는 것은 생각보다 훨씬 복잡한 아동문학을 고찰할 수 있는 기회를 준다. 앞의 책, p.233-235 참조.

반전임을 알려준다. 그러나 앞부분의 변용은, 그것이 실제 변안⁹³⁾된 그림책을 모델로 삼고 있지 않다는 전제하에, 차이를 구성한 작가의 의도를 암시한다. 이를테면 염소보다는 토끼에 대한 어린이들의 동물적 친화성을 고려했다거나 노마와 친구들에게 어울리는 숫자로 정리된 세 마리 토끼를 정하고, 잡아먹고 잡아먹히는 잔인성을 순화하려고 여타의 장치들을 마련했다는 의견들이 있을 수 있겠다. 그러나 그보다 중요한 것은 현덕이 놀이 텍스트로 어찌서 「늑대와 일곱 마리 아기 염소」를 선택하고 있는가의 문제와 그 선택과 의도적인 변용을 통해 독자들과 소통하려는 대화이다.

「늑대와 일곱 마리 아기 염소」는 그 모티프와 형태 면에서 우리 옛이야기 「해와 달이 된 오누이」와 매우 유사하여, 생계를 책임진 편모 혼자만 아이들을 돌보고 있어서 아이들이 가장 위급할 때 아무에게도 도움을 받을 수 없다는 보호자 부재의 크로노토프를 형성하고 있다. 더구나 늑대-호랑이는 교묘한 속임수로 어른과 아이들을 기만하는 존재로 부각되면서 어른보다 강한 존재이자 생 자체를 위협하는 큰 위기로 등장한다. 그런데 「늑대와 일곱 마리 아기 염소」는 「해와 달이 된 오누이」와는 달리 어머니를 생존 시킴으로써 사건의 해결자 역할을 맡긴다. 즉, 잡아먹힌 자신의 아기들을 잡든 늑대의 뱃속에서 구해내는 엄마 염소가 마침내 늑대를 이겨내고 가정의 행복을 되찾는다는 것이다. 그에 비하면 「해와 달이 된 오누이」의 어머니⁹⁴⁾는 호랑이에게 당하는 굴욕과 폐해가 직접적이고 점층적으로 드러나

93) 이 부분을 변안의 문제로 살펴볼 수도 있겠다. 실제로 현덕이 이 작품을 썼던 30년대 후반은 그 어느 때보다 외국 문학의 수입이 크게 늘고 그에 따른 번역과 변안 작품들이 상당량의 독서 비중을 차지하고 있었다. 특히, 어린이 운동을 벌였던 방정환 때부터 생기를 얻은 외국 동화의 변안 작품들은 잡지와 신문, 서적을 통해 공공연히 소개된 바, 실제로 현덕의 이야기 속에 옮겨진 그대로 변용된 「늑대와 세 마리 토끼」(?) 같은 그림책의 존재 가능성도 있을 수 있겠으나 연구자는 아직 찾지 못했음을 밝힌다. 또한 변안된 외국 아동문학의 장려와 풍성한 독서 현상은 연구자가 뒤에 언급할 전래동화 「해와 달이 된 오누이」보다 「늑대와 일곱 마리 아기 염소」를 선택하게 한 하나의 환경일 수도 있을 것이다.(천정환, 앞의 책, p. 참조)

94) 옛이야기, 특히 구전되다 채록된 옛이야기에는 수많은 이본들이 존재하므로 이야기 원형을 추출해내기란 무리하다. 실제로 「해와 달이 된 오누이」의 경우에도 어머니가 호랑이에게 잡아먹히지 않고 집으로 돌아오는 이야기(최운

마침내 죽음을 당함으로써 아이들을 절대 구원할 수 없는 비극적인 상황에 놓인다. 요컨대 노마와 친구들이 놀이 텍스트로 불러들인 보호자 부재의 크로노토프는 「해와 달이 된 오누이」의 숨겨진 대화까지 연관시켜, 어머니를 살해하지 않는 범주를 확정하되 아버지가 부재한 상황을 암시하고 있는 것이다.

그런데 노마와 친구들의 놀이에는 어머니 토끼가 늑대와 대면하는 장면이 삽입되면서 토끼 삼형제가 존재하지 않는 장소에서 일어난 일들을 현장 자체의 보여주기로 알려주고 있다. 친절한 늑대의 음흉함을 전혀 눈치채지 못한 순진한 어머니 토끼는 어린 자식들만 있다는 제 집의 위치와 귀중한 식량들을 어디에 보관하고 있는지 늑대에게 소상히 알려준 다음, 무심히 나무를 하러 다시 숲으로 나서는 것이다. 토끼 삼형제로 분한 아이들은 이 이야기를 늑대 집 창밖에서 엿듣는 것으로 처리되는데 이제 늑대가 자기네 집으로 올 것을 예감한 아이들은 도망치거나 어머니한테 이르러 가는 대신 서둘러 제 집으로 달려갈 뿐만 아니라, 집 앞에서 마주친 기동이에게 늑대의 역을 말함으로써 예견된 두려움을 실현시키고 그에 즐겁게 빠져든다. 아이들의 즐거움은 늑대를 저희 손으로 잡게 되는 부분에서 절정에 달하지만 동시에 놀이 텍스트의 배반으로 인한 파국을 맞는다. 즉 「늑대와 일곱 마리 아기 염소」와 「해와 달이 된 오누이」의 크로노토프가 연관되어진 놀이 텍스트 속의 크로노토프는 어머니를 살해하지는 않지만 어머니의 힘을 기대하지 않으며(어머니의 부재) 속임수를 쓰는 늑대를 다시 속이는 기지(「해와 달이 된 오누이」의 도망치기의 예)를 통해 어린이 스스로 자신을 구원하는

식의 「해님과 달님이 된 오누이」에는 1971년 8월 충청남도 홍성군의 최창금(39세)으로부터 들은 이야기가 구연자의 원음 그대로 수록되어 있음)가 존재하지만, 역시 이 경우에도 아이들이 하늘나라로 올라간 뒤로 설정되어 있다는 점에서 어머니의 도움을 받지 못한다. 특히, 「해와 달이 된 오누이」에 관련해서는 구전설화가 동화화되면서 그에 투영된 동화관을 살펴 현대적 계승의 문제를 고민하고 있는 염희경의 논문 읽기를 권한다. 염희경, 「설화의 전래동화적 변용에 따른 문제점 - 해와 달이 된 오누이를 중심으로」, 『꽃밭나무』, 7호, 2001.2

방향을 선택하고 있는 것이다.

놀이 크로노토프 속의 보호자 양상이 소설 속의 노마네 집 사정⁹⁵⁾과 관련된 동화 속의 노마네 양친과 닮아 있음은 물론이다. ‘벌써 오래 전에 먼 데로 가서서 돌아오질 않으시는 아버지’(「강아지」)를 ‘어서어서 어서어서 돌아오기를’(「귀뚜라미」) 기다리고 있는, 착하고 친절하지만 ‘아버지 말만 나오면 슬픈 얼굴을 하시는’ 어머니는 ‘밤새도록 자지 않고 바느질을 하여’(「여자 고무신」) 살림을 꾸리고 있다. 어머니의 그 슬픈 얼굴 때문에 ‘때를 쓰다가도, 울음을 울다가도 곧 그치’(「여자 고무신」)는 노마가 친구들과 과의 놀이에서 어른이라는 존재를 더 이상 의지할 인물로 여기지 않고 돌아줄을 내려줄 기적도 바라지 않는 것은 성장의 주체로 나아가는 건강한 모습이다. 이러한 노마의 성장이 소설 속의 노마에게 기대되던 ‘어른을 깨우치고 어른의 대안이 될 수 있는 어린이’를 넘는 것은 상호 연관된 크로노토프들의 대화가 놀이를 통해 조작되고 재구되면서, 가치 있는 목표를 정하고 추구하며 용기 있게 생각하고 행동하는 어린이의 주도적인 모습을 그 자체로 생생하게 그려내고 있기 때문이다.

‘(나무에) 오르기’ 모티프가 당대 현실의 부정성을 확인하면서도 의지를 지니려는 어린 노마의 주체를 형상화하는 문턱의 크로노토프로 작용하고 있다면, 동화 「내가 제일이다」와 「큰소리」의 ‘(축대, 전봇대) 오르기’ 모티프는 지극히 단순한 놀이나 호기로운 허풍으로 시작함으로써 오르는 행위 자체를 망설이게 한다. 동화의 두 텍스트에서는 ‘오르기’가 실제로 이루어지지 않거나(「큰소리」) ‘오르기’와 ‘뛰어내리기’를 동등한 가치로 인정함으로써(「내가 제일이다」) 소설⁹⁶⁾과 상호텍스트적인 대화를 가능하게 한다.

95) 가장 타당해 보이는 것은 아마도 「두꺼비가 먹은 돈」의 노마네 형편일 것이다.

96) 그에 비하면, 「남생이」의 노마는 나무에 오르는 것 못지않게 수도집 꿈보가 오른 ‘놀이’에도 집착하고 있다.

마침내 똥똥이도 제일이 되고 싶었습니다. 신을 벗고 돌 축대를 기어 올라 갑니다. 발 놓을 데를 더듬고 손 잡을 데를 고르고 한 층을 올라갑니다. 두 층을 올라갑니다. 그렇게 똥똥이는 돌 축대를 다 올라갔습니다. 다 올라가서 팔을 쳐들고 소리칩니다.

- 내가 제일이다. 어렵없구나.

노마도 제일입니다. 기동이도 제일입니다. 똥똥이도 제일입니다. 모두 똑같이 제일입니다.

(...중략...)

마침내 똥똥이도 제일이 되고 싶었습니다. 다리를 움질움질 두 팔이 훑훑, 그러다가 펄쩍 축대 아래로 뛰어내렸습니다. 이제는 모두 똑같아졌습니다. 노마도 같습니다. 기동이도 같습니다. 똥똥이도 같습니다. 그렇지만 다 같이 팔을 쳐들고 소리칩니다.

- 내가 제일이다. 어렵없구나.

- 「내가 제일이다」에서

마침내 똥똥이는 전봇대 앞에 이르러 걸음을 멈추었습니다. 하지만 이걸 어쩔니까. 올려다보는 꼭대기에 구름이 걸릴 만치 어마어마하고 나무통은 굵고 뻥뻥하고 도저히 똥똥이 자기 힘으로 당하지 못하겠습니다. 그러나 등 뒤에서 여전히 노마하고 기동이가 “못 올라가도 바보.” 하고 바보 소리를 하며 손바닥을 치고 똥똥이는 아주 난처했습니다.

만약에 이런 때 어머니가 나오셔서 저녁을 먹으라고 부르셨기에 망정이지 그러지 않았다면 똥똥이는 아이들 앞에서 큰 망신을 할 뻔하였습니다.

- 「큰소리」에서

위에서 아래에 있는 친구들을 내려다보는 일이 친구가 우러러보는 것만큼 신이 나서 대뜸 ‘내가 제일’이라고 소리를 질러대는 노마는 곧 친구들과 ‘똥

같이 제일'이 된다. 기동어도 똥똥이도 노마가 서 있는 축대로 '한 층 한 층' 모두 올라왔기 때문이다. 똑같은 '제일'은 노마가 기동어나 똥똥이보다 '잘날 것이 없다'는 것이고 기동어와 똥똥이도 똑같으니 세 친구는 '아무도' 제일 이 될 수 없다. '아무도 못하는 제일'이 되고 싶'은 노마는 이번엔 축대에서 '펼쩍' 뛰어내림으로 '제일'이라 소리치지만 곧 아이들 모두 똑같아짐으로 '내가 제일'이라고 '다 같이' 소리를 친다. 「내가 제일이다」는 오르고 내리는 공간 위치의 전복으로 양면가치의 의미를 배태하는 몸의 즐거운 놀이를 보여준다. '제일'은 곧 '똑같이' 혹은 '다 같이'와 동등하고 '모두 똑같이 제일'이니 '아무도 제일 될 게 없'으며, '한 층 한 층' 올랐던 방법은 '펼쩍' 뛰어내린 방법과 동일하게 모두를 '제일'로 이끌어 주는 것이다. 이 놀이는 고정된 어느 한 방향으로의 논리와 시선을 넘어 역동적인 움직임 속에 '생성하는 변화' 자체로 의미 있는 어린이의 세계를 보여준다.

동화 「큰소리」에서 '도저히 자기 힘으로 당하지 못하겠'는 전봇대 앞에서 위기에 처한 똥똥이를 구한 것은 어머니가 '저녁을 먹으라고 부르신' 한 마디로, 이것은 '제일'을 향한 아이들의 호기가 얼마나 가벼운 것인지를 제시함으로써 '오르기'에 내포된 성장의 상징성마저도 의심하게 만든다. 즉, 동화의 '오르기' 모티프는 문턱의 크로노토프를 연화하며 경계를 완화시키는 기능을 더하고 있다. 미래를 강요받은 「남생이」의 노마가 좀더 자유로워진 공간 동화 속에서, '오르기'는 아이러니와 의미의 풍요가 창조된 생성의 대화를 이끌고 있는 것이다. 동화와 소설 간의 이러한 대화는 본래의 텍스트들이 서로에게 작용하여 창조해낸 새로운 크로노토프를 다시 체험시킨다.

그리고 기동어는

“나두 장난감 사러 왔는데.”

하고 조끼 주머니에서 돈 한 닢을 꺼냈습니다. 그것도 반짝반짝한 새 돈입니다. 그만 푹푹이는 자기만 제일인 양 뽐낼 수 없이 되었습니다.

그러나 좋습니다. 푹푹이와 기동이는 똑같이 종으로 만든 대장 얼굴을 사서 얼굴에 쓰고 똑같이 아주 뽐내는 걸음으로 뒷짐을 지고 집을 향해 돌아왔습니다.

- 「뽐내는 걸음으로」에서

동화 「뽐내는 걸음」에서 ‘자기만 제일인 양 뽐낼 수 없이 되’어 ‘똑같이 아주 뽐내는 걸음으로’ 함께 가는 두 친구의 이야기에서도 ‘똑같이 제일’을 다룬 동화 「내가 제일이다」의 대화가 겹쳐진다. 그런데 푹푹이와 기동이를 몹시 자랑스럽게 만든 ‘돈 한 닢’은 소설 「경칩」과 「남생이」 「두꺼비가 먹은 돈」에서도 특별한 역할을 담당하고 있다는 점에서 대화적이다.

홍서 자신의 거짓말을 덮으려고 서둘러 노마의 손에 쥐어준 동전 한 닢(「경칩」)이나 아버지에게 털보와 떡장수를 낸 사실을 말하지 말 것을 종용하는 어머니가 농치며 준 돈 한 닢(「남생이」), 기동 아버지가 노마와 장난을 치다 ‘진 값’으로 내어준 동전 한 닢(「두꺼비가 먹은 돈」)에는 정도의 차이는 있으나 노마 아버지에 대한 죄책감이 전제되어 있다. 「경칩」에서 돈을 받은 노마의 기쁨이 누락되어 있고 「남생이」의 노마가 그 돈을 끝내 아버지를 위해 쓰지 못하며 「두꺼비가 먹은 돈」에서 노마가 돈의 용도를 ‘아버지를 보러 가는 데 쓰여질 소중한 돈’으로 한정하는 것 역시 죄책감으로 매개된 어른들의 관계를 반영하고 있기 때문이다. 즉 현실의 궁핍함을 가장 큰 문제적 환경으로 삼고 있는 소설의 크로노토프⁹⁷⁾에서 돈의 가치는 ‘똑같이 제일’을 만들 수 있는 방법 그것이 아니라 ‘거짓부렁’의 얼굴을

97) 물론, 동화를 페러디하고 있는 「두꺼비가 먹은 돈」에서는 동전을 대하는 노마의 방식에서 소설과는 다른 시각을 찾을 수 있다. 그러나 역시 돈의 가치를 확장하지 못하고 다만 아버지를 위한 것으로 한정한다는 점에서 동화와는 또 다른 거리감을 지닌다.

하고서라도 ‘얻어내’야 할 목적의 그것이다. 당대 피폐한 현실 속에서 돈의 가치를 재고하려는 작가의 대화는 소설과 동화를 건너다니며 방법과 목적의 혼재를 읽어내고 그 방향성을 모색하고 있는 것이다.

현덕 동화 속의 노마를 둘러싼 크로노토프는 개연적이거나 운명적이지 않다. 이는 크로노토프를 창조하는 주관적 형상화가 두드러진 동화의 장르적 속성에 기인한다. 즉 자기 주위의 세계를 완전히 잊게 만드는 독특한 시공간을 자연스럽게 조작하고 부리는 어린이의 능력을 꼼꼼히 관찰한 현덕의 시선이 동화 쓰기로 실현되고 있는 것이다. 이를 통해 현덕은 피폐하고 궁핍한 있는 그대로의 현실이 아니라 의식적인 사건을 통해 새롭게 인식하고 재편하려는 현실을 지향하는 의지를 건져 올린다. 현덕의 의지는 훌륭한 타자인 어린이를 복잡해진 현실의 표면 위로 끌어올려 그들의 방법대로 대화하기를 독려한다. 현덕의 이러한 시도가 무엇보다 주요한 것은 그의 전체적인 텍스트들이 서로를 구성하는 상호작용을 통해 당대 현실을 더욱 뚜렷하게 그리고 더욱 다각적으로 인식한다는 데에 있다.

IV. 현덕 문학의 의의

대결하는 어른과 어린이를 통해 당대 삶의 부정성을 심화하고 있다는 현덕 문학의 연구는 재고되어야 한다. 소설 혹은 동화와 소년소설이라는 아동 문학으로 분리된 현덕의 문학적 이해 역시 협소하고 가난하다. 현덕의 텍스트는 서로 대화하며 새로운 의미를 생성하는 상호작용으로 길항하고 있기 때문이다.

현덕의 소설과 동화의 텍스트가 서로와 관계 맺으며 당대 현실의 문제들을 부각하고 그 ‘길 찾기’를 모색하는데 대화적이라는 사실은 시공간의 구체적인 역사 속에서 항시 응답을 요구하는 문학을 통해 삶에 대한 창조적인 반응과 새로운 가치를 발견해낸 현덕의 노력을 증거한다. 이러한 현덕의 노력이 무엇보다 중요하고 큰 힘이 되는 지점은 그 대화가 현재적으로도 계속된다는 또 하나의 사실에서 강조된다. 다른 시간, 다른 세계는 그것이 오늘날의 사람들과 그들의 감정에 관련되어 있을 때라야만 존재⁹⁸⁾하기 때문이다. 소설과 동화의 눈[目]을 오가며 현실을 바라본 현덕의 텍스트는 우리 현대인에게도 어른과 어린이가 함께 참여하는 대화의 의지를 요구하며 말을 걸고 있는 것이다.

여기서 현덕이 지닌 동화의 눈이 특히 주요한 것은 우리 아동문학의 형성 과정에서 제기되는 근대의 문제, 즉 ‘어른이라는 분열된 주체의 결핍을 아동이라는 대상에 투영하면서 끊임없이 아동의 기의들을 변화시켜 가는 과정에서 그러한 결핍들을 채워나갔’⁹⁹⁾던 이데올로기적인 사고의 반성적 문제들을

98) 마리아 니콜라예바, 앞의 책, p.268

99) 김화선, 『한국 근대 아동문학의 형성과정 연구』, 충남대학교 박사논문, 2002 p.131 참조. 아동문학의 본질을 돌아보게 하는 이러한 지적은 동시에 결코 아동문학에 한정되는 문제가 아니며 따라서 근대적 인식의 변화과정 전체에서 논의되어야 한다는 가라타니 고진(박유하 역, 『일본근대문학의 기원』, 민음사, 1999, p.216)의 타당한 견해를

극복할 수 있는 탈근대적 시도를 안고 현대로 나아오기 때문이다. 어른 자신의 내면을 투영해 본 하나의 거울로서의 어린이가 아니라, 어린이 자체로 존재하고 어린이 스스로 말할 수 있는 기회를 제공하려는 현덕의 시도가 노마 연작동화를 통해 ‘억압적 근대에 대한 타자의 복원¹⁰⁰⁾’이라는 탈근대적 사유의 가능성으로 제기되고 있는 것이다.

물론, 노마는 현덕이 바라본 암흑기 민중의 미래상이나 그 가능성과 기대감에 연결된 것이 아닐 수 없다.¹⁰¹⁾ 분열된 어른 주체였던 현덕 역시 결핍된 어느 부분을 채우려는 방법으로 선택한 글쓰기에서 자유로울 수 없었기 때문이다. 실제로 매우 적은 편이기는 하지만 노마 연작동화의 성인 서술자는 노마의 용기(「용기」)와 지혜(「조그만 발명가」)를 칭찬하고 ‘실수 없는 완전한 사람이 되기 위해 실수의 연유를 캐어 명심해야 한다’는(「실수」) 충고를 하며, 서로를 보호하고 배려하는 우정(「우정」)을 강조하는 등 자신의 견해를 분명히 드러내기도 한다. 그러나 노마에게 요구되는 대부분의 덕목은 어른이든 어린이든 사람으로 갖추어 만한 건강한 미덕이며, 그것들이 우선 ‘자기의 기쁨을 만들 수 있는’ 놀이에서 생활의 자연스러운 질서로 발견된다는 점에서 관념과 추상으로 파악한 아동이나 이데올로기의 문제와는 분명한 선을 긋는다.

현덕의 시도는 민족주의와 계몽의 담론을 이유로 독자를 작가에게 동일화하려는 의식을 웅변¹⁰²⁾하거나, 매우 특별하고 추상적인 성정인 동심을 발견

전제해야 한다. 서양의 경우 역시 근대적인 개념이 분명한 아동의 사적 개념 고찰을 다룬 필립 아리에스의 저작(문지영 역, 『아동의 탄생』, 새물결, 2003)과 그 외에 서양에서 아동을 바라보는 관점을 정리한 김현희의 글(「서양에서의 아동에 대한 생각의 변화」, 『어린이문학』, 1999년 5월호)이나 김경수의 글(「어린이의 시간과 공간: 순응인가 아니면 생성적 변화인가?」, 『문화과학』, 2000년 봄호)도 참조할 만하다. 특히, 이 문제는 한국의 아동문학이 어떠한 인식과 배경에서 형성된 것인지를 꼼꼼히 검토하고 있는 김화선의 논문과 그의 논문에서 인용하고 있는 여러 자료들을 살피기 권한다.

100) 김화선, 위의 책, p.130

101) 원종찬, 앞의 책, p.36

하고 규정한 어른들이 교육시키고 싶은 것들을 이야기로 풀어내거나, 감상적이고 추상적인 동심의 대안을 발견하지 못한 채 계급적인 현실성만을 주장했던 전대의 아동문학적 견지들을 넘어 아동문학의 건강한 토대를 마련한다는 점에서 중요하다. 즉, 현덕이 발견한 어린이 노마와 그 친구들은 이념적 존재로서의 소년과 청년이라는 민족 장래의 희망이 투여된 공동체적 상(像)이 아니라 생성적 변화의 시간과 공간 그 자체로 존재하는 과정의 주체이자 개별적 주체로서의 아동인 것이다.

스스로 마련한 크로노토프로 놀이를 놓고 그 세계로 현실을 재편하는 동화 속 노마가 현실에 상처받는 소설 속의 노마들과 대화하며 나아가는 행로는 ‘경계횡단의 잠재성 그 자체¹⁰³⁾’인 어린이가 끊임없이 생성해낼 새로운 사건들과 새로운 의미들과 새로운 질서들에 다름 아니다. 동화와 소설이 길항하며 나누는 대화를 통해 새롭게 구현되는 현덕의 문학적 정체성은 바로 이러한 노마의 가능성에 기반하는 것이다.

어린이와 어른이 ‘나’라는 실체 안에서 서로 간섭하는 존재이자 하나에서 다른 하나로 흘러가고 회귀하는 공명의 관계¹⁰⁴⁾를 이루는 것이라면, 노마의 가능성은 이 관계를 밀어가는 한 파동이 될 수 있다는 점에서 현덕의 문학을 근대를 넘어 현대와의 즐거운 대화로 길을 열어 놓는다.

102) 권복연은 그의 논문 「근대 아동문학 형성과정 연구」에서 1910년대 아동문학은 독자를 ‘소년’이라는 집단으로 묶고 그 소년의 범주를 ‘우리’로 등치시킨 후 작가의 계몽적 이념을 소년에게 투사하기 위한 웅변의 형식을 마련해왔으며, 동심의 발견으로 요약되는 1920년대 아동문학은 특수한 집단인 어린이 독자를 위한 작가의 이야기 만들기 임무가 추가 되었고, 이후 카프의 아동문학까지는 감상적인 동심을 극복하려던 현실적 아동이라는 대안이 동심만큼이나 추상적이고 감상적이었던 딜레마와 그로 인한 아동의 이해 실패를 지적하고 있다.(권복연, 「근대 아동문학 형성과정 연구」, 연세대 석사논문, 1999 참조)

103) 박성수, 「표면의 사유 또는 어린이 되기」, 『문화과학』, 2000년 봄호, p.141

104) 최기숙, 『어린이 이야기, 그 거세된 꿈』, 책세상, 2001, p.6

IV. 결론

본 논문은 1930년대 후반 신세대 작가로 주목받았던 현덕의 작품들을 관찰하면서 그 문학적 의미를 구명하고, 그에 나타난 현덕의 현실 인식을 밝히는 것을 목적으로 하였다.

기존의 현덕의 연구는 카프(KAPF) 이후의 새로운 글쓰기로 현실에 대한 비판적 인식을 도모함으로써 1930년대 후반이라는 문제적 시기의 소설사를 메워내는 과정에 치중하고 있거나, 동화와 소년소설이라는 아동문학의 관점에서 현실성을 강조한 건강한 동심을 탐색하는 경로로 이분화 되어왔다. 그러나 2년여(1938-1940)에 이르는 아주 짧은 기간에 동화와 소년소설, 소설을 함께 창작하며 각기 겨냥하는 독자를 분명히 구분했던 현덕의 작품들을 아울러 관찰하고 그 소통을 살펴 1930년대 후반 문학의 흐름 속에서 현덕을 제대로 위치짓는 연구 성과는 여전히 미흡한 실정이다.

그러한 문제의식을 바탕으로 본 논문은 현덕이 작품 속에서 창조한 어린이 ‘노마’가 주된 인물로 등장하는 소설과 동화를 ‘노마 이야기’라는 텍스트의 범주로 묶어 살펴, 작품에 드러난 시간과 공간성의 문제라는 ‘크로노토프(chronotope)’ 분석을 통해 두 장르간의 문학적 의미와 대화를 통한 현실 대응을 모색하고 있는 현덕의 문학적 구상을 연구하였다.

바흐찐에 따르면 크로노토프는 ‘문학에서 인위적으로 표현된 시간 관계와 공간 관계의 본질적 연결’이라고 정의되는데, 이것은 문학작품에 나타난 ‘시간과 공간의 조화’를 뜻한다. 어떤 시공간을 존재하게 하고 의미 있게 하는 근원적인 힘, 에너지로 해석될 수 있는 크로노토프는 이야기를 구성하는 기본적인 사건들을 조직하는 중심인 것이다. 즉, 사건들을 묘사하고 재현하기

위한 본질적인 토대를 제공하는 크로노토프는 장면이 펼쳐지는 주요한 지점에서 기능함으로써 공간 안에서 시간을 객관화하는 중요한 수단으로 작용하여 구체적인 재현의 중심이자 이야기 전체에 실체를 부여하는 힘으로 나타나는 것이다.

특히 ‘노마 이야기’에서 크로노토프의 기준이 유효한 것은 그것이 장르 카테고리이기 때문이며, 따라서 소설과 동화라는 다른 장르의 텍스트로 양식화된 ‘노마 이야기’가 지니는 나름의 시공간들을 논의하는 것은 1930년대 후반이라는 현덕의 현실적 시공간을 논의하는 한 방법이 된다. 결국 소설과 동화에 나타난 시간과 공간성에 대한 연구를 통해 그 각각의 문학적 의미를 구명하고 두 장르 간의 대화가 이루어내는 현실 인식을 밝히려는 본 연구는 결국 바흐찐의 가장 핵심적 개념인 크로노토프를 통하여 자기중심에 반(反)하는 대화주의를 향하고 있다. 이러한 대화주의는 무엇보다 동등한 자격으로서의 주체들이 공존할 것을 강조한다는 점에서 비대칭적이고 유일한 개인들이 이루는 ‘수평적 세계’와 과정의 존재이자 분열된 ‘개별적 주체’가 서로에게 응답하고 작용할 것을 권한다.

따라서 본 논문에서는 장르간의 대화를 통한 현실 대응을 모색하고 있는 ‘노마 이야기’ 텍스트를 바흐찐의 주체/타자의 의미로 읽어낼 여지가 있음을 전제하고, 현덕의 소설 「경칩」과 「남생이」, 「두꺼비가 먹은 돈」 그리고 37편에 이르는 현덕의 ‘노마 연작동화’들을 대상으로 구체적인 분석을 시도하였다.

소설 「경칩」과 「남생이」를 ‘길’과 ‘문턱’의 크로노토프로 각각 검토하여 살펴본 바에 따르면, 서로를 구성하는 타자들의 만남과 경계에서 분열하는 주체의 혼란이 당대의 부정성을 심화하는 가운데에서도 갈등하며 관계 맺으려는 가능성의 크로노토프를 구조화한 현덕의 인식이 노마를 통해 더욱

두드러지고 있음을 확인하였다. 이것은 노마를 둘러싼 크로노토프가 근대사회로의 진입과정에서 피지배적인 상황에 놓여 정체성의 위기를 노정하게 된 조선에서 소설가로 살아가는 현덕의 크로노토프를 반영하고 있으며, 특히 집단적인 사유에서 개인적인 사유로의 이행이 두드러졌던 1930년대 후반 글쓰기에 몰입했던 현덕이 발견한 노마라는 ‘주체’의 보다 복잡해진 현실의 문제들을 소설적 재현을 통해 소설과 관련한 모든 타자들과의 대화를 시도하고 있음을 보여준다. 소설 속에서 타자로 구성되는 주체를 인식하고 서로 갈등하면서도 관계를 시도하는 가능성이 당대의 부정성 때문에 상처받는 현실을 ‘형상이 되는 사건’으로 재현하고 구조화 한 현덕의 크로노토프는 노마에게 이러한 다중적인 현실과 다면적인 시각들의 틈새를 집중하게 하는 역할을 맡기고 있는 것이다.

‘놀이’의 크로노토프에 집중된 현덕 동화의 분석은 어린이의 정서적 특징인 환상성이 충만한 동심을 ‘어떠한 곤란한 경우에서든 자기의 기쁨을 만’들 수 있고 바로 그런 점에서 ‘언제나 살아나갈 준비’의 원동력이 되는 에너지로 파악한 현덕의 가치관을 먼저 살펴봄으로써 그 이해를 더한다. 그것은 놀이가 어린 저희들끼리 모여 노는 쓸데없는 장난질이 아니라 어린이로 하여금 단순한 것 속에서도 의미관계들의 감추어진 풍요를 예감하게 하는 원체험이며, 그 속에서 주체와 타자를 경험하고 마음대로 부리는 시공간의 환상과 조작을 통한 어린이의 방법이 바로 현실을 보는 새로운 시각일 수 있다는 현덕 동화의 전제를 뜻한다. 요컨대, 노마 연작 동화에서 놀이의 크로노토프는 축제를 즐기듯 마음껏 놀려는 아이들이 스스로 부리고 조작하는 환상이며, 그에 근거하여 아이들이 모색하는 새로운 질서가 현덕의 가치를 반영하고 현실의 방향성을 재고하고 있다는 점에서 의미를 찾을 수 있는 것이다.

‘노마 이야기’에서 상호텍스트성의 문제를 살피는 것은 크로노토프의 교환과 확장을 통해 역동적으로 움직이고 있는 텍스트와 대화하며 현실을 바라보려는 현덕의 시도를 살피는 과정이기도 한데, 본 논문에서는 주로 동화의 크로노토프가 지니는 어린이의 내적 논리들이 소설의 그것과 어떻게 결합하고 있는지 살펴보았다. 그리하여 동화를 패러디한 소설 「두꺼비가 먹은 돈」의 노마에게 당대 현실을 구체적으로 비판하는 어른과 대응하는 독특한 타자로서의 비중보다, 어린이의 순진함과 웃음으로 피폐해진 현실에 생기를 불어넣으며 그래도 살아내야 할 현실임을 지적하는 주체로서의 역할이 부각되는 것은 소설 속의 어린이와 동화 속의 어린이가 지니는 내적 논리들의 상호작용을 통해 파열된 현실의 맥락들을 바라보고 전망하려는 현덕의 의도임을 발견하였다. 그 외에도 동화와 소설 간에 이루어지는 다양한 대화들은 아이러니와 의미의 풍요가 창조된 생성의 장을 이끌고 있는데, 이는 현덕이 당대의 암울한 현실 속에서 소설과 동화를 건너다니며 읽어낸 혼란과 그 극복의 방향성이 다각적으로 모색되고 있음을 증거하는 것이다.

이로써 본 논문은 대결하는 어른과 어린이를 통해 당대 삶의 부정성을 심화하고 있다는 현덕 문학의 연구 방향이 재고되어야 하며, 특히 ‘노마 이야기’의 텍스트를 소설과 아동문학으로 분리한 협소하고 가난한 시선 역시 문제적임을 확인하였다. 무엇보다도 이들 텍스트는 서로 대화하며 새로운 의미를 생성하는 상호작용으로 길항하고 있기 때문이며, 이를 통해 시공간의 구체적인 역사 속에서 항시 응답을 요구하는 문학의 창조적인 반응에 부단히 노력한 현덕과 그의 문학적 정체성을 새로이 발견할 수 있기 때문이다.

이러한 현덕의 노력은 그 대화가 현재적으로도 계속된다는 또 하나의 사실에서 큰 힘을 얻는데, 소설과 동화의 눈[目]을 오가며 현실을 바라본 현덕의 텍스트가 우리 현대인에게도 어른과 어린이가 함께 참여하는 대화의 의

지를 요구하며 말을 걸고 있다는 지점이 바로 그러하다. 특히 이 지점에서는 우리 아동문학의 형성과정에서 제기되는 근대의 문제, 즉 ‘어른이라는 분열된 주체의 결핍을 아동이라는 대상에 투영하면서 끊임없이 아동의 기의들을 변화시켜 가는 과정에서 그러한 결핍들을 채워나갔던 이데올로기적인 사고의 반성적 문제들을 극복할 수 있는 탈근대적 시도를 보인다는 점에서 주의를 요한다. 어른 자신의 내면을 투영해 본 하나의 거울로서의 어린이가 아니라, 어린이 그 자체로 존재하고 어린이 스스로 말할 수 있는 기회를 제공했던 현덕의 시도가 노마 연작동화를 통해 ‘억압적 근대에 대한 타자의 복원’을 꿈꾸는 탈근대적 사유의 가능성이라는 한 빛을 던지고 있는 것이다. 어린이와 어른이 ‘나’라는 실체 안에서 서로 간섭하는 존재이자 하나에서 다른 하나로 흘러가고 회귀하는 공명의 관계를 이루는 것이라면, 노마의 가능성은 이 관계를 밀어가는 한 파동이 될 수 있다는 점에서 현덕의 문학을 근대와 현대의 즐거운 대화로 이끄는 것이다.

이상의 고찰을 통해, 1930년대 후반에 등단한 신진작가 현덕의 현실비판 의식이 어떠한 개성적 방식을 선택하고 있는지 그리고 그 시도와 내용이 지니는 문학적 의의를 살펴보았다. 그러나 논의의 초점을 위하여 ‘노마 이야기’로 한정된 범주에서 미처 다루지 못한 현덕의 나머지 소설들과 소년소설의 분석은 아쉬움으로 남으며, 이는 현덕 문학세계의 지평을 넓히는 중요한 작업으로 삼아 앞으로 계속 연구되어야 할 것이다.

참고문헌

1. 자료

현덕, 『북으로 간 작가 선집(9)』, 을유문화사, 1988

현덕, 『너하고 안 놀아』, 창작과비평사, 1995

2. 단행본

강진호, 『한국근대문학 작가연구』, 깊은샘, 1996

권덕하, 『소설의 대화이론』, 소명출판, 2002

권택영·김동욱 편, 『바흐친과 대화주의』, 나남, 1990

김육동 편, 『대화적 상상력』, 문학과지성사, 1988

김재용·이상경·오성호·하정일 공저, 『한국근대민족문학사』, 한길사
1993

박덕은, 『해금작가 작품론』, 새문사, 1991

방민호, 『채만식과 조선적 근대문학의 구상』, 소명출판, 2001

백철, 『조선신문학사조사』, 신구문화사, 1982

신경림, 『한국문학대사전』, 문원각, 1973

여홍상 편, 『바흐찐과 문화이론』, 문학과지성사, 1995

_____ 편, 『바흐찐과 문학기론』, 문학과지성사, 1997

원종찬, 『아동문학과 비평정신』, 창작과비평사, 2001

이옥형, 『아동발달』, 집문당, 1997

이재복, 『우리 동화 바로 읽기』, 한길사, 1995

이재선, 『한국현대소설사』, 흥성사, 1978
이재철, 『한국아동문학작가론』, 개문사, 1983
정한숙, 『현대 한국소설론』, 고려대출판부, 1980
조남현, 『한국 현대문학사상 연구』, 서울대출판부, 1994
채호석, 『한국 근대문학과 계몽의 서사』, 소명출판, 1999
천정환, 『근대의 책임기』, 푸른역사, 2003
최기숙, 『어린이 이야기, 그 거세된 꿈』, 책세상, 2001

가라타니 고진, 박유하 역, 『일본 근대문학의 기원』, 민음사, 1999
린다 허천, 김상구·윤여복 역, 『페로디 이론』, 문예출판사, 1992
마리아 니콜라예바, 김서정 역, 『용의 아이들』, 문학과지성사, 1998
미셸 앙리 르두, 표원경·이오갑 역, 『프랑수아즈 돌토』, 숲, 2003
미하일 바흐친, 전승희·서경희·박유미 역, 『장편소설과 민중언어』, 창작과비평사, 1988
_____, 이덕형·최건영 역, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 아카넷, 2001
조셉 칠더즈·게리 헨치 편, 황종연 역, 『현대문학문화 비평용어 사전』, 문학동네, 1999
페리 노들먼, 김서정 역, 『어린이문학의 즐거움1·2』, 시공주니어, 2001
피에르 부르디외, 하태환 역, 『예술의 규칙』, 동문선, 1999

3. 논문

강진호, 「1930년대 후반기 신세대작가 연구」, 고려대 박사논문, 1994

- 권복연, 「근대 아동문학 형성 과정 연구」, 연세대 석사논문, 1999
- 김경수, 「어린이의 시간과 공간: 순응인가 아니면 생성적 변화인가?」, 『문화과학』, 2000년 봄호
- 김남천, 「신진 소설가의 작품세계」, 『인문평론』, 1940. 2
- _____, 「남생이 발문」, 『남생이』, 아문각, 1947
- 김명순, 「현덕 동화 연구」, 이화여대 석사논문, 1996
- 김병욱, 「『자랏골의 비가』의 크로노토프와 담론」, 『한국문학이론과 비평』 12호, 예림기획, 2001
- 김부연, 「한국 근대 아동소설 연구」, 건국대 석사논문, 1995
- 김종필, 「현덕 아동문학에 나타난 리얼리즘 연구」, 전주교대 석사논문, 2000
- 김하철, 「박노갑·현덕·현경준 소설의 작중인물 연구」, 서울대 석사논문, 1989
- _____, 「현덕소설 연구」, 『한국학보』, 1989 겨울호
- 김학선, 「한국 창작동화와 아동소설 연구 - 1930년대 리얼리즘을 중심으로」, 단국대 석사논문, 1985
- 김화선, 「한국 근대 아동문학의 형성과정 연구」, 충남대 박사논문, 2002
- 박성수, 「표면의 사유 또는 어린이 되기」, 『문화과학』, 2000년 봄호
- 박태원, 「우리는 한껏 부끄럽다 - 본보당선작품 『남생이』 독후감」, 『조선일보』, 1938. 2. 8
- 백철, 「금년간의 창작계 개관」, 『조광』, 1938. 12
- 서정오, 「옛이야기, 어떻게 이어받을 것인가」, 『인문연구(40-41호)』, 영남대학교 인문과학연구소, 2001
- 송영·이선영 편, 「해방 전의 조선 아동문학 - 카프 시기 아동문학을 중

- 심으로」, 『현대문학비평자료집』, 태학사, 1994
- 안희남, 「현문단의 최고 수준 - 본보당선작품 『남생이』 독후감」, 『조선일보』, 1938. 2. 6
- _____, 「묘사와 비판 - 3, 4월 창작평」, 『조선일보』, 1939. 4. 8
- 염희경, 「1930년대 후반 현덕소설 연구」, 연세대 석사논문, 1997
- _____, 「설화의 전래동화적 변용에 따른 문제점 - 해와 달이 된 오누이를 중심으로」, 『꿀밤나무』 7호, 2001. 2
- 오연희, 「황순원의 『일월』 연구」, 충남대 박사논문, 1996
- 원종찬, 「현덕의 아동문학」, 『민족문학사연구(6)』, 민족문학사연구소, 창작과비평사, 1994
- _____, 「아동문학과 리얼리즘 - 현덕의 아동문학(2)」, 『삶·사회 그리고 문학』, 1995 가을호
- 유경수, 「한승원 소설의 크로노토프 연구」, 충남대 석사논문, 2003
- 이미림, 「노마의 눈으로 본 식민지 말기의 세상」, 『월북작가에 대한 재인식』, 깊은샘, 1995
- 이상현, 「현대 아동문학 시대 - 1930년대 문학」, 『아동문학강의』, 일지사, 1987
- 이상화, 「현덕 소설 연구」, 상명대 석사논문, 1996
- 이오덕, 「다시 살려야 할 유년동화의 고전」, 『삶·사회 그리고 문학』, 1999 여름-겨울호
- 이인숙, 「현덕 동화의 국어학적 연구」, 숙명여대 석사논문, 2000
- 임현영, 「현덕과 송영, 혹은 서정과 이념」, 『북으로 간 작가 선집(9)』, 을유문화사, 1988
- 임현영·김요섭 편, 「리얼리즘과 아동문학」, 『아동문학사상』, 보진재,

1970

임화, 「세대소설론」, 『동아일보』, 1838.4.1-6

____, 「7월 창작 일인일평(1): 몽롱(朦朧) 중에 투명한 것을?」, 『조선일보』, 1938.6.26

정재석, 「한국소설에서의 유년시점 연구-김남천, 현덕, 황순원 소설의 유년 인물을 중심으로」, 서강대 석사논문, 1995

정현기, 「김사랑·현덕·석인혜의 작품세계」, 『한국해금문학전집(13)』, 삼성출판사, 1989

조기철, 「현덕의 남생이 연구」, 인하대 석사논문, 1993

최승은, 「현덕의 동화와 소년소설 연구」, 성균관대 석사논문, 1997

한형구, 「일제말기 세대의 미의식에 관한 연구」, 서울대 박사논문, 1992

현덕, 「도스토옌호스키」, 『조광』, 1939. 3

홍점숙, 「현덕소설 연구 - 공동체적 삶의 해체를 중심으로」, 경남대 석사논문, 1991

ABSTRACT

A Study on the Chronotope of Novel and Fairy Tale by Hyunduk

You, Young So

Dept. of Korean language & literature

Graduate School

Sungshin Women's University

This study aimed at examining the works by Hyunduk which was attracted attention as a rising novelist at the latter half of 1930s, examining the literary meaning closely and clarifying the actuality recognition of Hyunduk which appeared in it.

The reason why we take note of the text by Hyunduk which was written at the latter half of 1930s is because his writing which created the new aesthetics of our modern literature is trying the literary groping in negative actuality, frequenting novel and fairy tale. But, the study on the text by Hyunduk is leaning toward novel, or it is progressing in dualized course to be novel and juvenile literature.

Thus, It is real situation that findings to position Hyunduk right in the stream of literature at the latter half of 1930s is incomplete by observing the works by Hyunduk who created fairy tale, boy novel and novel together and distinguished the readers that each aimed clearly and

examining the understanding.

On the basis of such critical mind, this researcher examined novel and fairy tale that a child whom Hyunduk created in work, Noma appeared as a main character by binding them with the category of text, 'Noma Story' and studied the literary idea of Hyunduk which is groping actuality confrontation through literary meaning and dialogue between 2 genres through the analysis of Chronotope to be the issue of time and spatiality which were revealed in work.

This study which tries to examine the literary meaning of each one through the study on time and spatiality which appeared in novel and fairy tale and clarify actuality recognition that dialogue between 2 genres makes is leaning toward dialogue principle to be opposite to self-centeredness to be based on theory and monologue.

This dialogue principle recommends horizontal world that asymmetrical and only individuals make and separated individual subject to be the existence of course to answer and act for each other, in that this dialogue principle emphasizes that subjects as equal qualification coexist.

Thus, in this study, this researcher premised that there is room for reading the text of 'Noma story' which is groping for actuality confrontation through the dialogue between genres in the meaning of the subject of Bachjin/others and tried concrete analysis on [Kyoungchip], [Namseingi], and [money that toad ate] which are the novels by Hyunduk and the fairy tale by Hyunduk, 'Noma'.

In the chapter II, this researcher examined and analyzed [Kyoungchip]

and [Namsengi] which are the novels by Hyunduk with the Chronotope of way and threshold and examined the actuality recognition of Hyunduk through it. The recognition of Hyunduk who structuralized the Chronotope of possibility to try to have relation, causing complications even while the confusion of subject to be divided in the meeting and boundary of others to constitute each other deepens the then negation nature is striking all the more through Noma.

This shows that 'subject' Noma that Hyunduk who was absorbed in writing at the latter half of 1930s when the shift from collective speculation to individual speculation was striking discovered is trying the dialogue with all the others related to novel through novel representation about the problems of actuality which became complicated all the more.

In the chapter III, this researcher examined the fairy tales by Hyunduk with the Chronotope of play and examined the recognition of Hyunduk who is reconsidering the directivity of actuality through the fantasy and operation of time and space that children who jump and play to their satisfaction use at their disposal.

That is, the Chronotope of play in the fairy tale of Noma is the fantasy that children who try to play at their disposal, as if they rejoice festive control and operate for themselves, and meaning may be found in that new order that children grope for is reflecting the value of Hyunduk and is reconsidering the directivity of actuality on the basis of it. In the chapter III, this researcher examined the issue of mutual text nature in 'Noma story' to experience the course to experience the texts of others

to constitute each other again by analyzing Chronotope to be interactive between texts and to discover Chronotope to be structuralized newly through it. The intention of Hyunduk to try to look at the veins of burst actuality and forecast them through the interaction of inner logics that children in novel and children in fairy tale have is groping for then confusion and the directivity of the overcoming multilaterally, leading the irony and the Chronotope of generation that the richness of meaning was created.

In the chapter IV, this researcher examined the literary original form nature of Hyunduk who made efforts endlessly for the creative reaction of literature to contend with interaction that the texts of novel and fairy tale converse and mutually and generate new meaning and to require answer at all times in the concrete history of time and space through it newly.

This efforts of Hyunduk obtains great power from another fact that the dialogue continues presently also and draws attention in that it shows the trial to escape from recent times which can overcome the problems of recent time which are raised in the course of formation of our juvenile literature, that is, the introspective problems of ideological thinking which filled such deficiencies in the course of changing the novel meanings of children endlessly, projecting the deficiency of divided subject to be adult to the subject of children, especially.

If children and adults are the existences to intervene mutually in the entity, 'me' and what forms the relation of sympathy to flow and recur

from one to another, that the possibility of Noma may be one wave motion to push this relation leads the literature of Hyunduk to the joyful dialogue of recent times and modern times.

