

## 박태원의 1940년대 연작형 '사소설'의 의미

방민호

(서울대 국어국문과)

### 1. 문제제기

박태원의 1940년 이후 사소설 연작에 대한 접근은 한편으로는 일제 말기 천황제 파시즘의 성격에 대한 분석 및 평가 문제와 분리 불가능하며, 다른 한편으로는 이 시기 그가 보여준 이질적인 성격의 작품들을 조화롭게 설명하는 문제를 수반한다.

먼저 전자와 관련해서 보면 최근의 상당한 연구들은 당시의 작가들이 대동아 공영의 논리를 자발적으로 내면화함으로써 '친일문학'으로 나아갔다고 평가한다.<sup>1)</sup> 1940년경 이후 박태원 문학에 대한 분석과 평가 역시 그 연장선상에서 이루어지는 경우가 있다. “그에게 ‘신체제’를 둘러싼 번다한 이론은 ‘이미 익숙한 것’이며, 또한 자신의 창작과정에서 이미 육화된 실천으로 지속되어 오던 ‘어떤

1) 김재용, 『협력과 저항』, 소명출판, 2004, 95쪽, 참조.

주 제 어: 박태원, 연작형 사소설, 창씨개명, 「債家」(1941), 「偷盜」(1941)  
Park Tae-Won, serialized autobiographical novel, coerced name change, “Family Indebted (1941),” “Stealing (1941)”

것'으로 수용되었을 가능성이 없지 않다<sup>2)</sup>라는 진단은 그 대표적인 예다. 이러한 분석에서 두드러지는 것은 이 시기에 발표된 소설, 비평, 수필 및 잡문, 설문 등에 나타난 작가적 태도를 일관된 대일협력 논리로 재구성하려는 노력이다. 그러나 당시 작가들의 창작과, 비평 및 수필 사이에서는 물론이고, 창작 안에서든 각각의 작품들 사이에 상이한 태도와 논리를 드러낸 경우가 많다는 점은 어떻게 설명되어야 하는 것일까?

예컨대 채만식의 경우에 신문연재 장편소설인 『아름다운 새벽』(『매일신보』, 1942.2.10-7.10) 및 『여인전기』(『매일신보』, 1944.10.5-1945.5.17)와 사소설 계열에 속하는 「근일」(『춘추』, 1941년 봄), 「집」(『춘추』, 1941년 여름), 「삼파」(『조광』, 1942.7) 사이에는 대일협력 문제와 관련하여 작가적 태도상 현격한 차이가 있다.<sup>3)</sup> 이효석의 경우에도 『창공』(『매일신보』, 1940.1.25-7.28)과 같은 신문연재 장편소설과 「풀잎」(『춘추』, 1942.1), 「일요일」(『삼천리』, 1942.1) 같은 사소설 사이에 상당한 거리가 있다. 『창공』이 천황제 파시즘의 대동아론에 공명하는 듯한 외연 속에서 비협력적인 면모를 드러내고 있다면 후자의 작품들에는 반전적인 메시지가 현격하게 전면화 된다.<sup>4)</sup> 이태준의 신문연재 장편소설들과 일련의 사소설 사이에도 그와 유사한 관계가 성립한다.<sup>5)</sup>

채만식, 이효석, 이태준 등을 위시한 당시의 많은 작가들은 신문연재소설과 함께 일련의 사소설에 몰두하는 양상을 보여주었다. 이 두 양식의 작품군들이, 전자는 외면상 대일협력적인 포즈 혹은 태도에 기운 반면 후자는 그것과 상당한 거리를 두면서 작가적인 양심과 모랄을 드러낸 것은, 이 시기의 작가들의 문필 행위가 어떤 일관되거나 통일적인 논리에 의해서 설명될 수 없음을 시사한다.

박태원의 경우에도 이것은 마찬가지다. 일제 말기 박태원의 문필 활동 과정을 보면, 『아세아의 여명』(『조광』, 1941.2)에서 『군국의 어머니』(조광사, 1942)를

2) 한수영, 『친일문학의 재인식』, 소명출판, 2005, 83쪽.

3) 줄고, 『채만식과 조선적 근대문학의 구상』, 소명출판, 2001, 100-116쪽, 참조.

4) 줄고, 「자연과 자연 쪽에서 조망한 사회와 역사」, 탄생100주년 작가 기념 심포지엄 자료집, 2007.5.11, 참조.

5) 줄고, 「일제 말기 이태준 단편소설의 '사소설' 양상」, 『상허학보』, 2005.2, 참조.

거쳐 『원구』(『매일신보』, 1945.5.17-8.14)로 나아가는 시기에 『淫雨』(『조광』, 1940.10), 『偷盜』(『조광』, 1941.1), 『債家』(『문장』, 1941.4), 『財運』(『춘추』, 1941.8)으로 이어지는 ‘자화상’ 계열의 사소설들을 발표하기도 한다. 전자의 작품들이 대동아주의 선진물 그것에서 전혀 멀지 않아 보인다면 후자의 작품들은 대일 협력적 태도와는 현격한 거리가 있어 보인다. 이 논문에서는 이러한 해석과는 상반된 관점이 있음을 염두에 두면서 1940년 이후 박태원의 연작형 사소설에 담긴 의미를 검토해 보고자 한다.<sup>6)</sup>

## 2. ‘와타나베 안 만나기’ - 「채가」의 심층 심리학

이 장에서는 먼저 「채가」에서부터 논의를 시작해보고자 한다. 「채가」는 박태원이 「신체제 하의 여의 문학적 방침」이라는 제목의 설문에 대해 “건전하고 명량한 것”<sup>7)</sup>을 쓰겠노라면서 한 예로 꼽은 ‘자화상’ 연작 제3화에 해당하는 작품이다. 그렇다면 「채가」는 신체제론에 부합하는 “건전”, “명량”한 작품이 될 수 있는 것일까?

일찍이 임화는 이 연작형 작품 가운데 하나인 「투도」에 대해서 “작자일지라도 감동을 가지고 이 작품을 쓰지는 아니했을 것 같다”면서 “창작의식의 고조”를 결코 느낄 수 없는 이 소설이 만들어진 동력이라고는 필시 “소설가의 인내력”밖에 없을 것이라고 혹평을 가했다.<sup>8)</sup> 박태원에 관한 한 임화는 거의 대부분 무지한 비평가의 처지를 면치 못하는 것 같다. 같은 맥락에서라면 「채가」 역시 지리멸렬하기 짝이 없는, 따라서 여실하기는 하지만 진실하지는 못한 소설로 평가되기 십상일 것이다. 그러나 논자의 판단에 따르면 이 작품은 ‘와타나베 안

6) 한수영은 이들 자화상 연작을 『아세아의 여명』의 ‘대동아공영주의’를 보충해 주는 텍스트로 독해한다. 한수영, 「박태원 소설에서의 근대와 전통」, 『친일문학의 재인식』, 소명출판, 2005, 90-99쪽, 참조.

7) 박태원, 「건전하고 명량한 작품을」, 『삼천리』, 1941.1, 247쪽.

8) 임화, 「여실한 것과 진실한 것」, 『삼천리』, 1941.3, 248쪽.

만나기'라고 할 수 있을 정도로, 일본인 채권자인 와타나베[渡邊]와의 만남을 회피하거나 연기하려는 '나'의 불안과 위기의식을 매우 치밀하게 그려낸 문제작이다.

여기서 '나'는 딸 雪英이를 유치원에 보내려는 참이다. 그때 돈암정에 집을 짓느라 돈을 빌린 전주에게 밀린 이자를 내지 않으면 집을 경매 처분해 버리겠다는 내용 증명이 배달된다. '나'는 금융기관에서 주택 건설 자금을 빌릴 수 없게 된 절박한 상황에서 최모라는 애꾸눈 브로커를 통해 전주인 와타나베와는 일면식도 없이 값비싼 이자로 거액을 빌렸었다. 이 돈의 이자를 대리 수령해 가던 최모가 중간에서 돈을 떼어먹는 바람에 사단이 난 것이다. 그런데 정작 그를 괴롭히는 것은 집을 빼앗길 수도 있다는 위기감보다는 와타나베라는 사람을 만나야 한다는 부담감이다. “나의 마음이 극도로 憂鬱하였던 것은, 用務의 性質의 如何를 莫論하고, 내일이라도 즉시, 그 渡邊某라나 하는 위인을, 내가 심방하여 보아야만 된다는 일이었다.”<sup>9)</sup>라는 문장은 이 작품의 숨겨진 의미에 접근해 갈 수 있는 단서를 제시한다.

일본인 채권자인 와타나베를 만나지 않고도 일을 해결하려던 몇몇 시도가 수포로 돌아가고 마침내 '나'는 뒤엎힌 돈 문제를 풀기 위해 신당정으로 그를 찾아 나서게 된다. 주소를 찾아 골목길을 여러 번 헤맨 끝에 결국 '나'는 그 집 앞에 당도한다. 집은 담이 높고 두꺼운 대문이 굳게 닫혀 있다. 이 집은 마치 카프카의 『성 das Schloss』(1926)에 그려진 성처럼 베일에 싸여 있다. 높은 담, 두꺼운 대문에 둘러싸인 이 집은 불가사의한 힘을 행사하고 있는 통치권력의 메커니즘을 상징한다. '나'는 또 속으로 초조해 하고 불쾌해 한다. 자신이 그곳까지 찾아간 목적을 이루기 위해서는 “고맹구다사이”<sup>10)</sup>를 부르며 문을 잡아 흔들 수밖에 없는데 굳게 닫힌 문은 흔들어봐야 큰 소리를 내줄 것 같지도 않고 웬만한 “고맹구다사이”로는 백 척 가까이나 떨어져 있는 집안 사람들의 주의를 끌 수 있을 것 같지도 않기 때문이다. 그러나 갑자기 개가 짖고 한참만에 사람이 나타나서 “F

9) 박태원, 「채가」, 『문장』, 1941.4, 101쪽.

10) 위의 책, 108쪽.

『동간쫓오』에 사는 『보꾸』<sup>11)</sup>라고 자기를 소개한 ‘나’를 집안으로 데려간다. 그리고 응접실에서 한참을 기다려서야 비로소 ‘나’는 와타나베를 만나게 된다. 조선인 채무자와 일본인 채권자의 만남, 이것은 일본어로 이루어진다.

그러나, 내가, 진작 찾아오지 못하고, 두 번씩이나 사람을 보내게 하여 미안하다고, 그러한 뜻의 말을 하였을 때,

「아, 内地語를 아시는구먼요?」

하고, 그는 가장 뜻밖의 일이나 되듯 싶게 놀라고, 다음에 짐방꾼이가 방문을 반쯤 열고, 그 아무렇게나 생긴 얼굴을 그 사이로 데밀자,

「아니, 그만 뒤라. 나는, 널더러 통역을 부탁할까 했던 것인데, 이 손님께서 잘 아시는 모양이니까……」

하고, 그는, 혼자서 한차례를 승거웁게 웃는 것이었다.<sup>12)</sup>

이로써 이 작품의 주제가 비로소 감추었던 모습을 드러낸다. 그리고 이 작품의 결말이 왜 유치원에 입학 면접을 간 설영의 이야기로 매듭을 지어야 했는지 알 수 있게 된다.

「대답을, 잘 못허다니……, 웨, 뭘 물어 봤기에?」

나는 가만한 불안을 느끼고 안해를 건너다 보았다

「침에, 이름을 물어 보는데—」

「아, 이름쫘야, 대번일테지.」

「네. 박, 설영이에요—허구, 대답은 했지. 그런데 원장이—」

「원장이? 원장두 직접 물어 봅디까?」

「원장이 혼자서 말아 가지구 물어 봤다우. 그런데. 박설영이라니까, 그 이름 말구, 웨, 새루진 이름 있지 않느냐는군.」

「당신두 옆에 있었수?」

「그럼. 으레, 보호자 허구, 아이허구, 둘씩 불러 들여다 물어 보는데……」

11) 위의 책, 110쪽.

12) 위의 책, 111쪽.

「그럼, 웨, 창씨개명은 아직 안했다구 당신이, 좀, 그러지 않구……」

「그렇게 말했지. 그래두 원장은 자꾸 입원원서를 들여다 보며, 고개를 기웃 거러저든. 그래, 내가 녀겨다 봤드니, 다른 아이 원설, 우리 건줄 알구 그러는구 먼.」<sup>13)</sup>

설영의 유치원 면접 이야기에서 미루어 짐작할 수 있듯이 「채가」의 이면적인 주제는 창씨개명이 강요되는 체제와 시대를 살아가는 문제에 있다고 해야 할 것이다. 이 작품의 제목인 ‘채가’마저 숨겨진 상징적 의미를 갖게 된다. 와타나베에게 진 빚 때문에 시달리는 자기 자신의 모습에서 작가는 일본인, 일본 자본, 일본어, 일본식 성씨 제도에 저당 잡힌 조선인의 삶을 보았으며 그것이 바로 ‘채가’라는 말에 담겨진 함축적 의미일 것이다.

이 작품은 국어상용과 창씨개명이 일반화된 경제난의 시대를, 일본인 채권자에게 빚을 얻어 쓴 후 곤란을 겪고 있는 박태원 자신의 생활을 중심으로 전경화한다. 고리에 찌들린 생활을 이어가면서 그는 이것이 과연 “참다운 생활”<sup>14)</sup>일 수 있는지 고민한다. 내용증명을 받은 그는 “오직 妻子를 위하는 일이라면, 나는 얼마든지 卑屈하여도 관계치 않다고, 悲壯한 결심을”<sup>15)</sup> 한다. 아내가 아이를 데리고 유치원으로 간 날 ‘나’는 와타나베를 찾아 신당정으로 가면서 현실과 생활의 중압감에 시달린다.

거리는 이미 완전한 봄날로, 내가 지내는 길에 電車창으로 흘끗 깨어다 본 바에 의하면, 이 날은 그렇게 아침 일찍부터, 昌慶苑을 찾는 사람들도 많았던 것이라 나는, 사람이란, 이렇게 和暢한 봄날에는 좀더 幸福에 대하여 생각하지 않으면 안될 것이나 아닐까?—하고 윈갓 속되고 또 시끄러운 현실에서 떠나, 그것이 비록 人生에 있어, 아무리 값없는 것이라 하더라도, 우리는 모름지기, 한때의 질거움을 위하여 計劃하고 또 努力하여야만 마땅할 것이 아닌가?—하

---

13) 위의 책, 113쪽.

14) 위의 책, 93쪽.

15) 위의 책, 89쪽.

고, 역시, 그것이 옳은 일이라 굳게 믿어졌던 까닭에, 나는, 나의 오늘의 用務를 생각하고, 좀더 마음이 어두어지는 것을 어찌하는 수가 없었다. 나는 鐘路四丁目에서 車를 나릴까?—하고, 한번은 그렇게 생각도 하여 보았다. 내가 이미 차장에게서 받은 乘換券은, 정녕, 黃金町四丁目에서 往十里를 바라고 갈아타도록 되어 있었던 것이나, 나는 꼭 오늘 渡邊某를 찾지 않아도 無妨할 것이었다.

그래도, 나는, 간밤에 안해가 것처럼 늦도록 잠을 못 이루던 것을 생각하고, 또 지금쯤 試驗官—? 앞에 나아가 썼을 雪英이를 생각하고, 나는 어떠한 일이 있든, 오늘은 기어코 그를 만나 보아야만 하리라고 다시 한번 결심을 굳게 했던 것이다.<sup>16)</sup>

식민지 근대도시 경성을 불행한 시선으로 바라보며 산책해 나간 1934년의 소설가 구보씨는 이제 한 아내와 아이들을 보살피야 할 의무를 짊어진 '복상'이 되어 '무서운' 전주를 찾아 경성으로 들어간다. 이 불행한 생활자의 내면 풍경은 「채가」가 전혀 “건전”하지도 “명량”하지도 않은 작품임을 보여준다. 이 소설은 심히 불건전하고 우울하기 짝이 없는, 신체제론이 군림하는 세계를 비틀어 웃는 쓰디쓴 아이러니를 보여주는 작품인 것이다. 이 소설을 베버식의 '형식적 합리성'과 '실질적 합리성'의 대결로 해석하면서 '와타나베'로 상징되는 근대적 합리성에 대한 '나'의 패배를 그린 것으로 보는 것은,<sup>17)</sup> 이 작품이 『문장』 폐간호에 실렸으며 일본어와 일본식 인명에 의해 잠식되어 가는 경성의 물상들과 '나'의 가족을 그려나가고 있음을 간과한 것이 아닌가 하는 반문을 던지게 한다.

그렇다면 이 논문은 박태원이 『아세아의 여명』 따위의 선전문을 발표하는 한편으로 「채가」와 같은 작품을 발표하게 된 모순적인 상황을 설명해야 할 또 다른 필요에 직면하게 된다. 다음 장에서는 「채가」에 나타난 창씨개명의 문제를 중심으로 이 문제에 접근해 보고자 한다.

16) 위의 책, 107-108쪽.

17) 한수영, 앞의 책, 94-97쪽.

### 3. 창씨개명과 전체주의의 사회상

위의 장에서 인용한 「채가」의 한 대목에서 ‘나’는 아내에게 딸이 아직 창씨개명을 하지 않았다는 것을 왜 원장에게 말해주지 않았느냐고 힐난하고 있다. 이 장면은 이 작품이 창씨개명 제도가 시행된 이후의 시점을 배경으로 삼고 있음을 보여주면서 유치원 입학에서조차 창씨개명 여부가 문제가 되었음을 알려준다. 그러나 과연 작중의 ‘복상’ 일가는 창씨개명을 하지 않았던 것일까?

1939년 11월 10일자로 공포된 제령 제19호 「조선 민사령 중 개정의 건」 및 제령 제20호 「조선인의 씨명 변경에 관한 건」이 실제로 시행에 들어간 것은 1940년 2월 11일이었다. 그러므로 소화 11년 3월에 벌어진 사건을 그리고 있는 「채가」는 창씨개명이 시행된 후 1년여가 지난 시점을 배경으로 삼고 있는 셈이다. 이 작품이 작가의 이야기를 ‘그대로’ 묘사한다는 ‘사소설’의 문법을 따르고 있음은 작중의 ‘나’가 “기유생 십이월 초칠일 미시”<sup>18)</sup>의 운명을 타고난 것으로 그려지는 데서 명확해진다.

소화 일제 말기 문학에 대한 해석, 특히 대일협력 문제를 둘러싼 분석 및 평가 문제가 최근 학계의 중요한 관심사이자 논쟁점이라는 것은 숨길 수 없는 사실이다. 특히 작가들의 대일협력 문제가 초미의 관심사가 되어 있는데 이와 관련하여 주목해 볼 만한 것은 창씨개명, 정확히 표현하면 일본식 씨 제도의 도입 문제다.

김윤식에 따르면 “법률적 문제이기에 강제사항이지만, 이 경우는 어느 정도의 유연성이 주어져 있었음에 주목할 필요가 있다.”<sup>19)</sup> 이러한 견해를 뒷받침하는 중요한 논거 가운데 하나는 유진오의 회상이다. 그는 “창씨개명 문제도 결국 힘의 문제였다”면서 “대세가 물기 시작하니 저항은 심겁게 무너져서 국민의 대부분은 충독부의 정책을 따르게 되고, 보전(普專) 학생의 출석부도 거의 일본식 이름이 되었다”고 술회했다.<sup>20)</sup> 이러한 평가나 회상은 창씨개명이 조선인의 자

18) 박태원, 「채가」, 앞의 책, 92쪽.

19) 김윤식, 『일제 말기 한국작가의 일본어 글쓰기론』, 서울대출판부, 2003, 155쪽.

20) 위의 책, 같은 쪽에서 재인용.

발적인 참여에 의해서 이루어졌음을 시사하며 나아가 지식인들의 대일협력이 창씨 개명처럼 자발적인 차원의 내면적 논리에 의해서 뒷받침되었을 것임을 시사하는 경향이 있다. 그러나 이것과는 전혀 상반된 해석이 있음을 무시할 수 없다.

임종국에 따르면 창씨개명 문제를 비롯한 조선 민사령 개정 문제가 현안으로 떠오른 것은 1937년 4월 17일, 총독부가 훈령 24호로 “사법 법규 개정 조사위원회”의 설치 규정을 밝힌 때로 거슬러 올라간다. “조선에서의 사법 법규의 개정 에 관한 사항을 조사 심의”하는 이 기구의 위원장은 정무총감의 당연직이었고, 이하 법무국장 마스나가(増永)를 비롯한 일본인들과 유일한 조선인으로서 친일 변호사 이승우(李升雨)가 구성인물들이었다. 이들은 조선에서의 사법 법규 들 가운데에서도 조선 민사령의 개정 심의를 당면 임무로 하였으며 그 결과 앞에서 이미 밝혔듯이 1939년 11월 10일자로 제령 19호 “조선 민사령 중 개정의 건” 및 제령 20호 “조선인의 씨명 변경에 관한 건”이 공포되기에 이른다.

나아가 1940년 2월 11일을 기해 시행된 씨명 변경의 핵심은, 임종국에 따르면 조선의 성을 일본식 씨로 바꾸는 것, 즉 부계 혈통의 표시인 조선식 성을 가(家)를 표상하는 일본의 법률상 호칭인 씨로 바꾸는 데 있었다. 말하자면 성을 씨로 바꾼다는 것인데 여기에 함축된 의미가 무엇인지는 다음의 인용문이 잘 표현해 준다.

「氏」라는 것은 무엇인가 民法上 内地人の「氏」라는 것은 一家를 表徵하는 法律上の 名稱이다. 朝鮮에 있어서도 家の 存在가 明白함에도 不拘하고 家の 稱號라는 것이 업섯다.

朝鮮人 現在の 姓이라는 것은 男系の 血族을 表示하는 稱號로서 一家에 附屬된 것이 아니고 一個人에게 附屬된 것이다. 故로 一個人의 屬한 家가 變換 境遇이라도 例를 들어 말하면 婚姻하여 甲家女가 乙男家에 들어 가드라도 依然히 姓은 變지 안했섯다.

原來 社會構成의 單位인 家에 이것을 表徵하는 稱號가 업는 것은 一國에 國名이 업는 것과 다름이 업서 癖 異常한 일이다. 그 뿐 아니라 異姓養子가 들어갓쓸 때 相續이 開始한 境遇 相續人的 姓과 被相續人的 姓이 다르게 되

면 相續의 觀念에 背反하는 것이다. 故로 本 改正에 잇서서는 各家에 其 稱號인 「氏」를 定하여 戶主 及其 家族은 全部 그 「氏」를 稱할 것을 規定하였다.

然則 異姓養子緣組에 依하여 朴의 姓을 가진 者가 金의 姓을 가진 家에 들어갈 때는 반드시 金의 姓을, 또는 李의 姓을 가진 女子가 婚姻하여 鄭의 姓을 가진 家에 들어갈 때는 반드시 鄭의 姓을 稱하여야 할 것은 勿論이다. 卽 從前과 달리 一家 卽 同一한 戶籍 內에 有한 者는 誰人을 勿論하고 모다 同一한 그 집의 氏를 稱하여야 할 것이다.<sup>21)</sup>

위의 인용문이 보여주듯이 씨 제도의 도입은 혈통 중심적인 조선의 가족 전통과 관념을 해체하고 이것을 가(家) 중심의 일본적 가족 제도와 관념으로 대체하는 것을 법률적으로나 사회기구적으로 뒷받침하고자 한 것이었다.<sup>22)</sup> 이로부터 조선의 전통적 관습으로는 불가능했던 성이 다른 양자나 서양자, 즉 데릴사위를 두는 것이 가능해졌다. 그리고 이것은 단순히 성을 씨로 바꾸는 것이 아니라 내선일체를 이루는 현실적 수단이라고 할 수 있는 “일선통혼”을 가능케 하고 그럼으로써 조선인의 동화를 촉진하는 효과를 발휘하는 것이었다.<sup>23)</sup> 물론 이러한 동화는 일본 내부에서 진행된 고쿠타이, 즉 국체를 둘러싼 불안정한 동요 과정을 반영하기라도 하듯이 일본인과 조선인의 구별 및 차별을 가능케 하는 방식으로 이루어졌다.<sup>24)</sup> 즉 “朝鮮인이 內地人 式의 氏를 가지게 된다 할지라도 內地에 本籍을 둘 수 업을 것이며 또 內地인이 朝鮮에 本籍을 둘 수 없다”<sup>25)</sup>는 것은 소위 내선일체라는 것이 차별적인 동화 또는 동화적 차별의 이중성을 내포하고 있었음을 의미한다. 그럼에도 불구하고 이러한 창씨개명은 어떤 선택적 여지가 있는 법률이었던 것일까? 이에 관하여 임종국은 다음과 같은 분석을 남겼다.

21) 김영천, 『개정 조선 민사령 해설』, 『가정지우』, 1940.1, 8쪽.

22) 임종국, 『일제 하의 사상탄압』, 평화출판사, 1985, 296-298쪽, 인용 및 참조.

23) 위의 책, 299-304쪽, 참조.

24) 일본의 ‘국체’ 개념이 가진 탄력성과 그 팽창 및 수축의 가변성에 관해서는 강상중, 『내셔널리즘』, 임성모 역, 이산, 2004, 52-53쪽, 참조.

25) 김영천, 앞의 책, 10쪽.

이 같은 창씨 제도를 미나미(南次郎)는 내선일체의 사법적 구현(具現)이라고 하였다. 또한 절대로 강제는 아니라고 선전했으나, 이같은 선전은 제령 제19호의 부칙 제3항에서 그 허위성이 폭로된다. 김모가 ‘가네야마’로 창씨 제출을 안 할 때에는 『본령 시행 당시의 호주의 성—이 경우는 김(金) 성—으로써 씨(氏)로 한다』고 동 부칙 제3항이 규정한다. 김(金)은 성이 아니라 씨(氏)인 것으로 취급되며, 따라서 김모는 ‘가네야마’가 아니라 ‘김’(金)으로 창씨개명한 것으로 간주된다. 그 결과 김모의 처 이녀(李女)는 그 가(家)의 표상인 김(金)이라는 씨(氏)—성이 아님—을 따르게 되어 김녀(金女)로 호적이 정정되는 것이었다.

항간에서 ‘나는 창씨를 안했다’는 말을 간혹 듣지만, 이것은 부칙 제3항에 대한 인식의 결여에서 오는 오류이다. 제령 제19호는 일제의 호적을 갖지 않았던 한용운(韓龍雲) 같은 사람만을 제외했을 뿐, 호적에 등재된 전체 조선인을 창씨시켜 버렸던 것이다.<sup>26)</sup>

위에서 언급하고 있는 제령 제19호의 부칙 가운데 1항은 본령의 시행 기일을 조선총독이 정한다는 것이고, 2항은 조선인 호주는 본령 시행 후 6개월 이내에 새로 씨를 정하고 부윤 또는 읍면장에게 제출해야 한다는 것이며, 문제의 3항은 전항의 규정에 의한 제출을 안 할 때에는 본령 시행 당시의 호주의 성으로써 씨를 삼는다는 것이다. 또한 일가를 창립하지 않은 여호주이거나 호주 상속이 불분명한 경우에는 전 남호주으로써 씨를 삼아야 한다.<sup>27)</sup> 임종국은 이 3항의 존재를 들어 창씨개명을 안 한다는 일은 있을 수 없었다고 주장했다. 이것이 사실이라면 창씨개명은 전혀 유연하지 않은 강제적 법률이 되는 셈이다. 그런데 1940년 3월 현재 중앙불교전문학교 교수로 있던 권상로의 다음과 같은 발언은 임종국의 견해를 뒷받침하는 사례를 제공한다.

네 나는 「創氏, 改名」하지 않기로 하였습니다. 반포한 법령의 조문에 보아도 自今으로 氏制度를 시행하기로만 된 것이오 반듯이 氏를 새로 創定하라는 것은 아닙니다. 각각 자기의 의사에 의하여 氏를 創定하는 것도 조치하는 그 創

26) 위의 책, 298-299쪽.

27) 위의 책, 296쪽, 참조.

定 기한은 15년 1월 1일로부터 6개월 동안인 즉 그 기간 내에 創定 신고치 아니 하는 자는 在來의 성이 법률적으로 氏가 되게 되었습니다. 그러므로 나는 氏를 創定 신고하지 아니하고 자연적 법률의 효과를 발생하여 昭和 15년 6월 말일까지는 성명으로 權相老 노릇을 하다가 7월 1일부터는 씨명으로 權相老가 되 려고 합니다<sup>28)</sup>

요컨대 창씨개명은 조선인 전체를 대상으로 일률적으로 시행된 법률이었으며 여기에는 예외가 없었다. 따라서 「채가」의 ‘나’가 창씨개명을 하지 않았다는 것 역시 창씨 제출을 하지 않은 것을 창씨개명을 하지 않은 것으로 인식하는 ‘오해’를 보여주는 것이라고 할 수 있다. 그러나 박태원이 자신이나 권상로의 경우를 모르지 않았을 것임은 물론이다. 창씨개명을 하지 않았다는 「채가」의 표현은 창씨개명이 일반화된 시대적 추이와 불화를 겪으면서도 이것을 수리하지 않으려는 ‘나’의 심리적, 의식적 상태를 보여주는 것이라고 평가할 수 있을 것이다.

창씨개명 문제는 1938년 5월의 국가총동원법 공포 이후 일층 강화된 천황제 파시즘이 그람시 식의 동의에 의한 지배, 즉 헤게모니보다 직접적인 폭력에 의존하고 있었음을 시사한다. 조선에서는 대동아공영론, 내선일체론, 고도국방국가 건설, 신체제론 등의 선전적 담론들이 천황제 파시즘을 논리적으로 뒷받침해 나갔지만 동시에 이것은 창씨개명을 위시한 제반 법률적, 제도적 폭력에 의존하지 않으면 안 되는 취약성을 안고 있었다. 이태준이 「패강냉」(『삼천리문학』, 1938.1)에서 평양에 간 ‘현’으로 하여금 무엇보다 “시뻘건 벽돌만으로, 무슨 큰 분묘와 같이 된 건축”<sup>29)</sup>, 즉 경찰서에 주목하도록 했던 것은 바로 이러한 체제가 가시화되고 있었음을 민감하게 감지했기 때문일 것이다.

1931년부터 1945년에 이르는 15년 전쟁 기간 동안 조선인들, 특히 지식인들은 만주전쟁을 만주사변으로, 중일전쟁을 지나사변으로, 태평양전쟁을 대동아전쟁으로 부르는 위선과 허위의 메커니즘에 노출되어 있었다. 천황제 파시즘은 조선의 지식인들을 이러한 메커니즘에 대한 지지자로 호명하고 동원하는 기제

28) 「사회인사 창씨개명록」, 『삼천리』, 1940.3, 82쪽.

29) 이태준, 「패강냉」, 『삼천리문학』, 1938.1, 22쪽

를 구비해 놓고 있었던 것이다.

예컨대, 1941년 7월 7일 박태원은 조선문인보국협회 주최로 ‘성전’ 4주년을 기념하는 다른 내선문인 약 50인과 함께 용산 호국신사의 어조영지에 오전 9시부터 12시까지 봉역을 거행했다. 봉역을 마치고는 용산중학교에서 경성방송국의 녹음방송이 있었고 이것은 전선에 증계되었다. 또한 이 광경은 조선문화영화사에 의해 촬영되어 『조선뉴스』에 편입, 공개되기도 했다.<sup>30)</sup> 마찬가지로 채만식은 개성에서 어떤 독서회 사건에 연루되어 두 달 넘게 구금되어 있다가 조선문인협회에서 보내 온, 북지 방면으로 황군위문대를 파견한다는 엽서 덕분에 가까스로 풀려날 수 있었다.<sup>31)</sup> 마지막으로 1942년 2월 15일 밤 이효석은 東寶 극장에서 조선영화 『풍년가』를 관람하던 중 싱가포르 함락의 소식을 접하게 된다. 갑자기 영사 도중에 화폭이 끊어지면서 관내에 불이 켜지더니 라우드 스피커가 싱가포르 함락의 소식을 알려주었던 것이다. 아나운서의 선창으로 관중들은 만세를 외쳤다.<sup>32)</sup>

이러한 전쟁 동원 메커니즘 속에서 작가들은 직접, 간접적으로 체제에 대한 지지를 강요받았다. 이 점이 간과되어선 안 된다. 대일협력적인 포즈를 표방한 작품들은 허위와 위선의 메커니즘 속에서 산출된 것이며 그것들과 함께 발표된 ‘사소설’들에는 이러한 메커니즘 속에 어떤 틈새를 마련하려는 작가들의 고민이 투영되어 있다.

그러나 최근 연구들에서 체제적인 폭력의 측면은 종종 간과되며 대신에 당시의 조선인들, 특히 지식인들 가운데 다수가 파시즘의 제반 논리나 특히 국민문학론에 논리적 동조 양상을 보였다는 방식으로 묘사되곤 한다. 중요한 것은 이러한 관점이 당대 문학인들의 의식체계를 신체체론을 뒷받침하는 국민문학론과 그 실천이라는, 정치 우위론적 문학에서 한 치도 자유롭지 못한 것으로 해석하여 당대 문학을 오로지 정치적으로만 독해한 나머지 결과적으로 불모화시키는 경향을 노정한다는 점이다. 박태원 문학 역시 이러한 분석과 평가에서 자유롭지 않다. 그러나 1940년 이후 박태원의 사소설 연작들은 『아세아의 여명』 같은 선

30) 『정보실—우리 사회의 제사정』, 『삼천리』, 1941.9, 81쪽.

31) 채만식, 『민족의 죄인』, 『백민』, 1948.10, 45쪽.

32) 이효석, 『『풍년가』 보든 날 밤』, 『대동아』, 1942.3, 165쪽.

전물과는 다른 차원과 맥락을 갖고 있음을 주목해 볼 필요가 있다.

#### 4. ‘사소설’의 윤리 감각과 ‘주체’ 산출의 맥락

박태원의 ‘자화상’ 연작은 ‘사소설’<sup>33)</sup>의 윤리감각이라는 측면에서 독해할 필요성을 제기한다. 『음우』, 『투도』, 『채가』, 『재운』 등은 소설을 쓰는 작가 자신을 텍스트 안에 일인칭 화자이자 주인공인 ‘나’라는 인물의 형태로 기입해 넣은 ‘사소설’이다. 그렇다면 이러한 ‘사소설’의 담론적 성격, 즉 사실성 또는 진실성 여부를 어떻게 분석되고 평가되어야 하는 것일까.

스즈키 토미에 따르면 일본의 사소설은 이제까지의 통념과 달리 어떤 객관적 특성에 의해서 정의될 수 있는 장르가 아니다. 이것은 사소설이 작가와 작중인물이 동일인이라는 등가적 지시성을 충족시키기 때문에 성립하는 것이 아님을 의미한다. 그보다는 “독자가 해당 텍스트의 작중 인물과 화자 그리고 작자의 동일성을 기대하고 믿는 것이 궁극적으로 그 텍스트를 사소설로 만든다.”<sup>34)</sup> 이 점에서 사소설은 쓰기 모드가 아니라 읽기 모드로 정의되어야 한다. “그것은 사소설이 단일한 목소리로 작가의 ‘자기’를 ‘직접적’으로 표현한 것이고, 거기에 씌어진 말은 ‘투명’하다고 상정하는 읽기 모드이다.”<sup>35)</sup>

이러한 단정은 상징적인 언어에 의해서 이루어지는 글쓰기를 통해 텍스트 안에 기입된 인물이 실재로서의 작가 자신과 일치할 수 없다는 인식에서 산출되는

33) 이 논문에서는 일제 말기 조선의 작가들이 실험해 나간 자기 표현으로서의 자전적 소설을 일본의 사소설 양식과 구분하여 ‘사소설’이라고 표기하고자 한다. 이 ‘사소설’은 자기 표현의 순수성에 대한 믿음에 기초해 있던 일본의 사소설과 달리 일제 말기의 파시즘 통치로부터 문학적인 양식과 가치를 보존하고자 하는 의도가 함축되어 있는 독특한 양식이다. 즉, 이러한 ‘조선적’ ‘사소설’에는 사소설을 자기의 숨김없는 표현이라 여기는 일본적 사소설의 선입견을 활용하여 가장과 수사로써 험착한 국면을 타개하려는 독특한 탈식민주의적 전략이 개입되어 있다.

34) 스즈키 토미, 『이야기된 자기』, 한일문학연구회 역, 생각의 나무, 2004, 31쪽.

35) 위의 책, 같은 쪽.

것이라고 할 수 있다. 이러한 '심연'의 존재는 사소설의 경우에만 해당하는 것이 아니라 언어적 상징과 산 경험의 관계에서 원리적이다.<sup>36)</sup> 그럼에도 이러한 심연, 즉 불일치가 스키 토미에 의해 특별히 부각된 이유는 기존의 사소설 이론들이 작중 주인공과 작가의 등가성을 어떤 형태로든 특별히 주장해 왔기 때문일 것이다. 본질상 상징적인 언어 구성물인 사소설에서 이러한 등가적 관계가 성립할 수 없음을 물론이다.

그러나 여기서 다시 관심을 읽기가 아니라 쓰기 쪽으로 돌려 사소설을 구성하는 언어가 '주체'를 산출하는 특별한 기능을 가지고 있다는 사실에 주목해 볼 수도 있을 것이다. 상징은 어떤 손실이나 희생 없이 실재나 산 경험을 지시할 수 없을 뿐만 아니라 그것들을 지시하는 과정에서 불가피하게 원래의 것이 아닌 다른 의미를 산출하게 된다. 이런 의미에서 상징은 삭감일 뿐만 아니라 첨가이기도 하다. 아니, 상징은 원본을 대체하는 대체물 혹은 대리물의 발명이다. 사소설의 작가는 그 자신을 텍스트 안에 기입함으로써 새로운 '주체'로 거듭난다. 사소설을 통해서 형상화되는 '나'는 원래의 작가 자신이 아니라 상징화라는 중개적 과정을 통해서 창출되는 새로운 '주체'가 된다.

이러한 일본식 사소설의 생산적 기능에 대해서 각별히 주목했던 작가가 바로 채만식이다. 그는 「근일」, 「집」, 「삼화」로 이어지는 일련의 일인칭 형식의 사소설에서 텍스트에 기입된 소설을 써나가는 '나'와 텍스트 바깥에 놓인 작가 자신 사이에 가로놓인 심연과, 그럼에도 불구하고 이 두 존재가 하나의 텍스트 속에 공존하면서 '나'의 새로운 형상을 창출하는 양상에 주목하였다. “그 두 가지의 나는, 도저히 같은 시공(時空)에는 용납이 되지 않는, 실로 세계가 서로 닮은 나들”<sup>37)</sup>이건만 그 자신이 써나가고 있는 「근일」에선 이 두 존재가 하나의 시공간에 공존하는, “—인칭 사소설만이 부릴 수 있는 요술”<sup>38)</sup>을 보여준다고 했다.

그러나 채만식의 '사소설'이 일본의 사소설과 같지 않은 것은 이러한 자기 고백이 파시즘 체제를 견뎌나가는 작가의 자기 보존을 위한 가장적 장치로 기능했

36) 아키카 르메르, 『자크 라캉』, 이미션 역, 문예출판사, 1994, 92-99쪽, 참조.

37) 채만식, 「근일」, 『춘추』, 1941년 봄, 289쪽.

38) 위의 책, 같은 쪽.

다는 점이다. 이것은 비슷한 시기 ‘사소설’에 몰두했던 많은 조선 작가들의 내면적 동기이기도 하다.

1940년대라는 시대적 상황에서 문제적인 작가들이 대부분 ‘사소설’ 창작에 몰두한 것은 이와 같은 “요술”적 시공간이 선사하는 ‘주체’ 산출 기능에 주목했기 때문이었다. 이 가운데에서도 박태원의 ‘자화상’ 연작은 채만식의 사소설 3부작과 아주 깊은 관련성을 보여준다. 임화에 의해서 세태 소설가로 분류된 바 있는 채만식과 박태원은 공교롭게도 비슷한 시기에 사소설 창작에 매달리는 한편 대일협력적인 문필 행위로 나아가는 양상을 보였다. 이러한 공통점은 두 사람 모두 일인칭 사소설의 “요술”적 성격에 주목하고 있었음을 알려준다. 이들은 이러한 “요술”을 통해 어떤 ‘주체’를 산출하고자 한 것일까? 『음우』의 한 대목에서 그 단서를 구할 수 있다.

나는 문득 눈을 뜨고 빗물이 새는 반자를 똑바로 치어다 보았다. 그곳에는 두어 마리의 파리가 나래를 수고 앉아, 한참 단장하기에 골몰인 듯 싶었다.

(하지만 안해만이 아니다. 나도 이 청춘과 결별한 지 오래 아니냐? 그리고 지금 연애와 예술에 대하여, 아무런 열정도 자신도 가지고 있지는 못하다…)

나는 문득 그러한 것에 생각이 미치고, 스스로 당황하여 하였으나, 스스로 그것을 『아니라!』할 용기도 자신도 상실하고 있었다. 연애는 오히려 아무래도 좋았다. 일찍이, 나의 일생을 걸려 하였던 문학에, 나는 정열을 상실하고 있는 지가 오랜지도 모를 일이다.

언젠가 나는 관상을 보인 일이 있거니와, 당시의 관상론 속에는

『胸臍造化 腦多空想』의 문구가 있었다. 나는 그가 용하게도 나의 타고나온 천분을 알아 내인 듯 싶게 생각하고 스스로 만족하려 하였으나, 그것은 실로 가소로운 일이었다. 붓을 들어도 도무지 쓸 것이 없는 근래의 나였다.<sup>39)</sup>

위의 인용문은 문학적인 이상을 상실하고 한갓 생활자의 논리로 원고지를 메워나가는 ‘나’의 형상을 제출한다. “붓을 들어도 도무지 쓸 것이 없는 근래의

39) 박태원, 『음우』, 『조광』, 1940.9, 316쪽.

나”를 응시하는 작가적 시선은 채만식이 『근일』에서 자신의 사소설 창작을 가리켜 “이지음 내가 문학의 내용세계에 있어서 이윽고 빠져가며 있는 스람프에 대한 무의식적 자포자기요, 그 악질한 악화”<sup>40)</sup>라고 자조했던 것과 상당히 유사한 어조를 형성한다.

그러나 박태원의 『음우』는 문학이 일종의 생활수단으로 전락해 버린 ‘나’의 위기감을 자조적으로 표출하면서도 이러한 생활상을 노출하는 쪽으로 현저히 기울어버린 채만식의 『근일』과 달리 “근래에 없는 엄숙한 기분”으로 “나는 이제 좋은 작품을 하나 쓰리라” 하는 마음의 정돈을 함께 보여준다. 또 『투도』에 이르면 이러한 양상은 ‘나’를 괴롭히는 깊은 불안을 묘사하는 암시적인 문장들로 나타난다.

그러나 마침내 밤이 되어, 어둠이 완전히 우리집을 휩쓸 때, 나는 안해나 똑같이 외로웁고 또 불안하였다.

불안…… 내가 견디어내기 어려웠던 것은, 고독보다도 오히려 이 감정이라 할 수 있었다. 태고적에, 우리 조상의 머리 속에 뿌리를 깊이 박은 ‘어둠’으로 부터의 공포 관념은, 이십세기에 이르러서도 의연히 나의 마음에 불안을 준다. 나는 가뜩이나 외따로 떨어진 집 속에서, 이 어둠을 극도로 불안하게, 또 불쾌하게 생각하였다.

내가 남달리 어둠을 싫어하는 것은, 다만 내가 남보다 겁이 많은 까닭만이 아니다. 나는 또 밤눈이 어두었다.

밤눈이 어두었던 까닭에, 나는 어둠 속에서 늘 자신이 없었고, 불안하였고, 도(또-인용자)막연한 공포를 느끼기조차 하였다. 그래, 나는 언제든 어둠 속에서 행동하기를 끄리고, 부득이한 경우에는, 그러한 까닭에, 나는 으레 불쾌하였다.

어둠 속에서 나는 곧잘 돌뿌리를 차고, 호방을 빠지고, 남과 부딪고 그럴 뿐이 아니라, 실로 몇 번인가, 개새끼 하나 없는 거리 우에서 사람을 피하느라 노력하고, 잘 닦아놓은 한길 우에서 물구덩이와 돌뿌리를 비키느라 골몰인 것이다. 누구의 눈에도 보이지 않는 물건을 내가 못본 경우에도, 나는 나의 밤눈이

40) 채만식, 『근일』, 앞의 책, 288쪽.

어둔 것을 스스로 비웃고, 스스로 한탄하지 않으면 안되었으므로, 나는 늘 불쾌할 밖에 없었다. 어둠 속에는, 분명히, 나를 조소하고, 나에게 위해를 가하려 책동하는 무엇이 있었다. 나는 막연한 불안, 막연한 공포 속에서 늘 그것을 경계하지 않으면 안 되는 것이다.<sup>41)</sup>

『투도』에서 이 “어둠”과 “불안”은 어떠한 수준의 함축적 의미를 담지하고 있는 것일까? 사소설의 리얼리스틱한 문법은 텍스트에 부침하는 사건과 어휘들의 상징적 수사학의 수준을 제한하는 것이 통상적이다. 이 점에서 사소설은 자연주의에 근접한다. 그러나 이상의 『실화』(『문장』, 1939.3), 그리고 박태원의 『적멸』(『동아일보』, 1930.2.5-3.1), 『수염』(『신생』, 1930.10), 『소설가 구보 씨의 일일』(『조선중앙일보』, 1934.8.1-9.19) 같은 작품들은 사소설 또는 신변소설도 시공간에 대한 깊고 높은 상징적 의미를 함축할 수 있음을 보여주지 않았던가?

예컨대, 박태원의 『적멸』에서 주인공 ‘나’는 하룻밤에 세 군데나 되는 카페를 돌아다니는데 그때마다 레인코트를 걸친 동일한 사내를 만나고 급기야는 그를 데리고 자기 집으로 가서 밤새 이야기를 나누게 된다. 주인공이 가는 곳마다 함께 나타나는 사내란 결국 주인공의 분신이라고밖에 설명할 수 없다. 이 작품은 주인공이 밤의 산책 가운데 자기의 분신을 만나서 대화를 나누게 된다는 환상담으로 읽혀야 한다.<sup>42)</sup> 나아가 박태원의 『적멸』과 밀접한 교호 관계를 보여주는 아쿠타가와 류노스케의 사소설 『톱니바퀴』는 모두 여섯 개의 장으로 분절된 구조 속에서 죽음의 현실감에 시달리던 작가 자신의 음울하고도 분열적인 정신세계를 ‘톱니바퀴’라는 상징적인 환상과 함께 레인코트를 입은 사나이라는, Doppelgänger의 이미지로 형상화한 바 있다. 이 작품의 첫 장에는 ‘레인코트’

41) 박태원, 『투도』, 『조광』, 1941.1, 338-339쪽.

42) 『적멸』은 안미영이 분석을 시도한 후 손광식, 조희정 등의 연구가 이어졌는데 이들은 대체로 이 작품을 자전적 소설의 측면에서 예술가 소설 또는 소설가 소설로 범주화 한다.—안미영, 『박태원 중편 적멸 연구』(『문학과 언어』, 1997.5); 손광식, 『박태원의 적멸 연구』(『성균어문연구』, 1998.12); 조희정, 『1930년대 예술가 소설 연구:박태원 소설 적멸을 중심으로』(『문창어문논집』, 1999.12) 참조.

라는 소재목이 붙어 있다.<sup>43)</sup> 또 「수염」이 사소설의 시각에서 읽힐 수 있음은 주인공인 '나'가 “기유생인데다 생일이 설달 초이레”<sup>44)</sup>로 박태원 자신과 같다는 점에서 확인된다. 그러나 이 작품은 작가가 자기 이야기를 있는 그대로 쓴다는 재현론적 리얼리즘과는 차원이 다르다. 안 자라던 수염이 어느 날 갑자기 자라난다는 설정은 이 작품이 비재현적인 알레고리의 차원에서 해석되어야 함을 시사한다.

이 자리에서 「소설가 구보 씨의 일일」에 대해서까지 일일이 구체적인 설명을 덧붙일 수는 없다. 중요한 것은 박태원이 자연주의적 수법으로 일관한 단순한 사소설 작가가 아니었다는 점이다. 이러한 맥락에서 「투도」는 단순히 좀도둑을 만나 괴롭힘을 당한 이야기 이상의 것으로 해석되어야 한다.

## 5. 텍스트 상의 균열과 ‘저항’의 틈새—「투도」의 경우

「투도」는 텍스트 상의 균열을 보여주는 작품이다. 나아가 작가의 의도가 성공적으로 관철되지 못한 실패작이라고 할 수 있다. 작가는 여기서 경성의 “거리”로 상징되는 현실과 “허무러져 가는 성 밑에 송림을 등지고서, 앞으로 골자 구니를 내려다 보는 위치에 가 있는 나의 집” 사이에 대립적인 상징적 의미를 부여하려고 했다.<sup>45)</sup> 그럼으로써 ‘나’의 집은 “거리”로 상징되는 현실의 기운으로부터 자유로운 공간으로 자리매김된다. 다음의 인용문이 이와 같은 의도를 시사해 준다.

빼스 정류소에서 천천히 걸어서 오 분이면 능히 이를 수 있는 곳에 우리 집은 있으면서도, 그곳은 이를테면 산속이었다. 허무러져 가는 옛성 밑에 울창한

43) 아쿠타가와 류노스케, 『아쿠타가와 작품선』, 진웅기·김진욱 역, 범우사, 2000, 155-195쪽, 참조.

44) 박태원, 「수염」, 『박태원단편집』, 한성도서, 1939, 174쪽.

45) 박태원, 「투도」, 앞의 책, 333-334쪽.

송림을 등지고서, 적은 몇 개의 언덕과 골자구니를 눈 아래 내려다 보는 위치에서, 우리 집은 도회의 모든 소음과 격절되어 있었다. 거리의 온갖 잡음이 이곳에는 전혀 없고, 아침 저녁으로 들리느니 맑은 새소리뿐이다. 우리는 다시 두 번, 붉은 티끌 속에 몸과 마음이 함께 더럽혀질 것을 염려할 필요없이, 송림 사이를 자유스리히 불어 왕래하는 깨끗한 바람만을 사랑할 수 있었다.<sup>46)</sup>

이러한 의도와 “어둠”이 선사하는 “불안”에 대한 상세한 묘사는 이 소설을 사소설이되 다소 복합적인 상징성을 내포한 작품으로 독해할 수 있도록 한다. 이러한 맥락에서 문제적인 것이 바로 이 작품의 주된 소재인 “투도”, 즉 줌도둑이다.

이 “투도”는 처음에는 단순한 도둑인 것처럼 등장하지만 작품의 후반부로 올라가면서 그렇게 단순하지만은 않은 존재로 성격이 바뀌어 결말 부분에 이르면 “마음의 평화를 훔쳐간” 존재로 묘사된다. 이쯤에서 ‘나’는 “대체 우리는 앞으로 얼마동안을 이 불안과 공포 속에서 살어 가야만 할 것이냐?” 하고 자문하기에 이른다. 또한 ‘나’는 어렸을 적에 형의 집에서 보았던 “육모방치”를 떠올리며 그것으로 “우리 인류에 있어, 실로 개색기 같은 존재인 도적놈을 잡기에 이만칭 적당한 무기도 없을 것”이라고 생각한다.<sup>47)</sup> 과연 ‘나’는 왜 한갓 줌도둑에 불과한 자를 향해 이렇게 깊은 분노를 표출해야 했던 것일까? 작중에 즐근 얼비쳐져 온 줌도둑에 대한 연민의 마음은 왜 결말에 이르러서는 이렇듯 스토리상의 결함으로까지 이해될 수 있을 만큼 돌연한 변화를 보여주게 되는 것일까?

이러한 난점을 해결하는 방법은 “투도”를 이중적인 함의를 가진 존재로 파악하는 것이다. 요컨대 이 도둑은 남의 물건을 훔쳐가는 줌도둑 그 자체로 이해될 수도 있고 ‘나’와 ‘나’의 집의 평화를 빼앗아간 어떤 타자로 해석될 수도 있다. 작중의 “투도”는 둘 다가 되기에는 어딘가 미흡하고 플롯의 완결성을 보여주지 못한다. 이 점에서 이 작품은 성공한 작품이라고 보기 어렵다. 그렇다고 해서 이 작품이 두 가지 중 어느 한쪽만을 가리키는 것은 아니다. 이 양 방향의 해석

46) 위의 책, 336쪽.

47) 위의 책, 366쪽.

을 각기 따라가 보면 작품의 성격을 보다 분명히 이해할 수 있다. 먼저 전자를 따라서 “투도”를 단순한 도둑으로 해석해 보면 그는 동정을 받아 마땅한 존재가 된다.

나는 우리의 「잔발잔」이 도저히 죄에서 벗어나지 못할 것을 잠깐 동안, 진정으로 안타깝게 생각하며, 될 수만 있는 노릇이라면, 나의 흰 양복 나부랭이는 영구히 나의 수중에 돌아오지 않더라도 좋으니, 부디 가엾은 그의 몸에 형벌이 내려지지 말라고 빌고 싶었던 것이다……

나는 갑자기 쓰디쓴 웃음을 웃으며, 나의 이 「엄청난 생각」은 대체, 어디로 부터 말미아마 온 것일까?—하고, 스스로 의심하였다. 그러나, 나는 결코 나의 이 조고만 감상(感傷)을 업신여김으로써 물리치고 싶지는 않았다. 나는 것처럼 양복을 모조리 잃고도 아무렇지 않을 수 있게 살림살이가 넉넉한 선비는 결코 아니었으나, 그렇다고 하여, 고만한 손실이 곧 우리 생활에 큰 위협을 주는 것도 아니었다. 한 개의 적은 「재난」으로 돌려 버리고, 나는 다시 나의 웃을 몇 벌 장만하려 노력하면 그만이다.

그러나 그 가엾은 도적은 그렇지 못하였다. 값으로 따질 때, 결코 대단하지도 못한 물건을 내집에서 훔쳐냈기 때문에, 그는 한평생을 불안과 불행 속에 지내지 않으면 안될 것이다. 그는 자기가 저지른 조고만 죄로 하여, 그 분수보다도 엄청나게 큰 형벌을 받지 않으면 안되는 것이 아니냐?<sup>48)</sup>

이러한 문장들은 범죄행위를 식민지 지배 하의 “일상적 저항”의 범주로 파악한 윤해동의 견해를 참조하도록 한다. 그는 범죄행위를 “일차적으로 사회문화와 개인화가 현저하게 진행되는 데 수반되는 현상이지만, 제국주의 지배체제를 위협하는 하나의 요소가 되기도 할 것”이라고 하였으며, “관료나 경찰을 중심으로 근대적 제도화의 수준이 높아지는 것은 바로 이런 범죄율의 증가와 상호 긴밀히 작용하였을 것”이라고 했다.<sup>49)</sup> 물론 「투도」의 줌도둑을 그가 제시한 전시체제

48) 위의 책, 350쪽.

49) 윤해동, 「식민지 인식의 회색시대—일제하 공공성과 규율권력」, 『식민지의 회색시대』, 역사비평사, 2003, 29쪽.

하의 경제범죄 범주로 포괄하기는 어렵겠지만 이 또한 식민지 경찰의 개입을 필요로 하는 사회불안 요소임에는 틀림없다. ‘나’는 그러한 좀도둑을 향한 연민감을 숨기지 않는데 이것은 가족적인 ‘생활’의 가치를 중시하는 ‘나’의 사고의 자연스러운 귀결점이다.

같은 맥락에서 『재운』에 등장하는 ‘나’ 역시 행랑채에 세 들어 사는 내외의 살림살이를 동정 가득한 시선으로 바라본다. 여기서 행랑아범은 큰아들이 원산에선가 제 동무에게 물려받아 가지고 올라온 ‘남양 파이프’를 팔러 거리로 나갔다 교통 순사에 끌려가기도 하고 경관에게 눈에 불이 나도록 따귀를 세 대씩이나 얻어맞기도 한다. 『소설가 구보 씨의 일일』에서처럼 린네르 쓰메에리 양복을 걸친 순사를 바라보는 ‘복상’의 시선은 지극히 불편하다. 이것은 『투도』에서 도난계를 제출하는 문제를 둘러싼 심리적 갈등을 통해서도 이미 표출된 바 있다. 나아가 힘겹게 겨울을 나는 행랑채 내외와 ‘나’를 대비시키는 장면은 작가가 그 자신의 위치를 민중의 생활상에 비추어 객관적으로 파악할 줄 아는 냉철한 시선을 구비하고 있음을 보여준다.

평소에도 바깥 출입은 별로 안하는 성미지만, 날이 치우니, 만부득이한 불일이라도 있으면, 모를까?—나는 매일을 방구석에서 보냈거니와, 이것은 문필로 생계를 도모하는 나로서는 도리어 잘된 일이라, 할 것으로, 그 겨울을 나는 동안에, 나는 월 평균 삼백여원의 원고를 쓰고, 또 팔 수 있었다.

그러나 뜻있는 작가라면, 자기의 작품활동을 원고료 수입의 다소로써 계산하여 마땅할 것이라? 나는 때로 그러한 것을 생각하고, 마음이 서글썩던 것이나, 그래도 장작이나마 몇 구루마 더 사고, 옷가지나마 몇벌 더 장만하여, 나의 처자들이 감기 한 번 안 앓아 보고, 그 겨울을 날 수 있었던 것은, 그나마 다행하다고 할 밖에 없는 일이었다.

그러나 행랑에서들은 사정이 좀 달랐다. 나는 집속에 들어 앉았어야 돈을 벌 수 있는 몸이었지만, 아범은 밖에 나가야만 수가 나는 신세다. 그러한 그가, 겨우내, 방속에서 지냈으니, 가을에 좀 벌었다는 것이, 대체 얼마나 되는지 모르지만, 단지 그것을 가지고는, 그 살림살이가 심히 근색할 것은, 묻지 않아도 짐

작할 수 있는 일이었다.<sup>50)</sup>

『재운』은 이른바 남방 판타지라는 것이 찬란한 제국의 정치적 담론이 아니라 생계별이를 위한 수단으로 기능할 뿐인 생활세계의 실상을 묘사한다. 이 생활세계에서 ‘나’와 행랑아범은 한 사람은 원고를 써서, 다른 한 사람은 행상으로 재화를 얻어나간다는 점만이 다를 뿐 일을 해서 생활의 자료를 얻어나간다는 점에서는 동등하다. 『투도』에 나타난 ‘나’의 연민은 그와 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 『투도』의 줌도독이나 『재운』의 행랑아범이나 궁극적으로는 ‘나’와 마찬가지로 통제경제의 난국 속에서 생활을 만들어내야 할 과제를 짊어진 동등한 존재들이다. 나아가 박태원의 ‘자화상’ 연작이 자신이 써나가는 원고를 돈이나 재화로 환원하는 사고를 자주 드러내는 것은 문학이 체제적 메커니즘에 대한 성찰적 행위가 되지 못하는 상황에 대한 자의식을 드러낸 것이라고 할 수 있다. 이 시대에 문학은 체제적 요구를 충족시킴으로써 생활수단화 한다. 박태원이 이 시기 통속적인 역사소설에 매달린 것은 이러한 인식 위에서 체제적 영합과 거리를 두려는 의식의 소산이라고 평가해 볼 수 있다.

그러나 여기서 해석의 방향을 예의 후자 쪽으로 돌려서 “투도”를 ‘나’와 ‘나’의 집의 행복과 평화를 빼앗아간 어떤 타자의 의미로 해석해 보면 어떤 결과가 나타나게 될까? 사실 이러한 방향의 해석은 작중 전반부에 나타난 ‘나’의 집의 위치라든가 “어둠”이나 “불안”의 의미를 심층적으로 파악한 상태가 아니라면 시도 자체가 불가능하다. 그렇기는 하지만 처음에 한갓 줌도독의 형태로 작중에 나타났던 “투도”는 작품이 결말을 향해 나아가는 어딘가에서 돌연 ‘나’와 ‘나’의 집의 행복과 평화를 저해하는 타자의 형상으로 다가선다. 이것은 마치 『채가』에서 작중 전반부에서는 모습을 드러내지 않고 있던 채권자 와타나베가 후반부에 이르러 ‘거대한’ 타자의 형상을 띠고 나타난 것과 유사한 양상이다.

『채가』에서 ‘나’는 이 타자와의 만남을 회피하거나 연기하고 싶어 했으나 결국 대면할 수밖에 없는 상황에 귀착된다. 그와 유사하게 『투도』의 ‘나’는 처음

50) 박태원, 『재운』, 『춘추』, 1941.8, 222쪽.

에 이 타자를 한갓 자기 양복 따위를 훔쳐 간 좀도둑으로 전치displacement시킴으로써 심리적 안정을 꾀했지만 중국에는 이러한 전치 환유의 수사학이 효력을 마감하면서 ‘실체’로서의 타자의 형상이 전면화 하기에 이른다. 그렇다면 우리는 이 타자의 이름을 『채가』의 경우를 빌려서 와타나베라고, 와타나베 모씨라고 불러도 될 것이다. 또한 우리는 이러한 박태원의 연작형 사소설들에서 1940년을 전후로 하여 강화된 천황제 파시즘 체제에 대한 어떤 구조화된 ‘저항’을 간취할 수도 있을 것이다.

그러나 이것은 차라리, ‘저항’이라는 ‘낯은’ 명명법을 적용하지 않는 것이 타당할지도 모른다. ‘협력’과 ‘저항’이라는 정치학적 범주로 표현하기에는 1940년 이후 박태원의 연작형 사소설에 나타난 작가적 태도가 너무나 불투명하고 복잡적이며 착잡한 성질의 것이기 때문이다. 『투도』에는 단층이 있다. 이 작품은 균열과 단층을 통해 의미를 중첩시킴으로써 현실에 대한 비판적 태도를 함축적으로 전달한다.

## 6. 맺음말

본질상 전시입법이었던 국가총동원법이 발효된 1938년 5월 이후 조선인들은 통제경제체제라는 일층 강화된 파시즘 체제 아래서 생활해야 했다. 1938년 10월 『삼천리』에 게재된 『국민정신총동원 조선연맹 본부 방문기』에 따르면 연맹은 서울에 본부를 두고 각 부군마다 부군연맹, 그 아래에 읍면연맹, 또 그 아래에 동정리부락연맹을 두었고 더 내려가서 부락연맹 아래에 열 집씩 묶어 이른바 애국반이라는 최소 세포체를 가지고 있었다. 또 연맹은 평안남북도도 함경북도를 제외하고는 10개도가 이미 결성된 상태였고 부군연맹이 약 200개소, 면연맹이 3000개소에 달하여 최초로 예정했던 목적의 8,9할을 달성했다고 하였다.

만주전쟁이 만주사변으로, 중일전쟁이 지나사변으로, 태평양전쟁이 대동아전쟁으로 명명되면서 1931년부터 1945년에 이르는 15년 전쟁기 동안 천황제 파시즘이 거대한 허위와 위선의 메커니즘을 형성하고 있었다는 사실은 중시되어

야 한다. 채만식은 이 시대의 자기 자신을 “용맹하지도 못한 동시에 영리하지도 못한 나는 결국 본심도 아니면서 겉으로 복종이나 하는 용렬하고 나약한 지아비의 부류에 들고 만 것”<sup>51)</sup>이었다고 회상한다. 최정희는 1948년에 수선사에서 창작집 『천맥』을 뒤늦게 펴내면서, “『지맥』, 『인맥』, 『천맥』을 한테 묶어 보려고 조선총독부에 세 번 검열을 넣었는데 검열을 넣을 적마다 불리워 들어가선 다키 우기만 했다”<sup>52)</sup>고 썼다. 이러한 발언들은 사실이나 진실 그 자체는 아니라 할지라도 그것들에 관한 발언 또는 진술로 이해될 필요가 있다.

채만식의 경우나 박태원의 경우 대일협력적인 색채가 노골적인 작품들을 발표한 것은 단순히 자발적인 동의에 의한 것이라고 보기 어렵다. 이것은 폭력과 허위의 메커니즘 속에서 발표된 것이었다. 해방이 되자 그들이 단순간에 『민족의 죄인』을 쓰고 임진왜란에 관한 서사로 나아갈 수 있었던 것은 이러한 사정과 무관치 않다.

이 논문은 1940년 이후 박태원의 연작형 사소설에 남겨진 복합적이고 불투명한 작가적 태도를 분석적으로 고찰함으로써 이 시대의 박태원이 대동아주의나 신체제론에 적극적으로 공명하면서 대일협력에 기울었다는 기존의 평가들에 대하여 새로운 해석과 평가의 가능성을 열어 보이고자 했다.

이 시대의 박태원 문학은 다른 작가들이 보여준 신문연재 장편소설과 사소설 사이의 모순과 상충의 맥락에서 함께 검토되어야 하며 다른 한편으로는 강화된 천황제 파시즘 체제의 동원 메커니즘의 존재 및 그 구속력의 측면에서 평가되어야 한다. 이 논문에서는 『채가』에 나타난 일본인 채권자와 창씨개명 문제를 중심으로 박태원의 ‘자화상’ 연작에 담긴 작가적 자의식을 새롭게 평가하고자 했다. 이 논문의 관점에서 보면 박태원의 연작형 사소설은 통제경제체제 속에서 심화되어 가는 제국의 지배에 대한 은밀하고도 민감한 비판의식을 함축적으로 표현하고 있는 문제적인 작품들이다.

또한 이러한 양상은 일제말기 문학을 보다 심층적으로 이해할 것을 요청하는

51) 채만식, 『민족의 죄인』, 앞의 책, 46쪽.

52) 최정희, 『序』, 『천맥』, 수선사, 1948, 1쪽.

측면이 있다. 이 시기의 작가들과 작품들에 대한 분석과 평가는 언어를 표층적 차원에서 해독하는 것으로 충당하기 어려운 불투명성과 복합성을 내포한다. 많은 연구들이 허위와 위선의 메커니즘이 산출한 정치적, 선전적 언어들에 의지하여 작가와 작품을 해석하는 한계에 갇혀 있는 것은 아닌가 하는 질문이 필요한 시점이다.

## 참고문헌

- 김영천, 「개정 조선 민사령 해설」, 『가정지우』, 1940.1.  
김윤식, 『일제 말기 한국작가의 일본어 글쓰기론』, 서울대출판부, 2003.  
김재용, 『협력과 저항』, 소명출판, 2004.  
박태원, 「건전하고 명량한 작품을」, 『삼천리』, 1941.1.  
박태원, 『박태원단편집』, 한성도서, 1939.  
박태원, 「음우」, 『조광』, 1940.9.  
박태원, 「재운」, 『춘추』, 1941.8.  
박태원, 「채가」, 『문장』, 1941.4.  
박태원, 「투도」, 『조광』, 1941.1.  
방민호, 『채만식과 조선적 근대문학의 구상』, 소명출판, 2001.  
방민호, 「자연과 자연 쪽에서 조망한 사회와 역사」, 『탄생100주년 작가 기념 심포지엄 자료집』, 2007.5.11.  
방민호, 「일제 말기 이태준 단편소설의 ‘사소설’ 양상」, 『상허학보』, 2005.2.  
손광식, 「박태원의 적멸 연구」, 『성균어문연구』, 1998.12.  
안미영, 「박태원 중편 적멸 연구」, 『문학과 언어』, 1997.5.  
윤해동, 「식민지 인식의 회색지대—일제하 공공성과 규율권력」, 『식민지의 회색지대』, 역사비평사, 2003.  
이효석, 「「풍년가」 모든 날 밤」, 『대동아』, 1942.3.  
임종국, 『일제 하의 사상탄압』, 평화출판사, 1985.

- 임화, 「여실한 것과 진실한 것」, 『삼천리』, 1941.3.
- 조희정, 「1930년대 예술가 소설 연구:박태원 소설 적멸을 중심으로」, 『문창어문논집』, 1999.12.
- 채만식, 「근일」, 『춘추』, 1941년 봄.
- 채만식, 「민족의 죄인」, 『백민』, 1948.10.
- 최정희, 「序」, 『천맥』, 수선사, 1948.
- 한수영, 『친일문학의 재인식』, 소명출판, 2005.
- 기 타, 「사회인사 창씨개명록」, 『삼천리』, 1940.3.
- 기 타, 「정보실—우리 사회의 제사정」, 『삼천리』, 1941.9.
- 강상중, 『내셔널리즘』, 임성모 역, 이산, 2004.
- 스즈키 토미, 『이야기된 자기』, 한일문학연구회 역, 생각의 나무, 2004.
- 아니카 르메르, 『자크 라캉』, 이미선 역, 문예출판사, 1994.
- 아쿠타가와 류노스케, 『아쿠타가와 작품선』, 진웅기, 김진욱 역, 범우사, 2000.

원고 접수일: 2007년 9월 30일

게재 결정일: 2007년 11월 12일

ABSTRACT

---

## The Meaning of the Serialized Autobiographical Novels Written of Park Tae-won circa 1940

Bang, Minhø

The purpose of this study was to provide analytical review of the complex, obscure psyche of the writer Park Tae-won as expressed in his serialized autobiographical novels written circa 1940 and to explore new interpretation and evaluation possibilities regarding his works.

This is, in a way, a challenge to the existing views of his publications in late 1930s to 1940s where he is often portrayed as an author who joined hands with pro-Japanese forces of that time, having wholeheartedly empathized with Imperialist Japan's Pan-Asianism and the New Order ideology (Japan's wartime totalitarianism). Rather, Park Tae-won's works during the post-1940 era should be reviewed in the full context of the conflict and contradiction shown by other writers of the time through their "newspaper novels (novels serialized in daily newspapers)" as well as autobiographical fictions. At the same time, his novels should be evaluated from the standpoint that acknowledges the presence of the reinforced fascist mobilization mechanism centering around the iconic Emperor of Japan during late Japanese Colonial Period and the sanction of such presence. Considering these two-sided characteristics of the period in question, this

researcher intended to provide a new evaluative approach to Park's "Self-Portrait" series by utilizing, as a clue, the Japanese creditor and the Koreans' name change coerced by Imperialist Japan appearing in Park's novel "Family Indebted (1941)".

Based on this researcher's perspective presented herein, Park Tae-won's serialized autobiographical novels are in fact issue-laden, implicating his secretive as well as sensitive criticism of the Imperialist Japan's increasing control over the already planned economic system.

Such interpretation regarding Park's works challenges us to understand the late Colonial Period Korean writers' literary works at a deeper level, for those writers and their publications of that time have those inherent obscure and complex qualities, deciphering of which at the surface level can only provide us with insufficient, unbalanced analysis and evaluation of their legacy. Unfortunately, many studies of the literature in that period appear to have imposed a limit where the writers and their works were interpreted by unquestioningly accepting political and propaganda-minded perspectives generated by a mechanism of falsehood and hypocrisy and thus overlooking "the other side." Such limited viewpoint is undesirable considering the idiosyncrasy of the period's fictional works that require precise deciphering of the secret codes hidden behind the veils of the rhetoric.