

김명순의 문학적 글쓰기의 의미

— 『생명의 과실』을 중심으로 —

박슬기(한림대 인문학부 부교수)

〈 목 차 〉

1. '오해'의 해명으로서 문학적 글쓰기
2. 거짓말과 침묵 사이, 형상들의 발화와 생략된 주체의 목소리
3. 근원적 고통의 반복으로서의 쓰기, 자기의 죽음으로서의 예술
4. 1920년대 동인지 문학의 심연, '자기'를 내파하는 글쓰기

국문초록

이 논문은 김명순의 문학이 자신에게 쏟아진 오해에 대한 응답으로 쓰였다는 점에 주목하되, 그 해명의 양상이 진실을 밝히는 것이 아니라 오히려 진실을 우회하는 문학적 글쓰기로 이루어졌다는 점에 주목한다. 이는 김명순 문학 텍스트 해석의 근거로서 그의 고통스러운 삶의 경험에 주목하는 것이 아니라 그러한 고통을 반복적으로 제시하는 행위 그 자체, 즉 문학적 글쓰기를 반복하는 작가 김명순의 쓰기 행위와 텍스트를 통합적으로 이해하고자 하는 것이다. 이러한 측면에서 볼 때 김명순의 글쓰기는 근대 문학 담론이 토대하는 근본적 결여를 드러낸다. 1920년대 근대 문학 담론이 자기의 절대성에 기반하여 성립하였다면, 김명순이 보여주는 복수의 발화, 죽음으로서의 예술, 고통의 반복 등의 양상은 이러한 자기를 내파하는 성격을 보여준다. 특히 김명순의 텍스트에는 자신의 다른 이름들, 망양초나 탄실 등이 나타나는데 이는 작가 김명순을 반영하고 대리하는 인물로만 볼 수는 없다. 이들은 각각 독립된 발화를 소유한다는 점에서 오히려 작가 김명순은 이 형상들의

대리인이자 그들을 대신해서 말하는 자이기 때문이다. 근대적 주체가 지닌 근본적인 분열성을 김명순은 보여주고 있다는 점에서, 그는 근대 문학의 ‘자기’가 서 있는 근원적 분열의 자리를 조명한다.

주제어 : 김명순, 1920년대 동인지 문학, 글쓰기, 죽음, 예술, 복수의 발화

1. ‘오해’의 해명으로서 문학적 글쓰기

『생명의 과실』(한성도서, 1925)을 내면서 김명순은 머리말에 “이 단편집을 오해 받아온 젊은 생명의 고통과 비탄과 저주의 여름으로 세상에 내놓습니다.”라고 썼다. 즉 자신의 첫 번째 창작집은 ‘오해’에 대한 일종의 응답이되, 오해로 인한 내면의 고통의 표현이라는 것이다.

그렇다면 그가 고통받는 오해란 무엇인가. 여기서 썼던 ‘고통과 비탄과 저주’라는 수사가 마음에 걸렸던지, 그는 후에 “독한言句가 不知中, 드러나 있는 것”¹⁾을 부끄럽게 생각한다고 적고 있다. 그러나 독한 수사를 사용했던 이유는 악독한 주위 환경으로 인해 “남 저주하기와 나 스스로를 저주하기를 예사로” 해왔기 때문이지, 사람들이 수군대는 것처럼 행실이 좋지 못한 “유모의 젓줄로 내린 성미”는 아니라는 것이다. 말하자면 그를 고통스럽게 하는 ‘오해’란 김명순 자신이 저지른 잘못이나 죄가 아니라 자신의 태생 그 자체에서 기인하는 부정성이다. 최혜실이 적절히 지적했듯, 서출이자 여성이라는 이중적 타자성의 낙인이 그의 내면에 가장 중요한 고통을 끼쳤으며, 그는 이 ‘피의 부정성’을 부정하기 위해 자기의 글쓰기로 나아간 것이다.²⁾

1) 김명순, 「생활의 기억」, 『매일신보』, 1936.11.20. (여기서는 서정자·남은혜 공편, 『김명순 문학전집』, 푸른사상, 2010, 694면.)

이 오해란 표면적으로는 김명순의 ‘잘못’ 즉, ‘방종한 여자’라는 낙인을 찍은 악의적 사생활 들추기로 드러났다.³⁾ 그 중 가장 악의적이었던 것은 김기진의 「김명순 씨에 대한 공개장」이라고 할 수 있다. 수많은 가십성 기사들이 ‘방종한 신여성 김명순’에 주목했다면 김기진은 명백히 ‘작가 김명순’에 주목했다는 점에서 작가 김명순의 위상에 치명타를 입혔기 때문이다. 김기진은 김명순의 작품을 “분냄새 나는 시”로 평가하면서 김명순의 작품을 타락한 여성의 위악적 포즈로 간주하고 있다.⁴⁾ 나아가 그는 “분냄새”의 근원이 “어머니 편이 불순한 부정한 혈액”⁵⁾에 있다고 함으로써, 김명순을 ‘작가’로서가 아니라 어떤 치명적이면서도 근원적인 결함을 지닌 ‘여성’으로 환원해 버렸기 때문이다.⁶⁾

김기진은 김명순의 작품이 “저급한 저회(低廻) 취미와 흐리멍덩한 현실 설정의 속정주의(俗情主意)와 조선제 데카당스 취미의 고취”⁷⁾에 불과하고

2) 최혜실, 『신여성은 무엇을 꿈꾸었는가』, 생각의 나무, 2000, 345면.

3) 김명순이 이용준 소위로부터 당한 폭력으로 인해 자살을 시도했다는 것이나, 김찬영이나 임노월과의 스캔들, 생활의 어려움으로 인해 호궁 장사를 했다는 것까지 그의 사생활은 ‘방종한 신여성의 화려한 사생활과 쓸쓸한 몰락’으로 서사화되어 각종 신문 잡지에서 가십으로 소비되었다. 이에 더하여, 김동인이나 전영택 등이 그의 생애를 악의적으로 왜곡하는 모델 소설을 쓴 것 역시 들 수 있다. 이러한 점에 대해서는 대부분의 연구들이 그 실태를 제시하고 있다. 대표적으로는 최명표, 「소문으로 구성된 김명순의 삶과 문학」, 『현대문학이론연구』 30집, 현대문학이론학회, 2007, 223-236면. 참조.

4) 김기진, 「김명순 씨에 대한 공개장」, 『신여성』, 1924.11. (여기서는 홍정선 편, 『김팔봉문학전집』 4권, 문학과지성사, 1989, 589면.) 그런데 김기진이 인용하고 있는 시의 출처는 의문이 있다. 각각 「기도」와 「꿈」으로 분리된 두 작품인데, 이는 본래 「기도, 꿈, 탄식」이라는 제목으로 『신여성』(1923.11)에 발표되었던 것을 『생명의 과실』에서 각각 제목을 붙여 별개의 시로 고친 것이기 때문이다. 공개장은 1924년 11월에, 『생명의 과실』은 1925년 4월에 발행되었으므로 김기진은 고친 작품을 비공식적으로 입수하여 본 것으로 보인다.

5) 위의 글, 592면.

6) 서정자는 김기진의 글을 김명순에 대한 미디어 테러로 규정하고, 자세히 분석하고 있다. (서정자, 「김기진의 「김명순씨에 대한 공개장」 분석」, 『여성문학연구』 43집, 한국여성문학학회, 2018 참조.) 이 글에서 서정자는 김명순이 이에 대한 반론을 『신여성』에 실으려고 했으나, 모종의 사정으로 실리지 못했다고 설명하고 있다.

그의 문학적 경향이란 “일개의 감상적 퇴폐파”⁸⁾에 지나지 않는다고 평가절하하고 있다. 작품에 대한 여러 악의적인 수사들을 제외한다면, 이러한 평가는 사실은 그가 당시에 취했던 유태주의 비판의 일환으로 보인다.⁹⁾ 1924년의 시점에 김기진은 기왕의 예술지상주의적 문학적 경향을 반성하고 사회주의적 경향으로 이행하고 있었다.¹⁰⁾ 그 과정에서 ‘생활 의식’과 ‘미 의식’의 대립, ‘부르와 프로의 대립’이라는 대립구도를 실행하면서 당대 동인지 문단 전반을 데카당스 예술로 비판하고 있었는데, 김명순에 대한 비판은 이러한 과정의 일부이기 때문이다.¹¹⁾ 이는 다시 말해 김기진이 김명순을 어떤 예술적 지향을 가진 ‘작가’로서, 『창조』와 『폐허』가 대표하는 동인지 문단의 문학적 좌장 속에 자리매김했다는 것을 의미하기도 한다.¹²⁾

7) 김기진, 앞의 글, 590면.

8) 위의 글, 591면.

9) 서정자는 이 공개장은 사실상 김명순의 「선례」 죽이기이자, 유태주의 문학 멸절 기획의 일환이었다고 평가하며 “미를 슬프게 부르짖는 인생들”에 가하는 저주의 대상으로 김명순을 선택한 것이라고 평가하고 있다. (서정자, 앞의 글, 261면.) 방민호 역시 이 공개장이 김일엽에 대한 공개장과 함께, 임노월을 비판하기 위해 쓰인 것이라고 지적하고 있다. (방민호, 「사랑과 절망과 도피의 로망스」, 임노월 저, 방민호 편, 『악마의 사랑』, 향연, 2005, 162면.)

10) 김기진의 예술지상주의적 경향과 이에서 사회주의적 경향으로 이행하게 되는 계기에 대해서는, 박현수, 「김기진의 초기 행적과 문학 활동」, 『대동문화연구』 61집, 성균관대 대동문화연구원, 2008, 448-454면 참조.

11) 이철호, 「신경향과 비평의 낭만주의적 기원-김기진과 박영희를 중심으로」, 『민족문학사연구』 38집, 민족문학사학회, 2008, 237-240면 참조.

12) 이러한 측면에서, 「김명순씨에 대한 공개장」은 김명순을 매개로 한 임노월 비판이라고 하기는 어렵다. 그가 또한 김일엽의 ‘예술적 생활’에 대해서도 조소했는데 동시에 그 글이 “그의 손으로 된 것인지 혹은 부군 노월씨의 가필을 받은 것인지도 모르는 한 조각의 감상문”이라고 평하면서 김일엽의 글 자체를 무시했다. (김기진, 「김일주 씨에 대한 공개장」, 『신여성』, 1924.11. (홍정선 편, 앞의 책, 595면.)) 이 글에서 그는 김일엽이 아니라, 임노월을 겨냥했던 셈이다. 그는 김일엽에 대해서는 다소 유한 언사를 취하고 있는데 이는 호의의 발로라기보다는 그를 ‘바보’로 여기는 조소의 발로다. (위의 글, 596면.) 그가 유독 김명순에게 가혹한 언사를 취했던 것은 역설적으로 김명순이 바로 그가 도저히 인정할 수 없는 ‘작가로서의 여성’이었기 때문이다.

역설적으로 김기진은 『창조』와 『폐허』파가 인정하지 않았던 그들의 동인, 김명순을 그 일파로 인정한 셈이다. 김기진이 보여주었던 편견과 악감정은 당대 남성 문인들이 대개 보였던 태도였고, 이는 그를 동인으로 받아들였던 『창조』파들도 예외는 아니었다. 그들은 동인으로 받아들였으면서도 김명순의 문학적 경향이나 김명순이라는 개인과는 거리를 두고자 했다.¹³⁾ 그러나 그들의 심리적 배제와는 무관하게 김명순은 상당히 적극적으로 1920년대 문단의 네트워크에 속해 있었다. 한 호에 불과했지만 『창조』의 동인이었고, 이후의 조선문인회의 기관지격이었던 『폐허이후』에도 작품을 수록하고 말미에 동인기를 썼으며, 이후 김동인과 김억이 관여했던 『영대』에도 작품을 실었다. 물론 이러한 동인 활동은 그가 서도 문인의 인맥에 속해 있기 때문에 가능했던 것으로 보인다. 김동인이나 김억, 김찬영, 임노월 등 그와 밀접한 관계에 있었던 대부분이 서도 인사였기 때문이다.¹⁴⁾ 그런 측면에서 김명순의

13) 『창조』 동인들의 김명순에 대한 회고는 이를 잘 보여준다. 김명순은 『창조』 7호에 동인으로 참여했는데, 그의 영입에 대해서는 대체로 전영택의 적극적 추천이 이유가 되었다고 알려져 있다. 그러나 전영택은 회고에서, 자신이 김명순을 영입한 것은 아니며, 누군지 기억할 수 없는 누군가가 영입을 추진했고 이를 거절할 수 없었던 동인들이 받아들였다고 적고 있다. 다만 자신이 김명순을 모델로 하여 소설을 쓴 점, 그 내용으로 볼 때 자신이 김명순을 『창조』에 영입하였다는 것이 확실하다고 본 편집자가 회고를 써달라고 했을 뿐이라는 점이다. (전영택, 「내가 아는 김명순」, 『현대문학』 98호, 1963.2. 여기서는 표언복 편, 『늘봄 전영택 전집』 3권, 목원대 출판부, 1994, 677면.) 즉 그는 여러 곳에서 자신은 김명순과 인연이 없고, 다만 말년의 삶을 보았을 뿐이며, 그를 잘 아는 자는 김동인이라며 김명순과의 관계에 선을 긋고 있는 태도를 보이고 있다.

14) 김찬영, 임노월과의 관계보다 더 문학적으로 긴밀했던 관계는 오히려 김억으로 보인다. 『폐허이후』나 『영대』로 이어지는 과정에 김억과의 관계가 개입되어 있는 것으로 보이기 때문이다. 김억은 『영대』에 의도가 불분명한 「탄실」이라는 작품을 게재했다. 1924년 9월 7일로 창작 시기가 표시되어 있는 이 작품은 “지내간삼월에 이별한/ 평양탄실이는/ 아직도 나를 잊고/ 그대로 잇슬가”로 시작되고 있다. 그런데, 1924년 3월에서 9월 사이에 김명순은 경성에 있었고 (소설 「도라다블」의 창작 시점), 김억은 1923년 12월에 함흥에서의 에스페란토강좌를 종료하고 경성으로 돌아와 1924년에는 경성에서 에스페란토연구회 활동을 진행하고 있었기 때문에, (임수경, 「식민지 조선의 에스페란토와 김억」, 성균관대 박사학위논문, 2016, 30-34면 참조.) 이 시점에는 둘 다 경성에 체류하고 있었던 셈이기 때문이

문단 활동은 서도 문인 집단 내부의 문학적/ 예술적 영향 관계를 배제하고 설명할 수 없다. 그럼에도 이에 대한 논의는 대부분 임노월, 김찬영과의 개인적 인연에 의해서만 조명되어 온 측면이 있다.¹⁵⁾ 예술적 지향에 대해 논하더라도, 김찬영과 임노월과의 개인적 관계는 정신적/ 지향적 공통점보다

다. 그럼에도 ‘헤어진’ 혹은 ‘믿는’, ‘기다리는’ 등의 수식어를 사용한 것은 둘 사이의 사적인 관계가 아니라 문학적 관계를 표현한 것으로 보인다. 김명순의 서도 인맥에서 김억과의 관계가 지적된 적은 없는데, 예술관이라든가 『영대』 합류 계기 등은 조금 더 연구가 필요해 보인다.

- 15) 예컨대, 『창조』 7호에서 동인이 되었다가, 8호에서 배제된 점에 대해 당시 문제가 된 김찬영과의 관계가 그 원인일 가능성이 있다는 추측이 그것이다. (남은혜, 「김명순 문학 연구」, 서울대 석사학위논문, 2008, 42면.) 그러나 김찬영과의 스캔들은 다수의 가십성 기사에서 다루어졌을 뿐, 정작 김명순 자신에 의해 확인된 것은 없다시피 하다. 남은혜가 가십성 기사들과 전기적 사실의 상세한 비교 분석을 통해, 이 대부분의 글들이 전적으로 사실에 근거한 것은 아니라고 밝혔듯, ‘망중한 신여성’으로 호도하는 가십성 기사의 내용에 따라 김명순의 『창조』와의 관계를 파악할 수는 없다. 보다 신빙성 있는 추정은 8호에서 『폐허』에서 이동한 김억, 김찬영, 김관호가 참여한 사정을 고려하는 것이다. 그러나 이들의 이동 동기에 대해서는 『창조』와 『폐허』 사이의 관계, 화가가 필요했던 『창조』의 사정, 창조사의 출범 등이 복합적으로 고려될 필요가 있다. 말하자면 김명순이 편입되었다가 배제되는 시점은 『창조』의 여러 변화가 한꺼번에 일어나는 시점이므로 이와 관련하여 논의될 필요가 있는 것이다. 이 글의 관점에서 더 중요한 것은 유독 『창조』의 여러 동인들 중, 김명순의 동인 활동만이 소문과 그에 의해 만들어진 사실의 고리 속에서 평가되고 있다는 점이다.

김명순의 작품 활동과 그의 예술적 지향을 김명순의 생애에 의지하여 이해하려는 경향을 강하게 비판하고, 작품 읽기에 초점을 맞추고자 하는 연구 역시 중요한 지점에서 김찬영과의 관계를 끌어들인다. 김명순의 「도라다볼 때」에 나타나는 오르페우스 신화를 19세기 낭만주의의 오르페즘에 근거한 것으로 해석한 연구에서는 이러한 오르페즘을 김찬영이나 임노월과의 관계 속에서 수용했을 것이라고 주장하고 있다. (김명훈, 「두 개의 신화와 두 번의 돌아봄, 그리고 하나이지 않은 X」, 『한국현대문학연구』 56집, 한국현대문학회, 2018, 376-381면 참조.) 그러나 김찬영과의 관계가 확실히 증명되어 있지 않으므로 그것은 다만 추정일 뿐이다. 또한 신화적이고 종교적인 색채는 당시 동인지 문단의 문학에서 일반적이었던 만큼 그것이 반드시 개인적 관계를 통해서 증명되어야 할 필요는 없으며 이는 논자의 의도와는 달리 김명순 문학 텍스트의 독자성을 작가의 개인적 관계에 의존적인 것으로 전환하는 위험을 내포하고 있는 것으로 보인다.

더 중요하게 다루어 진 것으로 보인다.

김명순에 관한 대부분의 연구들이 생애와 작품과의 관계를 분석하면서, 작품의 내용 대부분을 생애에 근거하여 해석하고 있다는 점은 비판적으로 검토해볼 필요가 있다.¹⁶⁾ 작가의 생애와 작가의 작품이 밀접한 관계에 있다는 점, 또한 김명순의 작품이 자전적 내용을 많이 담고 있을 뿐만 아니라 그 자신이 ‘탄실’이라는 이름을 작품 속에서 쓰기도 한다는 점에서 이러한 해석의 경향은 상당한 타당성을 가진다. 그러나 문학 텍스트를 전적으로 작가의 경험에 귀속시키게 된다면, 김명순의 작품이 지닌 텍스트로서의 고유성이나 의의는 다소 유보적으로 남겨지게 된다. 김명순의 글쓰기를 타자로서의 여성의 글쓰기로 간주하고, 당대의 남성중심주의적 문단 구도에 대한 대항 담론으로 적극적으로 평가할 때도 같은 난점을 지닌다. ‘여성으로서 글을 쓰기’라는 행위 그 자체의 중요성이 텍스트 자체의 중요성을 압도하기 때문이다.

이러할 때 ‘김명순이라는 여성의 경험’은 매우 중요한 텍스트의 해석 근거가 된다. 그러나 문제는 김명순의 개인적 경험이 정밀하고도 객관적으로 복원될 수 있는가 하는 점이다. 김명순 자신이 고통스러운 경험에 대해서 사실

16) 김명순에 대한 연구는 대체로 최초의 여성 작가라는 점에 주목하여, 여성 문학의 한 원점으로서 평가하는 입장에서 진행되어 왔다. 최근의 서정자의 서지 연구를 비롯, 남은혜의 석사 논문은 김명순 문학 연구에 일대 전환점을 마련하였다고 할 수 있다. 특히 남은혜의 연구는 전기적 사실을 최대한 사실에 가깝게 복원하고, 작품 목록을 확정하였다는 점에서 큰 의의를 지닌다. 이 글 역시 남은혜가 확정된 작품에 근거하여 논의한다. (김명순 문학에 대한 연구사는 남은혜, 앞의 글, 1-8면 참조.)

최근에 김명순 문학에 대한 평가는 대체로 근대 초기의 담론에서 배제된 타자로서의 여성의 글쓰기가 지니는 의의, 즉 남성 중심의 문단에 대응하는 일종의 대항담론으로 집약될 수 있는 것으로 보인다. 그 핵심은 ‘고백적 글쓰기’로, 여성의 고백적 글쓰기가 지닌 그 자체의 저항적 성격을 높이 평가하는 것이다. 그러나 김명순의 작품은 분명하고 정확한 진언을 전달하는 경우가 많지 않으며, 대개의 연구는 김명순의 생애에 근거하여 이 고백의 정황을 파악하는 간접적 방법을 채택하고 있다. 그러할 때, 작품이 지닌 독자성은 간과될 수밖에 없다. 나아가 김명순 자신이 정확하게 사실을 고백하지 않음에도, 그 문학적 발화를 ‘자신의 생애에 대한 고백’으로 환원하는 것은 역설적으로 발화된 문학적 텍스트 자체의 다층성과 중요성을 축소할 위험이 있다.

적으로 밝혀놓지 않았기 때문이다. 경험적 사실들은 여전히 소문과 문학 작품에 의해 복원될 수밖에 없고, 이 복원된 생애를 텍스트의 해석의 근거로 삼는 순환론적 과정이 여기에서는 필연적으로 개입될 수밖에 없어 보인다.

『생명의 과실』의 머리말에서 드러나는 것은 그의 문학적 글쓰기는 오해에 대한 응답에서 출발했다는 점이다. 그는 왜 오해를 정정해주는 글을 쓰지 않고 문학을 창작했는가? 김명순은 자전적 소설을 쓰기도 하고, 수필을 쓰기도 했으나 오해를 불러온 사건들의 진위에 대해 명확히 해명하지 않는다. 그의 ‘고백’은 언제나 핵심 사건의 둘레만 맴돌고 있는 것이다. 최혜실이 지적했듯, 다만 자기 자신조차 할 수 없는 이야기였기 때문일까?¹⁷⁾

그러할 때 김명순의 글쓰기를 ‘고백’으로 볼 수 있는가하는 문제가 제기된다. 그의 고백적 글쓰기가 언제나 허구의 형식(소설)을 빌어서 가능했다면, 그것은 이미 오해에 대한 ‘해명’의 차원을 벗어나 버린 것이기 때문이다. 이러한 문학적 글쓰기가 결과적으로 오해를 해소하지 못한다면, 고통은 반복된다. 그렇다면 그는 왜 고통에도 불구하고 문학적 글쓰기를 지속했는가. 이 지점에 자기 고백의 글쓰기로서 근대 문학이 지니는 본질적 문제가 함축되어 있다.

근대 문학이 성립하기 위해서는 발화 텍스트의 주체인 ‘자기’가 성립되어야 한다. 근대 문학은 ‘자기’의 담론 속에서 ‘자기’의 표상으로 나타나는 것이기 때문이다. 그것은 특히 1920년대 근대 문학, 전대의 계몽적 글쓰기와 결별하고 진정한 자기의 문학을 선언했던 1920년대 동인지 문단의 ‘근대 문학’과 밀접하게 연결된다. 말하자면 ‘자기’의 확립과 그의 ‘고백’은 근대 문학을 구성하는 본질적 문제다.

이러한 측면에서 김명순이라는 여성 작가를 근대 문학의 창작자로서, 문학적 글쓰기를 수행하는 ‘글쓰기의 주체’로 간주할 필요가 있다. 이 글은 그의 문학 텍스트 내부에 나타나는 ‘자기의 균열’을 규명함으로써 ‘김명순이라는 텍스트’¹⁸⁾를 여전히 중요한 텍스트로 간주하고, 그의 글쓰기를 1920년대

17) 최혜실, 앞의 책, 373면.

18) 심진경, 「김명순이라는 텍스트와 유전하는 여성 주체」, 『여성문학연구』 47호, 한

근대 문학의 장 속에서 살펴보고자 한다.

2. 거짓말과 침묵 사이, 형상들의 발화와 생략된 주체의 목소리

고백적 글쓰기는 1920년대 초기 문학의 한 특징이기도 하면서, 주로 편지체 형식으로 나타났다. 주체의 내면을 표현하고 전달하기에 편지 형식이 가장 유용했기 때문이 아니다. 발신자와 수신자가 분명한 편지 형식은 글을 쓰고 있는 ‘나’가 글을 받을 ‘너’와의 차이를 통해서 ‘나’를 발견하게 하는 일종의 인식적 장치에 해당하기 때문이다. 그러므로 동인지 문학이 발견한 근대적 주체, 혹은 절대적 개인의 내면은 편지체를 통한 담론의 배치가 만들어낸 결과다.¹⁹⁾ 말하자면 고백할 내면이 있어서 그것의 표현의 형식이 필요했던 것이 아니라, 편지체라는 표현 형식이 고백할 내면을 만들어낸 것이기 때문이다. 그러할 때 ‘나’란 이 나와 너의 배치 결과이지만, 나타나자마자 이 배치를 가능케하는 초월론적 자리를 차지한다. 그러므로 이러한 일단 ‘나’가 탄생하면 그는 더 이상 편지체를 이용할 필요가 없다. 그의 글쓰기는 모두 ‘나’의 글쓰기로, 문학적 형식들은 창작자인 ‘나’의 표현으로 이해되는 것이기 때문이다. 그런데, 김명순의 문학적 글쓰기가 상당히 독특한 점은 이 ‘나’의 통

국여성문학학회, 2019, 237면.

19) 내면의 고백이 신뢰성을 얻기 위해서는, 글을 쓰고 있는 자와 그의 언어적 기표인 인칭대명사 ‘나’와 완전히 일치한다는 점이 보증되어야 한다. 편지체는 발신자와 수신자의 관계라는 담화적 맥락을 인칭대명사 ‘나’에 부여해줌으로써, 글을 쓰고 있는 나의 발화는 동일한 것으로 보증해주는 것이기 때문이다. 그런 차원에서, 근대적 주체란 혹은 내면의 고백이란 편지가 만들어 준 나와 너의 배치의 관계 속에서 탄생한 것이다. 다만 그것이 한번 발생하자 그 기원은 잊혔을 뿐이다. 편지 형식과 고백의 주체로서의 ‘나’의 관계에 대해서는, 박슬기, 『『청춘』의 문학, 근대 문학의 전도된 기원』, 『현대문학의 연구』 66집, 한국문학연구학회, 2018, 58-63면 참조.

일적 발화가 성립하지 않는다는 점이다.

탄실이는 단숨을깨뜨리고 서어함에 두뺨에 고요히 구울러내려가는 눈물을 두 주먹으로 씻으며 백설갓흔침의를몸에 감은채 억개우에는 양모로두텁게 직조한 흰쇼을을 걸치고 십자가의초혜를신고 후원의이슬매친잔씩위로 창랑히 거러간다. 산뜻단독한 맨발의감각-더는 파초그늘아래에서억개에걸쳤든것을잔씩우에 피고 안졌다. 장미화의단향기를 김히김히 호흡하며 환상을 그리면서.

동편담아래 두그루의장미화
어제오날 반개하며
이슬을먹음어美의힘대로
회고붉게아연히피었다.

(중략)

망양초는 김흔한숨을 지으며 눈물을 흘린다. 홍장미는 또백장미에게 속새기를 한다

홍 『언더더이눈에서 피눈물이떨러지오』 백장미는새파랏케질니여 망양초에게 『우심닛가?』하고 못는대 머리를숙이고붓그리며 『엇전지 눈물이 흘립니다그러당신들을대하매 내가 씻을피엿든 때를 회억하여지는구려』하고 소리업시 운다, 홍장미는 또한 속새기로

『언더나는더를 이해할수가업소』

백 『네가좀더자라, 詩를만이보면 알아진다』하고 위로한다 백은다시 망양초에게

(중략)

탄실이는눈을번쩍떴다. 더는이갓치환상을그려본것이다, 오월아참바람이 산들산들분다

潺波를띄우고 미소하는靑空-상쾌히관현악을아뢰는 대지!!

불치의병에우는탄실의 눈물……草葉에매친이슬이 朝日의 광채를빛에 진주
갓치빗난다.

(「朝露의 花夢」, 부분(『창조』 7호))

장르를 규정하기 힘든 이 작품은 『창조』에 발표했던 것으로, 김명순의 글 쓰기의 특징을 모두 가지고 있다. 환상의 도입, 대화체의 사용, 자기 자신의 극화가 그것이다. 이 작품은 1장과 2장으로 구성되어 있고, 1장에는 탄실이 환상으로 들어가는 장면과 두 그루 장미에 관한 시가, 2장에는 백장미와 홍장미의 대화, 두 장미와 망양초의 대화 및 망양초의 시, 그리고 탄실이 환상에서 깨어나는 장면이 제시되어 있다. 처음과 마지막에 탄실이 환상에 들어가고 나오는 장면이 있으므로, 장미에 관한 시나 백장미와 홍장미의 대화는 탄실의 환상에 해당한다고 할 수 있다. 환상에 돌입하는 계기가 있다거나, 환상 속에서 의인화된 식물들이 등장하여 대화를 나눈다는가, 이야기의 도중에 시가 삽입되어 인물의 내면을 드러낸다는 점 등은 상당히 옛스러운 미적 특징을 보인다.²⁰⁾

그러나 당연한 말이지만, 옛 서사 양식을 패러디한 것은 아니다. 홍장미와 백장미, 망양초가 공유하는 사랑의 기대와 좌절, 슬픔이라는 환상을 보다 신비스럽게 나타내기 위해 옛 미적 형식을 차용했기 때문이다. 이러한 고전적 분위기는 환상의 앞뒤 장면에서 탄실을 묘사한 이국적 분위기와 대조를 이룬다. 즉 이 작품은 고전적이고 이국적인 분위기를 대조적으로 직조하되, 환상의 안과 밖을 통일시키는 장치를 통해 장르적 규정과는 무관하게 작품의 일관성을 만들어내고 있다. “극히 델니켄-트한 예술적 정조를 맛보게 하는 가작”²¹⁾이라는 평은 이러한 고전적이면서 신비한 분위기를 가리키는 것으로 보인다.

여기서 환상과 환상 밖을 통일시키는 장치는 이름인데, 그것은 김명순의

20) 더 정확히는 전기소설적 특징을 보이고 있다고 할 수 있다. 전기소설의 미학적 특징은 서정과 서사가 결합된 것이라고 한다. 이채경, 「전기소설 삽입시의 미학적 의미」, 『국제언어문학』 36집, 국제언어문학회, 2016, 7면.

21) 동인, 「남은말」, 『창조』 7호, 1921.1, 559면.

세 이름이다. 첫 번째는 필자명인 망양초, 두 번째는 아명이자 호인 탄실, 그리고 두 장미가 만나는 대상인 망양초이다. 즉 이 작품의 창작자는 자신의 이름을 세 가지 형식으로 표시한 것이다. 이들은 모두 자기 자신이되, ‘나’로서 스스로를 호명하지 않고 다른 이름을 내세운 것이다. 필자명인 망양초를 제외하고 나머지 두 이름은 이 작품에서 극화되어 있다. 그렇다면 각각의 다른 이름이 어떻게 작품의 통일성을 지탱할 수 있는가.

1장에서 탄실의 외양이 묘사된다. 그 다음에 제시된 시의 화자인 ‘나’는 탄실인 것으로 보인다. 왜냐하면 “장미화의 단 향기”를 맡으며 장미화에 대한 환상에 빠져드는 마지막 장면 다음에 등장하는 이 시는 “동편 담 아래 두 그루의 장미화/ 어제 오늘 반개하며”로 화자의 시선에 들어온 장미화를 묘사하며 시작하기 때문이다. 이 시의 ‘두 그루의 장미화’는 각각 홍장미와 백장미로 의인화된다. 그들은 ‘망양초’를 만나러 가는데, ‘망양초’는 해변에 피어서 바다를 바라보며 남호접을 그리워하는 인물이다. 그들의 대화 속에 등장하는 시들은 모두 망양초의 것이다. 망양초는 동시에 탄실인데, 탄실이 화자인 시에서 ‘파도를 바라보며 슬픔에 잠기는’, 그리하여 “나의 눈물은 다만/ 꽃에서 꽃으로 방황하는/ 호접의 마음을 읊이오니”라고 고백하는 화자의 처지는 망양초의 처지와 동일하기 때문이다.

말하자면 탄실과 망양초는 다른 형상으로 형상화된 동일한 존재다. 이 둘은 모두 작가 망양초의 서로 다른 형상이기 때문이다. 그러할 때 망양초의 발화는 동시에 탄실의 발화이고, 탄실의 발화는 동시에 작가 김명순의 발화다. 그러나 이들이 모두 김명순 자신의 형상이라는 점에서 이들의 발화는 작가 김명순의 발화인 것이다. 그렇다면 이들은 김명순의 발화를 대리하는 존재들이자 형상들, 김명순의 가면에 해당한다고 볼 수 있을 것이다.

그러나 이 형상들은 환상의 중층적 구조를 통해서 별개로 분리된다. 탄실의 환상 속의 망양초는 탄실의 형상이다. 작가 망양초와 이름이 같지만, 탄실의 형상이라는 점에서 작가 망양초와 어느 정도 분리된다. 그러나 탄실은 또한 작가 망양초의 극화이므로, 탄실의 형상인 망양초는 환상의 형상이라는 특징을 가지게 된다. 즉, 그들이 별개의 이름과 별개의 외양과 별개의 이야

기를 가진 하나의 극화된 ‘인물’이라는 점에서 김명순이 그 자신을 ‘나’로 지칭할 때와는 달리 그들의 발화는 김명순의 발화와 완벽하게 일치하지는 못한다. 탄실의 고백이 망양초의 고백과 일치한다는 점, 망양초가 탄실의 형상이라는 점, 탄실 역시 작가 망양초의 형상이라는 점을 보증하는 것은 다만 그 형식인 ‘이름’ 뿐이다. 말하자면 이 외적인 ‘이름’만이 이들과 작가의 통일성을 보장한다.²²⁾

요점은 이런 것이다. 형상, 즉 ‘탄실’과 ‘망양초’라는 형상은 애초에 다른 이름을 가진 자라는 점에서 둘 사이의 일치가 증명되지 않는다. 말하자면 창작자인 나는 가면을 쓰고 말하는 주체, 두 개의 입을 가진 발화자다. 또한 탄실과 망양초가 일치한다는 보증이 없듯, 창작자 망양초가 글쓰기의 주체와 일치한다는 보증 또한 없다. 그들은 각각 자신의 내면을 가진 다른 형상들일 뿐이며, 이는 철저한 나의 분열만을 나타내는 것이다. 그럼에도 세 이름은 모두 동일한 존재로 간주되는데, 그것은 이 세 이름이 모두 김명순의 다른 이름이기 때문이다.

이 구별 불가능성 때문에, 김명순의 대부분의 문학적 글쓰기가 김명순의 고백체로 이해되어 왔다. 텍스트 내부의 통일성은 텍스트 바깥의 통일성에 의거하고, 인물 혹은 형상들의 내면은 김명순 자신의 내면으로 환원되어 왔기 때문이다. 그러나 여기서 김명순이 보여주는 것은 다만 균열 그 자체다. 그 형상들은 자신이지만 동시에 자신 자체는 아니다. 탄실과 망양초는 김명순이면서 김명순의 복사본이자, 김명순 그 자체는 아닌 형상들에 해당하기 때문이다. 그가 자기의 안에 있는 무수한 형상들을 “거울 조각”이자 “아해들”이라고 부를 때(“허공을잡으려든 서름들이/ 분노에 매마져부서진 거울조각들이/ 피마져 피에저든아해들이”(「내가삼에」), 이러한 형상들의 진짜 성격이 드러난다. 시의 화자인 나는 남의 말을 인용하듯, 나의 말을 인용한다. 그

22) 이러한 점이 이 작품을 시 장르로 규정하기 어렵게 한다. 대체로 시로 간주되지만, 시극으로 정의하는 경우도 있는데 사실 장르적 규정은 그다지 의미가 없다. 시로 간주할 때는 발화자의 동일성이, 극으로 간주할 때는 발화자들의 극화된 형상들이 더 강조되고 있을 뿐이다. 이러한 장르적 모호성이 발생하는 이유는 이 작품의 발화자들이 동일하면서도 결코 동일하지 않은 가면들이기 때문이다.

러나 이들이 각자의 발화를 독자적으로 갖는다면, 탄실과 망양초의 형상을 ‘빌어’ 말하는 주체의 발화는 성공할 수 있는가? 이 지점에서 글쓰기의 주체는 자신의 발화에 실패한다. 고백에 실패하는 것이다.

힘만은어머니의품에
머리만은 處女는우섯다
그仁慈한 뺨과눈에
적은입 대이면서
그목을 꼭그러안어서
숨막히시는 소리를드르면서.

차되찬 어머니의품에
머리만은 處女는울었다
그冷落한 어머니를보고
어머니 어머니
우왜도라가섯소 하고부르지지며
누가피워서 그리헛소하고울면서.

春風에졸든 彈實이
雪寒風에 훌훌웃기다
사랑에 게으르든彈實이
虐待에 東奔西走하다
여막에 줄돈업스니
돌베개베고 꿈에꿈을꾸다.

꿈에前갓치 비단이불덮고
풀갓잠드려 꿈을꾸니
우래는 우러오고
비방울이 쭉쭉뚫는다
탄실은화닥짝 몸을이르키여

벽력소리에 몰니여
힘껏 다라났다
다라날수록 비와눈은
그혈버슴몸에 쓰다지고
요란한소래는 밋친 듯 달너들다
그는 나무그늘에 몸을 숨겼다.

원하날이 그에게呼습하다
『前進하라 前進하라』
그는 어린양갓치
두려움에 몰니여서
혈버슴몸 썰면서도
한업시 다라났다
그동안에 날은개엇더라
靑답살이 돌너심은 프른길에
누군지 그의손을잇그라
그러나그는 호을노였다.

(「탄실의 初夢」, 전문)

이 작품의 1연과 2연에서는 어머니의 품에서 울고 있는 “치녀”의 묘사가 나타난다. 이 치녀는 3연에서 “탄실”로 호명되고, 그것은 “춘풍에 졸든 탄실”의 꿈 혹은 환상이었음이 밝혀진다. 탄실은 또 다시 꿈을 꾸는데, 4연과 5연은 탄실의 꿈의 풍경을 묘사한 것이다. 이러한 측면에서 이 시는 환상의 도입, 대화체, 자기의 극화라는 특징을 「조로의 화몽」과 공유하고 있다. 장미들과 망양초의 대화와 같은 대화체는 나타나지 않는데, 완전히 사라진 것은 아니다. 다만 대화하지 않는, 개별적인 목소리들이 대화체의 특징을 지니고 있다.

즉 이 시에서는 최소한의 세 개의 목소리가 출현한다. “어머니 어머니/ 우 왜도라가섯소”, “누가 띄워서 그리했소”라고 울며 말하는 “치녀” 즉 “탄실”의 목소리, 그리고 이를 “하고 부르짖으며”, “하고 울면서”라고 쓰는 시적 화

자의 목소리, 그리고 꿈 속에서 탄실에게 “전진하라 전진하라”라고 외치는 하늘이 목소리가 그것이다. 「조로의 화몽」에서 형상들이 작가 김명순의 이름에 의해 통합되었다면, 이 시에서는 세 개의 목소리가 시적 화자의 발화 속에서 뒤섞여 제시된다. 즉 탄실의 목소리와 탄실이 꿈에서 듣는 목소리는 시적 화자의 목소리에 의해 전달되고 있기 때문이다. 그러나 발화의 통합은 이루어지지 않는다. 직접, 간접 인용 표지를 통해 탄실의 목소리나 하늘의 목소리는 시적 발화와 분리되어 별개인 것으로 제시되기 때문이다.

다른 작품, 8개의 소리와 그에 대한 응답을 나타낸 「들니는 소래들」도 그러하지만, 특히 「분신」은 자기의 극화와 통합되지 않는 타자의 목소리를 강렬하게 보여준다. 눈을 감으면 처너거지가 겁에 질려 헤매는 장면이 떠오른다는 1연의 다음에 제시된 2연에서는 과거의 어느 아침에 들었던 목소리를 제시한다. “나는 학교에 가는 길가에서/ 나를 향해오는 그림자를 보았다/ 그리고 『어디를 가시오』 하는/ 그분명한 음성도 드렸다.”(「분신」)에서 “어디를 가시오하는 그 분명한 음성”은 과거에 들었던 음성이다. 그러나 이 음성은 동시에 지금도 여전히 자기의 안에서 생생하게 살아서 울리는 목소리다. 이 목소리는 앞서 「탄실의 초몽」에서 제시되던 것처럼 기호를 통해 화자의 발화와 분리되어 있다. 화자는 이 타자의 목소리를 통합시켜 자기화 시키지 못하고, 다만 전달하고 있는 셈이다. 그러나 그것은 여전히 시적 발화 안에 있는 목소리이다. 말하자면 시적 발화는 타자의 발화와 뒤섞여 있는 것이다.

이 목소리들의 균열은 김명순 시의 발화적 특징으로 지적되어 왔다. 박혜련이 적절하게 지적했듯, 그것은 자기 자신의 이중적 발화이거나 현상적 청자를 설정한 대화체라는 두 가지 형태로 드러나 있다.²³⁾ 가령, “조선야 내가

23) 박혜련, 「어조의 분열: 유편과 탈주의 욕망 사이」, 『여성문학연구』 2호, 한국여성문학회, 1999, 96면. 박혜련은 『생명의 과실』에 수록된 시를 면밀히 검토하면서, 자기 자신의 내면의 목소리가 이중적으로 고백되던 상태에서 현상적 청자를 설정하여 객체와의 대화 방식으로 바뀌고 있는 과정을 분석하고 있다. 이때 이중적 목소리는 외적 억압을 내면화함으로써 외적 대상을 향한 비적대감과 분노를 자신에게 향하게 하는 시적 주체의 이성적 목소리와 이성의 억압에서 빠져 나온 비이성의 비명에 가까운 절규의 어조가 미묘하게 교직되어 있는 것으로 논의되

너를 永訣할시대”로 시작하여, “이사나운곳아 사나운곳아.”로 끝나는 「유언, 이나, “우는이어/ 나의 벗이어”를 호명하는 「위로, “가슴”, “고향”, “벗”을 차례로 호명하며 자신의 외로움을 표현하는 「외로움의 부름, 어머니와 딸의 각각의 발화가 대화체로 진행되는 「재롱」과 같이, 현상적 청자를 호명하는 경우에 일종의 대화체가 성립한다.

그러나 더욱 중요한 것은 이러한 목소리들은 극화되어 제시되면서 여전히 형상으로서 살아 있다는 점이다. 봉선화에 “칠성”이라 이름붙인 초당집 보비의 이야기를 담은 「사랑하는이의 일흔」이나 병사였던 농군의 삶을 묘사한 「병사」는 일종의 우화적인 장면을 만들어낸다. 또한 님을 그리는 처녀의 심정을 묘사한 「탄식」이나 「꿈, 「기도」, 「남방」 등에서 “처녀”에 대한 묘사는 처녀의 형상을 그려내고 있는 것이다.

말하자면 시적 화자가 전달하는 목소리들은 자기의 형상을 가진 존재들이라는 점에서 시적 자아의 발화에 통합되지 못한다. 이러한 점 때문에 김명순의 작품이 근대적 서정시의 완결된 형식을 아직 성취하지 못하고 있는 것으로 여겨지기도 한다. 그러나 근대적 서정시의 규범에 따라 이를 기법적 불완전성이나 작품의 완결성의 결여로 이해한다면 형상들의 발화, 통합되지 않는 목소리들이 보여주는 적극적인 의미를 해석할 수 없다. 이러한 발화는 근대 문학의 주체인 ‘자기’의 완결성을 파괴하는 타자의 발화이기 때문이다.

형상들의 발화는 나의 발화 속에 통합되지 않는다. 그렇다고 나의 발화와 대화적으로 소통하는 것도 아니다. 그것은 갑자기 들려온 하늘의 목소리처럼, 삼 년 전에 분명히 들었던 음성처럼 지금 현재의 ‘나’의 발화를 중단하고 나의 발화 속에 침입한 다른 목소리에 해당한다. 그렇다면 김명순의 시에서 시적 화자의 목소리는 다른 목소리와 뒤섞여 발화되며, 이러한 발화란 블랑쇼의 지적대로 ‘복수의 발화’라고 할 수 있을 것이다.²⁴⁾ 다른 목소리를 자기

며, 또한 「귀여운 내수리」나 「들리는 소리들」 등 시적 발화가 대화의 방식으로 바뀌고 있다고 지적하고 있다. (위의 글, 100면.) 시적 발화의 분열적인 측면에 초점을 맞춘다는 점에 주목되지만, 그는 이 발화의 분열을 김명순이라는 작자 자신의 고통의 경험으로 환원한다는 점에서 이 글의 논조와는 다르다.

24) M. Blanchot, *The Infinite Conversation*, trans. Susan Hanson, Minneapolis: University

의 입으로 한꺼번에 내는 시적 화자는 누구의 말을 하는 것인가?

이러한 시를 근대적 서정시로, 자기 고백의 글쓰기로 이해할 수 있을까? 타자의 목소리를 자기의 목소리로 전달하는 이 ‘자기’를 근대 문학의 주체로 이해할 수 있을 것인가? 『창조』와 『폐허』는 개인의 내면을 신성한 자연과 유비시킴으로써, 자아의 절대성을 구축했고 이는 문학이라는 절대적 가치의 토대가 되었다.²⁵⁾ 그러나 김명순에게 ‘자기’는 결코 신성하고 절대적인 것으로 구축되지 않는다. 왜냐하면 그가 “나와 내 마음 속에 백힌 그림자의 주인과는, 운명적으로 접근할 수 없는 것이다. 두 사람은 선천적으로나 후천적으로나 접근할 수도 없는 것이다.”²⁶⁾라고 말할 때, 그에게 자기란 사랑하는 대상인 동시에 저주하는 대상이기 때문이다.

김명순은 ‘오해’로 인해 고통 받았다. 그 오해들은 모두 거짓말들이다. 자신에 대한 떠도는 이야기도 거짓말일 뿐 아니라, 자신을 사랑한다고 다가온 이들의 말들 또한 거짓말들이었다.²⁷⁾ 진실을 전하지 않는, 자신의 진실을 알아주지 않는 모든 말들이 거짓말이라면 이에 대응하는 말은 진실된 말이어야 할 것이다. 그러나 김명순은 또 다른 거짓말로, 즉 자기 형상의 말로서 대응한다. 그것은 자신의, 주체의 말이 아니라는 점에서 침묵이다. 말하자면 자기의 말은 이 복수의 발화 속에서 생략되는 것이다.

오해에 대해 말하지 않는 것은 말할 필요가 없기 때문이 아니라, 그 오해 자체가 자신의 내면의 목소리와 다르지 않기 때문이다. 그는 무수한 형상의 말소리를 빌어 말하면서, 동시에 그러한 타자의 발화 없이는 발화할 수 없는 자신을 발견한다. 그리고 말할 수 없음이라는 고통만이 여기에 전시된다. 그러나 그렇다면 그는 왜 이 말할 수 없는 말을 계속하는 것인가. 말하자면 왜 문학적 글쓰기를 수행하는 것인가. 이 반복, 자신의 고통을 끝없이

of Minnesota Press, 2008, p.216. 여기서의 박슬기, 『리듬의 이론』, 서강대 출판부, 2018, 204면에서 재인용.

25) 박슬기, 「1920년대 초 동인지 문인들의 예술론에 나타난 예술과 자아의 관계」, 『개념과 소통』 12호, 한림대 한림과학원, 2013, 58면.

26) 김명순, 「봄 너거리에서」, 『생명의 과실』, 한성도서, 1925, 95면.

27) 김명순, 「대중없는 이야기」, 『생명의 과실』, 66면; 「네 자신 우해」, 『생명의 과실』, 75면.

반복하는 것 속에 그의 말이 있다. 자기 안의 낯설고 이질적인 것들의 목소리를 반복하는 것이 김명순의 시 쓰기인 셈이다.

3. 근원적 고통의 반복으로서의 쓰기, 자기의 죽음으로서의 예술

분열된 목소리를 현시하는 시들은 쓰기의 끝에서 표현할 자기가 없다는 짐판을 발견한다. 동인지 문단의 다른 이들과는 달리, 김명순에게 ‘자아’는 끝없이 자신을 나락으로 내모는 “그림자”에 시달리는 것이다. 첫 번째 유학에서 씻을 수 없는 상처를 입고 돌아왔을 때, 그는 자신의 고통에 대해 “영원히 자아를 滅亡시킬 근본의 망념인지 자아를 향상시키려는 기초의 사려인지는 스스로 판단키 어렵”²⁸⁾다고 썼다. 그는 이 수필에서 벼락을 맞아 뿌리밖에 남지 않은 나무에 그 자신을 투영한다. 그가 나무에게서 보는 것은 “자연의 형벌”이다. 뿌리밖에 남지 않은 나무는 무슨 이유에서 그러한 형벌을 받았는가. 그는 “참으로 그 나무가 소생치 못할 것을 알”²⁹⁾기 때문에 전율한다. 나무에 투영된 그의 자아는 그를 붙잡고 있는 죄없이 받는 형벌에 대한 감각을 느끼고, 이 형벌에 대한 감각이 그를 그토록 분열되게 하는 것이다. 말하자면 그는 근대적 자아의 가장 깊은 의식, 원인 없는 죄의식에 기반한 의식에까지 나아간다.

이러한 죄의식은 사실은 김명순 자신의 죄에 의한 것이 아니다. 죄를 강요하는 타자들의 강요를 내면화한 것이되, 그것이 그의 자아를 구속하고 있다는 점에서 김명순의 자아는 주체 없는 주체, 극단적 수동성의 성격을 지닌다. 불량쇼가 강조했듯, 이러한 수동성은 자아의 파멸과 자아의 대속을 수반한다.³⁰⁾ 주체가 될 수 없는 자아의 파멸이 발화의 분열로 나타났다면, 자아

28) 김명순, 『XX언니에게』, 『여자계』, 1918 (여기서는 서정자·남은혜 공편, 앞의 책, 616면)

29) 위의 글, 617면.

의 대속은 원죄 의식과 형벌, 그리고 그 대속자로서의 자기 정립으로 나타난다. 「탄실의 초몽」이나 「초몽」에서 탄실은 환상 속에서 자신을 부르는 목소리를 듣는다. 그것은 “전진하라”라는 하늘의 명이었으며, 「초몽」에서 그는 어떤 젊은 사람의 인도로 인해 “藝의 道”라는 길로 들어가게 된다. 말하자면, 예술은 고통과 번민에 멸망될 자아가 도달하게 되는 구원의 세계이되 신성하고 절대적인 영역에 해당하는 것이기 때문이다. 바로 이 지점에서 그는 정확히 1920년대 유미주의자들이 예술에 신성함을 부여했던 논리를 공유하고 있다.³¹⁾ 다른 것이 있다면 그는 자아의 신성화를 통해서가 아니라, 자기로부터 더 도피함으로써 예술을 추구하고자 하는 것이다.

하나 언니여 노래는 아직도 입 밖에 내서 부를 것이 나오지 않습니다. 아아 제 속에는 이상에 불타는 사람들과 같이 하게 하자는 애착이 밀어(蜜語)가 되어 새 광명을 얻은 듯이 장차 자라날 희망을 가지고 웃음 웃었던 것입니다. 이 두문불출하는 한 간 방안에는 남모르는 자신(自信)과 길한 행복이 숨었습니다. 그것은 새 진리가 저를 살린 탓입니다. (중략) 하나 언니여 슬프지 않습니다. 사랑은 지극히 드물게 있습니다. 사람의 인격완성과 같이 드물게 있습니다. 아득거리고 변하고 속이는 것이 사랑이 아님은 당연합니다.

참사랑을 얻으면 노래하지요 그때까지 밀어입니다.

(「계통 없는 소식의 일절」, 88-89면)

김명순에게 예술은 “노래”의 비유를 통해 제시된다. 위의 인용은 작곡을 위한 리드를 만들어 보내라는 XX언니에 대한 답장이다. 그는 “하나 언니여 노래는 아직도 입 밖에 내어서 부를 것이 나오지 않”는 다며, “참사랑을 얻으면 노래하지요 그때까지는 밀어입니다.”라고 말한다. 말하자면 그는 “노래”와 “밀어”를 대조적으로 설정하고 있다. 밀어란 혼자 하는 말이지만, 노래는 “여러 사람을 기쁘게 할 정조(情調)가 사람들이 사는 땅덩어리와 사회와 또 국

30) 모리스 블랑쇼, 박준상 역, 『카오스의 글쓰기』, 그린비, 2012, 53면.

31) 이에 관해서는, 조영복, 「동인지 시대의 담론과 ‘내면-예술’의 계단」, 『1920년대 초기 시의 이념과 미학』, 소명출판, 2004, 117-124면 참조.

가에까지 향해서 사랑을 선언하고 단결을 맹세”³²⁾하는 것, 즉 자신의 내면에서 도출되어 사람과 사회, 국가에까지 확산되는 사랑을 기반으로 하는 것이다. 이러할 때 그의 노래는 사랑의 개념과 밀접한 관계를 맺는다.

그렇다면 밀어는 무엇인가? 밀어는 위의 인용에서 “이상에 불타는 사람들과 같이 하게 하자는 애착”에 해당한다. 이때 이상은 “모든 거짓을 물리치고, 다만 홀로인 한 사람과 참되게 결합할 내 최고의 이상”³³⁾이라는 점에서 사랑의 참된 결합에 대한 내적 열망으로 이해된다. “어떤 절대로 외롭던 혼이 사람이 그리 땡기지 않는 적막경에 배회하다가 우연히 큰 힘을 가진 한 혼을 만나서 저무른 사막에 달빛을 비치듯이 정화(情火)가 등불을” 켜 것처럼 “사상과 사상이 융합한 완전한 세계”³⁴⁾를 이루는 것이다. 말하자면, ‘나’는 혼과 혼의 만남, 사상과 사상이 융합한 완전한 세계에 대한 내적 열망을 지니고 있고 그것은 ‘밀어’로 표현된다. 그러나 밀어가 노래가 되기 위해서는, 이 이상과 애착이 사람과 사람 사이에서 공명을 일으켜야만 하는 것이다.

그러한 차원에서 그의 예술은 단지 신성한 내면이라는 이상적 세계를 그려내는 것이 아니다. “먼저 자기를 안 다음에 남을 아는 것”³⁵⁾이 중요하다는 점에서 예술은 자기의 각성에서 출발한다. 그러나 공명을 통해 확산되어야만 예술은 성취될 수 있다. 그렇다면 그에게 중요한 것은 자신의 각성이 아니다. 그것은 자기를 알아봐주는 타자에게 달린 것이기 때문이다. 나를 알아주는 자와의 만남이 진정한 사랑이라면, 이 사랑은 나와 타자 사이의 진정한 공명을 통해 예술로 성취될 수 있는 것이다. 그러나 이 바람은 바로 부정된다. “사랑은 지극히 드물게 있습니다”라고 말할 때, 그것은 사실상 성취 불가능한 바람을 가리킨다. 자기를 알고 남을 아는 사랑은 곧바로, “그러나, 어찌해서, 저편에서 나를 사랑하는 줄 알 것이나?”³⁶⁾라고 부정된다. 그에게 중요한 것은 나의 자각 그 자체가 아니라, 그것을 알아줄 사람이 없다는 사실,

32) 김명순, 「계통 없는 소식의 일절」, 『생명의 과실』, 88면.

33) 김명순, 「대중없는 이야기」, 66면.

34) 「계통없는 소식의 일절」, 87-88면.

35) 「봄 네거리에서」, 96면.

36) 위의 글, 같은 면.

즉 사랑의 절대적인 불가능성이다.

김명순은 자신의 노래를 지을 수 없는 이유를 말하면서 두 가지 에피소드를 제시한다. 하나는 여류 피아니스트와 여류 시인이 함께 살면서 서로에게 자신의 예술을 들려주나, 같이 있는 시간이 길어지면서 더 이상 서로를 기쁘게 할 수 있는 예술을 창작하지 못하게 되자 떨어져 살기로 결정했다는 것이다. 또 하나는 “홀쭉한 여자”와 “뚱뚱한 부인”이 한 남자를 두고 껌게 되는 사랑의 삼각관계에 관한 내용이다. 두 에피소드는 자신에게 주림이 없었고, 그렇기에 생활의 향상이 없었고 그러므로 나의 선명한 생활이³⁷⁾ 없었다는 것을 말하기 위해 제시한 것이다.

그러나 글 전체의 논지와 이 두 가지 에피소드와의 관계는 분명하지 않다. 첫 번째 에피소드는 자기 자신을 지키면서 동시에 예술의 성취가 가능한 이상적 공동체를 그렸다면, 두 번째 에피소드는 세 사람의 연애 스캔들이 세간에 잘못 알려져 ‘홀쭉한 여자’가 상처를 받는 내용에 대한 것이기 때문이다. 두 번째 에피소드에 대해 말할 때 김명순의 서술은 매우 혼란스럽다. 홀쭉한 여자는 본래 그 남자를 사랑하지 않았고 그래서 고향으로 떠났으나, 뚱뚱한 부인이 구애하고 있다는 그 남자의 편지에는 꼬박꼬박 답장을 한다. 그

37) 여기서 김명순의 ‘생활’의 개념은 재고해볼 필요가 있다. 그는 노래를 만들기 위해서 “각자 자기의 선명한 생활”(『계통없는 소식의 일절』, 81면.)이 필요한데, 현재 자신에게는 이 생활다운 생활의 계단을 넘어선 것이 없어서, 노래할 만한 것이 없다는 것이다. 찌르레기나 매미가 각자 자기의 소리를 낼 수 있는 것처럼 자신에게도 선명한 생활이 필요하다는 점이다. 이렇게 그의 노래, 즉 예술은 ‘생활’이라는 개념과 연결되어 있다. 이러한 ‘생활’은 예술 창작의 기초로서 물질적 삶의 상태를 의미하는 것은 아니다. 노동과 같은 것이 아니라, 불행과 고통에의 민감함, 즉 “생”과 같은 것이다.(『동인기』, 『폐허 이후』(여기서는 서정자·남은혜 공편, 앞의 책, 620면.)) 말하자면 자신의 내면에서 우러나는 예술은 자신의 삶의 회로애락에 대한 민감한 내적 감각을 통해 탄생할 수 있다. 그러므로 그에게 생활은 다만 일상적 삶을 영위하는 것이 아니라 자신의 생명을 추구하는 것이다. 그러므로 그가 ‘생활’이라는 용어를 사용하고 있지만, 이는 1920년대에 새로 제기되었던 사회주의적 경향을 띤 용어였다기보다는, ‘예술적 생활’이라는 용어로 대표되는 예술화된 생활, 예술의 토대로서 생명의 활동으로 이해하는 것이 마땅해 보인다.

답장은 또 자신은 당신을 만날 수 없다는 내용이다. 말하자면 그는 사랑하지 않는다는 의사를 표현하면서도, 사랑을 받지 못하는 것을 두려워한다. 자신이 없어서 지옥을 헤맨다는 그의 편지를 받은 때에 그 남자는 자신이 훌쩍한 여자를 버렸다는 선전을 하고 있었다며 그는 “쓰게 웃었”을 뿐이다.

두 번째 에피소드는 얼핏 삼각관계를 두고 퍼진 오해에 대한 방어적 해명처럼 보인다. 그러나 훌쩍한 여자가 오해에 대해 다만 “쓰게 웃”는 이유는 이를 적극적으로 해명하고 싶지 않다는 뜻이다. 그는 다만 “훌쩍한 지극히 높은 곳만 처음부터 바라보던 그에게는 향상은 없었고 오직 사랑하지 않는 남녀가 동거했다는 가책”만 남았다고 말하고 있다. 여기서 훌쩍한 여자가 밝히고 싶은 것은 그 남자를 사랑하지 않았던 점, 높은 자긍심, 그리고 자신의 행동에 대한 죄의식이다. 그것이 훌쩍한 여자의 내적 진실인데, 그의 고통은 이 진실이 그 남자의 거짓말로 인해서 알려지지 않았다는 데서 발생한다.

그러나 그 역시 자신의 진실을 알지 못한다. 그는 사랑하지 않는다고 말하면서도 동시에 사랑을 바라고 있기 때문이다. 또한 진실을 알리고 싶어 하지 않으면서도 동시에 사람들이 알아주길 바란다. 그러할 때, 그는 남들이 알아주지 않는 자기 자신에 대한 애착과 알아주기를 바라는 욕망 사이에서 진동한다. 그가 수필 곳곳에서 자신을 미인으로 규정하는 타인의 목소리를 등장시키는 이유도 이 때문일 것이다. 결국 그에게 중요한 것은 ‘나를 아는 것’이 아니라 ‘나를 알아주는 것’, 타자의 욕망이다. 그렇다면 참사랑의 성취는 나에게 달린 것이 아니라 본질적으로 타인에게 달려 있다. 타인이 나를 알아주지 않으면 내가 나를 아는 것은 다만 밀어내 지나지 않으며 결코 노래가 될 수 없기 때문이다. 그러나 나를 본질적으로 알아주는 타인은 존재하지 않는다. “대개 사람의 장단이 거진거진 같을 것 같고 의사가 융통할 듯하면서도 도무지 같은 일이라고는 드물고 융통하는 일이라고는 드물다”³⁸⁾라고 한다거나 할 때 그는 근본적으로 사람과 사람의 소통, 즉 서로가 서로의 본질을 아는 것은 완전히 불가능하다는 점을 인식하고 있기 때문이다.

그렇다면 도대체 어떻게 사랑이 혹은 공명이 가능한 것일까. ‘나’는 타자

38) 「대중없는 이야기」, 61면.

의 욕망에 의존하므로, 자아는 타자 의존적이다. 그것은 타자 역시도 마찬가지로 지일 것이다. 그렇다면 이러한 자아에게 가능한 노래란 오직 무수한 목소리들의 집합체이자, 결코 실현될 수 없는 공명일 수밖에 없다.

고요한옛날의 노래여
썸가운데 거러오는 발자취가티
들녘다 사라지는……
어머니의노래여, 사랑의탄식이여.

『타방타방네야 너어디를올머가니
내어머니 몸진곳에 짓먹으러올면간다』
이는 내어머니의 가리키신 노래이나
물결이는 말뭇미테 이것만아노라.

넷날의 날사랑하시든 내어머니를
큰사랑을세상에서 일흔서름이
멜로디-만 黃昏을숨지을째
쟁미빛으로열닌 들길에는 바람도애타라.

오래인노래여 내게넷말삼을들니사
어린이의 서름속에 잇그러드리소서
不老草로수노흔 초록옷을넘히소서
그러면 나는 萬年靑의빨간 열매가트리다.

말을니즌노래여 音調만남어서
길다한곳에 레-데강이흐름되가
모든 것을 씻쳐버리는 淨化水가흐름되가
오오그물이 내겨울이되리다.

無言歌여 다만音響이여 나를잇그러

그대의말삼 사라진곳에
내어머니몸진곳에 山을넘고물을건느라
옛날의노래여, 사라지는울님이여.

(「옛날의 노래」, 전문)

김명순의 가장 훌륭한 시에 해당하는 이 시는 1920년대 노래의 공동체의 맥락에서 많이 논의되었다. 상실된 노래의 감각은 그로 하여금 반복해서 시를 쓰게 하는 일종의 충동이다.³⁹⁾ 민요나 잡가를 자신의 시 쓰기에 수용했던 김소월이나 홍사옹과 마찬가지로, 그 역시 민요를 수용하고 있다. 「다복녀 타령」 혹은 「타방녀 타령」 등 다양하게 불리는 이 노래는 강원도를 중심으로 산재했던 서사 민요다. “타방네”를 호명하는 창자와 이에 대답하는 다복녀의 대화가 반복적으로 제시되는 형식을 지닌 이 노래는 죽은 어머니의 무덤을 찾아가는 다복녀를 창자가 다양한 이유를 들어 만류하는 내용을 담고 있다.⁴⁰⁾

이 시에서 다복녀 타령은 첫 번째로는 “내 어머니가 가르치신 노래”로, 어머니가 어린 시절에 불러주었던 노래이자 어머니를 상실함으로써 상실한 노래를 가리킨다. 이 노래는 과거에는 있었으나 지금은 상실한 어머니와의 관계를 상기시킨다. 두 번째로는 다복녀 이야기, 즉 어머니의 무덤에 찾아가는 어린 소녀의 이야기를 가리킨다. 화자는 다복녀와 자신을 동일화하는데, “오래인 노래여 내게 옛 말씀을 들리사/ 어린이의 설움 속에 이끌어 들이소서”라고 할 때, 이 “어린이”란 다복녀인 동시에 그 자신을 말하는 것이다. 어머니가 부르시던 노래의 기억과 어머니를 상실한 어린 소녀의 이야기는 둘 다 어머니의 상실을 주체화한다. 그러므로 이 시에서 노래의 기본적 역할은 어머니에 대한 애도를 표현하는 것이다.

그런데 이 노래는 겹낫표로 제시됨으로써, 노래가 화자의 발화 속에 통합

39) 이에 관해서는 박슬기, 앞의 책, 233면.

40) 최자운, 「다복녀 민요의 유형과 서사민요적 성격」, 『한국민요학』 22집, 한국민요학회, 2008, 349면.

되지 않는다. 어머니의 무덤을 찾아가 어머니를 만나려는 소녀의 믿음과 희망을 계속해서 부정하는 창자의 목소리는 화자의 발화의 ‘안’에서 울려 나온다. 다복녀와 동일시된 화자는 어머니를 만나려는 소망을 여전히 간직하고 있다. 그럼에도 그 소망을 부정하는 목소리 역시 여전히 살아있는 것이다. 노래는 말씀과 음조로 분리되는데, ‘말씀을 상실’하였으므로 화자는 노래의 형식 즉 “음조”만을 기억한다. 그러므로 그 내용은 잃어버린 채로 음악적 형식만, 반항하는 멜로디만 계속해서 화자를 붙잡고 있는 것이다.

이 노래는 결과적으로 나를 이끌어 죽음에 이르게 한다. 그 끝, 노래가 이끄는 끝이란 “어머니의 몸진 곳”이기 때문이다. “길 다한 곳에 레-테강이 흐릅디까/ 모든 것을 씻어버리는 정화수가 흐릅디까/ 오오 그 물이 내 거울이 되리라”라고 할 때, 결과적으로 이 음악은 나의 죽음과 나의 소멸을 이끄는 것이기 때문이다. 그러므로 “블로초”나 “만년청”의 이미지는 죽음 속의 불멸성, 다시 말해 영원한 죽음을 가리킨다.

노래는 시가 진행되면서 “말씀을 잊은 노래”에서 “무언가” 즉 멜로디 그 자체가 되었다가 마지막으로는 다만 “음향”으로 소멸된다. 노래가 결국에는 화자 안에서 울려 나오는 타자의 목소리라는 점에서, 이 “음향”은 주체의 이면에서 울려 나오는 메아리, 주체를 죽음의 충동에 이르게 하는 근원적인 노래다.⁴¹⁾

노래는 자신의 근원으로 이끈다. 그것은 어머니의 “몸진 곳”이자, 어머니 그 자체다. 이 시에서 김명순이 보여주었던 죄의식과 형벌의 관계의 실체가 명확해진다. 그는 여러 시와 수필에서 어머니에 대한 그리움과 어머니의 죽음에 대한 자신의 부채감을 말했다. 그는 어머니를 미워했던 것에 대한 죄책감을 가지고 있다. 그러나 그 미움 자체는 자신의 출생의 부정성에서 기인한 것이었으므로, 어머니는 또한 자신의 근본적인 부정성을 환기한다. 단죄되어야 할 여성으로서의 어머니는 그 자신의 또 다른 형상이자, 자기 자신인 것

41) 주체의 배후에서 울리는 음악과 주체의 죽음, 그리고 글쓰기의 반복의 관계에 대한 라쿠 라바르트의 논의 참조. 여기서는 박슬기, 앞의 책, 94-97면; 박슬기, 『한국 근대시의 형성과 울의 이념』, 소명출판, 2014, 71-73면 참조.

이다. 말하자면 이 시에서의 어머니의 상실과 회복불가능성은 바로 그 자신의 상실과 회복불가능성과 동일한 것이다. 자기의 회복은 역설적으로 자기의 죽음에서 가능하지만, 그는 이미 죽은 것이므로 자기가 회복되었다고 할 수 없다.

김명순의 근원적 고통은 이 지점에 놓인다. 자기의 긍정과 부정을 반복하면서, 이 고통은 결코 해소될 수 없다. 그러할 때 고통의 반복이 문학적 글쓰기의 반복으로 나타난다. 그러나 이 시가 보여주고 있듯, 그러한 글쓰기는 결국 자기가 소멸되는 노래와 다르지 않은 것이다.

타자의 목소리인 노래는 또한 화자의 목소리라는 점에서 이 노래는 앞서 논의한 결코 성취될 수 없는 공명에 상응한다. 김명순의 논의에서 공명은 나의 바깥에서 타자와 더불어 성취될 수 있는 것이 아니다. 그의 모든 형상들이 하나의 입으로 각자의 목소리를 내는 것, 그것이 공명의 진짜 의미에 해당한다. 그러나 그것은 주체의 죽음, 주체가 더 이상 주체일 수 없는 심연의 지점이다. 김명순의 예술, 노래로서의 예술은 이러한 지점, 근대 문학의 가장 본질적이지만 애써 외면해 온 자기의 죽음을 드러내보인다. “音響과色彩의 兩岸을건너/ 주옥 벗은길”이자, “서로아는영혼이 解放되어맞나는/ 幽玄境의 길”(「길」)이다. 이 영혼의 길인 유희경의 길은 산 자의 길이 아니며, 동시에 “서로 아는 영혼”이 만나는 길, 역설적으로 생명의 길이되, 죽음의 길이인 이 길이야말로 죽음에 추동되는 예술이자, 글쓰기 그 자체 즉 문학적인 셈이다.

4. 1920년대 동인지 문학의 심연, ‘자기’를 내파하는 글쓰기

김동인, 전영택 등의 『창조』파들이 한때 동인이었던 김명순을 대하는 방식은 일종의 처벌에 가깝다. 표면적으로는 김기진이 김명순의 작가적 정체성에 가장 큰 타격을 입힌 것처럼 보인다. 그것은 그가 작가 김명순을 호명하

여 여성 김명순으로 되돌려 놓았기 때문이다. 그러나 근본적 결함을 가진 여성 김명순은 그럼에도 불구하고 작가로 간주된다. 그가 김명순의 「손님」을 비평하는 자리에서, 김명순의 여러 여성적인 기질의 문제가 해소되었다고 보고 일종의 ‘건강한 내적 전향’을 호평한 것은⁴²⁾ 김기진이 김명순을 어쨌든 작가로서 간주하고 있었던 점을 의미한다. 그러나 김동인, 전영택 등은 김명순의 생애를 자신들의 문학적 글쓰기의 대상으로 삼았고 이를 통해서 김명순이 작가로서보다는 문제적이고 결핍된 여성으로서 평가되는데 기여했다. 게다가 그들이 「김연실전」(1939)이나 「김탄실과 그의 아들」(1955)을 쓴 시기는 이미 김명순의 작가적 활동이 끝난 시점이었다. 말하자면 그들은 김명순이 활발하게 작품 활동을 하던 시기에는 침묵했고, 작가적 활동이 끝난 시점에 다시 방종한 신여성으로 소환하여 처벌했다. 왜 이러한 처벌이 필요했던 것인가.

그것은 ‘작가 김명순’의 글쓰기 자체를 부정할 필요가 있었기 때문,⁴³⁾ 나아가 그의 글쓰기가 그들이 세우고자 하는 문학에 대한 모종의 위협이었기 때문이다. 동인지 문단이 구축했던 문학이라는 절대성은 자아의 절대성에 기초하고 있다는 점에서 순전히 형식적인 것들이다. 그러나 이러한 자아란 사실은 공백지점, 계몽의 네트워크 속에서 자리하는 공백에 불과하다는 점은

42) 김기진, 「사월의 창작란」, 『조선문단』 16호, 1926.5, 14-15면. 여기서는 김도경의 김기진 인용과 그에 대한 평가를 참조함. (김도경, 「김명순에 대한 두 개의 진단과 김명순 소설의 존재방식」, 『한국문예비평연구』 63집, 한국현대문예비평학회, 2019, 54-55면.) 김도경은 김명순 작품에 대한 당대의 평가를 분석하면서, 당대의 평가가 김명순을 ‘히스테리’로 규정하고 이에 기반하여 김명순 작품에 대한 평가가 이루어지고 있다고 평가하고 있다.

43) 소설 「김연실전」의 창작 의도에 대한 의문을 제기하면서, 이상재는 원고료와 출판사의 이익 실현 등 여러 경제적인 이유도 있었겠지만 가장 중요한 것은 김동인의 근대 여성문학가에 대한 배제의 논리를 들었다. (이상재, 「김연실전에 나타난 모순과 욕망」, 『한국문학이론과 비평』 73집, 한국문학이론과비평학회, 2016, 302면.) 즉, 근대 문학 선구자로서 유일한 지위를 선점하고 싶었던 김동인이 「김연실전」의 창작을 통해 작가 김명순을 배제함으로써 작가의 문학적 열등의식에 따른 결과물이면서 동시에 그의 욕망을 발현시키는 행위였다는 것이다. (이에 대한 자세한 논의는 위의 글, 302-306면 참조.)

그 절대성에 대한 강변이 보여준다. 김명순의 글쓰기는 이러한 자아의 절대성을 훼손시킨다. 자기의 본질적 분열과 파탄을 드러내는 글쓰기, 끊임없이 죽음에 이끌리는 글쓰기는 배제될 수밖에 없다. 김명순의 글쓰기는 근대적 주체가 그 자신의 문학을 성립시키기 위해 외면해야 하는 시선이자, 그 시선을 되돌려주는 일종의 암흑 지점인 셈이다.

참 고 문 헌

1. 자료

김명순, 『생명의 과실』, 한성도서, 1925.

김명순, 서정자·남은혜 공편, 『김명순 문학전집』, 푸른사상, 2010.

2. 논저

김도경, 「김명순에 대한 두 개의 진단과 김명순 소설의 존재방식」, 『한국문예비평연구』 63집, 한국현대문예비평학회, 2019, 35-62면.

김명훈, 「두 개의 신화와 두 번의 돌아봄, 그리고 하나이지 않은 X」, 『한국현대문학연구』 56집, 한국현대문학회, 2018, 363-396면.

박슬기, 『한국 근대시의 형성과 율의 이념』, 소명출판, 2014, 71-73면.

_____, 『리듬의 이론』, 서강대 출판부, 2018, 94-260면.

_____, 「1920년대 초 동인지 문인들의 예술론에 나타난 예술과 자아의 관계」, 『개념과 소통』 12호, 한림대 한림과학원, 2013, 45-71면.

_____, 「『청춘』의 문학, 근대 문학의 전도된 기원」, 『현대문학의 연구』 66집, 한국문학연구학회, 2018, 35-71면.

박현수, 「김기진의 초기 행적과 문학 활동」, 『대동문화연구』 61집, 성균관대 대동문화연구원, 2008, 435-474면.

방민호, 「사랑과 절망과 도피의 로망스」, 임노월 저, 방민호 편, 『악마의 사랑』, 향연, 2005, 162면.

서정자, 「김기진의 「김명순씨에 대한 공개장」 분석」, 『여성문학연구』 43호, 한국여성문학회, 2018, 249-278면.

심진경, 「김명순이라는 텍스트와 유전하는 여성 주체」, 『여성문학연구』 47호, 한국여성문학학회, 2019, 231-255면.

이상재, 「김연실전에 나타난 모순과 욕망」, 『한국문학이론과 비평』 73집, 한국문학이론과비평학회, 2016, 287-311면.

이채경, 「전기소설 삽입시의 미학적 의미」, 『국제언어문학』 36집, 국제언어문

- 학회, 2016, 5-32면.
- 이철호, 「신경향과 비평의 낭만주의적 기원-김기진과 박영희를 중심으로」, 『민족문학사연구』 38집, 민족문사학회, 2008, 234-263면.
- 임수경, 「식민지 조선의 에스페란토와 김억」, 성균관대 박사학위논문, 2016, 30-34면.
- 조영복, 『1920년대 초기 시의 이념과 미학』, 소명출판, 2004, 117-124면.
- 최명표, 「소문으로 구성된 김명순의 삶과 문학」, 『현대문학이론연구』 30집, 현대문학이론학회, 2007, 223-236면.
- 최자운, 「다복녀 민요의 유형과 서사민요적 성격」, 『한국민요학』 22집, 한국민요학회, 2008, 347-375면.
- 최혜실, 『신여성은 무엇을 꿈꾸었는가』, 생각의 나무, 2000, 330-348면.
- 표언복 편, 『늘봄 전영택 전집』 3권, 목원대 출판부, 1994, 677-679면.
- 홍정선 편, 『김팔봉문학전집』 4권, 문학과지성사, 1989, 590-597면.
- 모리스 블랑쇼, 박준상 역, 『카오스의 글쓰기』, 그린비, 2012, 53면.

【Abstract】

The Writing of Kim Myung-soon:
As a Repetition of Agony

Park, Seulki

This paper examines that the writing of Kim Myung-soon is a kind of response triggered by misunderstanding on her, especially literary responses, not explanations to reveal the truth. This is an endeavor to identify that her works were the appearance of a substantial problem in the period of establishing modern Korean Literature, and also the writing to reveal the abyss of the modern literature. Namely, Kim is obviously the subject of writing, not of woman's writing. Kim's works have been regarded as pieces of women's writing, especially of *Sinyeosung*(New Woman). It was obvious that her works are the one of masterpieces that reflect the *Sinyeosung's* thought and life. Regarding generous opinions, her works mirrored her own life, which is proved that major characters of her works are actually herself. By using *Manyancho*, her pen name and *Tansil*, her childhood name, Kim, expressed herself as women suppressed in that time and designated her agonizing experience. However, in texts, her two names are not Kim's other name but the kind of figures that lived their own speech. Their speech never integrated into the author's language, namely Kim's speech. These split speech does not indicate the circumstance that her one subject is divided. If anything, two or three or more individual subjects are assembled in her own subject. In other words, she speaks many words with only one mouse, in that, her

speech is closes the plural speech drown concept in the idea of Blanchot. This means that she never occupies the place of 'I', as the absolute subject is the foundation of the modern literature, the 'Literature of 'I'. Furthermore, she disrupted the discourse of I by losing her own words. In this sense, her works are a kind of dark spot that have to be concealed to establish the literature of I.

Keyword : Kim Myung-soon, the writing, plural speech, subject, modern Korean literature

이 논문은 2020년 06월 14일에 투고되었으며, 2020년 07월 14일에 심사 완료되어 2020년 07월 17일에 게재가 확정되었음.

