

김기진의 대중화론 연구

박 남 훈*

목 차

- | | |
|---------------------------|--------------------|
| I. 대중화론의 전제 | III. 감정이입의 인지적 효과 |
| II. 〈합축적 독자〉와 마르크스문예의 통속화 | IV. 〈소장파〉와의 대비적 결론 |

I. 대중화론의 전제

대중화론은 1928년에서 1931년 사이 카프 비평가들 사이에서 전개되었던 논쟁적 비평이다. 주로 카프 구파의 김기진과 임화 등의 카프 소장파 사이에서 전개되었던 이 대중화논쟁은 무엇보다도 당시 식민지 공간에서 사회주의 문화운동을 전개하고자 했던 카프 집단이 문화운동의 현실적이고 구체적인 방향을 모색하게 된다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있다.

〈1. 봉건적 및 자본주의적 관념의 철저적 배격, 2. 전제적 세력과의 항쟁, 3. 의식층 조성운동의 수행을 기한다.〉는 카프 강령에¹⁾ 의하면 제1, 2항은 당시 카프가 지니고 있었던 대항적 문화운동집단으로서의²⁾ 성격을 드러내고 있다.

* 부산대학교 인문대학 강사

1) 예술운동 창간호, 1927. 11.

2) 〈대항적 문화〉란 기존 사회 속에서 상이한 삶의 형식을 발견하고 그러한 관점에 따라 사회를 변화시키길 원하는 사회적 삶과 그리고 어느 정도 정치적, 그리고 궁극적으로는 혁명적 실천에 의한 해결을 추구하는 문화형식을 의미한다. Ramond Williams, Problems in Materialism and Culture(London: Verso, 1989), 36-37년 참조.

〈무산계급운동의 일부분인 무산계급운동〉이라는 동어반복적인 자기규정은 당시 사회주의 문화운동의 실천집단으로서의 카프의 성격을 잘 보여주고 있는 것이다.

한편 강령의 제3항은 카프가 당시의 다른 사회주의 문화운동집단과 변별되는 특성을 드러내고 있다고 볼 수 있다. 〈의식층 조성운동의 수행을 기한다〉라는 명제는 카프집단이 문학이라는 매개를 통해 당대 대중에게 무산계급의식을 전파하고자 하는 문화운동의 목표를 지녔음을 잘 보여주고 있기 때문이다. 따라서 카프 대중화론은 이러한 〈의식층 조성운동의 수행〉을 위한 실질적인 창작방법론, 즉 카프 작가들의 작품이 당대 대중들에게 읽힐 수 있는 가능성을 모색하기 위한 논의였다고 규정할 수 있게 된다.

이렇게 볼 때 카프 대중화론은 그 자체 속에 상호소통론적 성격을 내재하고 있다고 볼 수 있다. 왜냐하면 이 대중화론은 무산계급사상을 카프창작을 통해 대중에게 전달하는 발신자로서의 카프집단과, 그러한 〈의식층 조성운동〉의 대상이 되는 수신자로서의 대중을 전제하고 있기 때문이다. 즉 이러한 발신자—수신자의 실제적인 상호소통과정을 통해서만 카프문화운동은 〈전달자와 수신자 사이의 쌍방적인 상호소통체계를 확립함으로써 한 계급이 다른 계급을 식민화 하기 위해 고안한 메카니즘을 탈신화화하는〉³⁾ 대항적 문화의 실천주체로서의 상호소통적 기능을 지니게 되는 것이다.

이처럼 카프 구파의 김기진과 임화를 주축으로 한 동경지부의 소장파 비평가 사이에 논쟁형식으로 전개되었던 카프 대중화론은 위와 같은 카프 자체의 정치편향적 성격과 밀접한 관련을 지닌다. 이러한 정치적 배경을 지닌 대중화론이 논쟁의 형식으로 전개되었던 것은 사회주의 이념을 당대 대중에게 전파하기 위한 목적 아래 문학생산의 방법론을 모색했던 카프 비평가들이 서로 다른 입장에 서서 맞섰던 사실에 기인하는 것이다.

그리고 문학집단으로서의 카프의 특수성을 고려할 때, 카프 대중화론은 카프창작이 반드시 당대 독자에게 읽힘으로써 대중과의 상호소통적 관계를 확립해야 한다는 당위론, 그리고 대중화론이 제기되기 직전까지 카프창작—독자

3) A. Mattelart, Mass Media, Ideology and the Revolutionary Movement(Sussex : The Harvest Press, 1988), 42면.

사이의 상호소통이 실제적으로 이루어지지 못했었다는 현실적 반성이 전제되어 있다고 볼 수 있다.

이러한 사실은 김기진이 대중화론을 논하는 글에서 내세운 첫 명제가 <여하히 하면 우리 작품을 노동대중에게 친하게 할 수 있을까>라는⁴⁾ 물음이었다는 점에서도 잘 나타난다. 여기서 <우리 작품>은 카프창작 혹은 발신자의 측면이 되며 <노동대중>은 수신자로서의 독자 대중을 의미한다. 그리고 <친하게>라는 표현은 독서에 의해 이루어지는 발신자-수신자 사이의 실제적 상호소통과정을 의미하는 것이라고 볼 수 있다. 이렇게 볼 때 카프의 예술대중화론은 그 자체가 <수용자가 전달자와 비슷한 뜻을 갖도록 기호를 선택, 제작, 전달하는 작업과 관련되는 과정>으로서의⁵⁾ 또는 <전달자가 수용자의 행동에 영향을 미치기 위한 의도를 가지고 수용자에게 메시지를 전달하는 행동적 상황>으로서의⁶⁾ 상호소통론적 관점을 그 근본 전제로 하고 있음을 알 수 있게 되는 것이다.

이처럼 대중화론은 카프비평가들이 카프작가들로 하여금 그들의 창작들이 어떻게 하면 당대 독자에게 접근될 수 있는냐는 상호소통론적 방법론을 모색한 목적론적인 창작방법론의 의미를 지닌다. 그리고 대중화를 위한 창작방법론을 내포하고 있는 이 대중화론은 반드시 카프문학 텍스트가 독자에게 읽히는 과정을 전제로 한다는 점에서 문학적 상호소통론의 측면을 지니게 된다. 곧 대중화론은 본질적으로 <한 텍스트의 작가와 독자는 한 메시지의 발신자와 수신자로서 서로 관련된다. 어떤 메시지의 전달과 수용은 발신자와 수신자 사이에 있는 상호소통의 공유된 약호들의 존재에 의존한다. 그러므로 독서는 여러가지 방식으로 텍스트 속에 약호화되어 있는 것들을 해독하는 과정으로 이루어진다.>⁷⁾ 의미에서의 문학적 상호소통을 전제하고 있는 것이다.

4) 김기진, 예술운동의 일년간, 조선지광, 1930. 1.

5) Wallace C. Fotheringham, Perspectives on Persauion(Allyn and Baco, 1966), 254면

6) Gerald R. Miller, On Defining Communication : Another Stab, Journal of Communication 14(1964), 922면

7) Susan R. Suleiman and Crosman, The Reader in the Text(Princeton Univ. Press, 1980), 7-8면.

또한 <텍스트를 해독되어야 할 메시지로 인식하고, 작가들이 어떤 의도된 의미를 상호소통하려고 하거나 어떤 의도된 효과를 생산하려고 하는 수단을 탐구하는 그 어떤 비평도 수사학적이며 독자지향적인 것이다.>는⁸⁾ 관점에 비추어 볼 때 사회주의 이념을 수락하는 <의식층 조성운동>이라는 목적론적 효과를 전제로 하고 있는 카프 예술대중화론은 근본적으로 수사학적이며 독자지향적인 성격을 지니고 있는 것으로 이해할 수 있게 된다.

이러한 관점에서 본고는 주로 문학적 상호소통의 관점에서 김기진의 대중화 방법론을 살펴보고, 또한 그의 방법론을 소장파와 결론적으로 대비하는 논의를 전개하고자 한다. 문학적 상호소통의 측면에서 볼 때 대중화론의 핵심은 카프비평가들이 대중화의 대상인 당대 대중, 특히 대상 독자를 어떤 시각에서 파악하고 있는가, 라는 문제에 집약된다. 왜냐하면 장르문제와 창작 방법론은 모두 대중화 논자들이 대중화의 대상으로 전제한 가상독자의⁹⁾ 성격에 의해 결정되는 것으로 봐야 하기 때문이다. 따라서 본고는 먼저 김기진의 가상독자의 특성을 살펴본 후, 이 가상독자와 대중화를 위한 전략적인 장르와의 관련양상, 그리고 그의 대중화 전략 장르에 전제되어 있는 문학적 상호소통전략의 양상을 수용의 측면에서 검토하게 될 것이다.¹⁰⁾

II. <함축적 독자>와 마르크스문예의 통속화

김기진은 <문예시대관 단편-통속소설 소고> (『조선일보』, 1928. 11. 9~11. 20.)에서 당시에 대중들에게 인기를 끌고 있던 통속소설과 마르크시즘을 결합시켜 <마르크스주의적 통속소설>이라는 장르를 그의 대중화론의 중심적인 장르로 내세우고 있다. 따라서 본고는 우선 이러한 그의 장르적 지향이 어떤

8) Susan R. Suleiman and Inge Crosman, 앞의 책, 10면.

9) <가상독자>란 <작가가 작품을 쓸 때 염두에 두고 있는 독자>를 뜻한다. 이는 <작가의 모든 의도를 속속들이 알고 있는 독자>라는 뜻의 <이상적 독자>와는 구분된다. Raman Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory [현대문학이론연구회역, 현대문학이론 (서울: 문학과 지성사, 1988)], 167면.

10) 김기진과 소장파의 대중화론에 대한 관점의 대비적 고찰은 좋고, 카프 예술대중화론의 상호소통론적 연구 (부산대학교원 박사학위논문, 1990) 참조요.

근거에서 출발하고 있는 것인지를 살펴보기로 한다.

우리들의 작품을 대별하여서 통속소설, 아닌 소설의 두 가지로 분류하는 근거에는 독서대중의 중에 보통독자와 교양 있는 독자와의 두 종류가 있는 까닭이다. 즉 보통인의 전문과 지식과 사상·감정·취미의 수준을 작성하고 있는 군(群)과 이 수준과 색별(色別)을 달리하여 다소 학문이 있고, 문학적 수양도 있고, 사회의식·시대의식에 대한 각성도 있고, 특히 그 중에는 자기의 몸을 ...의 와중에 던져놓고 나서는 용감한 청년도 포함하는 군(群)이 있는 까닭이다.¹¹⁾

여기서 김기진은 당대 독자를 이원적으로 구분하고 있는데, 이 구분의 기준은 교양(사회주의적 세계관에 입각한 교양-필자 주)의 정도의 차이가 된다. 그는 이러한 이원적 분류를 통해 <보통독자>에는 부인, 소학생, 봉건적 이데올로기를 가지고 있는 노년, 청년, 농민 대중 등이 속하며, <교양있는 독자>에는 각성한 노동자, 진취적 학생, 실업청년, 투쟁적 인텔리겐차 등이 속한다고 보고 있다.

그런데 김기진이 그의 예술대중화론에서 주된 대상으로 삼고 있는 독자는 두 부류의 독자층 중에서 <보통독자>가 된다. 이처럼 김기진이 이 독자층을 대중화의 중심 독자로 전제하는 것은 그의 제도내적 상호소통 전략에서 연유한 것이라고 볼 수 있는데, 이 점을 김기진은 다음과 같이 설명하고 있다.

전자 (통속소설, 기타 통속적 일반 작품)로의 길은 이러한 용의 앞에서 개척되어야 한다. 그러나 그렇다고 후자 (통속소설 아닌 소설, 기타 일반작품)로의 길을 전혀 폐쇄할 것은 아니다. 우리들은 두 가지의 길이 다 필요한 까닭이다. 그러나 후자로의 길이 전연히 <불가능>을 강제당하고 마는 경우라면 당분간 ...될 때까지 그 길을 내어버리는 수밖에 없다.¹²⁾

김기진은 통속소설과 일반소설 중에서 <후자로의 길>, 카프문학과 <교양있는 독자> 사이의 상호소통이 현실적으로 전혀 불가능하다고 보고 있다. 그전 그가 정상적인 사회주의 이념을 담은 <일반소설>이 고급독자에게 읽힐 수 있는 가능성이 일제의 가혹한 검열제도에 의해 <전혀 불가능을 강제당하고> 있는 것으로 보고 있기 때문이다.

11) 김기진, 문예시대관 단편 통속소설소고, 조선일보, 1928. 11. 20

12) 김기진, 앞의 글, 같은 곳.

그러므로 그는 당대의 〈보통독자〉를 카프문학의 독자로 끌어들이 수 있는 통속소설을 그의 대중화론의 주된 장르로 삼게 되는데, 이러한 그의 입장은 그 스스로 통속소설론의 〈새로운 발전〉이라고 밝히고 있는 「대중소설론」에서도 일관되게 나타난다.

(1) 프로레타리아 소설은 물론 전대중의 것이 되어야 한다. 그러나 대중에는 일반적 교양의 차이 (문자 또는 기타 상식의 차이)와 특수한 교양의 차이 (문예적 취미와 계급적 의식의 차이)로 말미암아 그 정도에 의하여 상층과 하층을 스스로 구별할 수 있다. ...그러므로, 모든 프롤레타리아 소설을 교양 정도의 하층에 있는 대중이 볼 수 있고 이해할 수 있고 흥미를 붙일 만하게 짓는다면 교양 정도의 상층에 있는 대중에게 적당치 않다. 그리고 이 상층에 속하는 대중에게 적당하도록 짓는 것이면 그보다 더 수많은 하층에 대중이 도저히 가까이 오지 못한다. 그러므로, 프롤레타리아 소설은 대중의 교양 정도의 층하에 의하여 필연적으로 두 개의 방법을 취하게 된다.

이것이 대중소설이 따로 필요한 이유이다.

(2) 그러면 이 두 개의 프롤레타리아 소설은 여하한 관계에 있을 것인가? 그것은 프롤레타리아 계급을 위하여 제작되는 것임에 있어서 그 이데올로기에 있어서 그 목적과 정신에 있어서 동일하다. 다만 종래의 프롤레타리아 소설은 제재와 문장이 고등하고 논리적이어도 무방할 것이고 대중소설은 제재와 문장이 평범하고 통속적이어야 할 것이고 논리적이어서는 적당치 못할 것이다.¹³⁾

여기서 김기진은 카프문학이 〈하층에 있는 대중〉이 지니고 있는 〈일반적 교양의 차이〉와 〈특수한 교양의 차이〉를 간과함으로써 그들을 실제독자로 끌어들이지 못했던 현실에 대한 반성을 보여준다. 그리하여 그는 이제까지의 카프문학 창작은 〈상층에 속하는 대중에게 적당하도록〉 이루어져 왔으나 이제는 하층에 속하는 대중이 〈가까이〉 올 수 있는 창작, 즉 대중소설에 대한

관심을 열어나가야 한다고 주장하고 있는 것이다.

(2)의 인용부분에 의하면 본래적 의미의 프로레타리아 소설과 대중소설의 차이는 다만 〈제재와 문장〉에만 있는 것으로 파악된다. 김기진에 의하자면 대중화를 위한 프롤레타리아 소설은 계급적 〈목적과 정신〉에 의해 제작된다

13) 김기진, 대중소설론, 동아일보, 1929. 4. 16

는 점에서는 종래의 소설과 동일하지만, 종래의 프로레타리아 소설의 <제재와 문장이 고등하고 논리적>인 경향을 극복해야만 한다는 것이다.

그러니까 「문예시대관 단편」에서의 보통독자/교양있는 독자라는 이원적 구분은 「대중소설론」에 와서 하층의 교양을 지닌 독자/상층의 교양을 지닌 독자로 그 표현만 바뀌고 있다. 그리고 이 전자/후자의 각 독자에 통속소설/예술소설과 대중소설/프로레타리아 소설의 장르 명칭이 상응되고 있는 것이다.

이러한 이원적 분류 속에서 김기진은 <교양있는 독자>와 <상층의 교양을 지닌 독자>에 상응하는 <예술소설>과 <프로레타리아 소설>이 당대에 지닐 수 있는 상호소통의 가능성을 부정한다. 그 까닭은 그가 <예술소설>은 전문작가와 <작가의 흥미에 동감하는 문학청년이라는 이름으로 포괄할 수 있는 특수한 부분의 사회층> 사이에서만, 그리고 <프로레타리아 소설>은 교양 정도의 상층에서만 읽혀질 수밖에 없는 한계를 지닌 것으로 파악하고 있기 때문이다.

이 두 소설은 당대에서 극히 제한된 독자층을 확보할 수밖에 없었던 이유로 해서, 특히 <프로레타리아 소설>은 그 내용이 검열을 통과하기 불가능하다는 이유로, 김기진의 대중화론의 중심적인 장르로서의 자격을 상실할 수 밖에 없게 된 것이다.

이런 관점에서 김기진은 <통속소설>과 <대중소설>을 그의 대중화론의 중심장르로 만들기 위한 방법론을 모색하기 위해 당대 독자들이 독서심리를 심층적으로 분석한다. <통속소설>의 주된 분석 대상이었던 이광수 소설의 특성을 독자심리와 관련시켜 논의하면서 그는 <춘원의 소설의 최대의 무기는 사랑하고, 탄식하고, 감사하고, 슬퍼하고, 기도하고, 원망하는 것의 연쇄인 센티멘탈리즘에 있다. 일반의 수준이 낮고 일상 생활의 외위(外圍)에서 불가항력의 초인간력을 부절히 느끼어 오고 따라서 숙명적·배신적(拜神的) 사상에 감염을 오랫동안 당하여 온 사회의 보통인의 보통 감정은 일양(一樣)으로 센티멘탈리즘이 아닌 것이 없다.>고¹⁴⁾ 분석한다. 또한 그는 「옥루몽」과 같은 재래의 <이야기책>의 주된 독자로 간주된 노동자·농민의 독서심리를 다음과 같이 설명하고 있다.

14) 김기진, 문예시대관 단편, 조선일보, 1928. 11. 9

현재의 조선의 농민과 노동자에게 「춘향전」, 「심청전」, 「구운몽」, 「옥루몽」 등은 필요하지 않다. 무슨 까닭인가 하면, 그것들은 우리들의 농민과 노동자에게 현실에서 도피하여 환상에 도취하게 하며 미신을 길러주며 노예 근성을 북돋아주며 지배자에 대한 봉사의 정신과 숙명론적 사상과 봉건적, 퇴역적 취미를 배양하는 작용을 하는 까닭이다. ...대중이 읽고 대중에게 읽히기 위하여 있으면서도 그것은 금일의 대중소설이 아니다. 석일(昔日)의 것이다.¹⁵⁾

여기서 김기진은 〈이야기책〉과 관련된 농민, 노동자의 독서심리를 현실도 피적인 것으로 파악한다. 그리고 그는 이러한 환상의 도취나 노예근성의 재생산과 관련된 독서효과를 그의 대중소설에서 극복되어야 할 대상으로 간주한다.

이러한 관점에서 김기진은 마르크시즘의 통속화에 의한 대중화 전략을 두 가지 측면으로 나누어 설명한다. 첫째로, 그는 마르크스주의 문예가가 「무의식한 대중의 오락 취미와 유희 기분에 영합하여 가지고 (이것에 영합되지 않고서는 무의식한 대중은 아편으로 즐기어오지 않는다) 소위 통속소설을 기호하고 대중에 영합한다는 것은 타락이다.>고 전제한다.¹⁶⁾ 이 전제는 그의 대중화론이 종래의 통속소설이나 이야기책의 경우처럼 대중의 감상주의나 노예근성에 호소함으로써 대중추수주의에 빠져서는 안된다는 의미로 해석될 수 있다.

그러나 김기진은 당대의 독서현실에 비추어 볼 때 대중화의 주된 대상은 〈보통독자〉일 수밖에 없으며, 따라서 그런 독자들을 마르크스문예의 독자로 유인하기 위해서는 방법론적 통속화가 불가피함을 말하고 있다. 그러기에 그는 〈마르크스 문예는 무엇보다도 첫째 독자 대중을 붙잡지 않으면 아니된다. 이 의미에 있어서 마르크스주의 문예가의 통속소설로의 전진은 필요하다.>고¹⁷⁾ 주장하게 되는 것이다. 그리고 이런 전제하에 그는 기존의 통속소설과 이야기책을 각각 그의 마르크스문예의 통속화 전략에 부응하는 당위적 장르로 격상시키고 있다.

그러나 여상(如上)의 통속소설의 본질은 항구불변하는 것이 아니다. 우주

15) 김기진, 대중소설론, 동아일보, 1929. 4. 15

16) 김기진, 앞의 글, 동아일보, 1929. 4. 17

17) 김기진, 문예시대관 단편, 조선일보, 1928. 11. 3

만상이 부절히 유동 전성(轉盛)되는 것과 마찬가지로 통속소설의 본질도—아니 소설이라는 그 형식까지도 파괴되는 새로운 그에 상응한 양식으로 전변될 것을 우리는 상상할 수 있다. 그것은 문학의 본질, 그 물건의 구성 요소의 전변과 한가지로, 대중의 의식 형태의 전변과 한가지로 서서히 교환하고야 말 것이다.¹⁸⁾

〈대중소설〉이란 단순한 대중의 향락적 요구를 일시적으로 만족시키기 위한 것이 결코 아니요, 그들의 향락적 요구에 응하면서도 그들을 모든 마취제로부터 구출하고 그들로 하여금 세계사의 현단계의 주인공의 임무를 다하도록 결정하게 하는 작용을 하는 소설이다.¹⁹⁾

위의 인용에서 김기진은 당대의 역사적 장르인 통속소설과 이야기책을 마르크스주의 문예관에 상응하는 양식으로 〈전변〉할 것을 주장한다. 그는 그러한 양식적²⁰⁾ 변혁에 의해 무지한 대중을 마르크스주의적 교양의 수준으로 끌어올리고자 하는 것이다.

이처럼 김기진의 대중화론은 작가와 독자의 약호가 서로 다르다고 보는 〈대립의 미학〉에서 출발하여 양자의 약호를 동일하게 만들고자 하는 〈동일성의 미학〉을 지향하게 된다고 볼 수 있다. 그렇다면 과연 김기진의 대중화론에서 그 〈동일성〉의 확보를 위해 전제되고 있는 독자관은 무엇일까. 그 〈동일성〉이 이루어지는 공간은 물론 작가와 독자가 문학적 상호소통론적 차원에서 만나게 될 작품이라고 볼 수 있겠는데, 이 문제에 대한 김기진의 견해를 다음의 글에서 찾아보기로 하자.

그렇게 하자면 작품의 보급·배부와 선전의 힘도 필요한 것은 물론이지니와, 작품 그 자체가 그들을 끄는 힘이 있어야 할 것은 그보다도 더 〈물론〉이어야 한다. 그러면 이 힘은 어떻게 하면 생기는 걸까. 여기서 비로소 현재 대중의 기호로 우리들의 작품을 가지고 강하하지 않으면 안될 직접 문제가 출발한다. 그들의 기호에 조금이라도 영합되는 점이 없으면 작품이 작품으로

18) 김기진, 앞의 글, 같은 곳.

19) 김기진, 앞의 글, 조선일보, 1928. 11. 18

20) 여기서 〈양식〉의 변혁이란 통속소설이라는 장르개념 앞에 붙는 〈마르크스주의적〉이라는 관형사와 관련된다. 즉 그는 역사적 장르인 당대의 통속소설을, 무산계급 사상을 독자에게 전파하는 기능을 지닌 당위적 장르로 격상시키고자 하는 의도를 보여주고 있는 것이다. 이렇게 프롤레타리아 소설과 통속소설을 결합하려는 의도를 보여준다는 점에서 김기진은 새로운 장르의 실험을 하고 있는 것으로도 평가될 수 있다.

서 그들을 끄는 힘이란 있을 수 없다. 그러면 우리의 작품은 현재의 대중의 통속 작품에 대한 기호를 분석하고 그것을 취사하여 우리의 것을 만들지 아니하면 안된다. 현상대로의 물건을 만들면 그것은 단순한 영합이요, 현상이 추수에 지나지 않을 것이다. 그러나 우리의 용의(用意)는 이 지경을 멀리 지나섰다.²¹⁾

여기서 김기진이 강조하고 있는 것은 작품이 작품 내적 특성에 의해 독자들을 <끄는 힘>이 된다. 그는 이 <끄는 힘>이 <선전의 힘> 보다도 더 중요한 것으로 간주되고 있다. 그가 대중화를 위해서는 카프작가들의 작품들이 <현재 대중의 기호>에 <조금이라도 영합되는 힘>을 지녀야 한다고 하여 방법론적 통속화를 강조했던 것은 이 <끄는 힘>을 중시했기 때문이다. 또한 그가 <대중의 통속 작품에 대한 기호를 분석하고 그것을 취사하여 우리의 것을 만들지 아니하면 안된다.>는 전제하에 독자의 독서심리를 분석했던 것도 궁극적으로 독자를 작품 속으로 끌어들이 수 있는 방법론을 모색하기 위한 노력의 일환이었던 것이다.

이 <끄는 힘>의 강조는 김기진이 독자가 문학작품을 <대립적 독서>의 입장에서 읽을 수 있다는 사실—독자가 작품에 대해 <불신의 자발적 중지>를 하지 않고 오히려 작품의 세계나 함축적 작가에 대해 적대적인 독서를 할 수 있다는 사실²²⁾—을 인식하고 있었다는 점을 분명하게 드러내고 있다. 곧 김기진은 대중화논의 이전의 카프문학이 <선전의 힘>만을 신봉한 나머지 독자가 카프작품의 내용이나 세계관을 거부할 수도 있다는 점을 고려하지 않았던 현실을 직시하고 이러한 현실을 타개하기 위한 방법으로서 <끄는 힘>을 강조하게 된 것이다.

이러한 김기진의 독자관은 S(자극)→O(유기체의 중개요인)→R(반응)이라는 과정을 전제하고 있다고 볼 수 있다. 김기진은 선전문학을 주장하는 소장파의 입장과는 달리 독자가 작품을 읽을 때—S(자극)를 받을 때—곧바로 그 자극을 수용하리라고 보지 않는다. 그와 반대로 김기진은 독자를 하나의 유기체로 파악하며, 또한 독자를 그 자신의 태도와 신념에 의해 작품을 받아들이거나

21) 김기진, 문예시대관 단편, 조선일보, 1928. 11. 14

22) Jeremy Hawthorn, Unlocking the Text(London : Edward Arnold), 112-113면 참조.

거부하는 능동적인 존재로 파악하고 있는 것이다.²³⁾ 그러니까 김기진이 <끄는 힘>을 강조한 것은 이 능동적인 존재로서의 독자가 독서과정에서, 혹은 작품을 읽기 시작할 때, 그 독자가 그 작품을 읽기를 거부하거나 그 작품 내용에 반발할 수도 있을 가능성을 극소화하기 위한 것으로 이해될 수 있다.

작품 자체가 독자를 <끄는 힘>을 지니게 되는 경우란 독자가 작중현실에 몰입하여 독자 자신의 일상적인 신념과 태도들을 버리게 되는 <불신의 자발적 중지>의 상태에서만 가능하다. 이 <불신의 자발적 중지>의 상태에서 독자는 그의 문학 외적 반응들을 지배하는 일상적인 가치판단이나 신념부여로부터 떠나게 된다. 그리하여 독자는 그 미적 체험의 과정 속에서 타인에 대한 공감과 세계에 대한 이해를 확장하게 된다.²⁴⁾

작품 자체의 <끄는 힘>에 의해 <불신의 자발적 중지>의 상태에 돌입하는 순간 독자는 일상의 생활인의 상태로부터 벗어나 <합축적 독자>로 바뀐다. <합축적 독자>란 작품의 내적 질서에 의해 창조되는 독자이며, 그와 맞짝 개념이 되는 작가의 제2의 자아로서의 <합축적 작가>가 요구하는 독자의 역할에 동의함으로써 작품을 올바르게 이해할 수 있게 되는 창조된 자이다. 이러한 합축적 작가와 합축적 독자의 완전한 일치에 의해서만이 독서는 완성되는 것이다.²⁵⁾

합축적 작가와 합축적 독자는 <해석적 구조물>이며, 그럼으로써 모든 해석의 순환에 참여하게 된다는 개념적인 존재이다. 전자가 주어진 작품 속에서만 존재한다는 점에서 실제 작가와 다른 것과 마찬가지로 후자는 작품의 이상적인 해석자로서 작품과 기능에 의해 창조된다는 점에서 실제독자와는 다르다. 그러니까 만약 독자가 이 역할을 거부할 경우 그 독서는 완성될 수 없으며 결과적으로 문학적 상호소통은 이루어질 수 없게 된다.²⁶⁾

23) 차배근, 태도변용이론—설득커뮤니케이션의 기본 원리 (서울: 나남, 1985), 29면 참조.

24) Jermy Hawthorn, 앞의 책, 111-112면 참조.

25) Susan R. Suleiman and Inge Crosman eds., The Reader in the Text(Princeton Univ Press, 1980), 8-11면 참조.

26) 김기진이 이처럼 보통독자를 합축적 독자화하여 독서의 완성을 목적으로 하는 대중화전략을 지닌 것이라면, 소장파는 이상적 독자를 설정함으로써 독서의 완성을 미리 전제하고 있다고 볼 수 있다.

이렇게 볼 때 김기진이 그의 대중화론에서 중시하고 있는 독자는 바로 이러한 개념을 지닌 <함축적 독자>가 된다. 그는 <보통독자>를 함축적 독자로 끌어들이는 문학적 상호소통에 의해서만이 카프문학의 대중화가 가능해진다고 보고 있다. 그리고 그는 이러한 함축적 독자의 창조는 오직 마르크스문예의 통속화라는 방법에 의해서만 가능하다고 보고 있는 것이다.

그가 <대중소설은 제재와 문장이 평범하고 통속적이어야 할 것이고 논리적이어서는 적당치 못할 것>이라고 주장한 것은, 만약 작품이 박영희의 소설들의 경우처럼 독자에게 추상적으로 설명하는 것으로 일관할 때 그 작품은 <끄는 힘>을 지니지 못하게 되며, 따라서 함축적 독자의 창조란 불가능해질 것이라는 의미로 볼 수 있다.

이처럼 김기진의 <통속적>이란 양식적 개념은 독자를 끄는 힘을 창조하기 위한 전략과 관련된다. 그는 소설을 본질적으로 독자로 하여금 작중현실을 대리경험하게 만드는 장르로 파악하면서²⁷⁾ 독자가 쉽게 대리경험을 할 수 있게 하는 소설적 요소들이라는 의미로서 이 <통속적>이란 개념을 사용하고 있는 것이다.

이와 같이 <마르크스주의적 통속소설>은 함축적 독자를 중시하는 김기진의 독자관에 부응하는 그의 대중화론의 중심적인 장르가 된다고 볼 수 있다. 다음으로는 이러한 김기진의 독자관과 장르관과 관련하여 그의 대중화론에 나타난 문학적 상호소통전략을 살펴보기로 한다.

III. 감정이입과 인지적 효과

김기진은 「문예시대관 단편—통속소설소고」와 「변증법적 사실주의」 그리고 「대중소설론」에서 대중화를 목적으로 하는 창작방법론을 제시하고 있다. 그의 창작방법론은 앞서 살펴보았듯이 그의 문학적 상호소통을 가능하게 하는 <함축적 독자>의 창조와 밀접한 관계를 지니고 있다. 즉 그의 창작방법론은

27) C. Carter Colwell, A Student's Guide to Literature [이재호·이명섭역, 문학개론 (서울: 을유문화사, 1980)], 171면 참조.

작가가 그의 작품 속에서 독자를 <끄는 힘>을 갖추기 위한 방법론의 의미를 갖게 되는 것이다.

이러한 관점에서 본고는 김기진의 대중화론에 나타난 창작방법론의 양상과 거기에 내재되어 있는 문학적 상호소통 전략을 소장파와의 대비라는 전제 하에 살펴보기로 한다. 대중화를 위한 창작방법론을 모색하고 있다는 점에서 김기진과 소장파의 비평가들은 각각 카프집단을 하나의 해석공동체로 만들려는 노력을 보여준 것이라고 볼 수 있다. 왜냐하면 해석의 공동체란 텍스트를 읽기 위한 것이라기보다 쓰기 위한, 그리고 그 텍스트의 자질을 구성하기 위한 해석의 전략을 공유하려는 사람들로 이루어지며 이 전략은 독서 행위보다 선행되며 읽혀지는 것의 속성을 규정한다고 볼 수 있기 때문이다.²⁸⁾

이렇게 보면 카프예술대중화론은 당대 대중에게 카프문학을 읽힘으로써 의식층을 조성하기 위한 해석의 전략을 탐색하고자 한 노력의 일환으로 이해될 수 있게 된다. 그리고 대중화를 위한 각 카프비평가들의 창작방법론은 대중에게 읽혀질 카프작가의 텍스트들의 자질을 규정하고 지도하기 위한 비평적 노력으로 볼 수 있게 되는 것이다. 이러한 관점에서 본고는 김기진의 창작방법론을 이러한 해석적 전략의 측면에서 살펴보기로 하겠다.

김기진은 <양식 문제에 관한 초고>라는 부제를 갖고 있는 「변증법적 사실주의」에서 <프로작가는 객관적 태도라야 한대서 초계급적 냉정한 태도를 가하다 함은 아니다. 초계급의 태도가 아니라, 프로레타리아의 전위의 태도이어야 한다. 무슨 까닭인가 하면, 초계급적 태도란 있을 수 없고 현재에 있어 프로레타리아 전위만이 현실을 객관적으로 정확하게 그 전체 중에서, 그 발전상에서, 전체와의 불가분의 관계에 있어서 파악하는 유일한 계급인 까닭이다.>라는²⁹⁾ 변증법적 사실주의와 관련된 7개 항의 결론을 말하고 있다.

그러나 이러한 결론은 이 글의 맨 앞머리에 나오는 <우리들의 문학은 사람이 보도록 알아보기 쉽게 만들어야 한다. 더구나 작금 1년 이래로 극도로 재미없는 정세에 있어서 우리들의 ‘연장으로서의 문학’은 그 정도를 수그러야 한다.>는 현실적 고려에 의해 그 당위적 주장의 가치으로서의 가치가

28) Stanley Fish, Is there a Text in This Class?(Cambridge : harvard University, 1980), 14면 참조.

29) 김기진, 변증법적 사실주의, 동아일보, 1929. 3. 7

굴절되어버리는 양상을 보여주고 있다. 왜냐하면 그의 대중화론은 바로 그 〈재미없는 정세〉를 고려한 제도내적 상호소통 전략에 입각해 있음을 지금까지 살펴보았기 때문이다.

「대중소설론」에서 김기진은 〈무엇을 써야 할 것인가〉와 〈어떻게 써야 할 것인가〉라는 두 가지 질문에 의해 그의 창작방법론을 전개하고 있다. 여기에 나타난 창작방법론은 「문예시대관 단편」에서 그가 통속소설에 대해 전개한 논의와 거의 중복되는 것이면서 요약적으로 잘 정리가 되어 있기에 우선 이 글을 중심으로 그의 문학적 상호소통 전략을 살펴보기로 하겠다.

A. 무엇을 써야 할 것인가?

그들의 흥미를 다소 맞추어가면서 그들을 비열한 향락 취미와 충효의 관념과 노예적 봉사 정신적 숙명론적 사상으로부터 구출하여 오자면

- ① 제재를 노동자와 농민의 일상 전문의 범위 내에서 취할 일
- ② 물질 생활의 불공평과 제도의 불합리로 말미암아 생기는 비극을 주요소 하고서 원인을 명백히 인식하게 할 일
- ③ 미신과 노예적 정신, 숙명론적 사상을 가진 까닭으로 현실에서 참패하는 비극을 보이는 동시에 새로운 희망과 용기에 빛나는 씩씩한 인생의 기대를 보여줄 일
- ④ 남녀·고부·부자간의 친구 도덕관 내지 인생관의 충돌로 일어나는 가정적 풍파는 좋은 제목이로되 반드시 신사상의 승리로 만들 일
- ⑤ 빈과 부의 갈등으로 말미암아 일어나는 사회적 사건도 좋은 제목이로되 정의로써 최후에 문제를 해결할 일
- ⑥ 남녀간의 연애편계도 물론 좋은 제목이나, ...다른 사건을 보다 더 많이 취급하도록 만들어야 한다.³⁰⁾

위의 ①항은 〈하층의 대중〉이나 〈보통독자〉를 〈의식층 조성〉의 주된 대상으로 간주하는 김기진의 입장에서는 가장 우선적으로 고려되어야 할 부분이다. 이 ①항에 상응하는 설명은 「문예시대관 단편」에서 〈어디까지든지 보통인의 전문과 지식의 범위에서 가져야 한다.〉로 나타난다.

이처럼 그가 〈일반적 교양〉과 〈특수적 교양〉의 차이를 충분히 고려한 창작에 의해서만 보통독자와의 소통이 이루어질 수 있다는 전제를 그의 창작방법론의 맨 앞에 내세우고 있다는 사실은 소장파의 창작자 편향적인 창작방법론과는 뚜렷하게 대비되는 점이 된다.

30) 김기진, 대중소설론, 동아일보, 1929. 4. 19

앞의 제②항은 ⑤항과 함께 무산계급의식을 독자에게 각성시키고자 하는 김기진의 목적론적 문학관을 보여준다. 「문예시대관 단편」에서는 <금일의 사회에 있어서 온갖 비회극의 근저에서 동작하는 계급관계야말로 대중의 흥미의 심오한 부분이 되어야 한다. 무엇이 기쁘게 만든 것인가, 무엇이 슬프게 만든 것인가, 그 비밀을 발견할 때에 대중은 단호히 작중의 인물과 사건의 표면에서 느끼는 흥미 이상의 흥미를 느낄 것이다.>라는 대목이 이와 상응하는 지적이 된다.

그런데 이러한 명제들은 김기진이 독자로 하여금 작중 현실에 몰입하여 그러한 비극을 야기한 식민지 현실의 모순들의 궁극적인 원인을 인식하게 만드는 독서체험을 중시하고 있음을 보여준다. 이 ②항과 ⑤항과 관련하여 김기진이 보여주고 있는 독서과정을 좀더 자세히 검토해보기로 하자.

즉 다시 말하면 부귀 공명 연애와 여기서 생기는 갈등도 남녀·고부·부자간의 신구 도덕관의 충돌과 이해의 충돌도 사건의 이면(이面), 동기의 근저에 작용한 역사적·사회적·물질적 제조건의 폭로를 기도함으로써 흥미의 초점을 작성하라는 말이다. ...우리들의 손은 다만 동정의 염을 일으키고서 독자가 작중의 인물과 함께 한탄하고 함께 걱정하게 할 뿐만 아니라, “옳다... 이것은 이 사람의 잘못으로 인한 빈곤이 아니다.”하고 직시 그 원인은 ...의 불합리에 있는 것을 환하게 들여다 볼 수 있도록 하여야 한다.³¹⁾

김기진은 여기서 작가가 <부귀 공명 연애>나 <남녀·고부·부자간의 신구 도덕관의> 갈등과 같은 통속소설이나 <이야기책>류의 내용을 그리더라도 그 사건의 근저에 작용한 <역사적, 사회적, 물질적 제조건>을 작품 속에 그려냄으로써 독자의 <흥미의 초점>을 붙잡아야 한다고 주장한다.

그런데 이 경우 발생하는 독서의 효과는 <동정의 염을 일으키고서 독자가 작중의 인물과 함께 한탄하고 함께 걱정하게> 효과, 즉 감정이입의 효과에만 그치지 않는다. 이 감정이입은 <직시 그 원인은 불합리에> 있다는 현실에 대한 인식과 즉각 결합되는 것이다.

이 사실은 김기진이 독서효과의 측면에서 인지와 감정의 관계를 상관적인 것으로 파악하고 있음을 보여준다. 원래 감정이입이란 대상과 <더불어 감정을 느끼는 것>을 의미한다. 그리고 이런 의미에서 감정이입은 대상을 <긍정적으

31) 김기진, 문예시대관 단편, 조선일보, 1928. 11. 17

로 동정하는〈공감〉과는 구분된다.

어떤 사람에게 공감한다는 것은 그가 어떻게 느끼는지를 알고 그것을 염려한다는 것이다. 반면에 감정이입은 어떤 사람이 어떻게 느끼는지를 알고 그와 똑같은 종류의 감정을 느끼는 것을 의미한다.³²⁾ 독서체험과정에서 독자가 작중현실에 감정이입을 하게 될 경우 독자가 받게 되는 효과의 측면은 두 가지—〈인지적〉인 것과 〈감정적〉인 것—가 된다. 왜냐하면 독자가 작중현실과 똑같은 방식으로 상황을 지각하지 않는다면—인지적 조건—독자는 그와 똑같은 종류의 감정을 느낄 수—감정적 조건—없게 되기 때문이다.³³⁾ 이런 관점에서 앞의 인용의 마지막 부분을 다시 한번 살펴보기로 한다.

(1)“...우리들의 손은 다만 동정의 염을 일으키고서 독자가 작중의 인물과 함께 걱정하게 할 뿐만 아니라, (2) “옳다...이것은 이 사람의 잘못으로 인한 빈곤이 아니다.”하고 (3)직시 그 원인은 ...의 불합리에 있는 것을 환하게 들여다 볼 수 있도록 하여야 한다. (번호는 필자가 붙인 것임)

위의 인용에서 (1)의 단계는 독자가 작중현실과 〈더불어 감정을 느끼는 것〉, 즉 감정이입에 의한 독서효과 측면을 가리킨다. 그리고 (2)(3)은 〈뿐만 아니라〉라는 표현에서도 알 수 있듯이 앞의 그러한 감정적 효과가 동시적으로 인지적 효과를 수반하게 된다는 것을 보여주고 있다. 그리하여 (1)과 (2)(3)의 감정적·인지적 효과에 의해 독자는 그의 독서의 결과를 현실적 차원—현실의 불합리의 인식과 행동—으로 옮길 수 있게 된다고, 김기진은 보고 있는 것이다.

이처럼 감정이입→인지적 효과→행동의 단계로 파악될 수 있는 김기진의 문학적 상호소통 과정은 상호소통론에서 말하는 수용자의 태도변용이론으로 설명될 수 있다. 상호소통론에서 수용자의 태도는 인지적 요소와 감정적 혹은 정서적 요소, 그리고 행동적 요소의 세 가지 요소들을 포함하고 있으며 이들 세 요소들은 서로 연결되어 일정한 조직구조를 이루고 있다고 설명된다.³⁴⁾ 이런 관점에서 보면 김기진의 문학적 상호소통 과정은 감정이입과 인지적

32) Jeremy Gribble, Literary Education[나병철역, 문학교육론(문예출판사, 1988)], 214면.

33) Jeremy Gribble, 앞의 책, 217면 참조.

34) 차배근, 앞의 책, 30면 참조.

효과, 그리고 행동으로 이어지는 독자의 태도변용을 전제로 하고 있는 것으로 볼 수 있게 되는 것이다.

앞의 〈무엇을 써야 할 것인가〉의 ③④⑤항은 피지배 계급이 미래에 반드시 승리할 수 있다는 마르크시즘의 예언적 요소를 독자에게 심으려는 김기진의 의도를 드러낸다.

〈새로운 희망과 용기〉나 〈신사상의 승리〉를 표현해야 한다고 그가 주장한 것은 마르크스가 역사는 필연적으로 무산계급이 궁극적으로 승리하는 방향으로 진행된다고 했던 예언적 확신을³⁵⁾ 작품 속에 반영해야만 한다는 의미로 볼 수 있다. 만약 독자가 작품을 통해 이 예언적 확신을 받아들일 때 그는 〈사회적 삶의 개개 사실들을 역사적 발전의 계기로서의 총체성에 접합시키는 이러한 관련성으로부터 비로소, 사실들의 인식이 현실의 인식으로서 가능해지며 전체로서의 역사발전 과정을 의미하는 총체성이 확립될 수 있게 되는〉³⁶⁾ 인식을 지니게 되는 것이다.

앞에 나온 〈무엇을 쓸 것인가〉의 마지막 항이 되는 ⑥항은 종래의 통속소설의 주된 내용인 연애의 비중을 줄이려는 의도가 된다. 이렇게 볼 때 〈무엇을 쓸 것인가〉의 내용들은 모두 〈보통독자〉를 의식한 것으로서, 당대 대중들을 〈끄는 힘〉에 의해 함축적 독자화하여 그 독서효과에 의해 계급사상을 전파하기 위한 김기진의 해석적 전략들을 보여주고 있는 것이라고 볼 수 있게 된다.

이런 관점에서 보면 김기진은 카프문학이 독자와 문학적으로 상호소통될 수 있는 과정은 다음과 같이 요약될 수 있게 된다. 먼저 김기진은 추상화된 개념적 도식을 극복한 경험적 영역의 제재를 통해서 (제①항) 일단 독자를 작품 현실 속에 몰입시켜야 한다고 보고 있다. (제②항) 이 몰입의 단계에서는 독자의 흥미유발이 필수적이며, 따라서 작품은 독자의 흥미에 어느 정도 영합할 필요가 있는 것으로 파악되고 있다. 그리하여 이 몰입의 단계에서 감정

35) Karl R. Popper, *The Open Society and Its Enemies* [이명현역, 열린사회와그 적들 II (서울: 민음사, 1982)], 265면 참조.

36) Peter Burger, *Vermittlung-Rezeption-function Aesthetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft* [김경연역, 미학이론과 문예학방법론 (문학과학 지성사, 1987)], 90면.

적 효과와 동시에 인지적 효과를 야기함으로써 독자로 하여금 마침내 계급 의식을 수락하고 행동하도록 태도를 변화시켜야 한다고, 김기진은 주장하고 있는 것이다.(제③④⑤항)

이처럼 김기진은 진정한 대중화를 위해서는 발신자-수신자의 상호소통적 양상이 제1단계에서는 독자의 교양수준으로의 하향운동, 그리고 제2단계에서는 독자를 마르크시즘의 세계관의 수락과 실천으로 유도하는 상향운동의 두 단계가 동시에 이루어져야 할 것으로 보고 있음을 알 수 있게 된다.

이러한 독서과정의 전제하에서 김기진은 <그들의 (독자-필자 주) 흥미를 다소 맞추어가면서 그들을 비열한 향락 취미와 충효의 관념과 노예적 봉사 정신과 숙명론적 사상으로부터 구출하여 오자면>이라는 조건을 충족하기 위해서 <어떻게 써야 할 것인가>라는 창작방법론을 논하고 있다. 김기진의 대중화론은 이처럼 철저히 독자를 의식하는 창작방법론에 입각해 있다고 볼 수 있는데, 이 점은 김기진이 당대의 그 어느 비평가보다도 독자의 존재를 중시한 독자지향적인 비평의 입장에 서 있었음을 확인해주고 있다. 이러한 김기진 독자지향적인 입장을 다음의 글을 통해 살펴보기로 하자.

B. 어떻게 써야 할 것인가?

그리하여 이와 같은 용의와 준비를 가지고서 드디어 붓을 든 때에 작가가 주의할 것은 이것이 노동자와 농민에게 읽혀지도록 써야 할 것이다.

즉,

①문장은 평이하여 누구든지 이해할 수 있도록 되어야 한다. 난삽한 문자나 술어의 사용은 피하여야 한다.

②그리고 한 구절이 너무 길어도 안 된다. 그렇다고 토막토막 끊어져서 호흡이 동강동강 끊어져서도 안된다. 박유를 써가면서 말을 둘러다가 붙이는 것도 정도 문제이나 그러나 될 수 있는 대로 피하여야 한다.

③그리고 따라서 문장은 운문적으로 되어야 한다. 다시 말하면 즉 낭독할 때에 호흡에 편하도록 되어야 한다. 무슨 까닭이나 하면 우리의 노동자와 농민은 반드시 눈으로 소설을 보지 않고 흔히 귀로 보는 까닭이다.

④따라서 문장은 화려한 것이 좋다.

⑤묘사와 설명은 간결히 하여야 한다.

⑥성격 묘사보다도 인물의 처한 경우를, 심리 묘사보다도 사건의 기록으로 뚜렷하게 드러내야 한다.

⑦최후로 전체의 사상과 표현 수법은 객관적, 현실적, 실재적, 구체적인 변증적 사실주의의 태도를 요구한다. 무슨 까닭인가 하면 이렇게 하는 것이 무산계급적 유일한 태도인 까닭이다.

그리고 이와 같이 만드는 동시에 우리는 이렇게 된 소설을 현재 시장에 있는 이야기책과 한 모양으로 보통 백면 내외의 책자가 되도록 4호활자로 인쇄하여 가지고 포장도 것들과 같이 꾸며서 정가도 많아야 2,30전 되게 하여 널리 대중에게 전파되기를 꾀하여야 한다.³⁷⁾

위의 인용의 첫 부분에서 나타나듯이 김기진은 그 무엇보다도 카프문학작품이 <노동자와 농민에게 읽혀지도록 써야>한다는 문학적 상호소통의 실현을 그의 창작방법론의 우선적인 전제로 삼고 있다. 이러한 전제 하에 그는 ①, ②, ③, ④항에서 카프작가가 갖추어야 할 문장의 기준을 밝힌다. ①항의 <平易하고 누구든지 이해할 수> 있는 문장의 강조는 보통독자의 <일반적 교양의 차이>를 고려한 것이라고 볼 수 있다. 또한 <난잡한 문자나 술어의 사용은 피하여야 한다.>는 말은 추상적인 개념의 나열만으로는 그런 독자를 끌어들이 수 없다는 지적이 된다. <난잡한 문자나 술어>에 의한 추상적 설명은 보통독자의 교양수준으로는 이해될 수 없는 것이기 때문이다.

②항은 비유를 피하여야 한다는 전제외에는 ③항과 거의 일치되는 지적이다. 김기진은 여기서 <너무 길어도>, <호흡이 동강동강 끊어져서도> 안되는 운문적인 호흡을 강조하고 있다. 특히 이 운문적인 리듬의 강조는 낭독을 전제로 하면서 노동자와 농민의 독자가 <눈으로 소설을 보지 않고 흔히 귀로 보는> 전통적인 이야기책의 제시방식에 의존하고 있다는 점에서 주목할 만하다.

제④항은 독자의 취향에 호소하는 문체전략을 의미한다. 이 지적은 대중독자를 끌어들이 수 있는 <화려한> 문체를 통해 통속소설이나 이야기책에 익숙해 있는 대중들의 취향에 맞추야 한다는 의미로 볼 수 있다.

37) 김기진, 대중소설론, 동아일보, 1929. 4. 19

⑤, ⑥항은 독자의 감정이입을 극대화하기 위한 전략이라고 볼 수 있다. 작가의 주관적 개입의 가능성이 짙은 묘사와 설명을³⁸⁾ 최대한 억제하고 <인물의 처한 경우>라고 표현된 작중현실을 객관적으로 제시하여 <사건의 기록을 뚜렷하게> 드러냄으로써 결과되는 독자의 참여를³⁹⁾ 김기진은 중시하고 있는 것이다.

마지막으로 김기진은 이러한 여섯 가지 항들이 제⑦항의 <객관적, 현실적, 실재적, 구체적인 변증법적 사실주의의 태도>에 입각한 무산계급의 사상과 표현수법에 수렴되어야 한다고 결론짓는다. 그리고 그는 이러한 변증법적 사실주의에 입각한 소설을 <이야기책>과 같은 유통구조 속에서 <널리 대중에게 전파되기를 꾀하여야 한다.>고 주장한다. 이와 같이 그는 철저히 당대 이야기책의 구매동기와 유통구조라는⁴⁰⁾ 제도내적 조건 속에서 카프소설의 대중화 문제를 논하고 있다.

이러한 김기진의 문학적 상호소통 전략—보통독자의 교양수준으로의 하향과 무산계급사상의 수락으로의 상향운동, 그리고 작중현실 속으로 독자가 몰입함으로써 이루어지는 인지적 효과—은 비단 이러한 소설장르뿐만 아니라 시가 장르에 대한 그의 논의 속에서도 나타나고 있다. 임화의 시 「우리 오빠와

38) Wayne C. Booth는 “플로베르 이래로 작가와 비평가들은 <객관적>, <비개인적>, 또는 <극적> 서술양식이 작가나 신빙성있는 대변자의 직접 출연을 용납하는 어떤 양식보다도 우위에 선다는 것을 알고 있다.”고 하여 <제시> showing은 예술적이며 <설명> telling은 비예술적이라고 설명하고 있다. 여기서 <설명>이 <비예술적>이 되는 이유는 작가가 직접 독자에게 말할 때 소설적 <환상>이 깨어진다는 의미로 이해할 수 있다. Wayne Booth, The Rhetoric of Fiction[최상규역, 소설의 수사학(서울: 새문사, 1985)], 18-19면 참조

39) 문학작품의 상호연관된 요소들(플롯, 인물, 문장, 이미지, 진행 등)을 지각할 때, 독자는 실제 사람, 사건을 지각했을 때의 정서에 다양하게 연결되는 정서를 환기하게 된다. James Gribble, Literary Education [나병철역, 문학교육론(서울: 문예출판사, 1988)], 217면 참조.

40) 김기진의 이러한 입장은 “기존 사회 질서에 익숙해져 있는 기층 독자층이 광범위하게 형성된 위에 신교육을 받은 독자가 누적되어 하나의 층으로 형성되기까지는 기존 독자층과 구교육에 의한 독자층의 우세를 일단 수궁해야 한다.”는 관점에서 설명될 수 있다. 김중하, 개화소설의 문학사회학적 연구(경북대 박사학위논문, 1985), 34면 참조. 즉 그는 기존의 프로레타리아트 소설만으로는 이야기책을 선호하는 기존의 독자층을 확보할 수 없다고 보고 있는 것이다. 그가 <이야기책의 구매동기와 유통구조>를 중시하고 있는 이유 또한 여기에 있다.

화로」에 대한 김기진의 분석을 살펴보기로 한다.

우리들의 시는 그들의 용어 (프로레타리아 계급의 교양에 맞는 용어-필자 주)로 되어야 한다는 것이 또한 요건이다. 그런데 그들의 용어는 대개 소박하고 생경하고 '된 그대로의 말'인 곳에 차라리 야심적 굴강미가 있으므로 시인은 그들의 말에 주의해야 한다. 그리하여 노동자들의 낭독에 편하도록 호흡을 조절해야 한다. 프로레타리아의 리듬의 창조이어야만 할 것이라는 말이다.⁴¹⁾

여기서 김기진은 시 장르의 대중화 역시 독자의 수용 능력을 고려해야만 한다고 보고 있다. 그리고 그는 시인에게 대중의 생활체험과 친화적인 〈된 그대로의 말〉-구어체-을 사용할 것을 충고하고 있다.

김기진에게 있어서 대중화를 위한 시는 〈막연한 감정-단순한 심리상의 충동의 노래〉이어서는 안되는 것으로 인식된다. 그와 반대로 그는 프롤레타리아 시는 ①현실의 묘사에 의한, ②감정의 전달의 힘을 갖춤으로써, ③독자의 정서에 호소할 수 있어야만 할 것으로 인식하고 있다.⁴²⁾ 시인이 현실의 부조리한 모습을 구체적으로 묘사할 때 그 시는 독자에게 감정을 전달하는 작품 자체의 힘을 갖게 되며, 바로 이러한 경우에만 독자의 정서가 유발된다는 것이다. 따라서 이러한 김기진의 시 창작방법론은 소설의 경우와 마찬가지로 그가 감정이입에 의한 인지적 효과를 중시하고 있는 사실을 다시 한번 확인시켜 주고 있다.

김기진은 이처럼 〈문장은 소설적으로 느리고 둔하여도 못쓰지만 …… 교양이 깊지 못하여 지식계급이나 유산계급의 인사와 같이 세련된 말과 친하지 못한〉 독자의 수준으로 작품의 수준을 낮추고, 그 독자를 문학적 상호소통에 의해 의식화하려는 대중화전략을 보여주고 있다. 그리고 이러한 그의 대중화 전략은 이미 그의 소설대중화론에서 나타난 것과 동일한 것으로 이해되어야 할 것이다.

41) 김기진, 단편서사시의 길로, 조선문예 창간호, 1929. 5

42) 김기진, 앞의 책

IV. 〈소장파〉와의 대비적 결론

이상으로 김기진의 대중화를 독자와 장르문제, 그리고 문학적 상호소통 전략의 측면에서 살펴보았다. 결론은 이상의 논의를 소장파의 대중화론과 대비하는 양식으로 요약하기로 한다. 소장파의 견해는 본고에서는 다루어지지 않았지만 이러한 대비가 김기진의 대중화론의 특성을 드러내는 효과적인 방법이라고 생각된다.

김기진은 교양있는 독자와 보통독자를 구분하고 카프문학이 이러한 보통독자를 대상으로 하는 문학이 되어야 하며 따라서 마르크스 문예가 이러한 대중화의 목적을 위해 통속화되어야 함을 주장했다. 그러나 소장파는 이상적 독자를 전제하고 대중에게 선전, 선동하는 선전성의 문학이 대중화의 중심장르가 되어야 한다고 주장했다.

문학적 상호소통전략의 측면에서는 김기진은 보통독자를 작품의 내적 질서 속에 감정이입시키고 그러한 독서과정에서 파생되는 계급의식의 각성이라는 독서효과를 강조한다. 그러나 소장파는 이상적 독자에 전달되는 당파성의 표현을 창작방법론의 핵심으로 보면서 문학적 소통의 측면에서는 작품이 그대로 독자에게 수용된다는 탄환이론적 소통관을 보여주고 있었다. 김기진의 대중화론은 따라서 소장파의 비판에서 나타나듯이 사회민주주의적인, 점진적 개혁의 입장에서 서 있었다고 볼 수 있다.

김기진의 이러한 입장은 문학운동을 제도에 종속적인 것으로 파악한 점에서 한계를 지니고 있지만 당대의 상호소통 상황을 현실적으로 파악하고 문학운동의 속성까지도 그런 한계 속에서 규정하려고 했던 현실적인 사고의 소산으로 볼 수 있다. 반면 소장파는 그러한 현실적 사고를 부르조아적, 점진적 개량주의라는 정치적 논법으로 비판하면서 마르크스적 계급의식과 투쟁성, 불세비키화의 선전문학을 주장했다. 막상 작품이나 독자와의 상호소통의 측면에서 비추어보면 그 입장은 계급의식의 명분만 앞세운 나머지 상호소통의 가능성을 간과해버린 한계를 보여주었다고 볼 수 있다. 이론적 공격성과 선명성 경쟁이라는 점에서는 소장파가 우위에 설 수 있었으나 현실의 독자와의 거리를 극복하지 못한 한계를 벗어날 수 없었던 것이다.

앞으로 필자는 카프비평의 재논쟁을 개괄적으로 검토함으로써 논쟁을 중심으로 한 카프비평의 본질을 비평사적 관점에서 조망해보고자 한다.