

부르주아의 퇴폐광분(頹廢狂奔)과 민중의 광란분주(狂亂奔走)

— 염상섭의 『광분(狂奔)』에 드러난 유물론 인식과
통속화 전략 및 근대성 원리

김 은 하*

요약

염상섭의 『광분(狂奔)』은 부르주아의 퇴폐광분(頹廢狂奔)과 민중의 광란분주(狂亂奔走)가 교차하는 식민지 조선 사회의 풍경을 통해 그 사회적 성격을 ‘과학’적으로 해부한 탁월한 리얼리즘 작품이다. 작품에서 염상섭은 <카르멘>에 대한 변용을 통해 현대 조선 여성의 이데올로기, 나아가 현대 조선인들의 근대적 전환에서의 주체성을 문제 삼으며, 또 그러한 <카르멘> 주제와 광주학생항일운동을 연결시키는 것을 통해 민족 부르주아지의 문제를 동아시아 약소민족해방운동의 정치 담론과 연동시킨다. 1920년대 말에 이르던 세계는 적과 백의 정치적 이데올로기의 구도로 재편되는데, 그것은 사회주의와 자유주의의 대립의 문제 이면에 국가와 시장의 관계에 대응하는 일국 사회주의와 파시즘의 대항 관계가 자리한다는 것을 말해 준다. 세계대공황 시기에 식민지의 민족 실업가가 처한 딜레마는 자본-제국주의가 기반하고 있는 자유주의 경제가 독점자본화 시대에 들어섬에 따라 노동과 자본의 불평등이 더 이상 생산과정에서가 아니라 유통과정에서 주로 생겨난다는 것을 보여준다. 따라서 염상섭은 더 이상 협동조합생산이 아닌 자본과 경영의 분리의 방식을 통해 민족자본 세력과 무산계급이 연대하는 새로운 방식에 주목하게 된다. 특히 추리서사의 기법은 민족부르주아지의 사회적 위기 및 무산계급과의 정치적 이데올로기의 대립 양상을 효과적으로 부각시키는 장치로 작용한다. 이 시기에 이르러 염상섭은 식민지 조선에서 민족부르주아지의 리버럴리즘이 파시즘을 내면화

* 서울대학교 국어국문학과 박사과정 수료

하기 쉽다는 판단 하에, '데모크라시'에서 제3세계 및 아시아 민족해방운동의 민주주의 담론으로 이행해간다. 이때 주체적 근대성의 원리를 구성하는 오리엔탈리즘이란 '미(美)와 '사랑(愛)'의 논리로써 자본-제국주의의 물질문명의 축적과 합리적 개인주의로 구성된 패권적 서구주의에 대결하는 성질의 것으로 드러난다. 민족부르주아지와 무산계급을 민족과 계급의 혁명 주체로 포섭하기 위해서 염상섭은 유물론적 계급관을 내면화한 리얼리즘 작품의 통속화 전략이라는 스타일을 고안해냈으며, 그것이 내포한 사상성의 높이는 당대 한국 문단에서는 단연 독보적이었다고 할 수 있다.

주제어: 통속성, 리얼리즘, 예술의 공리성, 카르멘, 프롤레타리아 신극, 추리서사, 부르주아, 민족해방운동, 민족자본, 정치적 이데올로기, 유물론, 근대성, 오리엔탈리즘

목차

1. 예술의 공리성과 리얼리즘의 이론적 사유
2. 근대 동양 문명의 세속화와 민족해방운동의 정치담론
3. 식민지 조선의 사회 성격과 민족 부르주아지의 문제
4. 유물론의 주관화와 통속화 전략의 스타일

1. 서론: 예술의 공리성과 리얼리즘의 이론적 사유

『광분』¹⁾의 〈작자의 말〉에서 염상섭은 “인생의 모든 문제는 사실상 식욕과 성욕의 문제”라고 언급한 바 있었다. 이 문장만 읽으면 어김없이 통속소설에 대한 지향으로 읽히기 쉽다. 특히 이번 작품에서는 “성욕의 문제를 중심으로 하여” “소위 모던 걸이라는 현대적 여성의 생활에 많은 흥미를 가지고 쓰려”한다는 언급과 함께 볼 때 더욱 그러하다. 그런데 사실 염상섭의 이 발언은 리얼리즘의 문제와 함께 제기된 것이었다. 그는 “인

1) 염상섭, 『광분』, 『조선일보』, 1929.10.3.~1930.8.2.(231회)

생의 모든 일이 어느 것이나 깊이 캐어보면 먹는 문제와 성욕 문제아님이 없고, 또 소설은 인생의 형자를 그리는 것이므로 이 두 가지 범위에서 벗어나지 못하는 것이라 하여도 과언이 아니라 할 것”이라고 밝히고 있기 때문이다. 이어지는 문장에서 또한 염상섭은 독자들이 “작중 인물의 그 부도덕하고 불건전하고 불합리한 모양”에만 “천열한 쾌감”을 느낄 것이 아니라, 비판적으로 주제를 파악하면서 “작자의 참 목적”을 알아주기를 바란다고 적고 있다. 이처럼 〈작자의 말〉은 역설적인 논리를 드러내는데, 이는 작품의 제재와 리얼리즘 작품의 ‘참 목적’이 일치하지 않은 경우를 문제로 제기하고 있다.

여기서 염상섭은 이와 비슷하게 난감한 상황에 처했던 톨스토이의 이야기를 예로 든다. 톨스토이가 『부활』로 벌어들인 수입을 쓰호불교도들에게 기부하고자 했을 때 그들로부터 거부를 당한 적이 있었다. 이유인즉, 그들은 자신들이 톨스토이가 『부활』을 쓴 거룩한 목적에 대해서 모르는 바는 아니지만, 일반 독자들은 그것을 알기 전에 먼저 소설 속에 묘사된 부도덕한 사건에 먼저 감화를 받을 것이기 때문에, 소설을 판 수입이 많으면 많을수록 세상에 끼친 해독이 크다는 것을 의미한다는 것이다. 그러나 톨스토이의 『부활』을 비롯한 전반 작품 세계에서 일반 민중들에 대한 휴머니즘에 기반하고 있었다는 사실을 떠올리면, 쓰호불교도들의 이러한 표명은 당시 러시아에서 리얼리즘에 대해 몰이해한 상식 수준을 보여준다고 할 수 있을 것이다. 아울러 인텔리로서의 자신들의 교양을 일반 민중들의 것과 분명하게 구분 짓고 있는 선입견을 드러내는 것이라고 할 수 있겠다. 염상섭은 이러한 쓰호불교도들의 입장은 너무 극단적이라는 지적과 함께, 독자들이 이번 소설에서 ‘흥미’의 요소가 아닌 ‘참 목적’을 알아봐줄 것을 재삼 부탁한다. 19세기 러시아에서 리얼리즘이 제대로 이해되지 못했던 상황은 20세기 20년대의 한국에서 또한 크게 다르지 않겠지만, 염상섭은 민중적 예술의 장르로서의 근대 소설의 양식, 또한 그중에서도 리얼리즘 소설이 완전하게 뿌리내리기 위해서는 거쳐야만 하는 과

도기적 단계라고 생각했을지도 모른다. 즉 리얼리즘 문학을 지향하는 저자로서 오해의 소지가 다분한 제재로써 삼는 것은 불가피한 것일 지라도, 작자의 ‘참 목적’이 독자들에게 제대로 전달되는가의 여부는 독자들의 ‘협조’를 필요로 하지 않을 수 없는 것이다. 작자의 ‘참 목적’이 제대로 수용될 때, 작가의 예술관은 독자와 공명할 수 있게 된다. 이에 염상섭은 〈작자의 말〉의 가장 마지막에 다음과 같이 의미심장하게 밝히고 있다: “나는 참된 예술에 있어서는 미(美)와 선(善)이 합치함을 믿는 자입니다. 미와 선이 합치되는 데에 비로소 진(眞)이 있기 때문입니다.” 이 문장은 염상섭 자신이 리얼리즘 문학론을 넘어서 예술 일반에 대해 갖고 있는 신념을 드러내는 것이었다.

이 시기의 염상섭의 평론들을 보면, 그가 프로문학 진영 측에서의 문학 대중화론을 염두에 두고 ‘진(眞)’의 개념을 사용하는 것을 발견할 수 있다. 가령 염상섭은 김기진의 「변증적 사실주의」에 대한 비판으로 씌어진 「토구(討究)·비판」 3제(題): 무산문예·양식문제·기타」(이하 「토구·비판」 3제」로 표기)²⁾에서 “객관적, 사실적 수법”으로서의 ‘진(眞)’을 언급한다. 이 글은 프로문학 진영 측에서의 형식과 내용의 문제의 이론적 허구성을 지적하는 것에 요지를 두고 있다. 염상섭이 생각하기에 형식과 내용의 관계는 그것의 결정 관계를 설정하거나 또는 우열을 나누는 것과 같이 구구히 논의할 만한 이론적 문제가 아니다. 단적으로 말해 형식은 곧 표현이고 내용은 곧 사상인 것이다. 작품의 가치는 둘의 일원적 결합에 있는데, 훌륭한 문학 작품은 내용과 표현이 완비해야만 ‘절음발이’로 전락되지 않는다. 그런데 프로문학 진영에서는 마치 “자연주의”란 내용이 사실주의적 형식을 결정한 것”처럼 이해하는 오류를 보이고 있다고 지적하며, 염상섭은 사실상 자연주의란 근대에 들어서서 자연과학적인 세계관에 따른 인식론적 변화로 인해 나타난 현대문학의 새로운 사실주의의 표현양식일

2) 염상섭, 「토구(討究), 비판」 3제(題) — 무산문예·양식문제·기타」(전9회), 『동아일보』, 1929.5.4.~5.15.

따름이라고 설명한다. 따라서 “사실주의적 경향을 띠는 것은 반드시 자연주의 문학이나 현하의 프로문학에 한한 문제”는 아니며, 만약 그들이 중요하게 여기는 “프롤레타리아 문학의 특질이라든지 그 양식의 독이성(獨異性)을 체현코자 한다면, 차라리 사실주의적 형식을 가진 부분을 제외한 나머지 부분에서 발견할 것”이라고 귀띔하기도 한다. 즉 작품을 통해 드러나는 계급관은 주관이며, 프롤레타리아 작가의 계급관은 새로운 세계 인식의 과학적 방법인 유물변증법 다름이 아니다. 예술과 관련해서는 그러한 주관으로서의 계급관이 어떻게 표현되느냐의 문제가 되기 때문에, 작품의 제재의 취사와는 별개의 문제이며 또한 제재로써 작자의 특징을 절대로 결정할 수 없는 것이다. 그러면서 염상섭은 프로문학 진영 측에서의 논의가 자신이 오래전부터 강조해마지 않은 “어떻게 쓰냐”의 문제로 발전되어 온 것에 대해서 바람직하게 생각하고 있음을 드러낸다. 그것은 그동안 프로문학 진영의 소모적인 논쟁이 드디어 리얼리즘 이론에 대한 탐색의 궤도에 올라섰음을 의미하기 때문이다.

또한 ‘진(眞)’의 개념은 또한 프로문학 진영의 문예대중화 문제를 염두에 쓴 글로 보이는 「문학상의 집단인식과 개인인식」³⁾이라는 제목의 글에서도 언급된다. 사실 이 시기에 들어서서 프로문학 진영 측에서 문제 삼았던 ‘집단주의’에 관한 문제는 러시아에서 프롤레트쿨트의 예술적 입장을 정초했던 보그다노프가 처음으로 제기한 것인데, 그에 따르면 문학은 ‘인간들의 조직화된 집단적 경험’이며 ‘사회생활의 조직의 도구’로 봉사하는 것이다. 사실 그에 앞서 플레하노프는 ‘계급심리’라는 개념을 진리에 대한 미적 인식의 형식으로서의 예술의 본질적 규정과 결합하여 예술의 기능을 공리주의적으로 규정한 바 있었다. 이를 보그다노프가 ‘계급감정’으로 재해석하였으며, 여기서 강조되는 ‘저자의 집단성’ 원칙은 창작의 실제적 주체로서의 작가의 문제를 지목했다는 점에서 주목을 요한다.⁴⁾ 말

3) 염상섭, 「문학상(文學上)의 집단인식과 개인인식」, 『문예공론』, 1929.5.

4) 전형준, 『현대 중국의 리얼리즘의 이해』, 창작과비평사, 1997, 82-88면. 참고

하자면, 보그다노프의 “저자의 집단성이라는 원칙은 예술적인 재능은 개인적인 것이지만, 창작은 사회적인 것이어서 집단에게서 나와 그 집단으로 되돌아간다”는 것이다. 그런데 만약 이를 오독하여 작품 속의 주인공의 개인과 집단의 관계에만 주목하게 되면, 집단주의의 이데올로기를 선동하는 효과로서의 문학의 정치성만을 강조하는 결과를 낳게 되는 것이다.

사실 앞선 글에서도 염상섭은 김기진으로 대표되는 프로문학 논자들이 “미(美)보다 진(眞)을 구하는 의도”가 과한 나머지 “무의식한 중에 보다 더 효과적인 과장적, 선정적 색채가 나타나게 되는” 현상에 대해서 지적한 바 있었다. 이렇듯 프로문학 진영 측에서 문학의 예술성을 간과하는 현상을 비판하기 위해서 염상섭은 예술의 가장 중요한 특성은 ‘감화력(感化力)’이라고 지적한다. 이 개념은 톨스토이의 유명한 정의인 “예술은 감정의 전염”이라고 한 것에서 영향 받은 것인데, 그에 따르면 예술은 그 자체로서의 ‘감화력’으로 인해 독자들을 ‘교화(敎化)’하는 효과에 달하는 것이다. 그렇다면 저자의 인격적 발현으로서의 ‘개성(個性)’은 ‘개인’적인 것이지만, 그것이 내재한 주관으로서의 계급관은 독자의 수용의 과정에서 얻어지는 ‘감화’를 통해, 그 효과로서 집단의식을 형성하는 것이다. 말하자면 문학작품은 저자의 주관, 즉 인격적으로 독립된 정신적 활동이 반영된 특정 양식이며, 그러한 “작품에 실재한 예술미의 힘이 관자(觀者)의 주관을 움직여서 비로소 공명”을 일으킬 때 집단의식을 발생케 하는 것이다. 따라서 이와 같은 맥락에서 염상섭은 리얼리즘 문학의 현재적 의의를 확인하고 사실주의 수법으로서의 ‘진(眞)’의 의미를 규정 짓는다.

사실주의. 과학의 세례를 받은 우리의 도달한 표현수단이 이것이다. 장래의 일은 모른다. 그러나 문예사조의 어떠한 유파를 막론하고 우리는 리얼리즘을 놓고는 다시 수단이 없다. 생활의 ‘진(眞)’을 가림없이, 속임없이 표현하는 것이 문예도의 영원한 철칙이라 할진대 우리는 여기(리얼

리즘)에 굳건한 토대를 가질 것이다. 그러나 그 ‘진(眞)’은 작가의 눈을 통하여 본 ‘진(眞)’이다. 작가의 ‘눈’이란 작가의 ‘주관’이다. 사실주의는 주관주의가 아니다. 그러나 순전한 객관주의도 아니다. ‘주(主)’와 ‘객(客)’을 **분열적으로 보는 것이 아니라, ‘객(客)’을 ‘주(主)’에 걸려서 보는 것이 사실주의다.** 만일 사실주의는 어디까지든지 객관에 충실한 것이어야 한다 하면 나는 취(取)치 않는 바이다. ‘객(客)’과 ‘주(主)’가 **혼연히 일체가 되는 데에 묘미가 있는 것이요,** 생명이 약동(躍動)하고 발랄(潑刺)한 개성이 활동하는 것이다.⁵⁾ (강조는 인용자)

위의 인용문에서 보여지는 바와 같이, 염상섭은“진(眞)’은 작가의 눈을 통하여 본 ‘진(眞)’”이며, “‘객(客)’과 ‘주(主)’가 혼연 일체가 되는 데에 묘미가 있는 것”이라고 말한다. 이러한 리얼리즘에 대한 이해를 만약 앞서 언급한 프롤레타리아 문학의 독이성(獨異性)을 결정하는 내용, 즉 저자의 사상으로서의 인식인 유물변증법적 세계관과 결부시킬 수 있다면, 훌륭한 무산계급 문학작품이 될 수 있는 가능성이 높게 된다. 염상섭의 무산계급 문학에 대한 이러한 이해는 사실상 당대 프롤레타리아 리얼리즘 이론에 있어서 선구적이었던 구라하라 고레이토(蔵原惟人)가 ‘프롤레타리아 전위의 눈으로써 현실을 파악해야 한다’는 명제와 ‘현실을 있는 그대로 객관적으로 그려야 한다’라는 명제를 결합시킨 것⁶⁾과 거의 동보적이었던 것으로 확인된다.

요컨대, 염상섭이 생각하는 무산계급 문학의 범주에서의 예술의 공리성은 집단의식의 고취(鼓吹)를 통해서가 아니라, 작품 속에 녹아들어 있는 저자의 주관으로서의 ‘과학적 사회주의’의 인식이 독자들에게 수용되면서 자연스럽게 문예대중화의 효과를 이루게 되는 것이다. 또한 훌륭한

5) 염상섭, 「문학상(文學上)의 집단의식과 개인의식」, 『문예공론』, 1929.5.; 한기형·이해령 공편, 『염상섭 문장 전집』 2, 소명출판, 2013, 77-78면.

6) 구라하라 고레이토(蔵原惟人), 「프롤레타리아 리얼리즘으로 가는 길」, 『戰旗』, 1928.5.; 임규찬 편, 『일본 프로문학과 한국문학』, 도서출판 연구사, 1987.140면. 제인용.

작품이라면 그것은 단순히 계급문학의 범주를 넘어서 뛰어난 문학 일반으로서의 예술의 공리적 목적에 달하기 마련인데, 그것은 곧 “진선미로 표징(表徵)되는 바, 위대하고 영원한 사업이 인류에게 향하여 성취케 하는 것”⁷⁾이라는 예술의 정의에 부합되기 때문이다. 이처럼 염상섭이 의미하는 바의 소설의 ‘참 목적’과 ‘진’의 의미를 파악하게 되면, 앞서 염상섭의 오해의 소지가 많았던 성욕과 식욕에 대한 언급은 사실상 박영희의 대중화론에 대한 반론이었음이 드러난다. 박영희는 ‘대중문학’을 “본능(本能)의 제작용(諸作用)을 상상적(想像的)으로 날극(刺戟)하여서 즐거우게 하는 것”이라고 정의하면서, 특히 “식욕, 성욕, 향락, 호기심 조장 등 일반 인생의 생리적 기구의 작용”을 대중문학의 특징으로 꼽았던 것이다.⁸⁾ 하지만 염상섭에게 있어 “인생의 전부로서의 식욕과 성욕의 문제”는 현대문명의 퇴폐와 대중들의 관능적 감각의 만족에 영합하는 상업주의적 문학이 아니라, 그것은 “빵과 사랑” 또는 “탐욕과 욕욕” 등 다양하게 ‘번역’될 수 있는 주제였다. 즉 20세기를 전후하여 근대적 전환기에 처한 동양에서 신구(新舊)도덕의 가치체계가 붕괴되고 사회적 계급 분열이 극심해지는 가운데, 정신문명과 물질문명의 관계의 형이상학의 문제가 새롭게 대두되었기 때문이다. 물론 엄정한 리얼리스트로서 염상섭은 이에 대해서 어떠한 가치판단도 제시하지 않는다. 그는 다만 진실된 예술적 양심으로 일관하며 객관적이고 사실적인 태도로써 현대 조선이 처한 사회적 상황과 그 속의 다양한 인간상을 그려낼 뿐이었다. 그렇다면 『광분』이라는 작품에서 통속적인 제재를 통해 염상섭이 구체적으로 문제 삼고자 했던 것은 무엇이었을까. 다음의 인용문에서 우리는 그 단서를 찾아볼 수 있다.

(가) 소부르주아, 프티 부르주아의 사회상이나 생활상을 사실적 수법

7) 염상섭, 「개성과 예술」, 『개벽』, 1922.4.; 한기형·이혜령 공편, 『염상섭 문장 전집』 1, 소명출판, 2013, 196면, 재인용.

8) 박영희, 「대중의 취미와 예술운동의 임무」, 『조선일보』, 1928.12.27.~28. (전2회)

에 의하여 사실의 있는 그대로 표현한다면 어떻게 묘사되어야 할 것인가? **조선은 소부르주아의 중심 사회요, 또 그 중견시대에 처하여 있다.** 소부르주아가 일정한 정도까지 소부르주아의 발전된 뒤에 다른 운명을 밟아나가게 될지? 또는 소부르주아가 현상을 이대로 지속하다가 퇴영·몰락될지? 그것은 미래에 속한 일이요, 또 이것을 논단하려는 것이 지금 여기서 나의 목적은 아니지만 어쨌든 이 소부르주아의 생활을 객관적, 사실적으로 문학화한다면 그 관찰방법이라든지 이데올로기의 문제는 잠깐 차치하고 사실 있는 그대로 보고하는 수단밖에 또다시 없을 것이다. 만일 나의 작품이 소부르주아의 생활상을 제재로 하였다면 그것을 객관적으로 충실히 묘사하여 제공하는 것은 나의 의무이다. 9)

(나) 이 사건을 다만 대안화시(對岸火視)하고 단순한 사회적 현상으로 보면 어떤 나라에도 있는 노동쟁의요, 또한 특수 진기할 것이 없거나 조선의 민족성이라든지 사회적 전통이라든지 조선의 정체 경제 사정이라든지 하는 견지를 분명히 하면 **조선적 독이(獨異)**한 컬러가 나타날 것이요, 지리적 배경이라든지 국제적 관계라든지 가정적 희비극 인정미(人情味)의 발로, 계급의식과 동포의식의 분야 등등 내용으로나 제재로나 훌륭한 것이 나올 것이요, 건실한 붓만 있으면 예술적 가치로나 공리적 견지로나 장래 조선문학, 적어도 조선무산문학을 위하여 만장(萬丈)의 기염(氣焰)을 토(吐)하는 바가 아니면 아닐 것을 믿는 바이나 뉘 능히 그 옹혼한 필봉을 닦으려는고?¹⁰⁾

인용문 (가)는 앞서 언급한 평론인 「토구·비판」 3제」에서 염상섭이 자신이 자주 제재로 삼아왔던 소부르주아지의 관련 주제가 '내용'적 측면에서 프로문학 논자들로부터 비난을 받게 되자 표명했던 입장이다. 여기서

9) 염상섭, 「토구(討究), 비판」 3제(題)—무산문에·양식문제·기타(전9회), 『동아일보』, 1929. 5.4.-5.15.; 한기형·이혜령 공편, 『염상섭 문장 전집』 2, 소명출판, 2013, 77-78면.
10) 염상섭, 「노쟁(勞爭)과 문학」, 『동아일보』, 1929.2.15.; 한기형·이혜령 공편, 『염상섭 문장 전집』 (2), 소명출판, 2013. 41면.

주목되는 것은 염상섭이 현대 조선 사회는 소부르주아지의 중심 사회로 파악하고 있다는 점이다. 즉 소부르주아지의 운명은 식민지 조선의 운명을 좌지우지하는 관건이라는 판단 하에 지속적으로 리얼리즘 창작의 제재로 삼아왔던 것임을 알 수 있다. 한편 인용문 (나)에서는 평론 「노쟁(勞爭)과 문학」에서는 원산노동자파업운동에 대해서 언급하고 있다. 여기서 염상섭은 노동쟁의는 현시점의 어떤 나라에서도 찾아볼 수 있는 흔한 사회적 현상이지만, 이를 만약 ‘민족적 개성’의 예술적 표현으로 끌어올릴 수 있다면 ‘조선적 독이’로서의 훌륭한 조선무산문학이 나올 수 있을 것이라고 기대를 드러낸다. 이 글이 『광분』을 연재하기 시작한 1929년의 벽두에 쓰여졌다는 점을 감안하면, 『광분』은 소부르주아가 중건을 차지하고 동시에 무산대중 주체가 급부상하고 있는 시대에 처한 현대 조선의 상황을 리얼리즘적으로 그려내고자 했던 야심찬 도전작(挑戰作)임을 짐작해볼 수 있는 것이다.

그런데 그동안 『광분』은 줄곧 통속적이라는 평가에서 크게 벗어나지 못했는데, 작품의 제재와 기법 차원에서의 대중서사의 요소 자체가 통속 소설에 대한 지향처럼 해석되어 왔다. 심지어 문제의식으로 분명하게 나타난 정치성마저 소재의 차원에서 전략적으로 소비함으로써 저널리즘이라는 매체에 특화된 트릭과도 같은 창작스타일이었다는 혹평을 받기도 했다.¹¹⁾ 물론 정치적 배경으로 분명하게 제시된 조선박람회 및 광주항일 운동의 소재와 관련하여 그것을 사회사적인 맥락에서 긍정적으로 해석하고자 한 경우도 있었지만, 결정적으로는 1920년대 후반의 식민지 조선에서의 문화정치의 식민주의를 강조함으로써 인해,¹²⁾ 작품에서 분명하게 드

11) 대표적으로 김윤식은 『광분』을 “성욕과 돈 관계”의 “치정사건을 주축으로 한 당대의 풍속도”를 그리면서 “대중의 흥미”를 다루는 것이 주된 내용이지만 광주학생사건과 같은 정치적 사건을 끌어들이면서 “한가 치정소설에서 조금 구출될 수 있었”으며, 이러한 “교활무쌍한 창작 방법론”은 “신문연재소설로 성공할 수 있었”던 “방법론적인 트릭”이라고 평가한다. 김윤식, 『염상섭 연구』, 1987. 566-567면.

12) 이해령, 「김열의 미메시스: 염상섭의 『광분』을 통해서 본 식민지 예술장의 초규칙과 섹슈얼

러나고 있는 저항적 민족주의 성격을 단지 타자로서의 식민제국을 향해 있는 것으로만 축소시키고 있는 듯하다. 또 한편 계급적 시각을 분명하게 도입하는 경우가 있지만, 만약 1920년대 말 이후의 식민주의의 경제정책의 특수성에 주목하지 않는다면, 염상섭 작품에서 두드러지는 근대성의 핵심인 오리엔탈리즘은 단순히 '미적 근대성'에로의 회귀라고 평가된다.¹³⁾ 반서구주의의 측면에서 동양적인 것에 대한 강조의 장단에 대해서는 보다 구체적인 논의를 필요로 하는 것이지만, 그것이 내재하고 있는 비판적 사상 자원을 단지 관념론적 사유로 귀결시키는 것은 문제를 단순화시킬 수 있다. 이러한 문제의식을 바탕으로 본고에서는 기존의 연구 성과를 부분적으로 계승하면서 작품의 주제에 접근하며 창작방법 상의 성취를 규명하는 과정에서 그 이면에 놓여있는 염상섭의 근대성의 사유에 대한 비판적 논리를 파악하고자 한다.

2. 근대 동양 문명의 세속화와 민족해방운동의 정치담론

1) 근대적 전환기 가치세속화와 '카르멘'의 전향

『광분』은 민족 실업가 민병천(閔丙天) 집안의 영양(令嬢) 민경옥(閔璟玉)이 주정방(朱正芳)과 함께 일본에서 귀국하면서 “작년부터 서울에 조직된 적성좌(赤星座)”⁽⁸⁾¹⁴⁾를 중심으로 새로운 연극운동을 전개한다는 것에서 이야기가 시작된다. 이들을 마중하러 나온 ‘아카네(붉은 벵타이)’를 한 적성좌의 청년들은 사실 일찍 “동경의 축시소극장에서 소산내훈(小山

리티], 『민족문학사연구』, 민족문학사학회, 2013.

13) 박현호, 「염상섭과 부르주아지」, 『한국학연구』 39, 인하대학교 한국학연구소, 2015.

14) 이 글의 원문에서 인용하는 작품 『광분』의 부분은 도서출판 프레스21에서 출간한 판본(『광분』, 프레스21, 1996.)을 기준으로 괄호 안에 면수만 표기하고자 한다.

丙黨)의 지도 아래 훈련을 받고 돌아온 사람들”로, “조선에 돌아와서 그 식(式)을 따라서 새로운 연극운동을 일으켰던 것”인데, 경영난으로 인해 뿔뿔이 흩어졌다가 이번에 “주정방의 수단으로” 새롭게 활동을 재개할 것으로 예고된다. 주정방의 수단이란 다름 아닌 민병천의 기업으로 상정되는 민족자본의 후원을 받게 되는 것을 의미하며, 이들의 새로운 연극운동이란 소산내훈으로 대표되는 프롤레타리아 신극 운동인 것이다. 그 첫 작품이 바로 주정방이 메가폰을 잡고 민경옥이 여주인공을 맡은 연극 〈카르멘〉이다.

작중 연극 〈카르멘〉의 변용을 파악하는 것은 소설 『광분』의 해석에 있어서 매우 관건적이라 할 수 있는데, 그것은 작가가 연극 속 여주인공 카르멘과 그 역할을 연기하는 작품의 여주인공 민경옥의 캐릭터를 의도적으로 겹쳐놓는 점이 분명하게 감지되기 때문이다. 즉 염상섭에 의해서 변용된 연극 〈카르멘〉은 액자소설의 형태로써 소설 『광분』에 내재한다고 볼 수 있다. 그때 당시 일본과 한국에서는 이미 원작인 프로스페르 메르메(Prosper Mérimée)의 소설이 번역되어 있었고,¹⁵⁾ 또한 소설을 개작한 조르주 비제(Georges Bizet)의 오페라 〈카르멘〉이 모두 근대극의 형식으로 리메이크 된 바 있었다. 특히 염상섭이 ‘카르멘’을 접했을 가장 직접적인 경로를 떠올려보면, 『광분』을 쓰기 전 약 이년간 일본에 머물렀을 때 소설 『카르멘』을 번역한 나도향과 함께 하숙 생활을 했다는 점, 그리고 일본으로 떠나기 전이었던 1924년부터 1926년 사이에 한국에서 토요일에 의해 〈카르멘〉이 상연된 바 있었다는 점을 들 수 있겠다.

그런데 공교롭게도 한국에서의 이 두 ‘번역’은 모두 강한 낭만주의적 성격을 띠고 있는 것을 발견할 수 있다.¹⁶⁾ 특히 토요일의 〈카르멘〉은 사

15) 일본: 生田長江, 『カルメン』, 青年学芸社, 1914.; 厨川白村, 一宮栄, 『メリメ傑作集』, 大日本図書, 1915; 한국: 나도향, 『칼멘』, 박문서관, 1925.

16) 나도향의 『카르멘』 번역과 낭만주의적 특성에 관해서는 손성준의 논문을 참고할 수 있다. (손성준, 「카르멘, 나도향 문학의 한 원천」, 『근대서지』 17, 근대서지학회, 2018.)

실상 일본의 게이쥬츠자(藝術座)의 것을 거의 그대로 번안한 것인데, 그로 인해 게이쥬츠자의 특징인 통속성에 종속되어 버렸다는 평가를 받는다. 예컨대, ‘신쥬모노(心中物)’의 문화를 체현하는 가부키(歌舞伎)의 특성을 강하게 띠고 있는 점, 게키츠키카(劇中歌)의 활용을 통해 통속성을 강화한 점 등이 토요회의 연극 〈카르멘〉에서 그대로 반영되어 있는 것이다.¹⁷⁾ 즉 결과적으로 토요회의 〈카르멘〉은 근대극으로서의 신극을 표방했음에도 불구하고 낭만주의를 ‘신과’적으로 해석함으로써 오히려 시대퇴행적인 수용을 보여주고 있었던 것이다. 원작에서 자유분방한 담배공장 여성 노동자 카르멘이 개인주의적 가치에 대한 지향과 그것을 쟁취하기 위한 반역성은 사라지고, 단지 자신의 욕망을 채우기 위해 남성을 파멸로 몰아가는 요부, 팜프파탈적인 악녀 모티프만 강조되어 수용된 것이다. 그렇다면 작중 적성단의 〈카르멘〉은 어떠했는가?

먼저 작품 속에서 “적성단에서는, 참 정말 비제의 가극본(歌劇本)으로 〈카르멘〉을 상연하기로 결정하였다”(106)라고 강조되고 있는데, 이는 염상섭이 당시 게이쥬츠자(藝術座)나 토요회의 번안작들을 의식했던 것으로 보인다. 작중 적성단이 여주인공 민경옥의 성악가의 면모를 내세워 홍보한 것은, 토요회가 〈카르멘〉을 광고할 때 주로 여주인공을 맡았던 윤심덕의 성악을 내세웠던 것과 비슷하다. 그런데 토요회의 연극에서는 윤심덕이 일본의 게키츠키카를 번안하여 부름으로써 전반 연극을 통속적으로 만드는 것에 일조했다면,¹⁸⁾ 작중에서는 민경옥이 메조소프라노로 직접 비제의 오페라에서의 아리아를 번역해서 부르는 것으로 설정되어 있는 점이 주목된다. 작품 속에서 민경옥은 모두 두 번의 메노소프라노 무대를 선보이는데, 한 번은 〈카르멘〉 공연에 앞서 열렸던 자신의 음악회에서 러

17) 토요회의 연극 〈카르멘〉의 수용 및 창작 특징과 관련해서는 김재석의 논문에서 소상하게 다루고 있다. (김재석, 「식민지 조선의 외국극 수용에 대한 연구 방법론의 모색: 연극 〈카르멘〉의 대상으로」, 『한국극예술연구』 59, 한국극예술학회, 2018.)

18) 김재석, 앞의 글, 참고.

시아 성악가 쿠론스키의 〈사랑의 갈등〉을 부른 것이고, 다른 하나는 〈카르멘〉의 첫 장면인 ‘서반야의 연초공장’ 앞에서 파수병정 호세를 유혹할 때 아리아를 부른 것이다. 이 두 번의 아리아는 모두 “아하하하!”하는 열창으로 끝을 맺는데, 그것은 마치 “공중의 비행기가 우뚝 서며 프로펠러 소리를 뚝 끊어듯이 끊어버”려 청중의 긴장을 고조시키는 효과를 끌어낸다고 묘사된다. 두 번 모두 이 점을 강조하고 있는 염상섭은 비제가 〈카르멘〉을 개작할 때 기존의 오페라 관습과 달리 메조소프라노를 여주인공으로 설정함으로써¹⁹⁾ 음악적 특성을 통해 캐릭터의 반역적 특징을 잘 살려냈던 점에 대해서 정확히 이해하고 있었던 것으로 보인다.

특히 〈카르멘〉 연극 당시 부른 아리아에서는 “아하하…바깥 양반이 바늘 가져 무어할꼬? 레이스나 짜시려나?”라는 가사가 돋보인다. 여기서 바늘과 레이스에 관련된 가사는 소설 원작의 대사인 “당신의 바늘(에팡글레트)이라니요! 이 신사분은 바늘이 필요한 걸 보니까 레이스라도 뜨나 봐!”를 따온 것으로 보인다. 이 대사는 원작 오페라에서 카르멘이 호세와의 첫 만남에서 그에게 바늘을 갖고 작업을 하다니, 레이스라도 뜨냐며 조롱하는 대목에서 나오는 것인데, 이 대사를 통해 극에서 “카르멘의 남성화, 돈 호세의 여성화”된 특성이 단적으로 드러난다.²⁰⁾ 그런데 염상섭은 바로 이 대사를 민경옥이 부른 가사에 적용해 실제 비제의 오페라에서는 호세를 유혹할 때 메조소프라노로 부른 〈세기디야: 세비아 성 가까이 (Seguidilla: Près des remparts de Séville)〉와 겹쳐놓은 것으로 보인다. 즉 메조소프라노의 음악적 특성과 가사의 내용을 통해 남녀의 봉건적 질서

19) 당시의 오페라 관습으로는 소프라노가 여주인공을, 메조소프라노는 조연급 역할을 맡는 것이 일반적이었는데 〈카르멘〉의 경우 특이하게 메조소프라노가 여주인공을 맡는다. 염상섭이 이러한 카르멘의 음악적 특성에 유의했을 것이라는 점은 장두영의 논문(「염상섭의 『이심』의 『카르멘』의 수용」, 『외국문학연구』 74, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2019.)에서도 지적된 바 있다.

20) 메르메의 소설 『카르멘』과 조르주 비제의 오페라 〈카르멘〉의 관계에 관해서는 한정주의 논의를 참고하였다. (프로스페르 메리메, 한정주 역, 『카르멘』, 지성공간, 2020. 109-134면.)

를 뒤바꾸어 놓는 반역을 피하며, 이로써 민경옥이 연기한 카르멘이 서구 원작에서 보여준 자유분방하고 적극적이며 주도적인 여성상을 그대로 살려내고 있음을 알 수 있다. 이는 게이쥬츠자나 토요회가 〈카르멘〉을 전근대적 멜로드라마로 변안한 것, 따라서 카르멘 역시 신파적 여성 인물의 특징으로 전락시킨 것과는 결정적으로 구별된다는 점에서 주목을 요한다.

한편 극중 인물들의 구성을 보면, 여성인물 카르멘을 중심에 둔 두 남성인물 호세와 류카의 삼각구도로 특징지어진다. 주정방의 〈카르멘〉에서는 비제의 오페라 원작에서 호세의 옛 애인 미카엘라라는 인물이 등장하지 않는다. 또한 메리메의 소설 원작에서는 비중이 소략했던 투우사 루카스가 비제의 오페라에서는 호세와 결투하는 연적 에스카미요로 등장하지만, 주정방의 〈카르멘〉에서는 제2막에서 호세의 상관 류카가 나타나 호세와 대적하는 것으로 그려진다. 즉 이러한 소설과 오페라 원작의 특성을 절충시켜 구성된 파수병정 호세와 그의 상관 류카라는 두 남성 사이에서 카르멘이 느끼는 '사랑의 갈등'이 곧 주정방의 〈카르멘〉에서의 핵심 주제인 것이다. 특히 제2막에서는 이러한 삼각구도를 중심에 두고 빠르게 전개되면서 극중 갈등이 고조로 치닫게 되는데, 염상섭은 이에 반응하는 관객들의 모습을 그려내고 있다.

제2막의 첫 장면에서는 술집을 배경으로 호세와 카르멘이 등장하는데, 두 남녀의 모습은 광한루에 노닐 던 날 밤의 이도령과 춘향을 연상시켜 낭만으로 무르익은 도가니 속에서 “구경꾼들은 그 흥분과 쾌락 속에 황홀히 끌려들어”간다. 그런데 이어지는 두 번째 장면에서는 “같은 집 같은 자리”에 카르멘이 호세가 아닌 그의 상관과 “얼싸안고 춤추며 노래”하는 모습이 연출되자 관객들은 큰 충격을 받는다. 그 충격은 결말에 이르러 고조에 달하는데, 여기서 주목할 것은 결말부의 변용이다. 소설과 오페라 원작에서는 카르멘의 배신에 극도의 분노를 느낀 호세가 장교와의 결투의 끝에 사랑했던 여인 카르멘까지 죽이는 것으로 끝을 맺지만, 조선의 ‘카르멘’은 상관과의 페어플레이에서 호세가 이기자 장교를 버려두고 호

세의 손목을 끌고 함께 퇴장한다. 이 결말은 무엇을 의미하는가? 사실 무대에 오르기 전 여주인공 경옥조차도 “정방이가 호세로 나오게 될지, 그렇지 않으면 끝판에 류카로 잠깐 나올지”(106)를 몰랐던 것으로 언급된다. 원인은 “정방이의 성악이 전문가 값에는 가지 못하기 때문”인데, 그것은 보다 높은 성악 기교를 요구로 하는 바리톤의 류카 역할을 맡기에 무리가 있음을 제시하는 것이며 실제로도 정방은 호세로 등장했다. 음악적 특성과 관련하여 보았을 때 조르주 비제의 오페라에서는 메조소프라노의 카르멘과 바리톤의 에스카미요가 한 쌍을 이룬다는 점을 감안하면,²¹⁾ 사실상 경옥/카르멘은 결과적으로 정방/호세과 짝을 이룬다고 할 수 있다. 이를 통해 염상섭은 타락한 조선의 카르멘 춘향이 이도령의 사랑에 의해서 ‘구제’될 수도 있을 가능성을 열어두고 있는 것이다.

분명한 것은 이러한 열린 결말이 관객들의 카타르시스를 이끌어냈다는 점이다. 극을 관람하던 관객들이 카르멘의 변심에 대해 분노하는 것은 그녀의 애정관이 전통적 여성의 도덕에 위배되기 때문이다. 여기서 춘향과 이도령의 결합으로 대표되는 동양적 사랑의 윤리가 개인, 자유 등의 서구적 가치로서의 낭만적 연애/사랑의 문화적 양식을 수용할 때 있어서 주체성의 태도 문제가 제기된다. 사실 염상섭은 『광분』에 앞서 씌어진 『너희들은 무엇을 얻었느냐』²²⁾에서 작중 인물 김중환의 입을 빌려 “조선 사람이란 연애하는 행복을 타지 못하고 나온 인종”²³⁾이라고 크게 개탄한 바 있었다. 근대적 연애의 기본 자격이 정신적, 인격적으로 독립된 주체적 개인이라고 할 때, 전근대적 전환기의 조선은 한번도 ‘노예’적 상태에서 벗어난 적이 없기 때문이다. 개인의 인격은 근대 이전에는 봉건주의에 예속되어 있었으며, 개화 이후에는 이른바 계몽의 세례를 받으면서 어느 정도 자유주의적 각성을 이룩하지만, 그와 동시에 세속화된 물질문명의 가

21) 한정주, 앞의 글, 참고.

22) 염상섭, 『너희들은 무엇을 얻었느냐』, 『동아일보』, 1923.8.27.~1924.2.5.(129회)

23) 염상섭, 『진주는 주었으나·너희들은 무엇을 얻었느냐』, 글누림, 2020. 수록. 160면.

치지향을 무차별적으로 내면화함으로써 다시 아메리카니즘으로 대표되는 서구 현대문명에 예속되었기 때문이다.

그런데 액자소설의 형식을 취하고 있는 이 작품에서 극 밖에서의 민경옥이 자신이 연기했던 카르멘의 태도를 그대로 반복한다는 점에서 주목을 요한다. 작품의 후반부에 이르러 그녀는 과거 주정방과의 사랑의 언약이 무색해질 만큼 일본인 중촌과 가까워진다. 일본인 중촌이 민경옥에게서 느끼는 이그조틱한 호감은 서구 식민주의의 오리엔탈리즘의 내면화에 가까우며, 민경옥은 이를 자신이 성악가로서의 일본 무대 진출을 위한 목적에서 타산적으로 이용한다는 점에서 둘은 사실상 모두 아메리카니즘에 대한 무의식적인 동경(憧憬)을 드러낸다고 할 수 있다. 이러한 점은 여주인공 카르멘이 강자에게로만 편향되는 기회주의적 태도 및 주체성 없는 노예적 태도로서 은유되는 것이다. 즉 이는 서구적 근대성을 수용함에 있어서 ‘회심(回心)’의 축이 없는 ‘전향(轉向)’의 태도라고 할 수 있을 것이다.²⁴⁾ 가령 일본에서의 ‘카르멘’ 수용을 분석한 나오미 마츠모토에 따르면, 카르멘의 주제가 인종, 성별, 계급, 혼종 등의 서구에서의 타자적 주제를 내포하고 있음에도 불구하고, 일본은 그것의 수용 과정에서 서구와의 차이를 두기보다는 그 주류에 접근하고자 하는 태도를 취했으며, 따라서 일본은 서구의 ‘타자’를 통합하기 위해 노력함으로써 세계화적 전환에 착수했다고 지적한다.²⁵⁾ 그렇다면 염상섭은 〈카르멘〉을 구조를 액자소설의 기법으로 차용하면서 카르멘/민경옥을 중심에 둔 삼각관계의 구도 속에서의 편향을 통해 현대 조선 여성, 나아가 현대 조선인들의 근대적 전환의 원리를 문제 삼고 있는 것이다.

24) 다케우치 요시미는 서구적 근대성을 받아들이는 자세에 관하여 중국과 일본의 주체성의 태도를 비교하여 각기 ‘회심’가 ‘전향’의 태도를 지녔다고 말한다. (竹内好, 『近代とは何か(日本と中国の場合)』, 『現代中國論』, 東京: 普通社, 1963)

25) Naomi Matsumoto, *The Other Reversed? Japan's Assimilation of Carmen, 1885 to 1945*. Richard Langham Smith, Clair Rowden, *Carmen Abroad: Bizet's Opera on the Global Stage*, Cambridge University press, 2020. pp.244-303.

2) 민족해방운동의 정치 담론의 이론적 비판성

위에서 살펴본 바대로 연극과 관련된 염상섭의 주도면밀한 소설적 설정은 기존에 지적된 바와 같이 염상섭이 연극에 대한 이해가 교양적 수준을 훨씬 넘어서고 있음을 보여주는 듯하다.²⁶⁾ 특히 토월회의 〈카르멘〉과 같이 신파적 특성에서 벗어나지 못하는 근대극의 문제점을 극복하고자 「우리 신극운동의 첫 길」²⁷⁾을 선언했던 홍해성이 1930년에야 귀국하여 연극 활동을 전개했던 점을 떠올릴 때, 『광분』의 작중인물 주정방은 그에 비해서도 한발 앞선 것이라고 할 수 있을 것이다. 특히 실제로 소산내훈의 축지소극장에서 배우로 활동했던 홍해성과 같이, 주정방은 일본에서 영향 받은 프롤레타리아 신극운동을 식민지 조선에서 전개하고자 했던 인물이라는 점에서 사실상 염상섭이 프롤레타리아 신극운동에 관심을 가졌던 것임을 짐작할 수 있다. 이와 관련하여 염상섭이 사회주의 연극에 경도되었을 것이라는 추측도 제기된 바 있는데,²⁸⁾ 이 글의 앞의 장에서 살펴보았듯이 이 시기를 전후하여 염상섭이 계급문학론과 연관된 리얼리즘 이론에 대한 이해의 수준과 결부하여 생각해보면, 염상섭이 일본에서 머무르면서 프롤레타리아 신극운동의 추이를 비롯해 프롤레타리아 문예론의 진척에 대해 주의 깊게 지켜보았을 것임이 분명해진다.

그렇다면 실제로 중국에서는 프롤레타리아 신극으로 각색되었던 텐한(田漢)의 〈카르멘〉과 비교해보는 것 또한 흥미로운 작업이 아닐 수 없다. 1920년대 중국에서 남국사(南國社)를 중심으로 낭만주의 근대극 운동을 전개했던 텐한은 1930년 결성된 좌익프롤레타리아문학동맹에 가담하면서 새롭게 선보였던 첫 작품이 바로 프롤레타리아 신극을 표방한 〈카르멘〉

26) 염상섭과 연극과의 상관성에 대해서는 김경수의 논문(「염상섭 소설과 연극」, 『현대소설연구』 31, 한국현대소설학회, 2006.)을 참고할 수 있다.

27) 홍해성·김우진, 「우리 신극운동의 첫 길」, 『조선일보』, 1926.7.25.~8.2.

28) 김경수, 앞의 글, 73면.

이었다. 그런데 텐한의 〈카르멘〉은 상연된 지 삼일 만에 당국의 검열 제재를 받는데 그 이유는 좌익 이데올로기 선동 때문이었다. 당시 직접 상하이에서 텐한의 극을 관람했던 김광주는 평소 텐한을 “중국 신극의 맹장(猛將)”이라고 높이 사고 있었음에도 불구하고,²⁹⁾ “푸로문예와는 하등 관계가 없는 〈카르멘〉을 억지로 ‘타도제국주의’의 의식을 집어넣”은 것은 큰 실수라고 평가한바 있다.³⁰⁾ 김광주의 객관적 평가와 같이 중국 문학사에서 텐한의 프롤레타리아 신극은 1920년대 초중반의 그의 낭만주의적 관념성의 경향에서 벗어나지 못한 채 정치적 이데올로기와 결합시킨 것으로 평가 받는다.³¹⁾ 여기서 중요하게 지적해야 할 것은 속류의 대중문학에서 낭만주의를 신파적으로 이해했던 것과 못지않게, 프롤레타리아 리얼리즘 이론의 발전과정에서도 낭만주의에 대한 관념적 이해는 핵심적 오류였다는 점이다. 대표적으로 낭만주의와 리얼리즘을 억지로 결합시켜 혁명적 로맨틱과 같은 창작 경향을 낳았으며, 그 후 이에 비판으로써 낭만주의 자체를 부르주아적인 문학 유산으로 치부하여 철저하게 부정해버리는 흐름도 나타났지만 이 역시 낭만주의를 제대로 이해하지 못한 것이라 할 수 있다. 나중에 낭만주의가 오명을 벗고 독자적인 문예사조로서 인정을 받게 된 것은 대체로 사회주의 리얼리즘이 정착되고 난 이후였다. 하지만 염상섭은 처음부터 낭만주의에 대한 관념적 이해를 피해갔던 것으로 보이는데, 그것은 그가 한편으로는 단순히 탐미주의의 경향으로 기울어지는 경향을 극복하며, 또 다른 한편으로는 프롤레타리아 문학에 관념적으로 낭만주의를 결부시키는 것과 구별되는 리얼리즘을 탐색한 것에서 잘 드러난다.

그런데 중요하게 지적해야 할 것은, 텐한의 〈카르멘〉에서 보여준 혁명

29) 김광주, 「상해시절회상기」, 『세대』, 1965.12.268면.

30) 김광주, 「수난기의 극작가 전한과 그의 희곡」(2), 『동아일보』, 1935.11.17.

31) 钱理群 編, 『中国现代文学编年史——以文学广告为中心(1915—1927)』, 北京: 北京大學出版社, 2013.

적 로맨티시즘의 풍조는 당시 중국의 특수한 정치적 사회형세 속에서 나타났던 문학적 현상이었다는 점이다. 주지하듯이 1920년대 중반 중국에서는 민족해방운동의 정치 담론 속에서 국민혁명의 전개와 실패의 과정을 겪고 있었으며, 그러한 국민혁명의 열기 속에서 학생동맹휴학과 노동자 파업 운동이 고조되고 있었다. 특히 이러한 분위기 속에서 프롤레타리아 신극운동은 문예대중화를 이끌었던 가장 핵심적 문학 장르였다. 당시 재상해 일본영사였던 시게미쓰 마모루(重光葵)가 북평공사관(北平公使館) 수석과 한구, 광둥, 청도, 천진, 봉천 등 지역 총영사관 영사, 조선총독부 정부대감에게 보낸 기밀문서에는 요즘 중국에서의 극단 활동이 활발하게 일어나고 있다는 사실과 함께 그러한 분위기에 힘 입어 지난 3월 1일 조선독립기념일에는 조선인들이 공연장에서 데모하는 사건이 일어났다는 사실이 보고된다. 또한 프랑스조계 페륙로(貝勒路)에 위치한(이 지역은 임시정부 요인들과 측근들이 주로 거주했던 지역이다) 상창방직공장 사건(祥昌紗廠事件)을 과장하여 선전한다는 점을 들어 이 기회에 공산주의가 고취되고 있다고 언급하며 이에 대한 규제를 강화할 것을 요망하는 내용을 확인할 수 있다.³²⁾ 이러한 실제 상황은 염상섭의 『광분』에서 말해질 수 없었던 부분에 대한 상상력을 가능하게 한다.

『광분』에서는 물론 검열을 의식하여 광주학생항일운동으로 상징되는 ‘기운(氣運)’만을 그려내고 있지만, 이를 ‘카르멘’의 주제와 함께 다루고 있는 점은 현대 조선인들의 주체적 근대적 전환의 문제를 동아시아 약소민족해방운동의 정치 담론과 연동시키고 있는 것임을 알 수 있다. 사실 이 시기의 염상섭은 『광분』을 구상할 때부터 조선박람회장을 염두에 두고 있었으며, 또 작품을 연재하는 도중에 일어난 광주학생항일운동을 그 실제

32) “…最近中國自由運動大同盟ノ幹部鄭伯奇、沈端先、魯迅等ノ創造社系(共產黨系)人物ヲ中心トシテ組織セラレタル新劇團藝術劇社今春以末上海各劇場又ハ主ナル紀念會場(三月一日朝鮮獨立紀念日ニ於テモ鮮人集會ノ各種演題ノ下ニ巧ミニ共產主義ヲ鼓吹シ又ハ二月五日佛界貝勒路祥昌紗廠事件ニ對スル誇大ナル宣傳…”機密 第549號, 昭和五年(1930) 四月四日.

사건이 일어난 시간보다 훨씬 앞당겨 조선박람회의 개장일에 벌어지도록 설정하고 있다. 이로써 염상섭은 식민주의 이데올로기가 포진된 경복궁의 공간성을 민중들의 광란의 분주가 일어나는 반역적인 성격의 장으로 치환시키고 있는 것이다.³³⁾ 그런데 여기서 주목해야 할 것은 광주학생항일운동은 단순한 학생동맹휴학 사건을 넘어서 만주 지역에까지 파급되어 노동자파업운동과 연결되어 간도 제3차 공산당 사건에 직접적으로 영향을 미쳤다는 점이다. 즉 과거 만세운동이나 6.10사건과 달리 처음으로 약소민족의 해방이라는 구호가 제기되었던 광주학생항일운동은 민족자결의 독립운동의 범주를 넘어서 제3세계 및 아시아 민족해방운동으로 발전해 나갔던 정치 담론의 실천이었다. 이에 당시 중국의 신문 지면에서는 광주학생항일운동을 “한국판 5.30운동”이라고 보도하면서,³⁴⁾ 식민지 조선의 독립운동에 연대적 지지를 보냈으며,³⁵⁾ 그것을 통해 중국 국공합작의 파열이후 가능성이 묘연해진 아시아 민족해방운동에서의 민족연합전선의 실천을 만회하는 가능성으로 삼고자 했다.

따라서 광주학생항일운동으로 대표되는 민족해방운동의 정치담론은 식민제국에 대한 저항적 민족주의를 넘어서, 당시 세계대공황을 징표로 자본-제국주의가 기반하고 있는 자유주의 경제가 노출한 위기에 맞서는 사회주의 이데올로기와 연동되는 것이다. 그런데 여기서 주목해야 할 것은 염상섭이 이러한 정치적 이데올로기의 대결 구도를, 그 이면에 놓인 국가와 시장의 관계에 대응하는 사회주의와 자유주의 진영의 대결로써 파악하고 있었다는 점이다. 바로 이 점으로 인해 염상섭은 텐한과 같은 프로

33) 조선박람회의 현장이 광주학생운동 벌어지는 공간으로 치환되는 정치성에 주목한 논의로는 다음과 같다. 김주리, 「박람회의 시공간과 『광분』의 의미」, 『민족문화사연구』 34, 민족문화사학회, 2007.

34) 손과지, (列科志), 「中国媒体对韩国广州学生运动的报道与认识」, 『한국독립운동사연구』 35, 2010.4.

35) 김재기, 「중국에서 광주학생독립운동 지지운동: 상해지역을 중심으로」, 『한국동북아논총』 20(4), 한국동북아학회, 2015.

문학 논자들처럼 이지프로적인 측면으로만 편향되지 않고 가치중립을 지킬 수 있었던 것으로 보인다. 예컨대 텐한의 경우, 그는 〈카르멘〉의 주제를 약소민족해방운동의 정치적 담론과 연결시킬 때, 국왕, 종교, 식민 열강에 대한 저항을 동일시하고 있는 점이 특징적이다.

먼 곳에서 학생들이 함성소리가 들려온다.

“국왕을 타도하라!”

“교회를 타도하라!”

“제국주의를 타도하라!”

—막이 내린다— 36)

위의 인용문에서처럼, 텐한의 〈카르멘〉에서는 학생을 중심으로 하는 반제국주의 운동에서 국왕, 교회, 제국주의를 타도의 대상으로 설정하고 있다. 즉 텐한은 프랑스혁명을 대표로 하는 시민민주주의의 각성을 동아시아 민족해방운동에서의 학생, 노동자 항일운동에서의 계급적 각성과 겹쳐놓고 있는 것이다. 이처럼 서유럽 혁명에서의 신권통치 및 봉건제도에 대한 시민 민주주의적 저항을 식민-제국주의를 향한 저항적 민족주의의 그것과 일치시키는 것은 이 시기 계급주의자들의 특징이었던 것으로 보인다. 그러나 여기서 지적되어야 할 것은, 근대 동아시아의 식민주의의 특성은 더 이상 산업자본시대의 원료 수탈이 아니라 국가의 경계를 넘는 독점자본에 근거하는 것이기 때문에, 프랑스혁명에서 제기된 국민/민족의 국가담론으로서는 근본적으로 해결할 수 없는 문제를 안고 있다는 점이다. 따라서 국왕, 교회와 제국주의를 함께 타도할 대상으로 설정하는 것은 동아시아 지역의 문제의 해결에는 적합하지 않은 관념적인 이탈을 보여주는 것이라고 할 수 있다. 중요한 것은 자본과 노동의 불균형이 국가/

36) 텐한(田漢), 『카르멘(卡門)』, 『南国月刊』 제2권 2~3기, 1930.5-6.; 上海 现代书局, 1930, 95면.
(번역은 인용자)

민중의 경계를 넘어서고 있기 때문에 그에 맞서는 대항 역시 초국가적이어야 하는 점이다. 즉 1920년대 말에 이르러 새롭게 재편되는 세계구도는 단순히 자본주의와 공산주의의 정치적 이데올로기의 대립이 아니라, 그 이면에 놓인 근대민족국가와 식민지의 경제의 관계의 문제가 고려되어야 하는 것이다.

바로 이 점에서 ‘과학적 사회주의’의 중요성이 드러나는데, 그것은 국가라는 상부구조를 떠받치고 있는 경제적 하부구조에서 자본의 문제를 해석하고 있기 때문이다. 즉 이때 유물론은 자유주의와 그것의 파시즘화에 대해 근원적인 비판을 할 수 있는 과학적 지식체계로서 작용하게 되는 것이다.³⁷⁾ 이와 같은 이론적 측면에 기반하여 제기되었던 것이 바로 유물변증법적 창작방법이었다. 예컨대, 고바야시 다키지(小林多喜二)는 당대 유물론적 문학평론가 구라하라 고레히토와 동시적으로 교류하면서 유물변증법적 창작방법론을 관철한 프롤레타리아 작가였다. 그의 작품들은 정치경제사적인 측면에서 천황제 국가의 정치-경제 구조에 대해서 신랄한 해부를 진행한다. 가령 『게공선(蟹工船)』은 작품의 가장 마지막에서 “이 작품은 『식민지에서의 자본주의 침입사』의 한 페이지다. 1929.3.30.”³⁸⁾라고 적고 있다. 이 작품을 통해 고바야시는 “제국주의—개발—국제관계—노동자”³⁹⁾의 관계에서 드러나는 제국주의이 배후의 세계 구조의 경제적 근거를 보여주고자 했던 것이다. 이 점은 『한밤중(子夜)』을 집필했던 마오뚱(茅盾)에게서도 나타난다. 마오뚱이 작품의 후기에서 직접 고백했듯이, 그는 수많은 사전조사를 진행하여 과학적 사회주의의 관점에 입각하여 중국 사회를 리얼리즘적으로 그려냄으로써 당시 중국 지식계에서 뜨겁게 공론되고 있었던 혁명문학논쟁과 사회성격 논쟁에 대해 해답을 제

37) 도사카 준(戸坂潤), 윤인로 역, 『일본이데올로기』, 산지니, 2020.

38) 고바야시 다키지(小林多喜二), 『게공선(蟹工船)』, 『戰旗』(5, 6月號), 1929.; 고바야시 다키지, 황봉모 역, 『고바야시 다키지 선집』, 이론과 실천, 2012. 수록. 154면.

39) 고바야시 다키지, 황봉모 역, 『고바야시 다키지 선집』, 이론과 실천, 2012. 405면.

시하고자 했던 것이다. 물론 염상섭은 정치적 이데올로기로서 불필요한 오해를 받을 것을 감안하여 자신의 지식체계의 계보를 드러내는 것을 꺼려했을 것으로 짐작되지만, 당대 고바야시 다키지, 마오퐁과 같이 마찬가지로 유물론에 관해 깊이 이해하고 있었던 것으로 보인다. 특히 세계대공황의 전 세계적 경제적 현상에 있어서 그 이면의 ‘자본’의 문제를 고심했을 것으로 생각된다. 그리하여 우리는 고바야시 다키지의 예고대로, 곧 식민지 조선과 반식민지 중국에서의 민족자본가 민병천과 우순푸(吳蓀蒲)가 연달아 파산하는 장면을 목도하게 되는 것이다.

3. 식민지 조선의 사회 성격과 민족 부르주아지의 문제

1) 세계대공황 시기 식민지 민족 실업가의 딜레마

작품에서 민병천이 충청도 출신이며 미국유학파라고 한 점들에서 그는 토지자본을 산업자본으로 전환하는 중에 있으며,⁴⁰⁾ 또 한편으로 주정방의 연극 활동에 대한 후원을 비롯한 문화사업에 대한 투자를 통해 자본을 축적해가고 있었던 민족 실업가임을 알 수 있다. 기존의 대부분의 연구들에서는 민병천이 친일적이라는 점을 문제 삼아 그의 도덕성을 질타했다. 그러나 친일적인 민족실업가라는 것이 곧바로 파산의 직접적인 이유로 해석되는 것은 아니었다. 오히려 조선박람회 기간에 어떠한 경제적 이익도 창출하지 못한 채 파산의 길에 들어서게 되었다는 점을 떠올리면 사실 그 역시도 피해자에 지나지 않는 것이다. 민병천을 친일적 매관자본가라고 본 것에는 그가 조선박람회의 주요 협찬위원이라는 점이 주요한 이유

40) 민병천을 비롯한 염상섭 작품에서의 민족부르주아지의 자본 성격을 분석한 논의로는 박현호의 논문을 참고할 수 있다. (박현호, 「염상섭과 부르주아지」, 『한국학연구』 39, 인하대학교 한국학연구소, 2015.)

를 제공한 듯하나, 실제로 박람회 목적으로 조직된 경성협찬회의 발기인 대부분은 회사의 중역 혹은 대주주들로 구성되었으며, 이밖에 고액기부자들도 포함되어 있었다는 사실을 확인할 수 있었다.⁴¹⁾ 그렇다면 민병천이 파산한 실제 원인은 무엇인가. 작품에서는 〈실 한 끝〉이라는 장에서 이를 구체적으로 그리고 있다.

(가) 그러나 이 실패의 원인이 어디에 있느냐는 것은 다년 경험을 쌓은 병천이로서도 분명히는 몰랐다. 재계 공황, 이것이 언제나 첫째가는 조건이요, 이것이 언제나 첫째가는 조건이요, 또 남에게라도 언필칭 내세우는 변명이었다. 그 다음에는 자기의 단독 경영인 낙화생 심은 것이 몰때로 돌아가고 수재, 한재로 추수가 줄고 쌀값이 폭락하고 마작에 큰 빚이 나고 주식에서 밀천도 못 건지고…… 이러한 실패에 실패를 거듭하는 동안에 토지가 식은(殖銀)으로 들어가는 것은 고사하고 회사의 현금도 사실 자기의 손으로 범포가 꽤 났으나 이것은 누구에게도 말 못할 일이다. 만일 지금이라도 자기가 전무의 자리를 내놓고 중역회의에 뒷갈망을 미룬다면 자기는 다만 파산 지경에 갈 뿐 아니라 검사의 활동까지 볼게 될 것이니 자기의 신상까지 위협하여질 것이다.

(나) 그러나 그것은 하여간에 일이 그렇게 된 근본이 어디 있었나? 자기 회사에서 경영하는 두 가지 사업, 즉 고무신 공장과 비단 짜는 공장이 도저히 조선 사람의 손으로 지탱하여나가지 못하는 큰 원인이 어디 있느냐는 것은 연구해보려고도 아니하였다. 자기 회사에서 만들어내는 고무신이 다른 어떤 사람의 회사의 것보다 나은 것도 사실이요, 또 자기 회사의 짜내는 비단이 일본의 군마 현(群馬縣)이나 석천 현(石川縣) 지방에서 들어오는 것과 손색이 없는 것도 사실이다. 이것은 결국에 기술 문제에 그치는 것이다. 생산력의 많고 적은 것, 다시 말하면 많이 만드는 놈은 싸

41) 김나라, 「1929년 조선박람회 경성협찬회 연구」, 연세대학교 사학과 석사학위논문, 2016.11-20면.

게 팔 수 있다는 문제와는 딴 문제이다. 병천이 회사의 고무신이 조선 사람들 중에서는 가장 큰 공장에서 가장 튼튼히 지어내는 것은 사실이지만 그보다 더 큰 회사에서 일본 사람의 손으로 지어내는 고무신은 그 품질이 약하기는 하지만 값이 싸다. 값이 싸다는 것은 조선 사람과 같은 구차한 살림에 제일 반가운 소식이다.

(다) 또 비단만 하더라도 인조견 시대가 돌아와서 인조견 때문에 타격을 받은 것은 사실이지만 병천이 회사에서 소규모로 짜내는 것보다 일본에서 짜 오는 것을 비하면 품질에 있어서는 그리 차이가 없건마는 일본에서 오는 것의 운임이라든지 몇 다리를 넘어오는 동안의 구문을 모두 제하고라도 일본 것이 훨씬 값이 싼데야 대항을 할 수 없다. 할 수 없는 대항을 하자니 회사가 서지를 못하고 직공의 임금은 점점 자라목이 되는 것이다. (367-368) (강조는 인용자)

인용문(가)에서는 민병천의 파산이 1920년대 말 1930년대 초의 세계대공황을 배경으로 하고 있음이 암시되고 있으며, 정작 본인은 파산의 원인조차 모르는 경영자임이 제시된다. 민병천의 주요 사업은 “고무신 공장과 비단 짜는 공장”인데, 인용문(나)에서 보여지듯, 서술자 염상섭은 그것이 “조선 사람의 손으로 지탱하여 나가지 못하는 큰 원인이” “생산력의 많고 적은 것”과는 무관하다고 말하고 있다. 그런데 여기서 민병천의 사업이 고무와 생사(生絲) 등 농산물과 관련된 것으로 설정한 것은 1920년대 식민제국이 아시아 식민지에서의 농업경제에 대한 통제를 보여주기 위한 의도에서 비롯된 것으로 보인다. 이는 세계대공황 시기의 일본의 경제정책과 밀접하게 연관되어 있어 식민지 조선의 경제에 직접적인 영향을 미쳤기 때문이다. 예컨대, 염상섭과 비슷하게 일찍 이 문제를 간파했던 마오둔은 자신이 『자야』를 창작할 때 원래 구상했던 면직물에서 견직물(縲)로 변경하게 된 경위에 대해서 언급한 바 있다.⁴²⁾ 중국이 견직업 부문의

세계시장에서 배제된 것은 일본이 저렴한 가격으로 세계시장에 생사를 수출한 것과 직접적인 연관이 있었기 때문이다.⁴³⁾ 이 점은 당연히 일본의 완전한 식민지로 전락된 조선에서 더 직접적으로 나타났는데, 인용문(다)에서는 식민지 조선의 민족기업에서 생산한 비단이 일본의 것과 가격 경쟁에서 대항할 수 없는 상황을 잘 보여주고 있다. 실제로 당시 조선박람회 참여 기업 중 견직업 부문을 확인해보면, 일본 기업 조선방직만 참여했으며 가장 큰 민족기업이었던 경성방직조차 배제되었다는 사실을 확인할 수 있다.⁴⁴⁾ 따라서 이점을 감안하면 민병천은 ‘친일파’임에도 불구하고 그의 비단공장은 박람회에 참여할 기회조차 얻지 못했을 것이다. 즉 〈카르멘〉에서의 대사에서부터 민병천의 파산에서 ‘실’에 대한 은유는 식민지의 민족 실업이 일본 정부의 경제정책에 종속되어 있음을 폭로하는 것이다. 『모란꽃 필 때』에서도 여주인공 박신성이 작품의 시작에서부터 파산을 예고 받은 포목상 집안의 딸로 등장하게 되는 점 역시 이러한 사회적 배경을 보여주기 위한 의도적인 설정이라고 볼 수 있다.

한편 민병천의 고무신 공장은 “조선 사람 중에서 가장 큰 공장”(368)으로 박람회에는 간신히 참여했을 것으로 추정되지만 역시 일본과의 가격 경쟁에서 당해내지 못한다. 예컨대, 일본의 고무신이 값이 싸게 내놓은 것은 “조선 사람과 같은 구차한 살림에 제일 반가운 소식”(368)일 수밖에 없는 것이었다. 이는 식민지 소비자의 구매력 저하의 문제를 지적하고 있는 것인데, 세계대공황 시기에 이르면 세계시장과 주변부의 교역조건이 극도의 불균형에 처하게 되는데, 이러한 상황에서 급속도로 공업발전을 이룩한 일본이 값싼 소비재를 공급하기 시작한 것이다.⁴⁵⁾ 국제자본과의

42) 茅盾, 『『子夜』是怎样写成的』, 『新疆日报』副刊『绿洲』, 1939.6.1.; 茅盾, 『茅盾论创作』, 上海文艺出版社, 1979. 58-61면.

43) 张全之, 『『子夜』与1930少年上海丝业工人大罢工』, 『中国文学研究』, 2020(3). 116-118면.

44) 김나라, 위의글, 26면.

45) 당시 “금본위제 유지와 관련된 디스플레이션 정책으로 모든 곳에서 이자율이 상승했기 때문에” 전 세계 농민들은 구매력이 없었으며, “대공황이 들이닥치면서 대금업자들은 대부분을 중단한

가격경쟁에 맞서기 위해 식민지의 민족 실업가는 부득이 고전적인 자본가의 착취를 할 수 밖에 없으며 이에 따라 “직공의 임금은 점점 자라목이 되는” 현상이 나타나게 되는 것이다. 이에 마오뚱의 『한밤중』과 같은 경우에는 노동자들이 불만이 쌓인 기회를 이용하여 공산주의자들이 사회주의적 노동자 파업운동을 전개하는 장면을 그려낸다. 이 점에서 계급문학가 출신인 마오뚱이 생산과정에서의 노동자와 임금 노동자의 불평등을 문제 삼는 급진적 면모를 확인할 수 있다. 그러나 염상섭과 같은 경우에는 이러한 문제를 직접적으로 다룰 수 없었던 객관적 제한도 있었겠지만, 그보다는 생산과정에서의 투쟁보다는 유통과정에서 전 세계적 범주에서 이루어지고 있는 식민제국과 식민지 간의 경제적 불평등에 대해서 고발하고자 했던 것으로 보인다. 사실 세계대공황 시기에 이르면 식민주의는 더 이상 산업자본이 아닌 독점자본에 의거하며, 따라서 식민지의 수탈은 더 이상 자본가-노동자의 생산과정에서 진행되는 것이 아니라 원자료와 노동력의 유통과정에서 잉여가치를 산출한다. 여기서 상기해야 할 것은 노동자는 공장 밖에서는 소비자이기도 하다는 점인데, 앞서 언급했듯이 식민지 조선의 소비자들의 경제적 구매력은 농촌의 황폐화, 노동의 착취로 인해 더없이 하락되었기 때문에 계속해서 악순환을 이룰 수밖에 없는 것이다. 말하자면, 3.1운동 이래의 ‘온유’한 문화통치로 대표되는 식민지 정책의 이면에는 조선 경제를 일본에 예속시키려는 식민지 공업화 정책이 놓여있었으며, 이로 인해 대부분의 식민지 농민들이 도시 노동자가 되고 식민제국으로 송출되었다. 1920년대 급격한 식민지 공업화로 인해 황량해진 식민지 농촌의 풍경은 『만세전』에서 귀향길의 이인화의 눈에 비

체 원금을 회수하려 했고, 상환 능력이 없는 농민들을 저축을 처분하거나 토지를 팔아야 했다. 이런 식으로 시장에 유입된 많은 금들은 세계경제의 중심부로 흘러 들어가 중심부의 통화와 그들이 생산한 공산품 가격수준을 지지하는 역할을 했다. 그 결과 교역조건이 세계 주변부의 농산물에 불리하게 변했고 주변부 국민들의 구매력이 감소하게 된다. 디트마르 로터문트(Dietmar Rothemund) 편, 양동휴, 박동휴, 김영환 역, 『대공황의 세계적 충격』, 예지, 2003. 77-78면. 참고.

친 김친의 풍경으로 단적으로 제시된바 있었다.⁴⁶⁾ 따라서 식민지의 부르주아와 무산계급의 관계에 직접적으로 주인과 노예의 변증법을 적용하는 것은 근본문제를 해결하는 것에 유효하지 않다. 친일적 자본가라고 비난 당했던 식민지의 민족 실업가는 실질적으로 경영자일 뿐이며, 독점자본의 침입과 무산계급의 저항 사이에서 딜레마를 겪고 있었던 장본인이기 때문이다. 염상섭은 이 점을 일찍 「윤전기」에서 제시한 바 있었지만, 계급 문학자들이 오독하고 있는 것에 대해 본인이 직접 나서 해석을 한 바 있다.

…그러면 A의 덕삼이에게 대한 태도나 계급의식은 어떠한 것이요, 덕삼의 태도와 관념이라는 것은 어떠한 것인가? 나의 견해는 여기에서 새로 출발한다.(1929.5.12.)

A의 태도에 모순이 있다고 하는 이유는 지배자의 의식과 자기 역시 피용자(被傭者)라는 프롤레타리아 의식 사이에서 방황하는 노자협조적(勞資協調的) 중간적 입장이기 때문이라고 본데 있다. 이러한 견해는 순리로서 일리 없지 않을 듯하나, 그렇게 말하면 덕삼이도 5분(分)의 지배자적 자공과 5분(分)의 피용자적 입장의 중간에 처한 것을 간과하고 다만 A편

46) 참고로 마오뚝은 『한밤중』을 구상할 때 농촌과 도시 전체를 통틀어 중국이 처한 상황의 전모를 보여주고 싶었지만 자신의 역량 부족으로 도시 부분만 다루게 되었다고 고백한 바 있다. 그럼에도 도시에 위치한 비단공장은 농촌에서 원자재를 수입하기 때문에 간접적으로 농촌의 상황을 반영할 수 있었다고 한다. 비슷한 맥락에서 염상섭은 서울 토박이 출신으로써 경성을 중심으로 한 풍속소설의 창작에 능한 작가였기에 농촌을 전면적으로 다루는 것은 익숙하지 않았을 것으로 짐작된다. 그러나 『광분』에서는 비록 농촌의 풍경을 그리지 않고 있지만 간접적으로 식민지의 농촌과 도시의 연결고리를 제시한다. 예컨대, 염알이꾼 원량은 민씨 집안을 파멸로 이끄는 데 있어서 도화선 역할을 한 중요한 인물인데, 그는 원래 숙정이의 집 차인이었던 관계로 경성에 들어온다. 이 점은 간접적으로 농촌의 상황이 어떻게 되었다는 점을 암시할 뿐만 아니라 봉건적 세력과 부르주아 세력의 연결고리를 제시한 것이다. 이와 관련해 원량은 민병천의 견직 사업에 직접적으로 충격을 준 요소가 바로 일본에서 수입되는 인조견임에도 불구하고 인조견 사업을 벌이겠다고 설정된 점도 '실'로 은유된 견직업계의 파산에 영향 미친 장본인으로써 본토의 봉건세력이 식민제국의 경제정책을 거드는데 한몫을 했음을 보여준다.

만을 편중시하는 것은 무리한 관찰이다. 그것은 어찌되었든지 간에 A가 지배자의 입장에 있기는 하지마는 그것은 덕삼이를 포함한 일개 집단의 의사를 대표한 것이니까 환언하면 그 집단의 몇 분지 일 되는 덕삼이의 의사를 위임받아서 행사하는 지배권일 따름이다. **그러므로 A는 지배욕에 충동이 되어 그들보다 초월한 지위에 있다는 자만이 앞을 선 것이 아니라 다만 위임 받은 지배권을 행사할 따름이다.** 여기에서 그 관념의 소양 지판(霄壤之判)이 있음을 볼 수 있는 것이다. 그뿐 아니라 위임된 지배권을 행사하는 것은 프롤레타리아 독재정치조직은 물론이요, 하여(何如)한 자유가 완전히 보장되는 자치기관에서라도 당연히 있을 일이니 **지배의식의 유무로써 소부르주아적이고 아닌 것을 판단하려는 것은 오류가 아니면 아니 될 것이다.** 또한 지배욕이 A에게 있다 하더라도 그것은 소부르주아의 근성이라고 단정하느니보다는 동물적 본능이라고 보는 것이 옳을 것이다.⁴⁷⁾

위의 인용문에서 보여지는 것처럼 당시 프로문학 논자들이 부르주아와 무산계급의 관계에 주인과 노예의 변증법을 적용할 때, 염상섭은 식민지의 부르주아는 경영자이기 때문에 도덕적으로 이중성을 떨 수밖에 없음을 지적하며 그들을 위해 ‘변명’했다. 사실 즉 이러한 상황은 적과 백의 정치적 이데올로기의 대립 속에서 진퇴양난의 상황에 처했던 민족자본가의 어려움을 말해준다. 예컨대, 『자야』의 우썬푸는 민족자본에 대한 굳센 신념과 기업가로서의 자부심을 갖고 있었지만, 한편으로는 매관자본과 대결하고 또 한편으로는 무산계급의 노동자운동에 대응해야만 했다. 이와 같은 애매한 상황은 식민지의 민족자본가 민병천에게도 동일하게 적용되는 것이다. 이와 관련하여 민병천이 마작, 미두, 주식 등 투기는 부르주아의 타락의 노름이라기보다도 공장을 살리기 위한 일종의 방편이었다는

47) 염상섭, 「토구(討究), 비판」 3제(題)—무산문예·양식문제·기타(전9회), 『동아일보』, 1929.5.4. ~ 5.15.; 한기형·이혜령 공편, 『염상섭 문장 전집』 2, 소명출판, 2013, 66-67면. 재인용.

점에서 문제적이다. 인용문 (가)를 보면 민병천은 회사의 전무를 맡고 있었다는 사실을 알 수 있다. 민병천이 마작을 통해 거금을 얻었다는 사실은 “당지는 물론 주변에서 비밀”로 해주는 것이었는데, 민병천은 자신에 앞서 파산한 주변의 민족자본가 서모의 편의를 봐주고 있었으며, 이러한 점은 그가 일본 대관 출장에서 서모를 만나고 돌아온 뒤로 “분주하게 돌아”치는 점들에서 드러난다. 이는 사실상 식민지의 민족 실업가들이 공통으로 직면했던 상황인 식민지에서의 주식회사의 화폐자본이 투기 자금으로 전환되는 문제를 보여준다. 작품에서는 정방의 입을 통해 하마구치 내각이 긴축주의에 돌입했다는 것을 언급하며, 또한 우연히 마주친 기자로부터 사마토 총독의 재부임 소식을 전하는데, 이러한 점들은 모두 경제 대공황의 위기에 대처하는 일본의 행보를 암시하고 있다. 1929년 새 정부를 구상한 일본은 긴축정책을 실시하고 디플레이션 정책을 추구했으며 이에 따라 식민지 조선의 통화관리는 일본에 완전히 종속되어 있었다.⁴⁸⁾ 이와 같은 상황에서 식민지의 민족 실업의 경영자 민병천이 경영 실패를 거듭하는 동안 “토지가 식은(殖銀)으로 들어가”게 되는 것이다.

사실 염상섭은 일찍 1920년에 식민지 조선의 노동문제에 대해서 논할 때 맹목적으로 선진국의 산업제도를 모방하여 자본의 주식회사, 공장적 생산 경영을 확장하는 추세에 대해서 우려를 드러낸 바 있었다.⁴⁹⁾ “기미년 가을에 가까호호히 ‘주식회사 창립사무소’라는 간판이 붙”고, 또 십년이 지난 “기사년 가을에는 어느 집 처놓고 여관간판이 아니 붙은 집이 없”는 진풍경이 나타난 것에 대해서 비판적인 시선을 드러냈다. 1920년 전반에 걸쳐 식민지의 경제 실정에 맞지 않는 자본주의 생산양식의 모방을 추구했던 결과, 모두 민병천과 같이 실패의 원인조차 모르는 채 잇따라 파산을 맞이하게 되는 것이다. 이에 염상섭은 『광분』에서 민병천이 주

48) 디트마르 로터문트(Dietmar Rothemund) 위의 책, 170-179면.

49) 염상섭, 「노동운동의 경향과 노동의 진의(眞義)」, 『동아일보』, 1920.4.20.~4.26.(전7회); 한기형·이혜령 공편, 『염상섭 문학 전집』 (1), 소명출판, 2013. 120-121면.

식회사 경영에 실패하는 것을 보여주었다면, 『무화과』에서는 문화자본의 주식회사화(化)에 다시 도전하는 이원영을 그리게 된다. 이는 염상섭이 초창기 협동조합생산에서의 투쟁, 즉 아나르코-생디칼리즘적 방식에서의 사회주의를 기대하던 것에서, 세계대공황을 전후한 시점에 이르러서는 자유주의의 독점자본화에 맞서는 방식으로써 자본과 경영의 분리를 통해 경영자로서의 민족 자본세력과 무산계급을 연대하는 방식을 모색하는 것으로 나아가게 된다는 점을 보여준다.⁵⁰⁾

요컨대, 민족부르주아지의 도덕적 이중성의 문제와 별개로 그들은 식민지에 밀려들어오는 세계자본과 대결하면서 나름대로 민족자본 및 실업의 문제를 떠안았던 장본인이었음이 것임이 드러난다. 따라서 식민지의 경우에 민족 자본 세력을 프롤레타리아의 ‘적’으로 만들어버리는 급진적 방식보다는, ‘민족’의 주체적 역량으로 포섭해야만 자본-계급주의를 기반으로 하는 식민주의와 대결할 수 있는 것이다. 염상섭이 집요하게 부르주아의 문제에 천착한 원인은 바로 여기에 있었다. 단적으로 말해 주정방과 같이 식민지 조선에서의 문화사업을 통해 문예대중화를 꾀하고자 하는 것 역시도 민족자본 세력인 민병천의 경제적 후원을 받아야 할 진대, 민족자본 세력을 민족독립과 계급해방의 주요 역량으로 겨안아야 할 필요성이 드러난다. 당시 식민지 조선의 계급구성을 놓고 보았을 때 소부르주아지가 중건을 이루는 상황에서 민족자본 세력에 대한 비난보다는 그들을 미래의 무산대중의 주체와 함께 하도록 하는 것이 가장 긴박한 사항이었던 것이다. 오히려 민족자본의 자립적 발전을 직접적으로 저애하고 민족적·계급적 통합에 훼방을 놓는 세력은 바로 식민제국과 결탁하는 봉

50) 가라타니 고진은 마르크스가 협동조합생산에서 사회주의, 즉 연합적(associated) 생산을 실현하는 열쇠를 발견했지만 동시에 그것이 자본에 대항할 수 없는 한계도 발견했으며, 그것을 넘어서는 열쇠를 주식회사에서 발견하는데, 그것은 주식회사에서는 ‘자본과 경영’의 분리를 통해, 자본가와 임금노동자의 관계가 아닌 경영자와 노동자의 관계라는 형태를 지니게 되므로, 따라서 경영자와 노동자가 주주(화폐자본)의 지배에서 벗어나 자립하여 어소시에이션을 형성하는 조건을 발견했다고 설명한다. 가라타니 고진, 『세계사의 구조』, 3540-358면. 참고

건 세력 및 봉건적 노예성을 내면화한 일부 민족 부르주아지들이었다.

2) 추리서사를 통한 정치적 이데올로기의 대립 양상

민씨 집안이 파멸에 이른 원인으로써의 〈실 한 끝〉이 세계대공황 시기의 식민지 민족실업가 민병천의 경영 실책으로 귀결된다면, 다른 한 원인은 〈약한 실 끝〉에 있었다. 앞서 〈카르멘〉 무대 아래에서의 관객효과를 그릴 때 작가는 그것을 관람하러 온 민씨 집안의 인물들 중 특히 숙정과 이진태의 반응에 초점을 맞추었다. 이 둘은 민씨 집안에서 상극하는 정치적 이데올로기를 대표하는 전형적 인물이기 때문이다. 과학적 사회주의자인 진태는 카르멘의 변심하는 모습을 보고 분노하며 경옥을 포함해서 민씨 집안으로 대표되는 “부르주아의 퇴폐광분”(206)에 반감을 느끼고 무산계급의 민족해방운동의 실천자로 거듭난다. 한편 숙정은 바로 〈카르멘〉을 관람하고 난 숙정은 “여자란 모두 그러한 것일까”(145)하고 생각하는데, 그것은 숙정이야말로 ‘전향’의 논리로 살아온 식민지 조선 여성의 전형이며, 나아가 민족부르주아지의 노예적 근성을 보여주는 대표적 인물이라고 할 수 있다.

주정방을 연모했던 그녀가 원랑에게로 돌아서는 것은 ‘반동’적 심리에 의해서이며, 만약 민씨 집안에서 경옥을 처단하지 않으면 자신의 위치가 위태로울 것이라는 위기의식 때문이다. 이렇듯 경옥의 죽음 뒤에는 사실 민씨 집안의 자산을 중심에 둔 경옥과 숙정의 대결구도가 자리한다. 숙정의 위기감은 경옥이 일본에서 귀국하는 순간부터 시작되는 것이었는데, 이를 번연히 알고 있는 주정방은 처음부터 극단에 필요한 자금의 문제를 두고 두 여인 사이에서 저울질 하게 된다. 결국 정방이가 ‘양심’적으로 ‘사랑’하는 경옥에게로 기울어지게 되자, 숙정은 주정방과 경옥이가 민씨 집안의 자산을 독차지 할지도 모른다는 위기감에 원랑과 손잡게 된다. 원랑 또한 ‘일타양피’로 연모하는 대상 숙정을 얻고, 또 숙정을 통해 민씨 집안

의 자산을 차지하고자 하는 목적을 가진 인물이었기 때문에 이들 사이의 이해관계는 쉽게 성사된다. 이렇듯 경옥의 죽음 뒤에는 민씨 집안의 자산을 중심에 둔 경옥과 숙정의 대결구도가 자리하며, 그것은 각기 민족부르주아지의 타락한 욕망과 궁지에 몰린 봉건세력의 경제적 위기의 타협 및 그것과 대결하는 세력의 정치적 이데올로기의 대립으로 특징지어진다.

주목해야 할 것은 숙정과 원량이 가장 두려워하는 것이 ‘적화(赤化)’라는 점이다. 숙정은 자신이 반목하는 경옥의 편에 서 있는 정방과 진태, 그리고 을순이 공산주의와 관련된 인물임을 고발하는 것을 통해 자신의 사회적 정당성을 확보한다. 그들이 ‘적화(赤化)’되었다는 사실은 그녀가 병천과 그들 사이를 이간(離間)할 때, 그리고 범죄 수사하는 과정에서 경찰에게 일러바칠 때 자주 사용하는 레퍼토리이다. 숙정은 정방의 주의자적 경향과 진태의 테러리스트적인 점을 언급하며 그들이 “정신이 이상이 있다는 것과 사상이 위험하여졌다는 눈치”(407)를 보여주는 것을 통해 그들이 자본-제국주의에 기반하는 식민제국이 통제하는 합리적 질서에 균열을 줄 수 있는 불온자임을 암시한다. 이는 또한 원량이 애초 극단의 범죄까지는 계획이 없었던 “숙정의 마음에 복수심이 타오르도록 암시와 격동”(301)을 자극할 때 사용되는 구실이기도 한데, 민씨 집안에서의 적색 세력의 확대는 직접적으로 그녀의 지반을 위협하는 것이기 때문이다. 요컨대, 염상섭은 경옥을 통해 카르멘적 타락을 보여주었다면 숙정을 살로메적인 악녀로 설정하고 있는데,⁵¹⁾ 민씨 집안을 과멸로 이끈 ‘잃은 실 끝’로 처진 “거미줄의 한복판”(384)에는 숙정이가 자리하고 있는 것이다.

그러한 민씨 집안을 과멸로 이끄는 “금시로 툇 끊어질 것 같”(384)은 위태로운 줄을 발견한 사람은 바로 하녀 을순이다. 작품에서는 경옥의 죽음을 둘러싼 범죄의 수수께끼는 처음부터 결과로써 제시되지 않고 숙정과 원량이 밀회를 하면서 은밀하게 무엇인가를 꾸미고 있다는 분위기가

51) 염상섭 소설에 나타난 ‘악녀’ 형상에 관해서는 장두영의 논문을 참고할 수 있다. (장두영, 「염상섭 소설 속 악녀의 출현」, 『한국현대문학연구』 55, 한국현대문학연구, 2018.)

제시됨으로써 서스펜스를 이어가고 있었다.⁵²⁾ 그런데 을순은 작중 유일하게 범죄를 기획하는 이들의 밀회를 목격하거나 또는 증거를 발견하는 인물이다. 또한 경옥의 신변의 위협을 빠르게 알아채고 ‘타락’하는 그녀를 위협에서 ‘구제’하도록 진태와 정방에게 알리며, 결국 경옥을 구하지는 못했지만 수사가 진행되는 과정에서는 숙정-원량의 대립면에 있는 진태, 정방에게 유리하도록 필요한 증언을 한다. 결과적으로 작품에서 범죄서사의 수수께끼가 풀리는 것은 식민지 경찰의 ‘과학’적 수사에 의해서라기보다도, 허나 을순이가 용의자들의 ‘과거’를 말해줌으로써 해결된다.⁵³⁾ 만약 근대 서구에서 출현한 장르로서 추리소설의 문법이 사회의 안정을 위협하는 주체들에 의해서 범죄가 출현되고 다시 그것을 수호하는 경찰 제도를 통해 해결됨으로써 부르주아적 이데올로기가 봉합되는 것이라고 할 때,⁵⁴⁾ 『광분』에서 노출된 숙정으로 상징되는 식민지에서의 소부르주아의 위기는 결과적으로 봉합되지 못한다. 그것은 이 범죄 서사에서의 실질적 탐정의 역할이 일본어와 조선어를 섞어서 사용하는, 또 부르주아 집안의 안주인 숙정에게 각듯이 예의를 차리는, 식민지 경찰에 의해서가 아니라

52) 구조주의자 토도로프는 러시아의 형식주의자들이 작품의 스토리(fable)와 이야기의 플롯(subject)로 나눈 것을 예로 들면서, 추리소설의 서사는 “무엇이 실제로 일어나는가”와 그것이 “어떻게 밝혀지는가”의 두 개의 스토리로 구성되어 있다고 말한다. 무슨 일이 일어나는가의 서사를 따라가는 과정에서 범죄/추리서사의 서스펜스가 작동한다고 설명한다. 츠베탄 토도로프, 신동욱 역, 『산문의 시학』, 문예출판사, 1992. 47-60면.

53) 이 점은 한편으로 염상섭의 추리서사의 차용이 단순히 과학적 수사 과정에 자체에 흥미 요소를 두는 통속소설의 속성과는 구별되는 것을 보여준다. 그러한 점에서 또한 프랑스 자연주의 문학과 연관성을 두는 것이 드러난다. 예컨대, 토마 나르스작은 서구의 추리소설의 장르를 앵글로색슨 전통과 프랑스적 전통으로 나누어 보는데, 전자가 합리적 사고가 작동되는 것을 보여주는 것에서 독자적 흥미를 유발한다면 후자는 감정, 인물, 사회적 관계 등의 소설의 내용에 더 방점을 둔다고 지적한다. 대중문학연구회, 『추리소설이란 무엇인가』, 국학자료원, 1997. 45-78면. 참고.

54) 트로츠키주의자 에르네스트 만델은 사회사적 측면에서 근대 유럽 사회에 나타난 추리소설이라는 장르의 탄생이 사회의 계급적 이데올로기의 대립구도에 기반하고 있다고 설명한다. (에르네스트 만델, 이동연, 『즐거운 살인: 범죄소설의 사회사』, 도서출판 이후, 2001.)

하녀 을순이가 떠맡게 되었다는 점에서 그러하다.

이처럼 작품에서는 추리서사의 기법을 적용함으로써 세계 구조의 양대 정치적 이데올로기의 대립구도를 민씨 집안 내부의 개인적 갈등과 교묘하게 엮어내고 있다. 특히 을순의 영리한 추리능력은 마님 숙정의 부르주아적 욕망 및 인격에 대한 반감에서 점차적으로 촉발된 무산계급의 반역적인 각성으로 귀결된다는 점에서 매우 의미심장하다. 이를 통해 염상섭은 『광분』에서 타락한 민족부르주아적 가치를 대표하는 경옥, 숙정의 대립면에 을순과 같은 현대 조선의 모던걸을 대표하는 새로운 인물형을 제시하고 있는 점이 두드러진다. 예컨대, 정방이가 경옥의 배신을 겪고 “암전하고 상냥하고도 영리한 여성” 을순을 “경옥보다도 인격이 한층 위”(361)라고 생각하게 되는 것은 바로 이 때문이다. 모던한 경옥과 달리 “머리를 땀아 늘인 체” “후줄근히 더러운” 땀기를 달고 있어 진태의 눈에 가없게만 보였던 을순은 오히려 현대 물질문명의 세속화를 의미하는 소위 아메리카니즘에 변질되지 않은 고유한 ‘오리엔탈리즘’의 덕목을 갖춘 현대 조선의 여성의 희망을 상징하기 때문이다. 여기서 염상섭이 바람직한 현대 조선 여성의 덕목으로써 안티고네적인 고귀함과 순결함의 속성을 강조하는 것을 보아낼 수 있다.

요컨대, 세계대공황을 전후하여 전 세계는 정치적 이데올로기의 대치구도로 본격적으로 재편되는데 그것은 이론적이었대기보다는 정치적인 것이었다. 염상섭 작품 속에서 이른바 ‘적’과 ‘백’의 대립구도가 나타나고, 그것이 현대 조선 여성의 두 가지 유형의 특질로 은유되는 것은 바로 이 점에서 연유한다. 가령 「모란 꽃 필 때」⁵⁵⁾와 같은 작품은 두 가지 유형의 조선의 모던걸의 대결의 애정 서사로 읽을 수 있는데, 염상섭은 그들의 색상을 각기 ‘적’색과 ‘백’색으로 설정한다. 가령 테니스 시합을 할 때 두 팀의 색상은 각기 적팀과 백팀의 대결로 긴장성을 부여하는 것과 같은 것

55) 염상섭, 『모란 꽃 필 때』, 『매일신보』, 1934.2.1.~7.8.(153회)

이다. 아울러 이들이 각기 “봄바람에 돌아나는 모란꽃봉오리”와 “가을밤 달빛에 비치여보이는 이슬 맞은 흰 국화송이”⁵⁶⁾로 상징되는 것 역시 후자의 경우에 타락한 서구문명의 극단에 달한 ‘아메리카니즘’의 몰락에 비해, 전자의 경우에는 오리엔탈리즘의 ‘생명’력이 있음을 암시하는 것이다. 물론 이밖에도 이 시기를 전후하여서부터 염상섭 작품에는 이러한 기호들이 곳곳들에서 포착된다.

염상섭이 보았을 때, 근대 전환기의 조선은 과거 전통 사회의 도덕적 가치체계가 붕괴되고, 서구적 시민민주주의의 윤리를 소화하지 못하는 상황에서 근대민족국가로서의 주체성이 확립되지 않은 내셔널리즘의 정치는 형식주의로서만 자리하고 있었다. 특히 식민지의 부르주아지의 대부분은 세속화된 사욕(私慾)을 위해 봉건세력과 결탁하고 식민제국의 이데올로기를 내면화하기 때문에, 사실상 부르주아적 리버럴리즘을 형성할 바탕이 되어있지 않았다. 따라서 염상섭의 민주주의에 대한 기대는 1920년대 초기의 ‘데모크라시’에서 1920년대 말에 이르면 제3세계 민족해방운동의 정치담론으로 이행하게 된다. 이 점은 작품의 마지막에서 민씨 집안의 온갖 풍파 끝에 졸도하고 다시 깨어난 을순과 진태, 정방이 함께 “세 사람이 마주 끼고 울고 나니 날은 활짝 밝”아 ‘최후’를 맞이하는 것으로 결말을 맺는 점에서 상징적으로 제시된다.

4. 결론: 유물론의 주관화와 통속화 전략의 스타일

1934년의 염상섭은 “자본주의가 발달 안 된 조선”에서는 “‘중간파’와 ‘좌파’는 있어도 ‘우익’은 사실상 존재하지 않는다고 지적하며, 따라서 엄정한 의미에서서 “완전한 부르주아 문학”이 없다고 보았다.⁵⁷⁾ 따라서 중간

56) 염상섭, 『모란꽃 필 때』, 『염상섭 전집』 (6), 민음사, 1987. 수록. 16면.

57) 염상섭, 「문예 연두어(年頭語)」, 『매일신보』, 1934.1.3.~1.12.(전7회)

과와 좌파의 문학은 모두 민족문학의 범주에 해당한다. 이에 앞서 1927년에 염상섭은 일본 문단을 관조하고 나서 우리가 배워야 할 것은 기교뿐이라고 말한 바 있었다.⁵⁸⁾ 이는 부르주아 문학의, 정확하게는 부르주아적 리얼리즘 문학의 유산(遺産)을 굳이 배척할 필요는 없는 의미이다. 기교는 단지 형식의 범주에 해당 하는 것이기 때문이다. 그러나 내용에 해당되는 주체성은 ‘민족적 개성’을 내재한 것이어야만 하는 것이다. 이 점에서 염상섭은 이 시기에 들어서서 이미 서구 근대성으로 ‘전향(轉向)’하고 그것에 오리엔탈리즘의 외피를 씌운 일본 근대성의 원리에 대해서는 부정적이었다. 이 시기 염상섭은 그러한 일본의 대아시아주의의 변질이 파시즘으로 귀추할 것을 예견하고 있었던 것이다.

20세기 초 동아시아의 맹주(盟主)를 자처한 일본의 아시아주의/오리엔탈리즘은 아시아의 연대를 통해 서구 제국주의와 대항한다는 초심을 잃고 국수주의적으로 변모하고 동아시아 내부의 패권주의로 변질했다. 특히 1920년대 말에 이르러 나타난 세계적인 자본주의 경제적 위기 속에서 위기에 직면하였던 일본은 이미 견잡을 수 없는 파시즘으로 향해가고 있었다. 따라서 아메리카니즘으로 대표되는 서구적 근대성의 패권주의와 대결하기 위해서 오리엔탈리즘적 근대성의 원리를 모색하는 작업은 오롯이 국수주의적 일본 이데올로기를 추종하는 부르주아적 층을 제외한 노동자 계급의 반자본주의 운동과 자본-제국주의의 식민주의에 대항하는 기타 약소민족국가들의 민족해방운동에 기대하게 된다. 즉 1920년대 말 1930년대 초의 세계는 이미 적과 백의 정치적 이데올로기의 대치 상태로 재편되었으며, 이러한 대립 구도는 냉전 및 포스트 냉전 이후를 살아가고 있는 오늘날에까지 영향을 미치고 있다.

일본 근대성을 단적으로 ‘탈아입구’를 지향했던 후쿠자와 유키치의 논리와 ‘아시아연대론’을 주장했던 오키쿠라 텐신의 논리로 나누어볼 수 있

58) 염상섭, 「배울 것은 기교: 일본 문단 잡관」, 『동아일보』, 1927.6.7.-6.13.(전6회)

다면,⁵⁹⁾ 염상섭에게서 두드러지는 ‘애(愛)’, ‘미(美)’의 의미에 대한 강조는 후자의 논리에 근원을 두고 있는 것이라 할 수 있다. 후자의 논리는 서구적 근대가 제공하지 못하는 상부상조의 연대의 논리를 제공하기 때문이다. 이 점에서 동아시아에서 크로포트킨의 상호부조론이 특히 유행되었던 것도 서구적 근대성의 패권에 대항하는 사랑의 논리에 대한 지향에서 기인한 것임을 떠올리면, 염상섭 초창기의 아나키즘적 경향도 쉽게 이해가 된다. 또한 염상섭 작품 속에서 현대 조선의 여성 인물의 전형들이 아메리카니즘적 모던걸과 오리엔탈리즘적 모던걸로 계보화되는 것 역시 이 때문이다. 전자의 경우 물질문명에 대한 추구하고 함께 시민민주주의를 떠받치는 합리적 개인주의를 관념적으로 지향한다면, 후자의 경우 정신문명에 대한 지향과 함께 계급적 민족해방운동의 연대를 가능케 하는 인격적 개인주의에 바탕하는 사랑의 윤리를 내재하기 때문이다. 염상섭의 오리엔탈리즘을 미적 정신주의에 대한 지향인 다름이 아니라는 지적도 있지만,⁶⁰⁾ 1940년대 초 김기림의 비판했던 일부 지식인들의 ‘문화적 감상주의’의 경향으로⁶¹⁾ 염상섭까지 재단하기에는 그의 문학은 동아시아의 상상력과 관련하여 너무 많은 비판적인 사상적 자원을 제공하고 있다.

염상섭이 말하는 ‘반동’은 단순히 물질문명 반대편의 정신문명으로 회귀하려는 반동적 기분의 노스텔지어가 아니라, 이러한 현대문명의 세속화의 극단에 이르러서야 다시 뒤돌아보는, 말하자면, 반동 너머에 다시 찾아오는 균형이다. 염상섭은 1927년 이미 일본은 과도기에 있으며, “일본이 갈 길은 자본주의의 정점으로 향하여 달음질 하는 이외에 현하에는

59) 아시아주의의 두 가지 양태에 관해서는 쑤거의 논의를 참고할 수 있다. (쑤거 (孫歌), 류준필 외 역, 『아시아라는 사유공간』, 창비, 2003.)

60) 박현호, 「염상섭과 부르주아지」, 『한국학연구』 39, 인하대학교 한국학연구소, 2015.

61) “1940년대 초 김기림은 동양문화에의 몰입을 “경솔한 사색 속에 즉흥적으로 떠오르기 쉬운 아름다운 포말(泡沫)”로 비유했다. 근대서양의 파탄을 목전에 보았다고 해서 바로 그것을 포기하고 그 반동으로 손쉽게 동양에 귀의하는 ‘문화적 감상주의’ 풍조를 비판했던 것이다.” 백영서, 『동아시아의 귀환』, 창작과비평사, 2000, 146면.

없”으며, “그 정점에까지 득달한 뒤”에 비로소 “일본의 새길”이 모색될 것이라고 말했던 것이다.⁶²⁾ 즉 염상섭은 1920년대 중후반 이미 일본이 파시즘의 극단을 향해 달려가고 있으며, 따라서 일본의 국민문학도 ‘회심’의 축을 잃었음을 간파했던 것이다. 염상섭의 예언은 적중했고, 태평양 전쟁 발발 이후에서야 일본 지식계에서는 파시즘 전쟁의 이데올로기가 되어버린 근대 일본의 아시아주의를 되짚으며 ‘근대의 초극’에 대해 비판적 성찰을 시도했다. 염상섭의 사상적 높이는 당대에 이미 일본의 오리엔탈리즘의 변질을 보아내고, 한국의 민족주의 및 민족문학의 주체성의 ‘회심’의 축을 바로잡고자 했던 것에서 드러난다. 이런 점에서 볼 때, 염상섭의 오리엔탈리즘의 근대성에 대한 모색은 단순히 복고적인 동양의 정신문명적인 것으로 회귀하여 안락을 되찾자는 것이 아니라, 1920년대에 들어서서 나타난 계급적인 노동자운동 및 민족해방운동에서 보여준 ‘저항’의 방식을 아메리카니즘과 대결하는 ‘동양’적인 정신과 결합시킨 것이다. 즉 염상섭의 오리엔탈리즘은 ‘미(美)와 사랑(愛)’의 논리로써 자본-제국주의의 물질문명의 축적 위에서 이루어진 패권적 서구주의의 배타적 폭력에 대결하고, 나아가 그것을 문화적으로 되감는 성질의 것이다.

부르주아의 퇴폐광분(頹廢狂奔)과 민중의 광란분주(狂亂奔走)가 교차하는 사회의 풍경을 그려내고 있는 『광분』은 식민지 조선의 사회적 성격을 해부하고 있는 작품이다. 이를 비롯해 염상섭의 거의 모든 작품에서 분명하게 드러나고 있는 계급적인 구도들만 놓고 보더라도 염상섭은 굉장히 ‘유물론’적인 인간이라는 점을 말해주고 있는데, 주목해야 할 것은 유물사적 관점에서의 사회, 세계구조에 대한 ‘과학’적 분석과 관념론적 사유와 긴밀하게 연결되어 하나의 사유체계를 형성했다는 점이다. 따라서 염상섭에게 있어서 유물론은 프로문학 논자들이 강력하게 주장하거나, 또는 자유주의자들이 위협적인 것으로 느꼈던 정치적 이데올로기적인 차원

62) 염상섭, 「배울 것은 기교: 일본 문단 잡관, 위의 글, 『염상섭 문장 전집』, 633-634면.

의 문제가 아니라, 하나의 사유체계이자 범주체계로써 내면화된 것이다. 예컨대, 이 글의 본론 부분에서의 『광분』에 대한 분석을 통해 도출한 결론으로써 이 시기의 염상섭은 사실상 유물론을 주관화함으로써 속류 마르크시즘을 관념론적으로 이해하고 있었던 경향을 극복하고 있었다는 점을 확인할 수 있었다. 즉 자유주의의 해석철학에 기반하고 있는 일본의 근대성의 폭력을 근원에서부터 대항하기 위해서는 유물론의 해석 범주가 필요했던 것이다.

이 시기에 이르러서 염상섭은 과학적 사회주의를 표방하는 마르크시즘의 지식을 부분적으로 받아들여 그가 기존에 갖고 있었던 주체, 개인, 자유, 의식 등 형이상학의 기본적 명제와 결부시킴으로써 “인생을 위한 문학”을 실천해가고 있었으며, 주로 리얼리즘의 창작방법을 사용했다. 이러한 비판적 리얼리즘의 이론에서 유물론은 작자의 내면에 주관화되어 있는 것이다. 만약 염상섭의 ‘통속성’이 비난을 받아야 한다면, 그것이 오로지 부르주아적 대중화에 영합하는 목적을 가진 것이었다고 할 때라야만 가능하다. 그러나 염상섭은 일찍부터 근대에 들어서 나타난 소설이라는 장르 자체가 민중적인 것이라고 말했으며, 따라서 형식으로써 기교적 차원에서의 통속성은 오히려 일반 민중인 독자들을 포섭하는 현시점에 있어서는 실용적이라고 보았던 것이다. 말하자면, 염상섭에게 있어서 통속화의 실제 목적은 독자들의 상식적 수준을 따라가는 것이 아니라, 그것을 끌어올리기 위함의 수단이었다.⁶³⁾ 이 점에서 염상섭은 계급문학 진영과의 논전에서는 ‘문학주의’적 입장을 견지하고, 한편으로 자유주의 문학 진영 쪽에서의 관념적 문학주의로 흐르는 경향에 대해서도 비판해야만 했다. 그것은 예술지상주의적 입장이란 결국 엘리트주의로 귀결되기 마련이며, 그것은 부르주아적 가치를 옹호하는 파시즘으로 향하는 길이었기 때문이다. 따라서 그러한 길을 근본적으로 비판하기 위해서 ‘과학적’ 입

63) 염상섭, 「비타협과 대중성—문학은 대중을 따라 내려가는 것이 아니다」, 『서울신문』, 1958.9.18.

을 취해야만 했던 것이다. ‘횡보(橫步)’의 양난(兩難)은 바로 이렇듯 방법으로서의 문학주의가 상대해야 했던 두 가지 입장 속에 끼인 애매함에 있었다.

요컨대, 염상섭이 ‘과학’적으로 고찰한 바 세계대공황을 전후로 한 시점의 식민지 조선에서 부르주아지의 가치는 신뢰할 수 없을 정도로 취약하고 세속화되었으며, 무산대중이 새로운 주체로 떠오르는 것은 분명한 역사적 필연성이었다. 이에 염상섭은 기존에 기대했던 데모크라시로 대표되는 부르주아적 리버털리즘이 한국에서 실천되기에는 적합하지 않으며 식민지 조선의 부르주아지는 쉽게 파시즘을 내면화하는 위험에 처했다고 보았다. 따라서 염상섭은 그것이 보여준 민주주의의 가치를 무산계급이 혁명적 주체가 되는 계급적 민족해방운동에서 모색하게 된다. 이에 『광분』에서 부정의 방식으로 민족 부르주아지의 이중성에 대한 해부를 보여주었다면, 이후의 『삼대』와 같은 작품들에서는 무산계급의 민족해방운동의 방법으로서의 지하 공산당 활동에 적극적으로 연대하는 민족 자본 세력을 그리게 된다. 요컨대, 이 시기를 전후하여 유물론의 주관화와 통속화의 전략은 염상섭만의 장편소설의 창작 스타일로 자리 잡아가고 있었으며, 그것이 내포한 사상성의 높이는 당대 한국 문단에서는 단연 독보적이었다고 할 수 있다.

| 참고문헌 |

1. 기본자료

- 엄상섭, 「노동운동의 경향과 노동의 진의(眞義)」, 『동아일보』, 1920.4.20.~4.26.(전7회)
 _____, 「너희들은 무엇을 얻었느냐」, 『동아일보』, 1923.8.27.~1924.2.5.(129회)
 _____, 「배울 것은 기교: 일본 문단 잡관」, 『동아일보』, 1927.6.7.~6.13.(전6회)
 _____, 「사랑과 죄」, 『동아일보』, 1928.8.15.~1928.5.4.(257회)
 _____, 「노쟁(勞爭)과 문학」, 『동아일보』, 1929.2.15.
 _____, 「토구(討究), 비판 3제(題) — 무산문예 · 양식문제 · 기타」(전9회), 『동아일보』, 1929.5.4.~5.15.
 _____, 「문학상(文學上)의 집단 의식과 개인 의식」, 『문예공론』, 1929.5.
 _____, 「박람회를 보고 보지 못한 기(記)」, 『조선일보』, 1929.9.15.~9.19.(전4회)
 _____, 「문예 연두어(年頭語)」, 『매일신보』, 1934.1.3.~1.12.(전7회)
 _____, 『광분』, 『조선일보』, 1929.10.3.~1930.8.2.(231회)
 _____, 『모란 꽃 필 때』, 『매일신보』, 1934.2.1.~7.8.(153회)
 _____, 「비타협과 대중성—문학은 대중을 따라 내려가는 것이 아니다」, 『서울신문』, 1958.9.18.
 박영희, 「대중의 취미와 예술운동의 임무」, 『조선일보』, 1928.12.27.~28.(전2회)
 김광주, 「상해시절회상기」, 『세대』, 1965.12.
 _____, 「수난기의 극작가 전환과 그의 희곡」, 『동아일보』, 1935.11.16.~11.29.(전9회)
 茅盾, 「『子夜』是怎样写成的」, 『新疆日报』副刊『绿洲』, 1939.6.1.

2. 단행본

- 가라타니 고진(柄谷行人), 「『세계사의 구조』를 읽는다」, 도서출판 b, 2010.
 고바야시 다키지(小林多喜二), 『게공선(蟹工船)』, 『戰旗』(5, 6月號), 1929.(고바야시 다키지, 황봉모 역, 『고바야시 다키지 선집』, 이론과 실천, 2012.)
 권영민 외 편, 『엄상섭 전집』(6), 민음사, 1987.
 김윤식, 『엄상섭 연구』, 서울대학교 출판부, 1987.
 나도향, 『칼멘』, 박문서관, 1925.
 대중문학연구회 편, 『추리소설이란 무엇인가?』, 국학자료원, 1997.
 도사카 준(戸坂潤), 윤인로 역, 『일본이테올로지』, 산지니, 2020.
 디트마르 로터문트(Dietmar Rothmund) 편, 양동휴, 박동휴, 김영환 역, 『대공황의 세계적 충격』, 예지, 2003. 77-78면.

- 백영서, 『동아시아의 귀환』, 창작과비평사, 2000.
- 쑤롄(孫歌), 류준필 외 역, 『아시아라는 사유공간』, 창비, 2003.
- 에르네스트 만델(Ernest Ezra Mandel), 이동연 역, 『즐거운 살인: 범죄소설의 사회사』, 도서출판 이후, 2001.
- 염상섭, 『광분』, 프레스21, 1996.
- 임규찬 편, 『일본 프로문학과 한국문학』, 도서출판 연구사, 1987.
- 전형준, 『현대 중국의 리얼리즘 이론』, 창작과비평사, 1997.
- 츠베탄 토도로프(Tzvetan Todorov), 신동욱 역, 『산문의 시학』, 서울: 문예출판사, 1992.
- 프로스페르 메리메(Prosper Mérimée), 한정주, 『카르멘: 소설 카르멘에서 오페라 카르멘으로』, 과주: 지성공간, 2020.
- 한기형·이혜령 공편, 『염상섭 문학 전집』, 소명출판, 2013.
-
- 生田長江, 『カルメン』, 青年学芸社, 1914.
- 厨川白村, 一宮栄, 『メリメ傑作集』, 大日本図書, 1915
- 田漢, 『카르멘(卡門)』, 『南国月刊』 제2권 2~3기, 1930.5~6.; 上海: 现代书局, 1930.
- 竹内好, 「近代とは何か(日本と中国の場合)」, 『現代中國論』, 東京: 普通社, 1963
- 茅盾, 『한밤중(子夜)』, 『小説月報』; 『文學月報』; 上海: 開明書店, 1933.1.55): 「子夜」, 人民出版社, 1977.12
- 茅盾, 『茅盾论创作』, 上海文艺出版社, 1979.
- 张全之, 「『子夜』与1930年上海丝业工人大罢工」, 『中国文学研究』, 2020(3).
- 钱理群 編, 『中国现代文学编年史——以文学广告为中心(1915—1927)』, 北京: 北京大學出版社, 2013.
- Richard Langham Smith, Clair Rowden, Carmen Abroad: Bizet's Opera on the Global Stage, Cambridge University press, 2020.

3. 연구논문

- 김경수, 「염상섭 소설과 연극」, 『현대소설연구』 31, 한국현대소설학회, 2006.
- 김나라, 「1929년 조선박람회 경성협찬회 연구」, 연세대학교 사학과 석사학위논문, 2016.
- 김재기, 「중국에서 광주학생독립운동 지지운동: 상해지역을 중심으로」, 『한국동북아논총』 20(4), 한국동북아학회, 2015.
- 김재식, 「식민지조선의 외국인 수용에 대한 연구 방법론의 모색: 연극 <카르멘>을 대상으로」, 『한국극예술연구』 59, 한국극예술학회, 2018.

- 김주리, 「박람회의 시공간과 『광분』의 의미」, 『민족문학사연구』 34, 민족문학사학회, 2007.
- 박현호, 「염상섭과 부르주아지」, 『한국학연구』 39, 인하대학교 한국학연구소, 2015.
- 손과지(孫科志), 「中国媒体对韩国广州学生运动的报道与认识」, 『한국독립운동사연구』 35, 2010.4.
- 손성준, 「카르멘, 나도향 문학의 한 원천」, 『근대서지』, 근대서지학회, 2018.
- 이혜령, 「검열의 미메시스: 염상섭의 『광분』을 통해서 본 식민지 예술장의 초규칙과 섹슈얼리티」, 『민족문학사연구』, 민족문학사학회, 2013.
- 장두영, 「염상섭 소설의 속 악녀의 출현」, 『한국현대문학연구』 55, 한국현대문학회, 2018.
- _____, 「염상섭의 『이심』의 『카르멘』의 수용」, 『외국문학연구』 74, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2019.

<Abstract>

The Bourgeoisies' Frantic Lust
and The Proletariats' Infuriate Rebel
- Yeom Sang-seop's *Rampage* (狂奔)

Jin Yinhe

Yeom Sang-seop's *Rampage*(狂奔) is a realism masterpiece that 'scientifically' portrays Korea through the bourgeoisies' frantic lust and the proletariats' infuriate rebel. Through the transformation of Carmen, *Rampage* (狂奔) takes issue with the ideology of the Korean modern girl and the idea of modern. By the end of the 1920s, *Rampage* (狂奔) was reorganized into a world structure of political ideologies of the red and the white, behind which lies the opposing relationship between socialism and fascism in response to the relationship between the nation and the market. Therefore, the political discourse of the national independent movement, which is represented by the Gwangju student rebel, suggests that the confrontation between socialism and liberalism should be grasped from the perspective of political economy and ethics. The dilemma faced by the firm managers in the colony shows that labor and capital inequality mainly arise in the distribution process, not in the production process, as the colony enters the era of monopoly capitalization. Yeom Sang-seop studies a new method of solidarity between the bourgeoisie and the proletariat through a method of separating capital and management. The technique of mystery narrative effectively shows the social crisis of the bourgeoisie and the confrontation of political ideology with the

proletariat. The fact is that Yeom Sang-seop determined the late 1920s that the liberalism of the national bourgeoisie in Korea was easily internalized fascism. By this time, Yeom Sang-seop's expectations for democracy have shifted from Taisho Democratic Movement to the discourse of the third world national independence movement. To embrace the national bourgeoisie and proletariat as the subjects of the revolution, he created a style of realism that internalized materialism and associated popularization strategies.

Key words: Popularity, Realism, the Utility of Art, Carmen, Proletarian Drama, Detective Narrative, Bourgeois, National Independence Movement, National Capital, Political Ideology, Materialism, Modernity, Orientalism

투 고 일: 2022년 2월 16일

심 사 일: 2022년 3월 10일

게재확정일: 2022년 3월 10일

수정마감일: 2022년 3월 20일