

1930년대 초반 ‘유물변증법적 창작방법’ 논의에 관하여

유 문 선*

I. 머리말

1930년대 초중반 우리 프로문학운동에서 논란의 복판에 놓였던 항목의 하나로 ‘유물변증법적 창작방법’(die materialistisch-dialektische schöpferische Methode)이라는 것이 있다. 문학예술에서의 변증법적 유물론의 방법, 혹은 창작방법에서의 유물변증법을 위한 투쟁 등으로도 표현되었던 이 이론은, 그 자체로서보다는 사회주의 리얼리즘 논쟁(창작방법 논쟁) 시 특히 사회주의 리얼리즘 옹호론자들에 의해 호되게 질타당한 사실로써 우리에게 잘 알려져 있다.

그런데 사회주의 리얼리즘을 처음 거론함으로써 우리 문단에서 사회주의 리얼리즘 논쟁의 도화선 구실을 하였던 「文藝時評」(조선중앙일보, 1933. 3. 2~)에서 백철은 흥미롭게도 다음과 같이 출회하고 있다.

유물변증법적 창작방법이란 것이 무엇인가를 우리들은 명확히 이해하지 못하였다.……(중략)…… 그리하여 유물변증법적 창작방법 문제는 적확한 해명이 없이 지금까지 사용되어 왔다. (1933. 3. 5)

그 자신이 유물변증법적 창작방법 주창자의 하나이기도 했던 백철의 이같은 고백, 그리고 무엇보다도 사회주의 리얼리즘 논쟁 당시 여러 논

* 시간강사

** 본고에서 당시 텍스트를 인용할 때는 가능한 한 한자를 피하고 현대 표기로 바꾸겠으며, 복자의 복원, 인용자의 부가적 지적은 []안에 적어 넣도록 하겠다. 그리고 인용 부분에서의 강조 표시는 모두 인용자에 의한 것임을 미리 밝혀둔다.

객들이 각인각색으로 유물변증법 창작방법의 내용을 상정하여 그것에 대한 이해를 달리 하며 토론에 임하였던 사실 등에서 미루어 판단컨대, 당시 유물변증법적 창작방법에 관한 공통분모적인 구체적 像은 부재하였던 듯 싶다. 그러나 어쨌든 그것은 1920년대 말과 30년대 초반에 소련을 비롯한 여러 나라의 프로문학을 규율했으며,¹⁾ 한편 사회주의 리얼리즘에 도달하기 직전의, 즉 그 이전 단계의 총화로서 일정 발전 단계의 예술적·미학적 수준을 나타내는 창작방법론이기도 하였다. 그 점에서 유물변증법적 창작방법은 생활조직론²⁾, 볼쉐비끼화론 등과 마찬가지로 프로문학 이론의 중요한 역사적 범주의 하나라고 할 수 있다. 그런데 정작 당시의 유물변증적 창작방법 논의가 어떠했는지에 관해서는 아직 상세한 검토가 이루어진 바 없다.³⁾

본고는 일차적으로 이런 궁금증, 즉 우리 프로문학비평사상 유물변증법적 창작방법이란 과연 어떠한 것이었는가라는 의문에서 출발한다. 이를 해명하기 위해 유물변증법적 창작방법에 관한 1930년대 초반 우리의 여러 논의를 살피므로써 당대의 문학사적 像을 재구축하고, 거기에 내재해 있는 논리적 구조를 점검함으로써 그 이론적 합의와 비평사적 의의를 밝혀보려 한다. 이 과정에서 소련을 비롯한 여러 나라에서의 논의를 함께 검토하는 작업이 우리 것을 객관적으로 조망하는 데 요구되었으나, 필자의 미숙함으로 채 본격적으로 시도하지 못하였음을 미리 밝혀둔다.

- 1) 1920년대 말 소련에서의 유물변증법적 창작방법 제창과 전개에 대해서는 『1930년대 말 소련에서의 유물변증법적 창작방법 제창과 전개에 대해서는』에서 간략하게 살펴볼 것이다. 한편, 유물변증법적 창작방법은 1930년 11월 제 2회 혁명작가 세계대회(통칭 하리꼬프 회의)의 「국제 프롤레타리아·혁명 문학의 정치적·창조적 제 문제에 관한 결의」에서 “참된 프롤레타리아 예술가는 변증법적 유물론자여야 한다…프롤레타리아문학의 창작방법은 변증법적 유물론의 방법이다”라고 프로문학의 공식적인 창작방법으로 규정된다. 栗原幸夫 外編, 資料世界プロレタリア文學運動(三一書房, 1972~75) [이하 『資料』로 약칭] 제 4권, 113면.
- 2) 그 개념과 비평사적 의의에 대해서는 졸고, 「제 1차 방향전환기 프로문학 비평에서의 생활조직론에 관하여」, 전농어문연구 제 1집 (서울시립대 국어국문학과, 1988) 참조.
- 3) 졸고, 「1930년대 창작방법 논쟁 연구」(서울대 대학원, 1988), 16~21면에서 간단히 살펴 볼 있으나, 특히 단편적일뿐더러 자료 배치와 해석에서 불충분함과 부정확함이 많았다.

Ⅱ. 유물변증법적 창작방법 논의의 전개

우리 프로문학사상 유물변증법적 창작방법에 관한 내용이 문현상 처 음 나타나는 것은 唯仁(신석초)의 「文學創作의 固定化에 抗하야」(중앙 일보, 1931. 12. 1~8)에서인 것으로 보인다.⁴⁾

이 글은, 그 제목에서 드러나듯이, 당시 프로문학의 현상에 관한 비 판적 평가와 반성이라는 동기에서 써어지고 있다. 그는 작품의 문학적 실천이 고정화, 개념화, 유형화 등 “비상히 곤란할 뿐만이 아니라 거의 절망적”인 상태에 빠져 있다고 진단한 뒤, 프로문학이 이 같은 형편에 처하게 된 이유를 다음과 같이 밝힌다. 즉, 견고한 일상적(영웅적이 아 닌) 투쟁을 요구하는 현재의 전환기에 프로문학이 여전히 과거의 자세, 곧 인텔리전차 급진성의 산물인 정열과 자만만을 고집한 결과 “현실과의 심대한 離反에 의하여 ‘표면의 공허한 포말’로 떠 있”게 되었다는 것이다. 지극히 일반론적이고 추수적으로까지 보이는⁵⁾ 이 분석은 사실은, 문면에 명료하게 나타나 있지는 않지만 한층 구체적·현실적인 이유, 즉 1930년 이래 확립된 예술운동의 볼쉐비끼화론에 대한 이해가 과학적, 본질적인 데 이르지 못하고 “다만 외부적 개념의 공식주의적 설명”에 그 치고 말았다는 것을 드러내기 위한 서두적 修辭에 지나지 않는다. 아무 튼, 당시 프로문학창작이 난관에 처해 있고 그것이 볼쉐비끼화론을 이해하고 실천하는 데서 빚어진 오류와 관련을 맺고 있다는 이 같은 반성 적 인식은 신유인 혼자만의 독단적인 것이 아니고 일반적인 것이었던 것으로 여겨진다.⁶⁾ 볼쉐비끼화론의 주도적 분자의 하나였던 임화가 같

4) 정확하게는, 유물변증법적 창작방법이란 말은 쓰지 않고 ‘유물변증법적 예 술(문학)’, 혹은 ‘유물변증법에 입각한 예술(문학)의 건설’이라 표현하고 있다.

5) ‘혁명적 일상 생활의 표현으로의 전환’은 일찍이 1923년초 소련에서 꾸즈 니짜를 비판하며 새롭게 등장한 시월(옥차브리)파가 제기한 것이다. 「러시아 공산당 중앙위원회 선전부에의 마쁘 집행부의 보고」(1923. 3. 21일자), 이한화譯, 러시아프로문학운동 I (화다, 1988), 101면. 그리고 이 같은 주장 위에서 후술할 산 인간론이 태동하였다.

6) 김남천의 한 회고는, 문학작품의 고정화와 유형화에 대한 비판이 1931년

은 시기에 거듭 밝히고 있는—신유인에 비해 좀더 구체적이고 명료하면 서도 상대적으로 역사적 시작을 확보한—다음 진술들에서 이 사실을 확인할 수 있다.

더구나 카프에 있어서 결정적인 이 전향[볼쉐비끼화를 가리킴—인용자]을 문학 부문에 있어서 작가들에 대한 파증한 통제의 요구와 지나치게 급격히 이 정책을 수행하려 한 것은 우리 카프 지도부의 초조의 과실이라고 보지 않을 수 없다. 활동적이었던 이, 삶의 작가는 이 급격한 변화 앞에 오직 침묵을 가지고 고려케 하고 또 대부분의 작품에 있어서 그 자연스러운 창의성과 구체적 생활을 경시하는 내용의 무질조한 정치주의화란 기계적 고정화의 현상을 나타내게 하였다. 물론 이것은 불가피의 오류이었으나 그러나 청산되지 아니하면 아니될 경향이었다. (「一九三一年間의 카프 藝術運動의 情況」, 중앙일보, 1931. 12. 12)

우리들은……이 새로운 전환기가 산출한 가장 큰 의협인 문학적 실천상에 나타난 좌의적 관념의 고정주의와 문학적 주제의 일양화의 위험의 발생을 지적하여야 한다.……[이 오류는] 그와 관계되어 제기된 농민은 농조로! 노동자는 노동조합으로! 하는 등등의 나열된 제재로 취급하고 그것을 개개의 작가는 운동에 대한 계급적 관점을 가지고 문학적 실천상에서 표현하는 것에 의하여 해결할 것이라고 생각하였[던 예서 온 것이다.]……우리들의 문학의 此等의 광범한 계급생활의 풍부한 내용을 그 다양성에서 交錯과 상호 투영 속에서 발전하고 추이되는 현실의 대하를 변증법적으로 이해하는 대신으로 우리들의 過去 속에서 불타는 '문학자'적인 열정인 좌의적 관념을 가지고 이 전향을 수행한 것이다.……우리들은 주제의 적극화의 부분에서 일보 위대한 전진을 한 대신으로 좌의적 일탈과 문학의 일양화가 나타나게 된 것이다. (「一九三二年을 當하야 朝鮮文學運動의 新階段—카프作家의 主要危險에 對하야」, 중앙일보, 1932. 1. 24, 28)

이 위기를 어떻게 극복할 것인가? 신유인은 그 타개책을 "지금 하나의 새로운 슬로건 '유물변증법적 예술의 건설에!'로 대치"하는 것에서 찾았다. 즉 그의 처방전은 볼쉐비끼화를 견지하면서 그것에 한충 짚고 넓은 예술적·미학적 의미를 부여하는 쪽이 아니라 그와는 별도의 새로운 방향을 취해 내려졌던 것이다.⁷⁾ 그렇다면, 과연 유물변증법적 창작

여름경서부터 형해졌다고 밝히고 있다. 김남천, 「文學時評—文化的工作에
關한 若干의 時感」, 신계단, 1933. 5, 80면 참조.

7) 겸연·삭제로 인해 다소 요령부득한 구절—“우리 예술의 건설은 결코 ‘예

방법이란 어떠한 것인가? 신유인은 파제예프의 「유물변증법에 입각한 예술을 위하여」⁸⁾를 인용하여, 변증법적 유물론자로서의 예술가가 된다는 것은 현실의 객관적 변증법을 해명하는 리얼리즘의 길을 가면서 의식적으로 세계에 봉사하는 것을 뜻하는 것이라고 말한다. 바꾸어 말하자면, “현상을 그 구체성 복잡성 다양성에서 취급하고 그 가운데에서 그 모든 현상을 인도하는 근본적 경향을 발견하며 그리고 될 수 있는 데 까지 일체의 관련과 모순을 고찰하여 부단한 실천의 기준에 의하여 그 것을 확증”(12. 7)하는 유물변증법에 의거하라는 것이다. 이러한 준거를로써 그는 전환, 임화, 한설야, 송영, 김남천, 이기영의 여러 작품이 비예술적, 로맨티시즘적, 비구체적, 우연적·주관적, 도식적·공식적, 비현실적 등등의 결함을 지니고 있다고 혹독하게 비판한다. 신유인의 논지를 정리해 보자면 요컨대 복잡다양한 현상을 본질과의 관련 위에서 객관적·구체적·전면적으로 일체의 가치 없이 표현하라는 것인바,⁹⁾ 그는 이를 종종 ‘산[生] 현실’, ‘산 인간(대중)’의 창조란 말로 나타내기

술의[복자 4자 정도]’와 모순되는 다른 무엇이 아니고”에서 분명하듯이 그는 유물변증법적 창작방법을 불쉐비끼화와 대립적인 것으로까지 폐기하는 것은 아니지만 서로 범주적으로 구별은 짓고 있다.

- 8) 이 글의 본래 제목은 「유물변증법적 예술을 위하여」로 『시월』 1930년 제 7호에 실려 있는데, 원래는 파제예프가 1930년 5월 해닌그라드 프톨레타리아 작가회의에서 행한 발표문이다. 신유인 글과 거의 같은(며칠 늦게) 시기에 써어진 「싸베—트露西亞 文壇의 現勢」(문예월간, 1932. 1)에서 함대훈은 이 글의 극히 개략적인 내용과 창작방법에 관한 라쁘 내의 논쟁을 간단히 소개하고 있다.
- 9) 유물변증법적 창작방법이라는 표현은 쓰고 있지 않지만 임화 역시 “이 위대한 전향을 진실한 전향으로 성공적으로 수행함에 있어서는……사물에 대한 정확한 인식으로부터 출발하여 현시의 계급 ×× [투쟁]의 구체적 다양성 일층 복잡화하고 있는 계급 관계와 그와 연관되는 모든 현상을 관찰하고 있는 법칙을 발견하고 그것을 구체적으로 문학적 실천 위에다 표현하는 것에 의하여서만 가능한 것이다”(1932. 1. 28)라고 비슷한 전망을 보이고 있다. 그러나 강조 부분에서도 볼 수 있고 불쉐비끼화에 대한 역사적 평가에서도 드러나듯이, 임화의 전망은 어디까지나 불쉐비끼화의 원칙적 견지를 전제하고 있다는 점에서 신유인과는 문제 의식을 달리 한다. 물론 그렇다고 임화가 불쉐비끼화를 일층 새롭고 수준높게 재해석하였다는 것은 아니다. 다만 신유인과 같이 청산적 경향으로 흐를 가능성에서는 벗어나 있다는 것이다.

도 한다.

송영의 「一九三二年의 創作의 實踐方法—作家로써의 感想과 提議」(중앙일보, 1932. 1. 3~16)도, 다소 혼란스럽고 조리정연하지는 못하지만, 신유인의 문제 제기에 동의하면서 써어지고 있다. 그는 작가답게 自作 「吳水香」을 예로 들어 분석하면서, 1930~31년간(즉, 볼쉐비끼화 이후) 창작 실패의 원인이 첫째, 예술의 볼쉐비끼화 명제의 불완전한 즉 개념적인 이해, 둘째, 로맨티시즘적 수법의 구사, 셋째, 각종 인물의 인조 인간화 등에 있었다고 규명한다. 그리고 당면 과제인 유물변증법적 창작방법의 구체적인 골자를 1) 구상은 유물적 기초 위에서, 2) 사실을 전체적으로, 발전으로서 파악, 3) '산 인간'의 창조, 4) 작품 형식에의 배려와 대중화 고려 등의 항목으로 제시한다. 4)를 덧붙이고 있는 데서 다시금 그의 작가다움이 드러난다고 할 수 있다.

이처럼 유물변증법적 창작방법은 볼쉐비끼화론에의 반성과 맞물리면서 새로운 창작 슬로건으로 제창되었는바, 그것은 '유물변증법'에 입각하여 문학예술을 창조할 것을 요구하고 있었다. 그런데, 당대 논의와 인식 수준에서 대체로 서로 준별되지 않은 채 마치 동의어와도 같이 구사되었던 세계관, 팔스주의, (프롤레타리아) 이데올로기, 유물변증법, 변증법적 유물론 등을 강조하는 것은 프로문학 초기부터 일찍 언급되어 왔던 것이고,¹⁰⁾ 나아가 생각한다면 프로문학의 속성상 前提的으로 놓여 있는 것이 아닌가? 그렇다면, 도대체 이제 와서 다시금 유물변증법을 운용하면서 새삼스럽게 '유물변증법적' 창작방법이란 이름의 가치를 내거는 근거와 이유는 어디에 있는가?

이를 이해하기 위해서 발원지인 소련의 사정을 간단히 나마 살펴보자. 소련에서 유물변증법적 창작방법이란 용어 혹은 그와 흡사한 표현은 제1회 전연방 프롤레타리아 작가대회(1928. 4. 30~5. 8.) 무렵부터 나타나

10) 예컨대, 방향전환론 단계에서 이미 "프롤레타리아 이데올로기를 파악한 작가라야만 진정한 프로작가이며 진정한 프로작품을 쓸 수 있다"고 밝히고 있으며(윤기정, 「無產文藝家의 創作的 態度」, 조선일보, 1927. 10. 14), 볼쉐비끼화론 당시에도 "프롤레타리아 리얼리스트가 되기 전에 그는 먼저 ××[맑시?]쯤에 관철된—즉 프롤레타리아의 ××[진위]의 눈을 가진 ××[혁명]적 예술가가 되어야 할 것이다" (안탁, 「프로藝術의 形式問題」, 조선지광, 1930. 6, 60면)는 발언이 나온 바 있다.

며, 이 대회 후에 유물변증법적 창작방법에 관한 구체적인 논의가 발전되기 시작하였다고 알려져 있다.¹¹⁾ 그런데, 유물변증법적 창작방법론은, 그 대두 시점이 잘 시사하는 바이기도 하거니와, ‘산 인간’론(*die Darstellung des lebendigen Menschen*)과 불가분의 관계를 맺고 있다.¹²⁾ 산 인간론이란, 아베르바흐, 리베진스키, 파제예프, 에르밀로프 등 라쁘 주류파 이론가들의 이해에 따르자면, 세계를 객관적으로 정당하게 인식하려면 현상의 외연적인 형상을 사진찍듯이 표피적으로 형상화해서는 안 되고 실제의 삶을 그 모든 복잡성 속에서 보여주어야 하는데, 이를 위해서 인간 개성의 내적인 발전에, 즉 그 마음 깊숙한 곳에서 행해지는 투쟁에 좀더 깊은 주의를 기울이라는 것이다. 요컨대 모든 모순이나 과거의 제 요소와 새로운 맹아, 의식적 및 무의식적인 모멘트 등을 포함하는 복잡한 인간 심리를 분석하여 표현하는 데 중점을 두라는 것이다. 물론 이 개인 심리의 분석은 성격의 자립적인 발전이 아니라 사회적 환경의 영향 하에서 발전하는 인간의 내적인 본질이라는 시각에 기초해야 한다.¹³⁾ 이같은 산 인간론은 당시까지의 프로문학 창작이 현실을 도식

- 11) Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie*(Luchterhand, 1971), S.101; 에르몰라예프, 소비에뜨 문학이론, 김민인 역(열린책들, 1989), 102~103면. 에르몰라예프의 표현은 정확하게는 “dialectical-materialist method”이다. 에르몰라예프의 연구서는 이론바 sovietologist적 입장이 철저히 관철되고 있는 것으로 평평(?)이 나 있으나, 비판적인 독서를 통하여 자료집으로서의 가치도 쳐지 않아 보인다.
- 12) 본래 산 인간론은 서정시를 중심으로 하는 빠톨레뜨꿀또, 꾸즈니짜의 추상적이며 낭만적인 경향에 반대하는 취의에서 시월파의 대두와 함께 1923년 경 제기된 것으로 (흘거 지이겔, 소비에트 문학이론, 경제 경 역(연구사, 1988), 164~165면), 1926년 말~28년초의 활발한 논의를 거쳐 위 작가대회에서는 정제된 이론 수준에서 프로문학의 거의 공식적인 창작방법으로 받아들여지기에 이르는데, 바로 이 작가대회 때부터 유물변증법적 창작방법론의 맹아가 보이는 것이다. 본고에서는 여러 한계상 작가대회 전후의 산 인간론만을 검토한다.
- 13) 이상 산 인간론의 개요는 「제 1회 전연방 프롤레타리아 작가대회」(쁘라브다, 1928. 5. 5), 『資料』 제 3권, 60~61면; 「문화혁명과 현대문학—동지 아베르바흐의 보고에 기초한 제 1회 전연방 프롤레타리아 작가대회에서의 결의」(문학초소에서, 1928년 13/14호), Karl Eimermacher, *Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917~32*(Verlag W. Kohlhammer, 1972), S.370의 여기저기를 정리한 것임. 후자의 문건은 이하 「결의」로 약칭하고 K. Eimermacher 책의 면수를 병기하겠음.

적으로(구체적이 아니라) 표현해 왔다는 문학사적인 반성에 근거한 것 이면서,¹⁴⁾ 이론사적으로는 라쁘 주류파에 의해 개괄된 예술의 정의에 그 미학적 토대를 둔 것이다. 아베르바흐에 의하면, 예술은 사회적 삶과 인간을 둘러싸고 있는 세계 전체를 인식하는 한 수단인바 그것은 형상을 통해 독자, 청중, 관객 등의 심리(die Psyche)를 ‘감염’시켜 사상과 감정을 조작하는 것이다(『결의』, 366).¹⁵⁾ 이 정의는, 보다시피, 보론스끼로 대표되는(벨린스끼 아래의) 예술인식론과 보그다노프에서 유래하는 생활조직론¹⁶⁾의 긴밀한 결합(절충)을 통해 이루어진 것인데, 이 정의에 충실하게 서서 전자의 전제 하에 후자를 구체화시켜 간 것, 그것이 바로 산 인간론의 이론적 경로이다. 라쁘 이론가들이 사회적 심리(사회적 이데올로기뿐만 아니라)를 강조하고 잠재의식(의식뿐만 아니라)을 중시한 것은 바로 여기에서 비롯된 것인데, 이는 “개인적 심리의 분석은 사회적 심리의 이해에 이르는 문학의 최량의 길이다”¹⁷⁾로 정식화되면서 결국 산 인간론은 심리주의의 강조로 귀결되었다.¹⁸⁾ 그리고 이 입론 과정을, 당시 가장 정통적인 맙스주의 예술론자로 받아들여지고 있던 뷤레하노프(“작중 인물의 심리는…사회적 계급 전체의 심리, 혹은 적어도 사회총 전체의 심리이다. 따라서 또한 개개 인물의 내면에서 일어나는 제 과정은 역사적 운동의 반영이다”)와 레닌(“보편적인 것은 오직 개별적인 것을 매개로 하여서만 존재한다. 모든 개별적인 것은 보편적

- 14) 오제예프, 「프롤레타리아 문학의 大路」(제 1회 전연방 프롤레타리아 작가대회 보고 속기록; 시월, 1928년 11/12호), 『資料』 제 3권, 57-58면. 이하 「대로」로 약칭하고 『資料』 제 3권의 면수를 명기함.
- 15) 아베르바흐의 이러한 예술 정의는 이미 1925년 이전에 확립된 것으로, 그의 문화혁명론 구도와도 밀접한 관련을 맺고 있다.
- 16) ‘심리’를 강조하는 데서 드러나듯이 뷤레하노프의 예술론에 의한 보완이 이루어지고 있다는 점에서 보그다노프의 순연한 생활조직론과는 약간 다르다.
- 17) 아베르바흐, 프롤레타리아 문학의 제 과제에 관하여, 『資料』 제 5권, 55-56면에서 재인용.
- 18) 藏原惟人의 프롤레타리아 리얼리즘론도 이 정의에 근거한 것인데, 그의 탁월함에 힘입은 것인지, 아니면 오히려 그의 소박한 이해 때문인지, 혹은 일본 프로문학의 상대적인 미발달에 기인한 것인지는 모르겠지만, 어찌됐건 그의 所論이 심리주의에의 경사로 흐르지는 않았음은 우리가 잘 아는 바다.

‘인 것이다’) 등의 권위로 뒷받침하였고,¹⁹⁾ 과거 문학유산 중 폴스또이로부터 그 모델을 찾았다.

“산 인간을 묘사하는 것”이 “결국 사회의 운동과 발전의 역사적 과정을 묘사하는 것”(「대로」, 60), 즉 세계의 전면적·객관적 인식을 위한 창작방법임은 지금껏 살피 바거나와 그렇다면 산 인간론이 자연, 사회 및 사유의 보편적 운동과 발전의 제 법칙에 관한 철학적 과학으로 사유와 행위의 일반적 방법인²⁰⁾ 유물변증법을 전제로 하고 있음은 당연한 일이라 하겠다. 실제로 파제예프는 “산 인간을 묘사하는 것, 그것은 문학 분야에서 수미일관하게 유물론적 방법을 실행하는 것을 의미”하는 것이며 “세계관의 확립은 문학의 학습과 대립하는 것은 아니다”(「대로」, 60, 81)라고 말하고 있다. 산 인간론과 유물변증법의 불가분한 관련은, 아베르바흐 이론에 철학적 근거를 제공하였던 제보린의 “사회주의 이념이 우리 마음에 자리잡으면 그것은 감정으로 변형될 수 있다”는 명제에 의하면²¹⁾ 이론적으로 더욱 명료해진다. 사회적 이데올로기가 공고해지면 변형되어 사회적 심리가 된다는 이 명제에 따르면 유물변증법은 사회적 심리의 묘출을 지향하고 있는 산 인간론의 대전제로서 원리적으로 정초되어 있는 것이고, 따라서 유물변증법의 강조는 언제라도 산 인간론의 연역적 결론일 수 있었던 것이다. 요컨대, 당대의 이론 구조에서 산 인간론은 유물변증법적 창작방법으로 나아갈 수 있는 논리적 키[舵]를 내재하고 있었던 셈이다. 1928년의 유물변증법적 창작방법 제기는 이와 같은 역사적·이론적 전제 위에서 이루어졌다. 즉 그것은 구체적이고 기능적인 창작방법이라는 문학예술론적 범주에서 한층 추상적이고 원리론적인 철학적·인식론적 범주로 力點이 변전되면서 나타난 것이다. 이에

19) 「창작논쟁의 전개에 관한 라쁘 서기국의 편지」(문학신문, 1930. 10. 4/9/14), 『자료』 제 3권, 110면에서 인용. 이하 「편지」로 약칭하고 『자료』 제 3권의 단수를 병기함.

20) 한국철학사상 연구회 편, 철학대사전(동녘, 1989), 513면의 ‘변증법’ 항목.

21) 제보린, 「맑스주의에 따른 새로운 친군」(맑스주의 연대기, 1926년 제 1호), 에르몰라예프, 앞의 책, 93면에서 재인용. 후일 아베르바흐의 이론이 비판 받을 때, 그가 제보린 철학에 깊이 경사되어 있음이 지적된 바도 있다.

P. 유진, 「헤닌 문화혁명 학설의 왜곡에 반대한다」(쁘라브다, 1932. 4. 23), 『자료』 제 5권, 45-48면.

따라 내면에서는 동질적인 논리 구조를 전제하는 양자가 결과론적인 현상 형태에서는 그 현현을 달리하게 된 것이다.²²⁾ 그러나 내적 구조의 뿌리가 같다 하여 심리주의를 역설하는 산 인간론과 세계관을 강조하는 유물변증법적 창작방법론의 위상까지 같다는 말은 물론 아니다. 논리적인 구도와 가능성에서야 어떻든 양자는 그 현실적(정치적)인 모멘트와 스페트럼이 각각 우선회적·좌선회적으로 오히려 상반되는 성격을 띠고 있다.

유물변증법적 창작방법이라는 슬로건을 내세움으로써 세계관을 일종 강조하는 방향으로 나아가고 그후 강화·전개된 것은 당시 소련의 사회 정치적 상황 전개가 낳은, 계급투쟁의 재차의 격화와 상관 관계가 있는 것으로 생각된다.²³⁾ 이후 유물변증법적 창작방법은 1932년 말 사회주의

- 22) 유물변증법적 창작방법이 확립된 「편지」의 시점에서도 산 인간론은 역사적·이론적으로 그 정당함이 인정되고 있다(「편지」, 110~113면). 신유인이 제시하고 있는 유물변증법적 창작방법의 구체적 내용이, 일찍이 볼셰비끼 화론 단계에서 프로예술의 방법을 깊이 있게 논했던 안막의 논의와 매우 흡사한 것도 기본적으로는 바로 이 양자의 내적인 동질성 때문이다. 「푸로 藝術의 形式問題—푸로베타리아·리아리즘의 길노」(조선지광, 1930. 3~6). 와 「맑스主義 藝術批評의 基準」(중외일보, 1930. 4. 19~5. 30) 등에서 안막은 작품의 심리적 방면에의 주시, 객관적·현실주의적·구체적·유물론적 리얼리즘의 관찰, 현상의 본질을 파악할 수 있는 변증법적 유물론에 입각한 사회적·역동적·전체적 관점을 강조하면서 로멘티시즘과 천편일률적·공식적 작품의 배격을 주장한 바 있다. 안막의 논의는 산 인간론 단계의 이론적 지반 위에 기초한(그리고 산 인간론을 그 내용의 일부로 포함하고 있는) 藏原의 프롤레타리아 리얼리즘론(좀더 정확하게는 프롤레타리아리얼리즘 제창 당시의 글들)을 그 원천으로 하고 있는 것이다. 그리고, 후일 藏原이 유물변증법적 창작방법을 제기하면서 “프롤레타리아 리얼리즘이라는 상당히 모호한 명칭에 대신하여 예술에서의 변증법적 유물론의 방법이라는 좀더 정확하고 명백한 명칭을 쓰게 된 것이다.…… 따라서 우리들이 지금 새롭게 예술적 방법의 문제를 다루는 경우에도 그것을 이전의 프롤레타리아 리얼리즘의 부정으로서가 아니라 오히려 그 발전으로서, 그것의 정확화로서 문제삼아야만 한다”(藏原惟人, 藝術論, 中央公論社, 1932, 230면)고밖에 양자의 차별성을 충별할 수 없었던 것은, 산 인간론과 유물변증법적 창작방법론 단계가 논리적으로는 동일선상에 놓여 있었고 더구나 藏原의 프롤레타리아 리얼리즘론이 심리주의로 바지지 않았던 점을 고려한다면, 지극히 정당하기까지도 한 것이라고 달할 수 있다.
- 23) 당시 상황 전개를 잘 드러내주는 대표적인 사건들을 들어보면 다음과 같다. 경제적으로는 제15차 당대회(1927. 12)에서의 신경제정책(네쁘) 종료 및

리얼리즘의 이론화 작업이 진전되면서 근본적으로 비판받기까지 소련 문학계의 지배적인 슬로건으로 자리잡게 된다. 특히 1930년 4월 『문학신문』이 베르트란드 까의 논문 「창작상의 입장에 관하여」로 프로문학의 창작방법에 관한 토론을 조직한 이래 1930년全般을 통해 유물변증법 창작방법에 관한 논의가 활발하게 전개된 바 있다.²⁴⁾

일본에서는 1931년 중반의 소개 이래 논의가 전개되고 곧 일본 프롤레타리아 작가동맹(NALP)에서 공식적인 지위를 점하게 되는데,²⁵⁾ 그때 방향타 구실을 한 글이 谷本清이란 가명으로 발표된 藏原의 「예술적 방법에 관한 감상」(납프, 1931. 9~10, 이하 「감상」으로 약함)이었다. 작가동맹 말기의 이론가였던 池田壽夫는 1935년 豊多摩形무소에서 쓴 「手記」에서, 「감상」이 일본 문학비평사상 비교할 것이 없을 정도의 획기적인 영향력·설득력으로 작가·예술가의 ‘聖典’이자 ‘금과옥조’가 되었으며 이후 유물변증법 창작방법은 지도적 창작이론으로 자리잡았다고 술회한 바 있는데,²⁶⁾ 藏原의 이 글은 당시 조선의 논의에도 상당한 영향을 미쳤다.²⁷⁾

다시 우리의 논의로 돌아오자.²⁸⁾ 송영의 글이 나온지 두 달 후에 발표된

제 1차 5개년계획 채택의 선언, 연이은 28년 벽두의 토지소유 금지법안 발표로 공업화 및 농업집단화(풀호즈화)에로의 길이 열렸고, 黨내에서는 각각 좌파(뜨로쓰끼, 지노비에프) 및 우파(부하린)와의 투쟁이 수행되었으며, 국제 혁명운동에서도 코민테른 제 6회 대회(1928. 7~9)의 제 3기론, 코민테른 침행위원회(ECCI) 제 10차 총회(1929. 7)의 사회파시즘론 등으로 상징되는 좌선회가 행해졌다. 문학운동에서는 1929년의 사회적 요구(sotsialny zakaz: 문학의 5개년 계획에의 적극적 참여)론이 그 상징적인 정표라 할 수 있다. 그런데, 라쁘 주류파도 혁명후 프로문학예술의 전개를 세 단계로 시기구분하면서 “전연방 프롤레타리아 작가대회의 개최를 앞두고 제 3기가 시작된다”(『편지』, 106)고 1928년경의 회시기성에 대한 인식을 드러낸 바 있다.

24) 「편지」도 1930년의 문전이고, 하리꼬프 회의도 이 해 열렸다. 조선과 일본에서 논의된 유물변증법적 창작방법론은 대개 이 해 소련의 문전에 기초하고 있다.

25) 좋고, 「1930년대 창작방법 논쟁 연구」, 18면 참조.

26) 池田壽夫, 日本プロレタリア文學運動の再認識(三一書房, 1971), 62, 66면.

27) 앞서 신유인, 송영의 글에도 그 영향이 단편적으로 보이고, 후술할 백칠파 신유인의 재차의 글에서는 그 磁場이 더욱 증폭되어 있다.

28) 여기서 짚고 넘어가야 할 글이 한설야, 「辯證法的 寫實主義의 길노」(중앙

백철의 장편 논문 「創作方法問題—階級的 分析과 詩의 創作問題」(조선일보, 1932. 3. 6~20)²⁹⁾는 유물변증법적 창작방법의 핵심을 계급적 분석 위에서의 창작으로 이해하고 있다. 그리고 계급적 분석이란 “그 본질에서는 일원적 발전을 하고 있는 현실 사회의 제 모순의 각 현실면을 우리 예술(시) 영역에서도 온갖 사회적 角面에 당면하여 분석해 가는 것”, 즉 “모든 복잡한 제 사회 현실 양상에 대하여 관념적으로 속류유물론적으로 이해하지 않고 적확한 의미에서 사회적 본질을 계급적으로 파악하며 인식하며 분석해 가는 것”(3.9)이라고 부연한 뒤, 그 구체적인 내용을 다음과 같이 설명한다. 1) 주제가 ××[혁명]적으로 살[生]고 있을 것, 2) 제재는 현실의 복잡성과 다양성이란 의미에서 광범하고 자유롭게 취급될 것, 3) 작품의 대상인 사물과 인간은 추상적·일반적인 것으로서가 아니라 일정한 계급적 조건에 제약된 일정한 사회에서 구체적으로 생활하고 있는 것으로 취급될 것, 4) 일정한 대중생활이 구체적으로 그 작품 중에 살아 있을 것. 이런 논지로써 그는 『카프시인집』에 실린 김창술의 「오월의 훈풍」과 「가신 뒤」 등의 작품을 면밀하게 비판한다.

신유인의 「藝術的方法의 正當한 理解를 為하야」(신계단, 1932. 10)는 예술적 방법의 여러 문제를 원론적으로 탐구함으로써 유물변증법적 창작방법을 재차 강조하고 있는 글이다. 우선 그는 거듭 문학의 고정화를 지적하면서 이를 보다 확고한 고도의 세계관으로써 해결하여야 한다고

일보, 1932. 1. ?~19, 3회연재)이다. 당대 프로문학운동의 통상적인 이론 틀과 범주로는 충체 일반화를 허락하지 않는 한설야 글의 특징을 이 글 역시 잘 드러내고 있다. 글의 제목에서는 ‘변증법적 사실주의’를, 글 속의 표현으로는 ‘프롤레타리아 사실주의’를 주장하는 이 글의 내용 항목들은 대체로 유물변증법적 창작방법에서의 그것들에 해당하지만, 완전히 일치한다고는 할 수 없으며 또한 글 어디에서도 유물변증법적 창작방법이라거나 그 비슷한 어구도 보이지 않는다. 따라서 본고의 논의에서는 제외한다.

29) 1920년대 후반과 30년대 전반 일본에서 활발하게 프로시와 詩評 활동을 전개하면 백철은 1931년 10월(신유인의 글이 발표되기 두달전) 『プロレタリア詩』에 「唯物辯證法的理解と詩の創作」을 발표한 바 있다. 이 글의 개략적인 내용 및 귀국후에 썼어진 「創作方法問題」와의 관련에 관해서는 권영민, 「1930년대 일본 프로시단에서의 백철」, 문학사상 1989. 9, 153면; 윤여탁, 「1920~30년대 리얼리즘 시의 현실인식과 형상화 방법에 대한 연구」(서울대 박사논문, 1990), 44~45면 참조.

주장한다.³⁰⁾ 그는 세계관과 방법의 통일, 인식형태로서의 예술, 예술과 과학의 차이를 논의하고 그 예술론적 바탕 위에서 "새로운, 보다 고도의 예술문학"의 창조는 "유일의 확호한 이데올로기—유물변증법적 세계관에 서서만 가능하고 그리고 실현"(37면)되며, "문학에 있어서서의 유물변증법적 방법"이란 "실로 이 '현실의 塗糊'와 '사물의 본질에 베일을 씌우는 것'에 향하여 문학을 진정한 인식의 闡明의 예술에로 인도하는 것"(43면)이라고 결론 짓는다. 유물변증법적 창작방법과 관련하여 이 글에서 주목되는 것은 '주제의 적극성'을 운위하고 있다는 점이다. 그에 따르면, 문학은 "모든 사회적 현상을 자유로 광범하게 형상하여 가지 않으면 안 되"지만, "이 모든 문학적 재료는 유일한 확호한 세계관의 광휘에 비친 가장 적극적인 테마에 의하여 통일"(46면)되어야 한다는 것이다. 이 글은,³¹⁾ 비록 藏原의 「감상」에 크게 의존하고는 있지만, 당시 우리 예술론의 한 높이를 보여준다.

지금까지 유물변증법적 창작방법을 본격적으로 논의하고 있는 네 편의 글을 검토해보았는데, 이 당시 유물변증법적 창작방법에 관한 학습과 연구는 상당히 집중적으로 이루어진 것 같다.³²⁾ 그 사정을 후일 김우철

30) 여기 '보다'라는 것은 소련 문학계에서 1931년 4월경부터 시작된 이른바 '레닌적 단계론'의 수용을 드러내는 것으로서, 신유인은 이에 따라 제보리를 비판하고 반영론을 거명하고는 있지만, 본격적인 문제 의식을 갖고 있거나 핵심적인 내용을 이해한 수준에 이른 편은 못 된다. 일본에서의 레닌적 단계론 논의는 藏原의 「예술이론에서의 레닌주의를 위한 투쟁」(남포, 1931. 11) 이래 1932년초부터 활발해지고, 『맑스레닌주의 예술학연구』 32년 8월호에서 집중적으로 논의된 바 있다.

31) 朴太陽이 「創作方法問題 論議의 氣運—唯仁의 論文 批判을 中心으로」(문학전설 1호, 1932. 1)에서 지적하고 있듯이, 신유인의 이 글은 추수성이 강하고 카프 운동에 대한 구체적·역사적 이해가 결여된 편이며 일화의 사회적 사실주의론이나 프롤레타리아 리얼리즘을 비판하면서 지나치게 축자적인 데 매달려 청산주의적 경향을 드러내는 등의 약점을 갖고 있다. 그러나 반대 양의 글도 일부 부정확한 곳(47-48면)이 있어 주의를 요한다.

32) 그외에 유물변증법적 창작방법을 단편적으로 주장 또는 거론하고 있는 글로는 백칠의 「文藝時評」(제일선, 1932. 9), 「文藝時評」(신동아, 1932. 11), 「一九三二年度의 푸로레타리아詩의 成果」(문학전설, 1932. 12), 「朝鮮文壇에 對한 希望」(신동아, 1933. 1) 등과 安鑑彥, 「一九三二年 文壇의 概觀과 新年文壇의 展望」(비판, 1933. 1); 채만식, 「百名이 한개를 낫트라도 올흔 푸로作品을」(조선일보, 1933. 1. 6) 등이 있다.

은 “젊고 미래있는 작가들은 31년 겨울부터 33년 겨울에 이르기까지 만 2년 동안 유물변증법적 창작방법의 연구 또는 트론에 力을 경주하였다”고 밝히고 있다.³³⁾

Ⅲ. 유물변증법적 창작방법론의 논리 구조

네 편의 글(이하 각각 「고정화」, 「실천」, 「문제」, 「이해」로 약함)을 추득해온 이 시점에서, 본고 첫머리에서 인용했던 백철의 고백적인 지적을 실감하면서, 유물변증적 창작방법이란 과연 무엇인가에 대해 우리가 내릴 수 있는 정의란 그것은 ‘유물변증법에 의기한 문학예술을 창조 하라’는 것을 역설하고 있는 방법이라는 것 정도뿐이다. 이 술로전은, 흔히 세계관과 예술방법의 복잡한 관계를 인식하지 못하고 단순화시켰다 하여 비판받고 있지만, 정확하게 말하자면 예술방법을 상대적 독립성을 지닌 범주로 해명하지 못한 채 철학적·인식론적 범주 차원으로 해소시키는 잘못을 범하고 있다고 해야 할 것이다. 이는 미적 전유를 이론적(과학적) 전유의 구조에 합일시켜 예술적 반영을 과학적 인식의 도구로 활용시키고 있다는 점에서 오류이지만,³⁴⁾ 당시의 이론 수준과 그에 따르는 사유 구조 속에서는 오히려 당연한 것이었다. 신유인에 따르자면, “문학은 세계를 가장 정확히 인식하는 데에 의하여 인류의 역사적行程에의 위대한 奉仕女로 된다.……거기에서 예술문학을 무장시키는 특수한 수단을 해명하기 위하여는 인식에 있어서의 약간의 일반적 법칙을 지시할 것이 필요하다”(「이해」, 41)는 것이고, 1920년대 말 소련의 한 비평가의 말을 빌자면 “맑스주의 방법, 말하자면 유물변증법은 인간 인식의 다양한 영역들 가운데서, 심지어는 예술과 같은 독특한 영역에서까지도 독특한 발전 양상을 지닌다”는 것이다. 따라서 프로문학 예술의 방법은 특수한 형식으로, 곧 예술만의 고유한 형식(형상적 인식)으로 실현되는 유물변증법적 방법의 적용으로 간주되었다.³⁵⁾ 형식만 달

33) 김우천, 「再討論에 올은 創作方法問題」, 조선일보, 1933. 12. 16일자

34) 반영의 여러 방식 및 미적 전유와 이론적 전유의 차이에 대한 개설적 허설은 아이히호른 외, 고급철학 1—변증법적 유물론, 윤정윤·김성환·서유석 역(동녘, 1990), 277-280면 참조.

35) 홍기 지이월, 앞의 책, 166면.

리할 뿐 예술이 과학과 마찬가지로 인식체계의 하나라는, 유물변증법의 보편성을 모든 영역에 직접(무매개적으로) 확장하는 이 패러다임에 근거 한다면,³⁶⁾ 유일하게 올바른 인식을 담보해주는 유물변증법에 기반하는 유물변증법적 창작방법이야말로 오류이거나 모순되기는커녕 가장 적합하고 고도한 명칭으로 성립된다.

이러한 유물변증법적 창작방법의 열개를 제시함에 있어 유물변증법의 상호 연관적인 여러 범주 가운데 그들이 가장 중심적이고 집중적으로 관심을 기울인 것은 현상·본질론이었다. 이는, 문학을 "일상적인, 일견 그렇게 보이는, 모든 사람에게 의하여 관찰되는 것을 통하여 실제의 참된 것을 해명하는 그리고 동시에 감각적인 구체성을 그런 '직접성'을 보유하여 있는"(「이해」, 45면) 것으로 보는, 곧 형상적 인식으로서의 문학이라는 관점에서는 당연한 귀결일 터이다. 그렇다면, 현상을 통한 본질의 해명이라는究竟의 목표는 어떻게 이를 수 있는가?

우리들의 예술의 건설은 지금까지의 많은 작가들이……파제예프가 말한 '현실에서의 일체의 모든 가면을 벗기는 길'을 가지 못하고 다만 '우리들을 앙양시키는 허위의 길'에 고정하여 있다는 사실에 의하여 그 필요를 설명하고 강조되지 않으면 안 된다. 따라서 우리들은 문학을 '정치적 제 사건의 풍요한 표면에만漂浮된 소멸하기 쉬운 비누거품'으로 만드는 이 계급적 무연과 문화적 무능력과 현실의 고정화에 반역하여 '통용하여 있는 선입견으로부터 사물의 가장 표면적 외부적 가시성으로부터 청결된 생활의 제 광경을 부여함'으로써……즉 산 대중의 생활의 형상 가운데 나타난 사상 고양에 의하여 생기하는 현실적 과정의 본질의 요원한 투철에 의하여 일체의 모든 그 복잡성 다양성에 있어서의 현상의 광범한 유물변증법적 파악에 의하여 유물변증법적 예술문학의 건설의 단계를 정확히 측정하지 않으면 안 된다.(「고정화」, 1931. 12. 3)

일체의 가면을 벗기고 선입견에서 벗어나 복잡하고 다양한 현상을 전면적으로 인식하는 것으로써만 가능하다는 것이다. 이를 '가면박탈'론이라 부르기로 하자. 폴스또이의 양면성을 날카롭게 논파한 구절에³⁷⁾ 그

36) 당대의 논자들이 자주 언급하는, 「이해」에서 가장 높은 수준으로 드러나는 예술과 과학의 차이에 대한 力說은, 따라서 그들이 양자를 동질적인 구조에서 파악하고 있다는 사실을 逆說的으로 잘 드러내주는 증거이다.

37) 레닌, 「러시아 혁명의 거울로서의 레프 폴스또이」(쁘를레띠리, 1908. 9), 이길주 역, 레닌의 문학예술론(논장, 1988), 59면.

근원을 두는 가면박탈론은 소련의 논의에서는 유물변증법적 창작방법 그 자체와 동격으로 처리될 정도의 핵심적인 슬로건이었다.³⁸⁾ 이 가면박탈론은 그 명명법의 비유 구조로 인해 실질적인 힘의와 기능이 얼마든지 달라질 수 있다. 즉 박탈하려는 가면이 무엇이냐에 따라 그 구체적인 의미가 천양지차가 날 수 있는 개념인 것이다.³⁹⁾ 소련에서의 위상은 어떠했는가?

레닌의 유명한 명제 “모든 가면을 벗겨낸다”……에 기초한 ‘가면박탈’ 슬로건은 사회주의 재건기에서 특히 전투적인 의의를 띠고 있다. 이것은 요컨대, 현실에 베일을 씌워 그것을 왜곡시키고 있는 허위의식을 남김없이 분쇄하는 프롤레타리아작가는 제 현상의 본질을 開示하고 현실을 그 순 구체성에서 표시해야 한다는 것이다. 창작방법의 변증법적 원리를 고구하는 과정과 직결되어 있는 이 슬로건은 훌륭하게 당파적인 슬로건이다. 왜냐하면 그것은 프롤레타리아트의 계급적 폭로를 불가결의 전제로 하기 때문이다. 이것은 재건기의 슬로건이다. 왜냐하면 그것은 이 시기의 모든 특수성을 거시하고 그 본질을 우리나라에서의 자본주의의 잔존물에 대한 프롤레타리아트의 사회주의적 공세기로서 옮바르게 인식하는 것을 불가결의 전제로 하기 때문이다. “모든 가면을 벗겨낸다”는 슬로건은 한편에서는 현실을 ‘분석하는’ 경향에 날카롭게 적대하고, 다른 한편에서는 관념론적 현실관에 기초한 걸보기의 ‘가면박탈’ 시도에 날카롭게 적대하고 있다. “가면을 벗”길 수 있게 되는 것은 단지 그가 변증법적 유물론의 세계관을 체득하여 자기 계급의 실천에 경력적으로 참가하고 있든가 혹은 그가 의식 현상의 파생성과 생활환경의 결정적 의의를 고려하고 있는 경우뿐

38) “현재와 미래에 걸쳐 프롤레타리아문학의 주도적인 예술방법일 수 있는 것은 오로지 변증법적 유물론의 방법, 가장 철저히, 가차없이, 결정적으로 현실로부터 ‘모든 종류의 가면을 벗겨내는’ 방법이다.”(「편지」, 113)와 같은 구절에서 잘 드러난다. 끼르뽀전도 후일, 라쁘가 가면박탈론 하나만으로 예술에 의한 현실 본질의 해명을 다 해결할 수 있으리라고 생각한 것은 오류였다고 지적한 바 있다. 外村史郎 編譯, 社會主義的レアリズムの問題(ナウカ社, 1936), 43면.

39) ‘철학의 레닌적 단계론’이 문학계에 파급되면서 철학논쟁의 주역들은 이 점을 문제삼아 “가면박탈 슬로건을 보편적인 것으로 전화하는 것은 레닌주의의 왜곡이다. 이 의미에서 이 슬로건은 부하린 및 스펜 등에 의해 내걸렸던 명제 ‘일체의 것을 의심하라’와 극히 近似하다”고 비판하였다. 미전, 팔리께비치, 유진, 「새로운 단계에 서서」(쁘라보다, 1931. 7. 16), 『資料』 제 3권, 145면.

이다. (「편지」, 129~130)

강조 부분에서도 명료하듯이, 라쁘 이론가들의 가면박탈론은 부르조아적인 것을 主攻 대상으로 하는 것으로서 전투적이고 당파적인 의의를 自信하였으며, 현상을 넘어선 본질의 把持에 역점이 놓여 있었고 그 전제로서 세계관의 확립을 거듭 강조하였다.⁴⁰⁾ 이같은 양상은, 소련에서의 유물변증법적 창작방법론이 계급투쟁 격화기에 발생·발전하여 그 발생적 계기와 현실적 기능이 좌선화적 성격을 띠고 있다는 Ⅱ장에서의 지적에서 충분히 예견되는 바이기도 하였다.

그런데, 「고정화」에서는 어떤가? “정치적 제 사전의 공허한 표면에 만漂浮된” 것에서 탈각하자는 것이니, 이 글에서의 ‘가면’이란 결국 선부르고 과도한 세계관과 정치주의의 시각이 잡아낸 假構的인 現實像, 즉 볼쉐비끼화가 빚은 粉蝕된 현실을⁴¹⁾ 가리키는 것이 된다. 곧 「고정화」의 가면박탈론은 기존의 창작 활동이 범해왔던 허위적(!) 도식성을 벗어나 현실의 진실된(!) 면모를 ‘정직하게’ 보고 그리자, 현실의 복잡다양한 양상을 수락함으로써 산 인간, 산 현실을 창조하자는 것이다.⁴²⁾ 그리고 본질을 말하면서도 신유인이 실제로 더 한층의 역점을 두었던 것은 그것을 파악하는 데 이르는 관문으로서의 복잡다양한 현상이었다. 또한 방법의 지침으로서의 유물변증법을 말하면서도 한편으로는 선부른 세계관의 현실 裁斷에 경고를 발하고 있었다. 그리고 볼쉐비끼화론에서

40) 「고정화」가 인용하고 있는 파제예프의 「유물변증법에 입각한 예술을 위하여」도 현상을 넘어선 본질의 파악을 역설하고 있다.

41) 이 글의 곳곳에서 나타나는 구체적인 표현들은 다음과 같다. “로맨틱한 주관의 上衣, 천당에서의 序文樓의 영육, 단조로운 유형을 쓰고 나오는 추상화된 정치적 슬로건의 히스테릭한 규환, 似赤色의 베일, 조형된 인형, 두뇌 가운데 노동조합을 전설하듯이 공상과 기적을 꿈꾸는 것, 색칠한 목제의 林檎, 道化役者の 변장술을 가지고 마치 카포네나 다툼없는 투기업자이고 봉건주의적 만담에서나 볼 수 있는 제조된 영웅.”

42) 이 같은 기조가 송영이나 배철에게서도 기본적으로 유지되었음은 이미 살펴보았다. 이들이 언급하고 있는 산 인간은, 김남천도 그러했듯이 (김남천, 앞의 글, 같은 곳), 구체적인 인간 정도의 의미를 지닌다. 그리고 독자적으로 중심적인 위치를 점하지도 않았고 그것을 산출한 이론적 바탕에 대한 이해나 심리적 방면에의 치중이 없었다는 점에서 소련에서의 그것과는 다르다. 다만 작품의 도식성에 대한 항거라는 점에서는 같은 문학사적 미망을 구축한다.

프로문학예술의 최고의 지도 원리로 정초되었던(비록 그 이해가 낫은 수준이었다 할지라도) 당파성의 원칙에 대해서는 일언반구도 없이 철저히 외면하고 있다.

이렇게 하여 신유인의 유물변증법적 창작방법론은 그 논리적인 定向에서, 發論의 문제 의식이 예비하고 있던 불쉐비기화에의 청산적 해결을 현실화하고 만다. 더구나 그 시점이 1931년 말 카프제 1차 겹거 아래의 악조건적 상황하였으니, 결과적으로 그의 논의는 프로문학운동 전개에서 우경적인 계기로 작용하게 된다. 따라서 그가 「고정화」 말미에서 “우익적 편향과의 아낌없는 ××[투쟁]”(12.8)을 부르짖고 유물변증법에 입각한 예술을 건설하기 위한 실천의 길로 작가들에게 철학이론 학습뿐 아니라 고도의 결단적인 실천 행위를 아무리 강조한다 한들, 그것들은 口頭禪의인 강론을 펼쳐놓은 데 지나지 않는다는 의혹을 떨치기 어렵고, 나아가서는 이론의 우경적 모멘트에 대한 반사적인 반대급부로서 제시되고 있는 것이 아닐까라고까지도 생각되는 것이다.⁴³⁾

유물변증법적 창작방법을 내세우면서 「고정화」가 드러내고 있는 이같은 우경적 이론 지향은 「문제」와 「이해」에 이르러 계급적 분석, 혁명적 주제, 세계관의 강조, 주제의 적극성 등의 주장에 의해 어느 정도 상쇄된다. 이들 여러 명제는, 사회의 모든 영역과 부면에 존재하는 계급투쟁을 취급함에 있어 혁명적 관점에서 적극성 있는 주제를 선택해야 한다는⁴⁴⁾ 藏原의 「감상」을 한층 강하게 받아들임으로서 이루어진 것이다. 그러나 「문제」에서 계급적 분석·혁명적 주제는, 여전히 그것들 옆에 있으면서 강조되고 있는 ‘복잡하고 다양한 현실을 구체적으로 파악해야 한다’는 명제와 충분히 統一場的으로 체계 잡혀 인식되고 있다고 보기 어

43) 더 나아가자면, 그가 내밀고 있는 실천 방도 자체가 우경적인 것이라고까지도 해석할 수 있다. 즉, 신유인이 제시하고 있는 내용——1) 근로대중에의 不絕한 접근에 의해 인텔리겐차적 습성을 청산할 것, 2) 대중의 일상적 ××[혁명?] 실천과의 긴밀한 연관에 의해 부질히 변동하는 정치적 경세를 민활히 구체적으로 감지한 것, 3) 상당히 높은 수준의 文學적 이론에 이르도록 좌의 이론을 학습할 것, 4) 선진 諸國의 동지적 작품뿐만 아니라 일체의 부르조아 문학에서 기술적 성취와 창작 네소드의 연구를 꾀할 것——의 강조 부분은 읽기에 따라 얼마든지 우경적 의미로 해석할 수 있다.

44) 藏原惟人, 앞의 책, 245면.

렵다. 또한 「이해」는 세계관과 방법의 통일 및 세계관의 규정성을 역설하고 현상-본질론에서 본질을 한층 강조함으로써 「감상」의 논리에 보다 접근하고는 있지만,⁴⁵⁾ 여전히 문학의 고정화·일양화가 경고되고 있고 주제의 적극성에 대한 이해가 피상적인 편이며 참다운 예술문학의 건설은 “다만 고도의 철학적 그리고 예술적 교양의 결과에 의하여서만 해결”(48면)된다고까지 하는 등의 혼란스러운 자세를 보이고 있다. 요컨대, 「문제」와 「이해」는 藏原의 적극적인 수용을 통하여, 「고정화」로 대표되는 유물변증법적 창작방법론의 우편향을 이론적으로 극복하여 지양할 가능성을 험유하고는 있었으나 그 수용이 표피적으로 이루어짐으로써 우경화에 제동을 거는 데는 끝내 실패한 것으로 여겨진다. 그러나 한편 생각해보자면, 일본에서 1930년 말부터 제기된 '작품의 다양화'론에 대한 안티태제로 출발한⁴⁶⁾ 「감상」이 작품에 대해 유연한 접근을 취하면서도 그 근저에는 일본의 당면 혁명 단계를 프롤레타리아혁명으로 규정한 「31년 태제 초안」의 입장장을 깔고 있었다는⁴⁷⁾ 사실을 신유인과 백철이 깨닫지 못했거나 혹은 알았더라도 우리 것으로 받아들일 수 없었다는 점에서 이들의 수용이 피상적으로 귀결될 수 밖에 없었던 것은 어쩔 수 없는 일이 아니었을까? 진실로 정당한 태도인 당시 우리의 사회적·문학적 정세에 대한 깊이있는 분석에서 출발하지 못한 한 말이다.⁴⁸⁾

45) 岩上順一은 「藝術理論の繼承と發展」에서 藏原의 소론이 현상-본질의 관계에서 주로 본질이 중시되었다고 지적한 바 있다. 藏原惟人 外編, 日本プロレタリア文學案内(1)(三一書房, 1955), 259-260면. 한편, 「이해」는 예술론에서의 레닌적 단계론을 받아들여 당파성을 강조하고 반영론을 언급하는 선에까지 나아가고 있지만, 극히 선언적이고 일면적 수준에 그치고 있을 뿐이다.

46) 납프 중앙협의회 명의의 「一九三一年に於けるナップの方針書」(ナップ, 1931. 4) 등에서 볼셰비끼화를 제재 그 자체에 대한 혁명성의 요구로 이해하는 편향이 빛어졌다는 반성을 볼 수 있는데, 藏原의 「감상」은 이 같은 반성이 이론적으로 모호한 뿐더러 실천적으로 그릇된 경향으로 귀결되었다는 비판으로 글을 열고 있다.

47) 野間宏, 「日本プロレタリア文學理論の問題」, 藏原惟人 外編, 앞의 책, 310면.

48) 이 점은 유물변증법적 창작방법이 주로 동경 문단과의 연결이 밀접한 측면에 의해 주창되었다는 사실과도 무관하지 않을 것이다. 백철에 관해서는 주 29)에서 말한 바 있고, 신유인의 「고정화」도 "東京에서"라는 附記를 달

유물변증법적 창작방법론이 끝내 떨쳐버릴 수 없었던 이같은 현실적 위험성은 볼쉐비끼화가 빚은 편향을 신유인과 더불어 지적했던, 그러면서도 볼쉐비끼화를 원칙적으로 고수했던 임화에 의해 후일 다음과 같이 지적된 바 있다.

프로문학에 있어 정치와 당파적 입장의 문제는 그것이 없이는 프롤레타리아 문학이 존립할 수 없는 때문에 기초적이고 초보적인 상식이다. 그리고 이 초보적인 상식에拘泥되어 과거에 우리들의 문학은 공식화 일양화되었다. 우리들은 이 정치와 당파성의 너무나 강한 중압에 의하여 공식화 일양화된 문학을 풍부한 예술적 다양화의 鋪道 위로 이끌어내야 한다고 말한다. 이 '우월한' 견해의 이론적 대표자의 '명예'는 동지 유인군에게로 돌아가야 한다.

그리하여 이것은 공식적 계급투쟁으로부터 산 인간을 ……××× 투쟁 대신에 철학 연구를!이라는 슬로건이 되어 우리들의 친영의 몇 사람의 시인 작가를 사로잡았다. (「六月中의 創作」, 조선일보, 1933. 7. 18)

IV. 맷음말——유물변증법적 창작방법론의 비평사적 의의와 약간의 전망

소련에서는 사회주의 리얼리즘 저전의 지도적인 창작방법으로서 암도적인 이론체계로서 작가들을 통어하였으며⁴⁹⁾ 일본에서도 역시 그러하였던 유물변증법적 창작방법은 우리의 경우에는 지도 원리의 선에는 이르지 못하였다. 다시 임화에 기댄다면, “소련이나 일본 내지의 그것과 같이 조선에서도 ‘유물변증법적 창작방법’이 작가, 시인을 호령하고 지배하였다고 惡叫하[는]…것은 한개 우둔한 謠告”이다. 왜냐하면 “일시 소련이나 일본 내지의 문학예술 운동을 지배한 ‘유물변증법적 창작방법’이론은 카프운동을 지배할 만큼 충분히 소화되지 못했었”기 때문이다.⁵⁰⁾

고 있다. 한편 우리의 유물변증법적 창작방법론이 극히 추수적이었음은 후일 사회주의 리얼리즘 논쟁시 배철, 안막, 김우철을 비롯한 여러 논자에 의해 거듭 지적되었다.

49) 사회주의 리얼리즘 정립시 격렬한 비판의 대상이 되었다는 것이 무엇보다도 이를 반증한다.

50) 임화, 「進步的詩歌의 昨今—푸로詩의 걸어온 길」, 風林, 1937. 1, 14면.

유물변증법적 창작방법이 당시 충분히 소화되지 못했던 데는 그것이 고도의 철학적 어구로 구축되어 있어 우선 이해하기가 대단히 곤란하였다 는 것을 그 첫번째 이유로 들어야 할 것이다.⁵¹⁾ 그러나 보다 근본적으로는 우리의 유물변증법적 창작방법론이 현실적으로 우경화론의 모습으로 제기되어 혼란을 야기한 데서 비롯되었을 것이다.⁵²⁾ 그리하여 유물변증법적 창작방법론은, 소련이나 일본과는 달리 조선에서는 사회주의 리얼리즘론보다도 앞서서 이전까지의 궤적이 그려왔던 좌커브를 궤도수정하여 '자유화' (?)로 나아가는 데 한 몫을 수행하였다.⁵³⁾ 그렇다면 유물변증법적 창작방법론은 우리에게는 프로문학 비평사의 정점에 놓이는 것이라고는 할 수 없을 것이다.

한편 유물변증법적 창작방법론에서 주목해야 할 것은 그것이 보여주고 있는 리얼리즘에 대한 인식과 예술방법에 관한 이론적 수준이다.⁵⁴⁾ 유물변증법적 창작방법 주창자들에게 리얼리즘은 유물변증법과 마치 쌍을 이루는 것과도 같이 내재적으로 대응되는 것으로 이해되고 있었다. 이같은 인식 태도는 글 전면에 걸쳐 깔려 있으며, "유물변증법적 철학

51) 주 33)의 인용구 앞뒤에서 김우칠이 "프로문에 애호가들과 작가들은『자본론』같이 어려운 과제에프와 아베르마흐의 논문 등을 쇠경문 읽기의 뜻이나 마 읽을 의무가 있었다. 그것을 읽고나면 가슴을 내밀고 다닐 수 있었으니 커다란 자랑거리였다.……말하자면 창작실천을 떠나서 잠깐동안 철학공부를 한 셈이다. 여러번 책을 터졌을 것이며 여러번 하품을 깨물었을 것이다"고 야유조로 말하고 있는 것과 같은 대목을 보라.

52) 볼셰비끼화론의 주요 논자들이 침묵을 지키고 있었던 것은 이 때문이 아닐까 싶다. 그리고 이 점, 유물변증법적 창작방법론의 대표적 논자인 신유인과 백월이 뒷날의 사회주의 리얼리즘론과 중첩되면서 누구보다도 먼저 카프의 이론과 조직 노선에 이의를 제기한 측의 한 부분이었음을 서사적이다.

53) 사회주의 리얼리즘론이 조선과 일본에서 프로문학 해체기에 '자유화'에의 이론적 援軍이었음은 잘 알려진 바거니와, 일본의 한 연구자는 소련의 경우에도 라쁘 해산과 사회주의 리얼리즘 제창을 1932년경의 국내체제 강화·세계혁명운동의 성공적 일단락에서 획득된 자신감이 사회者 분야에서 표출된 자유화의 일환으로 보고 있다. 정밀한 검토가 따라야겠지만, 소련 판본의 정통선이나 sovietologist들의 해석보다는 한결 정합적이고 수미일관한 해석으로 여겨진다. 飛鳥井雅道, 日本プロレタリア文學史論(八木書店, 1982), 150-156면 참조.

54) 여러 사정상 상세한 검토는 別稿로 미루고 여기서는 간단히 개관하는 데 그친다.

으로 침투된 리얼리즘의 길”(『고정화』, 12. 4), “리얼리즘은 절대로 유물론에 입각하여 있지 않으면 그 내재한 모순의 파탄을 면치 못할 것”(『실천』, 1. 10) 등에서는 명시적으로 드러난다. 이와 같은, 현실인식방법인 바의 세계관으로서의 유물변증법과 구체적인 예술방법으로서의 리얼리즘을 직결시키는 인식 구조는, 보편적 방법으로서의 유물변증법이 문학예술에도 직접적으로 적용된다는 사유 구조(Ⅲ절의 논의) 하에서 현상을 통해 본질을 드러내는 문학예술의 방법=가면박탈론=리얼리즘이 성립되는 등식(『편지』, 113)⁵⁵⁾ 위에서는 극히 당연한 것이다. 따라서 자연스럽게 “어느 작가의 예술적 방법은 전체적으로 그 (작가의) 이데올로기, 그 세계관과 분리될 수 없을뿐더러 오히려 예술적 방법은 그 (작가의) 이데올로기상의 지향성에 전면적으로 종속되”는 것이며⁵⁶⁾ 이제 문제는 작가의 세계관의 체득으로 이월된다.⁵⁷⁾ 이처럼 유물변증법적 창작방법은 그 어구가 빚어내는 통상적인 오해처럼 유물변증법—세계관을 바로 창작방법으로 하라는 것(혹은 이라는 것)은 결코 아니다. 또한 유물변증법적 창작방법에서는 세계관이 직접 창작방법을 규정하였다고 한 것도 정확한 표현은 아니다. 그것은 올바른 세계 인식의 불가결한 전제로서 유물변증법—세계관을 강조한 것 뿐이었다. 문제는 예술방법을 과학적·인식론적 모델로 환원시킴으로써 예술방법의 독자성을 깨닫지 못하고 세계관-방법의 무매개적 연관, 예술방법의 세계관과의 상호규정성 무시로 빠져버린데 있었다.

유물변증법적 창작방법에서의 리얼리즘 절대시화는 그 바깥 짹으로 로맨티시즘에 대한 경계와 타기를 동반하고 있다. 신유인과 송영의 글 곳곳에서도 산견되는 로맨티시즘 비판은 우선은 그것이 현실을 신비화·허위화하는 것이기 때문이다. 라쁘 비판자들은, 있어야 할 명일의 것을 그리기 위해서는 혁명적 로맨티시즘에 의해 리얼리즘이 보완되어야 한

55) 레닌의 “모든 가던을 벗겨낸다”는 바로 “가장 냉정한 리얼리즘”을 부연하고 있는 통격어이기도 하다.

56) 아베로마호, 「프롤레타리아문학 창조의 길」(문학창조, 1927년 제10호), 『편지』, 111면에서 쟤 인용.

57) 이 절에서 세계관의 우월 여부를 우선 문제삼는 종파적 오류가 발생할 위험이 있고 『편지』, 132면의 기술과 같은 곳에서는 그것이 실재화함을 볼 수 있다.

다는 주장은 유물변증법의 본질에 대한 몫이해를 드러내는 것뿐이라고 비판한다(「편지」, 119~120). 왜 그런가? 리얼리즘은 현실의 객관적 발전을 그리기 때문에 “‘옛것’ 가운데서의 ‘새로운 것’의 탄생, ‘금일’에서의 ‘명일’의 탄생, ‘새로운 것’의 ‘옛것’에 대한 승리를 표현하”(『고정화』, 12.3)게 되기 때문이다. 이 역시 예술방법을 철저히 인식론적 모델화하는 테서 얻어진 것인데, 이 사유 덕택에 한편으로 유물변증법적 창작방법 단계에서의 예술 정의는 산 인간론 단계의 생활조직론적 잔재를 청산할 수 있게 된다. 곧 “사상과 감정의 조직” 운운하지 않고서도 세계를 변혁하는 예술의 활동적 기능을 설명할 수 있게 되는데, 이는 유인도 지적하고 있듯이 인식이 “인간의 자연과 사회에 대한 능동적 모멘트”(『이해』, 41면)임을 논리의 중추에 놓을 수 있었기 때문이다.

이상의 개략적인 서술에서도 알 수 있듯이 유물변증법적 창작방법론 단계에서의 이론적 성취는 만만한 것이 아니다. 현실 인식의 전제로서 세계관이 강조되고는 있지만, 그것은 현실에의 집요한 추구와 결부되어 있는 것으로 결코 이데올로기의 표현으로서의 예술이라는 단순 도식을 만족시키는 수준에 머무르고 있는 것은 아니다. 반영론의 올바른 입지 위에 서지 못하고 인식론적 모델에 머무름으로써 미적 반영의 정당한 구도를 획득하는 데는 실패하고 있지만, 여러 면에서 그것은 반영론적 모습에 육박하고 있다.⁵⁸⁾ 따라서 미적 반영론의 단계(창작방법상으로는 대체로 사회주의 리얼리즘 제창 단계) 이전을 무조건 이데올로기 표현으로서의 예술론=속류 사회학주의 단계로 처리하는 것은 사실을 너무 단순화시키는 것이며,⁵⁹⁾ 적어도 중간항적 단계를 설정해줄 필요가 있다

58) 정밀하게 추적해 보아야겠지만, 투카치, 로젠틈로 대표되는 반영론 초기 이론가들이 인식론주의적 편향을 드러내는 것도 유물변증법적 창작방법론 단계까지의 인식론적 모델의 영향과 관련이 있는 것이 아닐까 한다. 한편, 유물변증법적 창작방법론이 문제시하였던 세계관의 강조, 로멘티시즘의 문제 등이 후일의 사회주의 리얼리즘론·예술방법론 등에서 변증법적인螺旋型을 그리며 발전되어 오늘에 이르고 있는 것도 흥미로운 현상이다.

59) 그 반대로 특히 우리나라에서 사회주의 리얼리즘 수용 단계에서 미적 반영론이 정초·확립되는 과정에 대한 탐색도 조심스럽게 평가되어야 할 것이다. 비평적 발언의 부분부분에서 미적 반영론의 이런저런 요소를 떼어내 마치 그 글이, 혹은 그 비평가가 반영론에 '도달'했다고 한다든지(중요한 것은 그 사유 전반이 반영론적 구조 위에 서 있으느냐 아니냐일 것이다), 부

고 여겨진다.

이제껏 본고는 1930년대 초반의 유물변증법적 창작방법론을 살피면서, 국제주의적 연대의 측면에 초점을 맞추어 온 지금까지의 프로문학비평 연구사를 넘어서 우리 프로문학 전개의 특징적 양상의 일면도 함께 드러낼 것, 당대 예술적·미학적 이론이 발전되어 가는 모습을 파악할 것을 기대하였으나 모두 미흡한 형편에 머물고 말았다. 특히 후자는 간단한 스케치에 그치고 말았다. 그 외에도 당시 논자들이 왜 유물변증법적 창작방법을 우경적으로 제시하였을까 하는 근원적인 의문은 여전히 남아 있고, 또 당시의 실제 작품 발표 상황은 어떠하였나, 유물변증법적 창작방법이 예술방법론적·이론적 면모와 수준에서 이전 단계와 맷고 있는 계승 관계는 어떠하였나, 사회주의 리얼리즘 논쟁시 각 논자들의 유물변증법적 창작방법 이해와 평가는 구체적으로 어떠하였고 과연 경당하였나 등도 전혀 살피지 못하였다. 아울러 우리 프로문학사를 照射함에 늘 느끼는 부족함인, 우리에게 가장 유의미한 잣대가 될 수도 있는 중국 경우와의 상호 비교 검토 결탁을 이번에도 드러내고 말았다.*

분적인 단초에 불과한 것을 과장한다든지, 반영론과 그 이전 단계에서 공통되는 사유를 마치 반영론 고유의 것처럼 서술한다든지 해서는 곤란할 것이다. 상세한 것은 역시 別稿로 넘기지만, 이 점에서 볼 때 특히 초기 안합광의 논리나 이론마 '물논쟁'에 대한 근래 일부의 미학적 해석은 과대 평가되고 있는 것으로 보인다.

* 이 글을 쓰는 데 신두원 학형에게서 복제해 받은 『資料』로부터 많은 도움을 받았음을 부기하여 감사를 표합니다.