

北韓의 文藝政策과 창작지도이론에 관한 考察

김 용 직

1. 약간의 前提

북한과 같은 사회주의국가에서는 文藝에 대한 생각이 우리와는 근본적으로 다르다. 거기서는 문학·예술, 곧 창작활동이 혁명의 수단 내지 도구로 규정된다. 본래 사회주의 체제하에서는 혁명을 조직, 지도하는 곳은 당이다. 그런 논리에 따라서 문예활동도 당이 지도, 감독한다. 당의 창작활동지도·감독은 먼저 기본지침 곧 정책요강으로 발표된다. 그러면 그것을 실제활동에 적용하기 위한 구체적 방법이 뒤따라 제시된다. 이것이 곧 창작지도이론이다. 즉 북한에서는 모든 창작활동이 당의 결정에 따른 문예정책에 의해 이루어진다. 그리고 그 시행과정에서 창작지도이론이 제시되는 것이다. 이런 이유에서 북한문학의 이해를 위해서는 文藝政策과 그 구체화인 창작지도이론이 반드시 검토될 필요가 있다.

이 작업은 8·15 해방후부터 오늘에 이르는 북한문학을 기능적으로 이해, 파악하려는 데 목적이 있다. 그 중요한 가늠자로 북한의 문예정책과 창작지도이론을 살피려는 것이다. 또한 여기서는 가능한 한 북한의 문단 사정과 창작과정의 실제를 검토 대상으로 삼고자 한다. 어떤 경우에도 정책이나 지도이론은 창작의 실제가 아니다. 전자는 성격상 논리적 추상화이

며 당위론의 성격을 떨 수밖에 없다. 그에 반해서 실제 창작들은 추상적인 이론을 구체화하지 않고는 이루어지지 않는다. 양자 사이에는 불가피하게 격차가 생기게 마련이다. 그 사이에 일어나는 여러 문제점이 제대로 파악되어야 한다. 그것이 북한문학과 같이 체제의 지휘 통제를 받는 문학을 이해, 파악하는 지름길을 이룰 것이다.

2. 北韓文學의 초기 양상—이데올로기 文學의 테두리 굳히기

오늘의 북한문학은 물론 사회주의 문학이다. 그러나 처음부터 북한문학이 사회주의 일변도로 이루어진 것은 아니다. 8·15를 맞기까지 한반도의 문학과 문화운동 중심지는 서울이었다. 그 무렵까지 북쪽에서 문화운동 관계자가 있었다면 그 중심지는 평양이었다. 그런데 그들은 38선으로 국토가 분단되자 그들 나름의 문화단체를 구성하지 않을 수 없었다. 그런 필요에 의해서 8·15후 서북지방에서는 자연발생적으로 문화인들이 모여 平壤藝術文化協會를 만들었다. 이 조직체의 중요구성원은 회장 崔明翊, 총무 金秉顯(화가), 문학부장 俞恒林, 미술부장 文學洙, 음악부장 金東振, 연극부장 朱永涉 등으로 나타난다.¹⁾ 이런 인원구성으로 짐작되는 바와 같이 平壤藝術文化協會는 계급주의와는 무방한 순수문학인 내지 예술관계인사들의 모임이었다.

平壤藝術文化協會는 그 조직의 성격상 애초부터 사회주의 체제 구축을 기도한 소련군정당국과 이익이 상치되었다. 그리하여 발족 후 얼마되지 않아서 직접, 간접으로 군정당국의 간섭, 규제를 받기 시작했다. 군정당국의 입장에서 보면 그들의 정책수행에 도움이 되는 예술, 문학조직이 필요했던 것이다. 이런 상황의 요구에 따라 북쪽에서는 또 하나의 문예조직이 나타났다. 그것이 평남지구 프롤레타리아 예술동맹이다. 1) 명칭으로도 드러나

1) 이에 대한 자세한 것은 金容稷, “8·15직후의 북쪽문화”, 《해방기한국시문학사》(민음사, 1989), pp. 129-151.

는 바와 같이 이 조직은 그 행동지표 자체가 사회주의 문화·문화활동에 있었다. 그리하여 당연한 사태의 귀결로 소련군정당국은 이들을 비호, 조정했다. 그런데 이 조직 구성원의 질적 수준이 문제였다.

참고로 밝히면 평남프로예맹의 주역은 고일환, 남궁만, 이석진, 이덕성 등이었다. 이들 가운데 8·15이전 우리 문화계에 이름이 알려진 것은 남궁만 정도에 그쳤다. 소련 군정당국은 이런 평남예맹의 人力 내지 인원의 질적 수준이 불만이 아닐 수 없었다. 그리하여 배후조종을 통해 평양문화예술협회를 해체한 다음 그것을 프로예맹에 통폐합하도록 획책했다.²⁾ 그 결과 평양문화예술협회가 해체되고 북쪽의 문예조직으로는 평남프로예맹 만이 존재하게 되었다. 비슷한 무렵에 북쪽에는 평양음악동맹(1945년 11월 18일 발족), 연극동맹(1945년 12월 24일 발족), 평남지구문화동맹(1945년 11월 28일 발족) 등이 발족, 가동 중에 있었다. 소군정당국은 이들을 통폐합해서 1946년 3월 25일 북조선예술동맹을 발족시킨다. 문예창작활동 조직인 문학동맹이 여기에 포함되었음은 물론이다. 북조선예술동맹이 발족하기까지 북쪽의 문예정책, 창작지도이론은 완만한 곡선을 그으면서 변모했다. 우선 소련군정당국의 정책적 입장은 평양예술문화협회가 해체될 때 드러난다. 프로예맹쪽으로 흡수, 통합을 명령하기 전 군정당국은 평양문화협회에 대해 문예활동의 성격을 시달한다. 이때 소련군을 대표하여 지도원격으로 나타난 것이 주세프중위였다. 그는 문학부원을 모아놓은 자리에서 8·15직후의 북쪽이 허용하는 문학활동의 성격을 <조선은 현재 資產性民主主義段階에 있다. 그러므로 소련과 같이 단숨에 사회주의 사회에 이를 수 있으니 브루조아 혁명 완수를 위하여 투쟁할 것>³⁾이라고 규정했다. 여기서 자산성민주주의 단계, 브루조아혁명 등의 용어는 말할 것도 없이 계급사관에 의거한 것이다. 결국 이때부터 군정당국이 북한의 문학, 예술활동 방향을 사회주의 노선에 따라서 지도, 관정할 것임을 그렇게 표명한 셈이다.

다음 북조선예술동맹의 발족과 함께 북쪽의 문학·예술에 대한 지도,

2) 吳泳鎮, 『소군정하의 북한』(국민사상지도원, 1952), pp. 193-197.

3) 상계서, p. 206.

통제가 더욱 가속화된다. 이때부터 공산당의 조직, 통제가 예술동맹을 통해 이루어지는 것이다. 이 조직기구는 그 발족부터가 공산당의 선전·선동부장인 김창만에 의해 이루어졌다. 그는 조직부서의 결정과 그 책임자 선정 및 행동강령 작성에도 적극적으로 개입했다. 이와 함께 그 지역성 때문에 약세를 면치 못한 문화인력도 대폭 보강되었다. 이미 밝힌 바와 같이 8·15에 이르기까지 한반도 내의 문학과 문화활동 중심지는 서울이었다. 그리하여 38선으로 분단된 직후 북쪽에는 아주 제한된 숫자의 문학·예술인 밖에 남아있지 않았다.

그러던 것이 분단이 빚어낸 국내정세가 북쪽의 文化人力 보강에 유리한 여건으로 작용했다. 우선 8·15와 함께 남한에 진주한 美軍들은 자유민주주의 체제를 비호했다. 그런데 지난날 카프계에 속한 시인, 작가들은 그에 대해 배제, 공격하는 입장을 취했다. 미군정당국은 치안유지를 위해 그들을 규제, 억압하는 입장을 취한 것이다. 이에 불만을 품는 다수의 시인, 작가, 예술인들이 38선을 넘어 북쪽활동에 합류했다. 그들이 곧 박필양, 박세영, 한효, 윤기정 등이다. 또한 함경도의 한설야와 송영, 철원쪽에 파신 중이었던 이기영도 한때 서울에 머물다가 곧 이북으로 복귀했다.⁴⁾ 그들은 그 무렵 이미 남쪽의 문학가동맹을 실질적으로 장악한 임화, 김남천 등의 일방적인 노선 독주가 불만이었다. 뿐만 아니라 소련군 비호하에서 시도된 북쪽의 사회주의 체제 건설 구호 역시 강한 매력으로 작용한 듯 보인다.⁵⁾ 여기에 출신지가 북쪽인 평론가 안막, 안함광, 시인 장기제, 백석, 김조규, 안용순, 이찬, 김우철, 민병균과 소설가 김사량, 崔明燭, 이복명 등이 가세했다. 그리하여 어느 정도 남쪽 문단에 대비될만한 문단이 형성되기에 이른 것이다.

북조선예술동맹의 발족은 인력과 행동지침 수립에도 결정적인 구실을 했다. 8·15직후 북한전역에 산재한 문화인의 숫자는 통틀어 100여명 내외였을 것으로 추산된다. 그러니까 예술동맹 발족 당시에는 그 맹원으로 가입할 수 있는 인원수 역시 그 선에 그친 셈이다. 그런데 예술동맹이 발

4) 이에 대해서는 金容稷, 전계서, p. 152. 참조.

5) 權寧珉, '解放直後의 民族文學運動 研究,'(서울대 출판부 1986), pp. 31-32.

족하면서 그 인원수가 기하급수적으로 불어나기 시작했다. 문화예술단체임에 틀림이 없는 이 조직체는 기성문화인이 한 사람도 없는 시·군과 공장, 직장 등에 차례로 지부·지회를 만들었다. 그리하여 1946년 후반기에 이르자 그 회원수가 13,500명에 이르게 되었다.⁶⁾ 또한 예술동맹 이전의 창작 활동은 다분히 자율적인 상태에서 이루어졌다. 그것이 예술동맹의 발족과 함께 구체적인 행동강령을 갖게 된 것이다. 6개항으로 이루어진 그 행동강령은 다음과 같다.

- (1) 진보적 민주주의에 입각한 民族文學藝術의 수립
- (2) 朝鮮藝術運動의 전국적 통일조직의 촉성
- (3) 日帝的, 封建的, 民族反逆的, 팽쇼적 및 反民主主義的 반동예술의 세력과 그 관념의 소탕
- (4) 人民大衆의 文學的, 창조적 예술적 개발을 위한 계몽운동의 전개
- (5) 民族文化遺產의 정당한 비판과 계승
- (6) 우리의 民族藝術文化와 소련예술문화를 비롯한 국제문화의 교류⁷⁾

이런 강령에서 특히 주목되는 것이 민족문학과 민족문화에 대한 부분이다. 본래 계급사관은 국제주의의 성향이 강하다. 뿐만 아니라 그 종주국에 해당되는 것이 소련이다. 그런 감각에 의거하는 경우 6항과 같은 행동강령은 당연히 나오기 마련이다. 또한 계급주의의 전제는 무산대중이다. 그것을 인민이라고 하는 경우 혁명을 선동하고 조직해야 할 대상은 바로 인민이다. 그런 경지에서 인민대중의 선동, 교양을 내세운 것도 예술동맹의 강령으로서는 당연한 일이다. 뿐만 아니라 계급혁명은 적대세력의 가차없는 제거로 이루어진다. 그것이 차질없이 이루어지기 위해서는 작가들의 안팎에 존재하는 반계급, 비진보적인 요소가 제거되어야 한다. 고로 여기에 예술동맹 강령이 되풀이해서 진보적 민주주의를 표방하고 그 적대 경향을

6) 『朝鮮解放年報』(문무인서관, 1946), p. 401.

7) 안합광, “해방 후 조선문학의 발전과 조선로동당의 향도적 역할”, 『해방후 10년간의 조선문학』(조선작가동맹출판사, 1955), p. 10.

제거, 배격한 이유가 있다. 그러나 계급주의는 종족 또는 민족의식을 토대로 하지 않는다. 이미 지적된 것처럼 그것은 일종의 국제주의인 것이다. 그럼에도 예술동맹의 강령에는 되풀이해서 민족적일 것이 요구되어 있다.

북조선예술동맹의 이런 강령에 대해서는 한가지 해석이 가능하다. 일제 치하에서 우리 문학과 예술은 거듭된 규제, 핍박을 받았다. 그리하여 8·15를 맞이했을 때 그 힘이 현저하게 위축되어 있었다. 이런 상태를 기능적으로 회복하지 않고는 사회주의예술이 요구하는 바 인민을 위한 창작활동이 제대로 이루어질 수 없었다. 그런 견지에서 예술동맹의 강령이 거듭 민족을 강조한 것인지 모른다.⁸⁾ 다른 또 하나의 이유는 김일성 중심의 북쪽정치여건이 작용한 결과일 수도 있다. 이미 밝힌 바와 같이 8·15직후 북한문화계와 문단의 위상은 미미했다. 문단의 중심은 서울에 있었다. 임화, 김남천 중심의 조선문학가동맹이 이른바 진보적 민족문학운동의 총본영인 점도 염연한 사실이었다.⁹⁾ 이들 염연한 사실을 뒤집어버리지 않고는 북조선예술동맹의 주도권 장악이 불가능했다. 그런데 남쪽문학가동맹을 제압할 수 있는 길이 꼭하나 있었다. 그것이 비전향, 항일저항이라는 가늠자였다. 임화나 김남천 등은 8·15에 이르기까지 한국문단을 대표하는 작가들이었다. 일제는 그 이용가치 때문에 그들을 전향시켜 이용했다. 그러나 북쪽에 남은 작가들은 상대적으로 문단적 위치가 떨어졌다. 그리하여 대일 협력의 계수 역시 임화, 김남천 들에 비해 떨어졌던 것이다.¹⁰⁾ 이것은 민족으로 대치시키면 북조선예술동맹의 강령이 될 수 있었다.

8) 8·15 직후 상당수의 카프제 작가들이 임화, 김남천 등과의 주도권 싸움에서 밀려난 사정은 檣寧民, 천계서, <평양문단과 월북문인> 항에 자세히 밝혀져 있다.

9) 이런 사정은 한설야의 “예술운동의 본질적 발전과 방향에 대하여”, 『현대문학비평자료집-1(이복관)』(태학사, 1993)에서 단적으로 드러난다. 여기서 한설야는 <서울퇴향주의는 이를테면 이조나 일제의 문화적 구관과 구내의 시민문화를 그대로 인용하고 담습하고 계승하자는 가장 무서운 반동적인 사상과 그 어디서든지 일맥상통하는 흐름을 가지고 있는 것이다>라고 했다. p. 25.

10) 이것은 이른바 1차 월북문인들이 모두 비전향자로 구성되었다는 뜻은 아니다. 임화, 김남천에 대해 불만을 품은 한설야, 박세영, 한효 등도 일제 말기에는 모두 전향을 했고 국책문화활동을 했다. 이에 대해 자세한 것은 임종호, 『진인문화론』(평화출판사, 1996) 참조.

더욱이나 예술동맹의 민족 표방은 김일성계열의 정치적 이익과도 부합되었다. 본래 북한과 같은 계급주의 사회에서는 주도권 장악의 가늠자가 되는 것이 투쟁경력이며 당조직에서 차지하는 위치다. 그런데 김일성은 한 번도 조선공산당에서 책임자인 적이 없었던 사람이다. 그의 활동경력은 한반도가 아닌 중국의 동북부지방과 한중 국경 등 지방에서 이루어졌다. 뿐만 아니라 그의 투쟁역사 또한 그랬다. 널리 알려진대로 한반도에서 계급주의투쟁이 시작된 것은 1920년대 초두부터다. 그런데 김일성이 빨치산 활동을 중심으로 한 항일저항 투쟁에 들어선 시기는 그로부터 10여년 후다. 김일성과 그 일파로 본다면 이것을 일시에 뒤집는 길이 있었다. 그것이 항일저항, 겨레와 나라를 위해 투쟁한 그 열도다. 이런 사실을 행동강령과 같은 추상적 말로 바꾸면 애국주의가 되고 민족이 될 것이다. 북조선 예술동맹이 사회주의 예술단체로서는 이례적으로 민족을 강조한 까닭은 여기에도 있는 양 생각된다.

이상과 같은 문예정책의 방향에 입각해서 8·15후 북한의 비평들은 그 창작활동의 테두리를 잡기에 골몰했다. 이때 활약한 사람들이 한효, 안막, 안함광, 한식 등 전문비평가와 함께 이기영, 한설야 등 소설가, 이 찬, 이 정구, 민병균 등의 시인이다. 또한 8·15후, 새롭게 북한평단에 등장한 윤세평과 엄호석도 있었다. 이들에 의해 이루어진 창작이론은 대충 두 가지의 특징적 단면을 지닌다. 그 하나가 지극히 원론적이며 초보적인 논리를 편 점이다.

구체적으로 안함광은 그의 <민족문화론>에서 우익보수주의와 함께 극좌적 편향을 아울러 배제, 비판했다. 그에 따르면 우익보수주의자들은 봉건왕조의 꿈을 버리지 못하는 지배계층의 문화와 그들에게 펍박당한 나머지 한을 품고 산 피지배계층의 문화로 대변된다는 것이다. 안함광에 따르면 보수적인 민족문화는 조선왕조의 지배 이데올로기가 된 유교 내지 유학적인 문화다. 이것은 반계급, 반인민적인 것이기 때문에 배제되어야 한다.¹¹⁾ 또한 피지배계층에 의해 전승된 문화라고 해도 전자와 같은 것은 지양, 극복되어야 한다. 이런 경향을 지닌 작품들이 <아리랑>이라든가 <영

11) 안함광, “민족문화론”, 『현대문학비평자료집-1』, pp. 12-13.

변가>, <넉두리> 등이다. 이들을 조선적 정조를 지닌 것이라고 보는 것은 오해다. 그것은 센티멘탈리즘에 지나지 않는 것으로 민족문화의 본령일 수 없다는 것이다.¹²⁾

이와 함께 안합광은 극좌 편향주의에 대해서도 비판의 화살을 돌렸다. 그에 따르면 우리 문화가 한갓되게 외국 것을 모방하기에 급급해 버리는 경우 문화와 문학의 중요한 자산인 개성이 망각된다는 것이다. 또한 사회주의 노선이 경직된 국제주의가 아님을 스탈린의 말 인용으로 입증하고 저했다. <민족예술이란 사회주의적 내용을 민족적 형식으로 표현한 것이다>¹³⁾ 이와 아울러 안합광은 국민문화의 개념 역시 배제되어야 할 과제로 보았다. 그는 국민문화가 민족지상주의의 산물로 그 구체적 형태화가 일본 군부와 나치들의 패쇼주의 문화관을 냉겨 했다는 것이다. 이런 논리 다음에 그는 바람직한 민족문화를 근로대중을 토대로 한 문화라고 못박았다. 여기서 근로대중이란 말할 것도 없이 사회주의 혁명의 기본계층인 노동자 농민을 가리킨다. 안합광은 민족문화와 민족문학의 내용이 그들에 입각해야 할 것이라고 규정했다. 그와 함께 형식에 있어서는 민족적인 것이 진정한 의미의 민족문화이며 민족문화라고 보았다. 사회주의 노선에서는 문학이 대중을 선동, 조직하는 무기로 규정될 수밖에 없었다. 그리고 그런 기능에 충실하기 위해서는 민족적 표현, 민족적 형식과 형태가 요구된 것이다. 우의 보수주의는 문학의 계급적 도구론에 찬동하지 않는다. 그리고 극좌 편향주의는 민족적인 것의 이용이라는 우회적 책략에 맹목이다. 안합광은 이런 원칙에 따라 그의 비평을 기초한 것이다. 따라서 그의 글은 지극히 초보적이라고 할 수밖에 없는 경우다.

이와 비슷한 답변이 이기영의 글에서도 검출된다. 1946년 여름에 나온 「해방기념 평론집」에 이기영은 창작방법론에 대한 글을 썼다. 본래 이기영은 창작활동을 주로 했고 평론은 거의 하지 않았다. 일제치하에서 그가 쓴 평론은 사회주의적 사실주의에 관한 것이 대표적이다. 이 무렵 프로문학

12) 상계서, pp. 10-11.

13) 상계서, p. 14.

14) 김윤식, 「한국문예비평사연구」(한일문고, 1973), p. 107.

은 그 방법론 문제에 허덕이고 있었다. 이기영은 이에 대해서 창작자의 생각을 피력한 셈이다. 이와 꼭같은 이야기가 1946년의 글에도 가능하다. 북쪽에서는 제도적으로 사회주의 문학활동이 보장되어 있었다. 그러나 막상 그런 사태가 닥치자 기능적인 계급문화 활동이 어떻게 이루어질 수 있는 가가 문제되지 않을 수 없었다. 이때 이기영이 쓴 글은 그 해답편으로 제출된 셈이다. 그의 글에서 이기영은 8·15와 함께 북쪽이 요구하게 된 문학예술이 <인민예술>이라고 못박았다.¹⁵⁾ 그리고는 그 차질없는 전개를 위해서 (1) 올바른 세계관이 수립될 것과 (2) 예술의 특수성과 사상성에 대한 인식, (3) 내용, 형식의 통일, (4) 비평의 변증법적 통일, (5) 창작기술의 문제 등이 인식될 필요가 있다고 주장했다. 여기서 말하는 세계관이란 말할 것도 없이 유물변증법에 입각한 것이다. 본래 유물사관에 의하면 사상, 관념, 정신을 결정하는 것은 물질적 기초, 곧 경제적 여전이다. 그러나 문학, 예술의 경우에는 이런 유물론의 공식이 들어맞지 않는다. 그런 단순 논리로서는 회합시대에 창작된 일리어드와 오딧세이가 근대 독일의 공장 노동자에게 읽히는 이유가 설명될 길이 없었다. 여기에 사회주의 예술론에서 특수성, 사상성이 논의되어야 할 필연성이 있다. 따라서 이기영의 이에 대한 언급은 계급문화론의 기본공리에 의거한 것일 뿐이다.

또한 사회주의 예술론은 이 무렵까지 사상과 형식 내지 형식 내용을 일체로 보는 구조론이 형성되지 않았다. (3)은 그런 단계가 놓은 북쪽문학론의 한 부산물이다. 문학론이 아직 구조론에 이르지 못했기 때문에 항상 계급문화론에서는 창작을 변증법적 통일체로 볼 것이 요구되었다. (4)는 이에 대한 배려가 작용한 결과다. 다음 이 글에서 가장 주목되는 것이 (5)다. 사회주의문학론은 그 성격상 생활 또는 노동현장에서 터득한 체험을 강조한다. 그들은 생산현장과 무관한 예술적 기법을 부르조아 성향으로 간주하여 전면 배제한다. 이 경우 문제되는 것이 생산현장에서 얻어낸 체험이 어떻게 과거의 명작을 놓은 자각들의 기법이나 기술보다 훌륭한 것일 수 있는가 하는 점이다. 이에 대해서 일찍 사회주의 예술론은 제 나름의 논리를 폐지 못했다. 이기영의 이 글 역시 그 예외는 아니다. 이 글의 결

15) 이기영, “창작방법상에 대한 기본적 제문제”, 『현대문학비평자료집-1』, p. 35.

론에서 그는 문제의 핵심을 회피하여 다음과 같이 적었다.

그러나 아무리 비평가가 창작방법을 천언만언 할지라도 구체적 창작방법은 오직 자기 자신이 해결할 수밖에 없는 것이다. 조선 악학에는 악보로써 능히 표현할 수 없는 것이 있다 한다. 그것은 오직 그 악사가 '손'의 신기로 서만 터득할 수 있다는 것이다.¹⁶⁾

여기서 우리가 기억해야 할 것이 일찍 이기영이 사회주의적 사실주의에 대한 글을 쓴 점이다. 사회주의적 사실주의는 두루 알려진 것처럼 유물변증법적 창작이론의 해결판으로 제기된 것이다. 저기에는 미학 내지 기법에 대한 배려가 내포되어 있었다. 그럼에도 이기영은 위의 글에서 그것을 전혀 망각한 상태의 결론을 내렸다. 악의 성패를 결정하는 것이 <악사의 손>이라는 논리는 문학, 예술=개연적 재능론이자 도무지 창작방법론이 아니다. 여기서도 우리는 이 글의 소박성과 초보적인 논증태도를 읽게 된다.

3. 반인민·반사회주의, 순수 퇴폐주의 배제·비판

시발기에서부터 얼마동안 북쪽의 창작이론은 지극히 저미한 상태에 머물러 있었다. 특히 문예정책의 기능적 실행을 위한 여러 개념 정립과 그 효과적 해석에 있어서 그러했다. 앞에서 이미 살핀 바와 같이 북쪽 문예이론은 이 무렵에 창작의 구조성을 제대로 인식하지 못했다. 또한 그들에게는 가장 드의의 작품일 수 있는 민족문학, 민족적 양식도 제대로 정의, 해석하지 못했다. 어느 시기까지 그들은 카프 단계의 창작 인식에 머문 셈이다. 그러나 이런 가운데도 꼭하나 이례적으로 활기를 띤 국면이 나타나기는 했다. 그것이 반인민·반계급적 창작활동의 전출과 그 비판, 공격이었다. 또한 그 다른 명칭인 보수, 봉건, 순수 퇴폐주의 경향에 대한 비판, 공격 역시 가차없이 가해졌다.

16) 『상계서』, p. 46.

북쪽에서 이루어진 당파성, 인민성 비평은 대충 두 가지 유형으로 나타났다. 그 하나는 그들이 적대세력으로 규정한 남쪽을 비판, 공격한 경우다. 그들은 계급문학이 형성된 신경향파 이후의 문학에 역사적 의의를 부여하는 반면, 그 반대입장을 취한 문학에 대해서는 <퇴폐적인 회고주의와 유미주의>¹⁷⁾라고 규정했다. 그리고는 남한의 문학을 그 연장 선상에 놓인 것으로 못박았다. 그리하여 이상의 <날개>가 정신분열자의 뿌이 되고, 김동인의 <광염 소나타>는 변태적 음악가를 등장시킨 괴기 취향의 결과로 떨어졌다.¹⁸⁾ 북쪽의, 남쪽 문학에 대한 공격은 8·15후의 것으로는 김영랑에게 집중된다. 『신천지』에 발표한 <한줌 흙>에서 그는 미재의 남조선 강점과 그에 반대해서 싸우는 인민의 현실을 외면했다고 공격받았다. 김영랑이 여기서 노래한 <원망도 않고 산다>라든가 <아무려나 한줌 흙이 되는 구나>가 식민지 예속화 정책을 외면한 퇴폐, 염세의 보기라는 것이다.¹⁹⁾

이 무렵 북쪽 창작비평이 보여준 또 하나의 단면이 그곳에서 활동하는 작가들을 다룬 자아비판 형태의 비평이다. 그 구체적 보기가 되는 것이 시집 『凝香』 사건과 함께 『문장독본』, 『관서시인집』에 대한 것이다. 이 가운데서 『옹향』은 원산문학가동맹에서 낸 시집이며 『관서시인집』은 평양에서 발간된 것이다. 또한 『문장강화』는 이태준이 일제 때 낸 책의 중보판으로 함흥에서 출간되었다. 이 가운데서 『문장독본』은 계급의식이 제대로 반영되지 않은 채, 문장기법만을 다룬 내용이 문제 되었다.

또한 『관서시인집』과 『옹향』에 대한 비판, 공격도 주목될 일이었다. 우선 『관서시인집』은 해방특집호로 발간된 것이다. 그럼에도 불구하고 북쪽의 민주건설과는 거리를 가진 작품이 이 시집에 실렸다는 것이다. 이때 문제된 작품이 황순원의 <푸른 하늘이>, 양명문의 <바람> 등이다. 이때 비판, 공격의 칼을 휘두른 것이 안막과 백인준 등이다. 그들에 따르면 황순원은 <북조선 민주전선의 우렁찬 행진을 도피하여 홀로 경제의 뒷골목 뒷고장 넓은 여인을 찾아> 갔다는 것이다. 안막은 이 시를 <북조선의 위대

17) 윤세평, "신조선 민족문화 소론", 『현대문학비평자료집-1』, p. 205.

18) 한효, "민족문학에 대하여", 『현대문학비평자료집-1』, p. 393.

19) 상계서, p. 397.

한 현실에 대하여 악의의 노골적인 비방>이라고 규정했다.²⁰⁾ 또한 양명문에 대해서는 <무사상의 작품을 쓴 자이며 형식주의자>여서 투쟁 대상이 되지 않을 수 없다고 했다. 이때 황순원은 북쪽의 정책 노선을 견디지 못해 38선을 넘었다. 그러나 양명문은 철저한 비판의 도마 위에 올라 평남도 인민위원회의 문화계장직을 박탈당했다.²¹⁾

시집『옹향』에 대한 북쪽의 비판, 공격은 위의 경우보다 훨씬 더 강도 높이 이루어졌다. 이미 제시된 바와 같이 이 시집은 원산문학가동맹에서 발간한 시화집이다. 이것은 이 시집이 북한당국의 정책노선에 맞서려는 뜻이 없었음을 뜻한다. 또한 이 시집에 작품을 발표한 시인 모두가 무사상과 퇴폐적 경향을 지녔던 것도 아니다. 구체적으로 이 시집에 작품을 낸 시인에는 원산지역 공산당 간부인 서창훈과 소련군 현역장교인 한국인 정율이 포함되어 있다.²²⁾ 그러나 이 무렵 북한의 땅은 창작활동에서 아데올로기의 경각심을 높일 필요를 느끼고 있었다. 그를 위해서는 비판의 도마 위에 올릴 속죄양이 필요했다. 그 표적 가운데 가장 좋은 것으로 『옹향』이 택해졌다. 참고로 살피면 이 시집에 수록된 중요 작품은 강홍운 <파편집>, 구상 <길>, <밤>, 서창훈 <해방의 노래>, <산상에서>, <늦은 봄>, 이종민 <三·一 운동>, 박동수 <눈> 등이다. 이 가운데서 비판의 도마위에 오른 것이 강홍운, 구상, 박동수 등의 것이다.

언덕에 타는 삽끌에 물혀나온 어린 쌔
그 넋이 애처리워 가슴아파 하였소.
- 강홍운, <파편상>²³⁾

이름모를 적로 우에
보행의 기술도
통곡도
폐인하고 (……)

20) 안덕, “민족문화와 민족예술 건설의 고상한 수준을 위하여”, 현대문학비평 자료집-1., p. 246.

21) 이기봉, ‘북의 문학과 예술인’, (사회사상연구소, 1986), pp. 197-198.

22) 상계서, p. 180

23) 문학, (3) (1947.4), p. 77에서 재인용.

지혜의 열매로
동량받는 입설의
식기를 권함은
예양이 아니고
노정이 변방에 이르면
만개를 생식하는
짐승이 된다.

- 구상, <길>²⁴⁾

이들 작품은 백인준에 의해서 <복잡하면서 비상한 속도로 건설되어 가는 조선현실에 대한 인식부족>에서 온 것이라고 비판되었다. 그 결과 반시대, 반인민적 길로 떨어졌다는 것이다.²⁵⁾ 이런 비판과 함께 시집『옹향』은 판매금지 처분을 당했다. 동시에 퇴폐적, 감상적, 무사상적 작품을 쓴 것으로 규정된 시인들이 조직에서 추방된 것은 물론 그들이 소속한 원산문학가동맹에 대해서도 그 연대책임을 지게 한다. 이때 내려진 북쪽의 조치는 다음과 같다.

『옹향』의 짐필자는 거의 모두 원산문학동맹의 중심 인물이다. 더욱 『옹향』에 수록된 작품의 하나나 둘이 이상 지적한 바와 같은 경향을 가진 것이 아니고 여러 사람들이 거의 동상동몽인 데에 문제의 중요성이 있다. 즉 원산문학동맹이 이러한 이단적인 유파를 조직으로 형성하면서 있는 것을 추단할 수 있는 것이다. 이것은 내로는 북조선예술운동을 좀먹는 것이며 외로는 아직 문화적으로 약체인 인민대중에게 악기류를 유포하는 것이 된다. 이에 관하여 북조선문학예술총동맹중앙상임위원회는 조선 예술운동의 건전한 발전과 또는 예술작품의 제고를 위하여 다음과 같이 결정한다.

一. 북조선문학예술총동맹이 산하 문학예술단체의 운동이론과 문학예술 행동에 관한 구체적 지도와 예술영역에서의 반동세력에 대한 검토와 그와의 투쟁정신이 부족하였음을 자기비판하는 동시 북조선문학운동 내부에 잔존한 모든 반동적 경향을 청산하고 속히 사상적 통일 위에 바른 노선을 세울 것이다.

二. 원산문학동맹이 이상에 지적한 바와 같은 과오를 범한 데 대하여 그 직접 지도의 책임을 가진 원산예술연맹이 또한 이러한 과오를 가능케하는 사상적, 정치적, 예술적 약점을 가지고 있음을 지적하는 동시에 동연맹은

24) 상계서, p. 78.

25) 시집, “옹향에 관한 결정서”, 『문학』(3), pp. 71-72.

속히 이 시정을 위한 이론적·사상적·조직적 투쟁 사업을 전개할 것이다.

三. 북조선문학예술총동맹은 즉시 「옹향」의 빌대를 걸지시킬 것.

四. 북조선문학예술총동맹은 이 문제의 비판과 시정을 위해 검열원을 파견하는 동시에 북조선문학동맹에 다음과 같은 과업을 위임한다.

(가) 현지에 검열원을 파견하여 시집 「옹향」이 현집, 발행되기까지의 경위를 상세히 조사할 것.

(나) 시집 「옹향」의 편집자와 작가들과의 연락회의 개최하고 작품의 검토, 비판과 작자들의 자기 비판을 가지게 할 것.

(다) 원산문학동맹의 사상검토와 비판을 행한 후 책임자 또는 간부의 경질과 그 동맹을 바른 쾌도에 세울 적당한 방법을 연구할 것.

(라) 이때까지 원산문학동맹에서 발간한 출판물은 북조선예술총동맹에 보내지 않은 것을 조사하여 그 내용을 검토할 것.

(마) 시집 「옹향」의 원고검열 전말을 조사할 것.²⁶⁾

이와 같은 「옹향」 비판의 결과는 북쪽 문단을 충격과 긴장의 도가니로 몰아넣었다. 그 이전까지 북쪽의 시인, 작가는 사회주의 체제 하의 문학활동을 상당히 여유롭게 생각했다. 그들은 북쪽이 인정하는 조직에 가담하기만 하는 것으로 어느 정도 창작활동의 자유가 보장되는 양 밀었다. 그러나 「관서시인집」에 이은 「옹향」 사건으로 그런 생각의 안이하이 여지없이 드러났다. 그리하여 과업문학 이외의 어떤 작품도 허용하지 않는 것이 북쪽의 문예정책이며 창작지도방침임이 명백해졌다.

한편 이때 북쪽의 정책결정에는 종주국 소련의 선행 사례가 작용했다. 그것이 잡지 「별」과 「레닌그라드」에 내려진 소련공산당 중앙위원회의 결정서다. 「별」과 「레닌그라드」는 소련 작가동맹 레닌그라드 지부에서 발행한 잡지였다. 그리고 이들 두 잡지에는 소설과 조시 렌코와 여류시인 아흐마또바가 관계했다. 그런데 그들의 작품 성향이 문제였다. 소련공산당의 판단에 따르면 이들 두 작가의 작품은 <부패한 무사상성과 저급하고 정치에 대한 무관심을 전파>했으며 염세관과 퇴폐사상에 젖은 나머지 <인민들을 옳게 교육>하는 임무를 떠나 해독을 끼쳤다는 것이다.²⁷⁾ 그리하여 이들 두 작가의 작품이 폐기처분당하고 작가동맹에서 추방된 것은 물론이며

26) 문학 (3), pp. 73-74

27) “잡지 「별」과 「레닌그라드」에 관한 1946년 8월 11일부 고 대공산당 중앙위원회의 결정서”, 문학 (3), pp. 30-32.

그 지도, 감독 임무를 소홀히 한 작가동맹 위원장 치호노프까지가 견책을 당했다. 『옹향』에 대한 북쪽 문예담당자의 결정이 소련의 이런 사례에 힘 입은 사실은 그들 문학사가 명시하고 있는 바이다. 즉 해방후 10년간의 북쪽문학을 정리한 글에서 안함팡은 다음과 같이 적었다.

문학의 무사상성, 정치적 무관심성을 주장하는 일체의 반동문학과의 투쟁을 계속하면서 조선문학가들은 1946년의 전련맹 공산당 중앙위원회의 결정서들, 즉 <잡지 『별』과 「레닌그라드」에 관하여>(……)와 기타 일련의 문헌들이 보여준 소비트 문학의 경험에서 많은 것을 배웠으며 향도적인 고무와 충동을 받았다.*

이것은 이 무렵의 북쪽문예정책과 창작이론의 성격을 단적으로 드러낸다. 즉 이무렵 북쪽의 문예정책은 다분히 소련 것을 반사적으로 수용해서 적용한 경우였다. 그러나 그 성격이 소련방의 것 복사판이었음에도 불구하고 『옹향』에 대한 비판은 안팎으로 큰 충격을 일으켰다. 이때부터 북쪽의 문단 전체가 경직된 사회주의 과업체제로 들어간 사실은 이미 밝힌 바와 같다. 또한 남쪽에서도 이 결정은 상당한 반향을 일으켰다.

우파 민족진영 쪽에서는 북쪽의 결정에 대해 강한 공격을 가했다. 그 가운데 한 사람이 김동리다. 그는 문학이 인간의 근본 속성을 발판으로 해야 한다고 전제했다. 그런데 인간 자신은 자주 회의에 쌓이며 염세, 비탄에 잠길 수 있다는 것이다. 그것을 다른 작품은 따라서 그 자체가 죄악시될 수는 없다. 그럼에도 불구하고 인간의 속성에 의거했다고 하여 북쪽 당국은 『옹향』의 시인들에게 추방령을 내렸다. 이것은 <나치스건 네로건 진시황이건 막론하고 어떠한 시대의 어떠한 폭정 하에서도 있을 수 없다>고 규정한 것이 김동리다.* 이와 아울러 또하나의 반응은 남쪽의 문학가동맹을 통해 나타났다. 표면상 이들은 북쪽의 『옹향』 비판은 전폭적으로 지지하는 입장을 취했다. 그리하여 그 기관지인 『문학』 3호에는 북조선문학예술총동맹의 결정서를 전문 수록했다. 또한 백인준의 글도 전문이 게재되었

28) 『해방후 10년간의 조선문학』, p. 20.

29) 김동리, “문학과 자유를 수호함”, 『문학과 인간』(자민문화사, 1948), pp. 139-140.

다. 그 이전까지 사회주의 창작활동의 주도권이 남쪽 문학가동맹 측에 있었음은 이미 밝힌 대로다. 그런데 이런 남쪽주도 현상이 「옹향」 사건을 계기로 바뀌게 된 것이다. 이후 창작지도이론에서 주도권을 잡게 된 것은 북쪽이다. 이렇게 보면 이 사건은 한반도 내의 계급문학운동에서 강한 작용을 한 경우였다.

4. 6·25 동란과 남로당계·숙청

1940년대말까지 북쪽의 문예정책은 대체로 과업의 성실한 수행을 요구하는 선에서 머물러 있었다. 이때의 과업이란 사회주의화과정에서 빚어진 여러가지 정책수행이었다. 그러니까 북쪽의 창작활동은 그런 요구에 부응하는 길을 걸으면 그만이었던 것이다. 그러나 이런 사태는 6·25 동란과 함께 일변했다. 1950년 여름에 한반도 전체가 전란의 도가니가 되었다. 이 동란의 초두에 북쪽은 그들 의도대로 손쉽게 남쪽을 석권할 수 있는 것처럼 보였다. 남침을 위해 그들은 상당한 준비를 했고 무력을 기른 터였다. 그리하여 전쟁 초기에 북쪽 군대는 재빨리 수도 서울을 빼앗았다. 그러나 그후 이 내전은 UN군의 개입으로 국제전이 되어버렸다. 특히 매우 강력한 전쟁수행능력을 가진 미군이 개입하자 전세는 역전했다. 그리하여 한때 북한은 그 수뇌부까지 국경선으로 내몰렸다. 이런 서슬 속에서 북쪽의 작가들에게 요구된 것이 전쟁수행의 최선봉이 되라는 과제였다. 그것이 구체적으로 형태화된 것이 1951년 6월 30일자로 발표된 <우리 문학 예술의 몇 가지 문제에 대하여>이다. 김일성이 담화 형식으로 발표한 이 글에서는 6·25 동란은 <미제 침략자들을 반대하는 해방전쟁>으로 규정되었다. 그런 전제 아래서 작가들에게 과해진 임무는 다음과 같다.

이때 우리 작가 예술가에게는 매우 중대한 임무가 부과되어 있습니다.
우리의 작가, 예술가들은 인간정신의 기사로서 자기들의 작품에 우리 인민의 숭고한 애국심과 견결한 투지와 종국적 승리에 대한 확고한 신심을 뚜

렷이 표현해야 하며 자기들의 작품이 싸우는 우리 인민의 강력한 무기로 되게 하며 그들을 최후의 승리에로 고무하는 거대한 힘으로 되게 하여야 합니다.³⁰⁾

이에 이르기까지 북쪽의 당이 창작활동의 구체적 방법을 지시하지는 않았다. 그런데 이때는 사정이 그와 달랐다. 이때는 위와 같은 창작활동의 대전제와 함께 실제 작품을 만드는 원칙까지가 제시되었다. 그것을 요약해 보면 (1) 인민군대의 영웅적 묘사, 단 이때의 영웅성은 개인적인 것이 아니라 대중적이며 전형적인 것이어야 한다 (2) 추상성을 배제하고 구체적 현실을 보여줄 것 (3) 적에 대한 중오심 강조, 애국심 고취, 특히 <미제국 주의자들과 이승만매국연도들의 추악한 모습> 폭로 (4) 모든 창작을 인민에서 시작하여 인민으로 돌아가게 할 것 (5) 소련을 위시한 여러 인민민주주의 국가와의 유대관계 강화와 민족문화노선의 지향 등이다.³¹⁾

여기서 (4)와 (5)는 일찍부터 북쪽이 요구한 인민성이라든가 국제주의에 관계된다. 그런 점에서 원론적인 것일 뿐이다. 그러나 (1)에서부터 (3)은 사정이 다르다. (1)은 전형이론이 포함된 6·25동란의 창작지침이다. 또한 (2)는 사회주의적 사실주의이론을 강조한 것이다. 여기서 특히 주목 되는 것이 (3)인데, 여기서는 중오, 타도의 대상을 구체적으로 미제와 이승만 매국도당이라고 규정해놓았다. 이것으로 전쟁을 수행중인 북쪽 당의 문예정책이 아주 명백하게 드러난 셈이다. 한마디로 전쟁 수행을 위해 전선의 병사들에게 영웅심 전투 의욕을 고취하라고 요구한 것이 이때의 창작이론의 골자였다. 그와 아울러 적개심을 최대한 부채질하라고도 지시하고 있다. 이런 상황에서 북쪽에서는 권력장악을 위한 숙청극이 시작되었다. 무모하게 시작한 6·25 동란은 북쪽 인민들에게 막대한 희생만을 안겨주었다. 그 엄청난 손실을 호도하고 전쟁책임을 떠넘기기 위해서 김일성에게는 희생양이 필요했다. 그 도마 위에 오른 것이 남로당이다. 그 무렵 까지 남로당계는 투쟁경력이 역력한 투사들을 가장 많이 보유하고 있어서 김일성계에게는 적지않게 두려운 존재였던 것이다. 이들을 숙청하면서 북

30) 『조선문학사』(1945-1958), p. 145에서 재인용.

31) 상계서, pp. 141-150.

쪽 당은 성스러운 조국전쟁의 전열을 교란하기 위해 인민에게 염전사상을 전파했을 뿐만 아니라 미제의 고용간첩으로 공화국의 기밀을 적에게 팔아 먹고 공화국의 전복을 획책했다고 몰아붙였다. 이 속칭으로 남로당의 최고 지도자인 박현영, 이승화 등이 구금, 투옥되어 형장의 이슬로 사라졌다. 또한 임화, 김남천이 극형에 처해졌고, 이원조도 옥사했다. 이어 이태준과 그밖의 월북문인들 다수가 추방, 속칭의 회생양이 된 것이다.

남로당계 속칭은 물론 정치적인 이해, 갈등에서 야기된 것이다. 그러나 이때 이루어진 작가들의 추방, 단죄는 창작이론을 통해 이루어졌다. 그 본보기로 도마 위에 오른 것이 임화, 김남천 등이다. 이때 비판, 공격의 선봉에 선 것은 북로당계의 문예정책 집행자인 한설야와 함께 엄호석이었다. 한설야는 전쟁이 한창 진행중인 1953년 가을의 한 보고에서 임화, 이원조, 김남천, 이태준 등의 이름을 거명하면서 그들을 통틀어 <파괴 종파 도당>들이며 <제국주의 침략자들에 대한 굴종과 투항을 권고>한 자들이라고 몰아부쳤다.³²⁾ 또한 이런 창작규제론의 해설판 내지 축약판을 쓴 것이 엄호석이다. 그에 따르면 임화는 최서해, 이상화 등의 아름다운 사실주의 문학전통을 왜곡시켜 자연주의로 규정한 범죄자다. 그리고 김남천, 이태준, 박찬막 등은 사회주의 건설의 긍정적 수용을 의도적으로 거부한 자들이다. 이들은 의도적으로 감상주의와 비관주의를 전파하여 싸우는 인민의 전의를 상실토록 작용했다는 것이다.³³⁾

엄호석이 이때 비판의 도마 위에 올린 것이 김남천의 <풀>과 임화의 전시시집『너 어디에 있느냐』이다. 먼저 김남천의 <풀>은 6·25 동란에 참가한 인민군 전찰병이 주인공이다. 그는 한 전투에서 부상하고 낙오병이 되어 깊은 산 속에서 홀로 남는다. 그 산속에서 그는 어느 할머니의 간호를 받는다. 할머니가 갈무리고 있던 꿀을 대접받고 체력이 회복되어 다시 전선에 복귀했다는 것이다. 엄호석은 이 작품을 <파렴치>하게도 용감하고 씩씩하여 슬픔을 모르는 전사들의 모습을 왜곡시켰다고 공격했다.³⁴⁾ 그

32) 한설야, “전교작가예술가대회에서의 보고”, 『현대문학비평자료집』, p. 25.

33) 엄호석, “노동계급의 형상과 미학상의 몇가지 문제”, 『현대문학비평자료집』3, pp. 59-64.

34) 엄호석, “조국해방전쟁시기의 우리문학”, 『해방후 10년간의 조선문학』, pp. 197-198.

에 따르면 인민군은 부상당한 전우를 방치할 정도로 비인간적인 군대가 아니라는 것이다. 물론 수많은 전투를 거듭하는 가운데 한두개의 예외가 생길 수는 있다. 그러나 예외를 이끌어내어 작품을 만드는 것은 부르조아 미학을 바탕으로 하는 자연주의 경향이다. 사회주의적 사실주의는 그런 예외를 배제하고 전형을 그려야 한다. 그럼에도 <꿀>은 그 반대이며 패배주의를 전파했다는 것이다.

엄호석의 김남천 비판은 명백히 공격을 위한 공격이었다. 그 줄거리 소개로 짐작되는 바와 같이 <꿀>은 인민군 정찰병의 전투의욕을 그리는데 목적을 둔 소설이다. 거기 등장하는 노파는 후방의 한 늙은이까지가 전사를 철저하게 간호, 지원하는 보기로 쓰여진 것이다. 그럼에도 이 작품이 반사회주의적인 것이며 패배주의를 의도했다는 것은 말이 안된다. 그럼에도 이와 같은 논리가 임화의 경우에도 그대로 적용되었다.

임화는 특히 전쟁시기 그것도 조선인에게 있어서 가장 곤난을 조성한 일 시적 후퇴시기를 틈타서 우리 인민들에게 전쟁의 참화에 낙담하며 전쟁의 시달림에 삶중을 느끼고 전쟁을 더 계속할 의욕을 버리도록 고무하기 위하여 가장 비관적인 감정과 절망의 목소리로 전쟁 현실을 노래하였다.”³⁵⁾

이런 판정에 이어 엄호석이 구체적인 보기로 든 것이 임화의 시 <너 어느 곳에 있느냐>, <흰 눈을 붉게 물들인 나의 피 위에>, <바람이여 전하라> 등이다. 엄호석은 이들 작품이 <전쟁현실을 비판적으로 노래>했고 <영단과 한숨>으로 시종한 것이라고 못박았다. <전쟁에서 시달린 늙은 부모들의 흰 머리와 슬픈 얼굴을 인민들에게 느끼게 하였으며 그것으로 싸우는 인민들이 되도록 깊은 한숨과 함께 손에 쥔 무기를 땅바닥에 놓을 것을 어리석게도 기대>했다는 것이다.³⁶⁾ 일방적인 이런 임화공격 이전에 엄호석은 또 하나의 전쟁문학론을 썼다. 그런데 거기서는 바로 여기 나오는 작품 가운데 하나인 <흰 눈을 붉게 물들인 나의 피위에>에 대해서 <새로운 것의 발전과 그것의 쟁취를 위한 창조력과 혁명적 정열로 충만>된 작

35) 상계서, p. 198.

36) 상계서, p. 198.

품이라고 평가했다.³⁷⁾ 그의 이런 긍정적 평가가 남로당계 숙청의 회오리와 함께 180도 다른 목소리로 나타난 것이다. 이에 우리는 해당 작품을 검토해볼 필요를 느낀다. 엄효석에 의해 호되게 비판된 <흰 눈을 붉게 물들인 나의 피우에>는 그 부제가 <1950년 12월 25일 황해도 신계부근 602고지 전투에서 전화점을 몸으로 막아 전사한 김창권 동무를 위하여>로 되어 있다. 그러니까 이 작품은 그 제작동기에 있어서 싸우는 인민군대의 영웅스러운 모습을 그릴 것이라는 원칙에 십분부응한 경우였다. 이 작품에는 화자가 된 김창권 전사가 다음과 같이 말한 부분이 포함되어 있다.

죽임을 두려워 하지 말아야 한다.

나는 인민의 아들이다.

시각을 지체하지 말아야 한다.

나는 전투 명령을 받은

조선인민군대의 영예로운 병사다.

불의 뜨거움을 믿는

원쑤들에게 조선청년의 가슴이

석벽보다 두려움을 알게 하라.

강철의 굳음을 믿는

원쑤들에게 조신청년의 결심이

강철보다 굳음을 알게 하라.

원쑤의 죽임과 폐망 가운데서

우리의 복수와 승리 가운데서

미국의 강도배로 하여금

불굴한 조선인민의

한 아들이

죽임을 겁내지 않고

돌진하는 발길엔

불도 석벽도 강철도

한낱 티끌

천리의 걸음도

눈앞에 지쳐임을

사무쳐 느끼게 하라.³⁸⁾

37) 엄효석, “조국해방전쟁 시기의 우리문학”, 『현대문학비평 자료집-2』, p. 205.

38) 임화, 『너 어느 곳에 있느냐』(문화전선사, 1951).

임화의 이런 말들에서 우리가 느낄 불만이 있다면 그것은 너무 직선적으로 전투의 결의가 토로된 점일 것이다. 그것으로 시가 요구하는 바 정서의 합양이 모자란다는 이야기는 가능하다. 그러나 그것이 감상주의를 전파하여 투쟁의욕을 말소하려고 획책했다는 말은 성립되지 않을 것이다. 이에 우리가 내릴 수 있는 판단도 명백해진다. 즉 한설야나 염호석의 글로 집약된 북쪽 당의 임화, 김남천에 대한 비판은 전혀 정당한 논거를 갖지 못한 것이다. 그럼에도 북쪽 문학사는 이들을 <자연주의적이며 퇴폐적인 문학 예술작품을 통하여 반동부르조아사상, 패배주의, 염전사상 등을 전파>한 자들이라고 단죄했다. 그렇다면 이 시기의 북쪽창작지도이론이 문제될 수 밖에 없다. 임화나 김남천의 작품은 명백히 북쪽 당의 전쟁수행요구에 부응한 것이었다. 이 시기에 임화나 김남천의 것과 꼭같은 작품을 쓴 북쪽의 다른 시인 작가들은 묵과되거나 오히려 상찬되기까지했다. 그렇다면 임화와 김남천이 단죄된 것은 정치적인 이유에서였다. 즉 그들은 한설야나 염호석, 백인준, 조기천 등과 같이 북로당계가 아니라 남로당계였다. 그러니까 남로당계 숙청의 회오리에 휩쓸려 그들의 문학까지 전면부정된 것이다. 여기서 우리는 하나의 결론을 얻을 수 있다. 즉 이 시기의 북쪽 창작이론은 작품의 실제에 기반을 둔 것이 아니었다. 그러기 전에 그것은 일방적으로 북로당계의 전략에 의해 기초된 것이다. 이것이 이 시기 창작지도이론 내지 비평의 가장 특징적 단면이다.

5. 주체 문예사상, 종자의 이론과 그 한계

6·25동란으로 북쪽은 문자 그대로 초토가 되었다. 이런 실정 때문에 휴전협정이 된 후 곧 북쪽당과 정권은 모든 역량을 전후복구를 위해 기울이지 않을 수 없었다. 처음 그것은 1954년에서부터 1956년에 이르는 전후 복구건설로 어느 정도 달성되었다. 이 바탕 위에서 북쪽은 1957년에서 1961년에 걸친 인민경제 5개년 계획을 실시하고자 시도했다. 그러나 이

계획을 밀받침할 경제원조는 소련을 위시한 여러 동구권 국가에서 얻어내지 못했다. 이에 북한 당국은 최대한 증산과 절약을 시도하게 되었다. 이것은 예비자원을 최대한으로 절약하면서 생산성을 극대화시키려는 의도에서 이루어진 것이다. 생산성 극대화를 위해서는 돌격대식 작업이 요구되었다. 그런데 북쪽의 이런 의도에 십분 부합하는 사례가 나타났다. 그것이 1959년 3월 강산 제강소에서 발기된 천리마 작업반 운동이다. 이 운동의 발기, 조직자는 진웅원이었다. 그는 이것으로 노력경쟁 체제를 도입하여 북쪽이 요구한 생산성 배가 운동을 성공적으로 수행했다. 당시 이 좋은 보기를 이용하지 않을 리가 없었다. 그리하여 공장뿐만 아니라 기업체, 농장, 학교 등 전분야에 천리마 운동이 전개되었다. 그리고 1970년대에 접어들기까지 천리마 운동시대가 계속된 것이다.³⁹⁾

천리마운동이 시작되면서 그에 걸친 문예정책도 발표되었다. 1960년 11월 27일 김일성이 작가, 작곡가, 영화부문 일꾼들과의 간담회 자리에서 발표한 담화가 그것이다. 이때 그는 북쪽의 문학, 예술이 <천리마의 기세>로 달려야 할 것이라고 전제한 다음, 세부에 걸쳐 대충 네가지 원칙을 제시했다. (1) 문학 예술은 천리마 시대 사람들의 보람찬 생활, 영웅적 투쟁 모습을 그릴 것 (2) 인민들에게 생활과 투쟁방식을 가르칠 것, 또한 과거보다 현재에 충실한 작품을 쓸 것 (3) 새것과 낡은 것의 투쟁을 반영하여 사회주의 제도의 우월성을 부각시킬 것 (4) 영화는 향락주의, 퇴폐적 연애를 배제하고 영웅적으로 투쟁하는 청년남녀들의 고상하고 아름다운 사랑을 내세울 것 등이 그것이다.⁴⁰⁾

이런 북쪽 당의 정책방향은 물론 창작이론으로도 나타났다. 그 구체적인 보기로 되는 것이 천세봉의 <천리마 시대와 소설문학>과 강성만의 <천리마 기수 전형창조에서 제기되는 몇가지 문제>다. 천세봉의 글은 크게 세 항목으로 이루어져 있다. 첫째, 천리마 운동을 성공적으로 작품화할

39) 1970년대에 접어들면서 천리마운동의 한계가 드러나기 시작했다. 그러나 북쪽 당은 1976년도부터 3대혁명붉은기쟁취운동이라는 것을 벌려 또하나의 경쟁체제를 도입했다. 그리하여 천리마운동은 60년대 전반과 70년대 전반기에 이르는 15년간으로 그쳤다.

40) 『문학예술사전』(과학백과출판사), pp. 812-813.

수 있기 위해서는 작가가 천리마의 기수가 되어야 한다. 그런데 일부 작품은 천리마 운동을 소재로 하는 데 그쳤다는 것이다. 그 보기로 들려진 것 이 김현구의 <바다의 포수꾼>, 김상오 <다리 위에서>, 이근영 <추석날>, 이서영의 <노정에서> 등이다. 천세봉은 이들 작품이 피상적으로 천리마운동을 다룬 채 <천리마 시대에 상응하는 인간들의 정신세계의 높이에 이르지 못하고 있다>고 못박았다.⁴¹⁾ 그러면서 그 극복책으로 작가 자신이 <천리마 분과 운동>에 기수로 참가하여 천리마 정신을 터득할 필요가 있다고 단정했다. 이것은 노동현장에 작가가 직접 참가할 것을 주장한 경우다.

다음 실제 창작에서 천세봉은 천리마운동을 인간의 문제라고 보았다. 그에 따르면 천리마 운동은 단순한 노동의 문제가 아니라 창조적 노력이며 혁명의 길이다. 그것이 차질없이 이루어지기 위해서는 인간의 성격 및 인간관계가 확립되어야 한다.⁴²⁾ 이에 성공한 작품으로 천세봉이 쓴 <용광로는 숨쉰다>를 들었다. 이와 아울러 한설아와 이기영의 이름도 들었다. 특히 이기영의 <땅>이 전형적 환경과 전형적 성격을 창조하는데 성공한 경우로 꼽혀 있다. 이것은 엥겔스의 명제를 확인한 경우다. 이 시기에는 아직도 유물변증법적 역사 철학의 국제판 이론이 이용된 것이다.

세번째 천세봉은 실화 창작을 강조한다. 여기서 실화란 투쟁현장, 노동현장에서 일어난 여러 체험을 보고형식으로 쓴 양식을 말한다. 이 시기에 김일성은 그 교양, 선동상의 의의에 착안하여 실화창작이 필요하다고 주장했다. 그리하여 이갑기의 <수력 건설자> 이영규의 <자매> 등이 발표되었다는 것이다. 그러나 천세봉은 이들이 충분하게 성공하지 못했다고 보았다. 그 이유로 실화 주인공들의 정신을 살려내지 못하고 추상적인 이야기를 펼친다든가 소재들을 나열한 데 그쳤기 때문이라고 보았다.⁴³⁾

천세봉의 평론을 통해서 천리마운동에 호응한 북쪽 창작지도 이론의 성격이 그 테두리를 드러냈다. 즉 그 기본적인 틀은 막스·엥겔스식 국제주

41) 천세봉, “천리마시대와 소설문학”, 『현대문학비평자료집-5』, p. 364.

42) 상께서, p. 367.

43) 상께서, p. 369.

의판을 이용한 것이다. 그 위에 천리마운동이 요구하는 바 생산성 제고의 주체 문제가 부가되어 있다. 그 주체는 물론 북쪽이 요구한 바 투철한 공산주의적 교양을 지닌 인간이다. 그것을 기능적으로 작품화하라는 것이 이 시기의 북쪽 창작지도이념 골자다.

다음 <천리마 기수 전형 창조에서 생기는 몇가지 문제>는 그 내용이 창작 전반에 대한 것이 아니었다. 실제 여기서 거론된 작품들은 연극 <붉은 선동원>, <꽃은 계속된다>, <박길송 청년돌격대> 등이다. 그럼에도 천리마시기의 북쪽문예이론을 살피려는 경우 이 글은 매우 중요하다. 우선 여기 거론된 작품들이 모두가 천리마 작업장에 바탕을 둔 것이다. 또한 이 시기의 북쪽문학에 대한 당 문예정책이 그대로 여기에 담겨있기도 한 것이다.

여기서도 문학, 예술이 천리마 운동의 지상목표인 생산성 제고에 100프로 부응해야 할 것이라는 생각이 전체가 되었다. 그러면서 작품이 그에 기능적으로 대체할 수 있는 길로 원형, 사실성, 진실, 전망 또는 낙관주의적 창작방법에 의거한 심리적 효과와 성공을 문제삼았다. 여기서 원형이란 실제하는 인간과 그 생활을 말한다. 넓은 의미의 제재와 일치하는 개념이다. 강성만은 원형이라도 낭만주의작가, 자연주의작가, 사실주의작가 등에 따라 그 처리방법이 다르다고 보았다. 낭만주의작가는 거의 임의로 원형을 다룬다. 그러나 사실주의 작가는 그것을 매우 충실히 반영하고자 한다는 것이다.⁴⁴⁾ 그러나 사회체제에 따라 원형이 자유롭게 제시될 수 있는 경우와 그렇지 못한 경우가 있다. 여기서는 북쪽이 후자의 경우라고 규정되었다.

여기서 다시 계급문학의 기본전제가 문제로 대두한다. 맑스식인 해석대로라면 문학은 계급적 모순, 사회적 모순을 가차없이 폭로, 비판해야 한다. 그리고 북쪽과 같은 사회주의 체제에서도 사회적 모순, 계급적 모순은 얼마든지 있다. 그럼에도 이때에는 모든 모순들이 적발, 폭로될 수는 없다. 그런 경우 천리마 운동이 제대로 전개될 수 없을 뿐 아니라 사회주의의

44) 강성만, “천리마 기수 전형창조에서 제기되는 몇가지 문제”, 현대문학비평자료집-5, p. 459.

성공적인 선동, 선전자가 되어야 한다는 북쪽의 문예활동 원칙 자체가 전도되어 버린다. 이것을 입체할 수 있는 것이 사실과 진실의 개념이다. 여기서 사실이란 단순하게 실재한 일을 가리킨다. 그러나 진실이란 사회주의적 전망에 의해 보다 좋은 내일을 열기 위해 있어야 할 방향을 가리키는 일에 관계된다. 여기서 강성만은 김일성의 현장지도 실례를 이끌어보였다.

김일성 동지는 미제 침략자들에 의하여 처참하게 학살된 주민들을 보여 주는 한 기록영화를 관람하시고 다음과 같이 지적하였다.

“이것은 사실이다. 그러나 진실은 아니다. 미제국주의자들의 이러한 만행에도 불구하고 조선인민의 승리 속에 전진하고 있는 것이 오늘의 우리의 진실이다………… 이 진실을 보여야 하며 그것을 그려야 한다. 이것이 가장 중요한 일이다.”

김일성 동지의 이 교시는 ‘원형의 문학’에서 사실성과 진실성의 상호관계문제를 밝힘에 있어서 가장 중요한 지침으로 된다.⁴⁵⁾

여기서 명백해지는 바와 같이 사회주의문학에서 진실이란 그들이 지향하는 사회건설에 기능적으로 작용할 수 있는 의식으로 재해석된 사실이다. 이런 관점에서 강성만은 성공한 작품으로 <붉은 선동원>을, 그리고 실패한 작품으로 <두메 산골에 꽃이 핀다>를 보기로 들었다. 강성만에 따르면 전자는 주인공 이선자를 <시대에 드높은 정신>으로 형상화하는 데 성공했다는 것이다. 이에 반해서 <두메 산골에 꽃이 핀다>에서는 <관리 부 위원장의 낡은 견해와 행동>을 생활 이상으로 확대해 버렸다고 된다.

여기에 이르면 천리마시대에 처한 북쪽문학의 성패는 역사적 전망에 입각한 진실성 확보여부로 결정된다. 그러나 이 말에는 돌이킬 수 없는 함정이 가로놓인다. 역사적 전망의 다른 말은 이데올로기이다. 따라서 역사적 전망과 그에 수반되는 진실성의 개념은 결국 이데올로기의 경도에 따라 작품이 성패가 결정될 수 있다고 보는 것이다. 강성만은 이런 난점을 인식하고 있었던 것 같다. 그리하여 그는 다음 자리에서 <낙관주의에 근거한> 이란 단서를 붙이긴 했지만 군중, 관람자, 독자들에게 비치는 작품의 심리적 효과를 이야기하지 않을 수 없었다. 여기서 그는 연극 <꽃은 계속된

45) 상계서, p. 461.

다>가 성공한 이유를 작중 인물이 일으킨 <새것과 늙은 것의 첨예한 투쟁> 거기서 빚어진 <주인공의 발전>이 광객들을 홍분시켰고 <극의 발전에 공감>을 일으켰기 때문이라고 보았다.⁴⁶⁾

강성만의 평론에 대해서 우리는 적어도 두 가지 한계를 지적하지 않을 수 없다. 그가 진실성을 확보하기 위해 긍정적 인간을 그려야 한다는 주장에는 일단 수긍이 간다. 그러나 이것이 갈등의 제시와 그를 통한 모순의 극복이라는 해결책 제시는 또하나의 논리적 비약을 범하는 일이다. 이때 모순의 극복이라는 과제 여부가 여전히 이데올로기의 테두리에 맴도는 것이 이기 때문이다. 다음 강성만은 결과적으로 작품의 성패가 균중을 감동케하는 정도로 결정되는 양 말했다. 이것은 범박하게 보아도 원인과 결과를 혼동해 버리는 일이다. 어떤 경우에도 창작이론이 제구실을 하기 위해서는 사상이나 이념, 철학의 문제를 기술이나 기법의 형태로 바꾸어 제시해주어야 한다. 강성만으로 대표되는 천리마시기의 북쪽문예이론에는 이 가장 중요한 측면이 잘 검출되지 않는다.

천리마운동과 그에 이은 3대혁명붉은기 쟁취 운동을 거친 다음 북쪽의 문예정책에는 또하나의 전기가 몰아닥쳤다. 이 시기에 이르기까지 북쪽은 정치, 경제적으로 적지않은 난관들에 처했다. 우선 50년대 후반 소련에서 김일성 계의 든든한 발판이 되어준 스탈린이 사망했다. 그와 함께 소련에서 스탈린 격하운동이 일어났다. 그 결과 동구위성국들에서도 개인숭배 타파라는 정치구호가 나타나게 되었다. 그 여파가 북쪽에도 몰아닥쳤다. 그리하여 1960년대 초두에는 연안파와 소련파들에 의해 거듭 김일성비판이 시도된 바 있다. 이때의 사태는 김일성 일파에 의해 추방, 숙청으로 수습되기는 했다. 그러나 거기서 빚어진 부작용을 수습하는 길을 하나밖에 없었다. 그것이 반대파를 모조리 제거한 다음 한층 경직되게 김일성 우상화를 시도하는 길이었다.

다음 이 시기에는 국제적으로도 북쪽 권력장악자들에게는 난감한 일들이 일어났다. 이 무렵부터 소련과 동구권 여러 나라는 제국의 경제문제, 사회문제에도 갖가지 난제를 안게 되었다. 그리하여 이른바 사회주의 형제

46) 상제서, p. 471.

국인 북쪽을 돌볼 겨를이 없었다. 뿐만 아니라 좀더 큰 두통거리가 바로 북쪽과 국경을 접한 중국과 소련 사이에서 일어났다. 두 나라 사이에 우수리강 지역의 국경분쟁이 일어난 것이다. 이때의 국경분쟁은 중, 소 양국군이 탱크와 중화기까지를 동원할 정도로 가열된 상태였다. 이것은 그 이전 까지 북쪽이 구두선처럼 외친 국제사회주의혁명노선의 강철같은 단결구호가 허구임을 백일하에 드러낸 것이다.

이런 국내, 국제정세는 북쪽의 집권자들에게 선택을 강요했다. 그 하나가 국제사회주의의 흐름에 따라 개방노선을 택하는 것이었고, 다른 하나가 완전히 나라의 문을 닫으면서 북쪽나름대로 살아가는 독자노선 고수였다. 전자를 택하는 경우 김일성 정권은 서서히 몰락할 수밖에 없었다. 이에 북쪽은 후자의 길을 택하지 않을 수 없었다. 북쪽의 모든 정책노선 채택이 그렇듯 이때에도 독자노선을 표방, 선언한 것은 김일성이다. 그는 노동당 6차 당전원회의에서 <우리 당의 주체사상과 공화국 정부의 대내외 정책 및 몇가지 문제에 대하여>를 기조연설로 발표했다. 거기에서 그는 주체사상을 규정해서 다음과 같이 말했다.

주체사상이란 한마디로 혁명과 건설의 주인은 인민대중이며 혁명과 건설을 주동하는 힘도 인민대중에게 있다는 사실입니다. 다시 말하면 자기 운명의 주인은 자기 자신이며 자기 운명을 개척하는 힘도 자기 자신에게 있다 는 사상입니다.”⁴⁷⁾

이때 김일성은 주체사상과 맑스레닌주의와의 관계도 밝혀놓았다. 그에 따르면 주체사상은 <자기 나라의 혁명과 건설에 대한 주인>이 되는 것 <남에 대한 의존심을 버리고 자기 머리로 사고하여 자기 힘을 믿고 자력갱생의 혁명정신>을 견지하는 것을 뜻했다. 또한 맑스주의와의 관계를 <우리 당의 혁명 사상, 당의 유일사상의 진수를 이루는 것은 맑스레닌주의적인 주체사상이며 우리 당의 유일사상체계는 주체의 사상체계>라고 밝혔다.⁴⁸⁾ 여기서 주의해야 할 것이 유일주체사상의 성격이다. 이미 지적한

47) 『문화예술사전』, p. 774에서 재인용.

48) 『상계서』, p. 775에서 재인용.

바와 같이 이것은 맑스레닌주의의 독자노선판이며 북쪽식 개작판이다. 이 때 김일성은 조선민족에게는 조선민족 나름의 역사, 전통, 사회사정이 있다고 못박았다. 그런 토대에 입각한 북쪽의 혁명과 건설은 마땅히 그나름의 독자적 방식과 이념에 의해 시도되어야 한다는 것이다. 그렇다면 그런 행동방식, 이념, 올바르고 그름을 판단케하는 가늠자 구실은 무엇이 하는가. 사회주의 체제의 행동원칙상 그것을 결정하는 것은 당이다. 그리고 이 때 북쪽은 이미 김일성이 유일지배를 구축한 상태에서 당이 운영되고 있었다. 그렇다면 여기서 유일주체사상의 가늠자가 되는 것은 바로 김일성이었다. 북쪽에서는 그가 항일무장투쟁의 올바른 조직, 집행자였고 모든 행동노선, 역사파악의 힘을 가진 당중앙이었기 때문이다.

그 초기에 북쪽의 유일주체사상은 독자노선 채택을 선언한 것으로 매우 영성했다. 그것이 문화활동이나 창작활동에 실질적으로 작용하여 힘이 되기 위해서는 후속작업이 필요했다. 1970년대에 접어들면서 북쪽에서는 이런 과제 해결을 위한 시도가 차례로 나타났다. 1971년도에 나온 『혁명의 위대한 수령 김일성 동지의 주체적 문예사상』이 그 가운데 하나다. 이 책은 모두 일곱장으로 이루어져 있다. 그 제목을 통해 파악되는 바 제1장과 2장, 4장 등은 주체문예사상에 대한 원론적 해설이다. 여기서는 주체문예사상이 사회주의 창작방법의 원칙에 입각했다는 것이 장황하게 설명되었다. 또한 마지막인 7장에서는 이 문예사상이 당의 철저한 지휘, 감독 아래 서만 그 차질없는 집행이 가능하다고 결론지어져 있다. 그렇다면 이 책의 중요 내용이 되어야 할 주체문예사상의 본질이 3장과 5장, 6장을 통해 밝혀져 있어야 한다. 그런데 제3장은 민족 또는 전통의 개념에 대한 설명으로 충당되었다. 그리고 제5장은 대중동원의 방식이 밝혀졌으며 제6장은 작가의 의식, 정신의 부분인데, 여기서는 다시 주체사상의 차질없는 파악, 집행이 요구되고 있을 뿐이다.⁴⁹⁾ 단적으로 말해 이 책에는 논지를 분명하게 한 논리적 명쾌성이 결여되어 있다. 그 대신 주체사상은 주체사상이니까 무조건 따라야 한다는 식의 동여반복상태가 계속되고 있는 것이다.

49) 이에 대한 구체적 언급은 이미 김대행, 「북한의 시가문학」(문화과비평사, 1988), pp. 36-38을 통해 이루어졌다.

다만 여기서 주목되고 있는 것이 하나 있기는 하다. 그것이 제5장에서 논의된 대중예술 운동에 대한 요구다. 이 개념은 사회의 <모든 성원들이 다 참가하고 즐기는 군중예술> 제작, 발표와 향유를 뜻한다. 그 구체적 형태를 <사회의 모든 구성원들이 누구나 글도 짓고 그림도 그리며 노래도 부르고 춤도 출 춤 알게하며 일터에서만 아니라 가정에서도 노래 소리, 악기 소리가 울려 나오게 한다는 것>이라고 밝혔다.

주체문예이론의 정착화와 함께 북쪽의 문학, 문단에는 두 가지 변화가 야기되었다. 그 하나가 양식면에서 전문성이 강한 시나 소설, 회곡 등의 제작 발표가 현저하게 감소된 일이다. 그 대신 활발하게 이루어진 것이 가요의 노래말이라든가 군중이 참가하여 방송과 낭창이 가능한 운문과 줄글이 다수 나타났다. 이때부터 평론에서도 현대판 노동요나 거리에서 떠도는 이야기, 우스개소리 등이 채록되어 거론, 평가되기 시작했다.

이와 아울러 또하나의 뚜렷한 현상으로 나타난 것이 집체창작활동의 출현이다. 그 이전까지는 북쪽에서도 창작활동의 주류는 작가가 개인적인 발상에서 쓴 작품을 발표하는 것으로 이루어졌다. 그런데 이 시기부터 한 작품을 여러 사람들이 공동참여로 만들어내는 집체작품이 나타나기 시작한 것이다. 이때 제작자의 이름은 개인이 아니라 백두산 창작단, 4·15작가단 등으로 기명되었다. 이것은 아마도 개인창작이 빛어낼지 모르는 난점을 극복하려는데 그 목적이 있었던 것 같다. 개인창작은 그 성격상 본래 개성이나 전문성이 앞장선다. 개성, 전문성은 빈번하게 당이나 행정부가 결정한 창작지도 방침과 충돌을 일으킬 것이다. 그 결과 작가자신이 아깝다고 생각될 여러 작품이 시정될 수가 있다. 당이나 행정부의 입장에서도 그때마다 그 당사자를 비판, 견책해야 한다. 이런 결함을 극복하기 위해서 생각된 것이 집체작이었던 셈이다.

유일 주체문예사상은 그 실행 시간이 경과되면서 그에 상응하는 이론적 확충이 필요했다. 이런 필요에 의해서 제출된 것 가운데 가장 주목되어야 할 것이 <종자의 이론>이다. 이 문예지도이론은 김정일에 의해 제창되었다. 그 이전에 김정일은 당의 선전, 선동분야 일을 맡았다. 그 과정에서 그는 주체문예사상의 이론적 집약 개념을 수집하고 저 뜻한 듯 하다. 그 결과

나타난 것이 <종자의 이론>인데 그것을 그는 다음과 같이 밝혔다.

문학예술에서 종자란 작품의 핵으로서 작가가 말하는 기본문제가 있고 형상의 요소들이 뿌리내릴 바탕이 있는 생활의 시상적 알맹이다.⁵⁰⁾

이런 김정일의 발언은 거칠고 짚막하게 <종자>를 정의한 정도로 그쳤다. 이것을 구체화하여 제대로 된 창자이론으로 확충시키는 일이 북쪽문학 일꾼들에게 맡겨진 셈이다. 물론 북쪽의 문예이론가 비평가들은 이와 같은 상부의 요구를 거스르지 않고 잘 이해했다. 그 구체적 보기가 되는 것들이 『우리단의 문예정책』(사회과학출판사, 1973), 『주체사상에 기초한 문예이론』(사회과학출판사, 1975) 등이다. 이 가운데 『주체사상에 기초한 문예이론』은 제7장이 바로 종자의 이론에 대한 설명으로 충당되어 있다. 그리고 다음 해에 바로 전현이 종자이론을 중심으로 엮어진 『문예창작방법론』이 나오기에 이르렀다.

『문예창작방법론』은 크게 3부로 이루어진 책이다. 그 첫째 부분이 총론에 해당되는 1부 문학예술작품의 종자다. 그리고 2부가 종자와 창작의 실제에서 생기는 문제를 밝히려고 한 <종자의 예술적 가공과 형상창조>이며 이어 <종자의 예술적 가공과 구성조직>이 제 3부로 되어 있다. 우선 제1부에서 이 책은 <종자란 무엇인가>라는 물음을 던진다. 그리고 이에 대한 해답으로 제시되고 있는 김정일의 말이다. 그렇다면 이 책은 종자의 개념을 새롭게 해석, 파악한 것이 아니라 김정일의 것을 그대로 답습한 것으로 대치한 셈이다. 그러면서 이 책은 문예창작의 요소들을 소재, 주제, 사상 등이라고 잡았다. 그렇다면 이들 요소에 종자가 어떤 작용을 하는가를 밝히는 것으로 이 책의 성패가 결정될 수 있었다.

제2부에서 『문예창작방법론』은 종자와 예술적 기법, 곧 형상화방법 사이의 상관관계를 밝히려고 시도했다. 그 항목을 이루고 있는 것이 (1) 성격창조 (2) 생활묘사 (3) 환경묘사 (4) 세부묘사 (5) 양상 등이다.⁵¹⁾ 또한 3부는 종자의 예술적 가공과 구성 조직으로 되어 있다. 여기에는 (1) 인간관

50) 『문학예술사전』, p. 769.

51) 김정웅, 『문예창작방법론』(사회과학출판사, 1976; 모사출판 대동 복쇄, 1990).

계 ② 예술적 갈등 ③ 이야기 줄거리 등의 문제가 언급되었다.⁵²⁾

이와 같은 내용으로 된 『문예창작방법론』을 보면서 우리는 <종자의 이론>에 대해 근본적 의문을 제기하지 않을 수 없다. 이미 되풀이 지적된 바와 같이 김정일의 문예이론은 주체사상에 의한 창작활동을 근본골자로 제시된 것이다. 그럼에도 이 책을 통해서 보는 한 그런 단면은 전혀 검출되지 않는다. 제목제시로 이미 드러난 바와 같이 『문예창작방법론』에서는 2부와 3부가 <종자의 예술적 가공>으로 되어 있다. 북쪽이 말하는 예술적 가공이란 창작방법을 뜻한다. 그렇다면 김정일이나 북쪽문예비평가들이 떠벌려온 것과는 관계없이 <종자의 이론>에는 애초에 방법론 내지 기법에 대한 개념이 포함되지 않았다는 이야기가 성립된다. 더욱 솔직히 지적하면 종자의 이론은 주체사상으로 무장하라는 문예정책 시달서에 다른 명사 하나를 추가시켰을 뿐이다. 뿐만 아니라 그것은 창작지도 지침으로는 매우 부적절하게 은유형태로 이루어졌다. 그렇다면 그 보완 극복을 위해 북쪽 문예비평가들은 기능적인 대처를 했는가.

『문예창작방법론』을 통해서 파악되는 한 북쪽의 문예비평가들은 위에서 제기되는 문제에 대해서도 무능력했다. 그 단적인 보기가 되는 것이 <종자>와 다른 문학적 요소 사이의 상관관계를 밝히려고 한 부분이다. 『문예창작방법론』은 <종자와 주제> 항목에서 <종자>와 <주제>의 차이를 밝히려고 시도했다. 앞에서 이미 드러난 바와 같이 <종자>는 작품의 핵이며 작가가 말하는 기본문제가 있고 형상의 요소들이 뿌리내릴 바탕이 있는 사상적 알맹이다. 이북에서 사상이란 주제의 선행개념 내지 상위개념이다. 그렇다면 분명히 이것은 주제 이하의 개념일 수는 없는 것이다. 그럼에도 『문예창작방법론』은 이런 사실에 아주 맹목인채 종자와 주제의 상관관계를 말했다.

『문예창작방법론』은 종자와 주제의 상관관계를 밝히기 위해서 몇 개 작품을 보기로 드렸다. 그 보기의 하나로 든 작품 가운데 하나가 <한 자위 단원의 운명>이다. 이 작품은 이른바 항일빨치산투쟁에서 그 취재가 이루어진 것이다. 그 주인공인 갑룡은 일제가 항일 빨치산 활동을 봉쇄하기 위

52) 상계서, p. 231. 이하.

해서 만든 자위대의 대원이 된다. 일제는 자위대원을 저희 마음대로 혹사하고 때로는 비위에 거슬리면 거침없이 구타한다. 갑룡도 물론 그런 일제가 많다. 그러나 그에게는 나이가 많아서 봉양을 해야될 아버지가 있다. 그가 도망친 다음 일제가 아버지에게 가할 핍박, 학대가 두렵다. 그리하여 그는 내키지 않은 채 일제의 종살이를 하는 것이다.

그러나 이런 갑룡에게 엄청난 충격을 안겨주는 사건이 발생한다. 그의 아버지가 작업 중 쓰러지자 그것을 본 중대장 사사끼가 노인을 군화로 짓이겨 치사케 한 것이다. 이에 격분한 갑룡은 감연히 일어나 일제의 총을 빼앗고 치안대를 탈주한다. 그리하여 항일무장투쟁의 대오에 참가한다는 것이다. 이런 이 작품을 북쪽 문학사는 <불교의 고전적 명작>이라고 대서특필해왔다. 그 내용이 빨치산 활동에 바탕을 두었기 때문일 것이다. 그런데 『문예창작방법론』의 저자인 김정웅은 이 작품의 종자와 주제를 다음과 같이 구분해서 제시했다.

종자: 자위단에는 들어도 좋고 안들어도 죽는다.

주제: 일제의 식민지 통치 밑에서 조선민중이 나아갈 참된 길은 어디에 있는가 하는 문제.”

여기 나타난 대로라면 <한 자위대원의 운명>에서 종자는 주제의 하위 개념 내지 종속개념일 뿐이다. 같은 자리에서 제시된 다른 작품의 해석에는 꼭같은 결과가 나온다. 즉 <꽃파는 처녀>에서 <종자>는 <설움과 효성의 꽃바구니가 투쟁과 혁명의 꽃바구니가 된다>인데 대해 <주제>는 <나라잃고 수난당한 민족의 운명에 관한 문제>라고 되어 있다. 김정웅의 이런 해석의 테두리 안에서는 <종자>가 창작 메모의 부분적인 형태일 뿐이다. 그에 대해서 주제는 당당하게 <꽃파는 처녀>의 한 구조적 요소일 수가 있다.

여기서 우리는 김정웅이 『문예창작방법론』을 쓴 의도, 목적을 문제삼지 않을 수 없게 된다. 그 서문에서부터 분명하게 그는 <문예이론에서 가장 중요하고 핵심적인 지위를 차지하는 것은 종자>라고 전제했다. 또한 <이

로부터 종자를 똑바로 쥐고 예술적으로 잘 가공한 데 대한 이론의 전반적인 내용을 체계적으로 서술한 목적으로 이 책을 쓰게 되었다>고 밝혔다.⁵⁴⁾ 사정이 이런에도 <한 자위대원의 운명>의 종자가 <자위대에는 들어 가도 죽고 들어 가지 않아도 죽는다>라면 이야기가 어떻게 돌아가는 것인지. 이것은 아무리 대범하게 셈쳐도 종자가 주제나 사상 이하의 수준에 그치는 것이 된다. 그렇다면 김정옹은 결과적으로 <종자의 이론>을 확충, 신장시켜서 문예창작이론으로 탈바꿈시킨 것이 아니라 그 격하를 부채질한 것이 된다. 북쪽의 문예정책이 주체사상을 내걸면서 시도한 방향전환에 대해서는 앞에서 우리가 그 대강을 살폈다. 그런 상황 속에서 북쪽의 당과 정책담당자들은 어느 때보다도 높은 목소리로 창작활동의 방향전환을 요구했다. 그쪽 문예이론가와 비평가들도 그런 요구에 심이분 용하고 싶었을 것이다. 그럼에도 실제 그 집약판에 해당되는 <종자의 이론>의 경우에는 전혀 반대현상이 야기되었다. 더욱 문제인 것은 북쪽의 정책담당자나 창작지도이론을 말하는 사람들 가운데 그 누구도 이런 사태를 문제로 인식, 파악하려고 든 짐새가 보이지 않고 있는 점이다. 이것은 북쪽의 창작지도 이론과 그것으로 엮어지는 문예정책이 매우 저미한 차원에서 그치고 있음을 가리킨다.

54) 상계서, pp. 4-5.