

염상섭 초기 문학에 나타난 ‘자아’의 담론

최 현 희 *

I. 서론: 염상섭의 ‘자아’가 서있는 자리

1920년대 초반 동인지 문단을 중심으로 형성되었던 문학 담론은 한국 문학사에서 본격적인 근대성의 성립 과정을 보여준 것으로 평가된다. 1919년에 창간된 『창조』를 필두로 성립한 동인지 문단은, 경향문학이 수면으로 떠오르기 전까지 근대 문학이 본격적으로 발화(發話)할 수 있는 공간을 마련했는데, 여기서 가장 중요하게 취급되었던 기호가 ‘자아(自我)’라는 것은 주지의 사실이다. ‘자아’ 개념이 동인지라는 담론장의 뼈대를 형성했다는 점은, 이 시기의 문단을 이끌었던 김동인과 염상섭의 활동을 통해서 여실히 입증되며, 아울러 동인지의 문학이 한국 문학의 근대성 확립에 결정적 역할을 수행했다는 맥락에서 그 중요성이 더욱 부각된다. 1920년대 초반 문학이 이러한 입지에서 형성된 것은, 1910년대 담론 장을 지배했던 ‘국가’라는 공공의 기표가 억압했던 것들이 귀환한 결과로 볼 수 있다.¹⁾ 이처럼 문학 담론이 공공의 영역에서 사적 영역으로 옮겨갔다는 것, 즉 ‘국가’로부터 ‘자아’의 문제로 옮겨갔다는 것은 이 시기 문학의 근대성을 담보하는 중요한 특질인 것이다.

표준적인 문학사는 이 시기의 문학이 이광수로 대표되는 1910년대의 문학의 계몽주의적 성격과는 상반되게 낭만주의적·퇴폐주의적·예술지상주의

* 서울대학교 국어국문학과 박사과정 수료

1) 권보드래, 「열정의 공공성과 개인성」, 『한국학보』 99집, 일지사, 2000 참조.

적 성향을 보인다고 규정한다. 이광수에 대한 격렬한 대립 의식을 그 문필 이력에 있어 중요한 추동력으로 삼고 있는 김동인이 1920년대 문학의 선편을 쥐었다는 평가 역시 바로 이러한 맥락에서 가능하다. 그 무엇보다도 공동체 속에서 개인의 연소를 중시했던 이광수²⁾에 반대하며, 김동인은 강렬한 자이주의를 내세움으로써 등장한 것이다. 그가 1919년 주요한과 더불어 창간한 『창조』지에 ‘자아와 ‘예술’의 관계를 탐구한, <자기(自己)의 창조한 세계>라는 유명한 에세이를 발표한 것은 김동인의 그러한 문학사적 위상을 단적으로 보여주는 사건이라 할 수 있다.

이 에세이 등을 통해서 추찰해 볼 수 있는 김동인의 이상적 자아상은 외적 현실과는 전혀 무관한 상태로 자신의 생명을 실현할 수 있는 세계를 창조하는 존재이다. <자기의 창조한 세계>라는 글의 제목에서부터 알 수 있듯이 그에게 중요한 것은 자아와 세계의 관계 맺기가 아니라 자아만의 세계를 창조하는 것이다. 그러나 그러한 창조를 발동시키는 것은 고립되고 자족적인 자아 자신만에 의해서는 가능하지 않다. 김동인과 더불어 『창조』파에 있어 자아는 무엇보다도 공동체로부터 절연된 ‘사랑의 주체’로서 발견된다. 이 사랑은 자신에게로 절대 환원되지 않는 ‘자연’에 속한 것이어서, 자아로 하여금 미지(未知)의 존재 방식을 요구하는 것이었다. 김동인은 그 요구에 대해 ‘창조’라는 방법을 내세운 것이며 이것은 이 시기 새로이 구성되기 시작한 근대성에 열린 가능성을 부여할 수 있는 것이었다.³⁾

여러모로 김동인과 대립각을 형성하는 것으로 평가받는 염상섭이지만, 그 역시 김동인과 마찬가지로 1920년대 초반의 문필 활동을 통해서 ‘자아’ 개념의 강조에 강한 신념을 보여준다. 표면적으로 드러나 있는 이러한 지향성에도 불구하고, 염상섭의 이 시기 활동에 관해 고찰한 기존의 논의들은 상당한 혼란상을 보여준다. 염상섭이 문단에 나온 때부터 1924년 <만세전(萬歲前)>을 발표하기까지 산출해낸 텍스트들에 대해서, 논자들은 자연주의,

2) 서영채, 『사랑의 문법』, 민음사, 2004, 126~128면.

3) 김동인과 『창조』파의 ‘자아’ 개념과 그것이 ‘사랑’의 문제와 맺는 관계에 대한 자세한 논의는 최현희, 『『창조』지에 나타난 ‘자아’와 ‘사랑’의 의미 연구』, 『한국현대문학연구』 15집, 한국현대문학회, 2004 참조.

(환멸의) 낭만주의, 계몽주의, 개인주의 등의 다양한 사조 개념을 동원하여 그 자리매김을 시도해 왔다.⁴⁾

이러한 사조 개념들은 문예 사조이기도 하면서 근대를 형성한 정치(사상)적 사조이기도 하며, 서로 모순 관계에 놓이는 것으로 생각되기도 한다. 그렇기 때문에, 이러한 사조들 중 어디에 1920년대 초반 염상섭 텍스트들을 귀속시킬 것인가 하는 문제에 대해서는 합의가 이뤄지기 어려운 것으로 보인다. 예를 들어, 최근의 가장 종합적인 염상섭론으로 볼 수 있는 서영채의 저서에서 “[이 시기 그의 지향점을 단적으로 보여준다고 할 수 있는] <개성과 예술>은, 자연주의라는 객관 지향적인 것과 개성이라는 주관 지향적인 것, 혹은 리얼리즘과 낭만주의라는 서로 대척적인 두 논리축의 습합에 의해 구성되어 있는 것”이라는 모순 어법을 발견할 수 있을 정도이다. 그러나 이러한 역설법이 가장 합리적인 선택으로 보일 정도로 이 시기 염상섭의 기본 입장에 이론의 여지가 없는, 정확한 레테르를 부여한다는 것은 지난한 과제에 속한다.

그러나 기존의 연구들이 그 최종적 판단에 있어 이렇게 서로 엇갈리고 있기는 하지만 아무런 합의점도 도출하지 못한 것은 아니다. 적어도 염상섭 문학의 출발점이 ‘자아의 각성’에 있다는 사실에는 대부분의 연구자들이 동의하고 있다. 그러한 지점에서 출발한 염상섭이 궁극적으로 <만세전>으로 구체화되는 리얼리즘 정신을 획득하기 위해서 어떤 식으로든 자아의 극복을 지향했다는 논법에 대해서도 일정한 공감대가 형성되어 있는 것으로 보인다. 즉 자이주의에 함몰되어 있었던 염상섭의 초기 문학은 외적 현실에 대한 자각을 전유함으로써 “리얼리즘의 길”⁵⁾로 나아갈 실마리를 얻게 되었다는 논법이 형성되는 것이며, 그 결절을 형성하는 것이 <만세전>이다.

이러한 논리 전개는 염상섭의 초기 문학을 <만세전>을 향한 예비 단계로

4) 임규찬, 「자연주의 문학경향: 염상섭, 현진건, 나도향의 소설」, 『한국근대소설의 이념과 체계』, 태학사, 1998; 박상준, 「환멸의 낭만주의의 조선적 의의」, 『1920년대 문학과 염상섭』, 역락, 2000; 장수익, 「염상섭 초기 소설과 계몽주의」, 『한국근대 소설사의 탐색』, 월인, 1999; 서영채, 「사랑의 리얼리즘과 장인적 주체: 염상섭」, 앞의 책.

5) 김우창, 「리얼리즘의 길」, 『염상섭전집』 9권, 민음사, 1987.

취급한다는 점에서 일정한 한계를 노정한다. 물론 <만세전>이 근대 소설사에 있어 지니는 기념비적 성격에 대해서 이의를 제기하기는 어렵겠지만, 그 이전에 펼쳐졌던 염상섭의 활동을 <만세전>과의 대타 관계 속에서만 평가하는 것은 별로 생산적이지 못한 논법이다. <만세전>에서 드러나는 리얼리즘 정신을 강조하기 위해서 그 전까지 작가가 강조해왔던 ‘자아’는 극복되어야 할 부정적인 것으로만 취급되었고, 그 결과 자아 개념이 지닐 수 있는 긍정적 가능성은 고려되지 못한 것이다. 이러한 가능성을 주목하지 못했기 때문에, 기존의 연구들은 리얼리즘의 잠재태 또는 리얼리즘 성립의 전제 조건으로 생각되는 자연주의, 낭만주의, 개인주의, 계몽주의 등의 사조 개념에 집착했던 것이다.

이 글은 이러한 문제의식 하에서 ‘자아’ 개념을 중심에 놓고 염상섭의 초기 문학 활동을 재고(再考)해보려는 의도 하에 쓰여진다. 염상섭의 문학이 ‘자아의 각성’으로부터 시발되었다는 공감대가 형성되어 있음에도 불구하고 자아 개념이 구체적으로 어떠한 체계와 맥락 가운데 놓여 있는 것인가라는 질문은 충분히 물어지지 않은 것으로 보이기 때문이다. 이러한 논의를 통해서 자아의 발견으로 요약되는 1920년대 초반의 담론 내에서 염상섭이 서있는 위치를 가늠해볼 수 있을 것이며, 동시에 <만세전> 이후 그가 펼쳐나갔던 소설 세계를 주조해냈던 동인(動因)을 확인할 수 있을 것으로 기대한다.

II. 자아 각성과 개성 발현의 의미

<개성과 예술>(『개벽』, 1922년 4월호)의 모두에서 염상섭은 “근대 문명의 정신적 모든 수확물 중, 가장 본질적이며, 중대한 의의를 가진 것은, 아마 자아의 각성”(12, 33)⁶⁾이라고 선언한다. 이어 그는 근대 이전의 시대에 인간은 “교권주의(敎權主義)의 절대적 위압”에 시달렸지만 근대의 도래 이후

6) 괄호 안의 숫자는 인용문이 염상섭, 『염상섭전집』, 민음사, 1987의 12권 33면에 실려 있음을 의미한다. 이하 이 전집에서 인용하는 경우 이와 같이 그 출전을 밝히고, 다른 문헌에서 인용할 때는 그때그때 각주에 표시한다. 인용할 때 표기법은 현행 맞춤법을 따르며, 한자는 필요한 경우에만 괄호 안에 표시한다.

“진정한 인간다운 생명이 약동하는 현실 세계”(12, 34)에 들어설 수 있게 되었다고 진술한다. 여기서 ‘자아의 각성’과 ‘인간다운 생명의 약동’이라는 두 요소가 함께 근대를 규정하는 핵심인자로 지목되고 있다는 점을 주목할 필요가 있다.

이어 염상섭은 근대란 인간이 “인간의 본연성(本然性)”을 회복하게 된 시대라고 규정하는데, 이런 시각은 전근대에 인간은 자신이 아닌 다른 존재를 위해서 자신을 희생했으며 자기 자신의 가치를 깨닫지 못했다는 진술을 통해서 구체적으로 부연된다. 즉 염상섭이 보기에 근대의 도래를 가능케 한 사건은 ‘자아의 각성’인데 이는 ‘인간(이라는 유)의 본질’이 회복된 이후에야 가능하다는 것이다. 이러한 언표들을 통해 염상섭이 근대의 자아 각성에 있어 ‘인간’이라는 유적(類的) 개념의 발견을 전제하고 있다는 점을 지적할 수 있다. 개인 층위에서 자아 각성이 가능하기 위해서는 일단 그 개인이 속해 있는 인간이라는 유(類)가 그 자체로서 인정되어야 한다는 것이다. ‘인간 다음,’ ‘인간의 본연성’의 회복이 운위되는 것은 바로 이러한 맥락에서이다. 이는 다음의 인용을 보면 확연하게 드러난다.

그러하면 자아의 각성이니, 자아의 존엄이니 하는 것은, 무엇을 의미함인가. 이를 약언(略言)하면, 곧 **인간성의 각성, 또는 해방**이며, 인간성의 위대(偉大)를 발견하였다는 의미이다. 따라서 일반적 의미를 떠나, 개인에 취하여 일층 심각히 고찰할 지경이면, 개성의 자각, 개성의 존엄을 의미함이라고도 할 수 있는 것이다. 다시 말하면, 근대인의 자아의 발견이라는 것은, 일반적 의미로는 **인간성의 자각**인 동시에, 개개인에 취(就)하여 고찰하면, **개성의 발견**이요, 고조(高調)요, 굳센 주장이며, 새로운 가치 부여라 하겠다. (12, 36)⁷⁾

여기서 염상섭은 자아의 각성이란 우선 “인간성의 각성”이라고 선언하고 있다. 이것이 자아 각성이라는 테제가, 인간 “일반”에 대해 지니는 ‘의미’라면, “개성의 자각”은 그것이 개체의 차원에서 발생시키는 사태에 해당한다. 근대인이 자아를 각성한다는 것은 결국 스스로가 인간이라는 유에 속해 있는 존재라는 사실을 깨닫는 것과 분리시킬 수 없는 사건이라는 논점이 드러

7) 강조는 인용자.

나고 있다. 통상적으로 염상섭이 이 글에서 강조하고 있는 ‘자아의 각성’이라는 슬로건은 개인의 층위에서만 의미를 지니는 것으로 생각되어 왔다. 그러나 분명히 자아 각성은 인간 일반의 차원에 대한 고려를 포함하고 있으며, 이는 염상섭이 발견한 자아가 그 자체로 자족적이고 절대적인 위상을 지니는 존재가 아니라 모든 타자들이 자신과 함께 인간이라는 유에 속한다는 점에서, 동등하다는 점을 받아들인 이후에 성립하는 개념임을 알 수 있게 한다. 즉 그가 <개성과 예술>에서 개성을 강조하는 입장을 취하는 기저에는 개별성을 넘어선, 보편성에의 지향이 깔려 있는 것이다.⁸⁾

이는 <지상선(至上善)을 위하여>(『신생활』, 1922년 7월호) 서두에서 <인형의 집>을 인용하면서 염상섭이 강조하고 있는 바를 보면 잘 드러난다. 여기서 염상섭은 자신의 가치를 만류하는 헬머에게 주인공 노라가 “무엇보다도 제일(第一)에 나는 사람이예요. 마치 당신이 사람인 것 같이”(12, 42)라고 대답하는 부분에 방점을 찍어놓고 있다. 이렇게 자신이 타자들과 더불어 동등한 인간이라는 사실을 선언한 노라는 비로소, “자기가 무엇이든지 생각하고 궁리해서 투득(透得)해내지 않으면 안 된다”라고 주장할 수 있게 된다. 이처럼 염상섭에 있어 자아의 각성은, 자기 스스로 자족적인 위상을 정립함으로써 성립하는 나르시시즘의 발로가 아니라, 인간적 보편성의 발견 속에서 시발되는 사건인 것이다. 이렇게 보아오면 염상섭의 자아란 그 발견 시점에서부터 (사회적) 관계망이라는 층위를 전제하고 있음을 인식하게 된다.

자기가 인간이라는 유에 속한 존재라는 점을 인식한 자아에게 주어진 과제는 따라서 두 가지이다. 첫째는 본연의 ‘인간성’을 발휘하는 것이고 둘째는 개체로서의 ‘개성’을 발휘하는 것이다. 염상섭은, 전자는 “물적(物的) 생명의 요구”, 즉 인간이 동물적 존재로서 가지게 되는 요구와, 그 요구에서 나아가는 요소, 즉 “희노 애락 애오(愛惡)”나 “자유를 요구하고, 인권을 주장하는 등”(12, 37)의 감정생활로 구성되어 있다고 본다. 염상섭 스스로를 모

8) 이 때의 보편성은 인간이라면 모두 가지는 공통의 성질을 가리키며, 개별성은 개체로서의 인간 하나 하나가 지니는 다른 인간과 구분되는 그만의 고유한 성질을 가리킨다. 보편성, 개별성, 고유성 등의 개념은 이종영, 『정치와 반정치』, 새물결, 2005의 서론 부분을 참조.

텔로 하고 있는 작품⁹⁾으로 보이는 <E선생>(『동명』, 1922년 9월~12월)의 주인공 E선생이 “희노애락을 불형어색(不形於色)이라는 것은 사람에게 산 시체가 되라는 것”이며 “우리는 위선(僞善) 감정을 해방하여야 한다”(9, 117)고 말한 것 역시 이러한 맥락에서 파악될 주장으로 볼 수 있다.¹⁰⁾

그러나 이렇게 인간의 보편성을 실현하는 것에서 그쳐서는 안 되며, 개체로서의 자아가 가지고 있는 개성이 실현되어야만 “자아의 완성”과 “자아의 실현”이라는 “지상선(至上善)”(12, 56)에 도달할 수 있다는 것이 염상섭의 궁극적인 논점이다. 염상섭은 이러한 지상과제를 ‘개성의 실현’이라는 테제로 응축시킨다. 그는 “개개인의 품부(稟賦)한 독이적(獨異的) 생명이, 곧 그 각자의 개성”이며 그 “거룩한 독이적 생명의 유로(流露)가 곧 개성의 표현”(12, 36)이라는 정의를 내린다. 이처럼 개성의 표현에 있어서 그 내용을 이루는 것으로 규정되는 “생명”은 곧 “무한히 발전할 수 있는 정신 생활”(12, 37)에 연결된다. ‘정신 생활’이라는 용어는 앞에서 살펴본 것처럼 그 근본에 있어서는 인간 일반에 공유되는 것으로 생각된다. 그러나 그것이 인간 전체에게 공통되는 것이라 할지라도 거기에는 “심천(深淺) 강약의 차이”가 존재하며 이 차이에서 “인간성으로부터 독이적 개성의 의의”가 구분되어 나온다. 개성의 내용에 해당되는 “생명”이라는 것은 결국 본질적으로 그 자체로 성립할 수가 없고 다만 다른 생명과의 비교 하에서만 성립할 수 있는 관계적 개념일 뿐인 것이다.

그렇다면 염상섭이 강조하고 있는 개성이라는 것은 자아가 고유하게 점하고 있는 실체적인 내용에 기반을 둔 개념이 아니다. 그에게 있어, 개별적 자아가 타자로부터 구분되는 성질로서의 개성이란 타자들과 공유하고 있는 정신이 어느 정도까지 심화강화되었느냐 하는 정도의 차이에 불과한 것이다. 염상섭이 보기에 정신은 무한히 발전할 수 있는 가능성을 지닌 것이고 그 가능성이 최대한으로 추구되었을 때, 긍정적 의미의 개성은 드러난다. 반

9) 김윤식, 『염상섭 연구』, 서울대학교출판부, 1987, 155~163면 참조.

10) 한편 E선생은 학생들에게 “제군들이 진정한 ‘인간의 자(子)가 되어야 하겠다는 것만은, 어느 때든지 잊어서는 아니 되겠다’(9, 111)는 식의 훈계를 상습적으로 하는 인물로 형상화되어 있기도 하다.

면, 그 가능성을 전혀 추구하지 않고 오히려 퇴보시킨 개인이 있다면 그 역시 타자로부터 명확히 구분될 것이므로 부정적 의미에서 개성을 잘 발현시킨 존재가 된다. 이처럼 염상섭에게 자아는 그 자체만의 고유한 특성에 의해서 규정되는 존재가 아니라 그가 속한 인간이라는 유에 공통되는 기반에서 출현하는 존재인 것이다. 인간 일반이 지니는 공통의 가능성이 추구된 정도에 따라서 개성이란 규정되는 것이기 때문이다.

이상의 논의를 고려해본다면 염상섭 문학이, <만세전>에 이르러 내면에서 외적 현실로 시선을 돌리는 극적 전회를 이루었다는 논법에는 문제가 있다는 점이 발견된다. <개성과 예술>에 집약적으로 드러난 것처럼 염상섭이 내세운 자아의 각성과 그 개성의 발현이라는 모토는 그 본질에 있어서는 개인 들끼리의 동등성 확보라는 의미만을 지닐 뿐이다. 자아, 그리고 그가 타자로부터 구분되는 특성으로서의 개성이라는 것은 그 자체로 아무런 본질적 내용도 지니지 못하는 것이기 때문이다. 염상섭이 초기 문학을 통해서 내면을 발견했고 그것을 탐구하는 방향성을 지나다가 <해바라기>(『동아일보』, 1923. 7. 18.~8. 26.), <E선생> 등의 작품을 통해서 외부로의 통로를 발견해 <만세전>의 리얼리즘으로 화려하게 개화했다는 도식은 이런 맥락에서 비판될 수 있다.¹¹⁾ 염상섭의 초기 문학에 있어, 표면적으로 드러난 바 자아의 실현이란 그 심층에 있어서는 인간성의 실현과 동의어이기 때문이다.

III. 개성 표현의 한 방법으로서의 예술

<개성과 예술>의 한 축이 ‘자아’와 그 ‘개성’에 대한 논의로 짜여져 있는 것이라면 그것을 바탕으로 하는 ‘예술’에 대한 논의가 다른 한 축을 구성한다. 여기에 이르러, 염상섭이 보여주고 있는 논리는 일정한 난맥에 빠져 있는 것으로 보인다. 그는 “모든 이상과 가치의 본체 즉 진, 선, 미는 개성의 산물”(12, 38)이라고 전제한 후, 예술은 이 중 ‘미’에 관계되는 것이라고 말한다. 이어 그는 ‘미’를 단순한 “쾌미(快美)”와 “예술미”로 구분하고 전자에

11) 김우창, 앞의 글, 444~452면 참조.

서 그치지 않고 후자를 선사하는 데까지 이르러야 비로소 예술이 성립하는데, 이는 “작자의 개성”을 “투시한 창조적 직관의 세계”(12, 39~40)에서 발견되는 것이라고 말한다. 이를 정리하면, 개성의 산물인 ‘미’라는 가치를 추구하기 위해서 개성을 발현시켜야 한다는 순환논법이 산출되고 마는 것이다. 이 지점에 이르게 되면 염상섭에게 자아의 개성이라는 개념은 모든 것을 출현시키고 모든 것에 가치를 부여하는 어떤 절대성으로 보이기까지 한다.

그러나 유의해야 할 것은 염상섭의 자아 개념은 그 본질에 있어 이렇게 절대성으로 환원될 수 없는 존재라는 점이 앞 절의 논의에서 발견되었다는 점이다. 그렇다면 논리 전개 과정에서 발견되는 이러한 모순을 해결하기 위해서는 예술에 관한 염상섭의 다른 글들을 참조해 볼 필요성이 생긴다. 염상섭이 본격적으로 문단에 얼굴을 내밀기 시작하면서 발표한 평론 「백악씨의 <자연의 자각>을 보고서」를 우선 검토해보도록 하자. 여기서 염상섭은 『창조』 동인인 백악 김환이 『현대』지 창간호에 발표한 <자연의 자각>에 작자 자신의 “자기 광고”가 그 창작 목적으로 노골화되어 있다는 점을 비판하고 있다.¹²⁾ 염상섭은 “소설가 자신이 주인공이거나 그에게 송영(頌榮)하는 것은 좋”지만 자기 광고가 “목적”이 되어서는 안 된다는 점을 강조하며, 그렇게 되었을 때 예술은 “타락의 심연으로 스스로 추락하고 만다”고 주장한다.

소설가가 자기 광고를 목적으로 하여 소설을 쓰는 경우란 무엇을 의미하는 것일까. 채트먼에 따르면 소설이라는 형식은, 말하고자 하는 내용, 즉 이야기(story)와, 그 이야기를 말하는 방식, 즉 담론(discourse)으로 나뉘볼 수 있다. 소설가가 자기 광고를 목적으로 하는 경우란 자기에 대한 칭찬이 ‘이야기’의 층위에서 노골적으로 드러나는 경우에 해당한다. 염상섭은 이 경우 예술로서의 소설이란 성립하지 않는다고 본다. 그는 소설가가 ‘담론’의 층위에서 자기 광고하는 경우, 즉 자기 광고라는 서사 기법을 통해서 다른 목표를 겨냥하는 경우에는 소설은 예술로서 성립 가능하다고 본다. 예를 들어,

12) 제월(霽月), 「백악씨의 <자연의 자각>을 보고서」, 『현대』 2호, 1920년 2월호, 42면.

여기 A와 B라는 두 개의 소설 작품이 있다. A의 작가는 자기의 생각을 여과 없이 ‘광고’해 놓았다. B의 작가 역시 자기 생각과 느낌을 기탄없이 늘어놓았다. 문면만 본다면, 염상섭은 이 두 작품 모두에 대해서 ‘예술이 아니다’는 판단을 내릴 것 같다. 그러나 B가 그러한 노골적인 광고를 아이러니컬한 문체를 통해서 표현하고 있다면, 그것은 광고 그 자체가 목적이 아니라 광고라는 형식을 통한 자기비판을 목적으로 하는 작품이 된다. 염상섭은 B에 대해서 예술로서의 합격 판정을 내릴 것이다.¹³⁾

이상의 논리를 정리해보자. 염상섭은 소설의 작가가 자기 찬양이나 광고를 담론적인 차원에서 시도하여 다른 목표를 겨냥할 수는 있지만 자아의 직접적 표출로는 예술이 성립될 수가 없다고 보는 것이다. 이렇게 본다면 <개성과 예술>의 예술론에서 발견되었던 바, 개성의 절대화라는 순환 논리는 지양되고 있다고 볼 수 있다. 이 평문에서 염상섭은 백악의 작품에는 “소설의 중심 생명”이라 할 “개성”이 결여되어 있다고 전제하고서 논의를 시작한다. 이때 개성의 개념은 이후의 논리 전개를 통해서 알 수 있듯이 절대성으로 이해되지 않는다. 예술에서 개성은 직접적 표현에 의해서가 아니라 적절한 형상화에 의해서만 드러날 수 있다는 것이다. 이어지는 논의에서 염상섭은 백악의 작품은 “사실의 개념만을 추상해서 묘사”¹⁴⁾하는 데서 그쳤다고 보고 있으며 이렇게 해서는 예술과 “역사”가 구분되지 않는다는 주장을 추가한다. 이는 예술에서 추상적 개념이 그대로 돌출해서는 안 된다는 논리인데, 그것을 적절하게 ‘형상화’하는 과정이 필수적이라는 논점을 포함하고 있는 것으로 볼 수 있다. 즉 예술에서의 개성 표현은 일정한 형식을 통해서만 적절하게 이뤄질 수 있다는 것이다.

13) 이러한 관점에서 본다면 한국 근대 소설사에서, 소설 양식의 본질에 대해 의식적으로 사유한 최초의 작가로서 김동인에만 주목하는 것은 공평한 시각이라고 보기 어려울 것이다. 본고의 논의에서 보다시피, 염상섭은 문단에 데뷔하던 때부터 이미 소설이라는 양식의 담론적 특질에 대한 날카로운 인식을 가지고 있었다. 그는 소설을 작가의 현실 인식을 표현하는 순수한 매개체로만 보았던 것이 아니라, 그 스스로의 규약과 그에서 파생하는 의미 지닌 양식으로서 파악하고 있었던 것이다.

14) 위의 글, 43면.

김환과 더불어 『창조』의 동인이었던 김동인은 염상섭의 이와 같은 비판을 접하고서 『창조』 6호(1920년 5월호)에 「제월씨의 평자적 가치」라는 반박문을 발표한다. 여기서 김동인은 자아 광고가 목적인 작품도 충분히 예술이며, 개념만으로도 예술은 성립한다는 주장을 펴는다. 이는 김동인 특유의 자아관에서 비롯되는 주장으로 보인다. 김동인의 자아주의에서 지향되는 자아는 완벽한 나르시시즘 속에서 자신만의 세계를 창조하는 존재 방식을 가지기 때문이다. 그런 자아가 자신의 순수한 내적 요구에 부응하는 것이야말로 김동인에게서는 진정한 예술인 것이다.

그러나 염상섭의 자아는 그렇게 명료한 자기만의 세계를 창조하는 데 지향점을 둔 존재가 아니다. 그의 자아상은 타자와의 공통의 기반에서 타자와의 관계 속에서만 존재한다. 이러한 입장을 견지하고 있기 때문에, 염상섭은 재반론 「여(余)의 평자적 가치를 논함에 답함」(『동아일보』, 1920. 5. 31.~6. 2.)에서 다음과 같은 논리를 전개하는 것이다. 우선 염상섭은 하나의 작품을 평할 때에는 동시에 그 작자를 평해야 하는데, 이때 척도가 되는 것은 “오직 진리에만 살겠다는 예술가로서의 양심”(12, 14)이다. 염상섭은 예술가가 자기의 내적 요구에 대한 충실성의 추구에서 그쳐서는 안 되며 그것이 진리라는 외적 기준에 비춰보았을 때 합당한 것이어야 한다는 논리를 보여주고 있는 것이다. 여전히 그에게 중요한 것은 자아의 개성이 아니라 그것의 기반을 이루는 공통성인 것이다.

이렇게 염상섭이 자아에의 열광을 경계하는 것은 기본적으로 그가 나르시시즘에 수반될 수 있는 폐해를 인식하고 있었기 때문이다. 김동인은 「제월씨의 평자적 가치」에서 염상섭이 작품 비평을 하는 자리에서 작자에 대한 인신공격을 시도했다는 비판을 가한 바 있다. 이에 대한 반론에서 염상섭은 백악이 자아 광고를 하는 데서 그쳤다고 주장한 것이 인신공격일 수 없다고 반박한다. 백악의 <자연의 자각>의 주인공 P가 작중에서 극찬하는 K의 글은 어느 모로 보나 백악 자신의 글이라는 점은 주지의 사실이며, 이를 지적한 것은 이미 알려져 있는 사실을 재언급한 것일 뿐이라는 것이다. 염상섭은 인신공격이란 공인으로서 어떤 사람을 판단하는 자리에서 사적인 파렴치한 부분을 들추어내어 그것을 판단에 반영시키는 것이므로, 공적으로 알려

진 사실을 비판하는 것이 인신공격일 수 없다는 논거를 들고 있다.

이러한 논리를 검토해보면, 염상섭에게 공적 영역과 사적 영역은 엄격하게 구분되어 있다는 점과, 전자에 후자의 요소를 끌어들이는 것은 경계해야 할 것으로 되어 있다는 점이 드러난다. 염상섭이 보기에 사적 영역은 “늘 자기를 보다 더 낮게 보이려는 본능”(12, 16)에 지배되고, 그것이 극복되었을 때에만 공적인 것이 성립할 수 있는 것이다. 그렇기 때문에 자아의 내면 성애의 열광과 나르시시즘의 추구는 예술에 있어서도 극복되어야만 하는 것으로 인식된다. 따라서 염상섭은 “자아 광고”와 “자아 표현”을 구분하고 전자가 자아의 직접적 표출을 목적으로 하는 것이라면 후자는 “인생, 자연, 사회, 진리”(12, 15~16)를 이야기하는 가운데 저절로 자기가 드러나는 것이라고 규정한다. 그리고 이 후자의 경지를 지향하는 가운데에서 간접적으로 자아가 표출될 때 예술은 성립할 수 있다는 것이다.

예술 창작의 구체적인 방법론에 대해서 염상섭은 “세련한 한 마디 한 마디 말 사이에는 조화가 있어야 한다”(12, 16)는 명제를 제시한다. 여기서 ‘조화’라는 표현이 의미하는 바는 앞서 「백악씨의 <자연의 자각>을 보고」에서 제기하고 있는 ‘형상화’의 의미와 동일한 것이라고 볼 수 있다. 즉 염상섭은 개성의 표현을 중시하면서도 그것이 진리라는 외적인 기준에 의거하여 표현되어야 한다는 점, 즉 자아의 절대화보다는 자아의 객관화 쪽에 방점을 찍고 있는 것이다. 염상섭이 동인지 『폐허』에 월평을 게재하면서 독자들에게 “공변된 성의와 진순한 마음과, 또는 간혹 범람하는 바 나의 정열을 억제할 만한 이치를 잃지 않겠다”¹⁵⁾고 다짐하는 것 역시 이런 맥락에서 이해된다.

그러나 염상섭이 단선적으로 예술 창작에 있어서 객관적 기준만을 중시하고 자아의 개성의 표현이라는 측면을 도외시한 것으로 판단할 수는 없다. 주지하다시피 그에게 주어져 있는 지상 과제는 어디까지나 개성의 표현이며 객관성의 획득이라는 것은 그러한 자아의 표현이 나르시시즘에 함몰되지 않게 하는 기제에서 그칠 뿐이기 때문이다. 이러한 논리 구조를 명확하게 보

15) 염상섭, 「월평」, 『폐허』 2호, 1921년 1월, 91면.

여주는 글이 <저수하(樗樹下)에서>¹⁶⁾(『폐허』 2호, 1921년 1월)이다. 기존의 연구에서 이 글은, 현실과 화해하지 못하는 낭만적 자아가 극도의 무기력에 빠져서 배설(排設)해 놓은 독백으로 취급되었으며 단순히 작가의 당시 심리 상태를 직접적으로 드러낸 수상록에 지나지 않는 것으로 여겨졌다.¹⁷⁾ 이러한 전제에 동의하면서도 동시에 김윤식은 이 수필에 염상섭의 창작 방법론이 도사리고 있다는 점을 지적한 바 있다.¹⁸⁾ 그러나 그의 논의는 염상섭이 잠깐 언급하고 지나간 도스토예프스키라는 기표에만 집착하여, 톨스토이를 모델로 삼고 있는 김동인과 염상섭이 대극을 이루고 있다는 점을 강조하는 차원에서 그치고 있다. 즉 김동인이 예술가의 절대적 자유를 바탕으로 하여 관념성 속에서 근대 소설을 도입하였다면 염상섭은 실감의 현실성 속에서 근대 소설로 나아갔다는 점만을 지적하는 것이다.

물론 염상섭의 소설관이 당대의 김동인과의 대타관계 속에서만 제대로 그 위상이 정립될 수 있다는 점은 부인할 수 없는 사실이다. 그러나 <저수하에서>에 표명되고 있는 방법론은 좀 더 구체적으로 검토될 필요가 있는데, 그것은 염상섭이 발견하고 지향하려 한 자아상과의 관련 하에서 이뤄져야 한다. 그렇게 했을 때에야 그가 이 시기 생산한 텍스트들이 가지는 일관성이 명료하게 드러날 수 있을 것이며, 동시에 그 맥락 가운데서 염상섭 초기 문학을 관류하는 그 특유의 예술관을 추출해낼 수 있을 것이기 때문이다. 이

16) ‘저수(樗樹)’는 한국어로는 ‘가죽나무’로 옮겨진다. 이 나무는 『장자』의 소요유(逍遙遊) 편에 등장하는데 크기만 하고 옹이가 너무 많은 데다 가지까지 꼬불꼬불하여 쓸모 없는 나무로 제시된다. 그러나 장자는 그것이 그 나름대로의 쓸모가 있을 것인데 인간이 자신의 의도에 맞지 않는다고 하여 쓸모 없는 것이라고 치부해 버려서는 안 된다고 말한다(오강남 역주, 『장자』, 현암사, 1999, 53~57면 참조). 이런 상징성을 고려해보다면 염상섭이 이 에세이의 제목을 ‘저수하에서’라고 붙인 것을 어느 정도 이해할 수 있다. 염상섭은 이 글의 초두에서 ‘허언(虛言)’만이 진리에 이를 수 있는 길이라는 명제를 제시하는데, 쓸모 없어 보이는 가죽나무가 나름의 용도를 가질 수 있는 것처럼, 쓸 데 없는 말 혹은 거짓말 속에도 어떤 진리를 찾을 수 있다는 점을 부각시키고자 한 것으로 보인다. 확대 해석해 보자면 자아의 요구만을 중시하지 않는 염상섭의 자아관을 유추해볼 수도 있을 것이다.

17) 서영채, 앞의 책, 147면.

18) 김윤식, 앞의 책, 131~139면.

글의 모두(冒頭)에서 염상섭은 진리에 도달할 수 있는 유일한 방법으로 “허언(虛言)”(12, 21)을 제시하고 “허언 속에서 진(眞)이 나온다”는 역설적인 명제를 제시한다. 그리고 이어서 이 허언은 “자기의 생각”에서 우리나라의 것이어야 하며, 타인의 것에서 “허언”을 빌어오는 사람은 사람이 아니라 앵무새에 불과하다고 상술한다. 이 ‘허언’이라는 말이 예술 창작을 가리키는 것으로 본다면, 염상섭이 추구하는 진정한 예술은 자아 자기에게서 우리나라와야 한다는 것을 기본 전제로 하는 것이라 볼 수 있다.

일별하기에 이러한 논법은 김동인과의 논전(論戰)을 통해서 확인되는 염상섭 자신의 논지와 상충되는 것으로 보이며, 한편으로는 <개성과 예술>에 표명되어 있는 예술관과 상통하는 것으로 보임으로써 모순적인 것으로 보인다. 그러나 여기서 염상섭이 표나게 내세우고 있는 것이 “진”이라는 기표라는 사실을 주목할 필요가 있다. 기본적으로 자아에 기반을 두어야 하지만 예술은 궁극적으로는 진리를 향해 나아가는 것을 목표로 하고 있다는 사실에서, 그러한 모순을 해소할 수 있기 때문이다. 그리고 이러한 자아와 외적 진리 사이의 균형 감각은 <저수하에서>에서 더욱 구체적으로 표명되기에 이른다. 염상섭은 이 글의 후반부에서 연인의 사회적, 예술적 성공을 위해서 자살을 택한 일본인 여성의 유서를 신문에서 접하고는 다음과 같은 상념을 이어간다.

“사(死)는 예술이다. 인간만사 사로써 해결한다. 세상의 모든 고통을 떠나 조용히 사를 생각할 때 사의 예술을 안다.”

이것은 결국 주관의 문제다. (중략) 사라는 사실을 객관화하여 일개(一箇)의 관념을 작성하고 그 관념 속에서 미(美)를 뚫출(覓出)하여서 다시 자기 주관 내에 예입(曳入)할 때, 사(死)는 예술일 수가 있다 하겠다. 그러나 모든 사 그 자체가 예술이라고 생각할 수는 없다. (중략) 오직 관념에 의하여 형상화하여 그 속에 미와 생명이 유동할 때에만 예술일 수가 있다. (중략) 사의 형식이 예술적 표현을 구비할 때는 물론이려니와, 그러한 형식을 결(缺)하였을지라도, 사자(死者) 자신의 관념만 예술적 조건에 의하여 형성되었으면, 역시 그 사는 예술이라 하려 한다. (중략) 요컨대 이것은 어디까지든지 사(死)의 당사자는 주관을 존중하는 관찰이다. (중략)

그러나 예술에는 표현의 형식은 무시할 수는 없다. 함으로 사를 예술적으로 화(化)하려면 상당한 형식을 요한다. 나는 이 의미로서 정사(情死)의 의의를 궁

정하려 한다. (12, 28~29)

위의 인용에서 염상섭은 “사(死)는 예술”이라는 유서 속의 한 구절에서 출발하여 진정으로 죽음이 예술일 수 있을까 하는 질문을 던지고 있다. 이 과정에서 그가 생각하는 예술의 조건이 구명되기 때문에 이 인용은 세밀한 독해를 요한다. 일단 염상섭은 “예술”의 경지에 이르기 위하여, 죽음이라는 사실을 “객관화”하고 그것을 하나의 “관념”으로 작성해내는 것에서부터 출발한다. 이때 ‘관념’이라는 것은 자아가 경험한 구체적인 사실에서 포착해낸 진리를 가리키는 것으로 볼 수 있다. 염상섭이 관념이라는 어휘를 선택한 것은 그것이 단순히 사실 그 자체에 대한 즉자적인 산물이 아니고, 대자적인 차원에서 반성된 것이기 때문이다. 또한 그것을 ‘진리’라고 언명할 수 있는 것은 염상섭이 자아에의 함몰을 경계하고 일반성의 층위를 중시하고 있기 때문이다.

이어 염상섭은 그러한 관념에서 “미(美)를 뱉출(覓出)”하여 “주관 내에 예입(曳入)”할 때에야 죽음이라는 경험은 예술이 될 수 있다고 말한다. 즉 자아의 주관적인 층위에서 경험한 사실을 객관화하여 거기서 미적인 요소를 추출하여, 그것을 다시 주관화시켜 표현하는 것이 예술이라는 논점을 보이고 있는 것이다. 이러한 논리의 흐름을 그는 “오직 관념에 의하여 형상화하여 그 속에 미와 생명이 유동할 때에만 예술일 수가 있다”는 명제로 정리한다. 이어 자아의 주관적 측면을 중시하는 입장을 취한다면 객관화의 과정을 거치지 않았더라도 그 자아에게 죽음이라는 경험은 예술로서 인식될 수도 있지만, 이때 운위되는 ‘예술’은 어디까지나 주관을 중시한다는 조건을 달았을 때에만 한정적으로 성립한다는 것이다. “예술에는 표현의 형식”이 무엇보다도 중요하기 때문이다.¹⁹⁾

19) 이런 맥락에서 <암야(闇夜)>(『개벽』 19호, 1922년 1월호)의 일절을 이해해 볼 수 있다. 이 작품에서 “무엇을 생각하는 것도 아니요, 생각하려는 것도 아닌 완전한 실신 상태”(9, 48)에서 펜과 잉크를 꺼내서 “진리의 탐구자여”라고 써보지만, 거기서 한 줄도 원고를 진척시키지 못한다. 주관적인 감정과 느낌만이 있는 상태에서 서술자는 자신을 “진리의 탐구자”라고 한 번 불러보지만 그것을 객관적 형식으로 표현할 수 없기 때문에 원고를 써나갈 수가 없게 된 것이다.

이처럼 <저수하에서>에 드러나고 있는 염상섭의 예술 창작에 관한 입장은 자아의 개성 발현이라는 주관적 측면과 형상화를 통한 진리의 성취라는 객관적인 측면이 유기적으로 얽혀 있는 모습을 보여주고 있다. 이는 이미 염상섭 특유의 자아 개념의 정립 과정에서 예비된 것으로 볼 수 있다. 이렇게 규명된 바에 의하면 염상섭의 소설관이 자아의 표현에서 현실의 반영으로 옮겨갔다는 도식이 지니고 있는 맹점을 간취할 수 있게 된다. 이미 1920년대 초반의 염상섭이 발견해낸 자아에는 일견 모순적으로 보이는 가능성들이 회집(會集)되어 있었던 것이며 그것은 모순 속에서 혼재하고 있는 것이 아니라 내적 일관성 속에서 존재했던 것이다.

IV. 사회 속에서 자아가 존재하는 방식

II장에서 규명한 바와 같이 염상섭이 개념화한 자아는 자기가 속한 인간이라는 유적 개념으로부터 도출되는 것이기 때문에, 그 자체로 이미 관계에 대한 이념을 전제하고 있다. 염상섭의 자아는 자족적으로 존재할 수 없고 타자와의 관계 속에서만 그 존재 의의인 개성을 실현할 수 있는 것이다. 여기서 개성을 실현한다는 것은 자기에게 주어져 있는 인간으로서의 가능성을 최대한 발현시키는 것이다. 그러한 가능성을 어떤 방향으로 이끌어갈 것인가 하는 데에는 두 개의 기준이 작용한다. 첫째, 자신에게만이 아니라 타자에게도 타당한 것, 즉 객관적 진리의 인식으로 나아가는 방향이 있다. 둘째, 역설적으로 그러한 진리 추구는 동시에 자기 자신에 그 근거를 두어야 한다. <저수하에서>에서 표명된 바, 자신에게 근거를 두지 않고 이뤄지는 진리 추구란 불가능한 것이기 때문이다.

이러한 개성 실현의 과정은 다음과 같이 정리해 볼 수 있다. 염상섭의 자아는 자기의 내적 가능성을 최대한으로 추구하는 충실성을 견지하고, 그러한 자신의 추구를 자신과 동일한 가능성을 부여받은 타자들과의 관계 속에서 끊임없이 검증 받아야 한다. 이때 중요한 것은, 자아와 관계를 맺는 타자 역시 자아와 마찬가지로 자기의 내적 가능성을 극대화시키면서 동시에 타자와의 관계 망 속에서 그것을 검증하려는 자여야 한다. 염상섭에게 자아

는 그가 속한 유(類)로서의 ‘인간’이라는 일반성의 층위를 전제하지 않고서는 애당초에 성립하지 않는다. 개별적 자아들끼리의 동등성이 인정되지 않으면 자아의 개성이란 것도 아무런 의의를 가질 수 없는 것이다. 그러한 의미에서 염상섭의 자아 개념에는 개체들끼리의 동등성에 기초한 관계가 수립되어 있다고 할 수 있다. 그러한 관계 속에서야 결국 진리에 도달할 수 있는데, 진리란 객관화를 통해서만 성립하는 것이기 때문이다. 객관화를 위해서는 개체들끼리의 동등성이 확보되어 있어야 한다. III장에서 논의한 예술은 그러한 관계 설정의 한 방법인 것이다.

그렇다면 예술이 아닌 관계 맺기의 방법을 통해서 진리는 어떻게 성취될 수 있는가? 염상섭이 그가 적극적으로 관여한, 동인지 『폐허』 창간호 첫 머리에 발표한 <폐허에 서서>는 이 질문에 대한 답을 마련하는 데 있어 실마리를 제공해 줄 수 있는 문헌이다. 이 글은 창간호의 모두(冒頭)에 실려 있다는 점에서 잡지의 편집 방향을 알려주는 선언서, 혹은 동인들을 대표한 염상섭이 사회에 대해 자신의 입장을 설명하는 사설(社說)로 읽힐 수 있기 때문이다. 일단 ‘폐허’라고 하는 동인지의 제목에 주목할 필요가 있다. 이것은 염상섭을 비롯한 폐허 동인들이 당시의 조선 사회를 일체의 모든 것이 소멸해 버린 폐허로 인식하고 있다는 점을 보여준다.²⁰⁾ 자신들에게는 아무 것도 남겨진 것은 없고 다만 앞으로 자신들이 무엇을 어떻게 세워나가느냐에 모든 것이 달려 있다는 인식이 드러나는 것이다.

이 글의 초두에서 염상섭은 봄이 시작되어 “배달의 자손”(12, 18)들이 동

20) 『폐허』를 문제 삼을 때는 언제나 『창조』가 함께 논의되어야 한다는 것은 거의 정설로 굳어져 있다. 두 동인지는 여러 가지 면에서 1920년대 동인지 문단을 대표하면서 동시에 김동인과 염상섭이라는 가장 중요한 두 명의 소설가가 주도적으로 참여한 잡지이기 때문이다. ‘폐허’라는 제명이 당시 조선 사회를 단절론적인 시각에서 바라보는 입장을 반영하고 있다면 ‘창조’라는 제명은 그러한 시각을 전제하고 ‘폐허’ 위에 새로이 창조할 것인가 하는 점에 초점을 맞추고 있다고 볼 수 있다. 『폐허』지에는 당시 사회에 대한 비극적인 인식을 지닌 채로 고통받는 자아가 출현하고 있는 반면(오상순의 <시대고(時代苦)와 그 희생>(『폐허』 1호, 1920. 7)이나 염상섭의 <저수하에서> 등을 그 예로 들 수 있다.) 『창조』지에는 그러한 인식에서 벗어나서 새로운 이념을 창조하려는 들뜬 자아가 등장하는 것은 우연이 아닐 것이다.

(東)으로 나아가는 이미지를 묘사한다. 이 행진은 “옛 도덕”의 소멸이 기화가 되고 “초련(初戀)에 마음 줄이는 소녀”의 “환희와 소망과 추억”과 “고독과 불만”이 뒤섞인 감정 상태에서 전개된다. 행군 끝에 무리가 도달한 곳은 폐허의 흔적이 가득한 황야이다. 거기서 그들은 “도덕”의 굴레에서 벗어나 “미래의 영화(榮華)를 꿈꾸는 자의 단 미소”(12, 19)를 짓는다. 여기서 보듯이 염상섭에게 ‘도덕’이라는 기호는 미래를 위해서는 소멸되고 제거되어야 할 것으로만 그 의미가 한정된다. 이러한 의미의 도덕이란 ‘폐허’로 표상되는 현재의 상태를 조성한 것으로 여겨진다.

여기서 염상섭이 생각하고 있는 소위 도덕의 본질이 무엇인가 하는 점이 논의되어야 한다. <제야(除夜)>(1922. 1.)에서 “소위 도덕이란 질곡은, 한 남자에게만 일 생애를 노예적 봉사에 바쳐야만 한다는 조문을, 정조(貞操)의 미(美)니, 정조(情操)의 승고니 하는 등 미의(美衣)를 입혀가지고, 섬약한 여성에게 군림”(9, 74)하는 것으로 제시된다. 이러한 언술은 물론 <제야>의 주인공 최정인의 고백을 통해서 제시되는 것이지만 이와 거의 유사한 표현을 이와 비슷한 시기에 발표한 <지상선을 위하여>에서도 발견할 수 있다는 점에서 염상섭 자신의 견해와 거의 일치하는 것으로 볼 수 있다. 2절에서 논의한 바와 같이 염상섭은 이 글의 도입부에서 <인형의 집>의 대단원 부분을 인용하고 자아실현에 있어 “가족주의”가 가지는 의미에 대해서 논한다. 그는 “모든 악의 소굴이, 금일의 가정”(12, 48)이라고 규정한다. 가정을 “악”의 본영으로 전제하는 이 대목에서, 그가 전제하고 있는 ‘선’은 결국 자아의 실현이다. 그렇기 때문에, 염상섭에게 가정은 자아실현을 전적으로 가로막는 조건으로 인식된다는 점을 파악할 수 있다.

가정이 이처럼 “개성의 자유로운 발전”이나 “인정의 따뜻한 유로(流路)”를 차단하는 ‘지상악’으로 설정되고 있는 이유는 “금일의 가족간의 관계”가 “주종(主從)의 관계요, 강자가 약자에게 군림한 일 형식에 불과하”(12, 48)기 때문이다. <제야>에서 최정인은 자신이 결혼이라는 “위선적 수단을 부득이 취케 한 원인은, (중략) 인습적 결혼제도와, 부친의 소위 가장권의 남용과, 폭군적 위압”(9, 66~67) 때문이었다고 말하기도 한다. 여기서 이 절의 도입 부분에서 정리한 바, 염상섭이 지상선으로 설정하고 추구하는 자아실현이란

개체 차원에 국한된 문제가 아니라는 점을 상기할 필요가 있다. 염상섭에 의하면, 가정이라는 공간은 권력 관계가 작동하는 공간이며 이처럼 자아들 사이의 동등성이 확보되지 않는 관계 속에서는 자아들 간의 관계 맺기란 불가능하다. 관계 맺기가 불가능하게 되면 본질적으로 자족적일 수 없는 자아는 그 가능성을 완전히 차단당하게 되고 마는 것이다.

당대의 가정 혹은 가족에 대한 그의 이러한 인식을 통해서 알 수 있듯이, 염상섭은 기본적으로 당시의 사회가 진정한 자아의 실현 가능성을 완전히 차단하고 있다는 점을 강하게 인식하고 있다. 이러한 상태를 표상하는 것이 ‘폐허에 서서’ 도래하지 않을 것만 같은 “소생의 금파(金波)”(12, 18)를 기대하는 자아의 이미지이다. 이 비극적 현실 인식은 <저수하에서>와 <표본실의 청개구리>(『개벽』, 1921년 5월)에 실감나게 표현되어 있다. <저수하에서>에서 염상섭은 목이 졸리는 악몽을 꾸었던 경험을 서술한 바 있다. 꿈속에서 염상섭은 “덧문을 꼭 닫은 창 아래 낮고 좁은 빛마루”(12, 25)에 누워 있다가 “아무 유감이나 원한 혹은 비통” 없이 죽음을 예감한다. 창틀 너머의 방이 도덕을 강요하며 자아실현을 가로막는 당대 사회의 현실이라면, 빛마루 아래의 마당과 집밖은 여태까지 경험해보지 못한 “신도덕”에 의해 살아가는 “신인(新人)”(12, 42)이 활보하는 새로운 사회를 의미한다. 이러한 구도에서 염상섭은 방안도 바깥도 아닌, 빛마루에 누워있는 것으로 되어 있다는 점을 주목할 필요가 있다. 이 빛마루는 그가 기존 사회의 실체를 파악했기에 그 바깥에 위치할 수밖에 없으면서도 그것으로부터 완전히 초월해버리지 못하고 있는 상태를 상징화하고 있다. 거기에 머무른다는 것은 그에게 죽음을 당연하고 자연스러운 것으로 여길 정도의 극심한 갈등과 고통을 야기하고 있다. 왜냐하면 염상섭은 사회가 전적으로 악(惡)의 도덕률로 구성되어 있다고 생각하지만 거기서부터 벗어날 수 있는 통로는 전혀 발견하지 못했기 때문이다. 이 꿈은 요약적인 형태로 <표본실의 청개구리>에도 다시 한 번 제시되는데, 이러한 반복은 1920년대 초반의 염상섭이 새로운 자아상에 대한 자신의 비전과 실제 사회 사이의 괴리 때문에 얼마나 깊은 고통을 느끼고 있었으며 그것이 거의 신경증적인 지경에 이르고 있었다는 점을 짐작하게 한다.

이와 더불어 <표본실의 청개구리>의 1장에는 내장이 다 발려지고 사지가 포박된 채로 박물 선생이 찢러대는 메스에 전율하는 개구리의 이미지가 등장한다. 이 작품의 서술자는 자신과 이 개구리를 동일시한 결과, “서랍 속에 넣어둔 면도칼이 조심이 되어서 못 건”(9, 12)더 하며 어떻게 해서든 자신의 방을 벗어나야겠다고 강박적으로 다짐하기까지 한다. 서술자가 상기는 개구리는 사지가 포박되어 있다는 점에서 행동의 가능성이 완전히 차단된 상태에 처해 있지만, 여전히 신경은 살아있어서 외부의 자극에는 반응할 수밖에 없는 상태에 처해 있다. 이는 현실을 완벽하게 부정적으로 인식하고 있지만 그것을 전복시키거나, 그로부터 초월해버릴 수 있는 방법을 발견하지 못한 자아의 상태를 형상화한 것이다. 이는 <저수하에서>에서 나타난 바, 뒷마루에 누워 목이 졸려 죽음에 이르는 자아의 이미지와 상통하는 것이다. 이런 상태에서 <표본실의 청개구리>의 서술자는 “알콜”과 “니코틴”으로 신경을 마비시키는 방법을 택한다. 그렇지 않고는 김창역처럼 광증에 빠져버리는 수밖에 없는 때문이다.

이렇게 사회와의 대면에서 막다른 골목에 다다른 자아가 탈출할 수 있는 길은 어디에 있는 것일까. 황량한 폐허에서 언제 도래할지 모르는 소생의 기운을 고대하며 서 있는 자아, 방 안도 아니고 밖도 아닌 뒷마루에 꼼짝 못하고 누워 죽음을 기다리는 자아, 표본실의 청개구리처럼 사지를 포박당한 채 외부의 자극에 진저리치는 것 외에는 아무런 방법도 갖지 못한 자아. 그는 어떻게 그가 처한 상황을 타개할 수 있는 것일까. <E선생>에서 학교를 통어하고 있는 권력 관계 때문에 자신의 이상을 실현하지 못하고 축출된 E선생은, 작품의 결말부에서 “창회의 일이라든지, 학교의 이 분류라든지 결국 그 죄가 누구에게 있을까”(9, 152)라고 숙고한다. 이런 모습은 교편을 잡기 전 잡지 일을 벌였던 것이 실패로 돌아가자 “저주 받은 사회! 거세된 영혼! 이런 사회에서는 참 살고 싶지 않다!”(9, 115)라고 부르짖으며, 일말의 의심도 없이 모든 악의 원인을 사회로 돌렸던 것과는 상반되는 태도다. 작품의 결구에 이르러, 그는 사회를 부정적인 것으로만 인식하는 태도에서 벗어나고 있는 셈인데, 그 이후 E선생이 어떤 길을 걸어갔는지 하는 점은 작품의 종결과 더불어 밝혀지지 않고 만다.

E선생의 이후 행보에 대한 의문은 염상섭 초기 문학의 자아가 찾은 탈출구가 어디로 향해 있는가 하는 질문이기도 하다. 그렇다면 이제 남은 과제는 <해바라기> 이후의 작품들에서 실현되는 자아의 문제를 검토해보는 것이다. 이후 자아는 사회에 대한 비극적인 인식의 표출이 아니라 사회에 대한 직접적인 탐구로 나아갔으리라는 가설을 세워볼 수 있다. 그러나 이 전회의 순간, 자아의 개성 실현이라는 명제가 포기된 것으로 볼 수는 없다. 그는 자기의 개성을 실현할 수 있는 조건의 탐구로 나아간 것이지 자기를 포기하는 방향으로 나아간 것이 아니다. 이 방향으로의 전개가 그 출발점을 망각하지 않은 상태에서 추구된다면 염상섭의 자아는 1920년대 초반 문단의 자아주의자들 중 누구도 획득할 수 없었던 건강한 발전의 가능성을 포지한 것으로 볼 수 있을 것이다. 적어도 <E선생>에 이르기까지의 염상섭 초기 문학의 텍스트들은 그러한 가능성에 강력한 논거로서 작용하고 있는 것으로 보인다. 그의 자아 개념은 개별성과 보편성의 충위를 동시에 품고 있으며, 그의 예술론 혹은 소설론은 그러한 균형 감각을 좀더 강력하게 표명하고 있기 때문이다. 이러한 가능성들이 어떤 방식으로 구체화되어 갔는가 하는 문제는 후행 연구를 위한 화두로 남겨두고자 한다.

참고문헌

1. 기본자료

염상섭, 『염상섭전집』 1~12권, 권영민·김우창·유종호·이재선 편, 민음사, 1987.
『폐허』
『창조』

2. 단행본

김윤식, 『염상섭 연구』, 서울대학교출판부, 1987.
문학사와비평연구회, 『염상섭문학의 재조명』, 새미, 1998.
서영채, 『사랑의 문법』, 민음사, 2004.
오강남 역주, 『장자』, 현암사, 1999.
이종영, 『정치와 반정치』, 새물결, 2005.
鈴木登美, 『이야기된 자기』, 한일문학연구회 역, 생각의나무, 2004.
Chatman, S., 『영화와 소설의 서사 구조』, 김경수 역, 민음사, 1999.

3. 논문

권보드래, 「열정의 공공성과 개인성」, 『한국학보』 99집, 일지사, 2000.
권영민, 「염상섭과 리얼리즘의 인식」, 『한국 근대 문학과 시대 정신』, 문예출판사, 1983.
김우창, 「리얼리즘의 길」, 『염상섭전집』 9권, 민음사, 1987.
박상준, 「환멸의 낭만주의의 조선적 의의」, 『1920년대 문학과 염상섭』, 역락, 2000.
박현수, 「1920년대 초기소설의 근대성」, 성균관대학교 박사학위논문, 1998.
임규찬, 「자연주의 문학경향: 염상섭, 현진건, 나도향의 소설」, 『한국근대소설의 이념과 체계』, 태학사, 1998.
_____, 「20년대 초 김동인-염상섭 논쟁」, 『문학사와 비평적 쟁점』, 태학사, 2001.
장수의, 「염상섭 초기 소설과 계몽주의」, 『한국근대소설사의 탐색』, 월인, 1999.
조남현, 「염상섭 소설의 문학사적 자리매김을 위한 시론」, 『한국현대소설연구』, 민음사, 1987.
최현희, 「『창조』지에 나타난 ‘자아’와 ‘사랑’의 의미 연구」, 『한국현대문학연구』 15집, 한국현대문학회, 2004.