

# 동반자작가의 성격과 위상에 관한 연구

曹 南 鉉

(국어국문학과 부교수)

## 1. 동반자작가論의 한 원형

프로문학론, 사회주의 사실주의론 등과 마찬가지로 동반자작가論도 러시아에서 시작되었다. 동반자작가에 대한 최초의 논의로 흔히 레온·트로츠키(Leon Trotsky)의 저서 『문학과 혁명』을 꼽는다. 1924년에 출간된 이 책은 「혁명전 예술」, 「혁명적 예술과 사회주의예술」 등 총 8장으로 구성되어 있다. 이 중 바로 제 2 장은 「혁명의 문학적 동반자들」(The literary “fellow-travelers” of the revolution)이란 제하에 클뤼에프, 예쎬닌, 세라피온 형제, 필낙 등의 작품경향을 소개하는데 역점을 두고 있다. 부정적인 쪽으로 흘렀든 긍정적 방향으로 기울었던 이들의 작품경향은 1920년대 러시아 동반자작가의 성격을 있는 그대로 잘 대변해 준다. 트로츠키는 세라피온 형제(Serapion Fraternity)<sup>1)</sup>를 미숙한 리얼리즘으로, 필낙을 ‘퇴행적’ 리얼리즘(retrogressional realism)으로 불렀는데 바로 이러한 리얼리즘은 ‘과도기 예술’, ‘혁명적 보수주의’(revolutionary conservatism), ‘새로운 소비에트 인민주의’ 등과 함께 동반자작가의 성격과 위상을 잘 일러 준다.

러시아 동반자작가는 ‘전시 공산주의시대’가 끝나 다소 자유로운 분위기가 조성될 수 있었던 1921년부터 ‘新經濟政策’이 끝난 1927년까지 ‘비좌익’의 입장에서 크게 활동했던 일군의 작가들을 일컫는다. 스탈린의 탄압이 시작된 1928년에 이르면 동반자작가들은 어느덧 좌경파 동반자작가와 우경파 동반자작가로 갈라지게 된다.<sup>2)</sup> 1932년에 이르러서는 동반자작가의 유파는 완전 해체의 운명을 맞게 된다. 세라피온 형제를 중심으로 한 일군의 동반자작가들이 한창 득세했던 1924년도에 간행된 『문학과 혁명』에서 트로츠키는 ‘동반자작가들이 과연 앞으로 얼마나 존재할 수 있을 것인가?’ 하고 묻고 난 다음 이에 대한 답은 동반자작가 개인들의 자질보다는 향후 10년간의 객관적 추이에 달려 있는 것이라고 하였다.<sup>3)</sup> 트로츠키의 예견은 놀라우리 만큼 적중했다.

필낙(Boris Pilnyak), 이바노프(Vsevolod Ivanov), 티호노프(Nicolai Tikhonov), 예쎬닌

\* 이 연구는 1991년도 서울대학교 발전기금 포철학술연구비의 지원에 의해 수행되었음.

1) 세라피온은 로마제국 시대의 은둔철학자. 1921년에 적군에서 제대한 몇 젊은 문인들 예컨대 조쉬첸코, 티호노프, 페딘, 니키티, 쉬클로프스키 등이 고리키의 후원 아래 ‘세라피온 형제들’이란 그룹을 만들었다고 함.

2) 郭根, 日帝下の 韓國文學 研究, 집문당, 1986, p. 22.

3) Leon Trotsky, Literature and Revolution, The Univ of Michigan Press, 1971, p. 58.

(Yessenin), 클뤼에프(Kliuev), 세라피온형제 등과 같은 동반자작가들은 러시아 사회주의 혁명과 결코 떼어서 생각할 수는 없다. 그러나 동시에 이들을 ‘혁명의 예술’이나 ‘10월의 문학’에 포함시킬 수도 없다. 이들 동반자작가들은 대개 2~30대의 나이로, 분명 혁명의 분위기를 거부한 것은 아니나 그렇다고 혁명에 적극 참여한 경력이 있는 것도 아니었으며 또 혁명가들이 요구하는 방법과 태도로 혁명을 수용한 것도 아니었다. 그들은 각자 자기 방식대로 혁명의 분위기를 소화했던 것이다.

트로츠키는 동반자작가들은 혁명을 전체적으로 파악하지 않았기 때문에 공산주의 이상에는 자연 낯설 수밖에 없었다고 지적하였다.<sup>4)</sup> 이들은 노동자들보다는 농민들에게 더 큰 관심을 가졌으며 그 관심은 희망과 기대감으로 착색되어 있었다. 동반자문학은 지주세력의 옹호를 표방해 왔던 ‘비 10월문학’과는 분명히 구분되는 것으로, 비록 정치적 전망은 지니고 있지는 않지만 소비에트의 새로운 인민주의를 보여 주는 것으로 설명된다.<sup>5)</sup> 결국 트로츠키는 동반자작가들은 이른바 브르조아문학과 프로문학의 중간지대에 서 있는 것임을 잘 확인시켜 준 셈이 된다. 트로츠키는 볼셰비키와 동반자작가들 사이의 관계에 대한 나테즈다 파블로비치의 견해를 부분수정하면서 다음과 같이 동반자작가의 본질적인 성격과 위상을 지적하였다.

볼셰비키들은 누구든지 자신이 주인이라는 사실을 느끼지 못하도록 한다. 왜냐하면 주인은 자기 내부에 유기적이면서 반박의 여지가 없는 하나의 축을 지니고 있어야 하는데 바로 볼셰비키들이 그 축을 대신 차지해 버렸기 때문이다. 혁명의 동반자들 중 어느 누구도 자기 내부에 축을 지니고 있지 않았다. 그리하여 우리는 새로운 문학을 위한 준비기간에 불과한 습작과 스케치 및 에세이만을 가지고 있을 뿐이다. 그러나 자기 내부에 믿을 만한 축을 지닌(with a reliable axis within oneself) 완벽한 주인은 오게 될 것이다.<sup>6)</sup>

여기서, 동반자문학은 ‘자기 스스로는 축을 지니고 있지 않으면서’ ‘자기 내부에 믿을 만한 축을 지닌 문학을 기대하고 예비하는’ 문학으로 정리된다. 축을 지니고 있지 않다는 것은 자존적이며 독립된 형태를 유지하지 못하고 있다는 의미가 될 수도 있으며 끊임없이 동요할 수 밖에 없는 속성을 보여 주는 것이기도 하다. 트로츠키는 동반자작가들을 과도기적 존재로 만들어 버리는 미구의 새로운 문학의 구체적인 모습은 제시하지 않았다. 동반자작가는 사회주의 진영을 향해 한 걸음씩 옮겨 가고 있는 작가라는 통념을 지닌 사람들에게 트로츠키는 실망을 안겨준 결과가 되고 말았다. 트로츠키는 위에서 볼 수 있는 것처럼 볼셰비키를 동반자작가의 지향점에다 놓고 있지 않다.

트로츠키는 세라피온형제의 성격을 설명하는 자리에서 문학을 통해 혁명에 이른 것이 아니라 혁명을 통해 문학에 등장한 사람이 대부분이라는 점, 혁명의 요구들로부터 창작의 자

4) 같은 책, p. 57.

5) 같은 책, p. 58.

6) 같은 책, p. 58.

유를 보호하는데 협싯다는 점, 어리석은 것이긴 하지만 ‘원칙의 결여’(lack of principles)를 자랑으로 알고 있다는 점, 수동적 보수주의(passive conservatism)가 일종의 축이 되고 있다는 점<sup>7)</sup> 등을 지적하였다. 정치보다는 문학을 앞세우고 무원칙적 경향과 보수주의적 성향을 내보이는 세라피온 형제의 생각과 태도는 곧 동반자작가의 본질적 국면을 대변해 주는 것이기도 하다. 세라피온 형제의 전반적인 인식과 태도는 때로는 케렌스키즘(Kerenskyism)으로 해석되기도 하였다.

1930년대의 한국문단에 에세닌과 더불어 가장 잘 알려진 보리스·필낙의 문학을 분석하는 자리에서 트로츠키는 필낙 자신이 ‘혁명을 내부로부터 파악했다’고 자변한 것을 수긍하지 않았다.

내부로부터 혁명을 이해한다는 것은 무슨 뜻인가? 그것은 가장 역동적인 힘, 노동계급, 의식적인 전위(conscious vanguard) 등의 시각으로 혁명을 바라 보는 것을 뜻한다. 그러면 밖으로부터 혁명을 이해한다는 것은 어떤 것인가? 그것은 혁명에서 단지 要因들, 맹목적인 과정, 심한 눈보라, 사실들과 민중 및 장군들의 혼란 만을 발견하는 것을 의미할 것이다. 이것이 바로 혁명을 밖에서 본 것을 뜻한다. 필낙은 혁명을 이런 식으로 이해하였다.<sup>8)</sup>

이처럼 트로츠키가 필낙을 냉엄하게 분석하고 평가한 데서 동반자작가들의 공통된 특질 즉 ‘혁명을 밖에서 보는 태도’(to look at the Revolution from without)를 추출할 수 있다. 기본적으로 1920년대 러시아 동반자작가들은 대부분 농민들을 다루었던 만큼, ‘안으로부터’ 혁명을 바라 보는 태도에서 한 걸음 떨어질 수밖에 없었다. 혁명가들이 노동문학 쪽으로 기울 것 외에 반해 동반자들은 농민문학으로 경사되었다는 것이다. 결국, 동반자작가들은 끝내 혁명가는 될 수 없고 혁명의 어릿광대로 만족해야 했다.<sup>9)</sup>

이상에서 논한 것처럼 혁명의 동반자들이 만들어 낸 문학은 사회주의 사실주의를 필연적인 지향점으로 놓은 것은 결코 아니지만 결과적으로는 과도기적 현상이나 중간적 존재로 볼 수밖에 없다. 과도기적 현상이니 중간적 존재니 하는 것은 보는 자의 입장에 따라 또 관점에 따라 긍정면이 확대될 수도 있고 부정면이 부각될 수도 있다. 동반자작가들에 대해 비교적 우호적이었던 트로츠키도 동반자작가들이 대체로 혁명의식, 정치적 전망을 지니지 못했음을 또 모호한 용어이긴 하지만 원칙이나 축을 결여한 것임을 지적하였다. 그리고 개인의 능력과 성향에 관계없이 동반자작가들은 언젠가 역사의 전면에서 사라지고 말 것이라고 예견하기도 했다. 1930년대에 들어서 사회주의 사실주의의 제창으로 세계관과 창작방법론이 하나로 통합됨에 따라 트로츠키 류의 과도기론, 한계론은 모두 적중한 결과가 되었다. 그러나 1930년대의 한국에서는 트로츠키 류의 동반자작가론은 빈발했지만 그 예견은 현실로 나타나지 않았다.

7) 같은 책, p. 70.

8) 위의 책, p. 107.

9) 위의 책, p. 91.

## 2. 同伴者作家論의 전개과정

## (1) 1926~1932년의 논의

보리스·피리냐크, 레온·트로츠키 등의 견해를 원용하는 가운데 러시아 동반자 작가들의 명단과 문학론을 한국에 가장 먼저 소개한 이는 廉想涉이다. 廉想涉은 「푸로레타리아文學에 對한 「피」氏의 言」(『朝鮮文壇』, 1926. 5)에서 그 즈음 일본을 방문한 ‘쾨리스·피리냐크’가 朝日新聞에 기고한 프로문학론을 번역·소개하였다. 이 글에서 피리냐크는 러시아에는 약 50개의 프로문학단체 외에 ‘別個의 作家團體’가 있다고 하면서 이 단체는 ‘어썩케 描出하겠느냐는 것을 근본문제로 생각하며’ ‘創作的 幻想과 創作的 個性을 爲하여 完全한 自由를 保留하고 있다’고 하였다. 그리고 이 단체는 ‘포퓰치키’ 즉 ‘革命的 伴侶’로 불린다고 하였다.<sup>10)</sup> 피리냐크는 동반자문학의 정당성과 우월성을 선전한 것이며 廉想涉은 이를 자료로 하여 프로문학을 공격했던 것이다.

權允煥<sup>11)</sup>은 「無産藝術運動 過去一年의 警願와 將來의 展開策」이란 평론을 1930년 1월 10일부터 1월 30일까지 10회에 걸쳐 연재했다. 權允煥은 이 글에서 1929년을 계급분석기, 소브르조아 청산기로 파악하면서 소브르조아가 카프 진영 안으로 침입하는 것을 경계 어린 눈으로 보았다. 權允煥은 소브르조아의 카프 침입 동기를 다음과 같이 분석했다.

- 一. 形式內容이 새로운 프로文藝에 一種의 「모던」耽嗜心を 느끼고 들어오는 이
- 一. 下層階級 生活에 歇價의 同情心 그것을 글로 쓰면 곧 프로文藝인 줄 誤認하고 들어오는 이
- 一. 民衆의 主潮思想이 무언가를 看破하고 自己藝術도 시대에 뒤지지 않으려고 들어오는 이
- 一. 프로文藝運動도 부부文藝의 그것과 같이 극히 「華麗」한 줄로 誤想하고 일종 虛榮心으로 우뚝 들었다가 猛酷한 彈壓에 堪耐치 못하여 刻刻으로 沒落해 가는 이<sup>12)</sup>

이 중에서 동반자작가의 출현배경을 잘 일러 주는 것은 두번째 항과 세번째 항이다. 192, 30년대 한국의 동반자작가들은 ‘하층민에 대한 동정의 관점’에서 큰 보람과 의미를 찾았으며 또 사회주의를 피해 가기 어려운 유행사조로 인식하기도 했다. 權允煥은 카프 진영에서 동반자적 경향을 배제시킬 것을 처음으로 주장한 논객이라 할 수 있다.

‘특히 京城同志들에게’라는 부제가 붙어 있는 평론 「平凡하고도 緊急한 問題」(『中外日報』, 1930. 4. 11~4. 18)에서 權允煥은 침체에 빠지지 않기 위해서는 카프의 진용을 정돈할

10) 『朝鮮文壇』, 1926. 5, pp. 9-10.

11) 權允煥과 權煥은 동일인이다.

12) 『中外日報』, 1930. 1. 14.

필요가 있다고 하면서, 정돈에는 ‘반동분자의 정리’, ‘신진의 편입·양성’으로 구체화 되는 내적 정돈과 ‘이단문학론의 박멸’을 말하는 외적 정돈이 있다고 하였다. 동반자작가는 보기에 따라서 반동분자가 될 수도 있고 편입되어야 할 신진이 될 수도 있다. 그러나 權煥은 “수반자들의 작품은 개개히 엄평하여 조직적 통제에 탄선하지 않도록 부단히 투쟁해야 할 것”<sup>13)</sup>이라고 말함으로써 ‘수반자’와 조직 내의 반동분자를 분명하게 가려낸 결과가 된다. 그러나 權煥은 ‘수반자’를 특히 두 가지 이유에서 마땅치 않게 보았다. 즉, 카프 진영 밖에서 투쟁, 계급, 사회주의 등은 말을 분장용으로 도용하는 존재들이 많다는 것이며 입으로는 계급이니 프로예술이니 하고 내뱉으면서도 정작 카프진영 안으로 들어 오기를 기피하는 이가 많다는 것이다. 이처럼, 權煥은 불과 서너달 사이에 동반자작가에 대한 기본인식을 완전히 달리 하게 된 것이다. 그는 동반자적 경향의 배제를 주장하던 태도를 바꾸어 영입의 필요성을 내비치게 되었다.

李孝石과 兪鎮午를 대표적인 동반자작가로 제일 처음 규정한 이는 朴英熙다. 朴英熙는 「캉푸作家와 隨伴者의 文學的 活動」(『中外日報』, 1930. 9. 21)에서 소설 「麻雀哲學」(『朝鮮日報』, 1930. 8. 9~20)을 쓴 李孝石, 「宋君男妹와 나」(『朝鮮日報』, 1930. 9. 4~17)를 쓴 兪鎮午, 「出帆前後」(『大衆公論』, 1930. 9)를 쓴 嚴興燮 등을 지목하여 수반자, 수반자작가라고 불렀다. 朴英熙는 李孝石은 카프에 소속을 안 되어 있으나 프로문학에 가깝다고 하면서 ‘階級的 見地’로 보아서는 아직은 개척할 점이 많다고 하였으며 兪鎮午에 대해서는 ‘意識’이 백프로의 프로레타리아 이데올로기가 되지 못한 것이 불만이며 아직 ‘소쁘로 이데올로기가 어른거린다’고 하였다.<sup>14)</sup> 朴英熙는 특히 兪鎮午에게 카프작가가 되었으면 하는 희망을 표시했다. 朴英熙는 수반자작가를 카프작가와와는 엄연히 분리된 독립적 존재로 보았으며 어디까지나 ‘작품경향’을 근거로 하여 수반자작가 여부를 판정했다. 여기서 동반자작가에 대한 구체적이며 본격적인 논의가 시작된 것이라 할 수 있다.

당시 朴英熙와 權煥은 대조적인 입장에 놓여 있었다. 朴英熙가 카프에서 한 발자국씩 멀어져 가고 있던 데 반해 權煥은 1929년에 카프에 가입하면서 점점 카프의 중심으로 들어가고 있었다. 따라서 동반자 문제에 대한 두 사람의 인식은 처음부터 큰 차이를 보일 수밖에 없었다. 앞서 지적한 것처럼 權煥은 카프의 동반자작가의 영입 필요성을 더욱 절감하던 터였다. 그는 하리코프대회의 소식을 들으면서 동반자작가의 획득이 카프의 중대사업임을 인식하게 되었다. 그는 앞으로 카프가 동반자획득에 적극적으로 노력해야 할 것이라고 결론을 내리긴 하였지만, 그간의 획득사업의 실패의 원인을 주로 동반자작가들의 ‘불순한 의도’에서 찾았다.<sup>15)</sup> 그의 글 「하리코프大會成果에서 朝鮮프로藝術家가 어른 敎訓」(『東亞日

13) 『中外日報』, 1930. 4. 16.

14) 『中外日報』, 1930. 9. 21.

15) 『東亞日報』, 1931. 5. 15.

報』, 1931. 5. 14~17)은 러시아나 일본의 성공사례를 맹목적으로 추수하는 차원에서 동반자 또는 수반자의 획득문제를 제기한 것이다. 카프가 처해 있는 현실을 정시한 데서 자연스럽게 올라나온 주장이 아니었다.

1932년 1월 1일에서 2월 10일까지 『朝鮮日報』에 연재되었던 평론 「當面情勢의 特質과 藝術運動의 一般의 方向」에서 林和는 ‘反푸로레타리아藝術戰線’의 특징들을 논하는 가운데 “새로운 同伴者乃至 同志의 獲得은 孤立된 朝鮮文藝運動에 있어서는 特히 必要한 戰術”<sup>16)</sup>이라고 지적하였다. 동반자작가의 획득이 실패로 돌아 갈 경우, 카프 중심의 전면적 계몽적 역할수행이 어렵다고 하였다. 그런데 林和는 획득 대상으로서의 동반자작가에게 ‘小부르주아에서의 轉向’이란 조건을 달았고 동시에 ‘同伴者的 作家의 右로의 轉向’과 ‘小부르주아中間의 猛烈한 動搖’를 우려했다.<sup>17)</sup> 이러한 조건제시와 우려는 동반자작가의 속성을 잘 파악한 데서 나올 수 있는 것이다.

1932년에 들어 서면서 그 유명한 李甲基·蔡萬植 論戰이 전개된다. 이 논전을 통해 동반자작가의 성격과 위상에 대한 논의는 한층 심화되는 계기를 맞게 된다. 우선, 李甲基는 당시에 프로문사를 자칭하는 ‘放浪的 文士들’ 중 蔡萬植을 대표적인 존재로 꼽고 蔡君의 프로적 문예가 아지·프로의 효과를 지닌 것까지는 인정되나 “一定한 階級的 企圖下에서 進展된 組織的 作品行動이 아니기 때문에”<sup>18)</sup> 낭만적 작가로밖에 보아 줄 수 없다고 하였다. 엄밀히 말하면, 동반자작가도 될 수 없다는 것이다. 그리고 李孝石은 과거에는 ‘한 개의 信任할만한 同伴者的 作家이었으나’<sup>19)</sup> 현재는 변절하고 말았다고 지적했다. 李甲基는 곧바로 이어 쓴 평론 「放浪的 作家에게」(『中央日報』, 1932. 2. 24~3. 8)에서 직전에 쓴 글 「文壇寸針」은 ‘예술적 인텔리겐차의 획득이라는 카프진영의 당면과제의 수행에 일조가 되기 위해’ 蔡君의 합리적 전향을 유도하는 뜻에서 쓴 것이라고 서두를 메었다. 「文壇寸針」이 蔡萬植의 프로작가연하는 태도를 깨는데 초점을 맞춘 것이라면 「放浪的 作家에게」는 이번에는 동반자작가를 자임하는 것이 어디까지나 착각임을 일깨워 주려는 의도를 지닌 것이다. 李甲基는 트로츠키의 이론과 하리코프대회 결의문을 원용하면서 蔡萬植에게 동반자작가론을 강의하는 투를 취했다. 부정부적 자유를 구하는 롬펜작가요 浪人的 作家인 채만식은 동반자작가에도 들 수 없다는 것이다. 李甲基는 蔡萬植을 동반자작가의 대열에서 밀어 내려한 나머지 동반자작가를 카프맹원의 입장에서는 상당히 긍정적으로 보고 있다.

「文壇寸針」의 내용에 대해 이미 32년 1월에 「若干의 準備的 質問」이라는 제하의 반론을 폈었던 蔡萬植은 「女人君의 蒙을 啓蒙」(『第一線』, 1932. 7~8)에서 카프의 존재를 근본적으로 부정하는 수준으로까지 나아 갔다. 蔡萬植은 조직 없이도 또 계급적 진영 없이도 프로

16) 『朝鮮日報』, 1932. 1. 9.

17) 『朝鮮日報』, 1932. 2. 7.

18) 李甲基, 文壇寸針, 『批判』, 1932. 1, p. 120.

19) 위의 책, p. 121.

작가는 가능하다고 하면서 명실상부한 계급적 예술진영이 없는데 동반자작가가 어떻게 존재할 수 있겠는가고 반문했다.<sup>20)</sup> 대중적 기초도 없고 투쟁력도 없는 카프는 이름만 걸린 단체밖에 될 수 없다는 것이다.<sup>21)</sup> 李甲基가 프로작가, 동반자작가, 방랑적 작가를 되도록 준별하려 한 반면 蔡萬植은 실제 작품들을 자료로 제시하면서 뚜렷한 차이를 볼 수 없다고 하였다. 蔡萬植은 자조적인 표현을 써서 스스로를 ‘민족주의적 저나리즘의 룬펜 소브르작가’라고 하였고<sup>22)</sup>, 계속 방랑적 작가로 남아 있겠다고 하였다. 蔡萬植의 글에 李甲基는 다시 반응을 보였다. 앞서 발표한 글들과 내용면에서는 다를 바 없고 어조만 더욱 강경해진 「동반자작가의 諸問題」(『三千里』, 1932. 12)에서 李甲基는 동반자작가에 대해 ‘藝術的 行動에 있어서 ××을 이해하고 프롤레타리아트의 모든 정치적 투쟁에 同感的 意識을 갖는 작가’라는 규정을 피하였다. 李甲基가 말하는 동반자작가는 방랑적 작가와는 분명히 구별되지만 프로작가 또는 카프작가와와는 오히려 유사하기까지 하다.

피리냐크가 1926년에 일본을 1차 방문했을 때 廉想涉이 그 이름과 문학을 한국에 소개했던 것처럼 1932년 제 2차 방일 때는 白鐵이 큰 관심을 표명했다. 白鐵은 「文藝時評」(『第一線』, 1932. 9)에서 이른바 피리냐크 사건의 내용을 소개하고, 일본에서도 환영받지 못하는 그의 작품 「불을 낫는 거리」를 세밀하게 분석하였다. 그리고 ‘부르조아 末流文學에서 그리 다음이 없다’<sup>23)</sup>는 결론을 내렸다. 그러나 白鐵은 동반자문제에 대한 소비에트 내에서의 신결의를 상기시키면서 특히 동반자작가의 위상에 대해선 신중하게 접근할 필요가 있다고 하였다. 1926년에 廉想涉이 피리냐크를 소개로 하여 프로문학을 공격했던 것과 1932년에 白鐵이 카프를 지지하는 입장에서 피리냐크를 신중하게 평가해야 한다고 주장한 것은 좋은 대조가 된다.

李甲基와 蔡萬植의 논쟁을 유심히 지켜 본 끝에 쓴 「동반자작가問題」(『第一線』, 1932. 9)에서 申鼓頌은 동반자작가의 성격과 위상을 깊게 파헤쳤다. 그는 李甲基의 신조어인 ‘放浪的 作家’는 비과학적인 용어로 그 실체는 있을 수 없다고 하면서 당시 조선에는 카프작가, 민족계몽주의작가(뿌르작가), 소뿌르작가, 사회민주주의작가, 동반자작가 등 다섯 부류 정도가 있다고 하였다.<sup>24)</sup> 소뿌르작가는 ‘반동작가의 陣營機關에 嬌眉를 팔고 있는’ 작가이며, 사회민주주의작가는 ‘프롤레타리아트를 부르조아에 팔아 먹기를 업으로 하는’ 작가이며, 동반자작가는 ‘恒常 프롤레타리아트에게 接近하려는 의욕을 가진’ 작가라는 것이다. 申鼓頌의 눈에 카프작가와 동반자작가는 긍정적 존재로 비치고 있다. 申鼓頌은 동반자작가를 긍정했거나 옹호했던 레온·트로츠키와 워른스키의 견해를 입론으로 삼았던 것이다. 申鼓

20) 『第一線』, 1932. 7, p. 101.

21) 위의 책, 1932. 8, p. 95.

22) 위의 책, 1932. 7, p. 102.

23) 『第一線』, 1932. 9, p. 99.

24) 『第一線』, 1932. 9, p. 103.

頌은 싸베트문학에서의 동반자작가들이 일부는 ‘新신프조아文學化’하고 또 다른 일부는 ‘프로레타리아트에 갖가지하야 同伴者化’ 하였다고 밝혀 놓았다. 양분화 또는 해체는 어떤 나라의 동반자작가들에게도 다 해당되는 필연적 운명이기도 하다. 그는 위엘박호의 견해를 여러 차례 인용하는 가운데 프로작가들은 동반자작가들에 대해 ‘지도적 입장’에 서야 하는 것임을 하나의 법칙으로 굳히고자 하였다. 그런데 여기서 한가지 주목해야 할 것은 지도적 입장에 설 수 있으려면 ‘中心的 同伴者作家의 作品보다 높은 藝術的 水準을 명확하게 한 작품을 제작하는 것’<sup>25)</sup>이라고 한 대목이다. 정치의식이나 조직의 면보다는 예술적 수준의 측면에서 우위를 확보함으로써 지도적 입장에 서겠다는 것은 의외로 보일 수 있다. 끝으로 申鼓頌은 동반자에 대한 태도가 제대로 된 곳은 일본과 싸베트 뿐이라고 하면서 동반자로서 프로문학 진영의 동맹자가 될만하며 또 되고자 하는 작가들은 현재 어떤 문학유파나 그룹에 있든지 관계없이 환영할 것이라고 하였다. 그리고 그동안 프로작가들의 예술적 수준이 동반자작가들보다는 높았기 때문에 앞으로 계속 지도적 입장에 설 수 있을 것이라고 장담하였다. 이는 申鼓頌의 착각이요 편견이라 아니할 수 없다.

비록, 트로츠키, 위론스키, 위엘박호 등의 이론의 내용과 수준에서 거의 나간 것이 없다 하더라도 평론 「同伴者作家問題」는 이전의 글들 보다는 논의의 넓이와 깊이를 더 잘 확보해 놓고 있다. 동반자작가의 분화, 지도적 입장의 유지방법, 일본·싸베트와 한국 비교 등 여러가지 구체적인 문제들이 제기되었다. 申鼓頌도 앞서 논한 林和, 李甲基와 마찬가지로 카프 진영에 몸 담고 있으면서 동반자작가들의 영입을 적극 찬성하는 입장을 취하긴 했으나, 카프에의 완전 흡수로 인한 동반자작가들의 해체 만을 이상으로 삼지는 않았다.

## (2) 1933~1946년의 논의

1932년이 지나면서 동반자작가 또는 동반자문학은 제 3의 독립된 존재로 인식되기에 이르렀다. 이러한 인식을 보여 준 예의 하나로 柳壽春의 「朝鮮現代文藝思潮論」(『朝鮮日報』, 1933. 1. 3~1. 5)을 들 수 있다. 이 글은 현상문예에 가작으로 뽑힌 것이다. 이 글은 당시 조선의 3대 문학사상으로 ‘민족주의’와 ‘사회주의’ 그리고 ‘社會主義 同伴者流’를 들었다.<sup>26)</sup> 柳壽春은 사회주의 동반자류 대신 ‘프로레타리아同伴者’란 말을 쓰기도 했는데, 이 말에 대해 민족주의문예는 물론 아니나 카프의 중파성과 통제를 받기 싫어 하는 ‘자율주의적’인 프로문예운동자라는 정의를 내렸다. 그리고 앞으로 이 유파는 큰 세력을 이루게 될 것이라고 예견하였다. 이 글에서 가장 주목해야 할 것은 필자 나름대로 동반자작가의 명단을 작성한 점이다. 시인으로는 宋順鎰, 金海剛, 趙碧岩을, 소설가로는 蔡萬植, 李孝石, 崔貞熙, 宋桂月, 嚴興燮 등을, 평론가로는 安舍光, 洪曉民, 安德根, 成大勳을, 희곡작가로는

25) 위의 책, p. 108.

26) 『朝鮮日報』, 1933. 1. 3.



金永八, 金井鎭, 成大勳을 들었다.<sup>27)</sup> 이 명단은 金八峯의 것보다 1년 앞서 나온 것으로, 동반자작가의 범위를 평론가에까지 넓힌 것도 특징이랄 수 있다. 柳壽春은 蔡萬植을 동반자작가로 꼽은 점에서 李甲基와 대비가 된다.

白鐵은 「文藝人の 새해宣言」이란 시리즈에 참여하여 「文學運動에 對한 斷想二三」(『朝鮮日報』, 1933. 1. 4~5)이란 제목 아래 카프진영을 향해 동반자획득의 중요성을 일깨워 주었고 그 방법을 일러 주었다. 카프는 ‘一般雜階級的 進步的 作家들에서 우수한 작가를 획득할 필요가 있다’고 하였다.<sup>28)</sup> 한마디로 저수지적 행동으로 나아가야 한다고 했다. 白鐵은 소시민적 작가 그 자체를 동반자작가라고는 할 수 없다고 하였다.

安在左<sup>29)</sup>의 「朝鮮프로레타리아 藝術運動의 新展望」(『全線』, 1933. 1)은 특히 동반자작가의 문제에 대해 색다른 견해를 취해 보이고 있다. 가령, 그는 1932년에 ‘작가적 소질’을 가장 잘 보여 준 이로 金南天, 李北鳴, 金玟燮, 崔貞熙 등 네명을 꼽고 나서는 앞의 두 사람은 프로예술에 들어 올 수 있으나 뒤의 두 사람은 ‘同伴者的 地位를 占有하였다’고 보았다. 그는 프로문학과 동반자문학의 친밀성을 강조하는 뜻에서 ‘프로레타리아 同伴者文學’이란 말을 쓰기도 했다. 그는 1929년 이후 兪鎭午, 李孝石, 蔡萬植, 李無影 등에 의해 지속된 동반자문학은 1932년에 와서는 ‘相當한 地位를 窺見히 하여오고 기초공사가 일우워지고 있다’고 하였다.<sup>30)</sup> 安在左는 동반자작가의 독립된 위치를 더욱 크게 인정하여 동반자작가들은 카프의 종파적 통제를 받기는커녕 이제 33년도에는 별도의 조직체와 기관을 만들 것 같은 기미가 있다고 하였다.<sup>31)</sup> 安在左의 판단대로 동반자작가의 독자적 지위를 계속 밀고 갈 경우, 동반자작가라는 이름 자체가 무색해질 수 있다.

安鍾彦은 1932년도 문단을 개관하고 1933년을 전망하는 자리에서 새롭게 제기된 문제의 하나로 동반자작가문제가 있다고 하였다. 安鍾彦은 맑스主義 作家와 동반자작가를 비교하여 후자는 전자보다 ‘예술적으로는 우수하나’ 맑스주의적 세계관은 훨씬 뒤떨어진다고 하였다.<sup>32)</sup> 그리고 전자가 후자를 지도하려면 권위가 있어야 하는데 이 권위는 ‘實踐을 통한 戰鬥的 唯物論的 世界觀의 파악에서 참다운 예술적 수준의 上昇을 가져오는 것’을 말한다.<sup>33)</sup> 이러한 주장은 앞서 말한 申鼓頌의 견해 즉, 예술적 수준의 우위확보를 통한 지도력 행사와는 좋은 대조가 된다. 마르크시즘작가가 동반자작가보다 의식은 앞서고 예술적 솜씨는 뒤떨어진다는 것은 정설에 가깝다. 白鐵도 이 무렵 「同伴者作家問題」(『문학타임스』, 1933. 2)에서 동반자작가들의 정치적 교양이 저열함을 지적하며 카프가 이들을 적극 흡수하여 지

27) 『朝鮮日報』, 1933. 1. 5.

28) 『朝鮮日報』, 1933. 1. 4.

29) 洪曉民을 가리킨다.

30) 『全線』, 1933. 1, p. 46.

31) 같은 책, p. 47.

32) 「一九三二年 文壇의 概觀과 新年文壇의 展望」『批判』, 1933. 1, p. 116.

33) 같은 글, p. 116.

도할 필요가 있다고 하였다.

이미 언전에 여러 차례 동반자론을 발표한 바 있는 白鐵은 '同伴者作家에 對한 感想'이라는 부제를 단 「인테리의 名譽」라는 평론에서 동반자작가에 대해 새로운 정의와 해석을 피하였다. 그는 동반자작가를 '진보적 인테리작가에 대한 광범위한 호칭'이라고 한 다음 '프로레타리아文學과 同方向을 걷고 있는 傾向的 작가'<sup>34)</sup>라는 정의를 제시하였다. 그리고 동반자작가로 불리우는 사람들의 반응을 처음으로 소개하기도 했다. 즉, 몇몇 작가들은 중속, 부화의 느낌을 준다고 하여 불쾌한 반응을 보인다는 것이다. 白鐵은 결국 인테리는 이 용물로서의 속성을 지닌 존재임을 입론으로 하여 동반자작가는 예술적인 면에서는 프로작가보다 고도의 수준을 유지하고 있으나 조직적, 이데올로기적인 면에 있어서는 프로문학의 세력에 이용당할 수밖에 없는 숙명의 존재임을 긍정하고 만다.<sup>35)</sup> 동반자작가와 프로작가의 대비의 결과는 바로 앞서 논한 安鍾彦의 것과 같다.

'文化的 工作에 關한 若干의 時感'이란 부제가 붙어 있는 「文學時評」에서 金南天은 카프를 향해 여러 과오들에 대한 반성을 촉구하는 가운데 특히 동반자작가문제와 조직문제에 대해 시급히 테제를 발표하여야 한다고 보았다. 또 그는 대표적인 동반자작가 兪鎮午가 작금에 빚어내고 있는 '右翼의 墮落'을 크게 우려하면서 「女職工」「五月祭前」으로 돌아가서 그 길에서 새로운 비약을 꾀하라고 하였다.<sup>36)</sup> 그러나 金南天은 兪鎮午가 새로운 비약을 꾀할 수 있으리라고 보지는 않았다. 兪鎮午는 '생활의 비약'이 없어 '작품의 비약'도 이루기 어려울 것이라고 金南天은 생각했기 때문이다. 그 당시 金南天이 가장 큰 관심을 가졌던 것은 좌익을 표방한 잡지들의 실제 경향이었다. 그는 잡지 「全戰」을 '同伴者雜誌'로 파악하면서 앞으로는 '애매하고 반동적인 태도'는 버려야 할 것이라고 충고 한다.<sup>37)</sup> 그리고 아예 좌익잡지로 알았던 「批判」에 대해서는 공격을 아끼지 않았다. 마르크스주의의 왜곡된 이론을 실었을 뿐만 아니라 에로·그로·년센스적인 기사까지 수록했다는 것이다. 그리고 '同伴者作家의 虛榮心の 助長'<sup>38)</sup>이라는 혐의를 걸었다. 이 두 편의 평론을 보면, 金南天은 기본적으로 동반자작가의 존재에게 마땅치 않은 시선을 보낸 것으로 파악된다. 문학활동에 있어 조직이니 운동이니 하는 것을 가장 앞세웠던 金南天에게 '누구에게도 統制받지 않는 自由'<sup>39)</sup>를 희망하는 동반자적 문필가들이 긍정적으로 보일 리는 없다.

카프에 가맹해서 활동중이었던 金友哲은 「同伴者作家의 引導問題」(『朝鮮中央日報』, 1933. 6. 3~8)에서 동반자작가의 속성과 형태, 동반자작가들에 대한 카프작가들의 태도, 동반자작가의 부류 등의 문제들을 깊게 파헤쳤다. 金友哲은 동반자작가들은 대체로 의지박약, 자

34) 『朝鮮日報』, 1933. 3. 2.

35) 『朝鮮日報』, 1933. 3. 3.

36) 『新階段』, 1933. 5, p. 83.

37) 金南天, 「雜誌問題를 爲한 覺書」, 『新階段』, 1933. 6, p. 85.

38) 위의 글, p. 86.

39) 같은 글

유주의적 입장, 개인적 애고이즘, 용단성의 결핍 등등의 이유로 카프에 들어 와 ‘동지적 협동’을 감행치 못한다고 하였다.<sup>40)</sup> 제목이 일러 주고 있는 것처럼 金友哲이 가장 큰 관심을 가진 것은 동반자들에 대해 카프작가들은 어떤 태도를 취해야 하는가의 문제였다. 金友哲은 결과적으로 동반자작가들을 우익적 경향이나 極左傾偏向에 몰아 넣지 않으려면 카프는 때로는 팃쇼화나 가차 없는 비판, 폭로가 있어야 한다고 했다.<sup>41)</sup> 말하자면 그는 카프작가들에게 적극적 태도를 권했던 것이다. 그러나, 그는 막심·고리끼를 예로 들면서 동반자작가들로부터 좋은 점은 배울 줄 알아야 한다고 했다. 설사 동반자작가들이 정치의식이나 마르크스문학이론을 잘 갖추지 못했다 하더라도 무조건 비판하거나 축출만 해서는 안 된다는 것이다. 좋은 말로 타일러 카프로 완전 흡수해야 한다고 일렀다.

더욱이 ×××를 앞둔 急迫한 現情勢에 있어서는 캄푸안의 文藝批判家는 그들의 小市民性, 反動性을 批判하면서 同時에 보다도 그들의 우리들의 事業에의 援助 支持 協同 同情 寄與의 力量을 높이 評價해야 한다.<sup>42)</sup>

결국 金友哲은 카프측 문사들에게 교사, 재판관, 후원자로서의 역할을 동시에 수행하기를 바란 것이라 할 수 있다. 또 그는 수많은 무명의 동반자를 카프의 영향권 안으로 끌고 들어 와야 한다고 하였으며 그것도 평론이 아닌 작품을 통해서라야만 목적을 달성할 수 있다고 보았다. 카프작가와 동반자 작가의 관계 설정 방법에 있어 金友哲은 이전의 논객들보다는 구체적이며 현실적이라고 하겠다. 끝으로, 그는 동반자작가를 이론적 수준은 알고 기술은 고도인 자, 기술은 보잘 것 없지만 이론적 파악이 확고한 자, 기술이 높은 얕든 카프에 막연히 호의를 가진 자 등과 같이 세 부류로 나눌 수 있다고 하면서 이중 두번째 경우가 카프의 ‘선’에 가장 접근해 오기 쉽다고 하였다.<sup>43)</sup> 역시 金友哲도 동반자작가와 프로작가의 합치 가능성을 예술이 아닌 의식의 동질성에서 찾은 것이다. 金友哲이 카프 측에게 조심스럽게 충고하는 방식을 취했다면 安舍光은 카프 측에게 보다 많은 책임을 묻는 태도를 취했다. 카프는 동반자작가문제에 관한 한 일정한 지도방침도 없는 데다 배타성이 강하고 섹트릭 성격이 짙다는 것이다. 따라서 카프는 동반자작가의 문제를 자기비판과의 연계 아래서 피해야 한다고 결론지었다.<sup>44)</sup> 의식수준도 낮아지고 실천력도 약해진 카프를 내부적으로 재정비하지 않으면 동반자작가문제에 대해서도 묘안이 나올 수가 없다는 것이다.

1934년에 들어 서면서 金八峯이 「朝鮮文學의 現在의 水準」(『新東亞』, 1934. 1)에서 당시 문인들의 사조적 계보를 작성한 것을 만나게 된다. 金八峯은 당시의 조선문단을 우선 ‘민

40) 『朝鮮中央日報』, 1933. 6. 4.

41) 『朝鮮中央日報』, 1933. 6. 5.

42) 『朝鮮中央日報』, 1933. 6. 6.

43) 『朝鮮中央日報』, 1933. 6. 8.

동반자작가와 同盟者作家는 차이가 있다고 하였다.

44) 安舍光, 「동반자작가問題를 清算함」, 『朝鮮文學』, 1933. 10, p. 103.

族主義'와 '○○主義'<sup>45)</sup>로 대별한 다음, ○○主義를 다시 '同伴者的 傾向派'와 '갠프派'로 나누었다. 金八峯은 총 78명의 문인들을 계열화 작업의 대상으로 잡았는데 이 중 '同伴者的 傾向派'에는 17명을, '갠프派'에는 12명을 집어 넣었다. 동반자적 경향파에는 兪鎮午, 張赫宙, 李孝石, 李無影, 蔡萬植, 趙碧岩, 柳致眞, 安舍光, 安德根, 嚴興燮, 洪曉民, 朴花城, 韓仁澤, 崔貞熙, 金海剛, 李洽, 趙容萬 등이 포함되어 있다.<sup>46)</sup> 金八峯에 의하면 동반자적 경향파는 '小市民的 自由主義의 隊伍로부터 階級意識에 覺醒하면서 漸次로 左翼陣營에 接近하는 작가'<sup>47)</sup>로 설명된다. 위의 17명의 문인들은 작품 내에 사회주의의 논리를 긍정적으로 수용한 점, 당시의 못 가진 자들에 대한 동정과 집중묘사를 피한 점, 현실을 적응주의보다는 저항과 파괴의 논리로 인식한 점 등을 공통적으로 보여 주긴 하나<sup>48)</sup> 金八峯 자신이 내린 정의에 모두 정확히 부합된다고는 할 수 없다. 金八峯이 1933년도 단편소설들을 돌아 보는 자리에서 李無影을 향해 '思想的 傾向으로 말하면 自由主義者이요 作家的 分野로 보면 同伴者的 傾向作家'<sup>49)</sup>라고 말한 것을 보면, 그는 동반자작가 대신에 동반자적 경향파를 고집했던 듯하다. 이미 1924, 5년에 金八峯이 경향성 또는 경향문학에 대해 정확하게 이해했던 것을 상기하면, 동반자적 경향파란 용어는 동반자작가의 성격과 위상을 좀 더 분명하게 규정하는 것으로 볼 수 있다. 金八峯도 위의 金友哲, 安舍光과 마찬가지로 카프진영의 프로문사들에게 종파성, 편협성, 기계적 주입성 등을 청산해야 한다는 충고를 아끼지 않았다.

朴勝極은 「朝鮮文學의 再建設」(『新東亞』, 1935. 6)에서 '同伴者 또는 傾向作家라고 일컫는 社會的인 進步的 作家들의 創作에서는 宛然이 다른 有望한 色彩를 看取할 수 있다'<sup>50)</sup>고 하여 동반자작가의 별명으로 경향작가가 있음을 암시하고 있다. 이점에서 朴勝極은 바로 앞서 논한 金八峯과 동일한 생각을 지닌 것이 된다. 즉, 두 사람은 동반자작가를 제 2의 경향작가로 파악하고 있는 것이다. 이어 朴勝極은 그 당시의 작가와 작품 중, 李無影의 「틀스토이」, 「山家」, 「타락녀 이야기」, 「만보노인」, 兪鎮午의 「김강사와 T교수」, 朴花城의 「이발사」, 「눈오는 밤」, 姜敬愛의 「원고료이백원」, 「해고」는 경향적이라고 하였다. 이때의 경향적이 동반자적임은 두말 할 것도 없다.

金斗鎔은 九人會의 경향을 분석하는 자리에서 특히 李孝石을 염두에 두고 동반자적 입장이 하나의 분명한 세력이었다고 지적하였다.<sup>51)</sup> 그리고 프로작가는 가장 '용감한' 작가이며

45) ○○은 社會나 階級이란 말을 삭제한 것으로 볼 수 있다.

46) 『新東亞』, 1934. 1, p. 46.

47) 같은 책

48) 참고, 同伴者作家一考, 『삼과 문학적 인식』, 문학과지성사, 1988, p. 135.

49) 金八峯, 一九三三年度 短篇創作七十六篇, 『新東亞』, 1933. 12, p. 26.

50) 『新東亞』, 1935. 6, p. 129.

51) 金斗鎔, 九人會에 對한 批判, 『東亞日報』, 1935. 7. 28.

동반자작가는 가장 ‘진보적인’ 작가라고 비교하기도 했다.<sup>52)</sup> 이러한 견해는 九人會에서의 李孝石의 비중을 지나치게 크게 잡은 결과라고 할 수 있다. 평론가로서 작가에게 보내는 편지 형식으로 되어 있는 「作家 兪鎮午氏를 論함」(『新東亞』 1936. 4)에서 安畝光은 기획이 주는 압박감 때문인지 玄民에 대한 긍정평가 충동을 잘 제어하지 못한 탓인지 동반자작가에 대한 카프의 접근법을 공격하는데 역점을 두었다. 즉, 安畝光은 카프가 동반자작가를 포용하지 못하고 배제, 절교하였다고 또 ‘外廓的 作家’에 대해서 작품보다는 조직의 면에서 평가해 버렸다고 비판하였다.<sup>53)</sup> 외곽적 작가란 용어도 주목할 만 하거니와 작품의 질적 평가보다는 ‘조직적 렛텔’을 훨씬 더 큰 기준으로 삼았다고 비판한 대목도 흥미할 가치가 있다. 그러나 安畝光은 玄民에게 동반자작가는 「五月의 求職者」, 「女職工」, 「五月祭前」을 썼던 바로 그 시절의 파거사가 되고 만 것임을 암시하고 있다.

洪曉民은 1936년도의 창작계를 개괄해 본 「昨年 創作界의 一瞥」(『風林』 1937. 1)에서 조선문단을 지배하는 사회사상을 민족주의사상, 사회주의사상 그리고 ‘이 兩個의 思想을 混沌한 同伴者思想’<sup>54)</sup> 등 크게 세가지로 정리하였다. 그리고 李孝石에 대해선 새로운 형식을 시도하였으나 여전히 동반자사상에 머물고 있다 하였고 安懷南의 작품경향에 대해선 ‘민족주의동반자’라고 할 수 있다고 하였으며 姜鸞鄉, 韓仁澤과 같은 작가를 두고는 사회주의 쪽도 민족주의 쪽도 아닌 동반자작가일 뿐이라고 하였다.<sup>55)</sup> 여기서 洪曉民은 이것도 저것도 아닌 중간파를 가리키는 말로 동반자작가라는 용어를 쓰기도 했다. 1937년 봄에 와서는 동반자작가의 지시범위가 넓어졌다는 뜻이 된다. 同伴者思想을 민족주의사상이나 사회주의사상과 대등한 제 3의 사상으로 파악하여 제시했던 洪曉民인 만큼 동반자작가는 곧 중간파작가의 별칭이라는 인식은 당연한 것일 수도 있다. 林和도 해방 직후에 해방이전까지의 소설의 발전과정에 대해 일종의 공식보고를 하는 자리에서 그 동안의 소설의 계열은 민족파/계급파 또는 순문학파/계급문학파로 대별할 수 있다고 한 다음, 계급문학에 가깝기도 하고 순문학에 근접하기도 하나 결국 ‘獨自의 경지에 있는’ ‘中間派’ 혹은 동반자문학이 제 3의 갈래로 추가될 수 있다고 하였다.<sup>56)</sup> 그리고 동반자문학의 대표적인 작가로 李無影, 兪鎮午, 李孝石 등을 꼽았다. 결국 카프가 해체되어 동반자작가들에게 지도력을 행사하려 들거나 압력을 넣거나 기대를 걸거나 할 중심세력이 소멸되면서 동반자작가는 독립된 위치를 차지하게 된 것이다. 내용이 있든 없든, 결집력이 있든 없든 동반자작가는 당시 일부 논쟁들 사이에서 제 3의 독립된 세력으로 인식되기에 이르렀다.

52) 위의 글, 『東亞日報』, 1935. 7. 31.

53) 『新東亞』, 1936. 4, pp. 268-269.

54) 『風林』, 1937. 1, p. 8.

55) 위의 책, pp. 9-10.

56) 林和, 朝鮮小說에 關한 報告, 『建設期的 朝鮮文學』, 조선문학가동맹, 1946, p. 59.

### 3. 同 伴 者 作 家 의 성 격 과 위 상

동반자작가를 일컫는 말로는 혁명의 伴侶(염상섭), 隨 伴 者 또는 隨 伴 作 家(권환, 박영희), 사회주의동반자, 푸로레타리아 同 伴 者(유수춘, 安在左), 同 伴 者 的 傾 向 作 家(金八筆), 傾 向 作 家(朴勝極), 中 間 派 作 家(洪曉民, 林和), 外 廓 的 作 家(安含光), 伴 侶 者(金友哲) 등이 있었다. 그리고 보다 더 구체적이면서 길어진 용어로는 ‘雜階級的 進 步 的 作 家’, ‘進 步 的 小 市 民 作 家’, ‘진보적 인텔리 작가’, ‘자유주의적 중간파 작가’ 등이 있다. 그러나 동반자라고 하여 꼭 左 傾 同 伴 者 만 가리키는 것은 아니다. 러시아 동반자작가들이 훗날 좌익동반자와 우익동반자로 분화되었던 것처럼, 또 洪曉民이 ‘民族主義 同 伴 者’ 라는 전무후무한 말을 썼던 것처럼 동반자작가들은 꼭 좌익만을 지향하는 것은 아니다. 이외에 동반자작가에 근접하는 명칭으로 ‘放浪的 作 家’ 가 있다. 李 甲 基는 프로작가, 동반자작가, 방랑적 작가는 분명히 구분될 필요가 있다고 보면서 蔡萬植을 방랑적 작가라고 했는데 이에 반해 蔡萬植은 작품으로는 이 세 부류의 작가들 간의 차이는 알 수 없다고 했다. 李 甲 基와는 대조적으로 柳壽春, 金八峯처럼 蔡萬植을 동반자작가에 포함시킨 논객도 있다. 이렇게 보면 放浪的 作 家는 부단히 동요하면서 자유를 지향하는 동반자작가로서의 성격을 잘 드러낸 경우가 된다.

1930년대에 동반자작가라고 불려진 문인들 대부분이 불쾌한 반응을 보였다는 기록이 있는 것처럼, 동반자작가의 별칭들은 동반자작가를 낮추어 본 것, 호의적으로 본 것, 대등한 존재로 인정한 것 등으로 나눌 수 있다. 隨 伴 者, 外 廓 的 作 家, 周 邊 作 家 등의 명칭은 첫째 경우에, 동반자, 반려, 푸로레타리아동반자, 동반자적 경향파 등은 두번째 경우에, 중간파 작가, 경향작가, 진보적 인텔리작가 등은 마지막 경우에 포함시킬 수 있다. 첫째 경우가 동반자작가를 카프나 프로작가에 종속되어 있는 것으로 본 반면 세번째 경우는 현재도 앞으로도 독립된 존재로 인식한다는 것이다.

동반자작가의 성격과 위상에 대한 규정은 논자의 문학적 입장이나 관점에 따라 달리 나타난다. 동반자작가에 대한 다양한 논의를 수집·정리하고 난 후 동반자작가의 위상론을 프로작가와 동류로 본 경우, 非프로작가로 본 경우, 중간파로 본 경우 등 세가지로 정리한 것<sup>57)</sup>도 있거니와 동반자작가의 기본성격과 위상은 다양하게 또 유동적인 것으로 나타나고 있다. 소브르조아의 ‘카프침입’에서 동반자작가의 한 발생원인을 잡고 있는 權煥이 침입동기로 호기심, 유행심리, 동일화 작용 등을 꼽은 것은 동반자작가의 성격을 부정적으로 파악한 것이라 할 수 있다. 물론 權煥은 동반자작가와 카프 내의 반동분자는 엄연히 가려 내야 한다고는 했지만 동반자작가에 대한 부정적 인식을 털어 내지 않았다. 동반자작가에 대

57) 郭根, 앞의 책, p. 47.

해 1930년도의 朴英熙부터 1946년도의 林和에 이르기까지의 많은 논객들이 내린 정의는 첫째, 동반자작가의 바탕이 소브르나 인테리라고 밝힌 것, 둘째, 동반자작가는 카프측이나 프로문학에 근접해 있음을 강조한 것, 셋째, 동반자작가는 본질적으로 자유지향적임을 밝힌 것, 넷째, 예술성이나 사상의 면에서 프로작가와 동반자작가를 비교한 것 등으로 나누어진다. 물론, 모든 정의가 이 중 어느 한 가지만으로 짜여져 있는 것은 아니다. 첫째 내용을 담은 것으로는 ‘수반자는 계급적 견지로 보아 개척할 점 많고 소브르 이데올로기가 어른거린다’(朴英熙, 1930년), ‘동반자작가는 小부르륵에서 전향한 것’(林和, 1932년), ‘동반자작가는 진보적 인테리작가에 대한 광범위한 호칭’(白鐵, 1933년), ‘小市民的 自由主義의 隊伍로부터 계급의식에 각성하여서……’(金八峯, 1934년) 등이 있다. 두번째 내용 즉 在偏向을 강조한 것으로는 ‘카프에 소속은 안 되어 있으나 작품경향이 카프에 가까운 사람’(朴英熙, 1930년), ‘예술적 행동에 있어서 ××을 이해하고 프로레타리아트의 모든 정치투쟁에 同感的 意識을 갖는 작가’(申鼓頌, 1932년), ‘恒常 프로레타리아트에게 접근하려는 의욕을 가진 작가’(위와 같음), ‘푸로레타리아트문학과 同方向을 짓고 있는 작가’(白鐵, 1933년), ‘……접차로 좌익진영에 접근하는 동반자적 경향’(金八峯, 1934년) 등이 있다. ‘카프의 宗派性和 統制를 받기 싫어하는 自律主義的인 작가’(柳壽春, 1933년), ‘누구에게도 통제받지 않는 자유를 ‘희망하는 작가’(金南天, 1933년), ‘소시민적 자유주의의 대오로부터……’(金八峯, 1934년) 등과 같은 정의는 동반자작가의 자유인으로서의 기본성격을 일러 주는 것들이라 하겠다. 네번째 내용을 제시한 것으로는 ‘동반자작가는 마르크시즘작가에 비해 예술적으로는 우수하나 마르크스주의적 세계관은 훨씬 뒤떨어진다’(安舍光, 1933년), ‘동반자작가가 예술은 우위나, 조직이나 이데올로기 면에서는 뒤떨어진다’(白鐵, 1933년) 등과 같은 정의가 있다. 金友哲이 「동반자작가의 引導問題」(1933)에서 동반자작가를 이론적 수준은 낮고 기술이 고도인 자, 기술은 보잘 것 없지만 이론적 파악이 확고한 자, 기술이 높은 얕은 카프에 막연히 호의를 가진 자 등으로 三分한 것도 네번째 경우에 넣을 수 있다. 그런가하면 金友哲이 동반자작가를 三分한 것은 동반자작가의 左偏向性을 지적한 경우에 해당되기도 한다. 결국, 일제하 한국 동반자작가를 대상으로 한 정의는 위에 말한 네 가지 내용을 종합·정리함으로써 완전해 가까운 것이 될 수 있을 것이다.

또한, 李甲基가 동반자작가를 프로작가와 放浪的 작가의 사이에 놓은 것, 申鼓頌이 동반자작가를 카프작가, 민족계량주의작가, 소부르작가, 사회민주주의작가 등과는 별도의 존재로 파악한 것, 柳壽春이나 洪曉民이 동반자작가를 사회주의작가나 민족주의작가 그 어디에도 속하지 않은 제 3의 독립된 존재로 본 것 등등은 동반자작가의 위상을 밝히는데 결정적인 참고가 된다. 카프가 해체된 시기를 전후로 해서 동반자작가를 제 3의 독립된 존재나 중간과로 인정하려는 태도는 더욱 설득력을 갖게 되었다. 1930년에 본격적으로 시작되었고 1932년도와 1933년도에 비등했고 1934년 이후로는 별 관심을 끌지 못했던 동반자작가론은

결국 동반자작가의 위상이 ‘카프의 주변세력’에서 ‘사회주의도 민족주의도 아닌 제 3의 중간파’로 격상되어 간 과정을 분명하게 보여 준 것이라 할 수 있다. 물론, 동반자작가의 세력이 실제로 커졌다기보다는 동반자작가에 대한 긍정적 인식의 폭이 커진 것으로 해석할 수도 있다. 동반자작가를 ‘진보적 작가’나 ‘중간파 작가’로 폭넓게 인식한 태도는 카프 해체 이후에 굳어지기 시작하면서 해방 직후에는 동반자작가는 아예 중간파작가라는 등식이 통용되기에 이른다. 동반자작가에 대한 논의의 역사에서 선구적 위치를 차지하고 있는 權煥은 해방직후에 우익적 경향과 극좌적 경향을 다 경계하면서 동반자작가의 광범한 포용이 급무이며 중대사라고 하였다.

우리는 그러한 極左의 傾向을 嚴戒하는 同時에 모든 畧의 獨善의 傾向에 對하여도 不絶히 警戒하여 적어도 우리에게 求心의으로 志向해 오는 者라면 意識이 距離를 不問하고 모든 進步의 同伴者의 藝術家를 最大限度로 廣汎하게 包容하며 吸收하여 우리 陣營을 擴大強化할 것이다.<sup>58)</sup>

해방직후에 ‘브르조아민주주의혁명론’의 대원칙 아래서 ‘강력한 문화의 통일전선 조직’을 하나의 행동강령으로 채택한 문학단체에 몸을 담았던 林和, 權煥, 韓曉<sup>59)</sup>로서는 동반자작가의 최대한의 광범한 흡수사업은 당연한 것이었다. 朝鮮文學家同盟은 과거의 카프와는 달리 옛 카프작가들과 동반자작가들을 모두 맹원으로 삼았던 것이라 할 수 있다. 문화의 통일전선 구축에 있어 동반자작가는 좌익이해와 예술적 능력을 고루 갖춘, 말하자면 최적의 존재였던 것이다. 동반자작가들은 해방직후에는 좌익문학단체에 의해 주로 ‘획득대상’으로 여겨졌거나와 이에 반해 1930년대에는 획득대상이면서 동시에 ‘지도대상’이기도 했다. 1930년대에 동반자작가의 ‘획득대상’으로서의 측면을 강조한 이는 權煥, 林和, 白鐵, 李甲基 등이다. 이에 비해 카프를 향해 마르크시즘의 교육과 같은 지도의 필요성을 고찰한 이로는 申鼓頌, 安舍光, 金南天, 金友哲 등이 있다. 그런가 하면 金八峯, 金友哲, 安舍光 등은 동반자작가흡수사업의 부진의 큰 책임을 카프에게 물었다. 동반자작가를 주로 획득대상으로 생각하는 태도는 카프가 동반자작가에게서 도움받을 것이 있음을 뜻한다. 이에 반해 주고 지도대상으로 여기고 있는 태도는 동반자작가가 카프에게 도움받을 일이 있음을 의미한다.

이 논문의 맨 앞장에서 논한 바 있는 1920년대의 러시아의 동반자작가와 1930년대의 우리의 동반자작가를 여러 각도에서 비교하는 것도 동반자작가의 성격과 위상을 밝히는 데 큰 참고가 된다. 러시아 동반자문학이 ‘혁명의 동반자’(fellow-travelers of the revolution)라는 말에서 알 수 있듯이 혁명의 분위기를 대타적 개념으로 삼았는데 비해 한국 동반자문학은 카프를 중심축으로 해서 생겨난 개념이다. 전자는, 1930년대에 접어들어 혁명의 분위기가

58) 權煥, 現情勢와 藝術運動, 『藝術運動』, 1945. 12, p. 13.

59) 韓曉, 藝術運動의 展望, 『藝術運動』, 1945. 12, p. 6.

中間派의 獲得, 廣汎한 文化層의 組織化는 藝盟의 거대한 투쟁목표라고 하였다.



심화되면서 중간적, 과도기적 성격에서 벗어나 극좌적 경향으로 빠져 든 반면 후자는 1935년에 카프가 해소되면서 극좌논리에서 중간적 성격으로 바뀌어 갔다. 한국 동반자작가들이 사회주의문학과 존재의 운명을 같이 한데 반해, 러시아 동반자작가들은 左傾向, 右傾向으로 양분되어 나가다가 사회주의·사실주의의 대두로 완전 해체되고 만다. 결국, 동반자작가의 성격과 위상은 그 중심축이나 지향대상 또는 지도부가 되는 문학조직이 처한 상황에 좌우된다고 하겠다. 카프는 1930년대 초에 자체조직의 강화 필요성에서 ‘동반자작가 획득’을 의쳤고, 자신의 존립이 근본적으로 어려워지기 시작했을 때 ‘동반자작가 완전 분가론’을 내비쳤다. 카프해체 후 동반자작가는 제 3의 세력으로 인식되기에 이르렀다.

#### 4. 결 론

수반자작가, 진보적 인텔리작가 등과 같은 동반자작가의 別稱들은 동반자문학이 프로문학의 반러나 주변세력, 소시민적이며 진보적 경향, 경향성, 중간좌적 위상 등과 같은 기본 성격을 지닌 것임을 잘 일깨워 준다. 1926년도의 廉想涉에서부터 1946년도의 林和에 이르기까지 동반자작가에 대해 시도된 여러 본질론들은 동반자작가의 바탕이 소브르나 인텔리라고 규명한 것, 동반자작가는 카프측이나 프로문학에 근접해야 한다고 주장한 것, 동반자작가는 본질적으로 자유지향적이라고 주장한 것, 예술성이나 의식의 면에서 프로작가와 동반자작가를 비교한 것 등으로 나누어 볼 수 있다. 이상에 말한 네가지 내용을 종합·정리할 때야 동반자작가에 대한 비교적 완전한 개념규정이 나올 수 있을 것이다. 1930년대의 문단세력을 셋으로 나누어 보든 다섯으로 나누어 보든 동반자작가를 하나의 독립된 존재로 인정하는 태도는 카프해소 이후 더욱 두드러지게 나타난다. 동반자작가에 대한 1930년대의 논의의 전개과정은 동반자작가의 위상이 ‘카프에의 종속성이나 주변성’에서 ‘제 3의 독립된 존재나 사조’로 격상된 과정 그것이라 할 수 있다. 카프 해소 전후나 해방직후에는 동반자작가는 곧 중간파 작가 또는 진보적 작가라는 등식이 통용되기도 했다. 조선문학가동맹이 개최했던 ‘전국문학자대회’는 좌파가 중간파나 진보파를 흡수하러 한 일대 기도라고 볼 수 있다. 1930년대에 동반자작가는 카프로부터 ‘획득대상’이나 ‘지도대상’으로 여겨졌거니와, 해방직후에는 동반자들은 거의 ‘획득되어야 할, 그러면서도 대등한 존재’로 인식되었다. 이런 인식의 배경에는 ‘문화의 통일전선 조직’이라는 당시 좌파 문학단체들의 공통된 목적의식이 있다. 동반자작가의 성격과 위상은 해방정국 하의 좌파 단체들의 행동강령과 연결지어 살펴 볼 경우 새로운 모습으로 나타날 수도 있다. 동반자작가를 어떻게 인식하고 동시에 얼마 만큼 긍정적으로 뽑아 들이려 했느냐 하는 것은 해방정국의 좌익문학단체들간의 차이점을 알 수 있는 하나의 기준이 되기도 한다. 이렇게 볼 때 동반자작가의 문제는 단순히 해방이전의 문학에만 관계있는 것이라고 굳히기는 어렵다. 해방정국의 문학

운동이나 조직 그리고 작품을 논구하는 자리에서도 비중있게 다루어져야 할 문제가 된다. 또 동반자작가의 문제는 1930년대 당시 동반자작가로 지목된 문인들의 성향을 카프 중심의 시각에서만 검토하고, 추진하는 차원에서만 끝낼 성격의 것이 아니다. 왜냐하면 同伴者意識은 그 당시 동반자작가로 불리운 사람들 만의 전유물은 아니기 때문이다. 만약 전유물이었다면 동반자작가도 하나의 문학그룹으로 가시화되었었을 것이다. 그 당시 동반자작가는 과연 누구누구였느냐 하는 문제보다는 동반자의식의 실체는 무엇이며 당시 문단에 어떻게 기능했느냐 하는 문제가 더욱 중요한 것이다.

## 참 고 문 헌

### 1. 국내 주요논저

- 建設期の 朝鮮文學, 白楊堂, 1946.
- 郭 根, 日帝下の 韓國文學研究, 集文堂, 1986.
- 權 煥, 無産藝術運動 過去一年의 警顧와 將來의 展開策, 『中外日報』, 1930. 1. 10~1. 30.
- \_\_\_\_\_, 平凡하고도 緊急한 問題, 『中外日報』, 1930. 4. 11~18.
- \_\_\_\_\_, 現情勢와 藝術運動, 『藝術運動』, 1945. 12.
- 金南天, 雜誌問題를 爲한 覺書, 『新階段』, 1933. 6.
- 金斗鎔, 文壇動向의 打診, 『東亞日報』, 1935. 7. 28~8. 1.
- 金友哲, 同伴者作家의 引導問題, 『朝鮮中央日報』, 1933. 6. 3~8.
- 金八峯, 朝鮮文學의 現在의 水準, 『新東亞』, 1934. 1.
- \_\_\_\_\_, 一九三三年度 단편창작 76편, 『新東亞』, 1933. 12.
- 金八峯文學全集 I, IV, 문학과 지성사, 1988.
- 朴勝極, 朝鮮文學의 再建設, 『新東亞』, 1935. 6.
- 朴英熙, 카프作家와 隨伴者의 文學的 活動, 『中外日報』, 1930. 9. 21.
- \_\_\_\_\_, 革創期の 文壇側面史, 『現代文學』, 1960. 4.
- 白 鐵, 文藝時評, 『第一線』, 1932. 9.
- \_\_\_\_\_, 文學運動에 對한 斷想二三, 『朝鮮日報』, 1933. 1. 4~5.
- \_\_\_\_\_, 同伴者作家問題, 『文學타임스』, 1933. 2.
- \_\_\_\_\_, 同伴者作家에 對한 感想, 『朝鮮日報』, 1933. 3. 2.
- 申鼓頌, 同伴者作家問題, 『第一線』, 1932. 9.
- 安在左, 朝鮮프로레타리아 藝術運動의 新展望, 『全線』, 1933. 1.
- 安舍光, 一九三二年 文壇의 概觀과 新年文壇의 展望, 『批判』, 1933. 1.
- \_\_\_\_\_, 同伴者作家問題를 清算함, 『朝鮮文學』, 1933. 10.

- \_\_\_\_\_, 評論家로서 作家에게 보내는 便紙, 『新東亞』, 1936. 4.
- 廉想涉, 프로레타리아文學에 對한 「피」氏의 言, 『朝鮮文壇』, 1926. 5.
- 柳壽春, 朝鮮現代文藝思潮論, 『朝鮮日報』, 1933. 1. 3~5.
- 임규찬 · 한형기편, 카프비평자료총서 IV, 태학사, 1989.
- 임영태편, 植民地時代 韓國社會와 運動, 사계절, 1985.
- 李甲基, 文壇寸針, 『批判』, 1932. 1.
- 李源朝 · 俞鎭午論, 『人文評論』, 1940. 1.
- 林 和, 當面情勢의 特質과 藝術運動의 一般의 方向, 『朝鮮日報』, 1932. 1. 9.
- 曹南鉉, 同伴者作家 一考, 『삶과 文學적 인식』, 문학과 지성사, 1988.
- \_\_\_\_\_, 한국지식인소설연구, 一志社, 1984.
- 蔡萬植, 玄人君의 蒙을 啓함, 『第一線』, 1932. 7~8.
- 洪曉民, 昨年創作界의 一智, 『風林』, 1937. 1.
2. 국외서
- Marx, Engels, On Literature and art, progress publishers, 1978.
- Trotsky, Leon, Literature and Revolution, The Univ of Michigan Press, 1971.

## 《Abstract》

**A study on the character and aspects of the “fellow-travelers”****Nam-Hyon Cho**

The names of the “fellow-travellers” such as accompanying writer, progressive intelligentsia writer made us aware that literature of the “fellow-travelers” was the circumference and friends of the proletariat literature, petit-bourgeois progressive trend, tendency, in-between writers. The various definitions about the fellow-travelers from the year 1926 to the year 1946 include the facts that the disposition of the fellow-travelers leaned toward KAPF, that the fellow-travelers was different from KAPF writers in terms of artistic character and ideology. When these elements are put together, complete definition about fellow-travelers will come out.

The phase of fellow-travelers changed from “belongings to KAPF” to “the third, independent being.” Right after 8.15 Emancipation, the thought that the fellow-travelers is similar to the progressive writer or in-between writer became popular. The character and the phase of the fellow-travelers will be re-elucidated when general principles of leftist organization connect to the fellow-travelers. It is more important what the substance of the fellow-travelers consciousness is. And it is not the right attitude to look on the fellow-travelers as only the 1930’s phenomenon. The area and role of the fellow-travelers should be extended.