

同人誌 《白潮》의 文學史的 性格

李 東 夏

- | | |
|------------|------------|
| 1. 서론 | (2) 月灘 朴鍾和 |
| 2. 작가별 검토 | (3) 懷月 朴英熙 |
| (1) 露雀 洪思容 | 3. 결론 |

1. 서론

한국 근대문학사의 연구에 있어서 1920년대 초기의 문학활동에 대한 검토가 얼마나 커다란 위치를 차지하는가에 대하여는 긴 설명이 필요하지 않을 것이다. 종래의 통설과 같이 동인지 《創造》의 창간(1919)을 본격적인 근대문학의 시발점으로 파악할 경우에는 더 말할 나위도 없거니와, 그것을 “1910년대 후기에서부터 시작하여 계속되는 일련의 과정 중 한 단계 정도 이상의 것이 아니”⁽¹⁾라고 볼 경우에도 1920년대 초기의 문학에 대한 검토가 가지는 중요성은 줄어들지 않는다. 그 중에서도 1922년 1월에 창간되어 이듬해 9월까지 존속한 동인지 《白潮》는 《창조》, 《廢墟》, 《薔薇村》 등 그에 선행한 여러 동인지들을 계승하면서 1920년대 초기 문학의 한 절정을 이루었다고 볼 수 있는 만큼, 그것에 대한 연구가 지니는 의의는 아무리 강조되어도 지나침이 없다.

문제의 이같은 비중에 상응하여, 《백조》에 대해서는 지금껏 술한 논의가 행해져 왔다. 白鐵 교수의 《朝鮮新文學思潮史》(首善社, 1948)에서부터 金容稷 교수의 《한국근대시사·제 1부》(새문사, 1983)에까지 이르는 선학들의 호한한 업적에 의하여 《백조》에 대해서는 많은 부분이 밝혀져 온 것이 사실이다. 또한 직접 《백조》에 참가하였던 朴鍾和, 朴英熙, 金基鎭 등의 회고적인 기록이 풍부하게 남아 있어서 연구자들에게 커다란 도움을 주고 있기도 하다.

그러나 지금까지의 《백조》 연구에 재고되어야 할 문제점들이 없었던 바는 아니다. 그 중에서도 특히 강조되어야 할 것은 개개의 작가들이 지닌 독자

(1) 金興圭, 《文學과 歷史의 人間》(創作과 批評社, 1980), p. 219

적인 작품세계에 대한 고찰을 통하여 귀납적으로 결론을 종합하는 태도가 지금까지의 연구에서는 결여되어 있었다는 사실이다. 다시 말하면 《백조》라는 동인지를 하나의 큰 덩어리로 보고 그 덩어리 전체의 특징을 모더니티 지향성(modernity orientation)이라든가 식민지 중산층의 도피주의 혹은 신경향파 문학의 前派 등으로 규정지어 《백조》 소속의 작가 전부에게 하향적으로 떠다 안기는 태도가 주류를 이루었으며 작가 개개인의 특징에 대한 보다 정밀한 검토가 소홀했다는 것이다.

본고에서는 이와 같은 기존 연구의 방법론적 취약점을 극복하여 동인지 《백조》의 실상과 그 문학사적 위치를 보다 정확하게 파악하기 위한 시도로서 작가별 연구에 관심을 기울이고자 한다. 《백조》에 참여했던 동인으로는 洪思容, 박종화, 박영희, 羅稻香, 李相和, 玄鎭健, 李光洙, 安碩柱, 盧子泳 등이 있으며 제 3호에 김기진, 方定煥이 가입한 바 있다. 본고에서는 이 가운데 홍사용, 박종화, 박영희 세 사람을 검토할 작정이다. 완벽한 연구를 위해서는 《백조》의 동인 전부를 살펴 보아야 하겠지만 현재로서는 지면의 제약상 그것이 불가능하므로 차선책으로서 《백조》의 동인 가운데 중추를 이루었던 세 작가를 선택한 것이다. 이들은 《백조》의 발간을 기획하고 3호까지 끝나간 핵심 멤버들이었을 뿐 아니라 발표된 작품의 분량에 있어서도 타의 추종을 불허할 정도였으므로 이같은 선택에는 별다른 문제가 없을 것으로 본다. (2)

2. 작가별 검토

(1) 露雀 洪思容

여러 가지 면에서 《백조》의 실질적인 주재자였다고 할 수 있는 노작 홍사용은 이 동인지에 12편의 시, 1편의 수필 그리고 「저승길」이라는 소설을 싣고 있는데 이들 작품을 종합하여 검토해 보면 몇 가지 중요한 특징을 추출

(2) 여기에 대해서는, 홍사용·박종화·박영희 세 사람이 모두 시 장르에 치중하였다는 사실을 지적하면서 소설 부분의 대표자를 한 두명 추가시켜야 균형이 맞게 된다고 비판하는 입장이 예상될 수 있겠다. 그러나 이미 金允植 교수가 지적하였듯 《백조》라는 동인지 자체가 다분히 詩誌의 성격을 띠고 있다는 점(金允植, 《韓國現代詩論批判》(一志社, 1975), p. 212 참조), 그리고 위의 세 사람 모두 《백조》지를 통해서 소설 창작을 시도했었다는 점 등으로 볼 때 이런 비판은 근거가 박약하다.

할 수 있다.

첫째는 한국적인 전통에 그의 사상과 문학이 밀착되어 있다는 점이다. 그는 「그리움의 한묵금」이라는 수필에서 “朝鮮의藝術이 그리웁다. 우리祖上들의나리어준 그藝術이 그리워못견타겟다 藝術로 불린 우리의歷史는 얼마나燦爛하얏스며, 우리의家乘은 얼마나 赫赫하얏느냐”⁽³⁾라고 말함으로써 전통 예술에의 강한 애착을 고백하고 있을 뿐 아니라, “靑솔밭밧 黃土밭가 실보드 나무 육거진속의 한채의草家 우리집이 그리웁다. 보리마당질터에서 돌이깨를 엮메이는 農軍의얼굴이 그리웁다. 물동우를 니고가는 숫시악시의사랑이 그리웁다”⁽⁴⁾라는 귀절에서 확인되듯 전통적인 인간상과 정서에 대한 강렬한 애정을 지니고 있기도 했던 것이다. 또한 이러한 전통의 세계를 함부로 이탈하여 ‘새것’의 맹목적인 모방으로 치달는 풍조에 그가 크게 반발하고 있었음은 《백조》 제 2 호의 「六號雜記」에 잘 나타난다.

大概는 넘어新을솜이려 애쓰다가 新도新이안이고 舊도舊가안인 무엇인지 알수업는 一種特製品이되여바림이 큰缺欠이며 엇던甚한것은 무엇을 흥내낸다고 民族的리슴까지 죽여바리고 아모뜻도업는 廣造玉을맨드러바림은 매우 遺憾이올시다⁽⁵⁾

이러한 그의 자세는 시 「그것은 모다 솜이엇지만은」에서 전통적인 귀불놀이를 애정깊게 묘사한 사실에도 반영되어 있지만 그의 문학과 관련하여 이러한 전통지향적 성격이 보다 중요한 의의를 띠는 것은 그의 작품 속에 무수히 나타나는 여성적인 눈물의 과잉현상을 전통적인 恨의 정서와 연결시켜 풀어볼 수 있다는 사실에서 온다. “저항할 수 없는 고통에 직면했을 때 그 고통을 피동적으로 수용하여 울음으로 내면화시키는 태도”⁽⁶⁾라고 풀이될 수 있는 恨의 정서는 한국의 전통적 정서 가운데 여성적인 측면을 담당하는 것으로서 남성적인 해학·비판의 정신과 나란히 전승되어 온 것이어니와 홍사용이 그의 문학 속에서 펼쳐 보인 감상의 세계는 이러한 恨의 정서와 결코 무관하지 않은 것이다.

첫째의 특징과 밀접하게 연결되어 있는 두번째의 특징은 吳世榮, 崔元植 등의 논자들에 의해 이미 주목된 바 있는 민요에의 관심이다. 홍사용은 《백조》 2호에 경상도민요 한 수를 소개했을 뿐 아니라 직접 창작에서도 민요에

(3) 《백조》 제 3 호, p. 206

(4) *Ibid.*, p. 207

(5) 《백조》 제 2 호, p. 152

(6) 李東夏, 〈失郷意識의 文學的 展開〉, 《政經文化》 1983년 2월호, p. 324

의 관심을 반영시켰으니 「시악시 마음은」, 「흐르는 물을 붓들고서」 등이 그 구체적인 성과였다. 이들은 모두 소품으로 그쳤으나 후대에 그가 쓴 「각시풀」, 「離恨」 등의 뛰어난 창작민요를 예고한다는 점에서 중요성을 갖는 것이었다. 또한 오세영 교수가 지적했듯 외견상 자유시로 보이는 「봄은 가더이다」 같은 작품에도 민요적 울조가 살아 있다는 점, 「그것은 모다 썸이엇지만은」에서 산문시형과 민요시형을 중첩시킨 점⁽⁷⁾ 등은 홍사용의 마음 속에 민요에의 관심이 얼마나 두터이 자리하고 있었던가를 다시한번 증명하는 사례이다.

세번째로 우리가 홍사용에 관하여 주목할 것은 그가 강렬한 민족의식과 현실비판정신을 지니고 있었다는 사실이다. 그가 《백조》 2호의 「육호잡기」에서 “朝鮮사람이면은 누구나 다—말하는 바이지만은 우리는 自由가업습니다”⁽⁸⁾라는 이야기를 하고 「그리움의 한묵금」에서는 “그리도 繁華하다셔들든 所謂萬戶長安은 시방에야 누가보기에 生命이업는 검은체봉이 힘업시조오는 듯하다하지안홀이가잇스랴”⁽⁹⁾라는 탄식을 토하며 「썸이면은?」에서 “내가 입을담을야, 입을담을어? / 속고도, 말못하는 이世上이다 / 억울하고도, 말 못하는 이世上이다”⁽¹⁰⁾라 절규하고 「나는 王이로소이다」에서 “쫓긴이의노래”⁽¹¹⁾를 말한 것은 모두 이 민족의식과 비판정신의 소산으로 간주될 수 있다. 특히 그의 소설 「저승길」은 최원식 교수가 밝힌 것처럼 “3·1운동은 실패했지만 이 운동이 열어놓은 민족해방운동의 치열한 불길은 결코 꺼질 수 없다는 신념을 상징적으로 서술”⁽¹²⁾한 것이요 “인간성을 파괴하는 일체의 봉건적·식민주의적 질곡에 대한 강한 항의를 제출”⁽¹³⁾한 작품으로서 1920년대 초기의 문학을 말할 때 결코 빠뜨려서는 안될 역작이라고 한 것이다.

《백조》를 무대로 홍사용이 펼쳐 나간 문학세계의 특징은 대충 이상과 같은 세 가지 항목으로 정리될 수 있거니와, 여기서 또 한 가지 우리의 관심을 끄는 것은 신경향과 문학에 대하여 홍사용이 취했던 태도이다. 주지하는 바와 같이 신경향과 문학은 《백조》가 중간될 무렵을 전후하여 큰 힘으로 우

(7) 吳世榮, 《韓國浪漫主義詩研究》(一志社, 1980), pp. 370-372

(8) 《백조》 제 2 호, p. 151

(9) 《백조》 제 3 호, p. 205

(10) 《백조》 창간호, p. 19

(11) 《백조》 제 3 호, p. 131

(12) 崔元植, 《民族文學의 論理》(創作과批評社, 1982), p. 150

(13) *Ibid.*, p. 151

리 문단을 휩쓸어 왔었는데, 홍사용은 조금도 여기에 동요된 흔적이 없는 것이다. 절친한 벗이었던 김기진, 박영희 그리고 鄭栢 등이 다투어 새로운 물결을 타는 상황에서 홍사용이 끝까지 초연할 수 있었다는 것은 자못 주목을 요하는 현상이 아닐 수 없다.

이 문제를 해명하는 데에는 金允植 교수가 제안한 전통지향성과 모더니티 지향성이라는 개념이 유용할 듯하다. 김윤식 교수는 한국문학사를 전통지향성과 모더니티 지향성의 변증법적 과정⁽¹⁴⁾으로 파악하면서, 그 중 프로문학은 “강력한 모더니티 지향성”⁽¹⁵⁾에 해당한다고 보았다. 그런데 홍사용은 위의 검토에서 충분히 드러났듯 전통지향성의 입장을 고수한 존재였던 것이다. 따라서 홍사용이 그 강렬한 현실비판의식에도 불구하고 신경향파 문학에 대하여 끝까지 냉담했던 것은 지극히 자연스러운 일로 이해될 수 있다.

(2) 月灘 朴鍾和

홍사용, 박영희 등과 더불어 《백조》의 창간 멤버 중에서도 핵심적인 존재였던 월탄 박종화는 이 동인지에 8편의 시, 각 1편씩의 수필·평론·소설·시극, 그리고 러시아의 민요에 대한 소개문을 발표하고 있다. 이들 작품을 종합적으로 검토할 때 우리는 그가 《백조》 동인들 가운데서도 특히 흥미로운 위치에 놓여 있음을 확인하게 된다. 즉 그는 전통지향성과 모더니티 지향성의 두 갈래 흐름 가운데 어느 한쪽에도 완전히 몸을 담지 못하고 불안하게 동요하면서 일종의 분열상태를 드러내고 있는 것이다.

이 중에서 표면상 두드러지는 것은 모더니티 지향성이다.

오——검이여 참삶을주소서,
 그것이 만일 이세상에 엿을수업다하거든
 열쇠를주소서
 죽음나라의 열쇠를주소서,
 참 ‘삶’의 잇는곳을 차지라하야
 冥府의 巡禮者 | 되겟나이다. ⁽¹⁶⁾

——「密室로 도라가다」

이러한 귀절에서 우리가 확인할 수 있는 것은 서구 상징시의 강렬한 마취

(14) 金允植, *op. cit.*, p. 189

(15) *Ibid.*, p. 239

(16) 《백조》 창간호, p. 13

력에 의해 지배되는 공간에서 박종화의 시적 상상력이 작동하고 있다는 점이다. 사실 「密室로 도라가다」뿐 아니라 「黑房悲曲」, 「死의 禮讚」 같은 다른 작품들에서도 한결같이 나타나고 있는 지상의 생에 대한 총체적 부정과 '죽음'으로 표상되는 초월적 세계에 대한 갈구는 분명히 모더니티 지향성의 한 가닥을 드러내는 것이며 좀더 구체적으로 말하자면 서구 상징시에 대한 공감과 추종의 증거가 된다.

여기서 한마디로 서구 상징시라 했지만, 1920년대 초기에 서구의 상징시를 열렬히 받아들였던 많은 시인들 가운데서도 박종화의 경우는 다소 독특한 점이 있지 않은가 한다. 즉 이 시기에 상징시 수용의 대표적 존재였던 金億같은 사람이 “베를렌드의 압삽하고, 폐쇄적인 상징주의”(17)를 주로 수용한 데 대하여 박종화의 시는 오히려 보들레르적인 특질을 느끼게 하는 것이다. 위에 인용한 싯귀라든가 그 조금 뒤에 이어지는 “아—가란다 冥府의 길을/참의삶을 찾기위하여./열쇠를달라 거것업는 冥府의열쇠를달라”(18)라는 귀절에서 우리는 보들레르에의 강한 반향을 발견할 수 있다.(19) 뿐만 아니라 그의 시 속에 편만해 있는 무덤, 骸骨, 朱土, 薰香, 髑髏, 幽靈, 密室 등의 어휘들에서도 우리는 보들레르적인 분위기를 강하게 느낀다.

그런데 박종화가 《백조》에 발표한 작품들의 세계 가운데에는 이러한 모더니티 지향성으로만 파악해서는 설명되지 않는 부분이 엄연히 존재한다는 데에 문제가 있다. 그 대표적인 증거가 바로 박종화의 첫 역사소설 「목매이는 女子」인 것이다. 死六臣 사건 당시의 申叔舟와 그 부인에 얽힌 야사를 소설화한 이 작품은 우리 역사에 대한 깊은 관심, 절개 및 충의라는 유교적 규

(17) 김현, 〈女性主義의 勝利〉, 《現代韓國文學의 理論》(民音社, 1972), p.143

(18) 《백조》창간호, p.14

(19) 보들레르의 시 「Le Voyage」의 끝 두 연과 같은 것을 참조해 보면 이 점은 쉽게 납득될 수 있을 것이다. 독자들의 이해를 돕기 위하여 名譯으로 알려진 丁奇洙 씨의 번역을 인용해 둔다.

오 '죽음', 늙은 선장아, 매는 왔다! 닳을 감자!
이 고장에 우리는 싫증이 났다, 오 '죽음'아! 배를 차려라!
비록 하늘과 바다는 먹물처럼 검지만,
네가 아는 우리 가슴은 광명에 가득차 있다!
네 壽을 우리에게 부어서 기운을 북돋워 달라!
이토록 그 불꽃에 우리의 머릿끝은 불타오르니,
'지옥'이건 '천국'이건 무슨 상관 있느냐? 우리는 심연 깊숙히,
'미지'의 밑바닥에 잠겨들려다, 새로운 것을 찾기 위하여!

(《惡의 꽃》(正音社, 1968), p.132)

범에 대한 지지, 옛 풍속에 대한 이해 등을 뚜렷이 드러낸 점에서 「密室로 도라가다」 따위에 나타난 모더니티 지향성과는 정면에서 대립한다.

이러한 관점에서 우리는 또한 그의 평론 〈嗚呼我文壇〉을 검토할 수 있다. 이 글이 주장하고 있는 내용은 문사 지망생이 더 많이 나와야 되겠다는 평범한 것이지만 그러한 주장을 개진하기 위하여 동원하고 있는 문체가 그 당시로서는 이미 보기 드물만큼 철저한 구식의 한문투로 되어 있음에 우리는 주목하지 않을 수 없는 것이다.

嗚呼라, 朝鮮文壇은 形體 그 씨 完璧을 成키 前에 萬丈深淵으로 落하여 永永히 그 甦生의 道가 無하려 하는가. 그 萌芽가 茁하여 씨 長키 前에 枯死의 慘을 遭하여 無心히 그 幻滅에 永消하고 已할 것인가! 昊天이 그 默默하니 吾人은 誰를 向하여 訴하라. 萬人은 寂寂然 聲이 無하니 그 誰를 握하여 語하라. (20)

이러한 의고적 문체는 보들레르를 탐독하고 「永遠의 僧房夢」을 꿈꾸던 당대의 모던 문사 박종화의 정신세계에서 아직도 고전적인 한문 문화가 커다란 자리를 차지하고 있었음을 증거하는 사례로 원용될 수 있다. 그리고 여기에는 어린 시절 소학교를 다니지 않고 전통적인 한학을 배웠으며 16세에 상투를 틀어 冠禮를 치르기도 했던 박종화의 경력이 밀접히 관련되고 있는 것이다.

박종화가 보여준 이같은 분열은 “임의가젓든 빛은남어 褪色된지오래였고 새로운이에 부르지짐은 아적도쓰거옵지못”(21)한 시대—이른바 문화접변기—에 놓인 지식인의 한 전형을 나타낸다고 말할 수 있으며, 전통지향성의 계보에 굳게 자리잡았던 홍사용과 모더니티 지향성의 표본을 구현한 박영희의 두 극단 중 어느 편도 아닌 중간지점에 위치한다고 하겠다.

《백조》가 종간될 무렵 박종화는 김기진, 박영희 등의 감화를 받으면서 ‘力の 예술’을 주장하게 되며(〈文壇의 一年을 追憶하야〉, 《開關》1923년 1월호), 1924년 12월 《개벽》지에 발표한 〈甲子文壇縱橫觀〉 같은 글에서는 신경향파에 대해 분명한 공감감을 표시하기도 한다. 그러나 김기진의 회상기에도 기록되어 있듯 박종화는 처음에는 “반역정신, 진실탐구정신에 크게 공명하였으나, 이 정신의 프롤레타리아 해방운동과 사상적으로 결부되는 점에 이르러서 그는 주저하지 않을 수 없었”(22)으니 그는 끝내 PASKYULA에도 KAPF

(20) 《백조》 제 2 호, p. 140

(21) 朴鍾和, 〈육호잡거〉, 《백조》 창간호, p. 141

(22) 金基鎭, 〈韓國文壇側面史〉④, 《思想界》1956년 11월호, p. 135

에도 가담하지 않았고 나중에는 오히려 「錦衫의 피」(1936)를 위시한 복고적 역사소설에 손뼌으로써 이른바 국민문학파의 계보를 잇게 되는 것이다.⁽²³⁾ 이런 점에서도 그는 처음부터 신경향파와는 무연했던 홍사용과 신경향파의 주역을 거쳐 KAPF의 맹장이 되었던 박영희의 중간지점에 위치한다고 말할 수 있다.

(3) 懷月 朴英熙

박영희가 《백조》에 발표한 작품은 시 13편, 소설 1편, 번역 1편(와일드의 「살로메」), 수필 2편이다. 《백조》 3호에 게재된 「生の悲哀」라는 글은 ‘研究’라고 표시되어 있으나 수필의 범주에 넣을 수 있다.

박영희가 《백조》시대에 쓴 작품들은 널리 알려진 바와 같이 퇴폐적이며 낭만적인 정서를 주조음으로 삼고 있는데, 그렇다고 해서 홍사용과 같이 전통적인恨의 색깔과 결부된 감상의 유로는 아니고, 어느 편이나 하면 서구 근대시의 영향을 질게 입은 것이다. 이 점에서 박영희의 세계는 앞에서 살핀 박종화의 문학 중 모더니티 지향성에 해당되는 부분과 통한다고 할 수 있겠지만, 엄밀히 따져 보면 이들 양자 사이에서도 중요한 차이가 발견된다. 그것은 박종화가 생의 세계를 부정하고 죽음의 나라를 동경하기는 하되 어디까지나 동경하는 마음 내지는 그곳으로 가려는 결의의 파력만으로 그쳤음에 반하여 박영희는 가공적인 환상의 세계를 자의적으로 설정하고 거기에 탐닉하는 태도를 보이고 있다는 사실이다.

가지고온것이란 情熱하나뿐,
 차지려온것이란 眞理의 그것뿐,
 풀는情熱은 온몸을 살우건마는
 아득한眞理는 차를바이업습니다

(23) 백철 교수는 박종화와 신경향파 문학파의 관계에 대하여 다음과 같은 발언을 하고 있다. “적접 작품을 통해서도 그는 「아버지와 아들」(1924년 《개벽》 9월호) 또는 「黎明」(同誌 25년 1월호) 등을 통해서 경향파 문학에 참가하려는 의도를 일시 보였다”(《朝鮮新文學思潮史·現代篇》(白楊堂, 1949), pp. 6-7). 이러한 백철 교수의 주장에는 전혀 타당성이 없다. 「아버지와 아들」은 세대적 감각의 차이에 기인한 부자간의 갈등을 그린 것으로 金煥의 「神秘的幕」(1919), 나도향의 「젊은이의 時節」(1922)과 동렬에 놓이는 작품이며, 「黎明」은 조흔의 풍습에 대한 신세대의 반항에서 소재를 취한 작품으로 이광수의 단편 「無情」(1910), 「少年의 悲哀」(1917) 등을 연상시킨다. 이들 작품은 어떤 측면에서 관찰하더라도 신경향파와는 무관하다고 말하지 않을 수 없다.

스스로 미친이의 境域에 뛰어
다시 未知로 갈뿐이외다. (24)

—박종화, 「黑房悲曲」

아! 내가만든 黃金塔은 다쳐나가고
밤 潮水의 출렁거리는 물결만
내 마음 黃金塔까지쳐나가게 하엿도다.
아! 쳐나가는 塔우에안즌나의愛人이여! (25)

—박영희, 「幻影의 黃金塔」

두 사람의 세계는 이처럼 다르다. 박종화가 생이란 허무하다고 판단하면 서도 그 허무를 직시하려는 극기 또는 허세 (26)의 포즈를 보여 준다면, 박영희는 쉽게 환상속의 도피처를 설계하고 그리로 향함으로써 일거에 현실을 초탈해 버리려는 욕구를 강하게 드러내는 것이다. 따라서 박종화의 작품과 비교할 때 박영희의 시에는 고통을 향락화하고 거기에 탐닉하려는 도착된 심리가 좀더 짙게 보인다. 박영희는 위에 인용한 시 「幻影의 黃金塔」의 끝 부분에서 “金剛石갓흔/눈물방울” (27)의 아름다움에 취함으로써 삶의 고뇌를 벗어나려는 탐미적 포즈를 드러내며 다른 작품에서도 자주 환상의 공간을 설치하고 거기에 몰입하는 정신적 조작의 기술을 발휘한다. 따라서 그의 경우에는 고통의 몸짓도 일종의 세련된 제스처로 느껴진다. “아! 그대여! / 그대의 흰손과팔을 / 이 어둔나라로내밀어주시요! / 내가가리라, 내가가리라, / 그대의 흰팔을 조심해밧으면서——” (28) (「幽靈의 나라」), “내病室로는 어엿분 세處女가들어오면서 / ——당신의알는가슴우에우리의손을대이라고 / 달님이, 우리를보냈나이다. ——” (29) (「月光으로싼病室」) 따위는 그 좋은 실례들이다.

(24) 《백조》 제 2 호, p. 117

(25) 《백조》 창간호, p. 53

(26) 金興植 교수는 박종화의 시세계에 대하여 “시인의 절망 자체가 근거없는 과장이든지 그의 의지가 허세에 지나지 않는다”라는 견해를 표명하고 있다 (〈1920年代 前半期 文學活動의 意識과 實際〉(서울대학교 대학원, 1981), p. 90). 이러한 견해는 다음과 같은 金允植 교수의 주장과 연결시켜 음미해 볼 만하다.

“생과 허무의 심연을 건너뛰는 시적 곡예는 많은 설명이 요청될 것이다. 그러나 그러한 부가적 설명은 신을 상징하지 않은 상태에서는 다분히 무의미해질 공산이 크다. ‘허무’나 ‘절대’는 신을 염두에 둘 때 비로소 본질적 의미를 떨 수 있기 때문이다. 그러므로 월탄의 「黑房悲曲」이 이 이상의 의미를 띠지 못하는 당연한 결과이다.”(金允植, *op. cit.*, pp. 219-220)

(27) 《백조》 창간호, p. 54

(28) 《백조》 제 2 호, p. 28

(29) 《백조》 제 3 호, p. 48

이처럼 고통까지도 제스처로 만들고 탐미적인 경향으로 기울는 태도는 다분히 오스카 와일드를 연상시키거나와 앞에서 말했듯 박영희가 와일드의 「살로메」를 번역하여 《백조》에 실고 있는 것은 그가 와일드로부터 다대한 감화를 받았다는 사실을 증거하는 움직일 수 없는 자료가 된다.

이미 밝힌 것처럼 박영희는 홍사용, 박종화에 비해 모더니티 지향성을 확고히 드러낸 존재로 간주된다. 그는 홍사용이 몸담고 있던 민요나恨의 세계와 무연하였음은 물론이요 박종화와 같이 선비적인 한문의 교양에 마음을 기울이지도 않았다. 이러한 차이는 그들의 출신성분(홍사용의 부친은 대지주였고 박종화는 宮校의 아들이었으며 박영희의 아버지는 서울에서 毛物廳을 경영하다가 그만두고 돈놀이를 하는 소지주가 되었다) 및 교육환경(홍사용과 박종화가 장기간의 한문교육을 이수했던 반면 박영희는 11세 때 소학교에 입학했고 나중에는 일본 유학을 했으며 그 중에서도 특히 영어학교를 다녔다)과 무관하지 않을 것이다.

박영희는 《백조》 3호의 〈육호잡기〉에서 任鼎宰가 쓴 〈文士諸君에게 與하는 一文〉(《개벽》 1923년 7월호)에 대하여 신랄한 공격을 가하고 있는데 이로 보면 《백조》 3호가 나오던 1923년 9월경까지는 그가 아직 신경향파에 대해 회의적인 입장에 있었음을 알 수 있다. 그러나 그 후 박영희는 점점 더 좌경의 도를 더해 가서 마침내는 PASKYULA의 조직에 참여하고 KAPF의 결성에 있어서도 주동자 노릇을 하며 이후 10년 동안 프로문학의 맹장으로서 활약하게 된다. 앞에서 본 홍사용이나 박종화의 경우와 달리 박영희가 이처럼 쉽게 또 철저하게 프로문학으로 기울어 간 데에는 물론 여러 가지 요인이 복합적으로 작용하고 있겠지만 그 중 하나로서 우리는 박영희가 《백조》 동인들 가운데서도 특히 모더니티 지향성을 강하게 지니고 있었다는 사실을 지적하지 않을 수 없다.

3. 결 론

지금까지 문학동인지 《백조》의 중심 멤버로 활약하였던 세 사람의 문인을 개별적으로 검토해 본 결과, 《백조》에 대한 기존의 통념 가운데는 재고를 요하는 부분이 적지 않다는 사실이 드러났다.

재고되어야 할 통념 가운데 첫번째 것은 “《泰西文藝新報》에서 《창조》, 《폐허》, 《장미촌》으로 이어지는 모더니티 지향성의 가닥이 《백조》에 와서는

일방적 大腦多血化로 빚어졌”(30)다는 생각이다. 위에서 검토된 홍사용이나 박종화의 예를 통하여 명백히 밝혀진 것처럼 《백조》의 성격은 결코 모더니티 지향성 일변도가 아니었으며 차라리 극단적인 전통지향성에서부터 극단적인 모더니티 지향성에 이르기까지 다양한 스펙트럼을 형성하고 있었다고 보는 편이 실상에 부합된다.

재고되어야 할 통념 가운데 두번째 것은 《백조》의 문학이 “전진적 역사주체로서의 역할이 消去된 식민지 중산층 지식인들의 방황과 무력감 그리고 고독한 개인주의의 자기표현”(31)에서 그친다고 보는 태도이다. 「저승길」을 정점으로 하는 홍사용의 문학이 위와 같은 비난으로부터 벗어나 있다는 것은 말할 나위도 없거니와 박종화의 경우도 「목매이는 女子」를 써서 절개의 개념을 재음미해 본 것이라든지 러시아 민요를 소개하는 자리에서 다음과 같은 소견을 피력해 놓은 것을 보면 쉽사리 ‘방황·무력감·고독한 개인주의’로 낙인찍고 말 수는 없다는 것을 알게 된다.

藝術을民衆化하여 莊嚴한藝術의 찬란한 빛을 民衆과 더불어 한꺼내아가 嘆賞하며 民衆으로 더불어 한 水平線 위에 있어서 人生과藝術의 極致로운 法悅속에 드러가 崇高한 生の 眞理를 闡明하고... (32)

박종화의 이같은 생각은 그 후에 ‘力の 예술’을 주장하고 〈甲子文壇縱橫觀〉에서 문학과 민중의 관계에 대하여 깊은 관심을 쏟는 태도로 이어진다.

재고되어야 할 통념 가운데 세번째 것은 김기진의 개입과 더불어 《백조》가 와해되었으며 그 맥은 다음에 오는 신경향파의 문학으로 곧장 이어졌다는 생각이다. 이 중에서 첫번째 항목 즉 김기진의 등장이 《백조》를 와해시킨 주동력이었다는 견해는 바로 김기진 자신에 의하여 유포된 것인데, 여기에 대해서는 《백조》의 재정적 기둥이었던 홍사용의 파산이 이 동인지의 종말을 가져온 주된 원인이었다고 한 박종화의 회고담(33)이 효과적인 반증을 제공한다(曹南鉉 교수도 이 점에 관하여 “김기진의 자기도취에 찬 설명은 별 설득력이 없다”(34)고 지적한 바 있다). 그리고 두번째 항목 즉 《백조》의 맥이 그대로 신

(30) 金允植, *op. cit.*, p. 239

(31) 金興圭, *op. cit.*, p. 261

(32) 《백조》 창간호, p. 135

(33) 朴鍾和(대담), 〈「白潮」時代와 懷月〉, 《文學思想》 1973년 8월호, p. 375

(34) 曹南鉉, 〈「廢墟」 「白潮」에 관한 研究史 批判〉 《冠嶽語文研究》 제 2집, p.

경향파에 이어진다고 보는 견해는 박영희, 이상화 그리고 3호에야 비로소 가입하였던 김기진에게만 초점을 맞추고 홍사용은 물론 나도향, 현진건, 노자영 등 《백조》의 많은 중요 멤버들이 처음부터 끝까지 신경향파와는 무관하였으며 박종화 역시 궁극적으로는 프로문학과 상합하자 못하였다는 엄연한 사실을 몰각한 편파적 발상이라고 생각된다.

그러면 《백조》라는 동인지가 갖는 문학사적 의의는 궁극적으로 무엇인가? 한 마디로 거기에 대답하자면, 1920년대 초기의 문학인들이 지녔던 다양한 의식을 폭넓게 수용하면서 1920년대 후반기의 좀더 풍요로운 문학적 성숙을 준비해 준 데에 《백조》의 의의가 존재한다고 말할 수 있을 것이다. 《백조》는 홍사용의 전통지향성에서부터 박영희의 모더니티 지향성에 이르기까지, 또 노자영의 감상적 유희취미에서부터 이광수의 지사적 포즈에 이르기까지 실로 다채로운 스펙트럼을 하나의 울타리 안에 포용하고 있었던 동인지였다. 그것을 간단하게 하나의 개념으로 묶어서 논하는 것은 무리이며, 설령 어떤 필요에 의해서 그런 작업을 시도할 경우에도 ‘문화접변기의 지식인 집단’이라든가 ‘넓은 의미에서의 낭만주의자 그룹’과 같은 포괄적인 성격규정에서 더 좁은 단계로 내려가서는 안될 것이다. 또 《백조》의 품에서 태어난 자식으로서 신경향파만을 강조하여 거론하는 것도 지나치게 단선적인 발상이 아닐 수 없다. 나도향의 후기소설, 현진건의 성숙기 문학, 홍사용의 후기 민요시와 희곡들, 박종화의 역사소설 등도 엄연히 《백조》가 낳은嫡子들이나 것이다. 《백조》가 1920년대 후반기의 좀더 풍요로운 문학적 성숙을 준비해 주었다는 우리의 판단은 바로 이러한 사실을 종합적으로 고려한 끝에 얻어진 결론이다.