
서 평

전위라는 전통

[서평] 손유경(2016), 『슬픈 사회주의자 — 미학적 실천으로서의 한국 근대문학』, 소명출판, 239쪽.

장 문 석*

그러나 나는 / 사람이 / 더구나 青年이 /
무단이/ 墓穴을 팔 양으로 /
세상에 나왔다고는 / 믿지 않는다 /
별과 더부러 / 크나큰 宮殿을 /
역시 우리는 / 渴望하지 않느냐 //

- 임화(1938),

「별들이 습창하는 밤 — 李相春君의 외로운 주검을 爲하여」

더위가 손에 잡힐 듯한 1930년 초여름. 경성제대 법문학부 철학과에서 미학·미술사를 전공하고 미학연구실 조수로 근무하며 연구를 이어갔던 고유섭(高裕燮)은 잡지 『신흥(新興)』에 투고하기로 기약한 한 편의 글을 쓰고 있었다. 그것은 ‘美學의 史的 概觀’에 관한 글이었다. 서문을 마무리 하면서, 그 글의 의미를 스스로 변증해야 했던 터. “…… 또한 一邊으로

* 도쿄(東京)외국어대학교 총합국제학연구원 외국인연구자

이 一文이 將次 이 새[땅]에 移植되어, 開花結實의 美果를 이룰 美學의……”. 잠깐 만년필을 멈춘다. 그가 지금 쓰려는 표현은 일본어 식으로 말하자면 ‘美學の前衛(미학의 전위)’였다. 젠에……, 前衛……, 전위……. 심사숙고 끝에 그가 선택한 단어는 ‘앞장(前衛)’이었다. “…… 美學의 앞장(前衛)이 되기를, 換言하면 紹介役이 되기를 自負(이것은 결코 “king of king”을 意識에 두고 하는 말이 아니다. 讀者는 恕諒하라.)하고 나서는 以上, (將次 압날을 두고 筆者가, 얼마나 이 일을 爲하야 犧牲하겠느냐하는 것은, 擔保의 限이 아니지만은) 斯學의 史的 概觀이 不可避의 經路일가 한다.” (고유섭(1930), 『미학의 사적 개관』, 『신흥』, 1930.7, pp. 39-40)

식민지 조선에서는 이미 1920년대 중반부터 전위(前衛)라는 개념이 두루 쓰였다. 전위부대(前衛部隊)라든지, 전위동맹(前衛同盟) 등이 그 용례였다. 그것을 알면서도 고유섭이 굳이 ‘前衛’를 조선의 한자어 음으로 읽지 않고 ‘앞장’이라는 역어를 선택한 것은, 미학적 의미에서의 ‘앞장’과 정치적 용어로 두루 사용되던 ‘전위’를 구별하고 싶었기 때문은 아닐까(물론 다른 한 편 식민지 조선에서 미학을 연구하는 주체의 입장으로서는, ‘앞장 서다’ 등 식민지 조선의 민중이 쓰던 말인 ‘앞장’을 통해 avant-garde를 ‘재구성’해보고 싶은 자의식이 있었을지도 모른다). 하지만 예술적 아방가르드와 정치적 아방가르드 모두 “동일한 전제, 즉 삶은 근본적으로 변화해야 한다는 데서 출발”했다는 칼리니스쿠의 언급을 떠올려도 좋겠지만, 식민지 조선에서도 avant-garde 혹은 젠에[前衛]의 번역어로는 ‘전위’가 선택되었다. 결과적으로 정치적 실천과 미학적 실천이라는 겹치면서도 어긋나는 두 가지 의미를 모두 내포한 채 ‘전위’라는 개념은 형성되었고 두루 사용되었다. 고유섭의 글이 눈길을 잡아두는 또한 가지 사실은, 그가 식민지 조선에서 처음으로 미학의 역사를 체계적이고 본격적으로 소개한다는 것에 대한 ‘자부심’과 함께 혹시라도 그것이 소양배양만한 교만으로 비치지는 않을까하는 젊은 학인의 신중한 겸손을 품고 있다는 점이다. 그 역시 ‘처음’, 다른 말로는 전통 없음이라는

조건을 앞에 두고 개념의 사용 하나 하나가 체체하도록 신중했다.

처음이라는 자부심과 곤혹, 그리고 정치와 미학의 겹침과 어긋남. 고유섭의 번역어 선택에 관여해 있던 이 두 가지 조건은, 1930년대 식민지 조선의 문학자들의 전위적 실천에서도 관여하면서 일종의 평행론적 풍경을 형성하였다.

문제는 1930년대 식민지 조선이라는 시공간에 과연 적극적인 부정이 필요할 만큼 ‘충분히 부패한’ 부르주아 예술이 존재했었는가 하는 점이다. 부패란 건강한 부르주아 문화가 쌓일 만큼 쌓인 뒤에야 진행되는 것이 아닐까? “전통을 제대로 증오할 수 있기 위해서는 그것을 자신 속에 가지고 있어야만 한다”라는 아도르노의 지적을 떠올린다면, 난숙한 부르주아 문화 자체가 형성되지 못한 1930년대 식민지 조선에서 시대의 전위가 되려던 일군의 예술가들이 무엇을 ‘제대로’ 부정할 수 있었는지는 여전히 의문이다. [...] 그러나 목표가 불확실했다고 해서 과정이 치열하지 않았던 것은 아니다. 우리가 흔히 구별해서 부르는 예술적 전위와 정치적 전위되기의 길은, 적어도 1930년대 식민지 조선의 예술가들에게는, 뫼비우스의 띠처럼 궁극적으로 서로 통할 수밖에 없는 동일한 유토피아적 충동의 소산이었다. (48-49)

인용문은 1930년대 식민지 조선에서 전위들이 어떠한 양상으로 존재했는지, 그리고 그들이 마주했던 곤혹은 무엇이었는지를 축도하여 제시한다. 인용문의 뒷부분에서 저자는 식민지 조선에서 정치적 전위와 예술적 전위의 길이 궁극적으로 서로 통할 수밖에 없는 길이었음을 말한다. 그리고 인용문 앞에서는 식민지 조선에서 전위가 증오하고 부정할 만한 ‘전통’이 부재하였음을 지적하고 있다. ‘전위’와 ‘전통’. 이 두 가지 개념은 『슬픈 사회주의자 - 미학적 실천으로서의 한국 근대문학』(손유경, 소명출판, 2016)에 접근할 수 있는 고갱이이다.

『슬픈 사회주의자』는 부제에서 볼 수 있듯 ‘미학적 실천(aesthetic practice)’이라는 시각에서 1930년대 식민지 조선의 ‘문예부흥’을 재조명

하는 것을 목표로 하고 있다. 앞서 보았듯 저자는 ‘전위’라는 개념을 통해 이 시기의 문학자들의 실천을 다시 읽고자 하는데, 이러한 읽기는 그 이전까지 1930년대 문학을 읽어왔던 익숙하고 정형화된 독법과의 팽팽한 긴장을 전제하고 있다. 이 책은 문학사적으로 일종의 상식이 되고 자연화된 독법인 1930년대 문학을 카프 해산 이전과 이후로 나누어 이해하는 방식이나, 모더니즘과 리얼리즘의 경합, 혹은 그 둘의 교차와 길항으로 이해하는 방식 등을 거절한다. 월북작가 해금(1988) 이후 20여 년이 넘도록 한국근대문학 연구의 공리(公理)와 같이 존재했던 이들 독법들은 끊임없이 극복의 대상으로 호명되었고 무수한 연구 성과가 축적되었으나, 동시에 그 독법이 가진 현실적이며 직관적인 규정의 효과는 여전한 상황이었다. 이러한 상황을 비판적으로 인식한 저자가 선택한 연구의 방식은, 규범화된 독법을 표면적으로 문제 삼기보다는 그 독법을 지탱하고 있는 개념들과 사유의 방식을 점검하는 것이었다. 저자는 지금까지의 1930년대 한국근대문학 연구는 “운동/생활, 현실/내면, 사회적인 것/개인적인 것, 구조/주체, 객관/주관과 같은 위계적이며 빈곤한 이분법”(22)으로부터 자유롭지 못했다고 진단한다. 대신 비판 이론, 탈식민주의 이론, 페미니즘 이론의 도움을 받아 수행성(performativity)과 행위주체성(agency)이라는 개념적 자원을 활용한다. 저자는 수행성이라는 개념을 통해 정체성을 존재론적으로 인식했던 기존 연구에 거리를 두면서, “예술적 의장(擬裝)과 정치적 의장을 번갈아 가며 걸칠 수밖에 없는 운명”(11)을 지녔던 식민지 조선의 지식인-문인들의 실천을 다시 읽어 간다. 또한 행위주체성이라는 개념을 통해 자율성과 무조건적 복종의 도식을 넘어서 ‘조건’과 ‘행위’의 관계를 재구성하고자 하였다. 특히 저자는 “주체의 자율적 선택이라는 서구적 이상과는 구별되는 관계적 자율성”, 다시 말해 “자신의 내면을 소유한 자의 자족적 주체성과 달리 타자와의 관계 맺음을 통해 비로소 구성되는 관계적 자율성”(13)에 주목하였다.

이분법을 넘어서려는 저자의 도전적인 문제의식은 별개로, 이분법

의 탈구축을 수행하는 저자의 실제 작업은 신중하면서도 과감하다. 신중하다는 것은 두 가지 의미에서인데, 우선 저자의 작업이 기존의 개념을 폐기하는 방식으로 나아가는 것이 아니라, ‘모더니스트’, ‘리얼리스트’, ‘비주류’, ‘여류’ 등의 개념을 “좀 더 두텁게 만들어 자원화”(23)하는 방식을 선택한다는 점에서 그러하다. 또한 기존 개념의 탈구축과 자원화가 새로운 이론에 근거하되 현실적 토대를 누락한 해석이 아니라, “‘발견’과 ‘재해석’이라는 실증주의적 손길”(25)로 구체화한다는 점에서 신중하다. 과감하다는 점 역시 두 가지 의미인데, 우선 저자가 기존의 범주와 개념을 해체하고 새롭고 낮은 배치를 통해 “텍스트의 성좌(星座)”(23)를 전혀 새롭게 구성하고자 한다는 점에서 그러하다. 또한 작가의 일관성에 주목했던 이전 연구와 달리, 이 책이 수행한 텍스트의 재배치가 “창작의 공백”(53)이나 “과잉과 단절”(26) 등 ‘비연속’과 ‘불균형’만이 보여줄 수 있는 “삶의 진실”(26)에 공감하고, 그것을 새로운 읽기를 위한 자원으로 구성한다는 점에서 과감하다.

『슬픈 사회주의자』가 ‘김남천과 임화’, ‘송영과 이기영’, ‘이태준과 박태원’ 등 익숙한 배치를 거부하고, ‘김남천과 박태원’, ‘송영과 안희남’ 등 지금까지 이념적으로든 세대적으로든 같은 자리에서 논하지 않았던 낮은 배치를 시도한 것은 이러한 시각에 근거한다. 이러한 낮은 배치를 통해 발견될 것이 많겠으나, 저자가 이 책에서 주목하는 고갱이는 “일상”이라는 공간, 그리고 일상에서의 정치이다. “이 책에 등장하는 1930~40년대 작가들은 가정, 학교, 거리 등에서 일어나는 일상적 차별과 억압의 문제에 매우 민감하게 반응했고 또 그것을 집요하게 탐구했다. 이들은 자본과 권력, 장소와 시간, 자기와 타자, 그리고 역사의 진보에 대한 감각을 재구성하고 그에 기반을 둔 다양한 미학적 실천을 감행”하였다(30). 물론 이전에도 1930년대 한국근대문학의 일상(성)이나 생활세계에 주목한 연구가 있었지만, 선행 연구들은 일상을 실천의 외부에 놓거나, 정치의 아랫길에 두었다. 이와 달리 저자는 정치적인 결단이 요청

되고 미학적 계시가 도래하는 장소이자 첨예한 윤리적 질문이 가시화하는 장소로 일상을 재정위한다. 또한 저자는 혁명가, 운동가, 계몽주의자에 못지 않는 비중으로 “꿈꾸거나 사유함’으로써 빈곤한 상상력과 부패한 감각을 뛰어넘으려 한”(35) 몽상가, 순례자, 애도자, 탕아, 관조자에 주목하였다. “식민지 조선이 열악한 상황”이라는 조건 아래서 “정치적·미학적 혁신의 기운을 일으켜 시대의 전위가 되겠다는 문화예술가의 욕망”(22)을 가지고 있었던 식민지 조선의 문인들은 의지적으로 계획하고 실행하는 기획자이면서도 도취·관찰·기록하는 예술가로서 “자기 자신과 관찰 대상, 그리고 그들을 둘러싼 세계 모두를 변용”(31)하는 복합적인 미학적 실천을 수행하였다.

2장에서 저자는 지금까지 리얼리스트이자 정치적 전위로 불린 김남천의 문학과 모더니스트이자 예술적 전위로 이해된 박태원의 문학이 공유하는 지점에 주목하여, “강렬한 문화적 욕망과 세련된 취향”(57)에 매혹된 김남천의 욕망/취향과 경성의 풍경을 초현실적으로 재구성하는 김남천의 미학적 실천에 주목하였다. 저자는 운동가형 인물의 ‘각성’이나 전향에 주목했던 기존의 시각에 거리를 두면서, 도시 산책, 몽상, ‘세속의 계시’ 등의 개념을 통해 식민지 조선에서의 미학적 실천을 부각하고자 하였다. 이 과정에서 독자는 박태원의 문학을 자원으로 삼은 김남천이라는 형상과 조우하게 된다. 또한 3장에서 저자는 비대해진 내면의 위기에 흔들리는 남성 지식인을 중심에 둔 전향소설의 문법을 위배하는, 송영과 안희남의 소설에 주목한다. 김남천, 한설야, 이기영 등의 것으로 대표되는 전향소설은 작가 자신으로 이해할 수 있는 지식인 초점화자의 전향을 위기로서 형상화하면서, 역설적으로 “전향 전에는 탁월했다는 자기 합리화나 전향했음에도 다시 탁월해지고 싶다는 욕망”(168)을 드러낸다. 그들은 “누구/무엇에게도 빚지지 않은 주체”(173)들이었다. 그러나 “노동 현장에 투신한 경력이 있는 몇 안 되는 카프 멤버로, 노련하고 적극적인 문화운동가”(115)였던 송영은 그 자신의 인식과 실천, 경험에 근거하여

현실과 혁명의 관계에 관해 깊이 고민하였는데, 그 결과 “1930년대 말 송영의 소설에는 단 한 사람의 전향자도 등장하지 않는다.”(117) 한국근대소설의 일반적인 인물형이 ‘부재하는 아버지’와 ‘고아’의 쌍이라면, 송영은 “‘부재하는 아들’과 ‘애도하는 아버지’라는 문제적 인물형을 창안”(135)한다. 그는 “훼손되지 않은 이념을 보존한 채 죽은 아들 대신 왕년의 운동객 아버지를 다시금 운동선상에 뛰어들게 함으로써 혁명(정신)의 연속성과 순환성을 확고히 드러내”거나(126), “봉건적인 아버지 세대와 제대로 결별해야 한다거나 남은 가족들의 이해와 동의를 구해야하는 등의 매우 구체적이고 일상적이며 따라서 장기지속적인 실천의 문제”(138)를 서사화하였다. 중일전쟁이 장기화하던 1930년대 후반에도 송영은 “혁명이란 나르시시즘적 ‘영웅’의 탈가(脫家) 이후 밖에서 이루어지는 것이 아니라 주변의 지속적인 연대와 지지를 수혈 받을 수밖에 없는 ‘인간’의 일상속에서 하나씩 실천되어야 한다는” “신념”(140)을 견지하였고 “사회라는 고도의 추상적 영역이 아니라 가족이라는 손에 잡히는 구체적 삶의 터전”(127)을 배경으로 혁명을 기획하고 몽상하였다. 한편, 자조와 자학의 자기-서사라는 미학적 실천을 강박적으로 수행한 안희남은 ‘나’에게 선행하여, ‘나’를 초과하면서도 자신의 현재에 주어지는 조건들을 아버지라는 기표를 통해 제시하면서, “자신이 스스로 선택할 수 없었던 삶의 조건들”(버틀러)을 “정직하고 양심적”(148)으로 포착하여 “탈중심화된 자기 자신에 대한 예민한 인식”(171)을 드러낸다. 저자에 따르면 송영은 혁명에 대한 성숙한 고민과 성찰로부터 “어쩌면 ‘장구한 혁명’의 모델 같은 것을 구상했는지도 모”를 일이며(134), 안희남은 “관계성을 본질로 하는 ‘나’”(173)를 인식하여 “‘내’가 ‘나’의 주인이 아니라는” “침예한 윤리적 질문과 대면”한다(174).

그러나 김남천, 송영, 안희남이라는 사례를 통해 살펴본 식민지 조선에서 전위들의 실천이 수나롭게 수행된 것은 아니었고, 오히려 그 실천은 지속되는 곤란과 위기의 갈피짜에서 수행된 것이었다. 구체적으로

“식민지적 요인”은 이들의 실천이 “고차적이며 개방적인 비판과 토론”으로 이어지지 못하도록 하였고, 그들의 고민과 실천이 “권력 아래에서의 생존 문제”(238)라는 형식으로 단순화되어 고착되도록 하였다. 또한 식민지는 예술의 영역에 있어서 전통이 형성되지 못하도록 규제하기도 하였다. “전통을 제대로 증오할 수 있기 위해서는 그것을 자신 속에 가지고 있어야만 한다”(아도르노)라는 언급을 감안할 때, 식민지 조선의 전위들이 수행한 미학적 실천은 근본적으로 바드러운 것이었다. “전위는 실패함으로써만 성공한다는 역설이 널리 알려져 있기는 하”지만, 식민지 조선의 전위들에게 “‘멋진 실패’는 불가능하거나 너무 사치스러운 것”(50)이었다. 앞서 살펴본 김남천의 “작품에서 명멸하던 몽상과 순례라는 세속적 계시의 계기들이 결국은 뇌관이 제거된 폭탄처럼 중독과 방황으로 굴러 떨어져버렸”던 것은 이 때문이었다(76). 2장에서 함께 검토한 이태준의 1938년 4월 ‘만주행(滿洲行)’은 “창작상의 위기에 처한 한 식민지 문화예술인의 우울한 월경(越境)”(86)이었다. 저자는 이태준의 『이민부락전문기』를 통해 “세속의 계시를 받은 경성 순례자들에게서 비로소 싹튼 ‘문(화)인’으로서의 소명의식”이 실현될 수 없다는 “절망감”(103)을 읽어낸다. 4장에서 저자는 “『문장』 파 문인들의 고전주의적 감수성”과 “첨단 문화의 생산자로서 시대의 전위가 되고자 했던 ‘펜부대’의 역동성”은 “동전의 양면”(189)임을 탁월한 통찰로 드러낸다. 『문장』의 문인들은 “모던한 문화인이기 ‘때문에’ 그리고 근대 교육을 받은 ‘덕분에’ ‘조선적인 것’을 아름답고 신비로우며 전위적인 것으로”(202) 인식할 수 있었다. 그러나 결과적으로 그들은 “전통을 제대로 증오해보지” 못했다는 근본적인 약점으로부터 벗어나지 못하였다(205).

식민지라는 조건과 전통 부재의 조선문화라는 환경 속에 있었기 때문에, 식민지 조선의 문인들은 “해답 찾기의 과정” 보다는 “새로운 질문을 구성하는 지난한 과정”(50)을 수행하는 데 보다 집중해야 했다. 그러나 그들이 절망과 작은 보람 속에서 길어올린 질문들은 그동안 한국근대문

학 연구에서는 무시되거나, 답이 없다는 이유로 질문의 과정이 가지는 가치 또한 충분히 헤아려지지 못하였다. 『슬픈 사회주의자』는 식민지 조선의 전위들이 때로는 몽상하고 때로는 절망하면서 품었던 질문을, “끝내 명쾌하게 답하지 못한, 그러나 여전히 가장 풀고 싶은 의문”이라는 형식으로 자기화하고 전면화한다(40).

여기에서 질문은 바꿔볼 수도 있을 것이다. 그렇다면 1930년대 식민지 조선의 전위라는 전통은 어디로 갔는가? 달리 말하자면, 전통 부재의 바드러움 위에서 질문과 고투의 형식으로 쓰였던 텍스트들의 성좌는 이후의 한국근대문학·문화가 중요하면서도 넘어설 수 있는 또 하나의 ‘전통’이 되었는가? 예이면서도 아니오. 될 뻔 했다는 것이 답일 것이다. “후원자 김연만이 마련한 든든한 재정을 바탕으로 기성과 신진 문인의 대성좌를 이루겠다는 기염을 토한 『문장』이 아니었다면 해방기 좌우의 문인의 협력이 그토록 신속하게 이루어지지는 못했을 것”이라는 저자의 언급에서 보듯, “『문장』이 농축했던 전위적 문화예술인들의 잠재력은 해방기 우리 문인들이 보여준 역동적인 움직임의 한 자양분이 되었다”(206). 특히나 『문장』의 실천이 “문인과 화가 간의 ‘행복한 밀월’”(200) 위에서 있었다면, 해방기 문인들은 음악, 연극, 영화, 사진, 미술 등 다양한 분야의 예술적 전위들과 교류하면서, 새로운 조선문화의 정체성과 향방을 모색하였다. 이러한 사실은 “일제 말기와 해방기를 단절이 아닌 연속의 차원”(217)에서 보다 두텁게 이해하도록 이끌어준다(해방기 문인들의 역동적인 움직임의 또 다른 자양분으로는, (1) 조선어, (2) 합리성, (3) 예술성을 지키기 위한 중일전쟁기 ‘굴절된’ 공동전선이었던 『인문평론』에 모였던 문학자들의 실천을 떠올릴 수 있다. 洪宗郁(2011), 『戰時期朝鮮の轉向者たち』, 有志舎, pp. 233-236).

그러나 해방전후 조선의 전위들의 사상과 실천이, 일상이라는 공간에서 성숙하고 슬금하게 민주적인 감각으로 수행된 것은 아니었다. 해방

전 지하련이 포착한 남성 지식인들은 “한결같이 사소한 인정투쟁에 삶의 에너지를 소진”하는 이들일 따름이었고, 그들은 남성의 “자랑스런 연대를 지향하나, 제3자(누이)의 시선에 포착된 이들의 교우란 허물어지기 쉬운 환상 - 자신들만이 어둡고 깊은 내면을 지녔으며, 어린 여자 같은 작은 피조물이 범접하기 어려운 크고 어려운 이상을 자신만이 품고 있다는 환상 - 에 기반을 두고 있”었다(231). 이들은 “살림을 무시하면서 노동을 이념화하는 이중성” 위에 서서 “민주적 감각을 소유하지 못한 이들”이었다(232). 이 점에서 “지하련이 맺은 빛나는 결실과 그가 겪은 좌절은 1930년대 유산의 상실이라는 우리 문학사의 뼈아픈 손실을 집약한다.”(33) 해방과 함께 동아시아냉전분단체제가 도래하였고, 한반도에서는 전쟁이 발발하였다. 저자는 이러한 상황을 두고 “해방기는 가슴 떨리는 미래의 첫 페이지가 아니라 어두운 과거의 끝자락이었다”(237)라고 평하였다. 이 책이 주목한 식민지 조선의 전위들은 모두 월북하였는데, 저자는 ‘월북’이라는 이동을 두고, “목적지 중심의 사고에서 벗어나 ‘왜 하필 그곳이었느냐’가 아니라 ‘왜 여기면 안 되었느냐’를 질문”할 것을 제안한다(14). “이 책의 주인공들이 ‘버린’ 해방기 남한은, 식민지 조선이 떠안고 있었던 모순이 해소되지 못한 채 그대로 이월되거나 심지어 더 악화된 시공간”(15)이었다는 것이 떠남의 이유일 것이다. 저자는 “회생 불가능해 보이는 우리 문화에서 ‘벗어나려는’ 욕망”(14)을 지녔던 식민지 조선의 전위들을 두고, ‘슬픈 사회주의자’라고 명명하였다.

월북 문인들이 해금된 것은 1988년이었으며, 이후 그들은 공식적으로 문학사의 연표에는 복원이 되었다. 하지만 『슬픈 사회주의자』가 계속하여 질문하는 것은, 혹은 이 책을 읽으면서 반복하여 질문하게 되는 것은, 식민지 조선의 전위들이 수행한 미학적 실천은 과연 그 다채로운 변모가 두루 발견되고 의미가 충분히 탐색되었는가 하는 점이다. 해금 이후 20여 년간 무수한 연구들이 축적되었고, 이제 한국근대문학 연구자들은 1930년대 문학사에 대한 어느 정도의 상을 구축하기고 공유하게 되었다.

그러나 이 책에서 저자가 수행한 연구는 새로운 이론적 통찰 위에서 있는 것인 동시에, 기존에 충분히 주목받지 못한 텍스트를 발견하거나, 기존에 느슨하게 읽힌 텍스트를 섬세히 읽거나, 기존의 연구가 답습했던 기본적인 오류를 바로잡는 과정으로부터 시작하고 있다. 즉 저자의 작업은 새로운 시각을 보여준 동시에, 텍스트를 자세히 읽는다는 점에서 보수적인 동시에 성실한 작업이었다는 점을 감안해볼 필요도 있을 것이다. 과도하게 일반화할 수는 없겠으나, 한국근대문학을 새롭게 읽는다는 목표 아래 거듭 시도된 일부 연구들이, 새로운 시각의 이름이 주는 청신함 뒤에 걸터앉아, 어떤 점에서는 거칠게 혹은 의도적인 편향 속에서 텍스트를 읽었고, 혹은 어떤 점에서는 사려 깊지 못한 태도로 기존의 연구 성과를 반복한 것은 아닌지 성찰적으로 자문해 보아야 할 까닭수는 여기에 있는 것이다. 식민지 조선의 전위들이 수행했던 미학적 실천의 유산이 가진 의미는 여전히 충분히 논제로 구성되거나 가시화되지 못했다고 조심스레 판단할 수 있을 것이다.

저자는 “이 책의 목적은 종합하는 데 있지 않다.”(39)라고 언급하고 있다. 다소 상긋한 구성의 이 책이 고안하고 제안한 새로운 읽기의 방법을 통해, 지금까지 발견하지 못한 새로운 동시에 체체한 문제계(問題界)를 발견하는 것이 필요하다. 또한 다양한 텍스트를 통해 낫설지만 새로운 성취와 질문의 연쇄를 구성하여, 그것을 통해 의미를 탐색하는 과정 속에서, 식민지 조선의 전위들이 수행했던 문화적 실천은 지금을 위한 전통으로 다시 형성될 수 있을 것이다. 이 책 이후 저자가 1930년대와 젠더, 해방기와 혁명 등 주제와 대상의 확장을 통해 새로운 성취를 구성하고자 하는 것은 그 때문일 것이다(손유경(2017a), 「‘여류’의 교류 - 식민지 조선에서 전위가 된다는 것 (2)」, 『한국현대문학연구』 51, 한국현대문학회; 손유경(2017b), 「혁명과 문장」, 『민족문학사연구』 63, 민족문학사학회).

독자로서 조금 더 공리를 보탬 것 또한 이러한 관심의 연장에 있다.

우선 식민지 조선의 전위들은 자신과 같은 위기를 자신에 앞서서, 혹은 동시에 경험하였던 식민지 조선의 ‘선배’ 문인들과는 어떤 성취를 구성할 수 있을까. 물론 이 책이 “대가와 중견, 신진으로 이루어진 문인의 대성좌(大星座)”(189)를 기획한 『문장』의 “문화적 야심”을 포착하고 있지만, 그와 같은 커다란 기획보다는 보다 개별적이며 작은 성취들이 궁극하다. 가령, 이태준은 자신과 마찬가지로 “비즈니스적 능률과 통제만을 중시하는 저급한 문화”(88) 속에서 예술가로서 위기를 경험한 경성의 구보, 이상, 빙허, 수주, 그리고 신경의 횡보, 여수 등의 표정을 포착하였다.

다른 한 편에서 본다면, ‘민중’과 전위라는 성취 역시 궁극하다. “김남천은 출옥 후에도 여전히 혹은 더 열렬하게 공장의 전위의 행복한 결합을 꿈꾸었고, 그 결합은 독서와 작문 그리고 사색이라는 미학적 실천에 의해 최고 수준에 도달할 수 있다는 리얼리스트틱한 몽상이 김남천을 여전히 깨어 있게 했다.”(62) 그렇다면 김남천이 발견했으나, 이후 그 자신이 전형적인 전향소설로 나아가며 그가 선택하지 않았던 길과 만약 그 길로 갔다면 발견했을 성취의 배치가 궁극하다. 지하련이 견지한 비판적 시각을 받아들인 바탕에서 식민지 조선의 전위들이 수행한 해방기의 정치적/미학적 실천을 어떻게 이해할 것인지 역시 이어지는 궁극중이다. 아울러 이 문제를 따라가다 보면, 식민지 조선의 전위가 구성한 성취를 넘어서 동아시아의 전위라는 보다 상위의 은하(銀河)에 닿게 된다. 전후(戰後) 일본의 전위였던 작가 아베 코보(阿部公房)는 1950년대 도쿄 시모마루코(下丸子) 문화집단의 서클 운동에 참가하여 ‘노가바(替之歌)’와 벽시(壁詩) 등으로 노동자들의 저항의식을 자극하였다. 그는 ‘쓰다’라는 행위를 통해 ‘역사’를 형성 및 생성할 수 있다는 신념에 근거한 ‘공작자(工作者)’였다(道場親信(2016), 『下丸子文化集團とその時代』, みすず書房, pp. 170-171). 아마 ‘민중’과 전위의 어긋난 마주침은 “조선의 문화적 수준이 터무니 없이 낮다”는 인식(195)에서 한 걸음 걸어나와, 이태준이 만주의 비참한 현실을 서사하는 동시에 그러한 현실에 침묵하고 눈감을 수밖에

없는 조선 문인의 절망을 “함께”(102) 인식하고, 그로부터 공통성을 형성하는 태도로부터 시작될 것이다. 필자는 “남한 문단의 건설은 영광을 기리기보다는 상처를 덧나지 않게 하는 방향으로 진행”(10)되었다는 저자의 언급을, 20세기 후반 전위의 상상과 실천이 어느 정도의 임계 안에서 제한적으로 수행되었다는 맥락에서 이해한다.

“식민지사회의 정치적 억압”(17)을 가볍게 생각할 수는 없겠으나, 비서구라는 주변의 위치와 동아시아 소농사회라는 역사적 경험을 공유하는 20세기 동아시아 전위의 미학적 실천이라는 문제는 다른 시각에서도 생각해봄직하다. 이때 중요한 것은 동아시아의 역사적 경험이 근대에 들어서 폄하되며 재발견되는 과정을 응시하며, “주변부성을 직시하는 용기”일 수도 있다(홍종욱(2014), 『주변부의 근대』, 『사이間SAI』 17, 국제한국문학문화학회, p. 208). 『문장』의 이태준과 박태원이 묘사한 “역사의 진보를 믿는 혁명가들이 미처 포착하지 못한 시간의 속살”, 혹은 “정치적 전위가 시야에서 놓친 근대적 삶의 결들”(209)에 대한 관심은 이러한 시각에서 재발견될 수 있을 것이다. 또한 ‘전통’과 근대 각각 두 발을 디뎠던 동아시아 전위들의 연대와, 경계를 넘었던 능준한 실천의 역사 또한 가늠해볼 수 있다. 1920년을 전후한 바실리 예로센코, 루신, 저우쥘린, 오상순, 이정규의 우정과 도쿄에서 베이징까지 동아시아를 횡단했던 그들의 이동과 실천이 그 실례이다(김시준(1997), 『루신이 만난 한국인』, 『중국현대문학』 13, 한국중국현대문학학회, pp. 128-142.). 이후 1936년 루신의 타계(1936.10.19.), 이육사의 루신 추도문(『조선일보』, 1936.10.23.~29.), 그리고 루신의 『고향』(1921) 번역(이육사 역, 『조광』, 1936.12.) 등 식민지 조선에서 루신에 관한 사건과 그의 텍스트들은 그 직전에 발표된 안희남의 『고향』(『조광』, 1936.3.)과 또 다른 성좌를 구성하게 된다. 하지만 15년을 격하여 식민지 조선에서 떠오른 이 성좌는, 안희남의 『고향』이 “공상보다 현실은 추한 것”(153)이라는 절망을 담고 있기에 성좌의 빛깔과 결은 다소 다르다. 이러한 친숙한 낯섶은 동아시아 전위라는 ‘전

통'의 의미를 단절과 연속, 그리고 차이와 반복이라는 시각에서 입체적으로 탐색하도록 한다(나아가 이 성좌는 러시아의 치리코프에까지 확장될 계기도 내포하고 있다. 전형준(2004), 『동아시아적 시각으로 본 세 편의 '고향' - 치리코프, 루쉰, 현진진』, 『동아시아적 시각으로 보는 중국 문학』, 서울대출판부).

월북 이후 전위들의 실천이 망각되었을 뿐 아니라, '진보'를 비롯하여 그들의 실천이 지향했던 가치들은 어떤 범위 안에서만 재현 가능했거나 혹은 체제 내부로 순치되었다. 해방 이후 한국근대문학 역시 무언가 말할 수 없음을 전제한 상태에서 전개되고 논의되었다. 다만 김수영이나 최인훈 등을 비롯하여 "아픈 곳을 자꾸 건드리는 사람"들 역시 존재하였다(10). 단속적(斷續的)인 시간 속에서 비연속적으로 연속하는 '의미와 가치'를 두고 '전통'이라고 명명했던 임화의 언급을 기억한다면(임화(1940), 『고전의 세계 - 혹은 고전주의적인 심정』, 『조광』, 1940.12.), 기존의 상식화되고 선조적인 한국근대문학사의 결을 거슬러, 전위들의 인식과 실천의 계보를 통해 새로운 문학사·문화사를 상상하는 작업도 가능하다.

전위라는 전통 형성의 (불)가능성을 묻는 이러한 실천은 문학사·문화사를 다시 읽고 쓰는 작업인 동시에, 지금 여기의 민주주의를 위한 역사적 고민과 실천의 모색을 위한 것이기도 하다. 저자는 식민지 조선의 전위들이 수행했던 미학적 실천이 가진 가능성과 계기를 충분히 끌어안으면서도, 동시에 그들이 가졌던 성맹적(gender-blind) 시각과 민주적 감성의 결여를 날카롭게 비판하였다. 저자의 언급대로 이것은 특정 개인의 한계나 치부이기 보다는 역사적이며 구조적인 문제라 할 수 있으며, 그 문제는 식민지 이후 냉전과 분단으로 재구조화된 한국 사회의 현재에도 변형 및 지속되고 있다. 그렇기에 "냉전적 사유의 찌꺼기"(27)를 걸러내면서 "1930년대 문학의 유산을 묻고 있는 우리"(239)에게도, 지하련의 시각을 경유하여 저자가 제기하는 다음과 같은 진단은 유의미할 것이다.

“스스로를 진보적이라고 생각하는 지식인·문인은, 자신의 실천이 이전보다 더 발전했다는 것을 끊임없이 ‘증명’하기보다는 그것을 다만 ‘전제’한 상태에서 행동하게 될 가능성이 높다는 것이 문제의 핵심이다. 왜냐하면 진보는 앞서 언급했듯 옛것을 뒤쳐진 것으로 파악하는 것을 동인으로 삼으므로, 어떻게 나아졌는지를 증명하는 과정을 거치지 않은 채 이미 더 나아진 상태로 출현한 것처럼 오인되기 쉬운 구조인 것이다.”(215)

1930~40년대라는 한국근대문학의 역사적 경험에 기반한 ‘수행적 진보’(239)에 관한 저자의 성찰은, 촛불항쟁의 가운데서 길어올려진 어느 문화연구자의 다음과 같은 주장과 표리 혹은 인과를 이루며 공명한다. “우리의 언어·습속·인식에 깊게 스민 지배적 기율들을 의심하지 않는다면 어떻게 진정한 혁명이 가능할까. [...] 광장이야말로 그 어떤 것과 비교할 수 없는 가장 효과적인 ‘깨우침’의 시공간임을 기억하자. 지금 필요한 것은 ‘매뉴얼화된 혁명’에 대한 경계와 함께, 2016년의 새로운 ‘혁명의 매뉴얼’을 만들어가는 일이다.”(오혜진(2016), 『광장과 ‘혁명의 매뉴얼’』, 『한겨레』, 2016.11.21.)

예술, 학문, 그리고 움직일 수 없는 진리를 찾아, 두려움보다는 용기를 앞세우며 현해탄을 건넌 식민지 조선의 청년들. 1930년대 식민지 조선의 전위들은 “해보다도 밝게 타는 별”(임화, 『해협의 로맨티시즘』)이 되고자 하였다. 돌아온 식민지 조선에서 이들은 바람조차 죽어버린 어두운 밤을 마주해야 했지만, 식민지 조선의 전위들은 찬란한 조화의 세계를 위하여 별의 부름에 기꺼이 응하며 자신의 미학적 기획과 정치적 실천을 수행하였다. 마산(馬山)의 병상에서 벗 이상춘이 아까움 없이 그 아름다운 생명을 내어던졌다는 소식을 듣던 날. 밤늦도록 잠을 이루지 못하였던 임화는 밤하늘의 성좌를 바라보았다. 절망과 회오(悔悟), 부끄러움과 고독, 그리고 두려움을 품은 채, 그는 자신과 그 벗들이 그토록 갈망했던 별들의 크나큰 궁전을 떠올린다. 그 불행한 밤 임화는 자신의 두 눈이

하늘의 별들과 더불어 빛난다는 사실로부터 아주 작은 보람을 발견할 수 있었다.

‘멋진 실패’가 불가능한 미학적 전위의 길, 혹은 “이보퇴각, 일보전진”(김사량)이라는 기묘한 형식으로만 가능했던 정치적 전위의 길. 식민지 조선의 전위들은 그것을 알고도 나아가 자신들의 성취를 구성하였다. 이제 그 성취를 지금-여기의 문제들과 일상이라는 정치적 공간에 근거하여 다르게 배치하고 다시 읽는 것, 나아가 전위라는 전통 형성의 가능성을 모색하고 ‘수행적 진보’의 형식과 실천을 고민하는 것은 지금을 위한 과제이다.