

근대 초기 문사의식과 예술가 형상의 상관성*

김 주 현**

차 례

- | | |
|--------------------------|---------------------|
| I. 시각 전환의 필요성 | 1. 화가: 고뇌하는 합리주의자 |
| II. 예술 개념 형성의 촉매제로서의 문학 | 2. 음악가: 팽창하는 욕망의 화신 |
| III. 젠더화 방향과 예술가 형상화의 실제 | IV. 분화 이후의 사정 |

국문초록

이 논문은 ‘계몽의식’으로도 불리는 근대초기 남성주체들의 ‘문사의식’이 근대 초기 조선의 예술가 형상을 젠더화하는 무의식적 동력이었다는 가정 아래, 그것이 문학 이외의 예술을 특징하게 개념화하는 방식에 주목했다. 근대 초기 문학가들의 문학 행위는 제한된 범주의 작품 창작이 아니라 신문화 운동 전반에 걸쳐 이루어졌다. 먼저 이는 다른 예술 장르

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구됨(KRF-2008-323-A00011).

** 동의대학교 인문사회연구소 전임연구원

에 비해 문학가들의 이른 귀국 시기와 밀접한 관계가 있다. 음악, 미술 전공자들이 귀국하여 본격적으로 활동하는 시기가 1930년대였으므로 이들을 대신해 초창기에 근대 조선에서 새로운 예술 개념을 소개/형성했던 이들은 문학가들이었다. 근대 초기의 여러 매체들은 이러한 사정을 뚜렷하게 보여주고 있다.

또 이러한 문학 행위의 위력은 문학의 외연을 확장하며 근대 음악가와 미술가를 특정한 방향으로 젠더화한다. 이광수의 <개척자>에 등장하는 화가 민의 미술론은, 남성적으로 젠더화되어 있었던 과거 선비들의 서화(書畵) 취미를 반영하듯 공적이고 민족적인 미술 개념을 드러낸다. 반면 여성적으로 젠더화되어간 음악은 음악가=기생이라는 관념을 재생산한다. 염상섭의 <사랑과 죄>는 이를 보여주는 대표적인 작품이다. 장르 분화가 촉진되어 상대적으로 문학(가)의 역할이 축소되는 30년대에 이르면 이러한 예술가 표상도 변화하게 되지만, 아직 이에 대한 연구가 진행되지 않은 탓에 시각의 타당성을 검증해 보았다.

주제어 : 이광수의 <개척자>, 염상섭의 <사랑과 죄>, 문사의식, 젠더화, 근대 초기 예술가 형상, 신문화 운동, 김동인의 유희주의

I. 시각 전환의 필요성

초기 근대문학사에서 가장 문제적인 예술가 형상을 선보인 「광염소나타」(1930)와 「광화사」(1935)가 발표된 시기는 1930년대이다. 일찍이 「약한 자의 슬픔」에서부터 춘원과는 다른 ‘미를 향한 욕망’을 추구했던 김동인은 이 작품에서 음악가와 화가를 내세워 근대초기 조선에서 낭만적인 근대적 예술 개념의 완성태를 보여주기 위해 이른다. 이들은 세계 예술사에서 광기의 그물에 갇혀 불우하게 생을 마친 예술가들을 환기시킨다.

예술을 위해 살인마저 서슴지 않는 남성 예술가들은 현실의 인물이 아니라 김동인의 유희적 세계가 창조한 가공의 인물들이며, 그렇기에 이들은 근대적 예술(가) 개념에 대한 김동인의 인식이 집요하게 응축된 은유이다. 이를 모를 리 없는 기존의 김동인 연구자들은 서구 낭만주의나 유희주의를 끌고 와 그의 작품에 대입하는 방법으로 이 ‘현상’을 설명해왔다.

작가론 연구에서 그가 영향 받은 외래 사상이나 사조 연구는 타당하지만, 보다 중요한 것은 이러한 박래품들이 국내에 수용되면서 현실의 지반과 관계 맺는 거리에 대한 이해가 아닐까. 즉 이 작품들을 ‘평양 갑부’의 아들 김동인의 독특한 감성으로 환원하지 않고 근대적 예술 개념이 정초되기 시작한 20세기 초 조선 문화계의 지형으로부터 이 작품의 독특한 위치를 설명해낼 수 있어야 한다. 확실히 김동인이 창조한 예술가 형상은 근대초기 예술(가)에 대한 여타 지식인들의 이해정도를 넘어서는 예술적 파토스의 과잉을 보여준다.

이 글은 그 원인으로 김동인에 앞서 예술가 개념을 젠더화하고 있는 근대 초기 문학가의 문학 행위에 주목한다. 따라서 이 글의 주목적은 김동인의 유희주의에 대한 해석이 아니다. 김동인의 유희주의가 근대 초기 문학사에서 희귀한 돌출 현상이라면 주류는 다른 데 있었다는 것. 흔히 ‘계몽의식’으로도 불리는 근대초기 남성주체들의 ‘문사의식’이 근대초기 조선의 예술가 형상을 젠더화하는 무의식적 동력이었다는 가정 아래, 그것이 문학 이외의 예술을 특정하게 개념화하는 방식에 주목한다. 문사의식은 유교라면 거의 모든 문법이 부정되었던 시대에, 식민지 조선과 운명을 같이하고자 하는 근대초기 지식인들이 선비의 전통을 드물게 계승한 것이었다.¹⁾

근대 초기 예술가 형상을 둘러싼 문학적 의문은 여기에서 시작한다.

1) 대표적으로 『창조』 동인의 문예관을 비판하며 게재한 춘원의 「文士와 修養」, 『창조』 8호, 1921.1 참고.

문학은 어떻게 근대적 예술가 형상에 개입하고 있는가. 근대적 예술가= 근대 예술이라는 등식은 성립하지 않지만 특정한 방식으로 형상화된 예술가는 특정 예술 개념을 형성하고 수용하는 데 적지 않은 영향을 미친다. 근대 초기에 그러한 예술가상을 창조했던 문학 행위의 위력을 검토해야 할 필요성이 여기에 있다. 근대 초기 예술에 대한 연구는 대체로 서구 문명이 유입된 근대를 기점으로 그것들이 전문적으로 분화하는 형태로 진행되었다. 허나 뒤집어 말하면 분화는 바로 어떤 통합 상태를 전제하므로 분화의 역학을 풀어내는 것 못지않게 분화를 추동하는 힘에 대한 관심이 필요하다. 사실 우리는 이미 근대 초기 문학이 단순한 유희나 오락이 아니었음을 알고 있거니와, 문학은 또한 오늘날과 같이 미적으로 정제된 독립적 예술 장르도 아니었다. 문사의식은 다양한 형태로 문학 안에 깊숙이 자리잡고 있었고, 식민지의 특수성은 그것을 강화하는 기제로 문학 행위의 정치성을 정당화했다. 김동인의 경우는 문사의식이 희박했던 점이 역으로 유희주의를 가능케 했다고 보아야 할 것이다.

그렇다면 문사를 자처했거나 문사의식을 포기하지 않은 문학자들에게 그것은 어떤 형태로 계승되었던가. 춘원의 계몽주의, 횡보의 현실 감각, 상허의 처사의식은 그 답이 될 수 있으니 이들에게 공통적으로 확인되는 문사의식은 망국의 주범으로까지 뽑히던 '유교'가 남긴 희소한 정신적 유산이다. 그러나 동시에 한편에서는 이 문사의식에 의해 젠더화되는 새로운 영토가 존재했으니, 문사의식은 음악과 미술이라는 근대 예술을 남성적 시각에서 개념화하고 재현하는 원인이 되기도 한다. 단적으로 1910년대에 새로운 예술 개념이 유학생 잡지와 같은 인쇄 매체를 통해 소개된 후, 10년대 후반부터는 이광수, 염상섭 등 유명 문인들의 소설에서 새로운 예술가들이 등장하는데, 이 예술가상은 눈에 띄는 일련의 패턴을 만들고 있다. 음악가라기보다 기생에 가까운 여성 인물들/화가로서 자기규정에 적극적인 남성 인물들이 그것이다. 이 반복되는 패턴을 보고 있으면 다음과 같은 질문이 생긴다. 실제로 소설 속 인물들이 당시 음악,

미술계 사정을 어떻게 창조/반영하고 있는가. 그 창조/반영의 메커니즘은 어떻게 문학적으로 확대되어갔는가.

이 질문에 대한 답은 몇몇 1차 자료를 제시하고 이를 분석한다고 해결될 성질이 아니나 우선 이 글에서는 당대의 평론 자료들과 이광수, 염상섭의 두 장편(<개척자>(1918), <사랑과 죄>(1927))을 근거로 문체의식의 타당성을 검증하고자 한다. 따라서 이 소설들의 자리 역시 어느 정도 문학 바깥에 설정될 수밖에 없다.

II. 예술 개념 형성의 촉매제로서의 문학

근대 초기의 음악과 미술을 젠더화하는 강력한 촉매로서 문학은 식민지 조선에서 근대문학의 위상과 깊이 관련되어 있다. 1881년 관비유학생이 생긴 이래 유학을 다녀온 다수의 지식인들이 문필업에 종사하며 문명개화를 외치게 되면서 근대문학은 사회적 공리성과 예술적 자율성이 치열하게 맞서는 형태로 성장하게 된다. 특히 예술 분야에서 문인의 존재가 중요했는데, 이는 문인에게 해당 예술과 예술가들의 활약을 소개하는 특별한 힘-글쓰기 능력이 있었던 까닭이다. 실제로 겸업 역시 드물지 않았다. 근대음악사에서 많은 시인이 명작사가였고, 김유방, 나혜석처럼 화가인 문인, 가족 중 누군가가 음악가나 미술가인 사례도 많았다.²⁾

물론 더 핵심적인 것은 유학생 사회의 촘촘한 교류망과, 식민지 조선에서 미분화된 상태로 문명개화를 위한 총체성을 추구하며 제안된 신학문의 성격이다. 모든 것이 새로웠던 식민지 조선에서 신학문 수요자 가

2) 김동인은 1918년에 2차 도일하여 가와바타(川端畫)가 학교에서 화가 수업을 받았다. 이 때 낭만주의자 후지시마 다케지에게서 미학을 수학했고 1919년 동경시내 김환의 하숙집에서 주요한, 전영택, 김환 등과 함께 『창조』를 발간해 한국 근대 문학 장에 적극적으로 개입하게 된다. 도쿄미술학교를 졸업한 후 항일민족운동으로 옥고를 치르고 전향하게 되는 조각가 김복진(1901-1940)은 김기진의 친형이다.

운데 많은 이들이 철학, 신학, 역사를 한 카테고리에 묶어 배운 것도, 아 이러니하지만, 전통적으로 문을 숭상한 인문주의의 영향이라고 볼 수 있다. 결과적으로는 문학자가 되었지만 애초에 춘원도, 김동인도, 염상섭도 막연히 신학문을 하기 위해 떠났지 문학을 배우기 위해 도일하지 않았다. 이들의 작품에서 내적 형식을 따지기보다 흔히 근대 의식이라는 이념의 꺾대를 따지는 것도 이러한 사정이 있기 때문이다. 그러나 이들은 문학을 택했고 그 과정에서 문학을 흡수하는 근대예술의 좌우에 위치한 다른 예술-음악과 미술을 만나게 된다. 메이지 유신 이후 일본에서 근대 문학 개념이 정초되는 사례들로 알 수 있듯이³⁾, 이 조우는 조선에서 문학 이외의 근대 예술을 소개하고 이를 고무할 담론의 주도권이 문학인들에게 있었던 점에서 범상치 않은 경험이었다. 몇 사례를 통해 이를 확인할 수 있다.

조선 양악 교습의 기원은 1912년 조선정악전습소(朝鮮正樂傳習所)에 성악과와 서양악부가 세워지면서부터이나 근대음악(양악) 전파의 불씨를 지핀 것은 주로 권번의 기생들을 통해 전승된 전통 음악과 달리, 서양음악에 바탕을 두었던 창가와 동요이다. 그러나 실제로 서양 음악을 계속하기 위해서는 몇 년간의 일본유학을 거쳐야했다. 여학생의 사정은 더 열악하여 1925년에야 이화여자전문학교에 음악과가 개설될 정도였으니 서양 음악 전문 인력이 조선에서 본격적으로 활약하게 되는 시기는 빨리 잡아도 1920년대 중반 이후가 된다.⁴⁾

3) 근대 일본에서 문학 개념이 인접 장르, 특히 미술 논쟁의 영향을 강하게 받았다. 이는 정병호(『일본근대문학·예술논쟁연구』(1),(2),(3), 『일본학보』 55집, 한국일본학회, 2003; 『일본문화학보』 22집, 한국일본문화학회, 2004; 『일본학보』 72집, 한국일본학회, 2007)의 논문을 참조. 또 풍경의 발견이라는 각도에서 일본 근대문학을 연구한 가라타니 고진의 『일본 근대문학의 기원』에서도 이러한 시각이 확인된다.

4) 이에 비해 일본은 19세기 후반부터 서양음악을 연주하는 단체들이 생겼다. 1898년 메이지 음악회가 발족한 후 1907년에는 테이코꾸(帝國) 음악회가, 1910년대 들어서는 게이오, 와세다, 메이지, 고등사범, 고등공업 등 각 대학과 전문학교에

미술의 경우는 1906년부터 교과서를 사용한 학교 교육이 시작되지만 모필(毛筆)에 의한 입사(臨寫) 위주 교육이었기에 본격적인 의미의 미술 교육은 20년대에 이루어졌다. 이에 앞서 1909년에 대한제국 관료였던 고희동이 최초로 일본유학을 떠난 것은 특수한 케이스였고 서양화와 동양화라는 분류도 1915년 조선물산공진회에서 일본에 의해 처음으로 도입되었다. 이후 김관호, 김찬영 등이 동경미술학교에 입학하는 시기가 1911년 경, 이들이 귀국하고서도 화가집단이 어느 정도 형성되는 시기는 1925년, 조선미전이 4, 5회 정도 경과할 무렵이니⁵⁾ 전체적으로 음악보다 국내 수용이 늦었던 셈이다. 여기에 음악과 미술을 전공한 인원수가 문과에 비해 터무니없이 적었던⁶⁾ 사실도 간과할 수 없다.

문학 쪽은 어떠했던가. 넓은 의미에서 보면 1880년대 관비유학을 다녀온 유길준, 윤치호, 서재필의 문필 활동도 문학 활동이었다. 1904년 공식적인 관비 유학제도가 없어진 후 홍명희, 이광수, 최남선 등이 도입한 시기가 1906년 경이니 음악, 미술에 비해 최소 3년 이상 빠르다. 실제로 김

음악가가 발족되고 음악 저널이 창간된다. 민경찬 역, 「일본 근대 양악의 흐름」, 『한국음악사학보』 15집, 한국음악사학회, 1995 참고.

5) 이중희, 『한국 근대미술사 심층연구』, 서울:예경, 2008, 224쪽. 미술은 본래 메이지 시대 일본에서 만들어진 용어이다. 국내에서는 1880년대 『황성신문』을 통해 처음으로 용어가 소개되었으나 일반인에게 널리 통용되는 계기는 1922년 개최된 '조선미술전람회'로 인해서이다. 같은 책 50쪽.

6) 통계를 보면 1920년대 일본 전문학교 이상 교육기관 재적생 중 한국인의 총수는 453명이다. 이중 예술전공은 6명(1.3%)으로 정치, 경제, 사회 전공 308명, 문과 39명에 비해 희귀하기까지 하다. 30년대도 크게 다르지 않다. 총 2175명 중 56(2.6%)명이 예술 분야에 종사했는데, 법학, 문학, 경제를 이어 꼴찌였다. 키다에미코, 「근대기 미술제도 도입과 문인의식」, 『미술사학보』 31집, 미술사학연구회, 2008, 12.

한편 1913년부터 1941년까지 도쿄음악학교에 유학한 조선인 수는 약 90명(김지선, 「근대시기 일본의 음악학교에 유학한 조선인-도쿄음악학교의 사례를 중심으로」, 『한국음악사학보』 41집, 한국음악사학회, 2008)이었다고 하니, 통계의 오차를 감안해도 실제로 음악 유학의 길이 본격화되는 시기는 30년대라고 추론할 수 있다. 당시 유학생의 일반적인 성별 비율을 참고할 때 여학생 수는 25%도 못되었을 것이다.

동인은 1918년 가와바타(川端) 미술학교에서 미학을 공부하기도 했다. 이들은 유학 기간 동안 문학이 아니라 문과생이란 이름으로 인문학 전 반을 배웠고, 이에 따라 귀국 후의 문필 활동도 신학문의 전영역에 걸쳐 있었다. 이는 그들이 대단한 식견이 있어서라기보다 신지식인층이 앓은 상태에서 미술이든 음악이든 소위 신학문·신사상이라면 무엇이든 소개해야 하는 위치에 있었기 때문이다. 이들의 ‘전방위적인 글쓰기’는 근대적 지식의 전파 매체로서 조선에서 실제로 특정 개념의 형성/전파에 기여하고 있었던 것이다. 각 매체에 실린 평론을 보면 이러한 사정을 알 수 있는데, 흥미롭게도 그 방식은 미술과 음악이 상이하다.

조선미술전람회(선전)로 대표되는 근대 조선의 미술제도는 식민통치의 고급 수단으로 고안된 측면이 짙다. 근대 일본에서 서구의 시선에 맞춰 재편된 전통회화가 ‘일본화’로 거듭나면서 그 상위 개념인 용어 ‘동양화’가 만들어져 조선에 수용되었듯이 근대 미술제도 자체는 식민지 통치 권력의 산물이다. 그러나 조선에서의 수용 과정은 만만하지 않았다. 사대부 계층이 없었던 일본과 달리 선비의 문인화 전통이 뿌리 깊었던 조선에서는 서화의 지위가 높았으므로 근대 미술은 제국/식민지의 관계 속에서, 또 서양화/조선화라는 상호 대조적인 압력 속에서 종종 조선미술전람회를 상대로 서화협회전의 헤게모니 투쟁이 벌어졌다. 일본화처럼 탈사회적이거나 기교 중심으로 근대 미술이 확립될 수 없었던 것이다.⁷⁾ 그럼에도 양단 모두 혁신/창조를 내세우면서 시대에 맞는 새로운 미술적 주체의 정립을 열망한 것도 사실인데, 서양화의 경우는 문인들이 나섰다.

변영로와 안확에게 미술은 문명의 토대가 되는 사상이며 공리적으로 장려되어야 할 신학문이다. 특히 안확은 우리 민족이 단군시대부터 풍부한 미술상의 발달을 이루었으나 조선시대 유교가 발흥하며 미술이 “오락적 완롱물”로 천대받았다고 지적한다.

7) 키다 에미코, 앞의 글 참고.

① 大體는如此한故로美術의如何를觀하면能히其國의榮落을推測할지오 又美術이發達하면工藝가隆盛함은勿論이오德性を涵養함이有하니 美는優美한思想을起하고雅趣한力を養하며 邪惡의念을 去케하고粗野의 風을殺하며……

② 又朝鮮初期에儒畫의泰斗되는仁濟姜希顔은名畫라然이나其行狀에曰子弟有求書畫者公曰書畫賤技流傳後祇以辱名耳라하니 以此觀之하면美術의不振은儒敎의賤待를受하야滅亡에 去하얏도다⁸⁾

“人民開否의 意思를 表하는 一種의 活歷史”로 미술을 보는 관점은 확실히 반유교적인 태도이다. 그러나 이 때 부정되는 유교는 대의를 위해 목숨을 내놓는 선비정신 같은 신념이 아니라 당시 개화 청년들이 이구동성으로 맞섰던 구체제의 이데올로기이다. 더욱이 그가 강조하는 공리성이 근대초기 일본에서 몇 차례 논쟁을 거쳐 안착된 공리적 미술 개념과 유사한 부분⁹⁾은 민족 국가 건설과 분리될 수 없었던 미술의 위상을 드러내고 있다. 식민지 조선의 특수성을 감안해도 소위 예술의 자율성과는 동떨어진 판단인 것이다. 그러나 인용문의 유교 비판은 미술에 독립적 위상을 부여하려는 의도가 아니라 민족계몽의 수단으로 미술 개념을 새롭게 확립하려는 문과생의 시도로 보아야 옳다. 1920년 김환 역시 미술이 진리를 연구하는 학술과 다름없다는 논리로 시대정신을 외면하지 않는 계몽적 미술론을 주장한다.¹⁰⁾ 이런 식으로 문학적 언설을 통해 미술은 신학문, 신사상, 그리고 민족 계몽의 통로로 차차 개념화된다.

반면 음악은 사정이 판이하다. 미술에 비해 문인의 글도 드물거니와 1910년대 이능화, 풍류생, 노령산인, 홍영후의 음악 관련 글은 학술적이기는 하나 대개 시대상이 드러나지 않는다. 베토벤, 모차르트 등 서양 음

8) 안확, 「조선의미술」, 『학지광』 5호, 1915, 173쪽.

9) 정병호, 앞의 논문.

10) 김환, 「미술론(1)」, 『창조』 1920.2.

악가와 서양 음악의 종류를 자세히 소개할 뿐¹¹⁾ 조선의 근대 음악에 대한 가치판단이 없다. 그럴 수밖에 없는 것이 조선정악전습소는 기실 전문적인 음악가 육성보다는 예악(禮樂)을 통한 오래된 정치교화론을 내세우며 이전부터 활약했던 중인 이상의 남성 음악가들의 모임 위주였고 기타 음악은 기생들의 전유물처럼 되어 있었던 것이다. 그러므로 가능한 추론은 위의 필자들이 일본 등에서 서양음악을 익히고 있었던 전문 음악가거나 서양 음악에 관심을 가졌던 청년 지식인일 것이라는 정도이거나 무미건조한 이들의 글을 대신해 눈에 띄는 것은 음악을 여성적으로 젠더화하고 있는 신문, 잡지의 글들이다.

이 글들에서 문제되는 음악가는 거의 모두 여성이며, 잠재적으로는 위험한 ‘모던걸’이 될 소지가 충분하다. 일례로 1924년 『新女性』지가 마련한 「유행가 시비」는 웃지 못할 사정을 보여주는데, 여학생들이 유행가를 부르는 것에 대해 문화계 종사자 다섯 중 김영환을 제외하고는 이구동성으로 유행가를 부르는 것을 인격과 취미의 타락으로 간주하고 있다.¹²⁾ 심지어 유행가 대신 동요를 권하는 이도 있다. 어째서 이들은 남녀노소가 함께 즐기던 유행가를 이토록 죄악시하고 있을까. 이는 필자들이 음악을 순수 음악/대중 음악으로 나누고 있기 때문인데,¹³⁾ 당시 사정으로

11) 홍영후, 「음향의 이대구별」, 『학지광』 20호, 1920; 啓星, 「음악의 묘사와 근대표제음악」, 『학지광』 27호, 1926. 계성은 서양음악가와 대표작을 자세히 소개한 다음 말미에서 “우리나라 정신을 호흡하고 우리나라 생명을 가진 조선의 음악”이 언제나 나올지 탄식한다. 전통음악에 대해서는 風流生, 「朝鮮正樂傳習所를論함」, 『반도시론』 1권 4호, 1917.7. 참고. 이후 이 글에서 인용하는 음악관련 기사는 김수현·이수정의 책(『한국 근대음악 기사 자료집』, 서울:민속원, 2008)에서 찾았으나 원문 출처를 밝혀 적는다.

12) 필자는 김영환(숙명여고음악교수), 흥난파(研樂會), 한기주, 김애리시(이화교음악교수), 윤기성, 정순철(색동회)이다. 이들의 주장은 제목만 보아도 알 수 있으므로 순서대로 명기한다. 「학교당국을책망하시요」; 「해는잇슬지언정리익은업습니다」; 「일종의 군-소리갯지요」; 「갯득이나 蕩逸한음악뿐였는데」; 「趣味가低級한것을表白하는것이외다」; 「동요를권고합니다」, 『신여성』 1924.6.

13) 권도희에 따르면 19세기까지 여성 음악가들은 남성 음악가와 공동으로 음악계에서 활동했으나 남성 음악가의 신분이 다양했던 데 반해 여성 음악가는 모두

보아 이러한 이분법은 설득력이 약했다. 양악 전공자들은 아직 귀국하지 않았고, 정악계 역시 명맥을 유지하는 정도였으니 실제 음악계를 주도한 면천(免賤) 기생들과 달리 음악학교 여학생의 레퍼토리가 창가에 기반을 둔 유행가인 것은 이상할 것이 없다. 더욱이 1910년대 이후 일축음반이 조선 음반 산업에 진출하면서¹⁴⁾ 소위 유학과를 빼고는 순수 음악을 고집한 음악가도 향유층도 희박했던 것이다. 요컨대 대중음악이 곧 음악이었고 남도 소리나 창가, 찬송가도 여러 계층이 보편적으로 즐겼던 음악이었다.

그런데도 유독 음악회 비판에는 하나같이 음악=순수 예술이라는 이상론이 등장하고 여성 음악가들에게 가혹할 정도로 냉정한 평가가 내려진다.¹⁵⁾ 음악회 비판은 현실을 도외시한 남성 향유자의 고급 식견만이 무성한 자리다. 대표적으로 다음 글들을 보자.

① 다달이 여는 그音樂會를가보면 어찌한音樂會이던지 어찌한主催者를勿論하고 千篇一律로 그것이그것이고 그사람이그사람이다. 여기에서 우리一般은音樂會라는것을信用하지못하게되었다. 짜라서主催者로는 十五錢이나三十錢의入場料의收入에滋味보지못하겠가지우리社會의音樂會가慘酷한地境에 들었다.(…) 記者의個人的생각으로는 音樂會를主催하라 거던 좀더우리一般이 音樂에好意를품을만한資料를가지고하던지 그러치 아니하면 차라리그만두어音樂이라는自體에對하여 不信한觀念이니업도 록하는 것이 조흐것갓다.¹⁶⁾

천민 출신이었다고 한다. 권도희, 『한국근대음악사회사』, 서울:민속원, 2004. 75쪽.

14) 위의 책, 121쪽.

15) 윤극영, 「現下의樂壇을돌아보면서」, 『개벽』, 65호, 1926.1; 「음악회」, 『신민』 17호, 1926.9.

16) 曉鍾, 「藝術界의 回顧一個年」, 『개벽』 18호, 1921.12.

② 외국에서는 생활이대개우리보다는 나은상태에잇슴으로 일반덕예술계의 발단이 역시상당하야 녀류음악가, 녀배우, 녀류문장가가 직업만으로하야도 상당한지위와 상당한성가를가지고잇지마는무엇이나몰락과 파멸의경계선상에선 우리사회에는예술이라는것이 모다몇재문제로되야 바리고 마럿습니다. 거기에짜라서 다른곳가트면 지위영예를누려할될 음악가들로서 모다 불우(不遇)한경우에잇는것은 물론동정할여지가잇습니다. (...)세상에서는흔이이러케말합니다. 「녀자의병만히나는곳은 음악배우는곳이라」고 너무세상사람들의 가혹한비평는지는모르지만 그만큼녀자로서 음악가되라는분 쯤는 되신분은 자중할 필요가잇는가합니다.¹⁷⁾

인용문 ②는 여류 음악가들이 그렇게 음악회나 불려다니다가는 타락하게 될 테니 굳은 결심과 노력만이 자신을 지키는 방법이라고 충고한다. 비단 두 편 외에도 필명, 가명으로 비슷한 논조를 펼치고 있는 글들은 많다. 그런데 여학생 유행가 시비와 다르지 않은 논조를 보건대 인용문 ②의 필자도 남성일 확률이 높다. 따라서 이 글들이 개인적 소감이라 해도 이는 당대의 음악(가) 개념을 유포하는 데 대단히 위력적인 언설이 아닐 수 없다. 이런 지면을 통해 시나브로 그들의 예술적 감식안은 권위를 획득하고, (여성)음악가를 이끄는 문화계 인사 위치에 서게 되기 때문이다.

그러나 그 감식안이 실정과 유리된 순수 예술을 기준으로 하면서도, 문자화되는 비판 모델은 실제로 사례가 드물지 않았던 ‘불우한 환경’에서 음악가가 된 여학생의 경우인 것은 썩 문제적이다. 구체적 사례가 오히려 추상적 주장을 위한 도구로 사용되고 있는 형국이다. 따라서 비단 이러한 글 뿐 아니라 소설 속에서도 여성 음악가를 그리는 유사한 방식에 주목할 필요가 있다. 다시 말해 기생보다 못한 존재로 등장하는 음악가의 의미를 제대로 보기 위해서는 ‘불우한 환경’에서 성공한 여류 음악

17) 「말뭉치는 음악가」, 『신여성』 3권 4호, 1925.4.

가를 모델로 삼은 문학 작품이 차별적으로 드러내는 근대 예술의 젠더 지향성을 놓치지 말아야 한다.

III. 젠더화 방향과 예술가 형상화의 실제

1. 화가: 고뇌하는 합리주의자

널리 알려져 있지는 않지만 춘원의 초기 소설 <개척자>(1918)에는 여러 개척자들이 등장한다. 화학도, 서양화가, 신여성이 고루 등장하는 이 작품은 근대초기 신학문 개척에 관한 종합 보고서로 보아도 좋을 정도다.¹⁸⁾ 그 중에서 서양화가 민은 여주인공의 애인으로, 그녀의 의식변화에 결정적인 영향을 끼친다. 그에 관한 정보는 일본 유학을 다녀온 조혼남이라는 정도가 전부지만 그는 남주인공인 화학도 성재와 더불어, 당시로서는 생소한 미술 전공자로서 조선의 자연을 연구하겠다는 선각자적 사명에 불탄다. 계속 발명에 실패하면서 자신도 모르게 반동적으로 변하는 과학도에 비해 일관된 태도를 견지하는 그는, 그러나 이른바 ‘자유로운 예술가’가 아니다. 그는 민족계몽의 임무를 띤 선구자-‘조선의 화가’이다.

춘원의 소설이 으레 그렇다는 통념을 벗어나 생각해보자. 대관절 춘원은 어떻게 1918년에 이렇듯 과학적인 미술가상을 창조한 것일까. 아무리 동아시아에서 근대 초기 미술의 성격이 실용적이었고 원근법과 같이 과학적인 발상에 매료되었다고 해도 화학도와 미술가는 썩 어울리는 조합

18) 다른 논문에서 나는 화학도 성재를 분석하면서 그의 문제적 태도가 근대 초기 동아시아에서 과학이 문학과 통섭할 때 발생하는 남성 중심성, 다시 말해 근대 학문의 총아인 과학이 근대 문학의 주체를 젠더화하는 양상이라고 보았다. 자세한 것은 줄고, 「시선과 응시, 창조와 참회의 변증법-과학(자)를 통해 본 이광수와 노신 소설」, 『중국학』 32집, 대한중국학회, 2009.4, 참고.

은 아니다. 더욱이 이들을 향한 칭호 ‘개척자’는 식민지 근대 조선에 부치는 이 소설의 성격을 분명히 한다. 순교의 열정으로 신학문 사상을 전파해야 한다는 이광수식 신념의 문학화. 여기서 우리는 민이 춘원이 10대 시절 경이롭게 들은 풍문의 학문-화학¹⁹⁾보다 훨씬 구체적인 현실의 밀도 속에서 탄생한 인물임을 발견할 수 있다.

춘원이 동경에서 ‘친우 김관호군’의 수상 소식에 고무되어 문부성 미술전람회를 찾은 때는 1916년 10월이다. 당시 2차 유학중이었던 춘원은 전람회를 찾아다닐 만큼 여유 있는 형편이 아니었으나, 무려 4차례에 걸쳐 『매일신보』에 전람회기를 기고했다. 그만큼 인상 깊은 체험이었기 때문일 것이다. 따라서 이 체험을 <개척자>에서 살리고 있다는 추론은 타당성이 있다. 문제는 전람회기와 <개척자>에 표현된 춘원의 미술관이 다. 전람회기에서 춘원은 미술 감식안을 “문명인의 일대 요건”으로 전제한 후 주로 신화(서양화)와 조선화(동양화)의 차이를 언급하는데, 특히 서양화의 소재가 무궁무진하면서도 다채로운 것과 실물을 사생하는 작법에 탄복한다. 사군자 위주로 천편일률적인 조선화에는 없는 서양화의 역동적인 기풍이 시대정신에 맞다고 보았던 것이다.²⁰⁾

전람회기의 압권은 “君의 身은 今에는 君의 身이 아니오 萬人の 身임을 記憶”하라는, 춘원다운 당부이다. 이어 그는 ‘술’과 ‘색’과 ‘자족’과 ‘나타’를 경계하라는 말로써 다시 김관호의 위치를 재확인시켜준다. 춘원에

19) 위의 글 13쪽 참고.

20) 춘원의 「문부성미술전람회기」는 1916.10.28-1916.11.2에 걸쳐 『매일신보』에 실렸다. 11월 2일자 글에서 춘원은 서양화의 다양한 소재에 감탄하고 있다.

此生生한 實社會에 材料에서 온신하고 親近한 快感을 得한 것이니(…) 吾에게 親近한 農夫나 工匠의 狀態를 見함이 多情하다. 朝鮮畫에도 장차 此點에 대하여 大變革이 기할줄을 기하거니와 朝鮮畫家된 자는 進야 여차히 ㅎ도록 즉 자유롭게 재료를 취ㅎ도록 함이 가홀지라.(…)第二는 舊畫는 예?를 보고 畫호대 新畫는 實物을 보고 畫홈이니 前에 松竹梅를 畫는 자로 實物에 즉하여 畫는자 其人이오.(…)新畫는 반드시 實物에 즉하여 其 特徵과 美點을 研究하야 描寫는지라.

게 김관호는 일개 화가가 아니라 조선화단 혁신의 임무를 진 선구자인 것이다. 그런데 <개척자>에서 민의 발언 역시 같은 맥락에 있다. 민은 ‘조선의 자연’을 그리기 위해 금강산에 가 식물을 채집해 올 정도로 정확한 관찰에 입각한 미술가로서 소명감을 피력한다.

제가 그림을 그리는 것은 미술 없는 조선 사람에게 미술을 주려고 하는 것이야요. 즉 제가 이 도토리가 되어서 옴이 나서 자라서, 자꾸자꾸 자라서, 큰 나무가 되어서 이러한 도토리를 많이 맺잔 말이야요. 알아듣기 쉽게 말하면, 지금 그림 그리는 사람이 나 하나밖에 없지마는 장차는 수백 명 수십 명 있게 하자는 말이지요.—알아들으십니까. 선생도 그렇지요 자기 혼자서 아무리 큰 발명을 한다 하면 그것이 무엇이 귀찮니까. 선생 같은 화학자가 수백인 수천인 나게 해야 비로소 뜻이 있는 것이지요. 안 그렇습니까.²¹⁾

허나 생활에서 민은 이러한 결단력이 없다. 궁핍한 화가에 불과한 민은 성순이 집안의 강요로 강제로 혼인을 할 위기에서 그를 찾아오자 갈등 끝에 그녀를 포기한다. 사회적 냉대를 극복하고 성순과 “경제”를 꾸릴 자신이 없기 때문이다. 그의 열정을 생각하면 의외인 체념이지만 사실 민의 이 ‘답답한 처지’에서 귀국 후 김관호의 상황을 엿볼 수 있다. 전람회 특선에 이어 동경미술학교를 수석 졸업하고 화려하게 귀국해 개인전까지 열었지만 조선에서 그의 활동은 미미했다. 한 특출한 조선인 서양화가를 위해 마련된 어떤 호의도, 도움도 없었던 것이다.²²⁾ 따라서

21) 이광수, <개척자>, 『이광수전집1』, 서울:삼중당, 1966, 347쪽.

22) 1916년 12월 17일 평양 연무장에서 개인전을 연 후 김관호의 공식적인 작품 활동은 1923년 제2회 조선미전에 입선작을 낸 정도였다고 한다. 이후로는 활동 없이 지내다 행적마저 묘연해졌다. 같은 학교 졸업 1년 후배인 김찬영은 아예 귀국 후 김유방이란 필명으로 문학평론을 했다고 하니, 1920년대 이전에 귀국한 유학과 가운데 나혜석만이 계속 그림을 그린 셈이다. 이중희는 초기 유학과들의 이러한 귀국 후 무기력증에 대해 당시 서양화단의 헤게모니가 국내에서 활동했던 몇 일본인 작가에게 있었고, 다른 부문과 달리 서양화 정착의 무대가 경성이 아니었던 점, 또 이에 비해 서화협회 중심으로 활발했던 조선화가들의 활약에서

민의 열악한 처지는 오히려 리얼리티가 있다. 춘원 자신의 견해가 물론 풍기는 인용문의 언설이나 이와 유사한 기타 민의 발언보다 훨씬 사실에 근거한 선택이라고 볼 수 있는 것이다. 물론 그렇다고 민이 소명의식을 완전히 버린 것은 아니다. 이별 자리에서 그는 여전히 성순에게 “우리 둘 사이에 난 정신적 자녀”를 후손에 물려줄 사업을 해야 한다고 주장하는 개화청년이며, 춘원 자신의 것이기도 한 선구자의식에 입각해 성순을 선도하는 스승 역할을 하고 있기 때문이다.

그러나 정작 민이 거듭 나는 계기는 따로 있다. 성순이 성재와 민을 ‘동시에 사랑’하기 위해 죽음을 택한 것을 목도하고서야 그는 조선에서 화가로 사는 것에 부과된 무게를 절감하게 된다. 그러므로 민에게는 성순의 죽음이 서양화가로서 각오를 다지게 되는 진정한 출발점이다. 이렇듯 <개척자>의 민이 춘원의 신념과 실제 모델의 형편 사이를 위태롭게 줄타기한다면 <사랑과 죄>의 귀족 미술가 해춘은 여러모로 일본에서 준 국민대접을 받으며 유학 생활을 했던 교회동을 연상시킨다. 해춘은 성품이 온화하고 생활에 부족함이 없는 서양화가이다. 그러나 조선에서 무기력증에 빠져 있던 중, 친구 덕진을 돕다가 모종의 사건에 휩쓸려 곤혹을 치른다. 흥미롭게도 해춘이 예술가의 면모를 드러내는 순간 역시 대조적인 두 여성과의 관계 속에서이다.

예술적 열정을 고양시키는 간호부 순영을 중심으로 해춘의 심리를 분석해보자. 해춘의 모델 제의를 수락하면서 순영은 그의 예술 세계에 들어서게 된다. 예술적 무기력증에 빠졌던 해춘이 지한과 노인 심초매부의 격려를 받고 순영을 모델로 일본 관전에 출품할 그림을 그리기 시작하면서 순영은 그에게 각별한 존재가 된다. 그러니 그의 예술적 의욕이 순결한 순영을 매개로 해서만 발현한다는 설정에는 간과할 수 없는 주체와 대상의 일방적 역학이 존재한다. 해춘이 그림을 그리는 시간은 응시(gaze)가 빠진 시선(eye)의 메커니즘이 관찰되는 시간이기 때문이다.

원인을 찾고 있다. 이중희, 앞의 책, 200-209쪽.

순결한 순영을 화폭위로 옮기는 해춘의 작업 시간은 단순히 순영이 모사되는 기계적 시간이 아니다. 그것은 피사체(순영)를 관통하는 식민지 남성 주체의 시선이 대상 앞에 군림하면서 저절로 생성되는 남(주체)/여(대상) 관계에 대한 은밀한 은유이다; 순영은 피사체로서 해춘에게 어떠한 도발도 하지 않고, 조용히 그의 요구에 응한다. 순영은 해춘을 응시하지 않는다. 그가 애정을 느끼고 순영을 돕기에 적극적인 것도 자신의 위치를 위협하거나 흔들지 않는 순영의 외유내강에 끌렸기 때문이다. 순영의 직업이 간호부인 것도 적절한 장치거니와 단아한 순영의 외모는 특히 산발한 나신의 여성을 소재로 유교 전통의 관습을 위반하는 서양화의 도상(圖上)에 대한 거부감²³⁾이 개입하지 않는 안전지대이다. 여기에 순영을 모델로 한 인물화가 대개 진취적인 남성인물이 모델인 근대 일본의 관전 작품과 달리 수동적인 노인, 여성, 어린아이들 위주로 그려진 조선 그림의 특징에 부합한다²⁴⁾는 것도 지적해 두어야 하겠다.

이렇듯 민과 해춘은 실존 인물을 강력하게 상기시킨다. 작가는 이들에게서 영감을 얻었고 거기에 작가적 상상력을 더해 비록 우유부단하지만 순수하고, 현실적이지만 타락하지 않은 식민지 청년의 모습을 형상화한다. 순영을 가르치고 그에게 영향력을 행사하면서 민은 식민지 조선의 예술 분야 개척자로 서게 되고 해춘 역시 순영을 도우면서 부르주아 예술가에서 벗어나 삶의 좌표를 재설정하게 된다.(해춘은 감옥에 갇힌 순영을 구하고 민은 죽어가는 성순에게 영원한 사랑을 맹세한다) 그러니 그들에게는 모델이 곧 현실이다. 모델을 파악하고 그들을 자신의 세계로 끌어들이는 것이 곧 현실을 분석하는 행위이며 현실과 이상 사이를 부유하던 추상적 예술가 의식을 구체적인 삶의 자리에서 확인하는 일이다. 그 노력은 성공/실패 여부를 떠나 그 자체로 선명한 투쟁의 산물이며 그만한 '예술적 가치'를 가진다. 마찬가지로 민의 열정이 좌절되고, 시국

23) 전영우, 「한국근대미술의 형성과 카탈락」, 『조형예술』 제3호, 상명대학교 조형예술연구소, 1998, 5쪽.

24) 정연경, 「일본근대미술 속의 권력」, 『미술사학보』 21집, 미술사학연구회, 2004.2.

사건에 말려든 해춘이 불가피한 타협의 순간에 서는 것도 식민지 조선이 만드는 구조적 문제이지 개인적 잘못일 수 없다. 이미 구축되어 있는 젠더 질서의 구도 안에서 이들의 고뇌와 회의는, 근대 조선의 미술계에 요구되었던 혁신과 창조의 ‘어머니’이기 때문이다.

2. 음악가: 팽창하는 욕망의 화신

1926년 8월 3일, 조선 사회를 뒤집은 윤심덕·김우진 정사 사건이 발생한다. 술한 화제를 뿌린 ‘악단의 여왕’ 윤심덕과 영민한 문청 김우진의 정사라니 놀랄 만도 했지만 윤심덕과 김우진은 사고 직후 다수의 애도문 속에서 ‘불멸의 연인’으로 재탄생한다.²⁵⁾ 한편으로 정사의 동기가 분명하지 않고, 정사인지조차 확인할 수 없었음에도, 세간의 시선은 윤심덕보다 김우진을 동정하고 있었다. 그 애도 가운데서도 눈에 띄는 것이 이익상의 글이다.²⁶⁾ 이 글에서 이익상은 김우진의 죽음을 윤심덕의 책임으로 돌리면서 동경 유학시절부터 알고 지낸 윤심덕에 비해 글로만 알고 있던 김우진의 죽음에 충격을 받는다. 그의 심중은 두 사람에 대한 대조적인 평가에서도 드러나고 있다. 윤심덕이 처음 보았을 때 이미 “언제든지 한번 씩씩한일을해서 세상에 소동을 일으키고말것이라”란 예감을 준 여자였다면 김우진의 글을 읽고는 “비교적 치밀한 관찰력과 비평안을 가지고 있는 사람이라는 느낌”을 받았다는 것.

이 대조적인 평가를 김우진에게 호의를 느꼈던 같은 문필업 종사자의 감상으로 넘길 수도 있다. 카프 발기인이었던 이익상에게 여류 성악가보다는 대지주의 장자로 신극운동을 이끌었던 김우진의 죽음이 더 애석할 수 있는 것이다. 문제는 이러한 김우진의 평가가 노골적일지언정 통

25) 1926년 9, 10월호 「신민」지에 실린 정사사건 특집 기사를 들 수 있다. 동은, 「윤심덕의 일생」; 목양생, 「웃지마라그책임을뭇자」; 이익상, 「尹心惠情死에關하여」; Y生, 「평론」, 『신민』, 1926.9.

26) 이익상, 「尹心惠情死에關하여」, 『신여성』 4권9호, 1926.9.

념을 벗어난 것은 아니라는 데 있다. 가명의 일기자(一記者)에게도 윤심덕은 김우진의 명령대로 움직인 인형이고 김우진은 인형 조종사이다.²⁷⁾ 이같이 대부분의 글에서 윤심덕은 뛰어난 성악가이기는 하나 ‘평양기생 기질’을 버리지 못하고 몸을 판 여성인 반면 김우진은 대지주의 아들로 와세다를 나오고도 문학을 동경해 부친과 의절한 신청년, 방황하던 윤심덕을 토월회로 이끈 의지의 남자다.

상식적으로 보아도 재능이든 인지도든 최고의 인기를 누리고 진작부터 주목을 받아왔던 윤심덕이 몇 편의 글로 이름을 알린 김우진보다 못했다고 보기는 어렵다. 그런데 어째서 세간의 반응은 이렇듯 직접 안면을 익힌 윤심덕보다 글로 안 김우진에 동정적이었을까. 남성·문학(가)의 우월적 지위와 여성·음악(가)의 열등성이 특정 사건을 매개로 담론 층위에서 재현되고 있다고밖에 달리 설명할 길을 찾기 어렵지 않은가. 즉 이 정사 관련 글에서 읽어내야 할 것은 개인 김우진과 윤심덕론이 아니라 남성적으로 젠더화된 문학과 여성적으로 젠더화된 음악에 대한 통념, 나아가 그 통념을 확대재생산하는 문학적 언설의 힘인 것이다. 정사에 대한 글들이 쌓일수록 윤심덕의 음악과 그녀의 불안정한 기질은 표리일체가 되어간다. 염상섭의 <사랑과 죄>(1927.8~1928.5)가 정사 사건의 충격이 채 가지지 않은 1927년에 연재되기 시작한 것은 이 점에서 씩 의미심장하다. 이미 「제야」에서 짝을 보여준 적 있는 염상섭은 이 소설에서 음악가의 타락을 극단까지 밀고 나간다. 문체적 음악가 정마리아는 서술자에 의한 억지 회개를 그만 둔 전작 「제야」의 주인공 정인의 분신이다. 마리아는 성스러운 순영의 반대편에서, 상상하기도 쉽지 않은 악

27) 일기자, 「윤심덕, 김우진의 정사사건전말」, 『신민』 17호, 1926.9.

필자는 귀국 후 부모와 동생 부양 의무를 지고 분투하던 윤심덕이 평양여성의 기생심리로 일신을 이모 부호에게 팔아넘긴데 대해 “이 一種의 妓生心理로 因하여 그平生에 一大汚點을 남기게 된 것은 스도 숨길 수 업는 事實 일 것이다”고 적고 있다. 김우진에 대해서는 그의 신상을 요약한 후, 그가 학교 재학시부터 철저히 신극운동에 뜻을 두고 연구에 집중해 신극운동에 전생애를 바쳐 민중과 같이 웃으려고 했다고 적는다.

행을 ‘창조’하면서 순영을 제거하는 데 일생을 건다. 서사의 축이 몰상식한 음모를 연달아 꾸미는 마리아를 핵으로 전개되는 만큼 여류 음악가에 대한 서술자의 냉소는 문제적일 수밖에 없다. 이를 이른바 작가의식의 약화나 일상성의 함몰로 보더라도²⁸⁾ 지나치게 부자연스럽다.

마리아는 목소리와 육체를 팔아 신분상승을 꿈꾸는 근대판 기생이며 그의 예술적 소양은 훗날 대중 스타로 등극하게 되는 기생출신 음악가보다도 못하다.²⁹⁾ 음악가가 되기 위해 겪었던 마리아의 고생과 의지는 차라리 조롱거리에 지나지 않는다. 어린 순영의 시각에서조차 “아모리 보아도 기생 퇴물이나 남의 첩 가튼 꼴악신이와 말버릇이 더러워”(28쪽) 보일 정도로 속물인 마리아에게 예술적 고담준론은 화가 해춘과 일본인 심초매부의 전유물일 뿐이다. 가끔 변호사 덕진과 순영이 끼어들어 해춘의 입장에서 예술가의 고뇌와 조선 예술계의 상황이 언급될 때도 마리아의 관심은 오직 순영의 누드모델 여부에 있다. 마침내 마리아는 누드모델에 대한 수준이하의 이해를 표한 후³⁰⁾ 스스로 예술에 부여한 젠더

28) 최원식, 「소설과 생활」, 김열규, 신동욱 편, 『염상섭 연구』, 서울:새문사, 1982.

29) 대표적으로 왕수복과 최명주는 권번 출신 기생으로 1920년대에 활약하다 30년대에 현대음악의 발생체계를 배우려고 일본 유학을 떠난다. 왕수복의 경우 1928년 평양가무학교와 기성권번에서 가사와 시조를 배운 후 가무학교의 조교수로 일하던 중 32년에 콜럼비아사와 폴리돌사에서 노래를 취입한다. 그러니 실제로 기생출신 가수들의 맹활약은 30년대로 보아야 할 것이다. 20년대는 아직 전통 음악이 강세인 시기였기에 일축음반을 취입한 가수 22명 중 여성은 4명에 불과했고 이들이 주로 부른 노래는 창가, 동요, 찬송가 순이었다. 송방송, 「신민요가수의 음악사회사적 조명-권번출신의 여가수를 중심으로」, 『한국근대음악사연구』, 서울:민속원, 2003, 333-335쪽.

30) 「심하긴 무에 심해요. 돈 받고 몸스둥아리 세주는 게 안애요. 설마 행세하는 집 째자식이야 할 노릇이애요. 라테화(裸體畫) 그린다면 벌거벗고 종일을 섰서야 할 게니 예술은 예술이라 해두 생각하면 참 망측해라!」

마리아는 이런 소리를 하고 일부러 찻짚 우스며 살짝 순영이의 괴색을 엿보았다.

순영이는 좀 어색해하는 눈치나 태연히 안졌다.

「그야 직업부인으로 라테화에도 오르는 사람이 따로 잇지만 조선에서는 원테아즉 그런 게 업스니까요……돈 받고 몸 세 준다면야 오늘날에 로동자라던지

적 의식의 함정에 빠져 해춘과 논쟁을 벌이게 된다.

「헌데 ஏ재 하필 미술을 배우섯세요?」

마리아의 생각으로 하면 해춘이갓치 돈 있고 지테잇는 귀공자가 취미로 소견삼아 그림을 그리는 것은 난봉 피우고 돌아다니는 것보다는 훨씬 조흔 일일지 몰으나 그것을 남아 일생일대의 큰 사업으로 생각하는 것은 우스운 일이였다.

「그러케 말하면 마리아씨는 ஏ재 하필 음악을 배우섯나요」 하며 해춘이는 어린 아희와 수작하듯이 웃으며 무렸다.

① 「그야 저는 여자니까 달으지요」

② 「녀자는 식집갈 미천을 만드느라고 네전으로 말하면 노리개 장만하듯이 음악을 배워야 할 세상이 되엇나요?」

해춘이의 말은 듣는 사람의 귀에 거슬릴 만치 비웃는 어조가 되였다.

「그건 넘어 남을 깔보고 하신 말씀이 안애요?……선생님께서 그런 수난덕 태도로 예술에 충실하신다니 순교자(殉敎者)의 정신으로 일생을 채운다니 하시니 그런 용기가 게실 지경이면 좀 더 달은 큰일을 하실 만한 공부를 왜 아니하섯느냐는 말씀이애요」

「큰 일이란 엇던 큰 일일까요」

「나라를 위하고 일반 민중을 위해서 사회에 즉접 나서서 하실 일이 좀 만하요? 그게 그 용기가 있고 남자로 태여났드면 태산이라도 써왓겿 습니다」하며 마리아는 웃는다. 마리아는 정말 그런 남자다운 남자를 조와한다는 생각으로 이런 말을 하는 게 아니라 한이는 해춘이에게 랭대를 밧은 양가품으로요 하나는 해춘이를 귀족 자식이라고 넘보고 놀리라는 생각으로 못는 것이였다.³¹⁾

일반 고용사리사군이 다—그런 게지요」

「그런 직업부인인가 하는 것이 간혹 하나 둘 잇다손 치드래도 놀아난 녀학생 퇴물 가튼 것들일 테니까. 정말 처녀의 육테미(肉體美) 가튼 것은 차질 수 업겿 지요?……녀자가 남성을 알게 되기 전과 그 후가 육테의 곡선부터 달오다지요? 또 한참 상관을 쓴흔 여자와 음탕한 녀자의 육체가 모다 뒤틀린다지요?」, 염상섭, 『염상섭 전집2-사랑과 죄』, 서울:민음사, 1987, 29쪽.

31) 위의 책, 32쪽.

인용문에서 마리아가 빠진 함정은 어쩔지 않은 논리 차원이 아니다. 기예를 천시한 조선 사회의 풍토에서 선비의 서화조차도 인격수양의 방편이었지 자체로 독립적인 영역은 아니었기 때문이다. 더욱이 노래를 파는 행위는 예외적 신분인 기생에게만 허락된 행위였기에 ①과 같이 답한 것은 조선 사회의 지극히 통속적인 틀을 내면화한 근대판 기생-마리아로서는 당연한 답변이다. 오히려 귀족이 화가가 되는 것의 의미를 정확히 인지하고서도 태연히 마리아에게 ②처럼 되묻는 해춘이야말로 식민지 조선에서 자신의 성별과 지위가 제공하는 특수한 혜택을 누리고 있는 것이니, 마리아의 발언은 정치적 입신의 길이 막혀 있었던 식민지 청년의 예민한 자의식을 역으로 마리아의 입을 빌어 뒤틀린 형태로 드러낸 데 지나지 않는다.

또한 애초에 마리아에게 음악가다운 교양이나 프로 의식, 지적 수준이 없다고 해도, 미술을 향한 해춘의 열정을 질투한 나머지 음악을 버릴 테니 해춘에게도 예술을 버리라고 요구하는 마리아를 그려내는 서술 태도에는 앞서 살핀 음악 관련 기사들이 그러했듯, 남성 음악가라는 비교 대상이 처음부터 배제된 채 여성적으로 젠더화되는 근대 음악에 대한 (남성적)편견이 집성되어 있다. 그로 인해 1920년대에 새롭게 등장한 남성 음악가들의 존재마저 지워짐은 물론이다.

결국 마리아는 해주댁(순영의 친모)을 죽인 죄를 순영에게 뒤집어씌우다 발각된다. 살인마가 된 당대의 성악가. 살인은 사기나 모략과는 질이 다른 범죄다. 텍스트는 음악가로서뿐 아니라 인간으로서도 끝을 선고 받은 이 모든 행위들이 해춘에게 외면당한 복수심과 탐욕의 대가라고 말하지만, 여기에 이르면 <사랑과 죄>는 이미 예로 그로 년센스물과 다르지 않다. 따라서 우리는 이렇듯 구제불능으로 막돼먹은 마리아를 구성하는 조건들을 보아야 한다.

집작 가능하듯이 마리아는 “미친한 집 자식”으로, 배경이 윤심덕의 그것과 흡사하다. 선교사 부인의 수양딸로 일본에 간 것이나, 경무국 사무

관의 후원을 받은 것, 내외하지 않는 활달한 성격도 윤심덕을 상기시킨다. 귀국 후 기생집처럼 차려놓고 중류 이상 정도의 생활을 하며 음악회 스타로 군림하는 것까지도 세간에 회자되던 윤심덕의 생애와 닮았다. 이렇게 텍스트는 마리아의 친일 성향을 드러내지만, 근대 초기에 선교사나 단체의 도움으로 유학을 다녀온 이들은 적지 않았다. 춘원과 <무정>의 형식부터도 그렇지 않은가.

그러나 마리아의 처지는 귀국 후 민족계몽을 위해 헌신하는 소설 속 남성들과는 다르다. <개척자>에서 보았듯이 선각자 남성의 가난은 민족의 수난과 동일시되는 일종의 후광이지만 여성에게 이는 가부장의 보호를 정상적으로 받지 못한 상태, 다시 말해 ‘뿌리 없이’ 태어나 도덕성마저 결여된 병리 상태에 대한 강력한 알리바이인 탓이다. 그리고 이 강력하나, 공정하지 못한 알리바이가 성공한 기생담에서 예외 없이 발견된다는 사실은 윤심덕의 그림자를 걷어내어도 여전히 마리아의 삶이 미천하게 태어나 타고난 미모로 기예를 연마해 부유한 패턴을 거느리게 된다는 기생 열전의 한 토막임을 상기시켜준다. 차이라면 국적을 가리지 않고 패턴을 선택한 마리아에게는 과거 민족 수난기에 명기(名妓)가 가졌던 애국심은 고사하고 한낱 ‘정조’조차도 없다는 것이다. 마리아는 <사랑과 죄>에 등장하는 또 다른 여성-순영의 조력자로 기생 노릇을 관두고 일본 유학을 떠나려는 진짜 기생 출신 음악가보다도 못하다. 기생보다 못하면서 음악가연 한 마리아의 죄는 이렇게 크다.

IV. 분화 이후의 사정

<제야>나, <사랑과 죄>만을 두고 근대 초기 문학이 미술과 반대로 음악을 여성적으로 편협하게 젠더화했다고 단정할 수는 없다. 반복하지만 기생 출신 가수들의 성공담이 이어지면서 음악의 여성적 젠더화를

촉진한 측면이 크기 때문이다. 그러나 근대 초기 예술 개념이 형성되는데 문학(가)의 영향력을 간과할 수 없고, 그 증좌로 이러한 텍스트들이 놓여 있을 때, 다시 논의의 공정을 기하기 위해 앞서 보았던 텍스트들의 이면, 구체적으로 양악을 전공한 남성 음악가들을 중심으로 구성된 근대 음악의 새 장을 보면 어떨까.

앞에서 본 음악=여성이라는 선입견을 버리면 중요한 사실을 알게 된다. 기실 이 시기 서양 음악 전공자의 주류는 남성이었다. 도쿄음악학교의 경우 1914년부터 1941년까지 정규과정에 입학했던 조선인 수 20명 가운데 15명이 남자였다.³²⁾ 1910년대 이후 기독교에서 성장한 양악계 인사들은 전문적인 창작가나 교육자가 아니면서도 성악가, 기악가, 작곡가, 교육가 등을 겸직해야했고³³⁾ 그 역시 남성이 대부분이었다. 새문안교회 집사 출신으로 양악계를 이끌었던 김인식, 김형준, 이상준의 시대가 끝나고, 1938년 경성음악전문학교가 세워지기 전 조선 근대 음악계의 핵심 인물은 친일 시비에서 자유롭지 못한 홍난파와 현제명이었다. 고급 음악은 주로 남성 음악가들의 영역이었던 셈이다. 수준 높은 전문적 음악기사의 필자를 남성으로 볼 수밖에 없는 이유가 여기에 있다. 그럼에도 ‘천박한 유행가’에 비해 고급스러운 이들의 음악은 그 희소성 덕분에 다시금 여성적으로 젠더화된 음악적 추문으로부터 비켜설 수 있었고, 30년대를 전후해 음악계의 친일 협력 정책에 참여하게 되면서³⁴⁾ 음반 시장에서 자신을 상품으로 내놓지 않아도 되었다. 이 점에서 <광염소나타>의 주인공이 남성인 것은 이상하지 않다.

화단의 상황은 어떠했던가. 일제의 지원을 업고 선전이 선전을 거듭하면서 서화협회전은 상대적으로 고전하게 된다. 그러나 이는 서화협회전

32) 김지선, 앞의 논문, 175쪽. 도쿄음악학교 외 조선인들이 입학한 일본 음악학교는 토요음악학교(東洋音樂學校), 도쿄고토음악학원(東京高等音樂學院), 데이코쿠음악학교(帝國音樂學校), 무사시노음악학교(武藏野音樂學校) 등이 있었다.

33) 노동은, 「20년대 음악사회의 현장」, 『한국음반학』 창간호, 1991, 31쪽.

34) 노동은, 「일제하 음악인들의 친일논리와 단체」, 『음악과민족』 25집, 2003 참고.

이 서화만을 전시했다는 뜻이 아니다. 풍경화에 서양화의 기법을 도입하게 되었고, 틀에 박힌 소재의 문인화를 넘어 창작자의 개성을 요구하는 목소리는 전통화 영역에서도 거셌다.³⁵⁾ 위기를 느끼며 혁신을 추구했던 전통화 쪽에 비해 일본인 화가가 주도권을 잡고 있었던 서양화단은 오히려 정체되어 있었다.

그러나 전체적으로 보면 30년대에 들어 예술의 분화는 확실히 가속화된다. 음악/미술 전공자들이 대거 귀국하고, 그들 자신이 담론 장을 끌어가면서 이전에 그 빈자리를 메웠던 문인들의 감상은 줄어들고 이전과 다른 작품들이 등장한다. 이태준의 <구원의 여상>(1931)의 명도와 <별은 창마다>(1942)의 정은은 이제 부유한 집안의 음악학교 여학생들이다. 가난하지 않다는 것. 그것은 친구의 애인을 뺏은 명도를 반성하게 만들고, 실연한 정은이 음악을 떠나 사회를 생각하는 사업가로 변신하는 것을 가능하게 하는 현실적 힘이다. 이 작품들에 대한 비판과 별도로, 이 소설들에는 음악(가) 개념과 기생담의 수상한 공모는 없다. 심지어 참인생을 위해 여성 음악가들이 예술을 버리는 일도 자연스럽다.

히나 <광염소나타>와 <광화사>에서 남성 예술가는 인생을 잃고 예술을 얻는다. 여러 논자들이 지적하듯 이들은 30년대의 구체적 현실에서 탄생한 존재들이 아니다. 춘원의 반대편에서, 생활조차 예술적이었던 김동인에게 예술은 처음부터 남성적으로 젠더화되어 있었다. 즉 이 작품의 주인공들은 그가 주창한 문학 개념의 현신일 뿐, 애초에 예술의 남성/여성화는 그의 안중에 있지 않았다. 그것은 너무도 당연한 조건이었던 것이다. 어째서 그러한가. 주지하듯 김동인이 택한 문학은 전통적 문사의식을 함축한 문학이 아니다. 그는 전통적 문학 관념을 뒤집는 혁명적 문학 개념을 주장했고 그를 위해 문사를 자처했던 춘원을 필생의 과녁으로 삼았다. 『창조』 발간은 다른 무엇도 아닌 신문예로 “조선의 문예부흥”을 이루려했던 김동인의 야심찬 기획이었다. 이 점에서 기타 시사평론

35) 심영섭, 「제9회 협전평 1~6」, 『동아일보』, 1929.10.30-11.5.

없이 문학 작품을 전면에 내세운 『창조』의 의미는 도전적이지 않을 수 없다. 김동인은 『창조』를 발간하며 전통적 문(文) 개념을 해체하는 한편 여전히 문사이고자 했던 문인들의 문학 행위에 제동을 걸고자 했기 때문이다.

김동인은 문사 의식을 포기함으로써 문학, 음악, 미술을 동일한 예술로 파악할 수 있었다. <광염소나타>와 <광화사>는 이를 재확인시켜주고 있다. 그러나 그 예술적 파토스에도 불구하고 여전히 두 소설의 궤이 짝은 예술가들은, 자신의 주장에 대한 춘원의 반격에도 아랑곳하지 않고 그가 식민지 조선의 청년됨을 괄호에 묶었기에 빚어진, 김동인식 문학 개념의 구멍은 아닐까. 그런 의미에서 이 작품들은 문학 창조를 위해 인생을 잃은 김동인 자신에 부치는 레퀴엠이다.

참고문헌

1. 기초 자료

- 김환, 「미술론(1)」, 『창조』, 1920.2.
심영섭, 「제9회 협전평1~6」, 『동아일보』, 1929.10.30~11.5.
안화, 「조선의미술」, 『학지광』 5호, 1915.
염상섭, 『염상섭 전집2-사랑과 죄』, 서울:민음사, 1987.
이광수, 「개척자」, 『이광수전집1』, 서울:삼중당, 1966.
이광수, 「文士와 修養」, 『창조』 8호, 1921.1.
이광수, 「문부성미술전람회기」, 『매일신보』, 1916.10.28~1916.11.2.
김수현·이수정, 『한국 근대음악 기사 자료집』, 서울:민속원, 2008.

2. 논문 및 단행본

- 가라타니 고진, 『일본근대문학의 기원』, 서울:민음사, 2005.
권도희, 『한국근대음악사회사』, 서울:민속원, 2004.
권보드래, 『연애의 시대』, 서울:현실문화연구, 2007.
김주현, 「시선과 응시, 창조와 참회의 변증법-과학(자)를 통해 본 이광수와 노신 소설」, 『중국학』 32집, 대한중국학회, 2009.4.
김지선, 「근대시기 일본의 음악학교에 유학한 조선인-도쿄음악학교의 사례를 중심으로」, 『한국음악사학보』 41집, 한국음악사학회, 2008.
노동은, 「20년대 음악사회의 현장」, 『한국음반학』 창간호, 1991.
노동은, 「일제하 음악인들의 친일논리와 단체」, 『음악과민족』 25집, 2003.
문학사와비평학회, 『김동인 문학의 재조명』, 서울:새미, 2001.
민경찬 역, 「일본 근대 양악의 흐름」, 『한국음악사학보』 15집, 한국음악

- 사학회, 1995.
- 송방송, 「신민요가수의 음악사회사적 조명-권번출신의 여가수를 중심으로」, 『한국근대 음악사연구』, 서울:민속원, 2003.
- 이재선 편, 『김동인』, 서울:서강대학교출판부, 1997.
- 이중희, 『한국 근대미술사 심층연구』, 서울:예경, 2008.
- 정연경, 「일본근대미술 속의 권력」, 『미술사학보』 21집, 미술사학연구회, 2004.2.
- 전영우, 「한국근대미술의 형성과 카톨릭」, 『조형예술』 제3호, 상명대학교 조형·예술연구소, 1998.
- 정병호, 「일본근대문학·예술논쟁연구」(1), 『일본학보』 55집, 한국일본학회, 2003.
- 정병호, 「일본근대문학·예술논쟁연구」(2), 『일본문화학보』 22집, 한국일본문화학회, 2004.
- 정병호, 「일본근대문학·예술논쟁연구」(3), 『일본학보』 72집, 한국일본학회, 2007.
- 정호웅, 「식민지현실의 소설화와 역사의식」, 염상섭, 『사랑과 죄』, 서울:민음사, 1987.
- 최원식, 「소설과 생활」, 김열규 신동욱 편, 『염상섭 연구』, 서울:새문사, 1982.
- 키다 에미코, 「근대기 미술 제도 도입과 문인의식」, 《미술사학보》 31집, 미술사학연구회, 2008.12.

<Abstract>

Correlationship between Literary men's
Consciousness and Artist's Figuration in the
Early Modern Times

Kim, Ju-Hyun

This paper has focused on the method that the literary men's consciousness of male subjectivity in the early modern times called 'illunism (philosophy of enlightenment)' had specially conceptualized arts except for literature on the assumption that the literary men's consciousness was unconscious power to make art(ist)'s notion of Joseon dynasty in the same times be gendered. The literary activities of literary men in the early modern times had conducted not the creation of a work within a limited scope but the whole of New Culture Movement. Firstly, such activities are closely related with the early return period of writers compared with other art genres. The period that music or art majors had regularly acted after their return was 1930's, so the people who had introduced/created a new art concept Joseon instead of the musicians and artists in the initial stage of Modern were literary men. Several media in the early modern times had clearly shown these situation and circumstances.

And the power of such literary activities had made modern musician and artist be gendered by expanding the denotation of literature. The theory of art supported by artist Min who is a character of a work 「The Pioneers」 written by Kwang-Soo Lee

shows official and national art concept as reflecting the past scholars' hobbies of paintings and writings which had been manly gendered. On the other hand, the music which had been womanly gendered reproduces the notion that a musician is same as a gisaeng(Korean geisha). 「Love & Guilt」 written by Sang-Seob Yom is the representative work showing such the reproduction of a notion. Such symbol of artists had been changed in 1930's when the role of literature (literary men) had been reduced due to promotion of genre's differentiation. But it needs continuous study and research hereafter because there has not been studied such changes.

Key Words : Lee Kwang-Soo's 「The Pioneers」, Yom Sang-Seob's 「Love & Guilt」, Literary men's Consciousness, gendered. Artist's figuration in the Early Modern Times, New Culture Movement in the Early Modern Times

■ 논문접수 : 2010년 2월 28일
■ 심사완료 : 2010년 4월 10일
■ 게재확정 : 2010년 4월 15일