

## 일본에서의 신흥예술론 이입과 김진섭의 「표현주의문학론」

김대진\*

### 〈차 례〉

1. 서론
2. 표현주의의 융성과 종언, 그리고 시차(時差)
3. “탁월한 러시아의 한 비평가”, 일리아 에렌부르크
4. 영혼과 정신: 「표현주의문학론」의 원천 혹은 자원
5. 결론

### 【국문초록】

이 논문의 목적은 김진섭(金晉燮)의 「표현주의문학론」의 의도를 당시 일본의 지적 맥락을 통해 복원하는 것이다. 1장은 논문의 동기와 기획을 서술한다. 2장은 1920년대 중반 일본의 ‘표현주의 붐’ 가운데 표현주의의 한계에 대한 논의가 형성된 양상을 살핀다. 이 시기에 일본에서는 독일에서 이미 표현주의가 종언을 맞았다는 정

---

\* 동국대학교 국어국문학과 박사수료

보가 수용되었으며, 나아가 다다, 구성주의 등의 신흥예술이 동시에 이입되며 표현주의의 한계에 대한 목소리가 유통되었다. 3장은 관동대지진 이후 제도부흥의 분위기 속에서 일본에 산업주의 관념과 더불어 구성주의예술론의 저자로서 일리아 에렌부르크 상이 구축되는 과정을 검토한다. 이를 통해 김진섭의 「표현주의문학론」이 일리아 에렌부르크의 글을 번역했다거나, 진보주의 혹은 딜레탕티즘을 드러냈다는 선행연구의 통념을 교정한다. 마지막으로, 이 연구는 이상의 성과를 바탕으로 김진섭의 「표현주의문학론」을 해석하고, 김진섭이 새로운 의미를 창출하기 위해 원천 텍스트를 자원으로 활용한 측면에 주목할 필요가 있다고 주장한다.

주제어: 김진섭, 해외문학과, 표현주의, 구성주의, 문화 번역

## 1. 서론

이 논문의 목적은 김진섭(金晉燮)이 「표현주의문학론」<sup>1)</sup>을 발표한 시기의 지적 맥락을 검토함으로써 텍스트에 대한 이해를 증진하고, 나아가 그것을 작성한 김진섭의 의도를 복원하는 것이다.

「표현주의문학론」이 발표된 잡지 『해외문학』은 1920년대 초반부터 중반까지 일본 도쿄에서 유학했던 외국문학 전공생들이 결성한 ‘외국문학연구회’의 기관지였다.<sup>2)</sup> 1920년대 후반 귀국한 회원

1) 김진섭, 「표현주의문학론」, 『해외문학』 창간호, 해외문학사, 1927.1, pp. 4-18.

2) ‘외국문학연구회’의 결성 시기에 대해서는 회원들의 증언에 차이가 있다. 김옥동은 여러 회고를 종합하여 ‘외국문학연구회’가 “1924년 말엽의 준비기간을 거쳐 1925년 초엽부터 모이기 시작하고 1926년도 초엽에 이르러 좀 더 체계적인 모임으로 조직”되었을 것이라고 파악한다.(김옥동, 『눈술 정인섭 평전』, UNIST, 2020, p. 126.) 회고들을 검토하면, ‘외국문학연구

들의 활약, 특히 1930년대 초 카프와의 논전은, 그들을 ‘해외문학파’라는 명칭으로 한국근대문학사에 등재시켰다.<sup>3)</sup> 이에 따라, 「표현주의문학론」은 선행연구에서 비단 김진섭 개인만이 아니라 ‘해외문학파’의 특징을 시사하는 텍스트로 주목되었다. 대표적으로 김용직은 『해외문학』 창간호의 특징으로 ‘반(反)산문-사실주의’, ‘진보주의’적 경향을 꼽고, 후자 혹은 “새 것을 추구하려는 경향”을 「표현주의문학론」이 대표한다고 주장했다.<sup>4)</sup> 이 논의를 이어받아, 방민호는 김진섭이 “표현주의 문학론 등 첨단적이고 당대적인 외국문학의 수용에 진력”했다고 서술하면서 이를 교양취미 혹은 딜레탕티즘과 연관하여 파악했다.<sup>5)</sup>

이 선행연구들은 김진섭이 「표현주의문학론」을 발표했을 때 표

---

회’의 결성 시기에 대해서는 1925년 초라는 설과 1926년 초라는 설이 분분하지만, 1926년 초부터 매달 연구회를 개최하여 윤번제(輪番制)로 동인들의 연구 및 원고의 회람과 비평을 하는 등 체계적이고 조직적인 활동이 시작된 것, 그리고 1926년 9월 경에 잡지 『해외문학』 창간에 대한 논의가 일어난 것을 공통적으로 지적하고 있다.(이하운, 「나와 「외국문학연구회」 시대」, 『신천지』 제9권 제2호, 서울신문사, 1954.2, p. 172.; 정인섭 「해외문학파를 전후한 외국문학의 수용」, 『광장』 제111호, 세계평화교수협의회, 1982.12, p. 94.) 잡지 『해외문학』은 1927년 1월에 창간호가 간행된 후, 1927년 6월에 2호가 간행됨으로써 중단된다.

- 3) ‘해외문학파’라는 명칭의 유래에 대한 선행연구에서의 언급은 다음을 참조하라. 백철, 『신문학사조사』, 신구문화사, 1982, p. 397.; 김윤식, 「해외문학파고(攷)」, 연포 이하운 선생 화갑기념논문집발간위원회 편, 『연포 이하운 선생 화갑기념논문집』, 진수당, 1966, p.11.; 김병철, 『한국근대번역문학사연구』, 을유문화사, 1975, pp. 476-477.; 박노균 「해외문학파의 형성과 활동양상」, 『개신어문연구』 제1호, 개신어문학회, 1981.1, pp. 3-4.; 김용직, 『한국현대시사 하』, 학연사, 1986, p. 444.; 김옥동, 『외국문학 연구회와 『해외문학』』, 소명출판, 2020, pp. 63-64.
- 4) 김용직, 「해외문학파의 외국문학 수용양상」, 『관악어문연구』 제8호, 서울대학교국어국문학과, 1983.12, pp. 6~7. 김용직의 해외문학파에 대한 이런 성격 규정은 『한국현대시사 하』(학연사, 1986)에서 반복된다.
- 5) 방민호, 「김진섭 수필 문학과 ‘생활’의 의미」, 김대행·최동호 외, 『어두운 시대의 빛과 꽃』, 민음사, 2004, p. 168.

현주의를 당대 최신의 혹은 첨단적인 사조로 이해했다고 전제한다. 그러나 그러한 전제 자체는 아직 검증된 적이 없다. 이를 위해서는 「표현주의문학론」이 작성되었을 당시의 지적 맥락을 검토해야 한다. 나아가, 재일 조선인이자 외국문학 전공 유학생이라는 외국문학연구회 회원들의 지위를 참작하여, 식민지 조선이라는 경계를 넘어서 일본, 더불어 유럽의 맥락까지 시야를 확장할 필요가 있다.

이를 통해 이 논문은 김진섭이 표현주의를 당대에 가장 ‘진보’한 예술로 인식하지 않았다고 주장한다. 두 가지 이유가 있다. 첫 번째는, 당시 이미 독일에서만이 아니라 일본에서도 표현주의의 종언이 회자되었으며, 다다(DADA)와 구성주의(Constructivism)가 표현주의 이후의 신흥예술로 소개되고 있었다. 두 번째로, 김진섭은 ‘역행(Regression)’이라는 표현을 통해 이 신흥예술들에 대한 논리를 구축한다. 스위스의 신학자이자 정신분석학자 오스카 피스터(Oskar Pfister)가 표현주의의 정신적 퇴행 현상을 지적하기 위해 사용한 이 용어를 김진섭은 표현주의를 옹호하기 위해 긍정적으로 전유한다.

이 주장은 「표현주의문학론」의 선행연구의 관습에 또 다른 이의를 수반한다. 「표현주의문학론」의 제목 옆에는 “새 예술은 발서 예술됨을 굿치리라-이리-야·에렌부르그-”<sup>6)</sup>라고 쓰여 있는데, 이로부터 선행연구들은 이 글이 ‘이리-야·에렌부르그’의 글을 번역한 것이라고 파악했다.<sup>7)</sup> 여기에는 나름의 이유가 있다. 정인섭 또한 해외문학파에 관한 회고에서 김진섭이 “한국서 처음으로 「표현주의문학론」을 소개”하면서 “「새 예술은 발서 예술됨을 굿치리라

6) 김진섭, 앞의 글, p. 4.

7) 진상범, 「서구문학의 수용과 그 한국적 변용: 독일 표현주의 문학의 경우」, 『세계문학비교연구』 제2호, 세계문학비교학회, 1997, p. 98.; 김효중, 「『해외문학』에 관한 비판적 고찰」, 『한민족어문학』 제36호, 한민족어문학회, 2000, p. 21.; 조영식, 「해외문학과 시문학과의 비교 연구」, 경희대학교 국어국문학과박사학위논문, 2002, p. 62.

는 부제목으로 「이리야 에렌부르크」의 글을 번역했다고 서술했기 때문이다.<sup>8)</sup> 이 논문은 선행연구자들은 물론 정인섭 역시 「표현주의문학론」의 원천(source)을 잘못 파악했다는 사실을 드러낸다. 일리야 에렌부르크(Ilya Ehrenburg)는 러시아의 대표적인 동반자(fellow travelers) 작가로, 1922년에 엘 리시츠키(El Lissitzky)와 함께 베를린에 문화사절로 파견된다. 그는 잡지 『사물(Veshch, Gegenstand, Object)』을 발간해 “생산주의 플랫폼에 기반한” 구성주의를 선전하는 한편,<sup>9)</sup> 1923년에는 예술좌익전선(LEF)에 가입해 유럽의 자본주의 문명을 비판한 소설 『트러스트 D. E.(Trust D. E.)』(1923)를 발표하여 국제적인 명성을 얻는다.<sup>10)</sup> 무엇보다 그는 1925년 초부터 “현대 러시아의 가장 우수한 소설가”<sup>11)</sup>이자 “탁월한 러시아의 한 비평가”<sup>12)</sup>로서, 러시아 구성주의에 대한 이론을 일본에 소개했다. 이 사실을 고려하지 않으면, 김진섭이 「표현주의문학론」의 결론부에서 에렌부르크의 문장을 인용하며, 표현주의에

8) 정인섭, 앞의 글, p. 96.

9) 김민수, 『한국 구성주의의 기원』, 그린비, 2022, p. 65. 김민수는 Composition과 Construction 사이의 혼동을 막기 위해 전자를 구성으로, 후자를 구축으로 옮김에 따라, Constructivism의 역어로 구성주의를 사용한다. 다만, 이 논문에서는 일본에서 구성주의의 도입 시기에 구성과 구축 사이의 혼동이 있었던 것을 감안하면서 당시에 후자를 가리키는 용어로 구성주의 혹은 구성파라는 용어가 관습적으로 상용되었다는 점에서 서술의 편의를 위해 구성주의라는 용어를 사용한다.

10) 덧붙여, 원제에서의 D. E.는 Destruction of Europe의 약자이다. 위 소설은 1924년에 거의 곧장 일본에서 번역되었다. 이리야·에렌부르크, 椎名晟 역, 『歐羅巴の滅亡 3版』, 日本: 玄文社, 1924. 일리야 에렌부르크에 대한 간략한 전기적 사항은 다음을 참조. 마르크 슬로넨, 임정석·백용식 역, 『소련현대문학사』, 열린책들, 1989, pp. 215-224.; 정명자, 『인물로 읽는 러시아 문학』, 한길사, 2001, pp. 227-280.; 椎原伸博, 「イリヤ・エレンブルグの写真集『私のパリ』におけるベルヴィルの表象について (1)」, 『実践女子大学文学部紀要』 54号, 日本: 実践女子学園短期大学, 2012.3, pp. 12-14.

11) 昇曙夢, 『新ロシア美術大観』, 日本: 新潮社, 1925, p. 20.

12) 宮島新三郎, 『芸術改造の序曲』, 日本: 早稲田泰文社, 1925, p. 305.

대해 “이십세기의 예술은 그것이어만 한다. 그것이어야 한단 말이다.<sup>13)</sup>”라고 강조하는 이유를 충실히 음미할 수 없다.

## 2. 표현주의의 융성과 종언, 그리고 시차(時差)

사카이 오사무는 일본에서 표현주의의 “본격적인 번역이 시작”된 1923년에 독일에서는 이미 “표현주의가 종언”을 맞이했다고 강조한다.<sup>14)</sup> 1911년 4월에 개최된 제22회 베를린 분리파(Berliner Sezession) 전람회에서 표현주의적/표현주의자(expressionist)라는 단어는 하나의 예술 유파를 가리키는 현재의 용법을 획득하고,<sup>15)</sup> 1914년부터는 “특히 독일적인 의미를 함축”한다.<sup>16)</sup> 이렇게 탄생한 독일 표현주의는 1920년경까지 ‘표현주의의 10년’이라 일컬어지는 짧은 전성기를 이룬다.<sup>17)</sup> 바이마르 공화국의 정치·경제적 변동과

13) 김진섭, 앞의 글, p. 13.

14) 酒井府, 『ドイツ表現主義と日本—大正期の動向を中心に』, 日本: 早稲田大學出版部, 2003, p. 18.

15) 그 이전에 표현주의적/표현주의자(expressionist)라는 단어는, 1850년 무렵 영국에서 당대 화가들을 가리켰고, 1880년 무렵 미국에서 속물적 부르주아지에 반하여 정서(emotion), 정열(passions) 등을 고조한 일군의 예술가들을 가리켰으며, 1901년에 프랑스 파리에서 개최된 앙데팡당전(展)(Salon des indépendants)에서는 앙리 마티스(Henri Matisse)나 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky)와 더불어 후에 표현주의로 인정되지 않는 작품들까지 광범하게 가리켰다. 酒井府, 위의 책, pp. 1-2.

16) 이 해에 비평가이자 저널리스트였던 파울 페히터(Paul Fechter)가 『표현주의(Expressionismus)』를 출판하여 이 용어에서 “장식적 세계주의적 성격을 지우고, 반지성적(反知性的) 감정적 정신적(독일국민의 형이상학적 필연성)인 의미를 부여”했다. 1905년에 드레스덴에서 결성되어 1913년에 해산한 ‘다리’(Die Brücke)파, 1911년에 결성된 ‘청기사’(Der Blaue Reiter) 파의 예술가들이 이러한 표현주의 개념 아래 포괄되었다. 슬라미스 베어, 김숙 역, 『표현주의』, 열화당, 2003, p. 8.

17) 김숙희, 「표현주의의 현대적 시각」, 박찬기 편, 『표현주의문학론』, 민음

연동하여 실험(1918.11~1924), 변영(1924~1929), 재앙(1929~1933)의 시기를 구분한 피터 게이는, 1924년 무렵부터 대다수의 표현주의자들이 “객관성, 사실성, 냉정”을 추구하는 “새로운 각성(Neue Sachlichkeit)[신즉물주의-인용자]의 국면”에 돌입했다고 지적한다.<sup>18)</sup> 이미 1920년 6월에 개최된 제1회 ‘독일 표현주의자 전시회(Deutsche Expressionisten-Ausstellung)’의 개최사에서 표현주의의 이론적 지도자 중 한 사람인 카시미르 에드슈미트(Kasimir Edschmid)는 표현주의의 쇠퇴를 표명했고,<sup>19)</sup> 1921년에는 표현주의의 대표적 작가 중 한 사람인 이반 골(Ivan Goll)이 「표현주의는 죽었다(Der Expressionismus stibt)」라는 글을 발표한다.<sup>20)</sup> 반면, 일본에서는 1924년 이후부터 표현주의 작품의 번역량이 “비약적으로 증가”하여 이 경향이 1930년까지 지속되는데,<sup>21)</sup> 이에 “박차를 가”한 것이 1924년 6월에 개관한 쓰키지소극장에서의 표현주의 극의 상연, 그리고 1927년 간행된『근대극전집(近代劇全集)』(第一書房) 및『세계희곡전집(世界戯曲全集)』(近代社)이었다.<sup>22)</sup>

한편으로, 대중문화나 출판자본주의에서의 표현주의 붐과는 상반하여, “표현주의 종언은 일본에서도 화제”가 된다.<sup>23)</sup> 가령, 1926년 6월에 구라타 하쿠조(倉田百三)는, “표현과는 지나갔다고 말해진다. 특히 일본의 희곡계에서는 그렇다.”고 단언한다.<sup>24)</sup> 따라서

사, 1990, pp. 47-48.

18) 피터 게이, 조한욱 역, 『바이마르 문화』, 교유서가, 2022, p. 232.

19) 酒井府, 앞의 책, p. 7.

20) 박찬기, 「표현주의의 발생과 본질 및 문학사적 의의」, 박찬기 편, 『표현주의문학론』, 민음사, 1990, p. 33.; 김숙희, 위의 글, p. 53.

21) 酒井府, 앞의 책, p. 18.

22) 酒井府, 위의 책, pp. 51-52.

23) 酒井府, 위의 책, p. 178.

24) 日高昭二・五十殿利治 監修, 『海外新興芸術論叢書 復刻 新聞・雑誌篇 第6巻』, 日本: ゆまに書房, 2005, p. 326.

일본에서의 독일 표현주의 이입에는 두 종류의 시차(時差)가 존재했던 셈이다. 하나는 독일과 일본 사이의 국제적 시차이고, 다른 하나는 대중문화나 출판자본주의에서의 표현주의 붐과 문단 혹은 지식계에서의 표현주의 종언론 사이의 국내적 시차이다. 이 장에서는 후자를 보다 강조하고자 한다.

먼저 오사나이 가오루(小山内薫)가 쓰키지소극장 초창기의 번역극 중시 방침을 놓고 『연극신조(演劇新潮)』 동인과 벌인 논쟁<sup>25)</sup>에서 한 발언이 주목된다. 1924년 7월 7일의 『연극신조』 담화회에서 오사나이는,

표현주의도 독일에서조차 영향력이 희미하다고 글로 정리되어 있지 만, 저희는 이런 것이 생겨난 것을 아주 중대하게 생각합니다.<sup>26)</sup>

라고 말한다. 전후 호황에 따른 “상업연극의 번영시대”<sup>27)</sup>가 관동대지진(1923.9)에 의해 종언을 맞자, 일본에서 반(反)상업주의적 내지 예술적 연극 운동을 일으킬 적기라고 판단한 오사나이는 히지타카 요시(土方興志)와 함께 1924년 6월 13일에 쓰키지소극장을 개관했다.<sup>28)</sup> 그런데 위 인용은 일본에서 표현주의 붐을 일으킨 오사나이가 쓰키지소극장의 시초부터 독일에서의 표현주의 쇠퇴를 인지하고 있었음을 시사한다.

오사나이가 1921년 1월에 국민문예회(国民文芸会)에서 행한 야

25) 해당 논쟁에 대해서는, 스카이 유키오, 서연호·박영산 역, 『근대 일본연극 논쟁사』, 연극과인간, 2003, pp. 142-159.; 오자와 요시오, 명진숙·이혜정 역, 『일본현대연극사 大正·昭和初期篇』, 연극과인간, 2013, pp. 297-310을 참조.

26) 오자와 요시오, 위의 책, p. 308에서 재인용.

27) 효도 히로미, 김주현·문경연 역, 『연기된 근대』, 연극과인간, 2007, p. 288.

28) 스카이 유키오, 박세연 역, 『쓰키지소극장의 탄생』, 현대미학사, 2005, pp. 41-46.



마기시 미쓰노부(山岸光宣)의 강연을 통해 표현주의를 접했음은 널리 알려져 있다.<sup>29)</sup> 『요미우리신문(読売新聞)』에 아마기시의 강연 원고가 발표된 것을 필두로, 1921년 한 해에만 『신조(新潮)』·『해방(解放)』·『태양(太陽)』 등 주요 잡지에 표현주의 관련 논문이 잇달아 발표된다.<sup>30)</sup> 교토제국대학 조교수로서 문부성에 의해 독일로 파견 유학을 가기 직전, 나루세 무쿄쿠(成瀬無極)<sup>31)</sup> 또한 1921년 10월에 「표현주의의 희곡에 대하여(表現主義の戯曲に就て)」(『해방』, 1921.9)라는 논문을 발표한다.<sup>32)</sup> 여기서 나루세는 클래식시즘과 로맨티시즘, 분화와 종합의 왕복을 통한 예술의 진화라는 문학사관(文學史觀) 아래 표현주의 희곡을 로맨티시즘-종합의 계열에 속한 ‘문예혁명’이자 ‘발효기(醗酵期)의 예술’로 간주하고, 그 역사적 의의를 긍정하는 한편, ‘천재’에 의한 ‘결작’을 통해 표현주의의 고유한 양식이 결정되면 새로운 분화의 흐름이 출현할 것이라고 예상한다.<sup>33)</sup>

2년간의 유학을 마치고 돌아온 나루세는 1924년 9월에 『근대독일문예사조(近代獨逸文藝思潮)』의 개정판에 해당하는 『근대독일문학사조(近代獨逸文學思潮)』(表現社)를 출판한다.<sup>34)</sup> 여기에 「표현주

29) 小沢万記, 「表現主義演劇と小山内薫」, 『比較文学・文化論集』 1号, 日本: 東京大学比較文学・文化研究会, 1985.3, p. 94.

30) 酒井府, 앞의 책, 4장 참조.

31) 전전(戰前)의 교토제국대학 독문학과를 이끈 인물로, 일본괴테협회(日本ゲーテ協会)를 창설(1931)하고, 슈트름 운트 드랑(Sturm und Drang)의 번역어로 질풍노도(疾風怒濤)를 정착시킨 것으로 널리 이름이 알려져 있다.

32) 이 논문은 나루세가 아직 독일행의 중간에 있던 1921년 12월에 출간된 『근대독일문예사조(近代獨逸文藝思潮)』(警醒社)의 「최근 독일문학의 추세(最近獨逸文學の趨勢)」 장 중 5절에 수록되어 있다.

33) 成瀬無極, 『近代獨逸文藝思潮』, 日本: 警醒社, 1921, pp. 213-218.

34) 야마구치 도모조(山口知三)는 출판사가 도쿄의 警醒社에서 교토의 表現社로 변경된 이유에 대해 관동대지진의 영향으로 추측한다. 山口知三, 『三つの国の物語』, 日本: 鳥影社, 2018, p. 103.

의의 희곡에 대하여」 다음으로 「혼란의 독일문학(混亂の獨逸文學)」이라는 논문이 추가된 것이 주목할 만하다. 이 논문은 나루세의 문부성 연구원으로서의 연구 활동을 총괄한 보고문으로, 그 서두는 다음과 같이 고백한다.

나는 표현주의가 미술, 문학, 특히 극의 방면에서 어떠한 풍으로 나타났는지 또 어떠한 모습으로 발달했는지를 실제로 보고 싶다고 생각했다. 상당한 기대를 지니고 베를린에 들어갔다. 그러나, 그 기대는 오히려 어긋났다. 독일에서는 표현주의가 예술계의 주조(主潮)를 이룬 시기가 이미 지나버린 듯이 보였다.<sup>35)</sup>

나루세는 표현주의 연극을 옹호했던 평론가 알프레드 커(Alfred Kerr)가 태도를 달리하여 그에 악담에 가까운 평가를 한 것을 소개한 후, “젊은 표현파의 작가는 ‘형(形, フォルム)’의 문제에 관해 막다른 길에 봉착해, 자연주의 내지 사실주의로 역전하려고 하는 경향이 보인다”고 보고한다.<sup>36)</sup> 그리고 표현주의 연극이 쇠퇴하게 된 이유로, “극단적인 종합예술”을 만들어내려고 한 결과 “음악의 영역”에 들어가 양식(樣式)을 결여하게 된 점을 꼽는다.<sup>37)</sup> 즉, 오 사나이가 야마기시의 강연을 듣고 표현주의에 관한 관심을 증폭시켰던 1922년 무렵에 직접 독일에 체재했던 나루세는 표현주의의

35) 成瀬無極, 『近代獨逸文學思潮』, 日本: 表現社, 1924. p. 221.

36) 成瀬無極, 위의 책, p. 229.

37) 나루세는 이어서 다음과 같이 쓴다. “반드시 소위 성격극(性格劇)이 아니어도 좋지만, 적어도 혈육을 갖춘 혼(魂)을 지닌 인간을 그려야 한다. 그것이 희곡의 본체라고 생각한다. 때때로 변태(變態)는 있을 수 있지만, 변태만으로 주조(主潮)를 만드는 것은 불가능하다. 또, 희곡은 하나의 건축이다. 허다한 양식은 인정할 수 있지만 어떤 통일을 결여한 건축은 와해를 면할 수 없다. 무양식(無樣式)이라는 양식은 성립하지 않는다. 때문에 표현주의의 작품은 누차 문예상의 공산주의, 허무주의의 폐(弊)에 빠져서 자멸했다고 할 수 있다.” 成瀬無極, 위의 책, p. 231

중언을 실감하고 그것을 일본에 보고하고 있었다.

이 간극을 더욱 극명하게 보여주는 것이 1922년 초부터 말까지 독일에서 유학한 무라야마 도모요시(村山知義)이다. 무라야마는 귀국한 지 얼마 지나지 않은 1923년 4월에 「지나간 표현파—의식적 구성주의에의 서론적 도입(過ぎゆく表現派—意識的構成主義への序論的導入)」(『中央美術』)을 발표한다.<sup>38)</sup> 그는 형성예술(形成芸術)에 한한 것이라 단서를 달면서도, “표현파는 그 근원지인 독일에서는, 이미 그 정점에 도달해 버린 것 같은 시각이 있다”고 말한다.<sup>39)</sup> 무라야마는 표현주의의 한계를 다섯 가지로 정리한 후,<sup>40)</sup> 다음과 같이 선언한다.

“이로써 표현파의 다섯 개의 한계(限局)는 밝혀졌다. 그리고 독자들은 표현파의 20년 생명은, 이제 선구자에게 바쳐지는 화환과 함께 그 끝을 고해야 한다는 것, 고하지 않을 수 없는 것이 분명해졌다고 생각한다. 그리고 그와 동시에 다음에 올 위대한 시기의 서광과, 그 희미한 양태의 일별(一瞥)을 얻었을 것이다. 그 시대는 이미 오고 있다. 그리고 그 전모는 곧 독자의 눈앞에 나타날 것이다. 그 시대는 하나의 주의로 뒤덮여 있다. 그리고 그 주의를 의식적 구성주의(Bewusste-Konstruktionismus: conscious-Constructionism)라고 불린다.”<sup>41)</sup>

38) 이 논문은 1924년 11월에 출판된 『현재의 예술과 미래의 예술—일명, 의식적 구성주의에의 도정(現在の藝術と未來の藝術—一名、意識的構成主義への道程)』(長隆舎書店)에 수록되었다

39) 村山知義, 『現在の藝術と未來の藝術』(復刊本), 日本: 本の泉社, 2000, p. 145.

40) 첫째, 대상 면에서 표현파는 미(美)를 초월하려는 추세에 반항하면서 지난 예술의 기준인 미에 얽매어 있다. 둘째, 이로 말미암아 표현파가 대상으로 삼는 것은 막연한 감각이나 느낌에 한정되어 있다. 셋째, 예술의 전달을 예술가에 의한 표현과 관조자에 의한 이해의 두 부분으로 구분하면, 전자와 관련하여 표현파가 주장하는 내적 필연성이란 개념은 너무 막연하며, 넷째, 표현파에게는 후자에 대한 고찰이 없다. 다섯째, 인습·파벌의식·예술가의 무지와 무의식에 의해 형식의 매너리즘화가 초래되었다. 村山知義, 위의 책, pp. 160-191.

41) 村山知義, 위의 책, p. 191.

1924년이 되면 표현주의에 대한 단행본 분량의 연구서들이 출판되는데, 여기서도 표현주의의 한계가 지적된다. 1924년 5월에 출판된 『입체파, 미래파, 표현파(立体派、未来派、表現派)』(アルス)에서 이치우지 요시나가(一氏義良)는 독특한 역사철학적 관점에서 이에 접근한다. 이치우지는 후기 인상주의로부터 이어지는 ‘신흥예술’의 흐름을 부르주아 예술의 진전과 해체의 과정으로 파악한다. 그것을 관통하는 원리는 슈티르너(Max Stirner)와 니체(Friedrich Nietzsche)로 대표되는 개성강조의 사상, “인간생활의 주관주의화”이다.<sup>42)</sup> 이 과정은 “현실정신에 충만한 개인주의에 각성하고, 이윽고 그것을 사회주의로까지 확충”시킴으로써, 그 자체의 동력에 의해 지양되기에 이른다.<sup>43)</sup> 마찬가지로, 동일한 동력에 의해 “유기적으로, 또 분열하며 전개된 예술적 제상(諸相)”은 표현주의에서 “총수(總收)”되고 “종합(綜合)”됨으로써 역사적 과정의 종점(end)을 달성한다.<sup>44)</sup> 그리고 “다다에 이르게 되어, ‘예술’은, 거의 완전히 그 자신을 파괴”하고, 부르주아 예술의 해체는 종결된다.<sup>45)</sup> 표현파가 “혁명과, 건설과, 장래에의 희망으로와, 적극적인 주관의 건설”을 내포한다면, “다다는 다만 파괴를 위한 파괴이다. 어떠한 ‘존재’도 ‘가치’도 ‘건설’도 아니다. 건설을 위한 파괴도 아닌 것이다.” 다다는, “프롤레타리아(プロレタリア) 속에서 새롭게 생겨난 기분이 아니라, 세기말의 데카당의 잔영(殘影)”이며, “적극적 행동에 나서서, 신흥 프롤레타리아와 함께 진출할 용기와 의식을 결여”한 “귀족적 아나키즘(アリストクラチック・アナキズム)”이다.<sup>46)</sup>

42) 一氏義良, 『立体派・未来派・表現派』, 日本: アルス, 1924, p. 103.

43) 一氏義良, 위의 책, p. 102.

44) 一氏義良, 위의 책, p. 368.

45) 一氏義良, 위의 책, p. 414.

46) 一氏義良, 위의 책, pp. 417-418

그러나 다다는 “주관적인, 의력(意力)적인, 현대인의 신정신과는 도저히 동거할 수 없는 과거의 것”인 한편, “미래파와 표현파의 철저”로서 “현대성”을 지닌다. 만약, 다다가 ‘현대성’을 지닌다면, 그것과 화합할 수 없는 ‘현대인의 신정신’으로서의 주관주의는 역설적으로 과거의 것으로 전락해야만 한다. 그 새로운 현대성이란 “찰나적 본능의 생활과 표현”이다. 이치우지에 따르면, 현대적 “인간생활은, 따라서 우리의 의식내용은, 주관은, 찰나적 본능욕의 생활 자체, 그 생활에의 일원화 자체이지 않을 수 없는 것”이다.<sup>47)</sup> 따라서 비록 귀족적 아나키즘인 다다는 신흥 프롤레타리아와 함께 할 수 없는 한계를 지니고 있지만, 동시에 주관주의에 대한 본능의, 혹은 비(非)귀족적 아나키즘의 우위를 시사한다. 따라서 이치우지에게 다다는 부정의 부정으로서만 가치를 지닌다. 즉 그것은 현대의 주관주의적 혹은 의력주의적 기획의 파탄을 현시함으로써만 긍정적 의미를 띤다.

다다는 파괴이고, 허무이지만, 그러나 그 표현으로서의 순수직감은, 가장 고도에 오른 현대인의 생활의 직감화이고, 원리화인 것이다. 다다는 그 본질에서 우리의 것이고, 과거의 것이다. 건설이 아니고 파괴다. 혁명이 아니라 소멸이다. 그러나 그들이 지닌 찰나적 본능에서의 직감성자체는, 가장 순수한 현대인 의식의 순화(醇化)이고, 현대인을 시사하고 지도하는 예술 내용 자체인 것이다.<sup>48)</sup>

이 논문의 주제로 다시 돌아오면, 쓰키지소극장 제1회 공연인 표현주의극 『해전(海戰, Seeschlacht)』(괴링(Reinhard Goering) 작)의 초연 직전에 출판된 저서에서, 이치우지는 헤겔을 떠올리게 하는 목적론적 역사철학을 통해, 신흥예술을 관통하는 주관고양 운동을

47) 一氏義良, 위의 책, pp. 418-149.

48) 一氏義良, 위의 책, p. 420

의 중점으로서 표현주의가 그 역사철학적 소임을 다했으며, 다다에 그 현대적 지위를 양보하게 된 것은 필연이라고 독자를 설득하고 있다.

한편, 쓰키지소극장 관련 인물로서, 구보 사카에(久保榮)와 함께 기관지 “『쓰키지소극장』을 통한 표현주의에 관한 소개·평론의 전반과 후반을 각각 대표”하며,<sup>49)</sup> “이론적 지도자”로 활약한,<sup>50)</sup> 기타무라 기하치(北村喜八)는 1924년 11월에 『표현주의의 희곡(表現主義の戯曲)』(新詩壇社)을 출판한다.<sup>51)</sup> 기타무라는 이치우지와 마찬가지로 표현주의에 니체가 끼친 영향을 강조하지만, 니체의 『비극의 탄생』(1872)에서의 아폴론적인 것과 디오니소스적인 것의 순환에 초점을 둔 점에서는 앞선 나루세의 도식에 더 가깝다. 그에 따르면, 표현주의는 ‘보편적인 것’, 즉 ‘생명의 유동’에 대한 합일애의 매혹으로 인해 디오니소스적인 것으로 경사한다.<sup>52)</sup> 이에 따라, “생명의 내부에 역점을 두는 것은, 그것이 너무나 극단이 되면, 용어나 형식의 무질서함이나 혼돈이라든가가 심해져, 그 작품을 이해의 범위 밖에 이끈다”는 한계가 지적되는데,<sup>53)</sup> 이는 일견 무라야마의 견해와 유사하지만, 기타무라는 곧 이러한 위험은 “내

49) 酒井府, 앞의 책, p. 51.

50) 酒井府, 위의 책, p. 126.

51) 이 책은 총 다섯 개의 부와 열 세 개의 장으로 구성되어 있는데, 사조의 성격과 역사에 대한 개관부터 구체적인 작품분석까지 상당히 체계적인 구성을 엿볼 수 있다. 기타무라는 저서의 말미에 “무단으로 참고”한 서적들을 나열하고 있는데, “표현주의에 대해 무언가 관심을 가진 편이라면, 이미 읽었을 책”이라고 말하고 있다는 점에서(北村喜八, 『表現主義の戯曲』, 日本: 新詩壇社, 1924, p. 201.), 당시 일본에서의 독일 표현주의론 이입에 시사하는 바가 많은 목록이라고 생각된다.

52) “디오니소스식 예술은, 무한한 생명의 유동을 직접으로 표시하려고 하고, 그 무한한 흐름 속에, 일체를 집어넣어, 정신의 깊은 곳까지 움직여, 현상을 넘어서, 현상 이전에 도달하려고 하는 것이다.(그것은 얼마나 표현주의자가 지향하는 것과 비슷한 것인가!)” 北村喜八, 위의 책, p. 57.

53) 北村喜八, 위의 책, p. 63.

부울동을 잃고 형태에 얽매이는” 것에 비하면 덜 치명적이며, “내적인 울동에 충실”해야만 “새로운 창조”를 기대할 수 있다고 덧붙인다.<sup>54)</sup> 그가 더욱 심각하게 우려하는 것은 보편적인 것을 신구(新舊) 대립이나 국가, 전쟁과 같은 거대한 관념으로, 즉 “상징”을 “개념”으로 혼동하는 것이다.<sup>55)</sup> 끝으로, 기타무라는 표현주의가 이상적으로는 건전한 정신에 근거했더라도, 그것이 “발생에서 일종의 반동운동”이었던 한계를 지적한다.<sup>56)</sup> 따라서 표현주의가 반동에 머뭇머뭇 끝내 아폴론적 종합을 달성하지 못하고 새로운 예술 운동으로 대체될 가능성이 타진된다. 기타무라는 “표현주의는, 자아의 세계에서의 지치지 않는 탐색에 의해, 신의 신앙으로 이어지려고 하는 열렬한 열정에서, 인류애를 관철한 평화를 위한 정열에서, 그 열렬한 열정 때문에 잊혀지지 않을 것이다”라고 낙관하며 책을 마무리한다. 그러나 그러한 낙관 밑에는,

예술상의 어떠한 주장도, 그것이 얼마나 훌륭한 것일더라도, 영원한 것이라고는 생각될 수 없다. 그것은, 시대와 함께 변화한다. 특히, 시대와 깊게 연결되어 있는 표현주의의 예술에서는, 급속한 변화는 당연할 것이다. 시대의 본능이, 민중의 본능이, 그 방향을 지시하고, 그 본능을 힘있게 파악한 우수한 예술가가, 그것을 이끔에 틀림 없다. 그보다 새로운 시대가 온 때는, 표현주의는 자기의 업적(仕事)을 기쁘게

54) 내적 충동이 새로운 예술 형식을 산출하리라는 이러한 낙관은 예술 충동을 부정한 이치우지의 논의와 대비된다. 이치우지는 인간의 선천적인 본능 혹은 충동은 인정하지만, 그것이 익히 알려진 예술이라는 형태로 나타나는 것은 역사적·사회적 과정의 임의적인 결과이고 필연적인 것이 아니라고 생각하며, 따라서 인간에게 영속적인 “예술적 본능”이라는 것을 부정한다. 一氏義良, 앞의 책, p. 5.

55) 北村喜八, 같은 책, 64쪽. 표현주의적 표현 수단을 상징으로 인식한 것은 당시 일본 ‘신감각파’의 기수였던 요코미쓰 리이치(横光利一)에게서도 동일하게 발견된다. 高橋幸平, 「新感覚派と表現主義の論理」, 『横光利一研究』 11号, 日本: 横光利一文学会, 2013.3, pp. 5-12.

56) 北村喜八, 앞의 책, p. 198.

바라보면서, 그 새로운 시대에 지위를 양보해야 할 것이다. 그것이, 예술의-인생의, 영원에 이어지는 계단의 개개의 운명이다.<sup>57)</sup>

라는, 표현주의의 한계에 대한 인식이 내포되어 있다.

이처럼, 쓰키지소극장이 최초로 표현주의극을 상연하여 표현주의 붐이 개시될 무렵, 이치우지와 기타무라는 표현주의의 한계라는 동일한 인식에 도달했지만, 그 근거와 논리는 상이했으며, 따라서 대안에 대한 구상도 달랐다. 그러나 막상 1925년 이후에 표현주의 이후의 예술로서 대두한 것은 이치우지가 예언한 다다도, 기타무라가 기대한 내적 율동에 입각한 예술도 아니었다. 그것은 신흥 러시아의 생산주의적, 공리적(功利的) 예술, 즉 구성주의였다.

### 3. “탁월한 러시아의 한 비평가”, 일리야 에렌부르크

러시아에서 구성주의 운동은 1818년 초에 결성된 인민계몽위원회(Narkompros) 시각분예술분과(IZO)의 모스크바 지부 위원장이자 수석위원이었던 타틀린(Vladimir Tatlin)이 1920년에 발표한 「제3인터내셔널 기념탑」 모형에서 촉발되었다. 1918년 4월에 레닌은 ‘황제와 그 하수인들을 기리기 위해 세워졌던 기념물들을 제거하고, 러시아 사회주의 혁명의 기념물 제작 계획’을 발표하는데,<sup>58)</sup> 이에 따라 발표된 타틀린의 기념탑 모형에서 제시된 구성주의적

57) 北村喜八, 위의 책, p. 200.

58) 크리스티나 로더는 예술을 통한 선동·선전이라는 발상에 1918년부터 1921년에 걸친 내전의 경험이 미친 영향을 강조한다.(크리스티나 로더, 정진국 역, 『러시아 구성주의』, 열화당, 1990, p. 7.) 그리고 타틀린의 ‘기념탑’이 혁명 이후의 유토피아적 요소를 강조하였던 레닌의 기념물 선전 계획에 비추어 봤을 때에는, 혁명적 역동성의 지속을 강조했다라는 점에서 반동적 요소가 내포되어 있었다고 주장한다.(위의 책, p. 23.)



발상은 1920년 5월에 설립된 예술문화연구원(INKhUK)에서 1921년 1월부터 4월에 걸친 ‘구성 대 구축’ 논쟁을 거쳐 리시츠키, 로드첸코 등의 주도로 발전된다.<sup>59)</sup> 일본에서는 1922년 10월에 바르바라 부브노바(Varvara Bubnova)가 “본격적인 구축주의 이론을 일본 예술계에 소개”한다.<sup>60)</sup> 곧이어 앞서 언급했듯, 무라야마 도모요시가 「지나간 표현과」를 발표하여 ‘의식적 구성주의’를 제창한다. 그리고 같은 해 5월에 제1회 ‘의식적 구성주의 소품 전람회(意識的構成主義的小品展覽會)’를, 6월에 2·3회 전람회를 개최하고 미술그룹 ‘마보(マヴォ)’를 결성하는 등 왕성한 활동을 이어간다.

오무카 도시하루(五十殿利治)는, 귀국 직후의 무라야마가 “컴포지션(コンポジション)을 대신해 컨스트럭션(コンストラクション)을 주창한 러시아 구성주의에 대해 언급하고, 극히 대략적인 이해는 갖고 있었지만, 내용을 충분히 저작(咀嚼)하고, 파악하고 있었다고는 생각되지 않”는다고 지적한다.<sup>61)</sup> 애초에 러시아어가 불가능하여 독일 문헌을 통해 간접적으로 러시아 구성주의를 이해해야 했던 무라야마가 자신의 “독창”으로 “화론을 종합”하여 고안한,<sup>62)</sup> ‘의식적 구성주의(Bewusste Konstruktionismus/Conscious Constructionismus)’가 ‘러시아 구성주의’와 차이를 빚어내는 것은 당연할지도 모른

59) 김민수, 앞의 책, pp. 26-71.

60) 김민수, 위의 책, p. 115.

61) 五十殿利治, 『日本のアヴァンギャルド芸術—“マヴォ”とその時代』, 青土社, 2001, p. 293. 무라야마가 유학한 1922년은 앞서 언급했듯, 엘 리시츠키와 일리야 에렌부르크가 베를린에서 잡지 『사물(Veshch, Gegenstand, Object)』을 발간하고, 쉬프레머티즘과 구성주의를 비롯 러시아 예술을 서유럽에 소개한 제1차 ‘러시아 미술전’이 개최되는 등, ‘국제적 구성주의’ 운동이 확산하기 시작한 시기였지만, 한편으로는, 뒤셀도르프 국제 예술가 회의가 시작되어, 다다이스트와 구성주의자들이 바이마르에서 회동하는 등, “러시아 구성주의 전반의 이해가 직접간접으로 서쪽을 향해 보급되는 가운데, ‘국제적인 구성주의의 파생·형성에 수반해, 구성주의 자체가 점차 변질해 가는 시기’이기도 했다. 五十殿利治, 위의 책, p. 51.

62) 김민수, 앞의 책, p. 96에서 재인용.

다.<sup>63)</sup> 그럼에도 그가 1924년 7월에 발표한 「예술의 구국으로서의 건축(芸術の究局としての建築)」(『国民美術』이란 글은 주목할 만하다. 여기서 ‘건축’이라는 개념은, 명백히 1924년 봄 ‘제도부흥창안전(帝都復興創案展)’으로 대표되는, ‘제도부흥’을 의식하고 있다. 관동대지진 이후의 제도부흥은 도쿄의 모습을 급속도로 탈바꿈시켰다.<sup>64)</sup> 1920년 4월에 시작된 전후 공황으로 건축에 힘쓰던 일본 정부는 지진 직후의 ‘부흥 붐’에 따라 일시적으로 건축을 완화하고 대출을 장려하여 “도쿄 일대에서는 일시적으로 고용과 경기가 살아”난다.<sup>65)</sup> 한편, 외국의 시선을 의식하는 “국욕의식”에 힘입어, 부흥은 빈곤자의 생활 개선보다는 “변화가라든지 대도시의 재건에 집중”되었는데,<sup>66)</sup> 이것이 “신흥미술운동에 뜻하지 않은 생기를 불어넣”어, 미술가들이 “현실공간(現實空間)과 직접 상섭(相渉)”할 기회를 제공했다.<sup>67)</sup> 1926년 2월에 『구성파연구(構成派研究)』(中央美術社)를 출판할 무렵의 무라야마는 다다적 경향으로부터 완전히

63) 오무카는, 이 시기 무라야마가 평론에서는 “구미의 전위적 동향”에 민감하고 “기계예의 어프로치”를 전개하지만, 실제 작품에서는 평론과 달리 “다다에서의 경사”가 두드러지게 나타났다고 지적한다. 五十殿利治, 앞의 책, p. 293.

64) 스즈키 사다미는 관동대지진 이후의 변화를 다음과 같이 묘사한다. “일본에서도 특히 간토대지진(1923) 이후의 자본집중에 따라 대량생산, 대량선전, 대량소비의 시대가 막을 열면서 신문이 전국지화, 라디오 방송의 개시 등 대중문화 현상이 나타났다. 1925년경에 그때까지 불교에서 ‘많은 수의 승려’라는 의미로 사용되었던 ‘대중’이 ‘mass’라는 의미의 ‘대중’으로 바뀌어 퍼져 나갔다. 처음에는 사회주의운동에서 사용되었던 ‘대중’이라는 용어가 한 권에 1엔(円)이란 가격에 많은 활자를 넣은 호화로운 장정의 명작전집(円本) 중의 하나인 평범사(平凡社)의 『대중문학전집(大衆文學全集)』의 발매로 순식간에 정착되었다.” 스즈키 사다미, 정재정·김병진 역, 『일본의 문화내셔널리즘』, 소화, pp. 168-169.

65) 앤드루 고든, 문현숙·김우영 역, 『현대일본의 역사 1』(개정판), 이산, 2015, p. 203.

66) 미나미 히로시, 정대성 역, 『다이쇼 문화』, 제이앤씨, 2007, p. 458.

67) 五十殿利治, 앞의 책, p. 58.

탈각하는 한편, 러시아 구성주의의 생산주의적 요소에 대해 한층 심화된 인식을 나타낸다. 책의 한 장을 ‘아메리카니즘’에 할당한 것이 이를 단적으로 보여준다.<sup>68)</sup>

요컨대, 무라야마의 구성주의 인식 심화에는 제도부흥 이후의 대량생산과 대량소비 사회의 구축이 하나의 배음(背音)으로서 자리 잡고 있었다. 물론 그가 1925년 12월에 결성된 일본 프롤레타리아문예연맹(日本プロレタリア文芸連盟)의 창립에 참가했다는 사실도 빼놓을 수 없다. 이 논문은 특히 『구성파연구』 ‘서문’에서의 다음과 같은 언급에 주목한다.

나는 아직 구성파(構成派)에 관한 정리된 책을 읽은 적이 없다. 러시아(ロシア)에는 알렉세이 간(アレクセイ・ガン)이나 일리야 에렌부르크(イリヤ・エレンブルグ) 등의 저서가 있는 듯하지만, 러시아어를 읽을 수 없는 나로서는 아무런 방도가 없다. [...] 노보리 쇼무(昇曙夢)씨의 『신러시아미술대관(新ロシア美術大観)』, 잡지 『신조(新潮)』 14년 12월호에 실린 혼조 가소(本莊可宗)씨의 「예술에서의 두 형태의 양심(구성주의에 관한 일고찰)(芸術に於ける二様の良心(構成主義に関する一考察))」, 시게모리 다다시(茂森唯士)씨가 번역한 트로츠키의 『문학과 혁명(文学と革命)』 등에서 매우 빛진 점이 많다.<sup>69)</sup>

무라야마는 노보리 쇼무, 혼조 가소의 저술과 시게모리 다다시의 번역에 헌사한다. 이러한 저술들 또한 무라야마의 구성주의 이해에 일조했으리라는 것은 분명하다. 위 인용문에 언급된 알렉세

68) “한편, 코뮤니즘(Communism)이 그 이상(理想)을 달성하기 위해서는, 생산과잉(生産過剩)의 상태에 도달하지 않으면 안 된다. 그리고 이것을 가능케 하는 유일한 것은 왕성한 공업(工業, インダストリー)이다. 끊임 없는 운전하는 기계이다. 그리고 이것이야말로 세계의 다른 어떤 나라보다도, 아메리카(アメリカ)에서 가장 변명한 것이다.” 村山知義, 『構成派研究』(復刊本), 日本: 本の泉社, 2002, pp. 45-46.

69) 村山知義, 위의 책, pp. i-ii.

이 간과 일리아 에렌부르크의 저서는 1927년 4월<sup>70)</sup>과 7월<sup>71)</sup>에서 야 각각 일본어로 번역되었다. 당시에 무라야마는 해당 저서들을 읽을 수 없었지만, 그 존재는 인지하고 있었다. 특히 여기서는 노보리 쇼무에 주목할 필요가 있다.<sup>72)</sup> 왜냐하면 그가 1925년 1월 31일, 2월 3일과 4일로 3회에 나눠 연재한 「미술의 러시아에 새로운 산업파(美術の露西亞に新しい産業派)」(『朝日新聞』)에서 일리아 에렌부르크의 구성주의예술론을 소개했기 때문이다. 노보리는,

현대 러시아의 가장 탁월한 소설가 일리아 에렌부르크(イリヤ・エレンブルグ)는, 최근 『그럼에도 어쨌든 그녀(지구)는 회전한다(それでもとにかく彼女(地球)は廻轉する)』라는 책을 써서 산업주의 예술을 천명하고, 유럽 사회를 놀라게 했다. 이 주의에 의하면, 순수미술은 오늘날에는 이미 골동품이 되어버렸다. 현 세기는 그 예술적 공적보다도 오히려 그 산업적 사업을 자랑하지 않으면 안 된다. 산업상의 창조는 근대 천재의 표현 자체이다. 거기서 이 창조를 완성하기 위해서는, 현

70) アリエクセイ・ガン, 黒田辰男 譯, 『構成主義藝術論』, 日本: 金星堂, 1927.

71) イリヤ・エレンブルグ, 八柱利雄 譯, 『けれども地球は廻つてゐる』, 日本: 原始社, 1927.

72) 노보리 쇼무는 “정통 아카데미즘의 출세 과정에서 벗어난 사람이라 죽은 뒤에는 그 업적을 소홀히 했으나”, 무샤노코지 사네아쓰(武者小路実篤)가 “러시아 문학이 일본에 가장 영향을 미친 시대의 초기에 노보리 쇼무의 시대가 있었다”고 했을 만큼 당대에 저명했던 러시아문학 번역자이자 러시아 정치·문화에 대한 일본의 소개자였다.(오시카와 나기, 『경성의 다다, 동경의 다다』, 이마, 2015, p. 54.) 최근에는 다이쇼기에 ‘화역(和譯)’ 또는 ‘중역(重訳)’에 대한 ‘직역(直譯)’의 권위를 확립한 번역가로서(加藤百合, 『明治期露西亜文学翻譯論攷(六) 森外・昇曙夢(「重訳」と「風土」)』, 『文藝言語研究 文藝篇』 52号, 日本: 筑波大学大学院人文社会科学研究科 文芸・言語専攻, 2007.10, pp. 114-131.), 그리고 ‘근대 일본의 종합적인 러시아 소비에트 문화 연구’의 선구자로서도 재조명되고 있다.(松枝佳奈, 『近代日本の総合的なロシア・ソヴィエト文化研究の誕生—昇曙夢『新ロシア・パンフレット』シリーズ(一九二四〜一九二七)をめぐる』, 『比較文学』 60号, 日本: 日本比較文学会, 2018.3, pp. 7-23.)

대인은 그 영감을 추구하지 않으면 안 된다.<sup>73)</sup>

라고 쓰고 있다. 1925년 2월에 출간된 신러시아판플렛 시리즈 4편 『신러시아미술대관(新ロシア美術大観)』(新潮社)에서는 위 기사의 문장들이 약간 변형된 상태로 재수록된다.<sup>74)</sup> 이 책은 “발행 후 불과 3개월 만에 5판까지 증쇄”되는 등, 러시아에 대한 최신 정보를 제공하는 독보적인 저서로서 많은 반향을 얻었다.<sup>75)</sup> 1925년 초부터 일리아 에렌부르크가 『트러스트 D. E.』의 저자로서만이 아니라 러시아 구성주의론 저자로서도 유통되기 시작했음을 알 수 있다.

미야지마 신자부로(宮島新三郎) 또한 1925년 5월에 출판된 『예술개조의 서곡(芸術改造の序曲)』(早稲田泰文社)에서

최근 러시아에서는, 산업주의의 이름으로, 순수예술의 부정을 목적으로 한 ‘공예상의 공리주의’라는 일파가 하나의 운동을 개시했다. [...] 탁월한 러시아의 한 비평가 일리아 에렌부르크(イリア・エーレンブルグ)는 최근 한 책을 써서, 이 주의를 천명했다.<sup>76)</sup>

73) 日高昭二・五十殿利治 監修, 『海外新興芸術論叢書 復刻 新聞・雑誌篇 第6巻』, 日本: ゆまに書房, 2005, p. 15.

74) “현대 러시아의 가장 우수한 작가 일리아 에렌부르크(イリヤ・エレンブルグ)가 최근, 『그럼에도 어쨌든 그녀(지구)는 회전하고 있다(それでも兎に角彼女(地球)は廻轉してゐる)』라는 책을 써서, 산업주의의 미술을 천명해서 유럽 사회를 놀라게 한 것은 유명한 사실이다.” 昇曙夢, 앞의 책, p. 20.

75) 松枝佳奈, 앞의 글, p. 16. 해당 판매부수는 일시적인 ‘부흥 붐’ 이후에도 지속된 지진 공황으로 인해 1926년 10에 소위 ‘엔본 붐’이 일어나기 직전의 출판 불황 시기에 이른 성과라는 점에서 더욱 두드러진다. 엔본 붐 직전의 출판 불황에 대해서는 다음을 참조. 山本芳明, 『文學者はつくられる』, 日本: ひつじ書房, 2000, pp. 282-286.

76) 宮島新三郎, 앞의 책, p. 305.

라고 쓰고 있다. 비록 미야지마의 서술은 거진 노보리의 저서에서 가져온 것이지만, 이 또한 1925년 중반 이후 에렌부르크의 산업주의 옹호론을 유통하는 데 기여했을 것이다.

결정적으로, 1925년 9월에는 노보리와 더불어 당시 저명한 러시아 문헌 번역가이자 저널리스트였던 오세 게이시(尾瀬敬止)가 『혁명 러시아의 예술(革命ロシヤの芸術)』(事業之日本社出版部)을 출판한다. 그가 “지난 4년에 걸쳐 쓴 것을 취집(聚集)”한<sup>77)</sup> 이 책은 총 16개 장으로 이뤄졌는데, 그중 「예술의 혁명과 혁명의 예술(藝術の革命と革命の藝術)」에서 ‘컨스트럭티비즘의 예술’ 즉 구성주의가 에렌부르크의 말을 빌려 강조된다.

왜냐하면 이 컨스트럭티비즘(コンストラクチビズム)을 발달시켜 가는 것이 장래의 러시아문학에 하나의 지향을 줄 것으로 생각되기 때문이다. 아니, 그것은 단지 문학뿐만 아니라, 미술에서도, 연극에서도 그러한 것이 차츰 희구되어 가는 듯하다. 에렌부르크는, 그 논문집 『그럼에도 역시 지구는 돌고 있다(夫れでもやつぱり地球は廻つてゐる)』에서 이러한 것을 말하고 있다. 컨스트럭티비즘의 예술(구성주의적 예술)은 지금까지와 같이 인간의 생활을 심미학상에서 바라보는 것이 아니라, 그것을 물질적으로 인식하려고 하게 되었다. 그러나, 인간의 생활을 물질적으로 인식하려는 이 마음은, 여지없이 그 인간으로 하여금, 물질—즉 산업이라는 것에 접근하게 한다. 그리고 그로써 “산업적 인생”이 완성될 것이라고까지 말하고 있다.<sup>78)</sup>

「새로운 미술의 탐구(あたらしい美術の探求)」에서는 에렌부르크의 설이 더욱 상세하게 설명된다.

일리아 에렌부르크(イリヤ・エレンブルグ)에 따르면—재래의 예술은

77) 尾瀬敬止, 「序」, 『革命ロシヤの芸術』, 日本: 事業之日本社出版部, 1925.

78) 尾瀬敬止, 위의 책, pp. 36-37.

두 개의 다른 예술적 사조 [...] 하나는 데코라티브(デコラチーフ)한 것—즉 장식적인 것과, 하나는 콘스트럭티브(コンストラクチーフ)한 것—즉 구성적인 것의 두 개의 싸움이였다. 그러나, [...] 예술을 우리의 생활에 근접시키기 위해서는, 이것에 조직(組織)이라든가, 계조(階調)라든가, 이성(理性)이라든가를 부여하지 않으면 안 된다. 이런 의미에서, 산업은 예술을 인생으로 이끄는 것이라고 주장한다. ‘산업적 인생!’—이 것이야말로 전부다. 요컨대, 새로운 인생을 확립하기 위해서는 재래의 미학에서가 아니라, 물질을 정신적으로 인식시키는 것에 있다. 그리고, 에렌부르크는 이러한 신흥예술을 『구성주의적 예술』이라고 부른다. 79)

뿐만 아니라 「작가 9인(作家九人)」에서는 에렌부르크에게 한 절을 할애하여 그의 전기적 사실과 주요 작품들을 소개하고, 그 끝에 저작목록을 덧붙이고 있는데, 여기에 『그러나 역시 지구는 돌고 있다(然しやつぱり地球は廻つてゐる)』라는 제목으로 에렌부르크의 평론집이 기재되어 있다.<sup>80)</sup> 이처럼 1925년 무렵 일본에서 오세 게이시가 에렌부르크의 구성주의론 이입에 기여한 바는 막대하다. 덧붙여 주목할 것은, 『혁명 러시아의 예술』을 출판한 사업지일본사(事業之日本社)에서 간행하는 잡지 『사업지일본(事業之日本)』의 1926년 1월호 광고란에 실린 오세의 저서에 대한 다음과 같은 광고문구이다.

“마침내 예술은 예술이기를 중지할 것이다(遂に藝術は藝術である事を中止するであらう)”라는 것은 무엇을 의미하는 것일까? 산업적 인생

79) 나아가 오세는 에렌부르크가 “예술 속에 산업을 도입”한 데서 한 걸음 더 나아가 알렉세이 간이 장래에는 “산업과 예술의 경계는 없다”고 주장했을 뿐만 아니라, 트로츠키가 “자연과 예술의 경계가 없어진다”고 까지 주장한 것을 소개하고 있다. 尾瀬敬止, 위의 책, pp. 251-253. 한편, 계조(階調)가 없는 난조(亂調)의 예술에 관한 주장은 大杉榮, 『正義を求め心：大杉榮論集』, 日本：アルス, 1921, p. 16을 참조.

80) 尾瀬敬止, 앞의 책, p. 153. 이 책에서 요약·소개된 에렌부르크의 자전(自傳)과 저작목록은 후에 오세가 번역한 『芸術戦線』(ウラヂーミル·リーゼン 編, 日本：事業之日本社, 1926)에 수록되었다.

의 창조! 산업적 예술의 제창! 이것이야말로 신시대에 처하려고 하는 사람의 일대 지침이지 않으면 안 된다.<sup>81)</sup>

이어서 1925년 11월에는 야스미 도시오(八住利雄)가 와세다대학교 노문학과 학생 신분으로 잡지 『쓰키지소극장』에 「에렌부르크와 연극(エレンブルクと演劇)」을 발표한다. 야스미는,

“에렌부르크의 이름은 최근, 우리나라에서도 점점 알려지게 된 듯 하다. 그의 저서 중에 「그럼에도 역시 지구는 돌고 있다(けれどもやはり地球は廻つてゐる)」라는 제목의 예술론이 있다”

라고 말하고, 해당 저서 중 연극과 관련된 부분을 발췌하여 번역한다.<sup>82)</sup> 비록 발췌·번역이기는 하지만 이것이 에렌부르크의 구성주의예술론을 본격적으로 번역한 최초의 일본어 출판물로 짐작된다. 또한, 위 인용문에서 주목할 점은, 1925년 초중반에 일리아 에렌부르크의 이름 앞에 붙던 수식어가 사라졌다는 사실이다. 그만큼 1925년 후반이 되면 에렌부르크의 이름이 일본 지식계에서 유통되고 정착되었으리라 추측할 수 있다.

1927년 7월이 되면 야스미는 에렌부르크의 구성주의예술론인 『*A все-таки она вертится*』(Gelikon, 1922)을 『그래도 지구는 돈다(けれども地球は廻つてゐる)』(原始社)라는 제목으로 완역한다. 첫 번째 논문인 「지리의 과목과 아폴론의 장례식(地理の科目とアポロの葬式)」에서 에렌부르크는 다음과 같이 선언한다.

새로운 예술은 예술임을 그친다(新しい藝術は藝術であることを止める).<sup>83)</sup>

81) 『事業之日本』 第5巻 第1号, 日本: 事業之日本社, 1926.1.

82) 八住利雄, 「エレンブルクと演劇」, 『築地小劇場』 第2巻 第11号, 日本: 築地小劇場, 1925.11, p. 14.

83) イリヤ・エレンブルグ, 위의 책, 14쪽. 이 논문의 제목과 관련하여, 러시



1927년 7월에 출판된 이 번역서가 같은 해 1월에 발표된 김진섭의 「표현주의문학론」에서 참조되었을 리 없다. 하지만 앞에서 살펴 보았듯, 1925년 초부터 에렌부르크의 구성주의예술론이 일본의 지식계에서 회자되기 시작하며, 1926년 초에는 “마침내 예술은 예술 이기를 중지할 것이다(遂に藝術は藝術である事を中止するであらう)”라는 문장이 오세 게이시의 저서에 대한 광고 문구로 활용되고 있다. 따라서, 1925년부터 1926년 사이에 김진섭이 구성주의예술론의 저자로서의 에렌부르크 및 그의 선언을 인지했을 가능성이 크다.

#### 4. 영혼과 정신: 「표현주의문학론」의 원천 혹은 자원

김진섭의 「표현주의문학론」은 총 다섯 개의 절로 구성되어 있다. 김진섭은 표현주의의 시대적 의의를 총괄하고(1절), 자연주의 이래 표현주의에 이르기까지의 독일 문예 사조를 되짚은 뒤(2절), 회화 방면에서 촉발된 표현주의 운동이 문예 방면으로 확장되는 과정을 묘사한다(3절). 다음으로 표현주의에 대한 주요 이론가들의 언급을 인용하며 소개한 후(4절), 표현주의에 대한 반론에 에렌부르크의 말을 인용하며 반박한다(5절).

1절의 첫 문단은 다음과 같다.

예술상의 여하(如何)한 주의주장(主義主張)도 그것이 얼마나 홀론(囫圇)한 것일망정 영원성을 호올로 확립(確執)할 수 있난 것이 아니다. 역사적 반복이 증시(證示)하난바 기성의 신앙에 대한 신예술(新藝

---

아 혁명 이전에 ‘예술을 위한 예술’을 옹호한 알렉산더 베누아(Alexander Benois)에 의해 1909년부터 1917년까지 『아폴론(Apollon)』이라는 잡지가 간행되었다는 사실을 덧붙여 둔다. 캐밀러 그레이에 따르면, 이 잡지의 특징은 “창조보다는 통합하고 정리하는 것”이었다고 한다. 캐밀러 그레이, 전해숙 역, 『위대한 실험: 러시아 미술 1863-1922』, 시공사, 2001, p. 69.

術)의 반역과 혁신은 부단(不斷)의 창조적진화(創造的進化)를 의미하는  
 의식적생류(意識的生類)의 생(生)의 문제로서 시대본능(時代本能)과 민  
 중감각(民衆感覺)이 필연히 초래하는 요청이다.<sup>84)</sup>

앞서 언급한 기타무라의 저서 결론부에서 인용문과 거의 동일한  
 표현을 발견할 수 있다.<sup>85)</sup> 이것은 「표현주의문학론」이 기타무라의  
 저서를 참고하며 쓰였다는 사실을 시사한다. 나아가, 이 논문은 두  
 가지 사항에 주목한다. 첫 번째로, 김진섭은 기타무라의 저서에는 등  
 장하지 않는 베르그송의 창조적 진화에 대한 언급을 덧붙이고 있다.

일본에서 1910년경 니시다 기타로(西田幾多郎)의 논문에 의해  
 촉발된 베르그송 붐은 1914년부터 1915년에 걸쳐 나카자와 린센  
 (中沢臨川), 노무라 와이한(野村隈畔), 미우라 데쓰로(三浦哲郎) 등  
 에 의해 단행본 분량의 베르그송 해설서가 출판됨으로써 절정에  
 달한다. 베르그송 철학의 초기 수용, 혹은 ‘베르그송 붐’의 특징은  
 “베르그송 철학을 유심론적으로 해석하는 경향”으로서, ‘지속  
 (duree)’이라는 개념을 ‘전아(全我)’ 혹은 ‘깊은 자아(深い自我)’와  
 동일시하고, ‘직관’을 통한 합일을 강조함으로써 ‘물질’이나 ‘형상  
 (image)’과 같은 개념을 상대적으로 방기한 것이었다.<sup>86)</sup> 그 배후에  
 는 ‘물자체’ 혹은 ‘실재’에 대한 접근을 금지한 칸트에 반발하는  
 ‘초월적 실재’ 혹은 ‘절대’에 대한 추구가 놓여 있었다. 하지만  
 1915년 이후 러셀(Bertrand Russell)의 베르그송 비판 소개를 계기  
 로 베르그송 붐은 종언을 맞고, 널리 알려졌듯 일본 철학계의 패

84) 김진섭, 앞의 글, p. 4.

85) “예술상의 어떠한 주장도, 그것이 얼마나 훌륭한 것일더라도, 영원한 것  
 이라고는 생각될 수 없다. 그것은, 시대와 함께 변화한다. [...] 시대의 본  
 능이, 민중의 본능이, 그 방향을 지시하고, 그 본능을 강력하게 파악한  
 우수한 예술가가, 그것을 이끔에 다름 아니다.” 北村喜八, 앞의 책, p. 200.

86) 宮山昌治, 「大正期におけるベルクソン哲学の受容」, 『人文』 4号, 日本: 学  
 習院大学人文科学研究所, 2006.3, p. 89.

권은 신크트주의로 이동한다. 1926년에 발표된 소우다 기이치로(左右田喜一郎)의 「니시다철학의 방법에 대해서(西田哲學の方法に就いて)」(『哲學研究』)는 이 패권이동의 정점을 상징한다. 이러한 추이와 연동하여, 크로체(Benedetto Croce)의 미학이 『미학원론(美學原論)』(不老閣書房)이라는 제목으로 번역·소개된 1917년 무렵부터 문단에서는 ‘형상’과 ‘표현’에 대한 관심이 고조된다. 이것을 단적으로 드러내는 것이 1916년 4월에 도이 고치(土居光知)가 발표한 「예술적 형상(藝術的形象)」(『現代批判』)이라는 논문이다. 도이는 베르그송의 형상론이나 크로체의 표현론을 인용하는 한편, 형상화를 거치지 않고 생명의 유동(流動)에 직접 접근하는 것은 불가능하며, 그러한 유동은 “진정한 유동이 아니라 혼돈(混沌)”에 불과하다고 단언한다.<sup>87)</sup> 이 글이 수록된 『문학서설(文學序説)』은 대학교재로 널리 활용되었는데, 특히 도이의 동창이자 함께 『현대비판(現代批判)』을 창간했던 다나베 주지(田部重治)는 김진섭이 수학했던 호세이대학(法政大學)의 문학사·문학개론 담당 교원이었다.<sup>88)</sup>

이를 고려하면, 김진섭이 베르그송 인용을 통해 1915년 이전에 유행한 생의 유동에의 합일이라는 유심론적, 낭만적 기획을 의도했을 가능성은 작다. 또한 디오니소스적인 것에 대한 경사와 그것의 상징적 표현이라는 기타무라의 표현주의 이해와도 거리를 지닌다. 앞선 인용문의 다음 문단에서 김진섭은 이상주의 혹은 낭만주의에 대한 자연주의의 역사적 의의를 아래와 같이 긍정한다.

이상주의 문학자가 상징적 경험에 집히 탐닉함으로 의(依)해야 보다  
높은 비상(飛翔)의 가운데 인생의 이상(理想)을 무색(撫索)하면서 세계의

87) 土居光知, 『文學序説』, 日本: 岩波書店, 1922, p. 4.

88) 다나베의 잡지 『현대비판(現代批判)』 및 『강좌(講座)』 창간 계기와 호세이 대학 영문과 취임 사정에 대해서는 다음을 참조. 田部重治, 「英文学界をぞろ歩き 9」, 『英語青年』 第114巻 第3号, 日本: 研究社, 1968.3, p. 15.

일반미(一般美)를 위하여 미화(美化)된 것을 다시 미화하고 순화(純化)된 것을 다시 순화하고 위화(偉化)된 것을 다시 경화(更化)시키는 신앙을 일축(一蹴)의 밋데 파수(破粹)하고 그 비산(飛散)하는 신앙의 폐허의 우에 자연주의 시인은 무엇보다도 인간의 현실적 직접경험을 중시하고 강조하여 순(純)객관적으로 과학적으로 자연 즉 외상세계(外象世界)의 충실한 묘사를 주장하고 그리하여 그러한 그들의 신앙을 축조(築造)하였다.<sup>89)</sup>

여기서 김진섭은 상징적 경험에의 탐닉을 ‘인생의 이상을 무색’케 하는 것이라고 부정적으로 파악하는 한편, 자연주의가 예술의 초점을 ‘인간의 현실적 직접경험’으로 전환한 것을 긍정적으로 파악하고 있다. 다만, 자연주의는 “주관(主觀)의 존귀(尊貴)를 무시하고 인간성의 생득성 자유의지(自由意志)를 배거(排拒)”<sup>90)</sup>한 한계를 지닌다는 점에서, 새로운 시대의 예술인 표현주의에 자리를 양보해야 한다고 주장한다.

두 번째로 주목해야 할 사항은 이 파악과 관련된다. 예술이 시대의 추이에 연동하여 변화한다고 주장하면서도 기타무라는 동시대에 대한 적극적인 규정은 에른스트 톨러의 연극을 분석하며 소략하게만 암시했다. 김진섭은 기타무라가 남긴 과제에 응답하고자 한다. 만약 예술이 시대의 변화와 연동된 사실이라면, 동시대에 대한 적극적인 규정은 곧 표현주의의 시대적 의의뿐만 아니라 한계까지 노정하는 것이기 때문이다. 그리하여 김진섭은,

『모-든 철학은 개개인의 언어다』라는 의미와 입각지(立脚地)에서의 관찰하는 바에 의하면 주관의 강조고양(強調高揚)은 20세기의 시대조후(時代兆候)이고 그리고 20세기의 시대정조(時代情操)와 시대적 가치판단의 대언자(代言者)로서 20세기를 배양할 오늘날의 예술의 특상(特相)이다. 웨그러나 하면 20세기의 현대인의 특징과 주경향이 그리

89) 김진섭, 앞의 글, p. 4.

90) 김진섭, 위의 글, pp. 4-5.

고 그들의 처(處)하는 생활태도가 현실주의(現實主義)적이며 따라서 그 현실사상이 필연적으로 진전할 노정방향(路程方向)은 채어(贅語)할 필요를 느끼지 아니하고 주관주의(主觀主義)의 강조에 연결될 수 있게 업숨이 명백한 까닭이다. 쉽게 말하자면 현대인은 현실적 정신의 심장(心臟)에 회포(懷抱)되야 개인주의(個人主義) 사상에 각성(覺醒)한 것이다. 이로(理路)의 명료(明瞭)와 확증(確證)을 획득하기 위하여 그의 현저한 거례(舉例)를 과거의 사상가에 차지면 프리드리히·니체(Friedrich Nietzsche)의 초인사상(超人思想)과 막스·슈티너(Max Stirner)의 개성강조의 사상이 곧 이것이다. 이리하여 이 개인주의 사상은 다시 발전하여 20세기의 현대인으로 하여금 사회주의(社會主義) 내지 세계주의(世界主義)적 사상의 광포성(廣抱性)에 까지 그들의 오성적(悟性的) 이해(理解)를 확충(擴充)시켰다.<sup>91)</sup>

라고 말한다. 위의 진술은 김진섭의 독자적인 견해가 아니라 앞선 이치우지의 저서에 나타난 역사관을 인용·요약한 것이다.<sup>92)</sup> 김진섭은 이치우지와 마찬가지로 20세기의 예술의 특징이 주관주의의 고양이며, 그것이 현시된 것이 표현주의라고 파악한다. 또한 주관주의의 강조가 필연적으로 사회주의로 발전할 것이라는 데에도 의견을 같이하고 있다.

김진섭의 독자성은 두 가지 측면에서 발견된다. 첫 번째로, 이치우지가 사회주의를 무정부주의와 동일시한다면, 김진섭은 세계주의와 동일시한다. 더불어 이치우지가 ‘본능’을 강조한다면, 김진

91) 김진섭, 앞의 글, p. 6.

92) “최근대인 및 현대인의 사상은 현실주의적임과 함께, 그것을 기조로 해서 그 위에 발전한 주관의 강조이다. 여기에서 인간은 현실정신에 충만한 개인주의에 각성하여, 이윽고 그것을 사회주의로까지 확충(擴充)시켰다.”; “인간생활의 주관주의화는, 처음 ‘나’에의 자각에서 의식적인 내용을 지닌다. 그리고 개성주의가 되고, 개인주의가 되고, 이것이 철저히 슈티르너(스틸너) 및 니체(니체) 등의 개성강조가 되고, 결국 현대예술, 특히 표현파의 다수자에서 보는 강렬한 주관주의에 도달했다.”; “주관주의의 고조—거기에서 우리는 20세기 ‘예술’의 특상(特相)을 본다.” —氏義良, 앞의 책, p. 102; 103; 106.

섭은 ‘오성’을 강조한다. 김진섭에 따르면,

개체적(個體的)으로 개인(個人)이 복잡하게 분화하면 할수록 그의 사회성(社會性)은 더욱 증장(增長)한 것이다. 사람은 다 자아(自我)의 개성(個性)을 가지고 있다. 한 개인이 다른 개인과 상이하다는 감각의 사실을 인식하는 동시에 우리는 그것에도 불구하고 그들이 완전한 사회생활을 한가지 영위(營爲)하고 있난 경험의 사실을 정당히 인식하는 처지에까지 도달한 것이다.<sup>93)</sup>

요컨대, 이치우지와 김진섭은 둘 다 사회주의라는 표현에서 원자화된 개인이 타인과 교섭할 수 있는 가능성을 찾고 있지만, 그 근거는 상이하다. 이치우지가 개개의 주관의 초월한 본능으로부터 그 가능성을 타진한다면, 김진섭은 ‘사회생활’ 즉 환경의 유사성에서 비롯된 간주관성(間主觀性)에서 그것을 발견한다.

두 번째로, 이치우지와 달리 김진섭은 표현주의에 대한 이해에 정신(精神, Geist)과 영혼(靈魂, Seele) 사이의 구분을 도입한다.<sup>94)</sup> 김진섭은 표현주의에 관하여,

우리의 가장 본질적인 것(Das Wesentliche) 즉 주관의 표출(表出)을 고조하며 자연주의 시인의게 냉우(冷遇)를 바든 정신(精神, Geist)과 영혼(靈魂, Seele)의 서브리미티-를 수립하라는 것이다.<sup>95)</sup>

라고 말한다. 이 진술은 표현주의가 “그들은 모든 외상(外象)의 주관주의화를 주장한다. 객체의 서브리미티(サブリティ)를 유린하고, 그 위에 주관의 서브리미티를 수립하려는 것이다.”<sup>96)</sup>라는

93) 김진섭, 앞의 글, p. 6.

94) 독일의 사상사에서 정신과 영혼의 구분, 그리고 그 회의주의 및 경건주의로부터의 기원에 대해서는 다음을 참조. 피터 왓슨, 박병화 역, 『저먼 지니어스』, 글항아리, 2010, pp. 122-123.

95) 김진섭, 앞의 글, p. 5.

이치우지의 발언을 전유한 것이다. 「표현주의문학론」의 4절은 표현주의에 대한 각종 이론들을 소개하고 있는데, 그중 디볼트(Bernhard Diebold)의 『Arnarchie im Drama』(1921) 중 일부가 인용되어 있다. 디볼트는 “일상생활의 기계(機械)의 운전(運轉)과 산업전쟁(産業戰爭)과 강제국가(強制國家)”에 의해 영혼이 무가치해지고 시인들에게서마저 정신과 영혼이 “혼효(混淆)되고 동일시”되게 된 세태를 비판한 뒤,<sup>97)</sup> 영혼과 정신을 다음과 같이 구분한다.

정신은 외연적(外延的)으로 만유(萬有)의 극한에 맞치고 인식할 수 업난 것을 비판하고 형이상학적 사실을 형성하고 일체(一切)을 배제(排除)하여 지식(바이쓰하이트)-Weisheit-를 짓는다. 그것의 가장 인간적인 것이 윤리감정(에-토쓰)-Ethos-급(及) 이와 함가지 그의 승리인 도덕적 이유에의 의사(意思)다. 영혼은 내연적으로 우리의 심정(헤르쓰)-Herz-의 가장 암묵한 신비에 맞치고 육체와 밀접한 결합을 지어 이것을 불가사의하게도 움지기게 한다. 영혼은 감정이 맹목하기 짜문에 인식할 수 업스나 무수한 본능으로 애정을 구별한다.<sup>98)</sup>

영혼은 도덕의 법칙과 그 생활을 협일(狹隘)하게 극한(極限)하난 율법(律法)-Kanon-을 증오하고 의지의 의식성을 천시(賤視)하나 영혼은 예술가가 주조(鑄造)하야 주난 정신적 형식을 순종히 기대리고 있다. 정신은 영혼이 그 고동(鼓動)하난 심장(心臟)을 포납(包納)하난 이상육체(理想肉體)를 형조(形造)한다.<sup>99)</sup>

디볼트에 따르면, 영혼은 지식이나 도덕을 초월하는 불가지의 것이지만, 정신은 그것에 형식을 부여하여 지식뿐만 아니라 도덕을 형성한다. 중요한 것은 영혼이 그 자체로는 형식화된 도덕과

96) 一氏義良, 앞의 책, p. 375.

97) 김진섭, 앞의 글, pp. 13-14.

98) 김진섭, 위의 글, p. 14.

99) 김진섭, 위의 글, pp. 14-15.

무관하지만, 후자에 깊은 근거를 제공한다는 점이다. 이것은 앞서 살펴본 베르그송에서의 유동과 형상 사이의 관계와 유사하다. 영혼에 대한 탐구는 기성의 도덕이나 율법을 개조하기 위한 전제를 이루며, 그 탐구의 궁극적인 목적은 새로운 도덕 및 율법의 창출이다. 그리고 이 점에서 예술가는 비단 미적 향수와 관련된 것만이 아니라 도덕적인 특권을 지니게 되는 것이다. 김진섭은 표현주의에 대해 다음과 같이 말한다.

그들은 처음부터 것기 시작(始作)한다. 계산하다 틀닌 사람이 또 한번 계산하라난 것 가티 그들은 원시상태에 복귀하여 역행(逆行, Regression)을 하난 것이다. 그들의 제일보(第一步)가 정당한지난 판단할 수 업스나 가장 그들이 진격(眞擊)한 것만은 보증할 수 잇다. 웨그러나하면 표현주의자가 탐구하난 성배(聖杯)난 문명의 매연(煤煙)에 독해(毒害)되지 아니한 순수한 본질적 인간이며 보편문제이며 세계이 넘이며 그리하여 그것의 제재(題材)를 포용할 기물(器物)—굴근 선 힘잇날 양식 간명(簡明)한 윤곽이니까다.<sup>100)</sup>

김진섭에 따르면, 표현주의는 문명(文明)에 대한 역행(逆行)이자 진격(眞擊)이다. 여기서 역행(Regression)이라는 개념은 피스터(Oskar Pfister)의 『표현과 회화의 심리학적 그리고 생물학적 기초(Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder)』(1920)에 등장하는 것이다. 보다 정확하게 말하면, 김진섭은 가타야마 고촌(片山孤村)이 피스터의 서술을 인용는 대목을 인용 표기 없이 재인용한다.<sup>101)</sup> 한편, ‘굴근 선 힘잇난 양식 간명(簡明)한 윤곽’이라는 문장은 기타무라의 저서에서 발견된다.<sup>102)</sup> 이는 「표현주의문학론」이 에렌부르크의 저술을 번역한 것이 아니며, 당

100) 김진섭, 위의 글, p. 16.

101) 片山孤村, 『現代の獨逸文化及文藝』, 日本: 文献書院, 1922, pp. 18-19.

102) 北村喜八, 앞의 책, p. 45, 54, 60.



시 일본에 출판된 몇 종의 표현주의 관련 저서들을 섭렵한 후 작성되었다는 사실을 다시 확인시킨다.

이 논문이 더욱 강조하고픈 바는, 김진섭이 저서들을 단지 번역한 것이 아니라, 그에 등장한 문장들을 조합하여 원문에 없던 새로운 의미를 창출했다는 사실이다. 김진섭에게 표현주의는 그 자체로는 긍정적 의미를 지니지 않는다. 표현주의가 일차적으로는 문명에 의해 망각되었던 영혼의 의의를 재생하고자 하는 운동인 이상, 영혼 자체에는 아무런 도덕적 의미도 이상도 존재하지 않기 때문이다. 그러나 이차적인 의미에서, 표현주의는 기존 문명을 부정하고 새 문명을 건설하기 위한 계기로 긍정적인 의미를 지닌다. 역행이란, “계산하다 틀린 사람이 또 한번 계산하라난 것”처럼 다시 “처음부터 짓기 시작(始作)”하기 위한 활동인 것이다. 이처럼 인간에 의해 역사 과정을 개조(reconstruction)할 수 있다는 역사의식은 역사의 직선적 발전을 상정하는 진보주의(progressivism)와 구별된다. 물론, 피스터의 ‘역행’ 개념에 대한 긍정적인 전유는 김진섭이 인용하고 있는 가타야마의 저서에서도 등장한다. 그러나 앞서 살펴보았듯 김진섭은 이를 기타무라, 이치우지, 디볼트 등의 서술들과 함께 배치함으로써 보다 적극적인 의미를 부여하고 있다. 이러한 의미는 김진섭이 인용하고 있는 원문에서는 찾아볼 수 없는 것으로서, 그가 원문을 해득(解得)하고 조합하여 구성한 독자성의 핵심을 이루는 것이다.

이를 보다 극명하게 보여주는 예가 일리야 에렌부르크에 대한 서술이다. 김진섭은 결론부에서,

『새 예술은 발서 예술됨을 껴치리라.』 하난 명제는 타당하다. 우리난 표현주의의 가운데 엇더한 예술적 요소를 발견하느냐 엇더한 미를 발견하느냐. 아모 예술도 아니다 아모 미도 아니다. 표현과 이전의 예술적 전통이 우리로 하야곰 그 가운데 예술을 발견하고 미를 감상하

난 길을 방해하고 차단하난 까닭이다.<sup>103)</sup>

라고 말하며, 에렌부르크의 “『새 예술은 발서 예술됨을 굿치리라.』 하난 명제는 타당하다”고 단언한다. 앞서 살펴보았듯, 에렌부르크는 이 문장을 산업주의의 예술인 구성주의를 옹호하기 위해 사용했다. 그리고 구성주의는, 앞서 무라야마의 저서 중 한 장이 아메리카니즘에 할당되어 있었다는 점에서 확인할 수 있듯이 물질 문명의 총아로 당대에 파악되었다. 그러나 김진섭은 이 문장을 인용하면서, 그 구성(construction)으로서의 의미를 탈각시키고 개조(reconstruction)의 의미를 강조한다. 즉, 김진섭은 에렌부르크의 문장을 표현주의를 옹호하기 위해 전유하는 일종의 패러디를 수행하고 있다. 이는 결론부의 다음과 같은 문장에서도 입증된다.

이해의 유일한 기연(機緣)은 객체가 아니고 주관 그것이 아니면 아니 된다. 인류는 정신적으로 재생하였다. 사람은 가장 본질적의 것이고 인류는 세계는 결합한 일자(一者)다. 표현주의는 그것을 주표(主標)로 하고 막진(莫進)하난 것이다. 한 개인의 주관은 다른 개인의 주관의 이해적 기연(機緣)이 되지 못할 리(理)가 잇슬가. 우리가 무엇보다도 인류의 정신적 재생의 이십세기적 사상을 기조로 하고 표현주의예술을 생각하면 그것의 탄생의 의미와 필연을 가장 용이하게 해득할 것이다.<sup>104)</sup>

김진섭은 “이해적 기연(機緣)”은 ‘객체’가 아닌 ‘주관’이어야 한다고 주장하고 있는데, 이는 철도, 비행기 등 기계적 요소를 강조했던 에렌부르크의 구성주의론과는 상반되는 견해이다. 따라서 김진섭은 일견 에렌부르크의 말을 인용하며 그것을 긍정하고 있는 것처럼 보이지만, 당대의 지적 맥락을 고려했을 때 실은 그것과 상반된 논리를 전개하고 있다. 이러한 전유와 패러디는 김진섭의

103) 김진섭, 앞의 글, p. 17.

104) 김진섭, 위의 글, p. 18.

텍스트를 단순히 원천(source)과의 관계만이 아니라, 그것을 자원(resource)으로서 활용하고 있는 방식에 주목하도록 독려한다.

## 5. 결론

이상으로 본론의 논의를 정리하면, 1924년에 쓰키지소극장이 촉발한 표현주의 붐을 전후하여, 독일에서의 표현주의 중언에 대한 정보가 일본 지식계의 일각에서 유통되었으며, 표현주의의 한계에 대한 논의 역시 단행본의 형태로 유통되었다. 뿐만 아니라, 표현주의 이후의 예술로서 구성주의나 다다 등이 신흥예술이라는 이름으로 동시에 일본에 이입되었다. 따라서 김진섭이 「표현주의문학론」을 통해 표현주의문학을 옹호한 것을 새것 콤플렉스나 진보주의, 딜레탕티즘 취향 등으로 설명하는 데에는 한계가 있다.

한편, 1923년 9월의 관동대지진 이후의 제도부흥 분위기 속에서 러시아 구성주의의 핵심 요소 중 하나인 산업주의 개념이 일본의 지식계에 정착할 기반이 마련된다. 나아가, 1925년 초부터 노보리 쇼무, 오세 게이시 등 전문 러시아 번역가들에 의해 일리야 에렌부르크의 구성주의론이 소개되었고, 같은 해 말에 이르면 야스미 도시오에 의해 에렌부르크의 저서 일부가 번역된다. 이를 통해 1925년 말이 되면 구성주의예술론의 저자이자 산업예술의 옹호자로서의 일리야 에렌부르크 상이 정착된다. 따라서 김진섭의 「표현주의문학론」이 일리야 에렌부르크의 글을 번역한 것이라는 선행연구의 통념은 재고되기에 충분하다.

결정적으로, 이 논문은 「표현주의문학론」을 구체적으로 검토함으로써, 그것이 당대의 표현주의 관련 문헌들을 폭넓게 섭렵하고 재배치하여 문명의 개조를 강조한 텍스트임을 규명했다. 나아가, 이러한 김진섭의 논리가 그가 인용하고 있는 에렌부르크의 진술과

는 상반되는 것이라는 점을 드러냄으로써 김진섭이 수행하고 있는 전유와 패러디의 방식을 드러냈다. 이를 통해 김진섭의 텍스트에서 단순히 원천 텍스트와의 관계만이 아니라, 그것을 자원으로서 활용하고 있는 방식에 주의를 촉구하였다.

끝으로 이 논문의 의의를 보다 적극적으로 드러내고자 한다. 일 본에서 ‘생명주의(生命主義)’ 연구를 개척한 스즈키 사다미는 “생명’이라는 개념을 보편적인 원리에 놓는 사상경향”으로서의 생명주의가,<sup>105)</sup> 관동대지진을 계기로 1925년 무렵에는 쇠퇴하였다고 지적한다. 즉, 자연(nature)을 무조건적인 긍정의 대상으로 보던 관점에서 그것의 무질서함이나 비정함에 인식이 돌아선 것이다. 비록 한국의 근대문학연구에서 생명주의에 관한 연구는 근래에 수행된 적이 있지만, 이러한 생명주의로부터의 전환에 관한 연구는 아직 시작되지 않았다. 영혼과 정신을 동시에 강조한 김진섭의 논리는 이러한 전환의 시점을 규명하기 위한 연구에서 중요한 참조점이 되리라 기대한다. 이에 대한 규명은 한국의 근대문학이 낭만주의 또는 생명주의로부터 주지주의, 생명파에 이르는 역사적 전개 의 교두보를 이루는 것으로, 김진섭, 나아가 해외문학과에 관한 연구는 앞으로 보다 심화될 필요가 있다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 김진섭, 『표현주의문학론』, 『해외문학』 창간호, 해외문학사, 1927.1.  
 田部重治, 「英文學界そぞろ歩き 9」, 『英語青年』 第114卷 第3号, 日本: 研究社, 1968.3.  
 八住利雄, 「エレンブルクと演劇」, 『築地小劇場』 第2卷 第11号, 日本: 築地小劇

105) 鈴木貞美, 『「生命」で読む日本近代』, 日本: 日本放送出版協会, 1996, p. 90.

場, 1925.11.

- 片山孤村, 『現代の獨逸文化及文藝』, 日本: 文獻書院, 1922.  
 北村喜八, 『表現主義の戯曲』, 日本: 新詩壇社, 1924.  
 成瀬無極, 『近代獨逸文藝思潮』, 日本: 警醒社, 1921.  
 成瀬無極, 『近代獨逸文學思潮』, 日本: 表現社, 1924.  
 土居光知, 『文學序說』, 日本: 岩波書店, 1922.  
 村山知義, 『現在の藝術と未來の藝術』(復刊本), 日本: 本の泉社, 2000.  
 村山知義, 『構成派研究』(復刊本), 日本: 本の泉社, 2002.  
 宮島新三郎, 『芸術改造の序曲』, 日本: 早稻田泰文社, 1925.  
 昇曙夢, 『新ロシア美術大觀』, 日本: 新潮社, 1925.  
 尾瀬敬止, 『革命ロシアの芸術』, 日本: 事業之日本社出版部, 1925.  
 大杉榮, 『正義を求める心: 大杉榮論集』, 日本: アルス, 1921.  
 一氏義良, 『立体派・未來派・表現派』, 日本: アルス, 1924.  
 日高昭二・五十殿利治 監修, 『海外新興芸術論叢書 復刻 新聞・雑誌篇 第6卷』, 日本: ゆまに書房, 2005.  
 『事業之日本』 第5卷 第1号, 日本: 事業之日本社, 1926.1.

## 2. 논문

- 김숙희, 「표현주의의 현대적 시각」, 박찬기 편, 『표현주의문학론』, 민음사, 1990.  
 김용직, 「해외문학파의 외국문학 수용양상」, 『관악어문연구』 제8호, 서울대학교국어국문학과, 1983.12.  
 김윤식, 「해외문학파고(攷)」, 연포 이하윤 선생 화갑기념논문집발간위원회 편, 『연포 이하윤 선생 화갑기념논문집』, 진수당, 1966.  
 김효중, 「『해외문학』에 관한 비판적 고찰」, 『한민족어문학』 제36호, 한민족어문학회, 2000.  
 박노균, 「해외문학파의 형성과 활동양상」, 『개신어문연구』 제1호, 개신어문학회, 1981.1.  
 박찬기, 「표현주의의 발생과 본질 및 문학사적 의의」, 박찬기 편, 『표현주의문학론』, 민음사, 1990.  
 방민호, 「김진섭 수필 문학과 '생활' 의 의미」, 김대행·최동호 외, 『어두운 시대의 빛과 꽃』, 민음사, 2004.  
 이하윤, 「나와 「외국문학연구회」 시대」, 『신천지』 제9권 제2호, 1954.2.  
 정인섭, 「해외문학파를 전후한 외국문학의 수용」, 『광장』 제111호, 세계평화교수협의회, 1982.12.  
 조영식, 「해외문학파와 시문학파의 비교 연구」, 경희대학교국어국문학과박사

학위논문, 2002.

- 진상범, 「서구문학의 수용과 그 한국적 변용: 독일 표현주의 문학의 경우」, 『세계문학비교연구』 제2호, 세계문학비교학회, 1997.
- 加藤百合, 「明治期露西亞文學翻譯論攷(六) 森外・昇曙夢(「重譯」と「風土」)」, 『文藝言語研究 文藝篇』 第52号, 日本: 筑波大學大學院人文社會科學研究科 文芸・言語專攻, 2007.10.
- 椎原伸博, 「イリヤ・エレンブルグの寫眞集『私のパリ』におけるベルヴィルの表象について (1)」, 『實踐女子大學文學部紀要』 第54号, 日本: 實踐女子學園短期大學, 2012.3.
- 高橋幸平, 「新感覺派と表現主義の論理」, 『橫光利一研究』 第11号, 日本: 橫光利一文學會, 2013.3.
- 松枝佳奈, 「近代日本の總合的なロシア・ソヴィエト文化研究の誕生—昇曙夢『新ロシア・パンフレット』シリーズ(一九二四—一九二七)をめぐって」, 『比較文學』 第60号, 日本: 日本比較文學會, 2018.3.
- 宮山昌治, 「大正期におけるベルクソン哲學の受容」, 『人文』 第4号, 日本: 學習院大學人文科學研究所, 2006.3.
- 小澤万記, 「表現主義演劇と小山内薫」, 『比較文學・文化論集』 第1号, 日本: 東京大學比較文學・文化研究會, 1985.3.

### 3. 단행본

- 김민수, 『한국 구축주의의 기원』, 그린비, 2022.
- 김병철, 『한국근대번역문학사연구』, 을유문화사, 1975.
- 김용직, 『한국현대시사 하』, 학연사, 1986.
- 김옥동, 『눈술 정인섭 평전』, UNIST, 2020.
- 김옥동, 『외국문학 연구회와 『해외문학』』, 소명출판, 2020.
- 백철, 『신문학사조사』, 신구문화사, 1982.
- 정명자, 『인물로 읽는 러시아 문학』, 한길사, 2001.
- 마르크 슬로넨, 임정석·백용식 역, 『소련현대문학사』, 열린책들, 1989.
- 미나미 히로시, 정대성 역, 『다이쇼 문화』, 제이앤씨, 2007.
- 솔라미스 베어, 김숙 역, 『표현주의』, 열화당, 2003.
- 스가이 유키오, 서연호·박영산 역, 『근대 일본연극 논쟁사』, 연극과인간, 2003.
- 스가이 유키오, 박세연 역, 『쓰키지소극장의 탄생』, 현대미학사, 2005.
- 스즈키 사다미, 정재정·김병진 역, 『일본의 문화내셔널리즘』, 소화, 2008.
- 앤드루 고든, 문현숙·김우영 역, 『현대일본의 역사 1』(개정판), 이산, 2015.

- 오자와 요시오, 명진숙·이혜정 역, 『일본현대연극사 大正・昭和初期篇』, 연극과인간, 2013.
- 캐밀러 그레이, 전혜숙 역, 『위대한 실험: 러시아 미술 1863-1922』, 사공사, 2001.
- 크리스티나 로더, 정진국 역, 『러시아 구성주의』, 열화당, 1990.
- 피터 게이, 조한욱 역, 『바이마르 문화』, 교유서가, 2022.
- 피터 왓슨, 박병화 역, 『저먼 지니어스』, 글항아리, 2010.
- 호도 히로미, 김주현·문경연 역, 『연기된 근대』, 연극과인간, 2007.
- 酒井府, 『ドイツ表現主義と日本—大正期の動向を中心に』, 日本: 早稲田大學出版部, 2003.
- 鈴木貞美, 『「生命」で讀む日本近代』, 日本: 日本放送出版協會, 1996.
- 五十殿利治, 『日本のアヴァンギャルド芸術—“マヴォ”とその時代』, 日本: 青土社, 2001.
- 山口知三, 『三つの國の物語』, 日本: 鳥影社, 2018.

(투고일: 2023. 2. 20 심사완료일: 2023. 3. 20 게재확정일: 2023. 3. 22)

성명: 김대진  
소속: 동국대학교 국어국문학과 박사수료  
주소: 서울 강북구 숭매로43길 3 인성아파트 303호  
전자우편: killion02@naver.com

[Abstract]

### Introduction to New Art Theories in Japan and Kim Jin-seop's "On Expressionist Literature"

Kim, Dea-Jin

The purpose of this study is to reconstruct the intentions of Kim Jin-seop's "On Expressionist Literature" through the intellectual context of Japan at the time. Chapter 1 describes the motives and plans of this study. Chapter 2 examines the ways in which debates about the limits of expressionism were shaped by the "expressionist boom" in Japan in the mid-1920s, during which the country accepted the information that expressionism had already come to an end in Germany, and the simultaneous introduction of new arts such as DaDa and Constructivism circulated voices about the limits of expressionism. Chapter 3 examines the formation of industrialist ideas in Japan in an atmosphere of 'Reconstructing the imperial capital' after the Great Kanto Earthquake, and the process of building the image of Ilya Erenburg as the author of constructivist art theory. In doing so, it corrects the common misconception that Kim Jin-seop's "On Expressionist Literature" is a translation of Ilya Ehrenburg's text, or that it represents progressivism or dilettantism. Finally, this study argues that it is necessary to interpret Kim Jin-seop's "On Expressionist Literature" based on the above achievements and to pay attention to the aspect that Kim Jin-seop utilized the source text as a resource to create new meanings.

Key words : Kim Jin-seop, The School of Foreign Literature,  
Expressionism, Constructivism, Cultural translation