



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)



2018년 2월
박사학위 논문

김수영의 아방가르드 시학 연구

조선대학교 대학원

국어국문학과

신 지 연

김수영의 아방가르드 시학 연구

A Study on Avant-garde Poetics
in Kim Soo-Young's Poetry

2018년 2월 23일

조선대학교 대학원

국어국문학과

신 지 연

김수영의 아방가르드 시학 연구

지도교수 오 문 석

이 논문을 문학박사학위신청 논문으로 제출함

2017년 10월

조선대학교 대학원

국어국문학과

신 지 연

신지연의 박사학위논문을 인준함

위원장	조선대학교 교수	<u>백수인</u> (인)
위 원	순천대학교 교수	<u>오성호</u> (인)
위 원	조선대학교 교수	<u>신형철</u> (인)
위 원	조선대학교 교수	<u>차승기</u> (인)
위 원	조선대학교 교수	<u>오문석</u> (인)

2017년 12월

조선대학교 대학원

목 차

국문초록	iii
I. 서론	1
1. 연구 목적	1
2. 연구사 검토	4
3. 연구 방법 및 내용	20
II. 김수영의 아방가르드 인식	27
1. 아방가르드 정신과 미학	27
1.1. 아방가르드 정신	27
1.2. 아방가르드적 송고의 미학	28
2. 해방 직후 아방가르드의 수용	36
2.1. 수용의 경로와 그 내용	36
2.2. 기법으로서의 아방가르드	48
3. 설움이 지배하는 아방가르드 정신	71
3.1. 설움극복의 의지와 전통부정의 정신	71
3.2. 설움에 내재하는 타자 사랑의 정신	95
III. 김수영의 아방가르드 정신	109

1. 정치적 반동과 시적 반동.....	109
1.1. 반동 정신의 외면화.....	109
1.2. 반동 정신의 내면화.....	116
2. 혁명과 반혁명.....	131
2.1. 고독한 시의 혁명.....	131
2.2. 반혁명에 대한 절망과 자기부정.....	142
3. 불온의 정신.....	151
3.1. 불온의 미학과 문학의 정치성.....	151
3.2. 불온시와 금기위반.....	170
IV. 새로운 아방가르드 시학의 모색.....	185
1. 불화의식.....	185
1.1. 현실세계와의 불화와 걱정의 전면화.....	185
1.2. 자기 자신과의 불화와 자기풍자의 일상화.....	196
2. 숭고의 미학.....	210
2.1. 현실의 부정성에 맞서는 부정적 쾌의 전략.....	210
2.2. 자본의 지배에 맞서는 자유의 현시.....	225
V. 결론.....	246
참고문헌.....	258
ABSTRACT.....	276

국문초록

김수영의 아방가르드 시학 연구

이 논문은 김수영의 시와 산문에 나타나는 설움, 반동, 혁명, 불온 등의 개념에서 아방가르드의 정신을 도출하고, 여기에서 새로운 아방가르드 시학의 가능성을 발견하되, 그것을 불화의식과 송고미학을 통해 해명하는 것을 목적으로 한다. 일반적으로 김수영을 모더니즘의 대표자로 기억하고 있지만, 그는 추상적이고 형식주의적이고 현실을 외면한 한국 모더니즘에 대한 통렬한 비판자이기도 했다. 그런 의미에서 김수영은 한국 모더니즘에 내재하는 잠재력을 증폭시켜 새로운 차원의 혁명적 모더니즘, 즉 아방가르드로 발전시킨 시인이라는 사실에 집중할 필요가 있다. 그는 한국문학의 차원을 한 단계 더 높이 고양시키며 진정한 의미에서 탈근대와 현대성을 추구한 시인이었던 것이다. 이 과정에서 그에게 영향을 준 정치적 사건은 4·19인데, 이를 변곡점으로 하여 그는 기존의 질서를 부정하는 한편, 전통과 역사에 대한 새로운 인식에 도달하고, 치열한 현실인식에 근거한 시창작을 모색하였다. 김수영은 4·19를 전후하여 반동, 혁명, 불온 등의 핵심적인 아방가르드 개념들을 생산하게 된다. 4·19 이전부터 김수영은 다다이즘과 초현실주의 등 아방가르드의 기법에 관심을 두고 있었고, 동시에 설움이라는 지배적 정서를 발전시켰는데, 이를 기반으로 4·19 이후에 본격적인 아방가르드의 정신이 시와 산문으로 실현된 것이다. 이처럼 김수영의 전체 시 세계를 아방가르드의 관점에서 재검토함으로써 한국문학에 처음으로 제출된 아방가르드 시학의 가치를 확인할 필요가 있다. 본 논문은 그 기본적 관점을 제공하는 것을 목적으로 한다.

본 논문은 이러한 문제의식에서 김수영 시와 산문을 검토하여 김수영의 아방가르드 시학을 재구성하고자 한다. 아방가르드는 20세기 초에 시작된 전위예술운동으로 그 범위가 문화예술 전반에 지대한 영향을 끼쳤다. 본 논문에서는 특별히 김수영과 관계가 깊은 다다이즘과 초현실주의를 중심으로 그의 아방가르드 정신

을 추적하고, 그것이 불화의식과 송고의 미학이라는 새로운 아방가르드 시학에 대한 모색에 도달한다는 것을 논의하고자 한다. 다다이즘과 초현실주의는 해방 직후부터 김수영의 산문과 일기에 지속적으로 등장한다. 따라서 연구의 진행과정 중에 김수영과 다다이즘·초현실주의의 관련성을 살펴보는 것은 필수적이며, 더 나아가 작품분석을 통하여 그것이 아방가르드 시학으로 발전하는 과정을 검토할 것이다. 김수영과 아방가르드의 점점 내지 관련성은 크게 세 개의 장으로 나누어 살펴본다. 제Ⅱ장에서는 ‘김수영의 아방가르드 인식’을 검토하고, 제Ⅲ장에서는 ‘김수영의 아방가르드 정신’을 분석하며, 제Ⅳ장에서는 ‘새로운 아방가르드 시학의 모색’을 확인한다. 이를 통해 아방가르드의 수용에서 독자적인 아방가르드 시학의 정립에 이르기까지 과정을 구체적으로 확인하게 될 것이다. 논문의 전체 내용을 정리하면 다음과 같다.

이 논문의 제Ⅱ장은 ‘김수영의 아방가르드 인식’을 검토한다. 세부적으로는 1절 ‘아방가르드 정신과 미학’, 2절 ‘해방 직후 아방가르드의 수용’, 3절 ‘설움이 지배하는 아방가르드 정신’의 순서로 구성되어 있다. 여기에서 주목할 것은 다다이즘과 초현실주의 정신을 김수영이 독창적으로 수용했다는 점이다. 뿐만 아니라 이 연구에서는 해방 직후부터 김수영의 시에 초현실주의의 자동기술법이 수용되어 나타난다는 점을 해명하고 있다. 이것은 김수영과 아방가르드의 관련성이 초기부터 후기까지 이어진다는 논거로 활용된다. 김수영의 시에서 초현실주의를 읽어낸 것은 김현승이었다. 그러나 그는 1960년대의 일부 작품에 한정하여 살펴보았는데, 본고에서는 이것을 「공자의 생활난」(1945)을 비롯하여 1940년대의 작품에서도 밝혀내고 있다. 이것은 김수영의 시가 아방가르드와 깊은 관련이 있음을 알 수 있는 한 단초가 될 것이다. 이와 더불어 본고는 해방 직후 김수영 시의 근본 정서라 할 수 있는 설움을 면밀하게 검토하고 이것이 향후 아방가르드의 정신과 결합되어 나타난다는 것을 확인하고 있다. 기존 논의에서는 설움이 1950년대 시에 주로 나타난다고 보았으나, 본 논문에서는 설움이라는 정서가 1940년대부터 1960년대까지 그의 시 전체를 관통하는 키워드란 인식 하에 작품을 분석했다. 그 내용은 ‘설움극복의 의지와 전통부정의 정신’과 ‘설움에 내재하는 타자 사랑의 정신’으로 나누어 살펴보고 있다. 말하자면, ‘설움극복의 의지와 전통부정의 정

신'에서는 주로 4·19 이전의 설움 의식을 검토하고 있는데, 그 내용은 전통의 부정으로서의 설움으로 나타난다. 그러한 정서는 6·25로 인한 가정파탄과 개인사적 사랑의 부재에서 발원한 것이다. 이것이 발전하여 그는 전통으로 상징되는 기득권세력, 기존의 이데올로기를 부정하지 않고는 미래로 나갈 수 없다는 생각에 이르게 된다. '설움에 내재하는 타자 사랑의 정신'에서는 주로 '5·16 이후의 설움 의식'을 검토하고 있는데, 여기에서 그는 다시 '전통의 긍정으로서의 설움'이라는 특징을 발전시킨다. 「사랑의 변주곡」, 「현대식 교량」에서 보듯 전통의 긍정이란 곧 역사를 긍정적으로 보게 되었다는 것을 의미한다. 특히 설움의 대상이었던 역사적 반동에 대한 긍정이 강조되면서, 그것은 다시 역사를 통해 타자로 배제되었던 삶에 대한 사랑으로 발전한다.

이 논문의 제Ⅲ장은 '김수영의 아방가르드 정신'을 해명하고 있다. 상세하게는 1절 '정치적 반동과 시적 반동', 2절 '혁명과 반혁명', 3절 '불온의 정신'의 순서대로 반동, 혁명, 불온이라는 김수영의 키워드를 중심으로 아방가르드의 정신을 재구성하고 있다. 김수영 시의 아방가르드 언어에서 중심 키워드라 할 수 있는 반동에 대해서는, '반동 정신의 외면화'로 나타난 시와 '반동 정신의 내면화'로 나타난 시로 분리하여 분석하였다. 특히 5·16 이후 그의 시의 한 특징에서 자기 파괴란 창작방법이 두드러지는데, 이것을 '반동 정신의 내면화'를 통해서 새롭게 해명하고 있다. 기존 논의에서는 김수영이 5·16 이후 풍자와 해탈로 나아간 점을 강조하는데 반해, 이 연구에서는 그것이 풍자와 해탈이 아니라, 다다이즘의 자기 파괴란 점을 시를 통해 분석했다. 또한 김수영은 4·19에서 경험한 혁명의 담론을 시의 정신으로 수용하여 5·16이란 반혁명에 맞서 자기부정의 시로 대응했다. 4·19와 5·16을 중심으로 하는 그의 시 세계는 '고독한 시의 혁명'과 '반혁명에 대한 절망과 자기부정'으로 구분해 분석할 수 있다. 마지막으로 1960년대 후반에 김수영은 '불온의 정신'을 중심으로 자신만의 아방가르드 시학을 모색하게 된다. '반동'과 함께 1960년대 김수영을 대표하는 '불온' 개념은, 반동의 전위 의식이 발전하여 김수영의 고유한 언어로 표현된 것이다. 그는 불온을 "전위적 불온성"이라고도 표현했는데, 이는 전위를 뜻하는 '아방가르드'와 기득권을 수호하려는 기존 질서·정치권력을 거부하는 뜻을 내포한 '불온'의 합성어로서 김수영의 아방가르

드 정신이 불온에 집약되어 있음을 보여준다. 불온의 본질과 그 의미에 대해서는 ‘불온의 미학과 문학의 정치성’과 ‘불온시와 금기위반’으로 구분하여 분석하였다.

이 논문의 제Ⅳ장은 ‘새로운 아방가르드 시학의 모색’을 확인하고 있다. 세부적으로 그것은 다시 1절의 ‘불화의식’과 2절의 ‘숭고의 미학’을 통해 분석된다. 먼저 김수영이 5·16에 대응하는 과정에서 현실과 부딪칠 때 나타나는 ‘불화의식’에 주목했다. 그의 불화의식은 외면화되어 나타났을 때 ‘현실세계와의 불화와 격정의 전면화’로서 표현된다. 이것은 불화의식이 시에 직접적으로 시에 드러난 경우에 해당한다. 반대로 불화의식이 내면화되면 ‘자기 자신과의 불화와 자기풍자의 일상화’를 통해 나타난다. 불화의식은 이제 자기 자신을 향하고 있으며, 시에 직접적으로 드러나지 않고 은폐되어 나타난다. 그것이 시의 작법으로 발전하여 독특한 아방가르드 시학을 구축하게 된다. 외부의 현실과 끊임없이 불화를 일으킬 때 김수영은 주로 정치·사회적 주제를 전면에 내세우며, 자신의 소시민적 삶과 불화를 일으킬 때는 내면에 침투한 이데올로기와 반동적인 사회관습의 주제를 전략적으로 선택하고 있다. 외부의 현실과 내면의 심리를 낯설게 보여주기 위해서 불화를 전략적 무기로 삼고 있다는 것을 알 수 있다. 5·16은 김수영의 시를 현실로부터 퇴각시켰고 그를 좌절하게 했지만, 다른 한편으로 현실과의 불화의식을 통해 아방가르드의 시학을 모색하는 계기를 마련해주기도 하였다. 두 번째 아방가르드 시학은 ‘숭고의 미학’을 통해 해명하고 있다. 미와 숭고의 대립은 버크, 칸트 등을 통해 근대 미학에 도입되어 리오타르의 포스트모더니즘 미학에 이르러 절정에 달하게 되는데, 김수영의 시에는 버크, 칸트의 근대적 숭고 개념과 리오타르의 아방가르드 숭고 개념이 동시에 확인되고 있다. 전자의 경우에는 ‘현실의 부정성에 맞서는 부정적 쾌의 전략’을 통해서 살펴보고, 후자의 경우는 ‘자본의 지배에 맞서는 자유의 현시’라는 제목으로 검토하고 있다. 현실에 대한 부정에서 유발되는 고통의 경험을 쾌로 전환시키려는 시도는 전자에서 확인되며, 현실의 부정성을 뚫고 재현할 수 없는 자유를 실현하고자 하는 의지는 후자를 통해서 나타난다. 이를 통해서 미적 세계관에 근거하는 종래의 모더니즘 시에서 한 단계 더 나아가 숭고를 통해서 아방가르드의 시학을 전개하고자 하는 욕망을 확인할 수 있다.

본 논문은 이처럼 김수영이 지향했던 아방가르드의 정신을 그의 핵심 개념이라 할 수 있는 설움, 반동, 혁명, 불온 등의 개념에서 발견하고, 이것이 ‘불화의식’과 ‘송고의 미학’과 결합되어 김수영 고유의 아방가르드 시학으로 발전하고 있음을 확인하고 있다. 종래의 김수영 연구가 자유와 사랑, 죽음 등 키워드 중심으로만 진행되었다면, 본 논문은 그것들 전체를 아우를 수 있는 종합적 관점으로 아방가르드의 관점을 제시하고자 하였다. 이것은 종래의 모더니즘 논의에만 머물러 있었던 김수영의 시학에 대한 논의가 아방가르드를 통해서 한 단계 진전할 수 있는 계기를 마련하고 있다. 본 논문에서는 김수영의 고유한 시적 세계를 아방가르드 시학으로 명명하고, 그 내용을 재구성하고 있다는 데 의미를 둔다. 이것은 향후 김수영을 새로운 시학의 모델로 검토하는 데 일조할 것으로 생각된다.

*주제어: 김수영, 아방가르드, 다다이즘, 다다이즘의 변용, 초현실주의, 자동기술법, 전통부정의 설움, 전통긍정의 설움, 정치적 반동과 시적 반동, 전위성, 불온의 미학, 전위적 불온성, 불화의식, 걱정, 송고의 미학, 부정성, 혁명과 반혁명, 자기파괴, 아방가르드 메타포, 아방가르드 시학, 아방가르드 송고.

I. 서론

1. 연구 목적

이 논문은 김수영의 시와 산문에 나타난 설움, 반동, 혁명, 불온 등의 개념에 잠재하는 아방가르드의 정신¹⁾을 해명하고, 이를 토대로 김수영이 지향했던 새로운 아방가르드 시학의 본질을 불화와 송고의 미학에서 발견하는 것을 목적으로 한다.

김수영은 모더니즘에서 문학 활동을 시작했지만, 인식의 지평을 확장하여 모더니즘을 비판하고 새로운 시대를 연, 한국현대시문학사에서 가장 주목받는 시인 중의 한 사람이다. 그러나 염무웅에 의하면 그는 “한국 모더니즘의 허위와 기만성을 철저히 깨닫고 이를 통렬하게 공격했으나 그의 목표는 진정한 모더니즘의 실천이지 모더니즘 자체의 청산이 아니었다. 다시 말하면 그의 모든 문학적 사고는 모더니즘의 한계 내에서 이루어졌다.”²⁾는 것이다. 이는 김수영의 시에 투영된 모더니즘이, 어떤 형식으로든 근대성을 극복하여 현대성을 추구하기 위한 지난한 고투였음을 말해주는 것이기도 하다. 다시 말해서 김수영이 모더니스트이면서도 40년대와 50년대의 율타리에 안주하지 않고, 전위적이고 현실비판적인 아방가르드 성향을 견지할 수 있었다는 것이다. 이것은 모더니즘에 내재된 자본주의적 전통에 대한 저항과 비판의식, 예술적 진보를 추구하는 속성 때문이라고 할 수 있

1) 아방가르드는 적군의 상황을 알아보기 위해 목숨을 걸고 적진으로 가장 먼저 뛰어드는 선발대 ‘전위(前衛)’를 뜻하는 군대 용어이다. ‘아방가르드’(또는 ‘전위’)라는 군사 용어가 오늘날과 같은 의미를 띠게 된 것은 생-시몽에 의해서이다. 그는 1803년 한 편지에서 “생산자, 과학자, 예술가야말로 사회를 이끌어가기에 가장 적합한 선구집단이다”라고 말하며, 아방가르드는 “왕족이나 귀족 같이 ‘게으른 자들’과는 달리, 인습적인 권위와 전통에 맞서고, 사회의 발전을 앞당기는 사람”이라고 정의했다. 이런 아방가르드의 용법은 생-시몽의 직계 제자였던 로드리게스에 의해 예술 분야로 확장됐다. 로드리게스는 「예술가, 과학자, 생산자」(1825) 라는 글에서, “우리가 진정한 아방가르드라고 부를 수 있는 사람은 예술가다”라고 언급하며, 상상력을 통해 미래를 예견하고 미래를 창조할 수 있는 존재로서 사회발전의 최전선에 서는 인물이라는 예술가 상을 확립했다.(마크 애론슨, 장석봉 역, 『도발-아방가르드의 문화사』, 이후, 2002, p.10.)

2) 염무웅, 「金洙暎 論」, 황동규 편 『金洙暎 全集 別卷 김수영의 문학』, 민음사, 1994, p.157. 염무웅은 이 글에서 김수영을 “한국 모더니즘의 위대한 비판자”라고 했다.(앞의 책, p.165.) (이하 『전집 별권』, 시는 『전집1』, 산문은 『전집2』로 표기.)

다. 이와 같이 김수영의 모더니즘은 아방가르드의 정신과 밀접하게 관련되어 나타났다. 이와 관련해서 김수영의 작품에 배태된 모더니즘과 아방가르드의 연관성을 살펴보면 다음과 같다.

모더니즘은 근대주의를 표방하면서 전통적 권위 혹은 전통적 표현방식을 거부하고 근대를 비판적으로 수용하려는 탈근대의 속성을 지닌다. 이 단어 속에는 기존의 전통적 문체나 형식, 고전적 양식과 결별하려는 의지와 일말의 유토피아주의도 들어있다. 김수영이 모더니즘 속에 존재하면서도 모더니즘을 비판적으로 극복하려는 지점에는, 식민지적 근대성과 해방이후 근대화 과정에서의 자본주의적 근대성이 위치한다. 김수영은 자신의 어깨에 짐 지워진 두개의 모더니즘적 근대성을 전복시키며 현대로의 열망을 자의식에 각인한다.

모더니즘이 아방가르드와 밀접하다는 생각은 유럽에서 두드러진다. 학자들에 따르면 주지하다시피 “모더니즘이란 용어는 서양 어디에서나 널리 쓰이는 명칭이라기보다는 영미 비평계에 치우친 명칭이다. 유사한 문예사조가 독일에서는 흔히 ‘전위주의’(Avantgardismus)로 칭해지는데, 이것이 영어로 ‘모더니즘’이라 번역되는 것이다. 프랑스에서는 20세기 초 모더니즘 운동의 기원에 해당하는 상징주의 예술이 일찍이 19세기부터 자리 잡았기 때문에 모더니즘이라는 애매한 명칭이 잘 사용되지 않았다.”³⁾ 따라서 모더니즘이라는 용어는 아방가르드만큼이나 광범위하고 막연한 느낌을 줄 수 있다. 모더니즘은 기존의 도덕, 권위, 전통 등을 부정하고, 새롭고 혁신적인 문화의 창조를 추구하는 예술상의 경향과 태도를 말하는데, 이 부분만 떼어내 보면 아방가르드 특성과 비슷한 인상을 준다. 그만큼 둘의 관계가 예술사적으로 이란성쌍생아이기 때문일 것이다. 김수영은 누구보다 서구문예이론에 밝았던 관계로 모더니즘에 내재한 진보의식과 아방가르드적 속성에 대한 인식이 그 시대의 어느 문예이론가보다 앞섰던 것으로 평가된다. 그런 관계로 김수영의 시에는 전통과 권위를 부정하는 모더니즘의 부정 정신과 아방가르드의 공격적인 수사학, 반예술, 자기파괴가 공존하는 것이다. 결국 모더니즘과 아방가르드는 서로 다른 유파로 존재했던 별개의 운동체가 아니고, 서로 같으면서 다른 이름을 가진 운동이었다. 즉 “모더니즘 운동은 역설적으로 세기말부터

3) 『Britannica World Encyclopaedia』 제7권, 한국 브리태니커, 1993, p.533.

출현했던 가장 신중하고 은밀한 내지는 절제된 아방가르드적 경향들 중 하나로 구분된다.”⁴⁾고 말할 수 있다.

김수영의 시에 내재된 아방가르드의 정신을 규명하기 위하여, 본고에서는 그의 1960년대 시에서의 전위성, 불온성뿐만 아니라 해방 이후 다다이즘의 자기파괴 기법 수용, 그리고 1950년대 시의 모더니즘적 속성에 침윤된 아방가르드 미의식까지 아방가르드의 관점에서 연구하고자 한다. 더욱이 기존 연구에서 잘 논의되지 않았던 1940년대 작품에 나타난 초현실주의 기법으로서 자동기술법까지 살펴볼 것이다. 마지막으로 새로운 아방가르드 시학의 모색 과정을 불화의식과 부정성, 그리고 전위의식을 담보하고 있는 송고 특성의 작품들과 더불어 고찰할 것이다.

이 논문이 크게 문제 삼고자 하는 것은, 김수영이 1940년대에도 초현실주의 시를 적극적으로 썼다는 사실 외에도, 그의 아방가르드 정신이 설움이라는 근본 정서를 바탕으로 하고 있다는 점이다. 이를 바탕으로 해서 4·19혁명 이후 반동과 불온으로 더러운 역사와 더러운 전통을 부정하는 힘을 작동시켰던 것이다. 4·19 이후 반동과 전위성, 불온성을 중심으로 김수영이 자신의 문학을 심화시켰다는 기존 논의의 성과는 주지하는 바와 같다. 다만 본 논문은 이 지점에서 한 걸음 더 들어가 설움의 정조가 특정 연대를 표상하는 게 아니라 그의 모든 시를 관통하는 근본 정서라는 점을 강조하고자 한다. 그 다음에는 설움에서 파생된 김수영의 반동과 불온의 정신이 아방가르드와 직·간접적으로 어떤 관계에 있었는지, 아방가르드의 영향으로 그의 작품세계가 어떻게 변화했는지, 그의 작품에서 아방가르드 의식이 어떻게 작동했는지를 살피고자 한다. 마지막으로 새로운 아방가르드 시학의 모색이라는 관점에서 불화의식과 송고의 미학이 그의 시에서 어떤 의미 작용을 하는지를 검토하려 한다.

잘 알다시피 아방가르드(Avant-Garde)는 전위(前衛)를 의미하는 전쟁용어이지만 문화 예술적으로 “자기시대의 진보적 존재를 의식하고 있으며 의식해야 한다는 함축적 의미”⁵⁾를 내포한다. 김수영과 아방가르드의 관련성도 이 점에 근거한

4) 레나토 포지올리, 박상진 역, 『아방가르드 예술론』, 문예출판사, 1999, p.307.

5) M. 칼리니스쿠, 이영욱 외 역, 「아방가르드」, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 시각과 언어, 1998, p.134.

다. 김수영은 다다이즘이나 초현실주의 같은 혁신적인 예술운동을 일찍부터 깊이 인식하고 적극 수용하고 있었다. 그로 인해서 김수영은 아방가르드가 내포한 반예술(反藝術), 즉 삶과 세계를 변혁시키고자 한 정신을 자신의 시와 산문에 적극적으로 수용하게 되었다. 그런 의미에서 해방 이후 김수영이 수용한 아방가르드 의식이야말로 김수영의 1960년대를 견인하게 만드는 모티프이며, 그가 기존의 전통을 부정하고 ‘늦주발보다도 더 짹짹 울리는 추억’을 통해 새로운 시의 전통을 만들어 궁극적으로 자기 긍정에서 타자 긍정의 열린 세계로 이끄는 그의 세계관을 알 수 있다. 이처럼 김수영이 1940년대에도 초현실주의 시를 쓰고 있었다는 사실은 중요하다.⁶⁾ 이 글에서는 이와 관련하여 김수영의 1940년대 시를 중심으로 초현실주의 수용의 배경과 시적 특징, 특히 자동기술법에 대한 작품을 분석을 집중적이고 면밀하게 시도할 것이다.

2. 연구사 검토

김수영에 관한 연구는 해마다 다양한 관점에서 분석한 연구 성과들이 축적되고 있다.⁷⁾ 이는 그의 텍스트가 그만큼 보는 시각에 따라 다의적인 해석을 요구하기

아방가르드라는 용어의 실질적인 경력은 프랑스 혁명의 여파 속에서 시작되었다.(앞의 책, p.130.)

6) 일찍이 김현승은 김수영의 시에 내재된 “슈르”를 감식하여 「현대식 교량」(1964.11.22.), 「꽃잎 1」(1967.5.2.), 「꽃잎2」(1967.5.7.)를 통해 언급했지만 모두 1960년대 작품이었다.

7) 김수영 연구에 대한 새로운 경향성을 살펴보면 다음과 같다. 해체주의 철학의 관점에서 김수영 시의 변화 과정을 모색한 글로 김상환의 『풍자와 해탈 혹은 사랑과 죽음-김수영론』(민음사, 2000.)과 김수영과 『논어』를 모더니즘과 유가사상의 관점에서 분석한 『공자의 생활난』(북코리아, 2016.)을 들 수 있다. 하이데거와 김수영의 접점을 찾아 비교한 글로는 김유중의 『김수영과 하이데거』(민음사, 2007.), 「하이데거 시 이해의 관점에서 본 김수영 문학의 근본 목표」(『존재론 연구』 제19집, 한국하이데거학회, 2009.), 「김수영 시 ‘병풍’에 관한 의문: 하이데거 존재 사유의 접근성을 중심으로」(『시안』 제11권 제3호 통권41호, 詩眼社, 2008.)와 홍순희의 「김수영 시에 나타난 하이데거의 ‘시적 진리’에 관한 연구」(서울대 박사논문, 2015.) 등이 있다. 김수영이 「반시론」에서 하이데거의 『릴케론』 논문을 일역 판으로 읽고 “거의 안보고 외울 만큼 샅샅이 진단해보았다”라고 한 점, 자신의 시 「美人」(1967.12.)을 하이데거의 시론에 대입해 본 뒤 스스로 “이 작품은 합격이다”라고 한 점, 하이데거가 말한 ‘대지(大地)의 은폐’의 반대로서 “시에 있어서 모험이란 말은 세계의 개진(開陣)”이라고 「시여, 침을 뱉어라」에서 말한 점, 문학-서구문예이론은 물론 철학서, 특히 하이데거에 관한 상당한 수준의 독서력으로 보아, 김수영과 하이데거의 상관성에 관한 연구는 새로운 지평을 열었다고 볼 수 있다. 사르트르와의 연관성을 연구한 글로는 김지녀의 「김수영 시에 나타나는 타자의 ‘시선’과 ‘자유’의 의미: 사르트르와의 상관성을 중심으로」(『한국문예비평연구』 제34집, 창조문학

때문이다. 근래 들어서는 아방가르드 지향적인 연구를 포함하여 철학이나 서구문학의 관점에서 시를 고찰한다거나, 정신분석학, 심리학, 시론 연구에만 천착한 학위논문 등 김수영의 작품세계를 다각적으로 조망하는 경향이 늘어나는 추세이다. 김수영의 시와 시론에 대한 지금까지의 연구는 그가 격동의 한국근현대사를 몸소 체험하며 시적으로 변화해가는 여정, 즉 일제강점기와 해방공간, 한국전쟁, 그리고 4·19와 5·16으로 이어지는 변혁기에 대응하는 시의 변화에 주목한다. 그러나

사, 2011.)가 있다. 전후 유행처럼 번진 실존주의 철학은 19세기의 합리주의나 실증주의에 반대하여 인간의 자유로운 주체성을 강조하며 전쟁으로 피폐해진 사람들을 위로하고 죽음, 절망, 불안, 허무 의식으로부터 인간 존엄을 강조했다. 그런 점에서 1950년 6·25를 체험한 김수영 문학과 실존주의 철학 혹은 사르트르와의 상관성을 따져보는 것도 진지한 접근법이 될 것이다. 김수영이 모리스 블랑쇼의 책을 읽고는 “너무 마음에 들어서 읽고 나자마자 즉시 팔아버렸다”고 한 것을 보면 그에게 받은 영향도 적지 않은 듯하다. 블랑쇼의 문예비평, 즉 인간 존재의 본질에 대한 물음을 중심으로 죽음과 허무, 고독, 침묵의 한 정점을 탐사하고자한 카프카적인 질문으로서의 블랑쇼 영향은 어떤 것인지를 연구한 이미순의 「김수영 시론과 ‘죽음’: 블랑쇼의 영향을 중심으로」(『국어국문학』 제159호, 국어국문학회, 2011.)와 슬라보예 지젝이 헤겔, 마르크스, 라캉의 정신분석학을 기반으로 비판이론을 펼친다는 점을 상기한 최면정의 「김수영 시의 정신분석학적 연구: 지젝의 잉여 쾌락 개념을 중심으로」(『현대문학의 연구』 제53집, 한국문학연구학회, 2014.)와 이근화의 「김수영 시에 나타난 ‘그림자’와 ‘적’의 형상과 기능: 융의 자아심리학을 통해 살펴 본 김수영 시의 특성」(『한국문학이론과 비평』 11권 1호 제34집, 한국문학이론과 비평학회, 2007.)과 김수영과 엔첸스베르거를 비교한 임병희의 「김수영과 엔첸스베르거: 시와 사회의 변증법」(『브레히트와 현대연극』 제17집, 한국브레히트학회, 2007.)도 특색 있는 연구들이다. 시와 사회의 변증법이란 테제에 맞게 1960년대 시와 시론을 중심으로 깊이 있는 논의의 장을 마련해준 이 논문은 부분적으로나마 김수영과 엔첸스베르거가 부정의 정신을 통한 아방가르드 예술정신을 수용했다는 논지를 보이는 점이 특별하다. 바타이유와 김수영의 관련성을 미의식적으로 언급한 최현식의 「꽃의 의미-김수영 시에서의 미와 진리」(『포에지』, 2001년 가을, 나남)는 바타이유의 심미적 비평을 김수영과 관련 지어 연구했다는 데 의미가 있다. 그리고 김수영의 시론만을 독특하게 학위논문으로 쓴 오문석의 「김수영의 시론 연구」(연세대 박사논문, 2002.)는 독창적이고 심도 있는 깊이를 보여준다. 오문석에 따르면 김수영의 현대성은 시의 내적인 자율성과 시의 외적인 정치성을 동시에 달성하는 전위적 의미를 내포한다고 분석한다. 오문석이 말하는 전위성이란 김수영의 시 창작방법이 정치적 혁명의 수단이 아니라 정치적 혁명의 목적으로 작동하여 온몸의 시로 개진된다는 정치한 논리를 펼치고 있어 주목된다. 알란 데이트와 김수영의 시론과의 관계에 천착한 강웅식의 「김수영의 시의식 연구: 긴장의 시론과 힘의 시학을 중심으로」(고려대 박사논문, 1998.)도 영미 시론의 영향을 반영한 것이고, 최근 들어 발표된 내용으로 김수영 시에 있어서의 아방가르드를 묻는 줄고 「김수영의 아방가르드 메타포 연구-‘반동’과 ‘불온’ 개념을 중심으로」(『한어문교육』, Vol.36, 한국언어문학교육학회, 2016.)는 김수영 시에서의 아방가르드 메타포 관계를 연구한 것으로 새로운 가능성을 묻고 있다고 할 수 있다. 이러한 현상들은 김수영의 시와 시론의 이해에 풍부한 연구를 제공 할 것이다.

문학잡지나 단행본에서도 김수영 특집이나 기획연재물이 꾸준히 나오고 있다. 『작가연구』 제5호(새미, 1998.5.)에서는 「김수영 문학의 재인식」이란 김수영 특집을 마련했고, 계간 『실천문학』 역시 「김수영 문학의 재인식」(1998)이란 주제로 관련 평론을 1년 동안 4회에 걸쳐 게재했다. 계간 『포에지』 역시 김수영 특집(2001년 가을)을 실었고, 『작가세계』 61호(2004년 여름)에서도 김수영 특집을 발간했다. 단행본으로는 김승희 편 『김수영 다시 읽기』(프레스 21, 2000)와 황정산 편, 『김수영』(새미, 2003), 김명인·임홍배 편 『살아있는 김수영』(창비, 2005) 외 다수의 책이 출간되었다.

지금까지 김수영의 시에 대한 논의는 시 주제를 몇 개의 방향으로 분류하고 각각의 주제를 담론화 하여 분석하는 방식이 주를 이뤘다. 예컨대 김수영 시에 있어서 ‘자유’ ‘사랑’ ‘죽음’ ‘혁명’ ‘생활’ ‘윤리’ ‘설움’ 등의 주제를 대상으로 시적 담론의 특징을 연구하는 방식이다. 이렇게 담론을 주제화 하는 접근법은 시인의 시적 특징을 명료하게 추출하여 그 대상을 정치한 해석으로 특화할 수 있는 장점이 있으나, 김수영처럼 난해하고 다의적인 시세계를 지닌 작품을 분석하는데 있어서는 전체를 조망하지 못하는 한계도 있다. 사실 김수영 시를 분석하는 연구자들의 틀은 일정부분 기존의 접근방법에서 크게 벗어나지 못하고 있다. 그중 연구의 대부분을 차지하는 방법을 몇 가지로 나눠 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 김수영의 시를 역사적 전환점을 중심으로 하여 전기와 후기, 또는 초기와 후기로 나눠 연구하는 방법이다.⁸⁾ 역사적 전환점은 주로 역사적 사건과 맞물려 연대기적으로 구분 연구되는데, 김수영 문학의 모멘텀(momentum)은 4·19라는 역사적 사건을 분기점으로 하여 진행된다. 시세계를 하나의 역사적 사건에 대

-
- 8) 정명호, 「김수영의 시와 시론에 관한 연구(1): 초기시의 시적 인식에 대하여」, 인문과학연구논총, Vol.18, 1998.
- 박지영, 「김수영의 초기 시에 끼친 영미 시론의 영향」, 泮矯語文研究, Vol.14, 2002.
- 이진희, 「김수영의 초기 시에 나타난 모더니즘 연구」, 한남대 교육 석사논문, 2007.
- 전병준, 「김수영 초기 시의 설움에 나타나는 주제와 타자의 관계 연구」, 批評文學, Vol.- No.39, 2011.
- 함돈균, 「김수영 초기시의 난해성과 ‘불가능성의 가능성’으로서의 시적 전략 : 『토끼』 『공자의 생활난』에 대한 주석」, 한국시학연구, Vol.34, 2012.
- 전병준, 「김수영 초기 시에서 사랑의 의미화 과정 연구」, Journal of Korean culture, Vol. 22, 서정시학, 2013.
- 박군석, 「김수영의 초기시에 나타난 ‘우울’의 양상」, 한국시학연구, Vol.- No.38, 2013.
- 나상엽, 「金洙暎 前期 詩의 歷史意識 研究」, 고려대 석사논문, 2001.
- 심창섭, 「김수영 시의 ‘설움’ 연구 : 前期詩를 중심으로」, 건국대 석사논문, 2001.
- 정명호, 「김수영의 시와 시론에 관한 연구(2): 그의 시론과 후기시를 중심으로」, 한국문예비평연구, Vol.3, 1998.
- 서준섭, 「김수영의 후기 작품에 나타난 ‘사유의 전환’과 그 의미」, 한국현대문학연구, Vol.23, 2007.
- 신형철, 「이상(李箱)의 시와 초현실주의 시론이 김수영의 후기 시론에 미친 영향」, 한국시학연구, Vol.- No.50, 2017.
- 장만호, 「김수영 시의 변증법적 양상: 4·19와 5·16의 시기를 중심으로」, 民族文化研究, Vol.40, 2004.
- 곽명숙, 「4·19 혁명과 김수영의 문학적 변모」, 한중인문학연구, Vol.46, 2015.
- 장재건, 「1950年代 戰後詩의 內面意識 研究」, 건국대 교육 석사논문, 1997.
- 이미순, 「김수영의 “전쟁체험” 시 연구」, 비교한국학, Vol.17 No.3, 2009.
- 박지영, 「김수영의 전쟁체험과 정치체에 대한 인식의 도정」, 상허학보, Vol.47, 2016.

입시켜 분리할 때 연구자 시점의 역사적, 정치적, 사회적 상황을 고려하여 명료한 관점을 확보할 수 있는 장점이 있는 반면, 하나의 현상이 굳어져 시세계가 갖는 전체의 지향성과 문학사적 결과를 도출하는 데 있어 자칫 일정한 사건의 틀에 안주할 수 있는 한계가 있다. 근래 들어 김수영 시의 분기점을 4·19가 아니라 6·25로 보는 경우가 그것인데, 김정환은 김수영 문학의 변기점을 6·25로 수정해야 한다고 인식의 전환을 강조하고 있다.⁹⁾ 김정환은 김수영이 “6·25의 경험에 짓눌린”¹⁰⁾ 시인이며 그의 시를 “6·25와 분단의 폐해”¹¹⁾란 관점에서 바라 볼 것을 강조한다. 아울러 그의 시에 있어서 분기점을 4·19로 보는 것은 “4·19세대의 4·19에 대한 자기중심적인 과욕은 왜곡된 세대론을 낳고 역사 자체를 단절시킨다는 점”¹²⁾이라고 비판하며, “김수영과 4·19의 과도한 연결은 김수영 문학의 이해에 치명적이라고”¹³⁾까지 말한다. 한 예를 들어 김정환이 김수영의 시를 6·25적 시각으로 바라보는 것이 「풀」인데, 그에 의하면 「풀」은 “김수영의 고통스러운 시 편력을 익히 알고 있는 자에게 이 시는 그의 고통에 바치는, 6·25를 통한 문학의 정치적 파탄 체험에 그토록 짓눌리며 그것을 극복하는 질 높은(…)진정한 시의 헌사처럼 들린다.”¹⁴⁾라는 대목이다. 그러나 김정환의 김수영 시를 바라보는 분기점이 6·25이란 주장은 선언적 의미에 불과하다. 왜냐하면 그는 「벽의 변증법」 프롤로그에서 “①김수영 문학의 변환점을 4·19로 보는 것은 커다란 오류이다. 소설 「의용군」에 드러나는 6·25 체험이 평생 그를 문학적으로 짓눌렀다.”라는 짧은 문장과 이 글의 말미에 1쪽 남짓 김수영과 6·25를 언급 했을 뿐, 6·25의 관점에서

9) 김정환은 “6·25의 악몽을 영원한 전통의 공간속으로 포괄하려 했던 김수영의 시도는 매우 현대적이지만, 그런 그가 풍자/해탈의 이분법적 비극성을 인식했으면서도, 혹은 서구의 온갖 이론과 시론과 시작품을 두루 섭렵했으면서도 프루스트·조이스 등의 현대 문학 쪽으로 나아가지 않은 것은 사실. (그 6·25의 위력이) 더 놀랍다. 그는 세계-현대적인 시인이 아니고 6·25 경험에 짓눌린 말 그대로 한국적이므로 비극적인 시인이다. 6·25와 분단의 폐해는 많다. 그 중 가장 끈질긴 폐해는 의외로 우리 안에, 우리의 분단 극복 운동사 안에 있는 건지 모른다.”(김정환, 「벽의 변증법」, 김승희 편, 앞의 책, pp.283-284. 참조.)라고 하며 김수영 문학의 변환점을 4·19로 보는 시각에 이의를 제기한다. 그러나 필자는 김정환의 논의가 김수영 문학의 변환점을 4·19에서 6·25로 보는 시각을 확장시켜놓아, 다양성의 추구하고 거시적 연구의 측면에서 환영하며 더 많은 연구가 필요하다는 점은 인정하지만, 그 변환점의 시점을 6·25로 보는 데는 동의하지 않는다.

10) 앞의 글, p.284.

11) 같은 곳.

12) 같은 곳.

13) 같은 곳.

14) 앞의 글, p.283.

작품 해석을 통한 논지가 아닌 선언적 주장에 가깝기 때문이다.

둘째, 시의 연구방향을 텍스트의 주제에 따라 분류하는 방법이다. 시의 테마를 자유로 본 입장에서, 김현은 김수영 시의 주제를 자유로 파악하여 자유가 그의 시 전체를 관통하는 시적 이상이라고 진단했다. 그는 김수영의 “초기 시편에서부터 그가 죽기 직전에 발표한 시들에 이르기까지 그의 끈질긴 탐구의 대상”¹⁵⁾이 자유라는 것이다. 그는 김수영의 자유가 서유럽의 시인들이 자유 그 자체를 숭앙했던 것과 달리, 이 땅에서 자유의 실천을 가로막는, 자유의 실현을 불가능하게 만드는 정치적 사회적 제반 여건들과 정치적 이데올로기와 투쟁하는 자유라고 해석한다. 김우창 역시 양심과 자유라는 측면에서 예술가의 양심과 자유가 지닌 가치가 무엇인지 물으며 김수영의 시와 정신사적 의미를 조망했으며,¹⁶⁾ 유종호 또한 관습의 굴레와 시의 자유를 주제로 김수영 시의 특징을 연구했고,¹⁷⁾ 박주현은 김수영 문학의 중심 주제를 내면적 자유라고 판단하여 자유에 이르는 미의식을 탐구했다.¹⁸⁾ 시의 테마를 사랑 혹은 죽음의 입장에서 처음 주목한 김종철은, 김수영 시의 중심 테마는 사랑이며 사랑이야말로 그에게는 하나의 이데올로기가 될 만큼 지배적인 정조라고 파악했다. 아울러 그는 김수영 시의 근저에는 죽음의식이 짙게 드리워 있다고 사랑과 함께 죽음을 언급했다.¹⁹⁾ 정효구는 김수영 시에서의 사랑의 의미에 주목했고,²⁰⁾ 신형철은 김수영 시의 중심 키워드가 사랑과 죽음이라는 점에 천착하여 사랑과 죽음에 대한 그의 사유의 본질이 무엇인지 규명하고자 했다. 특히 신형철이 김수영의 시에서 주목한 점은, 타자 긍정의 원리로서의 ‘사랑’과 자기 부정의 원리로서의 ‘죽음’을 중심으로, ‘씨’의 상징성이 의미하는 현대적 인(仁)으로서의 ‘사랑’과 ‘꽃’의 상징성이 의미하는 선(禪)적 해탈과 ‘죽음’의 실천적 의미를 밝히고자 한 점이다.²¹⁾ 전병준은 김수영의 초기 시에서 사랑이 어떤 과정을 거쳐 의미화 했는지, 그의 시에 나타난 사랑의 의미 연구를 통

15) 김 현, 「자유와 꿈」, 『거대한 뿌리』 해설, 민음사, 1978, p.8.

16) 김우창, 「예술가의 양심과 자유」, 『궁핍한 시대의 시인』, 민음사, 1978.

17) 유종호, 「시의 자유와 관습의 굴레」, 『세계의 문학』, 1982년 봄.

18) 박주현, 「김수영 문학에 나타난 내면적 자유 연구」, 서울대 박사논문, 2003.

19) 김종철, 「시적 진리와 시적 성취」, 『문학사상』, 1973년 9. 문학사상사.

20) 정효구, 「김수영 시에 나타난 사랑」, 『20세기 한국시와 비평정신』, 새미, 1997.

21) 신형철, 「김수영 시에 나타난 ‘사랑’과 ‘죽음’의 의미 연구」, 서울대 석사논문, 2002.

해 김수영의 시적 주제를 사랑으로 인식했다.²²⁾ 죽음에 관한 의미 연구에서 이견제는 김수영의 시에서 죽음 의식만을 분리하여 그의 시에서 죽음이 의미하는 바를 분석했다.²³⁾ 이 외에도 김수영의 시 세계를 다양한 주제별로 접근한 연구들²⁴⁾의 연구 성과를 주목할 필요가 있는 것은, 김수영 문학을 총체적으로 가늠하는 발판이 되기 때문이다. 이 중에서 독특한 주제에 천착한 연구들로, 조은수의 김수영 시에서의 낭만성에 대한 연구, 조영복의 난해성과 구조에 관한 연구, 최현식의 미와 진리에 대한 연구, 오성호의 김수영 시의 시작 태도와 방법으로서의 ‘바로 보기’와 ‘비에’ 연구, 박지영의 ‘자연’과 ‘몸’에 관한 사유 등(각주 24번 참조)을 꼽을 수 있다.

-
- 22) 전병준, 「김수영 시에 나타난 사랑의 의미 연구」, 국제어문 제43집, 국제어문학회, 2008.
 -----, 「김수영 초기 시에서 사랑의 의미화 과정 연구」, Journal of Korean culture. Vol. 22, 서정시학, 2013.
- 23) 이견제, 「김수영 시에 나타나는 죽음 의식-그의 시작(詩作)을 중심으로」, 『작가연구』 5, 새미, 2003.
- 24) 황동규, 「정직의 공간」, 『달의 행로를 밟을지라도』 해설, 민음사, 1976.
 서우석, 「김수영: 리듬의 희열」, 『문학과 지성』, 1978년 봄, 문학과 지성사.
 박남철, 「김수영 시문학의 제1시대 연구-전통지향성과 현대지향성을 중심으로」, 경희대 석사논문, 1983.
 최유찬, 「시와 자유와 죽음」, 『연세어문학』 18집, 1985.
 조은수, 「김수영 시에 나타난 낭만성에 대한 연구」, 연세대 석사논문, 1990.
 이종대, 「김수영 시의 모더니즘 연구」, 동국대 박사논문, 1994.
 이승원, 「김수영 시정신의 지향점」, 『20세기 한국시인론』, 국학자료원, 1997.
 안수진, 「모더니즘 시의 부정성 형성연구-박인환과 김수영을 중심으로」, 서울대 석사논문, 1997.
 조현일, 「김수영 시의 모더니티관에 관한 연구」, 『작가연구』 제5호, 새미, 1998.
 하정일, 「김수영, 근대성 그리고 민족문학」, 『실천문학』 통권 49호, 1998년 봄.
 조영복, 「김수영 시의 난해성과 구조」, 『한국 현대시와 언어의 풍경』, 태학사, 1999.
 김혜순, 「문학적 『장자』와 김수영 시 담론 비교 연구」, 김승희 편 『김수영 다시 읽기』, 프레스 21, 2000.
 김상환, 「풍자와 해탈 혹은 사랑과 죽음」, 『풍자와 해탈 혹은 사랑과 죽음』, 민음사, 2000.
 최현식, 「꽃의 의미-김수영 시에서의 미와 진리」, 『포에지』 2001년 가을, 나남.
 오성호, 「김수영 시의 ‘바로 보기’와 ‘비에’: 시작 태도와 방법」, 『現代文學理論研究』 Vol.15 No., 현대문학이론학회, 2001.
 박지영, 「김수영 시에 나타난 ‘자연’과 ‘몸’에 관한 사유」, 『민족문학사연구』, Vol. No.20, 민족문학사학회, 2002.
 -----, 「김수영, 『반시론』에서 ‘반시’의 의미」, 『상허학보』 제9호, 상허학회, 2002.
 강웅식, 「김수영 시론 연구-‘현대성’과 ‘부정성’의 의미를 중심으로」, 『상허학보』 제10호, 상허학회, 2003.
 한명희, 「새로운 문학, 전위의 문학을 향하여-김수영 문학의 영향관계」, 『작가세계』 제61호, 2004년 여름, 세계사.

셋째, 김수영 시 연구를 문학사적 관점에서 조망한다거나, 김수영의 특정 작품을 개별적으로 선택하여 시 전체의 의미를 조망하는 연구방법이다. 문학사적 관점에서 김현승은 김수영의 시 4편을 분석하며, 한국 모더니즘의 계보에서 1930년대의 이상 시에서 보였던 초현실주의가 1960년대의 김수영에게서 나타남을 확인한다. 여기서 그가 주목 한 것은 순수시와 참여시를 통틀어 김수영의 시가 지닌 사상성이 ‘현대의 정신적 단절을 연결’하는 역할을 한다고 평가한 점이다.²⁵⁾ 염무웅은 김수영을 일찍이 한국모더니즘의 위대한 비판자라고 했지만, 그가 비판의 대상으로 삼은 것은 모더니즘 자체 내에서의 비판일 뿐, 모더니즘 그 이상을 넘어서지 못한 한계가 있음을 말한다. 그가 지적하는 바는 김수영이 모더니즘을 넘어 리얼리즘 세계로 민중문학으로 심화 발전해가지 못했다는 점이다.²⁶⁾ 김윤식은 김수영의 「詩여 침을 뱉어라」를 분석하며 한국시가 대지의 은폐성을 획득한 적이 없다는 논지로 김수영이 하이데거를 통해 개진 쪽을 선택한 것은 필연이라고 말한다. 그리고 “김수영은 참여시를 쓴 것이 아니라 시를 썼을, 쓰려고 했을 따름인 것이다. 「詩여 침을 뱉어라」라는 시론은 참여 시론이 아니라 바로 시론인 따름인 것이다.”²⁷⁾라고 김수영의 참여시에 관한 성격을 분석하고 있다. 백낙청은 김수영에 관한 비평에 있어서 시대가 변하는 양상에 따라 민첩하게 논지를 변화시키고 있다. 그는 1969년²⁸⁾에서 1977년²⁹⁾으로 다시 1990년³⁰⁾에서 1993년³¹⁾으

25) 김현승, 「김수영의 시사적 위치와 업적」, 『창작과 비평』, 1968년 가을.

26) 염무웅, 「金洙暎 論」, 『전집 별권』, 민음사, 1994.

27) 김윤식, 「詩에 대한 質問方式의 發見」, 『전집 별권』, 민음사, 1994.

28) 백낙청, 「시민문학론」, 『창작과 비평』, 1969년 여름.

29) -----, 「역사적 인간과 시적 인간」, 『창작과 비평』, 1977년 여름.

30) -----, 「살아있는 김수영」, 『사랑의 변주곡』 발문, 창작과 비평사, 1990.

31) -----, 「문학과 예술에서의 근대성 문제」, 『창작과 비평』, 1993년 겨울.

백낙청은 위 글에서 ‘한국에서의 근대성과 근대문학’을 논하며 김수영과 신동엽, 고은의 모더니즘을 언급한다. 여기서 오해가 생길 수 있는 부분은 김수영과 고은을 비교하면서, “더구나 모더니즘의 영향을 김수영보다 훨씬 투철한 근대극복의 자세와 결합시킨 고은(高銀)의 시세계에 견주면 문학적인 비중이 차이가 뚜렷하다.”(앞의 글, p.27)라고, 백낙청은 고은을 추켜세우고 있다. “고은의 시세계에 견주면 문학적인 비중이 차이가 뚜렷하다.”는 문장은, 모더니즘의 극복에 있어서 김수영보다 고은이 문학적 비중이 월등하다는 논리로 비추진다. 모더니즘의 범주에서 이상과 김수영을 비교하여 우위를 가릴 수 없는 것처럼, 민족문학의 틀에서 한용운과 윤동주, 이육사를 비교하여 그 우위를 가리기 불가능한 것처럼, 문학사적으로 아직 정리된 개념이 아닌, 현재진행형의 민족문학론이란 카테고리에서 김수영과 고은을 비교하여 누가 더 모더니즘 극복을 잘했느냐 라고 우위를 가린다는 것은 난센스(nonsense)이다. 왜냐하면 김수영이 ‘온몸의 시학’을 펼쳤던 1960년대와 고은이 주로 활동했던 7-80년대에서 2017년 현재에 이르기까지, 그 시대가 안고 있던 정치적·사회적 스

로 시대적 인식의 변화를 보이고 있는데, 특히 1993년의 글에서 김수영을 신동엽과 고은에 비교하며 민족문학론 입장에서 김수영이 “현대주의의 영향을 누구보다 깊이 받음으로써 민족문학에 독특한 공헌을 했다.”³²⁾라고 하면서도, 두 시인에 비해 무엇인가 아쉽고 부족한 듯 한 평가를 내리는데, 이는 비평적 무게중심을 상실한 인상을 줄 수도 있다. 최두석은 한국현대시사의 흐름에서 볼 때, ‘우리 근대시사의 완전한 무시’라는 유종호의 견해와 ‘한국 모더니즘의 위대한 비판자’라는 염무웅의 견해를 수긍하면서도, 현재에 이르러 좀 더 거시적으로 수정될 필요성을 느낀다. 최두석은 김수영의 시를 ‘반순응주의와 대결 의식’과 ‘현대성과 현실성 추구’라는 좌표를 설정하고 리얼리즘적 관점에서 해석한다.³³⁾ 김수영 시의 특별작품에 주목하여 개별적인 연구를 하는 사례들도 적지 않다.³⁴⁾ 이러한 연구방법은 특정 시에 내포되어 있는 시인의 의도를 통해 그 시인의 전체 작품에서의 일맥상통한 정신을 읽을 수 있고, 작품과 작품 간의 유기적인 흐름을 파악할 수 있다. 이밖에도 김수영 시의 연구방법은 많은 학위논문에서 다뤘던 모더니즘의 측면에서뿐만 아니라 리얼리즘적 측면에서, 공자와 장자의 텍스트를 비교하는 관점에서, 철학적, 문화사적 관점 등 갈수록 다변화되는 추세이다. 이는 그만큼 김수영 시의 비중이 한국현대시사에서 타의 추종을 불허할 만큼 크다는 것을 반증한다.

펙트럼의 지형도 다르거니와, 일반적으로 두 시인을 비교하여 누가 더 낫다는 평가는 지극히 인상주의 비평으로 떨어지기 쉽기 때문이다. 무릇 비평은, 작품 평가에 대한 비교는 가능하나, 그것도 누가 잘 쓰고 못 쓰기의 문제가 아니라, 작품의 문학적 형상화 문제, 시대적 고민의 가치 담보, 인간 보편성에 대한 끝없는 질문, 휴머니즘을 가로막는 정치적 사회적 억압에 대한 문학적 실천 등으로 평가되어야 하기 때문이다. 설령 모더니즘의 영향에 대한 극복 문제가 할지라도, 그런 점에서 김수영이 고은보다 못하다는 백낙청의 비평적 언어는 적절치 못한 평가이기에 본고는 동의 할 수 없다.

32) 앞의 글, p.27.

33) 최두석, 「김수영의 시세계」, 김승희 편, 『김수영 다시읽기』, 프레스21, 2000.

-----, 「현대성론과 참여시론」, 한계전 외 『한국현대시론사 연구』, 문학과 지성사, 1998.

34) 이효영, 「김수영의 시 ‘現代式 橋梁’에 관한 분석적 연구」, 서울대 교육 석사논문, 1974.

김 현, 「김수영의 ‘풀’-웃음의 체험」, 김용직·박용철 편, 『한국현대시 작품론』, 문장사, 1981.

유세천, 「김수영의 ‘공자의 생활난’ 연구」, 『연세어문학』 제17집, 1984.

이명섭, 「김수영의 ‘신귀거래’ 연구」, 『연세어문학』 제18집, 1985.

강용식, 「김수영의 시 ‘풀’ 연구」, 경희대 석사논문, 1985.

이세재, 「김수영 시 연구: ‘풀’을 중심으로」, 우석대 석사논문, 1992.

조명제, 「김수영 시 ‘풀’의 구조와 시적 논리」, 『중앙대 어문논집』, 1995.8.

금동철, 「‘풀’의 미학 그 허무주의」, 『시와 시학』 1999년 겨울.

김수영 시 연구에 있어 기존의 연구방법에 더해 아방가르드 시학으로 그의 시적 사유를 규명하는 일은, 시에 내재되어 있는 복합적인 미의식을 조망해봄으로써 김수영 문학의 새로운 가능성을 묻고자 함이다. 그러나 김수영의 시를 분석하는 데 있어서 아방가르드 관점으로 직접 고찰한 연구 논문은 많지 않다. 그나마도 여러 연구들의 공통점은 아방가르드를 직접적으로 언급하여 그 미학으로 시를 분석하는 게 아니고, 우리시에 나타난 전위성, 전위 의식을 언급하며 부분적으로 김수영의 시, 혹은 그의 시론이 함의하고 있는 전위성을 지적한다거나, 시론의 전위적인 성격을 아방가르드와 관련짓는 다거나, 불온시 논쟁의 일면을 아방가르드로 드러낸다거나 하는 방법을 취한다.³⁵⁾ 아쉽게도 석·박사 학위 논문 역시 아방가르드 관점으로 김수영 시를 규명한 연구는 아직 한 편도 없는 실정이며, 대부분 소논문이란 한정된 내용으로 아방가르드와 관련 있는 전위성을 중심으로 하여 부분적으로 분석하고 있는 것이 현실이다. 근래에 들어서는 김수영 시의 미의식을 ‘송고’ 특성의 관점에서 연구³⁶⁾한 소논문이 눈에 띄는데, 이는 그의 시 연

35) ‘전위 의식’ ‘전위성’에 관해서는, 이승훈의 「우리시에 나타난 전위성-1930년대에서 1960년대까지」(『현대시』, 1993.9.)와 장석원의 「김수영 시의 ‘새로움’ 연구-전위 의식과 부정 의식을 중심으로」(『한국시학연구』 제8호, 한국시학회, 2003.5.)와 박현수의 「김수영 시론에 있어서 전위성의 성격과 기원」(『어문논총』 제60호, 2014. 6.)과 이성혁의 「한국 근대시의 미적 근대성과 전위성에 대한 논의 고찰」(『한국어문학연구』 제20호, 한국외국어대학교 한국어문학연구회, 2004.9.), 이성혁의 「시의 모더니티 추구와 그 정치화-김수영 시론의 아방가르드적 성격에 관한 고찰」(『한국시학연구』 제11호, 한국시학회, 2004.11.), 허정, 「해방 이후의 한국 아방가르드 시」(『작가연구』 제16호, 깊은샘, 2003), 이만식, 「한국현대시의 아방가르드 정신들」(시현실 제8권 제1호 통권 제27호, 2006 봄, 예맥), 김청우, 「한국 현대 시사에서의 아방가르드 미학 수용 양상」(어문논총 제 20호, 2009, 전남대 한국어문학연구소), 조동구, 「한국 현대시와 아방가르드」(『배달말』 제23호, 배달말학회, 1998.) 등이 있다.

‘불온시 논쟁’의 경우 김유중의 「김수영 시의 모더니티(9)-‘불온시’ 논쟁의 일면: 김수영을 위한 변명-」(정신문화연구 2005 가을호, 제28권 제3호 통권 100호, 한국학중앙연구원, 2005.9.)과 강웅식의 「전체주의적 반공주의와 순수참여 논쟁-이어령과 김수영의 <불온시> 논쟁을 중심으로」(『상허학보』 15집, 상허학회, 2005. 8.)와 류동일의 「불온시 논쟁에 나타난 문학의 존재론-이어령의 ‘창조력’과 김수영의 ‘불온성’ 개념의 함의를 중심으로」(『어문학』 제124호, 한국어문학회, 2014. 6.)와 오문석의 「김수영의 ‘불온’과 이어령의 ‘에비」(『김수영의 시론 연구』, 연세대 박사논문, 2002. 8.) 등이 있다.

36) 김미정, 「김수영 시의 송고미와 윤리성의 관계 연구-공통감관 개념을 중심으로」, 『비평문학』, Vol. No.38, 한국비평문학회, 2010.

주영중, 「김수영 시의 송고 특성 연구」, 『한국민족문화』 Vol.42 No, 한국민족문화연구소, 2012.

-----, 「김수영 시론의 송고 특성 연구」, 『비평문학』 Vol. No.43, 한국비평문학회, 2012.

한용국, 「김수영 시의 미의식 연구-‘송고’ 지향성을 중심으로」, 『한민족어문학』 Vol.70 No, 한민족어문학회, 2015.

구를 지금까지의 방법론에서 미학적인 측면으로 확장시킬 수 있는 전기를 마련하고 있다.

김미정의 「김수영 시의 숭고미와 윤리성의 관계 연구」는 김수영 시에서의 ‘숭고미’ 이해가 김수영 시에서의 ‘윤리성’의 실체에 대한 이해로 이어져야 한다는 문제의식에서 출발한다. 논의 전개는 김수영 시를 ‘죽음’을 중심으로 하는 구조, 즉 ‘죽음이 표상되는 방식’의 의미를 ‘미감적aesthetische 판단의 한 전형인 숭고를 중심으로’ 하여 판단하고, 이를 들뢰즈의 ‘감성의 학’의 관점에서 살펴보고 있다. 그러나 이 글은 논리의 짜임새와 미학적 전개가 깊고 우수함에도 불구하고 윤리성의 문제에 있어선 칸트 철학이, ‘죽음’을 ‘자유’의식과 연계시키는 데 있어선 칸트와 들뢰즈의 철학적 논리 전개가 주로 진행되어 김수영 시의 숭고미는 잘 보이지 않는 형국이다. 뿐만 아니라 김수영 시 두 편을 간단히 제시하여 글을 마치고 있으므로, 시를 통한 숭고미 분석이 이뤄지지 않은 점은 큰 아쉬움으로 남는다.

주영중의 「김수영 시의 숭고 특성 연구」는 김수영 시의 특징을 일련의 숭고의 계기들을 통해 살펴봄에 그의 시에 있어서 본질적인 면을 밝히려고 했다. 이 글의 특징은 ‘실존적 비극성과 숭고’가 중심축을 이룬다. 비극적 운명에 대해 김수영 시의 주체는 (대)타자의 우월한 힘-숭고-을 인정하는 가운데, 그 힘에서 벗어난 자유라는 자리를 찾고자 끊임없이 시도한다는 것이다. 그러므로 김수영 시는 ‘스스로의 자유를 상실하는 방식에 힘입어 스스로의 자유를 표명’하는 방식으로 자유의 소중함을 더욱 강하게 환기시킨다는 측면에서 숭고한 면을 가지고 있으며, 이때 숭고는 이종의 숭고의 형태라는 것이다. 네 개의 카테고리에서 13편의 시를 숭고 관점에서 분석하는 점은 김수영 시에 있어서의 숭고를 특징적으로 보여준다.

이외에 한국현대시를 숭고의 관점에서 연구한 논문으로는 조연정, 「1930년대 문학에 나타난 ‘숭고’ 연구-주체의 윤리를 중심으로」(서울대 박사논문, 2008), 이재복, 「한국현대시와 숭고」(『한국언어문화』 34집, 한국언어문화학회, 2007.), ----, 「한국현대시의 숭고성에 대한 연구」(『한국언어문화』 45집, 한국언어문화학회, 2011.), 김점용, 「이육사 시의 숭고미」(『한국시학연구』 17호, 한국시학회, 2006.), 홍인숙, 「백석 시에 나타난 숭고의 양상」(『비평문학』 45호, 한국비평문학회, 2012.), 윤지영, 「한국 현대시의 숭고 연구에 관한 탈근대적 검토」(『현대문학이론연구』 Vol.48 No, 현대문학이론학회, 2012.) 등이 있다.

한용국은 「김수영 시의 미의식 연구-‘송고’ 지향성을 중심으로-」에서 김수영 시에 있어서의 송고 지향성의 특징을 ‘생활의 부정성과 반속(反俗) 정신의 송고’, ‘위대한 소재를 통한 무한성의 송고’, ‘혁명의 부정성과 사랑의 송고’로 구분하고 있다. 이 글의 특징은 김수영 시에 있어서 고통이나 위험의 관념을 불러일으킬 송고 감정의 원천을 자연이나 불분명한 사물이 아니라 생활로 파악하고 있는 점이다. 즉 생활의 ‘부정성’이 시적 주체에게 양심적이고 도덕성에 의한 ‘부정적’ 송고의 계기로 작용한다는 점이다. 아울러 생활의 부정성과 또 다른 한 축인 반속정신을 기반으로 하여 김수영은 시의 대상에 일종의 송고성의 계기를 부여하고 있다고 판단한다.

이와 같은 논의들을 통해 볼 때 김수영 시에서의 송고가 나타나는 계기는 논자마다 다양한 양상을 보이며 송고의 작동원리를 밝히고 있다. 하지만 이러한 시도들이 김수영 시의 미학적 지평을 확장하는 데 있어 좋은 계기가 되는 점은 분명하지만, 포커스를 표면적으로 드러나는 송고에만 맞춘다면 아쉬움이 클 수밖에 없다. 앞의 세 논자들의 논지 전개에 있어서 한계로 지적하지 않을 수 없는 점은 김수영 시에 있어서의 송고 특징을 아방가르드와 연계 짓지 못한 점이다. 본고는 이점에 착안하여 송고를 김수영 시에 있어서의 ‘새로운 아방가르드 시학의 모색’이란 관점에서 조망하고자 했다.

다음은 김수영과 아방가르드와 관련된 선행 연구들을 중심으로 이 논의들의 성과와 한계를 좀 더 구체적으로 살펴보고자 한다.

이승훈은 「우리시에 나타난 전위성-1930년대에서 1960년대까지」에서 모더니즘과 아방가르드, 아방가르드의 특성, 우리시의 전위성을 M. 칼리니스쿠와 P. 뷔르거의 아방가르드 이론을 인용하여 언급하고 있다. 그에 의하면 ‘우리시의 경우 진정한 의미에서의 아방가르드가 아니라 아방가르드적 요소, 혹은 아방가르드 의식이 드러나는 것은 1930년대 이상 작품’을 통해서라는 것이다. 그러면서 그는, 이상은 ‘모더니즘보다는 아방가르드를 지향한 최초의 한국 시인’이라며 그 근거로, 이상의 시 「건축무한 육면각체」와 「오감도」를 제시하고, 전자의 시 경우 이상은 ‘부르주아적 개인들의 삶에 대한 회의와 반성을 불러 일으’키고, 후자의 시 경우

‘뷔르거가 말하는 새로움, 곧 재현 체계뿐만 아니라 제도로서의 예술에 대한 총체적 부정을 내포하는 그런 새로움’이 이상을 아방가르드 지향적으로 볼 수 있다는 것이다. 그러나 이러한 이론적 접근만으로는 이상의 시를 분석하는 데 무리가 따를 수 있다. 더구나 아방가르드 미학으로 작품을 분석할 때는 칼리니스쿠, 뷔르거, 아도르노 등의 이론적 배경을 단순하게 시에 적용시키기보다 좀 더 구체적이고 합리적인 작품분석, 즉 아방가르드 미학의 기법을 구체적으로 시에 적시해야 할 것이다. 이 글에서는 이상, 김수영, 김춘수를 아방가르드와 관련지어 매우 짧게 소개하고 있는데 워낙 소략한 내용이라서, 아방가르드와 관련된 시인들의 특징을 분석하는 데는 그 한계가 매우 크다는 인상을 준다. 그리고 이 글의 말미에 60년대 시인들의 전위를 논하며 글쓰기가 포함된 현대시 동인을 슬그머니 언급하며, 느닷없이 자신을 포함하는 동인들의 작품이 전위성이 있다는 발언은 설득력을 갖기 어렵다. 이보다는 앞선 세 시인, 즉 이상·김수영·김춘수의 작품에 나타난 전위성을 좀 더 정치하고 깊이 있게 분석하여, 아방가르드가 이들 세 시인의 작품에서 어떤 의미를 가졌을 것인지를 파악하지 못한 것은 아쉬움으로 남는다.

장석원의 「김수영 시의 ‘새로움’ 연구-전위 의식과 부정 의식을 중심으로-」는 김수영 시의 난해함의 원인을 ‘전위의식’과 ‘부정의식’에서 찾는다. 기존의 가치체계와 전통에 대한 부정 없이 시의 ‘새로움’은 획득될 수 없으므로 김수영은 전통과 현실을 부정했고, 또한 그 부정을 통해 세계를 개진하기 위하여 전위의식을 자신의 시 정신으로 삼았다는 것이다. 그에 의하면 현대시를 구분하는 개념으로 김수영은 ‘새로움’을 기준으로 제시했다. 장석원은 새로움의 개념에 대하여 아도르노의 “어떤 앞 시대의 예술 활동을 부정하는 것이 아니라 전통자체를 부정하는 것이다.”라는 말을 빌려와, 김수영이 앞 세대의 시적 전통을 부정하고 혁신하여 새로운 시를 쓰고자 한 게 바로 전위성이라고 설명한다. 장석원은 김수영의 전위의식이 부정의 동력으로서 참여와 불온과 전위를 동시에 지향한다는 정치한 해석을 보이지만, 시 작품에 내재된 아방가르드적인 분석에는 이르지 못했다. ‘전위를 이루는 새로움의 범주’라는 항목에서 김수영의 시를 분석하며 조르쥬 쇠라, 세잔을 인용해 전위적인 작품에서의 내적인 통일성을 김수영의 경우 매개된 통일성을

리들이라고 파악한 것은 신선하지만, 아쉽게도 아방가르드 미학에 의한 작품분석은 이루어지지 않고, 김수영 시의 난해함이 전위의식과 부정의식에 있다는 점만 규명한 것이다.

박현수의 「김수영 시론에 있어서 전위성의 성격과 기원」은 김수영에게는 후진성 콤플렉스와 박인환 콤플렉스가 세계관의 중심에 있었고 양자는 전위 콤플렉스로 귀결된다고 한다. 즉 김수영에게 전위란 모더니스트로서 전위에 서야 한다는 강박관념이며, 타인보다 초현실주의나 다다이즘 같은 전위문학을 더 훌륭하게 보여주어야 한다는 콤플렉스로서의 강박관념이라는 것이다. 그러나 이 글은 적지 않은 면을 박인환의 모더니즘에 할애하여 김수영의 박인환 콤플렉스를 지나치게 부각시킨 경향이 있고, 그러다 보니 박인환이 논점 이상으로 부각되는 것 같은 느낌을 지울 수 없다. 그리고 이 글에서 오독이라고 할 수 있는 부분은, 김수영이 초현실주의에 대한 심경을 밝힌 내용이다. 박현수는, 김수영이 「일기초2」(1961.2.10.)에 고백한 “나는 쉬르레알리즘으로부터 너무나 오랫동안 떨어져서 살고 있다. 내가 이제부터 앞으로(언젠가) 정말 미쳐버린다면 그건 내가 쉬르레알리즘으로부터 너무 오랫동안 떨어져 있었던 탓이라고 생각해 다오.”란 해석에서, 오세영의 “그가 원래 쉬르레알리즘 시를 썼고 지금도 쓰고 싶지만 참여시 창작을 위해서 일시적으로 이를 유보하고 있다는 고백”으로 읽는 독법이 적절하다고 동의 했는데, 이는 근본적으로 오독이라고 생각한다.(이 내용에 관해선 본고 p.70. 각주 136에서 오세영의 독법이 잘 못 되어 있음을 지적했으므로 참조할 것.) 이 글에서 또 하나 동의 할 수 없는 내용은, “김수영의 쉬르레알리즘으로 대표되는 전위문학은 참여시와 공존할 수 있는 것이 아니라, 참여시를 쓰는 동안에는 ‘오랫동안 떨어져’ 있을 수밖에 없는 이질적인 문학적 경향이다.”라는 대목이다. 이는 문학을 이분법적으로 분리하는 것이란 인상을 줄 수 있으며, 참여시를 쓰기에 초현실주의를 할 수 없다는 논리는 이해하기 어렵다. 앙드레 브르통을 비롯한 초현실주의자들이 현실적인 사회혁명의 참여를 주장했으며, 특히 앙드레 브르통의 경우 ‘급진적인 정치 참여’³⁷⁾를 주장했다. 앙드레 브르통이 시의 현실참여를 반

37) 앙드레 브르통의 급진적 정치 참여의식은 초현실주의자들이 1924년 12월 1일부터 1925년 말까지 펴낸 『초현실주의 혁명 *La Révolution surréaliste*』 1호~5호의 글 중, 3호에 실린 브르통의 다음 글을 통해서도 확인할 수 있다. “우리는 모든 혁명 활동이 하나의 계급투쟁을 출발점으로 삼

대한 아르토(A. Artaud)와 달리, 혁명적인 정치 참여를 주장하면서도 초현실주의 시를 썼고, 초현실주의의 자동기술법을 강조하며 궁극적으로 인간 해방의식을 작품에 담으려한 점을 되새겨보면, 전위문학과 참여시가 이질적인 것이란 박현수의 주장은 설득력을 잃는다. 박현수는 같은 연장선상에서 말하길, “그래서 김수영은 전위문학과 거리가 있는 참여시를 오랫동안 쓰게 된다면 미쳐버릴지도 모른다고 과장된 몸짓으로 걱정하는 것이다.”라며, “이런 불연속성이 의미하는 바는 김수영의 전위문학이 기본적으로 사회정치적 현실을 심각하게 고려하지 않는 미학주의적 경향이라는 사실이다.”라고 한 점은 더 큰 문제점으로 지적할 수 있다. 김수영의 시와 산문 어디를 봐도 김수영이 전위문학과 거리가 있는 참여시를 오래 쓰게 된다면 미쳐버릴지 모른다고 과장된 몸짓으로 걱정하는 대목은 찾을 수 없다. 이는 오독이 낳은 해석일 뿐이다. 김수영의 전위문학은 아방가르드 미학에 근거하여 사회정치적 현실을 심각하게 고려한 온몸의 시학을 바탕으로 함은 주지하는 바이다. 김수영의 미학주의가 탄생하는 터전은 현실이며, 그는 현실이나 생활을 단순히 시적 소재로 쓴 게 아니라, 그의 시는 현실의 자유를 억압하는 사회정치적 현실과 대립하는 현실미학주의라 할 수 있다. 결국 이 글은 김수영의 시와 시론의 전위성 성격을 너무 협소하게 만들었으며, 초현실주의와 참여시에 대한 자위적 해석, 초현실주의 텍스트에 대한 오독, 김수영의 전위문학에 대한 이해 부족을 그 한계라고 할 수 있다.

이성혁의 「한국 근대시의 미적 근대성과 전위성에 대한 논의 고찰」은 현재 문학계에서 진행된 미적 근대성 논의의 문제점들을 논자별로 재구성하여 문제제기를 하는 한편, 여기서 더 나아가 미적 근대성 개념을 더 급진화시켰을 때 전위성 개념이 도출된다는 설정 하에 문학의 정치성 탐구를 이어가고 있다. 이 글은 한 항목을 ‘아방가르드-전위성의 정치적 성격’에 할애하여 아방가르드의 전위성을

은 것이라고 할지라도, 그 혁명이 지속되기만 한다면 그러한 혁명 활동의 원칙을 따르겠다.”(오생근, 『초현실주의 시와 문학의 혁명』, 문학과 지성사, 2010, p.23.) 이 말은 브르통이 초현실주의자들도 사회혁명에 참여해야 한다는 입장에서 쓴 글이다. “1925년 트로츠키를 읽은 후, 브르통은 ‘러시아혁명의 원동력인 사상과 이상에 대해서 차원 높은 인식에 도달하게 되는 결정적 계기’를 마련한다.”(A. Breton, *Entretiens*, Gallimard, coll. Ide’es, 1952, pp.119-20. 오생근, 앞의 책, 같은 곳.) 초현실주의 그룹 내부에서의 사회혁명 참여, 현실 정치참여와 정치참여 거부에 관한 아르토(A. Artaud)의 논의에 대하여는 본고 pp.54-55. 각주 109. 참조할 것.

탐구하고 있다. 그러나 김수영의 시와 아방가르드와는 무관한 내용이며 주로 전위성이란 아방가르드의 특성에 포커스를 맞추어 그것의 역사적, 예술사적 소개에 그치고 있다. 그리고 「시의 모더니티 추구와 그 정치화-김수영 시론의 아방가르드적 성격에 관한 고찰」은 김수영 시론을 아방가르드 관점에서 연구한 눈여겨 볼 만한 글이다. 그는 이 글에서 김수영이 추구한 시에서의 모더니티는 한국적인 특수한 현실 속에서 죽음을 무릎 쓰고 온몸으로 밀고나가 추구한 것이라고 하며, 김수영은 시의 모더니티 추구와 시의 정치화 추구를 결합시키려 한 것으로 보았다. 이성혁은 ‘아방가르드가 예술의 정치화를 통해 일상적 삶의 혁명화를 통한 예술과 삶의 일치를 꾀했다’고 파악했다. 그리고 ‘김수영 역시 이와 유사하게 시를 세계로 개진시키면서 기존 정치에 더 높은 자유를 요구하면서 혼란을 통한 삶의 변화를 꾀했다’고 진단한다. 그는 김수영의 시론이 대표적 아방가르드 예술인 초현실주의의 정신에 접근한 것이라고 말한다. 그러면서 브르통이 초현실주의 「2차 선언」에서 ‘생활의 관념과 일치시킬 수 있는 유일한 것은 사랑의 관념’이라 말한 것과 김수영 역시 사랑으로 세계를 변혁시키려 했던 점을 상기시키며 둘의 상관성을 주장했는데, 이는 아쉬움으로 남는다. 좀 더 정치한 작품 분석(시 혹은 시론)을 통해 초현실주의와 김수영의 관계에 대한 조망이 이루어졌으면 하는 아쉬움이다.

김승희는 「시의 혁명과 시적 혁명: 심미적 아방가르드와 ‘온몸의 시’로서의 아방가르드」를 통하여 한국 현대시에 나타난 아방가르드 문학의 특성과 범주를 포지올리, 뷔르거, 칼리니스쿠, 줄리아 크리스테바 등 기존연구자들의 업적을 통해 살펴보고 새로운 시각을 모색하는 글이다. 특히 김승희의 글에서 주목되는 것은 김수영의 아방가르드를 새로운 시각으로 해석하고 있다. 김승희에 의하면 김수영의 온몸의 시론은 크리스테바적 아방가르드 개념에 가장 부합하는 시론이라는 것이다. 관습적 심미적 규범의 일탈이나 위반의 언어, 알 수 없는 시니피앙들의 자유연상이나 몽타주로 이루어진 현란한 기교만의 수사학 등에 전위적 의미를 부여하지 않는 김수영의 온몸의 시론은, 크리스테바의 부정성으로서의 과정으로서의 전위 시 이론과 몇 가지 면에서 유사성을 가진다고 말한다. 다만, 김수영 시를 심미적 아방가르드로 규정하며 해석하는 데 있어, 이상의 「오감도시제4호」가 ‘미

적 폭력이지 정치적 폭력은 아니'고, 이상의 전위시들은 '정치적 가치는 없고 미학적으로 위장된 저항과 무질서한 문화 파괴욕구, 냉소적 허무주의' '부르주아 퇴폐주의'라는 김준오의 지적은 수정되어야 한다며, 이상의 시를 시의 혁명이자 불온한 시적 혁명이라고 한 점, 박남철의 「자본에 살어리랏다」를 분석하며 시의 혁명을 보여주었다고 한 점, 등은 분석이 김수영으로 수렴되지 못하고 다소 산만한 느낌을 줄 수 있다. 왜냐하면 이 부류에 김지하의 「오적」, 황지우의 벽시, 박남철의 패러디 시까지 포함해서 전위시의 논의를 확대하기 때문이다. 그리고 마지막 장의 '문화적 아방가르드의 변용과 변질, 소멸에 관하여'에서 아방가르드의 이론적 소멸과 변용이 포스트모더니즘과 관련 있음을 언급한 것은 익히 서구의 이론가들에 의해 오래전 밝혀진 것인데 새롭지 않았다. 그러면서 갑자기 21세기의 젊은 시인들도 전위적 열정을 가지고 텍스트를 생산한다며 황병승, 김민정, 김경주를 언급하는 것은 설득력이 약하다. 설령 젊은 시인들이 전위적 열정을 가졌다 치더라도(본고는 이 의견에 동의하지 않지만, 그들의 열정을 전위적이라고 하기 보다는 실험적이라고 하는 것이 낫을 듯하다.) 각주로 다룰 일이며, 본문에 나열했을 때는 이름의 나열에 그칠 게 아니라 구체적 작품분석이 들어가야 설득력을 얻을 수 있다. 그러나 설령 그렇다 치더라도 이 모든 것은 김수영의 아방가르드 설명과는 동떨어진 내용이 될 수가 있다. 여하튼 이 항목에서 김수영과의 관련성, 즉 김수영 시의 변용에 대한 언급 없이 이론적 배경만을 적시한 것은 아쉬움과 함께 한계로 남는다.

4·19 이후 김수영은 '반동'의 정신으로 시를 추동시켰으며, 산문에서는 '불온' 개념을 중심으로 시론을 펼쳤다는 논의가 지금까지 있었다. 하지만 기존 연구에서는 시의 경우 김수영과 아방가르드의 관련성을 '불온시 논쟁'을 통해 매우 제한적인 형태로 아방가르드 운동을 잠깐 언급한다거나, 불온의 의미를 말하되 아방가르드와는 연계 없이 기왕에 논의된 전위성, 실험의식으로만 결론짓고 있으며, 아방가르드를 논의하더라도 '전위의식', '전위성'에만 부분적으로 한정시켜 고찰하고 있다. 더구나 '불온' 개념을 근본정신으로 문학과 세계, 그리고 김수영 자신까지 혁명의 대상으로 하여 새로움을 추구하려 했다는 것은 지적하고 있지만, 그 정신의 실제, 즉 미학, 예술론이 아방가르드와의 관계에서 출발했다는 구체적

인 연구는 아직 미진한 것이 현실이다. 그 이유는 김수영 문학에 대한 고찰이 주로 국문학 연구를 중심으로 진행되다 보니, 예술사, 미술사, 미학과 관련된 아방가르드의 연관성은 빈곤할 수밖에 없는 한계를 가지고 있었다. 그런 의미로 본 논문에서 김수영 시에 나타난 아방가르드와의 연관성을 살펴보고자 하는 것은 바로 이와 같은 이유에서이다. 본 논문은 ‘설움’ ‘반동’과 ‘혁명’, ‘불온’이라는 김수영만의 아방가르드 인식을 토대로 하여, ‘다다이즘’, ‘초현실주의’의 아방가르드 미학으로 그의 시를 분석하고자 한다. 뿐만 아니라 새로운 아방가르드 시학의 모색으로 ‘불화의식’과 현대의 아방가르드 송고에 이르는 ‘송고의 미학’까지 포함하여 김수영 문학에서 아방가르드가 차지하는 위상을 작품을 통해 살피고자 한다. 이러한 과정을 통해 김수영 문학에서 아방가르드 시학의 비중을 새롭게 물을 수 있는 전기가 되기를 기대해 본다.

3. 연구 방법 및 내용

김수영의 작품에서 아방가르드 정신이 발현되는 과정은 크게 세 개의 키워드로 나누어 고찰해 볼 수 있다. 첫째가 ‘반동’, 둘째가 ‘혁명’, 셋째가 ‘불온’이라고 판단했다. 더 나아가 김수영 시에서의 ‘새로운 아방가르드 시학’을 모색하는 키워드를 ‘불화의식’과 ‘송고의 미학’이라고 파악하여 그 의미를 제시하고 작품 해석을 하였다. 이런 문제의식 아래 이 논문의 연구 목적을 수행할 방법을 세 개의 장으로 구분하여 살펴보면 다음과 같다.

II장은 ‘김수영의 아방가르드 인식’을 알아본다. 1절 ‘아방가르드 정신과 미학’에서 20세기 초의 전위예술운동을 살펴보고, 2절 ‘해방 직후 아방가르드의 수용’에서는 김수영의 아방가르드 수용 시점을 알아보고, 3절 ‘설움이 지배하는 아방가르드 정신’에서는 김수영의 아방가르드 정신의 근본 정서로서 설움을 고찰한다. 1절에서 특징적인 것은 아방가르드적 송고의 미학을 강조한 부분이다. 여기에서는 김수영의 아방가르드 정신이 아방가르드 송고에 연결된다는 점을 확인하기 위해서 송고 개념에 대한 역사적, 미학적 성격을 살펴보고자 하였다. 롱기누

스에서 시작된 숭고의 논의는 버크, 칸트를 거치면서 정교해지고, 마지막으로 리오타르에 이르러 아방가르드와 연결된 현대적 숭고 개념으로 발전한다. 본고에서는 김수영의 숭고 개념이 버크, 칸트의 숭고 개념에서 리오타르의 현대적 숭고 개념으로 이행하였다고 판단하였다. 고대 숭고론을 제시한 롱기누스는 『숭고에 관하여』³⁸⁾에서 숭고한 것을 “인간적 수준을 훨씬 넘어선 것”, “신의 정신적 위대성 가까이”로 우리를 고양시키는 것이며 “찬탄의 대상”³⁹⁾이 되고 “환희와 금지”⁴⁰⁾로 가득 찬 정신으로 규정하였다. 즉 롱기누스의 숭고란 무한한 것, 장엄한 것, 신적인 것 앞에서 고양되는 환희의 감정이라고 할 수 있다. 이어서 영국의 경험론적 미학이론가 버크는 근대적 숭고 개념을 정초한 인물로, 그는 숭고를 미와 분리시켜 하나의 독립적인 영역으로 판단했다. 근대인이었던 버크는 롱기누스와 달리 숭고를 아름다움의 경험과 구별하였다. 버크에 의하면 “아름다움이 불러일으키는 감정은 즐거움인 반면, 거대함, 즉 숭고가 불러일으키는 감정은 그것과는 뚜렷하게 구별되는 안도감(delight)이”⁴¹⁾라는 것이다. 즉 숭고는 “고통에 대한 관계없이 존재할 수 없는 즐거움”⁴²⁾이기에 “직접적이며 적극적인 쾌의 감정인 아름다움과는 달리 고통을 동반하는 숭고는 부정적인 쾌의 감정”⁴³⁾이라고 주장했다. 그런 점에서 버크는 숭고를 무한하고 거대한 자연 앞에서 느끼는 공포나 두려움이 안도감으로 전환되는 부정적 쾌의 감정으로 생각했다. 이러한 버크의 견해를 계승하여 근대적 숭고론을 완성한 사람이 칸트이다. 칸트는 『판단력비판』에서, 버크에 의해 해석되었던 자연을 대상으로 한 숭고에서, 인간 내면의 이성을 대상으로 한 숭고로, 그 개념의 무게 중심을 전환시킨다. 즉, “자연이 우리의 미적 판단에서 숭고하다고 판정되는 것은 그것이 공포를 일으키기 때문이 아니라

38) Aristoteles, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2002.에서 롱기누스, 「숭고에 관하여」, pp.255-395. 참조할 것.

39) Longinus, Vom Erhabenen (Griechisch/Deutsch), Stuttgart, 1968, 4-6. p.88. 최소인, 「숭고와 부정성」, 『철학논총』 58호, 새한철학회, 2009, p.405. 재인용.

40) Longinus, 앞의 책, p.16. 최소인, 같은 곳.

41) Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. 김동훈 역, 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 마티, 2009, p.33.(p.84. 제7절 숭고에 관하여, pp.105-142. 제2부 제1절 숭고에 의해 유발되는 감정에 관하여 외 참조.)

42) 앞의 책, p.81.

43) 최소인, 앞의 글, p.408.

우리의 내부에 어떤 거대한 힘을 불러일으키기 때문”⁴⁴⁾이라는 것이다. 말하자면 칸트는 숭고 감정의 근원이, 자연이 대상이 아니라 ‘구상력(構想力)의 고양(高揚)’이라는 인간 이성에서 찾을 수 있다는 것이다. 현대에 이르러 숭고 개념을 아방 가르드와 관련지는 사람이 리오타르이다. 따라서 리오타르의 숭고 개념은 김수영의 숭고 특성과 연관 지어 생각해 볼 수 있는 중요한 단초가 된다.

2절 ‘해방 직후 아방가르드의 수용’은 다다이즘과 초현실주의 정신의 수용이라는 측면과 초현실주의 기법의 차용으로 나누어 생각해 볼 수 있다. 그는 전위 예술을 옹호하는 시론과 일기를 통해 다다이즘과 초현실주의를 직접 언급하는 방식을 취하고 있다. 그런 이유로 김수영의 다다이즘과 초현실주의에 대한 수용은 그의 산문에서 보듯 구체적이며, 두 사조가 한물간 예술양식이라는 시류 속에서도, 그는 세태의 인식을 의식하지 않고, 두 사조의 예술성을 현실에 반영시켜 재해석할 정도로 아방가르드에 대한 믿음을 지녔었다. 1940년대에 이미 김수영이 초현실주의 시와 자동기술법을 구사할 수 있었던 점은, 테크닉 적으로 시를 다루는 기량이 만만치 않음을 보여주는 것이고, 예술적 실험정신 또한 전위적이라 아니할 수 없다. 지금까지 미 연구 영역으로 있던 김수영의 1940년대 시에 나타난 초현실주의 시와 자동기술법 분석은, 그의 시세계를 좀 더 다양하고 심도 있는 논의의 장으로 끌어낼 수 있을 것이다. 뿐만 아니라 초현실주의 운동을 주도했던 자동기술법의 도입을 살펴보는 일은, 김수영 시의 난해성의 원인이 자동기술법에 도 있음을 따져보는 계기가 될 것이다. 물론 김수영 시 해석의 다양함에 비추어 볼 때, 그의 1940년대 시를 초현실주의와 자동기술법으로 분석하는 게 낫설어 보일 수 있지만, 우리는 그 낫설음이야말로 문학을 해석하는 초석이며, 김수영 시 해석에 있어 심미적으로 다양한 가능성의 문을 열어두는 것이라 생각한다. 또한 김수영이 아방가르드를 수용하는 과정에서 임화와 박일영의 역할을 생각해 볼 수 있다. 임화는 김수영의 우상이었고, 박일영은 김수영이 유일한 스승으로 여겼을 정도로 그에게는 각별한 인물들이다. 두 인물과의 관계 속에서 다다이즘과 초현실주의 정신의 수용이 어떤 형태로 나타났고, 시에서 어떻게 변모했는지를 살

44) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, SS.55-57. 김광명, 『칸트 미학의 이해』, 철학과 현실사, 2004, p.164.

펴보는 것은 그의 문학과 아방가르드의 연관성을 견인하는 중요한 이정표가 될 것이다.

3절 ‘설움이 지배하는 아방가르드 정신’에서는 김수영 시의 근본 정서라 할 수 있는 설움이 50년대 시에 주로 나타났다는 기존 논의를 비판하면서 설움이 40년대부터 60년대까지 그의 시 전체를 관통하는 키워드란 인식 하에 작품을 분석했다. 설움은 주로 김수영의 1950년대 시에 나타난 주류 의식으로 기존 연구에서 논의되었지만, 본고에서는 기실 설움이 김수영의 시 전반에 걸쳐 나타나고 있음을 강조하였다. 다만 50년대와 60년대의 설움의 양상을 구별하고자 했다. 50년대의 설움은 ‘설움극복의 의지와 전통부정의 정신’에서 60년대의 설움은 ‘설움에 내재하는 타자 사랑의 정신’에서 살펴보았다. 이를 더 세부적으로 살펴보면 ‘설움극복의 의지와 전통부정의 정신’은 4·19 이전의 설움 의식으로서, 그것은 전통의 부정으로서의 설움을 의미한다. 이 시기에 그는 6·25로 인한 가정 파탄과 개인사적 사랑의 부재를 시의 공간으로 확장시키며, 남북 분단이 낳은 반공 이데올로기를 부정하고, 자본주의가 형성되어가는 과정에서의 경제적 불평등 문제, 삶을 억압하는 정치사회적 문제 등으로 세계관의 지평, 시 의식의 지평을 넓혀나갔다. 이때 그는 전통으로 상징되는 기득권 세력, 기존의 이데올로기를 부정하지 않고는 미래로 나갈 수 없다고 생각했다. 그러므로 이 시기 김수영의 설움에 있어서 전통의 부정은 피할 수 없는 현실이었다.

‘설움에 내재하는 타자 사랑의 정신’이란 ‘5·16 이후의 설움 의식’을 말하는데 이 당시의 설움은 전통에 대한 긍정의 정신으로 변형된다. 그러나 이것은 「사랑의 변주곡」, 「현대식 교량」에서 보듯, 단순히 관습으로서의 전통을 긍정한다는 뜻이 아니다. 사랑이란 매개체가 전통의 부정으로서의 설움을 되돌려 역사를 긍정적으로 보게 작동했다는 것을 의미한다. 그런 변화 과정을 통해 보았을 때 설움이 전통의 긍정으로 작용하는데 있어서 사랑은 매우 중요한 매개로 작용하고 있다.

III장은 ‘김수영의 아방가르드 정신’을 규명한다. 그 핵심 개념은 반동, 혁명, 불온이 될 것이다. 먼저 반동은 전위성, 불온성 함께 김수영의 아방가르드 정신의 중심부를 형성한다. 1절 ‘정치적 반동과 시적 반동’에서는 ‘반동 정신이 외면

화’ 되는 경향과 ‘반동 정신이 내면화’ 되는 경향으로 나누어 살펴본다. 우선, 반동 정신의 외면화라는 것은 「거대한 뿌리」처럼 반동을 시에 직접 노출하는 형식을 가리키며, 반동 정신의 내면화라는 것은 반동을 시의 배면에 위치시키거나, 다다이즘의 변용된 형태로서 자기파괴라는 방법으로 나타나는 것을 의미한다. 2절 ‘혁명과 반혁명’에서는 4.19 이후에 대두하는 ‘고독한 시의 혁명’에 대한 지향과 5·16이란 반혁명의 현실에서 드러난 자기부정의 시를 ‘반혁명에 대한 절망과 자기부정’이라는 관점으로 다룬다. 이처럼 5·16은 그에게 자기 파괴적이고 자기 모멸적인 성찰을 갖게 했지만 불온 정신이란 새로운 인식에 이르게 한다. 그 내용은 3절 ‘불온의 정신’에서 살펴본다. 먼저 ‘불온의 미학과 문학의 정치성’에서는 불온시 논쟁을 통하여 나타난 불온 개념의 시대적, 문학적 의미를 살펴볼 것이다. 그동안의 연구가 불온의 핵심인 아방가르드 의식으로 확장 되지 못했음을 지적하고 그 한계를 극복하고자 한다. 그것은 불온시를 통하여 그가 현실 극복을 위한 미학적 정치성을 어떻게 드러냈는지 하는 문제와 관련된다. 불온이라는 개념은 반동의 전위 의식이 김수영만의 언어로 표현된 것이다. 그는 불온을 “전위적 불온성”이라고도 표현 했는데, 이것은 ‘불온’ 개념에 내재하는 아방가르드 의식을 함의한다. 이를 토대로 하여 불온성을 담보한 김수영 시, 이른바 불온시의 작품 해석을 시도 할 것이다.

IV장은 ‘새로운 아방가르드 시학의 모색’을 정리하고자 했다. 이것은 크게 보아서 1절의 ‘불화의식’과 2절의 ‘송고의 미학’으로 구별된다. ‘불화의식’을 새로운 아방가르드 시학의 모색으로 간주하였을 때, 그것은 현실세계와의 불화와 자기 자신과의 불화라는 이중구조를 띠고 나타난다. 이 과정에서 ‘현실세계와의 불화와 걱정의 전면화’가 서로 연결되어 있음을 확인하게 된다. 현실에 대한 불화가 걱정의 정서로 표출되면서 직접적으로 표현되는 효과를 얻게 된다. ‘자기 자신과의 불화와 자기풍자의 일상화’에서는 불화의 대상이 내면으로 향하면서 자기부정의 풍자적 성격이 강하게 나타난다. 특히 5·16은 ‘현실세계와의 불화’가 ‘자기 자신과의 불화’로 변화해가는 모습을 보여준다. 김수영은 불화의식을 문학적으로 현실과 대응하는 시적 무기로 삼았다. 김수영처럼 생활 자체에서 시를 견인했던 시인에게는 불화가 시를 쓰게 만드는 강력한 동력으로 작용했을 것이기 때문에

더 그렇다.

불화의식과 함께 아방가르드 시학으로 새롭게 모색해 볼 수 있는 정조는 송고이다. 2절 ‘송고의 미학’에서는 버크에서 칸트로 이어지는 송고의 개념이 적용되는 시기와 리오타르의 아방가르드 송고가 적용되는 시기를 나누어 살펴보았다. 버크에서 칸트로 이어지면서 부정적 쾌로서의 송고가 내면적 이성애 있다는 것이 알려졌다. 하지만 리오타르는 “현시할 수 없는 것(Nicht-Darstellbares)이 존재한다는 것을 표현하고자”⁴⁵⁾하는 욕망, 즉 ‘현시할 수 없는 것의 현시’라는, 표현할 수 없고 결정되지 않은 미지의 것에 대한 것을 현시하는 현대 송고의 개념을 제시하였다. 특히 리오타르는 칸트의 이성적 송고에서 한걸음 더 나아가, 신체적 송고라 지칭할 수 있는 신체를 송고 감정으로 표상하기에 이른다. 이러한 관점은 김수영 시의 송고 특성을 파악하는데 있어 하나의 전기를 마련한다. 김수영은 정신적인 토대를 강조하는 칸트의 이성적 송고에서, 신체 송고로서 ‘온몸’을 강조하는 데까지 변화했기 때문이다. 이와 같이 리오타르와 김수영의 송고 특성의 접점을 파악하는 일은 김수영 문학의 아방가르드 미학의 지평을 확장시키는 계기가 될 것이다. 이를 통해서 2절의 내용이 크게 두 가지로 나뉜다는 것을 알 수 있다. 첫째는 ‘현실의 부정성에 맞서는 부정적 쾌의 전략’이며 둘째는 ‘자본의 지배에 맞서는 자유의 현시’라는 특징을 지닌다. 전자는 버크와 칸트의 송고 개념에 근접하고, 후자는 리오타르의 송고 개념을 중심으로 살펴본 것이다. 아울러 아방가르드 시학과 관련된 송고 의식이 김수영 시에 있어서 부정성과 전위성에 결합된 미의식의 한 양태라는 것을 시 분석을 통해 밝히고자 했다.

앞의 내용을 정리하자면, 이 연구는 김수영의 아방가르드 정신이 설움과 반동, 혁명과 반혁명, 불온의 정신으로 나타났다는 것을 강조한다. 해방 이후부터 김수영은 다다이즘과 초현실주의 시를 통해서도 현실의 금기를 불온하게 위반하는 시를 통해 아방가르드 정신을 드러낸바 있다. 또한 4·19의 좌절과 5·16의 절망적 상황에서 현실과 불화할 수밖에 없었던 김수영 시의 현대성 안에는, 근본적으로 ‘불화의식’과 ‘송고의 미학’이라는 새로운 아방가르드 시학이 자리 잡고 있었던

45) Jean-Francois Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers · Le Postmoderne explique' aux enfants*, 이현복 편역, 『지식인의 종언』, 문예출판사, 1994, p.178.

것이다. 이처럼 김수영 시의 새로움은 아방가르드의 관점에서 조명하였을 때 그 전모가 제대로 드러난다고 할 수 있다.

II. 김수영의 아방가르드 인식

1. 아방가르드 정신과 미학

1.1. 아방가르드 정신

아방가르드(Avant-Garde)라는 용어는 어원적으로 전위(advance guard 前衛, vanguard 戰衛)를 지칭하는 군사용어이다. 전위란, 작전 수행 시 본대의 앞에서 행군 진로에 있는 장애를 제거하고 경계, 수색하며 아군의 전투를 유리하게 하는 임무를 맡은 전위대(前衛隊), 적군의 상황이나 적지의 지형 따위를 몰래 살피는 임무를 맡은 척후대(斥候隊)를 통칭하는 한편, 소수의 정예부대로 적진의 선두에서 전투를 하는 전위(戰衛 vanguard)를 의미하기도 한다. 그러므로 오늘날 문학, 예술에서 사용하는 아방가르드 의식에는 군사적인 전투 의미가 포함되어 있으며, 근본적으로 “예리한 호전적 감각, 비타협주의의 찬미, 용감한 선구적 탐험, 그리고 더 일반적 차원에서는 영원하고 불변하며 선험적으로 결정된 것처럼 보이 고자 하는 전통에 대한 시간 및 내재성(immanence)의 궁극적 승리에 대한 확신”⁴⁶⁾을 내포하고 있다. 역사적으로 가장 진보적인 예술이라 할 수 있는 아방가르드가 군사 작전 용어에서 출발하여, 1787-1799년의 프랑스 대혁명을 통해 전파력을 얻게 되고, 1803년 이상주의자인 생-시몽에 의해 예술적 지평을 확장시켜, 20세기 초의 전위예술운동에서 오늘날에 이르는 일련의 과정은, 아방가르드의 개념을 파악하는 데 있어 역사·문화적으로 중요한 논의를 제공한다. 이것은 아방가르드가 근대적인 특징으로서의 모더니티를 획득하는 과정을 보여주기 때문이다.

이처럼 아방가르드는 19세기 후반부터 지난 20세기까지 실험적이고 진보적이며, 급진적인 문화예술 현상을 통칭하는 용어이다. 뿐만 아니라 아카데미즘적인 제도권 예술에 대한 반동으로 기존의 전통 미학을 전복시키며 현대예술의 큰 흐름

46) M. 칼리니스쿠, 앞의 책, p.125.

림을 형성하기에 이른다. 그렇지만 아방가르드가 낭만주의, 사실주의, 모더니즘처럼 하나의 사조로 분류되지 않았음에도 불구하고, 20세기를 특정 짓는 하나의 개념이 되고, 리얼리즘, 모더니즘, 포스트모더니즘으로 수용할 수 없는 예술 현상을 구체적으로 담아낼 수 있었던 점은 이 예술운동만의 특징에서 기인한다. 지난 20세기 초, 아방가르드 운동의 중심에 있었던 예술운동, 즉 입체주의(1906-1908), 미래주의(1910), 절대주의(1913), 다다이즘(1916), 초현실주의(1924) 등은 낡은 관습과 전통에 대한 거부, 새로운 것에 대한 첨예한 도전 정신, 부르주아 예술에 대한 반항, 기존의 주류 예술에 대한 반박, 더 이상 자연을 모방하지 않고 현대성을 추구하는 혁명적 화풍, 전통미의 형식을 파괴하는 속도의 미학 주장, 사물의 외형을 거부하고 비대상성을 지향하는 절대 정신의 추구, 반예술을 통한 충격적인 반항정신과 실험정신, 꿈과 상상력을 통한 모든 속박의 분해, 기계적인 예술의 해석에 대한 반동과 현존하는 세계 질서의 해체 등을 펼쳐나갔다. “아방가르드는 미술뿐 아니라 문학, 음악, 연극 등 19세기 말부터 일어난 새로운 예술 경향을 지칭하는 용어로, 지배계층의 예술 문화에 반발하여 이에 전면적으로 대항하는 성향을 지녔다.”⁴⁷⁾ 그러므로 예술적 아방가르드의 개념에는 권위적인 전통 예술을 부정하고 기성 문화를 배척함은 물론 전위적인 자신들의 예술마저도 변혁의 대상으로 삼아 끊임없이 변화하고자 하는 운동지향성이 내장되어 있다. 이렇듯 선구적 의식으로 시대와 맞서 혁명적인 혁신 예술을 단행할 때는 기존의 주류 세력들로부터 거센 저항을 받게 되어있다.

1.2 아방가르드적 송고의 미학

김수영 시에 나타난 아방가르드를 규명하는 데 있어서 송고의 미의식은 전위의 양식을 추동시키는 한 동력으로 작용하며, 설움과 비애, 혁명과 반동, 불온과 불화, 온몸이라는 그의 시적 특성과 깊은 관련을 맺고 있다. 이 장에서는 롱기누스,

47) 페데리코 폴레티, 노윤희 역, 『전위적이고 실험적인 예술세계 아방가르드』, 마로니에북스, 2010, p.8.

버크, 칸트의 숭고 개념과 리오타르의 아방가르드 숭고를 검토⁴⁸⁾하여, 역사적 미학적 성격의 숭고 메커니즘이 김수영의 작품에 나타난 숭고 의식과는 어떤 관련이 있으며, 그가 아방가르드를 추동시키는 과정에서 숭고의 준거는 어떻게 작동했는가에 대해 살펴보고자 한다. 숭고는 아름다움과 함께 미적 판단을 함의하는 중요 개념으로 현대예술에서 다양하게 논의되고 있는 바, 김수영의 시에 나타난 미의식을 숭고 관점에서 해석해 보는 것은 그의 시에 내재된 미학의 지평을 확장하는 계기가 될 것이다.

『철학 개념 사전』(1955, Hamburg)에 의하면, “숭고는 무엇보다도 먼저 종교적, 윤리적, 미학적 의미의 크기를 뜻하는 것으로서 우리의 마음과 사유를 유한한 존재의 한계로부터 해방시켜 영원하고 무한한 것을 표상하거나 예감하게 해주는 것이다.”⁴⁹⁾ 즉 숭고란 ‘무한한 것을 표상’하는 것으로 압도적으로 거대한 크기를 그 특징으로 한다. 이는 숭고에 대하여 처음 말한바 있는 롱기누스의 숭고 특성과도 그 맥을 같이 한다고 할 수 있다. 롱기누스에 의하면 “숭고성은 망각할 수 없는 것 · 저항할 수 없는 것이며, 무엇보다도 그것은 많은 것을 생각하도록 하는 것, 즉 「그것에 의해 많은 성찰(hou polle anatheoresis)」이 야기된다.”⁵⁰⁾

48) 롱기누스의 숭고에 대해서는 롱기누스, 『숭고에 관하여』, 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2002. 버크의 숭고에 대해서는 Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 김동훈 역, 『숭고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 마티, 2009. 칸트의 숭고에 대해서는 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 백종현 역, 『판단력비판』, 아카넷, 2016. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 김상현 역, 『판단력비판』, 책세상, 2005. 김광명, 『칸트 미학의 이해』, 철학과 현실사, 2004. Jean-Luc Nancy, *Du Sublime*, 장-뤽 낭시 외 7인, 김예령 역, 『숭고에 대하여』, 문학과 지성사, 2005. 리오타르의 숭고에 대해서는 Jean-Francois Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers · Le Postmoderne explique' aux enfants*, 이현복 편역, 『지식인의 종언』, 문예출판사, 1994. J. F. Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, 리오타르, 유정완 외 역, 「숭고와 아방가르드」, 『포스트모던의 조건』, 민음사, 1998.을 참고 할 것.

49) J. Hoffmeister(Hrsg), *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg, 1955. 최소인, 앞의 글, p.402. 재인용.

50) J. F. 리오타르, 앞의 책, p.165.

참고로 롱기누스가 숭고에 대하여 ‘많은 것을 생각하도록 하’고, ‘많은 성찰’을 요구한 것은 그가 살았던 1세기 말의 시대가 수사기술로서의 수사학이 지배하던 시대였고, 집회나 광장, 법정 등에서 청중을 설득하고 움직이는 수사기술이야말로 아리스토텔레스 이래로 당대의 전통 학문이었기 때문이다. 즉 수사학이 전통 학문으로서 예술의 범주에 들었던 이유는, 고대 그리스 시대의 예술(Art)이라는 말이 라틴어 아르스(Ars)에서 유래하였고, 이 아르스는 그리스어 테크네(Techné)를 직역한 말이므로, 테크네로서의 수사학은 고대, 중세, 르네상스, 심지어는 근세 초까지 아트로 지칭되었다.(Wladyslaw Tatarkiewicz, 김채현 역, 『예술개념의 역사』, 열화당, 1987, pp.25-26. 테크네와 아르스가 오늘날의 예술<아트>이 의미하는 것과 동일 한 것을 뜻하지는 않는다. 현대적인 표현의

라는 것이다. 망각할 수 없고, 저항할 수 없는 것은 신적인 것으로 감각적 무한성을 표상하는 말이다.

롱기누스의 송고가 수사학적 문체로부터 유발되어 무한한 것의 표상으로서 장엄하고 위대한, 어찌 보면 담지 할 수 없는 것의 신적인 것을 표상하는 감정이라면, 버크의 송고는 근대 경험론자로서의 미적 인식에 기초하여 무한하고 장엄한 것 앞에서 유한한 인간이 갖는 ‘공포’의 감정이 송고라는 것이다. 그렇다면 버크는 왜 롱기누스와 달리 공포라는 경험으로서의 매개를 통하여 송고를 인식하는 것일까? 무한하고, 위대하고, 장엄한 송고의 문체에 의해 황홀 혹은 무아경(Entzückung)으로 고양되어 그 자체로 송고를 경험하는 롱기누스의 송고와 버크의 송고가 갈라지는 것이 바로 이 지점이다. 버크는 인간의 유한성으로 자연의 무한을 헤아릴 수 없기에 자연의 송고 앞에서 공포를 통하여 송고로 접근하는 것이다.

버크에 따르면, “어떤 형태로든 고통이나 위험의 관념을 불러일으킬 수 있는 모든 것은 우리가 느낄 수 있는 가장 강한 감정인 송고의 원천이다. 공포의 감정을 불러일으키는 모든 대상, 그런 대상과 관련된 모든 것, 공포와 비슷한 감정을 불러일으키는 모든 것이 여기에 속한다.”⁵¹⁾ 버크는 왜 송고를 유발하는 감정을

아트가 그 선구적인 표현이었던 테크네 및 아르스와 직선으로 연결된 것은 아니지만 어쨌든 연속선으로 맺어진 것은 사실이다. 그리스 때의 테크네는 솜씨<skill>, 즉 물품, 가옥, 조각상, 선박, 침대, 단지, 옷가지를 만드는데 요구되는 솜씨뿐만 아니라, 군대를 통솔하고, 토지를 측량하며, 관중을 사로잡는 데 요구되는 솜씨를 뜻하였다. 이들 모든 솜씨는 아트<예술>, 즉 건축가, 조각가, 도예가, 양복장이, 전술가, 기하학자, 수사학자 등의 아트로 불렸다.) 롱기누스가 위대한 웅변가 데모스테네스와 이소크라테스, 그리스의 3대 비극작가인 아이스퀼로스과 소포클레스, 역사가 티마이오스 그리고 호메로스, 플라톤, 헤로도토스 등의 시인, 철학자, 역사가의 수사학의 연설문 문체에서 송고를 찾고자 한 이유가 여기 있다.(천병희 역, 『아리스토텔레스 시학』 중 롱기누스 『송고에 관하여』, pp.257-395. 참조.)

51) E. 버크, 앞의 책, p.84.

여기서 “가장 강한 감정이라고 말한 것은 즐거움 보다는 고통이 훨씬 더 강한 감정이라고 생각하기 때문이다. 아주 학식이 높으면서도 육체의 쾌락을 추구하는 사람이 그려낼 수 있는 온갖 쾌락이나, 우리가 매우 활기찬 상상력이나 아주 건강하고 감수성이 예민한 신체를 통해서 향유할 수 있는 온갖 즐거움보다도 고통이 우리 몸과 마음에 더 강한 영향을 미친다는 데는 의심의 여지가 없다. (...)아무리 격심해도 죽음보다 낫다고 생각되지 않는 고통은 거의 없다. 아니, 그렇게 말할 수 있다면, 고통 자체가 더 고통스러워지는 것은 보통 그 고통이 공포의 왕인 죽음의 사자라고 생각될 때이다. 위험이나 고통이 너무 가까이에서 압박해오면 우리는 아무런 안도감도 느낄 수 없으며 그것들은 그저 공포의 대상일 뿐이다. 하지만 우리가 거기에서 일정한 거리를 두게 되어 그 압박이 어느 정도 완화되면 그런 고통이나 위험도 안도감을 줄 수 있고 실제로도 안도감을 준다는 사실을 우리는 매일 경험하고 있다.”(앞의 책, pp.84-85.)

롱기누스와 달리 ‘고통’ ‘위험’ ‘공포’라는 사물의 특성에서 찾았던 것일까? 1세기 말경 고대 그리스에서의 롱기누스의 ‘송고론’ 이후 거의 자취를 감췄던 송고는 17~8세기에 이르러 비로소 이론적 연구가 재등장한다. 존 로크는 경험론적 전통 속에서 즐거움으로서의 아름다움과 고통으로서의 송고라는 두 감정을 전통적 관점에서 함께 파악했다. 그러나 버크는 로크를 반박하며 이 두 감정을 독립적으로 파악하여 아름다움과 송고를 분리했다. 즉 “아름다움은 우리에게 즐거움을 주는 대상의 성질이며 송고는 공포를 통해 우리에게 안도감을 주는 성질이다.”⁵²⁾ 라는 것이다. 그렇다면 근대 송고 미학의 철학적 지평을 연 버크는 왜 그러한 관점에서 송고를 파악했는지 살펴보도록 하자.

버크에 따르면, 송고한 대상이 불러일으키는 가장 강렬한 감정은 ① ‘경악 (astonishment)’⁵³⁾이다. 경악은 우리의 몸과 영혼이 그 대상에 완전히 사로잡혀 저항할 수 없는 공포의 상태라는 것이다. 그리고 버크는 이러한 감정들을 야기하는 대상의 또 다른 특징으로 ② ‘공포’⁵⁴⁾, ③ ‘불분명함’⁵⁵⁾, ④ ‘간헐적으로 지속되는 소리나 빛’ 외에도 ‘힘’, ‘결핍’, ‘광대함’, ‘무한함’, ‘어려움’, ‘웅장함’, ‘갑작스러움’⁵⁶⁾ 등을 들었다. 이처럼 자연이라는 송고한 대상 앞에서 ‘경악’과 ‘공포’를 인간이 우선적으로 느낀다고 버크가 말한 것은, 인간 이성으로는 파악할 수 없는 자연의 무한한 것에 대한 공포와 두려움 때문이다. 경험론자로서의 버크는 롱기누스 시대의 ‘탈존적(脫存的) 황홀경’, ‘신들린 상태’로서의 고양(高揚)된 의미의 신적인 것으로 나아가는 무한대의 송고가 아니다. 그는 근대성의 자각을

52) 앞의 책, p.27.

53) ① “자연 속에 존재하는 거대하고 송고한 사물이 불러일으키는 가장 강력한 감정은 경악 (astonishment)이다. 경악은 우리 영혼의 모든 움직임이 일시적으로 정지된 상태를 말하는데, 거기에는 약간의 공포가 수반된다.”(앞의 책, p.105.)

54) ② “두려움만큼 효과적으로 우리에게서 모든 정신적 활동과 이성적 추론의 능력을 빼앗는 감정은 없다. 두려움은 고통이나 죽음에 대해 염려하는 것이기 때문에, 실제로 느끼는 고통과 유사한 방식으로 우리에게 작용한다. 따라서 우리가 어떤 대상을 보면서 무서움을 느낀다면-그 이유가 대상의 크기가 거대하기 때문이든 아니든- 그 대상은 송고하다.”(앞의 책, p.106.)

55) ③ “어떤 사물이 아주 두려운 것이 되려면 불분명해야 하는 것처럼 보인다. 우리가 그것이 어느 정도 위험한지 다 알고 있고 그 위험에 익숙해 질 수 있다면 대부분의 불안은 사라져버린다.”(앞의 책, p.107.)

56) ④ “간헐적으로 지속되는 소리나 빛 떨리면서 단속적으로 들려오는 낮은 소리도(…) 무슨 일이 일어날지 모를 때면 일어날 수 있는 최악의 사태에 대해 두려워하는 것이 우리 인간의 본성이다.”(앞의 책, p.137.)

기반으로 숭고를 파악하고 있기에 무한성에 대한 인간 유한성의 한계를 토대로 숭고 의식에 접근한다. 이처럼 광대하거나 무한한 대상 앞에서 인간은 무한한 것에 바로 이르지 못하고 공포를 느낄 수밖에 없다. 즉 불확실성은 인간 영혼을 잠식하여 공포에 이르게 하는 특징이 있는데, 숭고는 이러한 감정을 수반하여 일어난다는 것이 버크의 주장이다. 그리고 “숭고한 대상을 접할 때 우리가 느끼는 것은 실질적인 즐거움이 아니라 일종의 안도감(delight)이다.”⁵⁷⁾ 이 말은 경이로울 만큼 거대하고 무한한 자연의 대상으로부터 느끼는 공포의 감정이 숭고일 때, 이러한 숭고에서 느껴지는 것이 안도감(delight), 혹은 희열(delight)이라는 것이다.

이처럼 버크에 의해 확립된 숭고의 메커니즘이란, 거대하고 무한한 것을 재현하는 과정에서 ‘공포’와 ‘두려움’이라는 심리적 매개체를 통해 표상되는데, 이러한 불쾌의 감정인 대상에 대한 공포와 두려움이 사라지며 쾌의 감정, 즉 안도감(delight), 혹은 희열(delight)로 나타난다는 것이다. 버크의 숭고론은 롱기누스 시대와 달리 숭고를 아름다움과 분리하여 개별적이고 독자적인 범주로 파악하고 기술한 근대적 심리학적 분석이라 할 수 있다. 버크에서 칸트로 계승되는 근대 숭고 미학은 칸트에 이르러 그 본질이 구체적으로 체계화된다. 칸트는 자연이라는 대상 앞에서 상상력의 부정성을 느끼는 감정을 숭고라고 했다. 칸트는 “절대적으로 숭고한 자연은 없으며, 어떤 대상일지라도 모든 사람에게 숭고하게 느껴질 수 없음을 언급하고 있다.”⁵⁸⁾ 칸트는 숭고를 공포라는 불쾌를 수반한 쾌의 감

57) 앞의 책, p.20.

버크가 쓴 delight의 우리말 번역에 대해서는 역자에 따라 다소 차이가 있다. “안성찬, 『숭고의 미학』, (유로서적, 2004)에서는 delight의 역어로 ‘환희’를 채택하고 있다. 하지만 우리말에서 ‘환희’는 고통에서 벗어난 뒤에 느끼는 감정보다는 기쁨이나 감동이 극도에 달한 경우를 가리키기에 적합한 역어로 보기는 어렵다. delight가 환희의 감정과 연결되는 경우가 있을 수는 있겠지만 두 단어가 의미상 바로 상용한다고 볼 수는 없는 것이다. 안성찬의 책에서 delight가 단 한 번 ‘안도감’으로 번역 되고 있는데 이 단어도 버크가 delight에 부여하고 있는 의미를 다 알고 있지 않지만 적어도 그 의미의 일부는 담고 있다고 보이기에 이 책에서는 ‘안도감’을 일단 delight의 역어로 사용하기로 하겠다. 하지만 우리말에서 안도감이 위험에서 벗어난 뒤에 느끼는 감정 일반을 뜻하고 숭고한 사물에서 느끼는 감정보다는 그 강도가 덜한 것이 보통이기에 이 단어도 버크가 delight에 부여한 의미를 담고 있다고 볼 수는 없다.”(앞의 책, pp.244-245.)

58) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1974 X V III -XIX. 박상선, 『아방가르드와 숭고: 리오타르의 철학』, 휴과 생기, 2005, pp.56-57. 재인용.

미적 판단을 다루고 있는 칸트의 「판단력비판」은 주지하다시피 흔히 오늘날 예술이론이라고 불리는 미학과 거리가 있다. 판단력비판의 주제는 두 주관적 감정, 미감과 숭고감의 “합목적성 die Zweckmässigkeit”이다. 「판단력비판」은 이러한 합목적성을 통해 「순수이성비판」과 「실천이성비판」, 달리 표현하자면 오성과 이성, 유한성과 무한성을 결합시키려는 노력이다. 미감에서는 구상력

정, 즉 ‘부정적 쾌’⁵⁹⁾로 규정하면서, 숭고한 것은 자연이라는 대상이 아닌 인간 내면의 이성이라고 했다. 다만 숭고를 “단적으로 큰 것”⁶⁰⁾, “모든 비교를 뛰어 넘어 큰 것”⁶¹⁾, “절대적으로 큰 것”⁶²⁾으로 규정했던 롱기누스나 버크와는 달리, 칸트는 자연에서 모든 비교를 뛰어넘는 절대적으로 큰 것에 대한 숭고를 인정하지 않는다. 칸트는 자연에서 ‘절대적으로 큰 것’은 존재하지 않는다는 것이다.⁶³⁾ 그래서 칸트는 숭고를 인간 내면의 심의에서 찾기에 이른다. 즉 칸트는 고통이나 두려움을 야기하는 ‘단적으로 큰 것’, ‘모든 비교를 뛰어 넘어 큰 것’, ‘절대적으로 큰 것’ 같은 불쾌의 감정이 전이된 쾌로서의 숭고가 자연이 아닌 인간 심의(心意)에 있다고 보았다. 이 점이 칸트와 버크의 숭고 분리점이며, 동시에 칸트가 버크를 넘어서서 근대 숭고미학의 구조를 본질적으로 확립한 요체라 할 수 있다.

칸트에 의하면 숭고란 인간 내면의 이성의 이념으로서 발현된 형이상학을 표상한다. 칸트에게 숭고 개념은 자연이라는 대상이 아니라, 인간의 마음에서 표상되는 이성의 이념에 의해서 나타나기에, 자연이라는 대상은 이성을 매개하여 현상시키는 과정으로 이성이야말로 숭고한 감정을 불러온다는 것이다. 근대 숭고미학을 정초한 칸트가 숭고를 인간 이성에서 찾았다면 현대에 오며 숭고 개념은 또 다른 변화를 보이게 된다.

현대에 와서 숭고 개념을 자연에서 예술로 전환시킨 사람은 바로 장 프랑수아 리오타르이다. 포스트모더니즘을 대표하는 철학자 리오타르에게 있어 숭고의 대

die Einbildungskraft은 오성과, 숭고감에서는 이성과 함목적적인 관계에 놓이게 되어 이들과의 이행 추구되고 있다.(앞의 책, p.50.)

59) 칸트는 숭고감을 미감의 직접적 쾌감과 구별하여 ‘부정적 쾌’로 규정하고 있다. 아름다움은 직접적인 쾌감을 불러일으키지만, 숭고한 대상은 처음에 위압적이기 때문에, 불쾌감을 주고, 일정한 거리에서 볼 때 안도감이 쾌감으로 변한다고 하였다. 물론 이러한 변화는 일순간에 일어나는 것이기에 정확히 단계를 정할 수는 없다. 이 점은 일반적 경험에서 볼 때, 막강한 자연 앞에서 관조자는 처음에 ‘이런 것도 있는가?’라는 의아하게 생각하지만(=불쾌) 곧바로 ‘이런 것도 있군!’ 하고 감탄으로 변한다. 어마어마한 대상이 첫 순간 불쾌하게 느꼈다가 곧바로 쾌감으로 변하는 것을 바로 그 대상의 현실성을 긍정하는 것이다.(앞의 책, p.57.)

60) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, von Karl Vorländer, Hamburg, 75-6. 최소인, 앞의 글, p.411. 재인용.

61) 같은 곳.

62) 같은 곳.

63) 버크 역시 여기까지는 칸트와 동일하지만, 그의 숭고 메커니즘은 자연이라는 거대함 앞에서 인간은 선형적으로 공포나 두려움이라는 불쾌를 경험할 수밖에 없으며, 이러한 불쾌가 사라지며 나타나는 쾌로의 전이된 감정이 버크의 숭고론이다.

상은 예술, 그 중에서도 아방가르드 예술이다. 리오타르는 칸트의 『판단력비판』을 계승하며 불쾌를 통해 쾌의 감정으로 전이되는 숭고의 범주를 자연에서 예술의 영역으로 옮겨놓았다. 현대예술의 특징은 더 이상 자연을 모방하지 않고 재현으로서의 예술을 거부한다는 데 있다. 리오타르가 현대예술에서, 그것도 아방가르드 예술에서 숭고의 미학을 찾는 것은 어떤 일이 일어나고 있다는 충격 때문이라고 할 수 있다.

숭고의 미학에 자극을 받아 온 예술은--그 매개물이 어떤 것이든 간에--아름답기만 한 모델을 모방하는 것은 접어두고 강렬한 효과를 추구하고 놀랍고 비밀상적이며 충격적인 결합을 시도할 수 있고 해야만 한다. 그리고 일어나고 있다는 것, 아무 것도 일어나지 않는 것이 아니고 어떤 것이 일어나고 있다는 것, 박탈이 지연되고 있다는 훌륭한 충격이다.⁶⁴⁾

충격과 쇼크, 부정과 위반이 아방가르드 예술의 미를 규정하는 언어로 자리 잡게 된 것은 거의 1세기 전의 일이다. 리오타르에게 있어 숭고는 어떤 의미에서든 인간에게 공포나 두려움을 줄 정도로 수학적이든 역학적이든 압도적인 크기가 아닌 게 되었다. 그가 아방가르드 예술을 숭고 개념으로 상정한 것은 아방가르드가 근본적으로 합리성에 기초하지도 않으며 우리의 의식을 초월하여 인식의 범주 밖에서 충격과 위반으로 불쾌를 통한 쾌의 감정을 갖게 하기 때문이다. 리오타르는 뉴먼의 추상회화에 나타난 숭고, 즉 “현시할 수 없는 것” “미지의 것”으로서의 ‘지금’을 통해 숭고한 예술을 설명한다.

뉴먼의 추상적 숭고는 예술이라는 대상에서 ‘비형식’, ‘형식의 부재’ ‘현시할 수 없는 것’ 등 이미지의 제거를 통해 ‘무한한 것에 대한 표현’을 강조한다. 리오타르는 이러한 뉴먼의 추상적 숭고를 칸트의 ‘소극적 현시(negative Darstellung)’ 혹은 ‘비현시(Nicht Darstellung)’ 개념을 통해, 상상력이 무한한 것은 비형식 또는 몰형식 적이므로 그것 자체를 현시할 수 없다는 것이다. 이 말은 현시할 수 없는 것을 현시하는 것이 소극적 현시 혹은 비현시이며, 이러한 현시는 무한한

64) J. F. 리오타르, 앞의 책, pp.176-177.

것에 대한 표현을 나타내므로 추상임을 증언하고 있다. 리오타르는 뉴먼의 추상과 송고를 바탕으로 해서 칸트의 ‘소극적 현시’ 혹은 ‘비현시’와 연계하여 현대예술의 아방가르드 송고 개념을 제시한다. 리오타르에 의하면,

아방가르드의 작업은 지각할 수 있는 **지금**을 거대한 재현적 회화의 붕괴 속에, 표현될 수 없는 **지금**을 앞으로 표현되어야 하는 것으로 설정시킨다. 미세학과 마찬가지로 아방가르드는 <주체>에게 무엇이 일어나고 있는가가 아니라 **일어나고 있는가?** 결핍에 관심을 둔다. 이렇게 해서 아방가르드는 송고의 미학에 속하게 된다.⁶⁵⁾

라는 것이다. 그러므로 리오타르가 주장하는 현대 아방가르드 송고론은 ‘지각할 수 있는 지금을 거대한 재현적 회화의 붕괴 속에, 표현될 수 없는 지금을 앞으로 표현되어야 하는 것으로 설정’한다. 즉 ‘현시 불가능한’ 지금을 현시하는 것이야말로 현대 추상예술에서는 필수불가결한 중심 요소가 된다.

리오타르에 따르면 송고한 예술이란 “현시할 수 없는 것이고, 그것은 현시할 수 없는 것을 증언해야 한다.”⁶⁶⁾ 현시 불가능하다는 것은 비결정적이고 비규정적이며 미결정의 것이 현시됨을 의미한다. 송고의 감정인 심의의 동요와 기다림, 긴장은 미지의 것을 느끼는 것에서 오는 쾌의 감정이다. 롱기누스에서 버크, 칸트에 이르는 근대 송고 미학의 무한한 것, 위대한 것, 장엄한 것은 현대에 이르러 그 절대성이 부정될 수밖에 없다. 왜냐하면 현대예술에서의 송고란 형상과 재

65) 앞의 책, p.184.

66) 앞의 책, p.163.

진중권은 『현대미학 강의-송고와 시물라크르의 이중주』(아트북스, 2004)에서 리오타르의 송고가 현재 확장되고 있는 의미에 대해 다음과 같이 진단한다. 리오타르의 송고론은 현대예술이 재현을 포기한 이유를 설명하기 위한 것으로, 주로 비구상 논리에 적용되는 논리이다. 하지만 최근에 발표한 책(『무엇을 그릴 것인가? Que peindre?』에서(…)구상을 통해서 비구상적인 것(묘사할 수 없는 것)을 드러내고 있다고 한다. 한마디로 송고는 더 이상 ‘재현이냐 추상이냐’의 차이가 아니라 “현전pre’sence”의 여부에 달려 있다는 것이다.(…)이 경우 ‘송고의 부정적 묘사’는 뒤로 물러나고 그 대신 ‘현전의 체험’이라는 모티브가 더 부각 될 수밖에 없다. 리오타르는 이 커다란 수정(?)에도 불구하고 여전히 자신이 “칸트에게 충실”하다고 말하나, 이 경우 그의 송고론은 칸트가 아니라 하이데거에 가까워지는 게 사실이다. 『예술작품의 근원』에서 하이데거는 고흐의 「구두」는 분명히 재현 예술에 속하지만 재현의 진리를 넘어 더 근원적인 진리, 즉 존재의 체험을 개시해준다고 말한 바 있다.(앞의 책, p.253.)

현이 폐기되고, 무한성과 절대성이 부정된 시대이므로, 현시되지 않는 것으로부터 어떤 것이 일어나고 있다는 것, “증명되거나 제시 될 수 있는 것이 아니라, 갑자기 다가와서 흔들어놓고 느끼게 하는 어떤 경이로운 것”⁶⁷⁾이 송고이기 때문이다.

이처럼 역사적, 미학적으로 진행된 일련의 송고 특성을 바탕으로 다음에는 김수영 시에 나타난 송고 미의식에 관하여 살펴보고자 한다. 김수영의 시를 송고미학과 관련지어 논의를 진행하는 일은 김수영 시의 총체성을 밝히는 데 있어서 그 한계를 넘어서는 한 계기가 될 것이며, 그의 시에 내재된 아방가르드 미학으로서의 송고 특성과 전위의 한 양상을 보여주는 또 다른 출발점이 될 수 있을 것이다.

2. 해방 직후 아방가르드의 수용

2.1. 수용의 경로와 그 내용

최초의 반예술 운동이라 할 수 있는 다다이즘이 탄생한 것은 1차 세계대전의 참화 속에서다. 전쟁은 인간에 대해 근본적인 회의를 갖게 했으며, 죽음에 대한 공포와 충격을 온몸으로 겪은 젊은 세대는 기성세대에 대한 불신을 갖게 됐고, 예술에 있어서도 기존의 권위라든지, 전통이라든지 하는 과거의 가치관은 송두리째 뿌리 뽑혔다. 다다이즘은 인간 이성이 폐허가 된 전쟁의 한복판 스위스의 취리히에서 후고 발(Hugo Ball 1886-1927), 트리스탄 차라(Tristan Tzara 1896-1960), 장 아르프(Jean Arp 1887-1966), 리하르트 뢰슬렌벡(Richard Hülsenbeck 1892-1974) 등 몇몇 작가들에 의해 만들어졌다. 예술가들은 모든 것을 파괴하는 전쟁을 혐오했으며, 이데올로기의 총알받이로 죽어가야 하는 젊은 영혼들을 위해 더 이상 진혼곡을 부르기를 거부했고, 인간의 생명을 담보로 자본

67) J. F. 리오타르, 앞의 책, p.169.

을 확대하는 부르주아지를 경멸했다.

다다이즘의 반예술은 부조리한 현실을 돌파하는 예술적 대응이었다. 전통 가치는 더 이상 예술을 수행할 수 없었기에 예술가들의 허무의식은 극에 달해 있었다. 반예술로 예술 행위를 한다는 것은 기존의 사고방식으로는 모순이었지만, 그 시대는 논리적 모순을 야기하는 패러독스한 시대였으므로 가능했다. 다다이스트들은 반예술을 통해 작품의 아우라를 지우므로 그 전의 예술 작품이 가진 제의적 기능을 유희적 기능으로 변환시켰다. 그들은 기성세대, 지배 이데올로기에 충격을 가해 예술이 무엇을 할 수 있는지를 냉소적으로 물었고, 무정부주의적이고 허무주의적인 토대 위에서 부르주아 예술을 파기했다. 예술은 고매하고 숭고해야 하며 미메시스를 통한 자연의 모방이 예술이라고 알고 있는 일반대중들은 다다를 유치한 농담이나 잡담 같은 것으로 생각하기도 했다. 실제 다다이스트들은 예술에서 아름다움을 창조한다는 생각을 부정했다.

김수영이 다다이즘을 예술사에 있어서 어떤 의미와 위치를 지니고 있었으며, 그것이 단순히 역사적 아방가르드로서 한물간 미학이 아니라, 현재진행형의 예술로 인식하고 있었음은 다음의 글을 통하여 확인해 볼 수 있다.

다다이즘은 도처에서 주기적으로 나오는 현상입니다.(...)한 나라의 문학이나 사회가 건강을 보존하기 위해서 필요한 최소한도의 청량제, 정혈제(淨血劑) 내지는 지혈제. 요즘 우리나라의 문단이나 문학잡지 독자들의 경향을 보면, 초현실주의나 다다이즘은 무조건하고 시대에 뒤떨어진 것이라고 싫어하는 것 같습니다. 점잖은 문학펜일수록 더 그러한 경향이 많습니다. 이러한 경향에 대해서 좀 더 얘기할 문제가 많습시다만.(...)내가 말하는 다다이즘이나 비트는 동일한 말입니다. 출판문화의 제약에서 벗어나 야외의 낭독회에서 자유를 느끼는 존 웨인이나, 파도에 연설을 한 지난날의 동료로 찬양하는 요시야 여사는 40년 전의 앙드레 브르통이나 트리스탄 차라 같은 정신에 있습니다. 왜 새삼스럽게 케케묵은 다다이즘의 이야기를 꺼내느냐고 눈살을 찌푸리는 청취자도 계실지 모릅시다만, 무슨 이유인지 이 방송 원고를 쓰고 있자니 자꾸 다다이즘 생각이 납니다.(...)그러고 보면 제1차 대전 후의 불란서 시인들의 다다이즘 운동도, 제2차 대전 후의 미국의 젊은 문학자들의 비트 운동도, 쉬운 말로

하자면 모두가 사랑의 운동입니다.⁶⁸⁾(강조-인용자)

김수영이 자신의 글에서 다다이즘, 초현실주의, 앙드레 브르통을 언급하며 이것들이 시대에 뒤떨어진 것이 아니라고 강조한 것을 보면, 그는 “초현실주의란 현실을 초월한다는 의미가 아니라, 현실을 보다 깊이 ‘자각할 수 있고, 세계를 더 뚜렷이, 그리고 정열을 가지고 바라보는 일종의 태도’로 이해되어져야 한다.”⁶⁹⁾고 믿었던 것을 알 수 있다. 실제 쉬르레알리즘은 “반윤리·반체제, 그리고 문학적으로는 반미학을 내세운”⁷⁰⁾ 것이므로 김수영 역시 미학적으로 핵심인 이 점을 자신의 문학세계에 받아들였을 것이다. 김수영이 앞의 산문에서 초현실주의와 다다에 대한 문단, 문학잡지, 독자들의 잘못된 인식의 경향성을 지적한 것 역시 다다이즘 운동에 내재된 진실을 통찰하고 있었기 때문이다. 즉, 그것은 “인간이 예술에 대하여 이룩해 놓은, 질서 정연한 삶의 피상적이고, 그릇되고, 맥 빠진 이미지에 대해 반기를”⁷¹⁾ 드는 것을 의미한다. 이렇게 김수영은 다다를 40년 전에 유행했던 “시대에 뒤떨어진 것”으로 본 게 아니라, 현재도 예술의 각 분야와 사회도처에서 “주기적으로 나오는 현상”으로 파악하며, 한걸음 더 나아가 다다가 “한

68) 「요즈음 느끼는 일」, 『전집2』, pp.47-51.

김수영이 다다이즘에 깊은 애정을 가졌던 것을 그의 일화를 통해서도 유추해 볼 수 있다. 김수영의 아내 김현경의 회상에 따르면, “어느 날 명동 입구로 들어가는데 어떤 사람이 사닥다리에 올라가 간판을 그리고 있더라고 한다. 눈에 익은 얼굴이어서 가까이 가보았더니 김수영 이었다. 그는 갖가지 색깔의 페인트를 옷에 묻혀가지고, 오늘은 황재를 했으니 저녁에는 대항연을 벌이자고, 입을 크게 벌리고 웃었다.”(최하림, 『김수영 평전』, 실천문화사, 2001, pp.98-99.)라는 장면에서 알 수 있듯, 그가 초현실주의 화가 박일영과 함께 간판을 그린 것은 다다의 영향이나 다다로부터 그 운동성을 이어받은 일본의 ‘마보’였을 것이란 추측을 해 볼 수 있다. 특히 마보(‘마보’에 관하여는 본고 pp.42-43. 각주 85. 참조할 것.)는 일본 아방가르드 예술의 중심에 있던 베를린 유학파 무라야마 토모요시(村山知義)에 의해 1923년 7월 결성되어 다다 운동을 표방하고 나선다. 그는 서양의 아방가르드 예술가들처럼 회화와 조각, 일러스트레이션, 타이포그래피, 연극 연출, 무용, 무대 미술 등 예술의 거의 모든 분야에서 맹렬하게 활동했던 인물이다. 청년 임화 역시 무라야마 토모요시의 책을 보고 열광한 점이나, 마보 선언문에 “포스터, 쇼 윈도우, 서적의 장정, 무대장치, 각종의 장식, 건축설계 등을 떠맡는다”는 강령은, 간판 장식이 단순한 일이 아니라 예술의 한 분야로 인정받고 있다는 점이다. 김수영의 유일한 초현실주의 스승이라 할 수 있는 복쌍 박일영 역시 간판을 그리는 화가였으므로, 다다이즘의 영향을 크게 받은 김수영 역시 간판 그리는 일을 다다이즘의 한 부류로 파악하지 않았을까 생각해 볼 수 있다.

69) 앙드레 브르통, 『초현실주의란 무엇인가』, 앙리케 刊, 1934. 여기서서는 모리스 나도, 민희식 역, 『초현실주의의 역사』, 고려원, 1985, p.11.에서 인용.

70) 트리스탕 자라-앙드레 브르통, 송재영 역, 『다다/쉬르레알리즘 선언』, 문학과 지성사, 2000, p.248.

71) C. W. E. Bigsby, 박희진 역, 『다다와 超現實主義』, 서울대학교 출판부, 1982, p.49.

나라의 문학이나 사회가 건강을 보존”하는데 꼭 필요한 “최소한도의 청량제, 정혈제(淨血劑) 내지는 지혈제”로 결론짓고 있다. 이는 김수영이 다다를 문학과 사회를 변혁하는 데 필요한 매개체 내지는 하나의 도구로 간파하고 있었음을 보여 준다. 그런 김수영에게 문인들이나 문학잡지, 독자들이 초현실주의나 다다를 케케묵은 구닥다리로서만 치부해버리는 게 못마땅한 것은 당연했을 것이다. 다다의 핵심은 “현존하는 세계의 질서를 반박하는 것”⁷²⁾이기 때문이다. 김수영은 이처럼 다다의 의미를 정확하게 인식하고 있었고, 이를 통해서 4·19에서 5·16으로 이어지는 현실 질서를 반박하려 했다. 김수영은 4.19 이후에도 다다이즘과 초현실주의를 지속적으로 옹호하고 있었다.

그러나 다다이즘과 초현실주의에 대한 김수영의 각별한 발언⁷³⁾에도 불구하고 그가 아방가르드란 말을 한 번도 언급하지 않은 것은 의문으로 남는다. 물론 ‘전위’라는 말로 아방가르드를 대신하긴 했지만 그가 직접적으로 아방가르드를 사용하지 않았음에 대해서는 한 번 숙고해 볼 필요가 있다. 본고는 그 단서의 실마리를 “전통적인 지배 질서를 전복시키려 했던 아방가르드는 역사적으로 양면적인 모습을 띠고 있다”⁷⁴⁾는 말에서 찾고자 했다. 아방가르드는 전통 질서의 기득권을 지키려는 부르주아의 지배로부터 예술을 해방시켜 현대예술로 거대한 물줄기를 전환시킨 순기능이 있지만, 파시즘 이데올로기에 복무한 역기능 또한 공존한다. ‘역사적으로 양면적인 모습’을 하고 있다는 말은 바로 후자의 내용을 의미한다. 즉 “아방가르드 전체를 보면 그 안에는 사회주의와 파시즘이라는 서로 양립하는

72) 앞의 책, p.47.

73) 「요즈음 느끼는 일」, 『전집2』, pp.47-51. 「일기초2」, 『전집2』, p.509. 참조할 것.

74) 최문규, 「삶의 실천 속에서 예술의 지양?-초현실주의의 예술과 정치」, 『유럽사회문화』 Vol.5, 연세대 유럽사회문화연구소, 2010, p.174.

아방가르드가 ‘역사적으로 양면적 모습’을 띠고 있다는 말은 “특히 그것의 부정적인 모습은 예컨대 파시즘과 연결될 수 있는 미래파에서 찾을 수 있다. 당시 미래파를 주도했던 마리네티는 기존 질서를 파괴할 수 있는 전쟁을 옹호하고 나섬으로써 이탈리아 파시즘 세력에 이데올로기를 제공하고 말았다. 그러나 다른 한편 초현실주의의 대표자인 부르통은 트로츠키와의 절친한 관계를 통해 사회주의 이념과 공감대를 형성했다. 이 밖에도 러시아 미래파와 구성주의는 레닌 및 스탈린 노선에 적극적으로 참여하는 정치적 성향을 띠었으며, 또한 초현실주의의 대표적인 화가 살바도르 달리(S. Dali)는 기묘하게도 히틀러와 스탈린을 동시에 적극적으로 예찬한 바 있다. 따라서 아방가르드가 사회주의 이념에 근접하는지 아니면 파시즘 이데올로기를 옹호하는지는 단순한 해석의 문제가 아니라 역사적인 아방가르드주의자들 자체의 모습에서 다채롭고도 상이하게 발견되는 문제이다.” (앞의 글, p.174-175.)

두 이데올로기가 공존해 있다는 점이 유추될 수 있다. 그런 아방가르드의 양면적인 모습으로 인해 2차 세계 대전 이후 아방가르드는 거의 수용될 수 없었다. 그 까닭은 보수적인 반공 이데올로기와 반파시즘적 성향을 띤 정치의 영향권에 놓여 제도권 학문과 예술 이론은 사회주의와 파시즘을 비판하는 선상에서 마찬가지로 아방가르드 수용을 거부하였기 때문이다.”⁷⁵⁾ 물론 김수영이 문학적으로 수용한 것은 분명 “사회주의 혹은 파시즘과 적극적으로 결합되기 이전의 아방가르드의 근원”⁷⁶⁾에 충실한 예술이었고, 그 내용은 “예술적으로나 정치적으로 분명 파괴적이고 전복”⁷⁷⁾이고, “그 기본 특성은 기존의 부르주아적 예술 양식을 최초로 거부한 예술 운동”⁷⁸⁾으로서의 아방가르드다. 김수영은 자신의 시와 시론에 아방가르드란 무기를 장착하고 반공 이데올로기가 국시인 1960년대를 돌파하려 했다.

그럼에도 불구하고 김수영이 아방가르드란 용어를 굳이 사용하지 않은 이유를 몇 가지로 나눠 살펴보면, 첫째 임화로부터 학습된 좌익경력과 그의 죽음이다. 상술했듯 ‘맑스, 엥겔스를 중심으로 한 맑스주의의 프롤레타리아 문예인 프로문학, 러시아 혁명을 주도한 볼셰비키들과 혁명 과정에 투신한 러시아 아방가르드, 다다이즘·미래파·구성주의·표현주의 등의 아방가르드’ 운동이 사회주의 이데올로기에 경사된 측면이 많다. 이로 인해서 아방가르드의 예술적 순수함이라는 또 다른 측면을 인정하더라도, 남한에서 아방가르드라는 언어 사용에 있어서는 의식적·무의식적으로 위축을 가져왔으리란 점이다. 그리고 임화의 숙청은 “문학과 정치 혹은 이념과 문학이 어떻게 조화를 이루고 어떻게 불화 파탄을 가져 오는가”⁷⁹⁾에 대해 반면교사 역할을 했을 것이다. 둘째 김수영의 인민군 전력이며, 셋째 남한의 반공 이데올로기 강화를 들 수 있다. 이러한 이유로 당대 진보적 엘리트였고 외서를 통해 아방가르드를 충분히 접했을 김수영이, 파시즘과 사회주의 경력이 있었던 아방가르드라는 언어의 사용을 꺼렸을 것이란 점은 짐작해 볼 수 있다. 다만 김수영이 다다이즘과 초현실주의를 강조할 수 있었던 것은, 이 두 예술 운동이 아방가르드란 말과 비교하여 상대적으로, 위반의 의미로서 예술 양식으로

75) 앞의 글, p.175.

76) 같은 곳.

77) 같은 곳.

78) 같은 곳.

79) 최하림, 앞의 책, p.197.

널리 알려졌기 때문일 것이다.

김수영의 글을 보면 그가 20세기 초의 전위예술운동을 깊이 인지했고, 그것을 세계사적인 예술의 흐름으로 파악하고 있었으며, 또 그에 관한 상당한 지식을 축적하고 있었던 것을 알 수 있다. 그는 외국어에도 능했는데, 그 당시의 외래문물 수용 창구가 주로 미국과 일본이어서 영어에 뛰어나서 영미문학과 서구문예사조에 밝았던 김수영으로서는, 영어원서로 된 현대 문예이론과 영어로 된 수입 잡지를 통해 서구의 문화예술을 누구보다 먼저 체득한 당대의 진보적인 엘리트였다. 이 과정에서 아방가르드에 대한 인식과 수용은 자연스러웠을 것으로 생각된다.

김수영의 아방가르드에 대한 인식은 임화(1908-1953)와 박일영을 통해 받아들였을 부분에 대해서도 생각해 볼 수 있다. 특히 “임화는 아방가르드 예술을 당시 그 누구보다도 열정적으로 수용했고, 이를 소화하여 시의 정치적 실천으로까지 밀고나갔다.”⁸⁰⁾ 그는 “문학뿐만 아니라 연극, 영화, 미술, 사회운동 등 다방면에 걸친 예술 활동을 통해 아방가르드의 급진적 정치성을 온전히 살려 내면서 아방가르드 예술론을 본격적으로 수용했다.”⁸¹⁾ 이는 임화 자신의 진술을 토대로 생각해보아도 그가 아방가르드에 상당히 심취해 있었음을 짐작할 수 있다. 임화는 “어느덧 奸略한 ‘따따이즘’의 세례를 받고 처음 예술을 가지고 행동의 세계에 참가할 결심을 가졌”⁸²⁾다고 한다. 이처럼 “임화는 전위적인 시뿐만 아니라 아방가르드 이론을 수용한 평론을 발표하면서 일정 기간 일관성 있게 전위적인 예술 활동을 전개했다.”⁸³⁾

“그는 「크로포트킨」의 「청년에게 고함」이란 소책자를 읽고 몹시 감동되었습
니다. 「개조」와 「중앙공론(中央公論)」의 고본(古本)을 작고 사들여, 福田徳三

80) 이성혁, 「1920년대 한국 근대시의 전위성 연구-아나키즘 다다와 임화의 초창기 시문학에 대한 비교문학적 접근」, 한국외대 박사논문, 2007, p.24.

81) -----, 「1920년대 후반 임화 평론에 나타난 아방가르드 수용과 예술의 정치화」, 『美學·藝術學研究』 통권 제37호, 한국미학예술학회, 2013.2, p.5. 임화의 아방가르드 수용 과정과 그의 평론이 아방가르드 자장 내에 씌어졌다는 내용에 대하여는 이성혁의 위 논문에 구체적으로 나타나 있으므로 참조할 것.

82) 一記者, 「文人 林和氏와의 雜談記」, 『신인문학』, 1936.9, p.99. 이성혁, 앞의 글, pp.5-6. 재 인용.

83) 앞의 글, pp.6-7.

(후쿠다 토쿠조오)이란 이의 논문 속에서 「리카아도」란 이름과 더불어 「맑스」와 「엔겔스」라는 이름을 알았습니다.(…)高橋新吉(다카하시 신기치)이란 이의 시집을 사 읽고, 어느 틈에 「다다이즘」이란 말을 배웠습니다. 一氏義良(이치우지 요시나가)의 「미래파 연구(未來派 研究)」란 책, 외의 「아렉세이·깡」이란 이의 「구성주의 예술론(構成主義藝術論)」 표현파 작가, 「카레에 시민」과 더불어 「로망 롤랑」을 특히 민중 연극론과 「愛와死의 戲弄」을 통하여 알았습니다. 한 일 년 전부터 공부하던 양화(洋畵)에서 그는 이런 신흥예술의 양식을 시험할 만하다가 우연히 村山知義(무라야마 토모요시)란 사람의 「今日の 예술과 明日의 예술」이란 책을 구경하고 열광했습니다. 그때로부터 그는 낡은 감상풍의 시를 버리고 「따따」풍의 시작(詩作)을 시험했습니다.”⁸⁴⁾

앞의 글을 보면 문학청년 시절의 청년 임화가 아방가르드 예술에 관한 이론서적과 급진주의적인 이론서에 심취해 있었음을 짐작해 볼 수 있다. 일제강점기하의 감수성 짙은 열아홉 청년이 당시로서는 파격적으로 예술과 사회 변혁을 강조하는, 더 나아가 혁명적인 실천과 정신의 개조를 주장하는, 「다다이즘」과 「미래파 연구」, 「구성주의 예술론」, 표현파 작가 등 전위적인 아방가르드 예술이론서적을 탐독하고, 「크로포트킨」에 몹시 감동하는 한편 「맑스」와 「엔겔스」를 알게 됐다는 고백은 의미심장하다. 뿐만 아니라 일본 아방가르드 예술의 중심에 있던 무라야마 토모요시(村山知義)의 책 「『今日の 예술과 明日의 예술』이란 책을 구경하고 열광」했다는 대목은 청년 임화의 아방가르드 세레가 매우 깊었다는 것을 의미한다.

“1920년대 중반 일본의 아방가르드 예술운동을 주도했던 무라야마 토모요시는 서양의 아방가르드 예술가들처럼 회화와 조각, 일러스트레이션, 타이포그래피, 연극 연출, 무용, 무대 미술 등 예술의 거의 모든 분야에서 맹렬하게 활동했던 인물이다. 그가 아방가르드 예술 활동을 벌이게 된 계기는 1922년에서 1923년 사이 1년간의 베를린 유학이었다. 1922년의 베를린은 동유럽 전위 운동이 결집되어 있던 곳이었다. 특히 그 즈음 베를린에서 러시아 미술의 현황

84) 임화, 「어떤 청년의 참회」, 『문장』 13호, 1940.2. 이성혁, 앞의 글, p.8. 재인용.

을 소개하는 ‘제1회 러시아전’이 대규모로 열리면서 러시아 아방가르드-절대주의와 구축주의 등-가 직접 독일인들에게 소개되기도 했다. 무라야마는 베를린 체류 중에 동유럽의 아방가르드를 섭렵하고 나름대로 다다와 구축주의라는 두 중요한 아방가르드 조류를 종합한 후, 1923년 1월 동경으로 귀국한다.(…) 그는, ‘의식적 구성주의’라는 독자적 아방가르드 이론을 제창한다.(…)7월에는 ‘마보(MAVO)’를 결성한다. 그리고 그해 11월에 기존에 발표한 글을 모아 임화가 열광했다는 책 『今日の 예술과 明日의 예술』을 출간한다. 『마보』 창간호(1924.7)에는 마보 결성 선언문이 실려 있는데, 이 선언문에는 당시 무라야마 예술론이 집약되어 있다고 생각된다.(…)‘다다’처럼 ‘마보’라는 의미 역시 특별한 의미를 가지고 있지 않다고 한다. 자신들의 운동의 이름을 의미 없는 단어로 내세우는 것은 우연을 중시하는 다다적인 아방가르드의 특성이기도 하다.”⁸⁵⁾

이상에서 보듯 임화의 아방가르드 수용 루트는 그의 독서편력이 말해주는 것처럼 맑스, 엥겔스를 중심으로 한 맑스주의 프롤레타리아 문예인 ‘프로문학’, 러시아 혁명을 주도한 볼셰비키들과 혁명 과정에 투신한 러시아 아방가르드, 다다이즘·미래파·구성주의·표현주의 등의 아방가르드, 무라야마 토모요시를 중심으로 한 일본 아방가르드를 꼽을 수 있다. 임화는 1920년대 후반 아방가르드를 통해 문학과 현실을 변혁시키려고 전위적으로 실천을 한 인물임은 주지하는 바이다. 이런 임화를 자신의 문학적 ‘우상’으로 삼은 김수영이 아방가르드에 대한 영향을 어떤 형식으로든지 받았으리란 짐작은 쉽게 해 볼 수 있다. 물론 임화가 해방 이후에도 조선공산당, 남조선로동당 창당 일에 관여하고 월북한 뒤 한국전쟁 기간 중에 인민군과 함께 서울에 나타나 문학가동맹에서 남한 작가들의 종군 및 의용

85) 앞의 글, pp.17-18.

임화가 큰 영향 받았을 무라야마의 다다이즘 특성이 집약된 마보 결성 선언문에 나타난 아방가르드 내용을 인용하면 이렇다. “우리들은 우리들이 형성예술가로서 같은 경향을 갖기에 모였다.(…)/우리 그룹은 적극적으로 예술에 관한 하등(何等)의 주장을 규정하려고 하지 않는다.(…)/우리들은 첨단(尖端)에 서 있다. 그리고 영구의 첨단에 서 있을 것이다. 우리들은 속박되어 있지 않다. 우리들은 과격하다. 우리들은 혁명한다. 우리들은 창조한다. 우리들은 끊임없이 긍정하고 부정한다. 우리들은 언어의 모든 의미에서 살아 있다. 비교할 것이 없을 정도로./강연회, 극, 음악회, 잡지의 발간, 기타를 시도한다. 포스터, 쇼 윈도우, 서적의 장정, 무대장치, 각종의 장식, 건축설계 등을 떠맡는다.”(村山知義 他, 「マヴォ宣言」, 『日本のダダ1920-1970増補新版』, 白川昌生 編, 水聲社, 2005, pp.35-36. 이성혁, 앞의 글, p.18. 재인용.)

군 지원을 독려한 점, 그리고 휴전 직후 북에서 미제 간첩 혐의로 사형당한 점 등은 남한에서 살아가는 김수영에게 임화를 드러내놓고 말할 수 없게 했을 것이다. 전쟁기간 중 서울에 남은 김수영은 임화, 이태준, 김남천 등이 낙동강 전선을 종군한 뒤 돌아와 인민군의 영웅적인 전과를 이야기하는 것을 듣고 강제로 문화공작대에 지원할 때도, “김수영은 임화의 뒤를 따르기 위해 낙동강으로 적을까”⁸⁶⁾ 할 정도로 임화에 대한 경사가 심한 상태였다. 휴전협정 후, 그런 임화가 북에서 숙청(사형)된 소식을 피난지 부산에서 접한 김수영은 충격에 빠졌을 것이며, 그 이유는 최하림의 글에 잘 나타나 있다. 최하림에 의하면, “임화의 숙청에는 문학과 정치 혹은 이념과 문학이 어떻게 조화를 이루고 어떻게 불화 파탄을 가져오는가를 보여주는 것이기 때문이다. 특히 임화는 그의 의용군 지원과도 많은 상관관계가 있었다.”⁸⁷⁾ 이런 관계로 김수영이 아방가르드를 수용하는 데 있어서 임화로부터 일정 부분 영향을 받았다고 고백하는 것은 현실적으로 어렵지 않았을까 추측해 볼 수 있다.

최하림에 의하면 임화는 한때 연극에 심취한 적이 있을 뿐 아니라 연극의 선전성을 중시한 편이어서 젊은 문인들보다는 연극인들과 오히려 더 잘 어울렸다고 한다. 김수영도 그때 임화를 만났고 임화의 영향으로 한동안 ‘전평’(조선노동조합 전국평의회, 1945.11.5. 결성)에 나타났⁸⁸⁾는 점을 상기하면 사상적으로 임화에게 적지 않은 영향을 받았던 것으로 추측된다. 미완의 자전적 소설 『義勇軍』(1953)에서 김수영은 임화를 자신의 우상으로 기술⁸⁹⁾할 만큼 임화에게 경도되어

86) 최하림, 앞의 책, p.146.

87) 앞의 책, p.197.

88) 최하림, 『김수영 평전 자유인의 초상』, 문학세계사, 1981, p.50.

김수영이 ‘전평’과 결별한 것을 두고 최하림은 “이데올로기의 허구성을 본 때문인지 발을 돌려 버렸다”라고 쓰고 있다.(같은 곳.)

89) 『義勇軍』, 『전집2』, p.611.

김수영은 이 소설에서 순오를 자신으로, 임동은을 임화로 지칭하여 기술하며 임화가 자신의 우상이었음을 간접적으로 밝히고 있다.

“임동은은 순오를 000동맹(문학가 동맹-인용자)에 소개 하였다. 순오는 전평 선전부에서 외신번역을 맡아보기도 하였고 동대문 밖 어느 세포에 적을 놓고 정치 강의 같은 회합에는 빠짐없이 출석 하였다. 그러다가 임동은은 어느덧 이복으로 소리도 없이 사라지고 말았다.(…)6·25가 터지자 임동은은 서울에 나타났다. 옛날의 임동은이가 아니었다.(…)그는 간사한 웃음을 지으며 이야기를 하는데 순오는 그 웃는 얼굴이 싫었다. 제발 웃지 말고 저렇게 너무 떠들지도 말고 가만히 아래만 보고 점잖게 앉아 있어주었으면 하였다. 그렇게 점잖게 앉아 있어야만 그의 얼굴은 순오의 **우상(偶像)**인 임동은의 얼굴에 가장 접근할 수 있었기 때문이다.”(앞의 글, pp.610-611.)(강조-인용자)

있었고, 그 당시 지식인이 가졌던 사회주의에 대한 동경으로 인해 김수영도 일정 부분 사회주의 이데올로기를 접하게 된 것으로 보인다. 특히 임화가 평론에 아방가르드를 적극 수용⁹⁰⁾하고 예술의 선전성과 정치성을 논했던 점을 상기하면, 김수영이 자기의 우상의 글을 통해 아방가르드를 인식했을 것이란 짐작은 충분히 가능하다.

김수영의 아방가르드에 관한 인식은 임화뿐 아니라 박일영을 통해서도 이루어졌다. 잘 알려져 있듯이, 김수영은 1946년 무렵부터 드나들게 된 <마리서사>에서 초현실주의 화가 박일영을 만났고 그의 영향을 받은 바 있다. 초현실주의자 박일영은 김수영 스스로가 “그의 부실한 제자”라고 말할 만큼, 김수영 자신의 유일한 정신적 스승이며 “예술가의 양심과 세상의 허위”를 가르쳐준 사람이다.⁹¹⁾ 김수영은 박일영을 만남으로 인하여 문학예술이 도피나 은둔, 허무가 아니라 현실과 세계와 대결하는 것임을 배운다. 비록 박일영이 은둔자적 초현실주의자로서 동시대의 한계를 벗어나지 못했지만, 김수영은 박일영의 영향으로 모더니즘의 한계를 비판하며 4·19를 통해 드디어 현실주의자가 된다. 그런 의미에서 김수영은 초현실주의로부터 현실에 대응하는 아방가르드의 정신을 발견했다고 볼 수 있을 것이다.

김수영이 역사적 아방가르드에 대해서 분명하고도 깊이 있는 지식을 가지고 있었고, 아방가르드를 자신의 예술론이나 시의 미학적 토대로 인식하고 있었다는 것은 그의 산문을 통하여 확인 할 수 있다. 특히 김수영은 다다이즘과 초현실주의 외에도 ‘전위’⁹²⁾라는 용어를 통해서 아방가르드의 정신을 압축적으로 제시한

90) 이성혁, 앞의 글, pp.3-42. 참조.

91) 「마리서사」, 『전집2』, pp.106-107.

“이때 그는 박일영을 만났다. 이제 혼란스러웠던 그의 내면은 비로소 자아의 주체적 확인으로서의 의미를 지니게 되었으며 그 실존적 자각은 예술가의 양심을 전제로 하게 되고 그 전제는 세상의 허위와 기만을 스스로에게 폭로시키고 말았던 것이다.”(정재찬, 「김수영론: 허무주의와 그 극복」, 문학사와 비평연구회 편, 『1960년대문학연구』, 예하, 1993, pp.183-184.) 김수영은 「마리서사」에서 “지금 생각해보면 오늘날의 문학청년들에게는 그때의 복쌩(박일영의 일제 시대 호칭) 같은 좋은 숨은 스승이 없다.(…)그 당시는 문명(文名)이 있는 소설가 아무개보다는 복쌩 같은 아웃사이드러들이 더 무게를 가졌던 시절이고”라며 예술적 스승인 박일영을 회고한다.(『전집2』, pp.107-109.)

92) 이승훈에 의하면 “우리 시의 경우 진정한 의미에서의 아방가르드가 아니라 아방가르드적 요소, 혹은 아방가르드 의식이 드러난다는 것이고, “아방가르드라는 용어 대신 전위성, 혹은 전위적 요소”가 더 타당하다는 것이다.(이승훈, 「우리시에 나타난 전위성-1930년대에서 1960년대까지」, 『현대시』, 1993.9, p.41.) 그런 관점에서 볼 때 김수영이 아방가르드란 용어 대신 전위, 전위성이란 말

바가 있다.

일단 상실된 정치적 자유는 그렇게 쉽사리 회복될 수 있는 간단한 문제가 아니다.(…)선진국의 자유사회의 문해풍토의 예를 보더라도 무서운 것은 문화를 정치 사회의 이데올로기와 동일시하는 것이 아니라, 문화를 단하나의 이데올로기와 동일시하는 것이다. 그리고 우리나라의 경우의 문화의 위협의 소재(所在)도 다름 아닌 바로 여기에 있는 것이다. 나치스가 몽크의 회화까지도 퇴폐적이라는 이유로 그 전위성을 인정하지 않았듯이, 하나의 정치사회의 이데올로기만을 강요하는 사회에서는 <문예시평> 자가 역설하는 응전력과 창조력 ---나는 이것을 **문학과 예술의 전위성** 내지 실험성이라고 부르고 싶다---은 제대로 정당한 순환작용을 갖지 못하는 것이 원칙이다.⁹³⁾(강조-인용자)

이 글에서 김수영은 “나치스가 몽크의 회화까지도 퇴폐적이라는 이유로 그 전위성을 인정하지 않았”음을 지적하고 있다. 그것은 “하나의 정치사회의 이데올로기만을 강요하는 사회에”대한, 즉 1960년대 후반 한국의 정치권력이 반공이란 “단 하나의 이데올로기”만을 주입하려 한 획일주의를 의식한 발언이다. 그는 나치의 만행중 하나인 ‘퇴폐미술(Entartete Kunst, 1937-1938)’ 전시회에 관하여 잘 알고 있었을 것이므로 그것을 한국 현실과 비교하여 말하고 있다. 나치의 선전장관인 괴벨스는 몽크뿐 아니라 근·현대미술의 거장인 세잔, 고흐, 피카소, 샤갈, 마티스, 칸딘스키, 에른스트 루트비히 키르히너, 에밀 놀데 등을 위시하여 다다이즘, 입체파, 초현실주의 등 아방가르드 예술까지 가리지 않고 퇴폐미술이라 낙인찍어 화가들의 그림을 정신병자들의 그림과 함께 전시하여 웃음거리로 만들었다. 뿐만 아니라 그들을 “문화적 불세비키주의자”⁹⁴⁾라고 탄압하고 축출하였다. 질서가 위대한 예술로 미화될 때 인간의 꿈은 박제화되고 예술은 침묵을 강요당할 수밖에 없다. 나치는 현대미술의 생명이라 할 수 있는 전위성과 실험성을 인정하지 않았고 아방가르드를 혐오했다. 이처럼 전위성과 실험성은 획일주의와 대척점

을 사용한 것 역시, 아방가르드적 요소 · 아방가르드 의식을 강조하기 위한 전위성을 드러낼 목적이었다고도 생각할 수 있다.

93) 「실험적인 문학과 정치적 자유」, 『전집2』, pp.221-222.

94) 한스 리히터, 김재현 역, 『다다-藝術과 反藝術』, 미진사, 1985, p.243.

에 있는 말이다. 김수영이 우려한 것도 ‘문화를 단하나의 이데올로기와 동일시하는 것’이다. 이렇듯 단 하나의 이데올로기, 군사문화적인 획일주의가 부르주아 제도 예술을 낳고, 결국은 정치 이데올로기에 복무하게 된다는 논리인데, 김수영은 이것들과 맞서기 위해 ‘문학예술의 전위성’을 들고 나온다.

김수영이 인식한 전위로서의 “아방가르드란 한마디로 부르주아 사회 속에서 수행되는 예술에 대한 자기비판이라는 특성”⁹⁵⁾에서 한걸음 더 나아가, 역사와 시대에 대한 자유로운 비판과 사상과 표현의 자유를 위한 사회적 발언을 함의한다. 즉 문학예술이 정치이데올로기에 종속당하지 않을 자유로운 현실비판, 양심과 사상의 자유, 역사인식의 부재에 대한 비판, 권력화 된 예술제도에 대한 비판과 문화다양성을 인정하지 않는 기득권층에 대한 부정 정신을 김수영은 전위성으로 표출한다.

페터 뷔르거가 지적했듯 역사적 아방가르드는 “그 이전의 예술 조류들에 대해서만이 아니라 시민사회에서 발전되어온 **예술 제도**에 대해서도 비판을 가하고, 예술작품을 지배하는 분배 장치에 대해서, 또한 자율성의 개념으로 기술되는, 시민사회에서의 예술의 상태에 대해서도”⁹⁶⁾ 비판을 가했다. 이와 같은 정신은 김수영의 전위성 개념과 일맥상통하다고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 역사적 아방가르드가 예술의 변혁, 예술의 전복을 주장한 것에 비해, 김수영의 전위성은 문학예술, 역사인식, 언론 사상 표현의 자유, 사회현실에 대한 자유로운 비판으로 삶을 총체적으로 변화시키고자 한 진일보된 인식을 보여준다.

다음 글에서는 1960년대에 나타난 김수영의 초현실주의 시뿐만이 아니라, 이미 1940년대에도 「공자의 생활난」을 중심으로 초현실주의 시를 썼다는 사실에서 한걸음 더 나아가, 초현실주의 기법으로서의 ‘자동기술법’을 적극적으로 수용한 시편들을 살펴보고자 한다.

95) P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, M. shaw역, University of Minnesota Press, 1984, pp.20-30. 이승훈, 앞의 글, p.35. 재인용.

96) 페터 뷔르거, 최성만 역, 『아방가르드의 이론』, 지식을 만드는 지식, 2009, p.43.

2.2. 기법으로서의 아방가르드

김수영의 시가 초현실주의와 연관되어 있다고 언급한 이는 김현승이다. 그는 김수영의 업적이 남긴 중요한 항목이 단순히 감정의 절제, 언어의 절제가 아니라 지적했다.⁹⁷⁾ 김현승은 1930년대 이상의 초현실주의가 시공을 뛰어넘어 1950년대 후반 다시 나타났으며, 1960년대 김수영에 의해서 ‘내용과 형식, 형식과 내용’이 강조된 사려 깊은 시 예술로 나타났음에 주목한다. 김현승에 의하면 김수영은 “60년대에 이르러 드디어 그의 우수한 시적 재질과 시적 안목을 유감없이 발휘하여 한국시의 사려 깊은 방향을 제시”⁹⁸⁾하였다는 것인데, 이 말인 즉 김수영의 시에 나타나는 초현실주의를 평가하고 있는 것이다. 특히 김현승은 다음의 작품 세 편을 예로 들어 김수영의 초현실주의적 경향성을 분석하고 있다.

현대식 교량을 건널 때마다 나는 갑자기 회고주의자가 된다
 이것이 얼마나 죄가 많은 다리인 줄 모르고
 식민지의 곤충들이 24시간을
 자기의 다리처럼 건너다닌다
 나이 어린 사람들은 어쩌서 이 다리가 부자연스러운지를 모른다
 그러니까 이 다리를 건너갈 때마다
 나는 나의 심장을 기계처럼 중지시킨다
 (이런 연습을 나는 무수히 해왔다)

그러나 문제는 이러한 반항에 있지 않다
 저 젊은이들의 나에 대한 사랑에 있다
 아니 신용이라고 해도 좋다
 「선생님 이야기는 이십년 전 이야기지요」
 할 때마다 나는 그들의 나이를 찬찬히
 소급해가면서 새로운 여유를 느낀다

97) 김현승, 「金洙暎의 詩史的 位置와 業績」, 『전집 별권』, p.60.

98) 같은 곳.

새로운 역사라고 해도 좋다

이런 경이는 나를 높게 하는 동시에 짧게 한다
 아니 높게 하지도 짧게 하지도 않는다
 이 다리 밑에서 엇갈리는 기차처럼
 높음과 짧음의 분간이 서지 않는다
 더러는 이러한 정지의 증인이다
 짧음과 높음이 엇갈리는 순간
 그러한 속력과 속력의 정돈 속에서
 다리는 사랑을 배운다
 정말 희한한 일이다
 나는 이제 적을 형제로 만드는 실증을
 똑똑하게 천천히 보았으니까!

-「현대식 교량」(1964.11.22) 전문

김현승이 시에서 초현실주의의 특징을 파악하는 요점은 명료하다. “시에서, 의미의 관련이 없는 이미지와 이미지를 비약적으로 전개하는 슈르의 수법”은 “의미의 관련을 붙잡을 수는 없으면서도 이미지의 構築은 읽는 사람에게 보다 방분하고 쾌적한 느낌을 주고 있다”⁹⁹⁾는 것이다. 그러한 관점에서 김현승은 「현대식 교량」의 “시를 일상의 논리로써 분석하여 그 주제를 끄집어낼 수는 없”고 “너무도 연상의 비약이 엄청나고 이미지와 이미지는 부분적으로 엇갈려 있”¹⁰⁰⁾이라고 말한다. 특히 마지막 연의 마지막 두 행 “나는 이제 적을 형제로 만드는 실증을/똑똑하게 천천히 보았으니까!”가 그렇다는 것이다. 그는 이 두 행의 결론에 이르게 된 과정이 논리적이지 않기 때문에 시인의 의도를 짐작하기가 쉽지 않지만, 그럼에도 불구하고 이 시가 초현실주의를 추구하는 순수파 시인의 시처럼 언어의 유희에 빠져 있지 않고, 어떤 의미가 부여되어 있다고 보는 이유는 김수영의 시가 지닌 사상성 때문이라고 생각한다. 김현승은 그 근거로 “그러나 문제는 이러한 반항에 있지 않다/저 젊은이들의 나에 대한 사랑에 있다//그러한 속력과 속력의

99) 앞의 글, pp.61-62.

100) 앞의 글, p.63.

정돈 속에서/다리는 사랑을 배운다//나는 이제 적을 형제로 만드는 실증을/똑똑하게 천천히 보았으니까!”라는 구절들을 제시한다. 김현승은 이 시에서 무의식의 세계로부터 확장되어 온 이미지와 이미지들의 연합이 상징하는 바가, 마침내는 “애정과 이해의 다리를 놓음으로써 현대의 정신적 단절 상태를 연결시킬 수 있다”¹⁰¹⁾라고 분석한다. 이 말은 김수영의 초현실주의 성향의 시가 논리적인 비약, 주제의 모호성, 이미지와 이미지의 상충 등으로 하여 이해하기 쉽지 않지만 ‘현대의 정신적 단절’을 연결할 수 있는 사상성이 내장되어 있으므로 1960년대의 ‘순수시파’의 시작에서 볼 수 있는 ‘슈르 이미지’와 차별성을 갖는다는 말이다.

언뜻 보기엔 임종의 생명같고
 바위를 뭉개고 떨어져내릴
 한 잎의 꽃잎같고
 혁명같고
 먼저 떨어져내린 큰 바위같고
 나중에 떨어진 작은 꽃잎같고

나중에 떨어져내린 작은 꽃잎같고

-「꽃잎1」(1967.5.2) 부분

김수영만의 독특한 초현실적 이미지는 「꽃잎1」에서도 확인해 볼 수 있는데, 김현승은 이 시의 경우 역시 “이미지의 무궤도적 자유로운 구사를 역량껏 발휘하면서도 현대문명의 싸늘한 금속성 위에 꽃잎으로 상징되는 순진과 우아”미가 강조되고 있음을 밝히고 있다.

꽃을 주세요 우리의 고뇌를 위해서
 꽃을 주세요 뜻밖의 일을 위해서
 꽃을 주세요 아까와는 다른 시간을 위해서

101) 앞의 글, p.64.

노란 꽃을 주세요 금이 간 꽃을
 노란 꽃을 주세요 하얗져가는 꽃을
 노란 꽃을 주세요 넓어져가는 소란을

노란 꽃을 받으세요 원수를 지우기 위해서
 노란 꽃을 받으세요 우리가 아닌 것을 위해서
 노란 꽃을 받으세요 거룩한 우연을 위해서

꽃을 찾기 전의 것을 잊어버리세요
 꽃의 글자가 비뚤어지지 않게
 꽃을 찾기 전의 것을 잊어버리세요
 꽃의 소음이 바로 들어오게
 꽃을 찾기 전의 것을 잊어버리세요
 꽃의 글자가 다시 비뚤어지게

내 말을 믿으세요 노란 꽃을
 못 보는 글자를 믿으세요 노란 꽃을
 떨리는 글자를 믿으세요 노란 꽃을
 영원히 떨리면서 빼먹은 모든 꽃잎을 믿으세요
 보기 싫은 노란 꽃을

-「꽃잎2」(1967.5.7) 전문

뿐만 아니라 그는 「꽃잎2」에 드러난 김수영의 초현실주의 성향을 분석하며, 초현실 그 너머, 김수영 시가 지닌 존재 이유에 대하여 설명한다. “이 시인은 이미지의 선택에 전혀 질서나 상식의 구애를 받지 않는다. 감각의 손에 잡히는 대로 끌어내어다 이미지의 단층을 쌓아 나간다.(강조-인용자) 그만큼 시는 발랄하고 대담해진다. 그러면서도 이 작품에는 꽃잎으로 암시하는 주제가 깔려 있다. 아무리 새로운 수법으로 쓰는 작품에도 김수영의 시에는 그 밑바닥에 사상성이 깔려 있다. 그리고 그 사상성의 본질은 대개가 현대사회의 결핍된 요소들-- 즉 사랑과 이해 또는 우아한 생명력 같은 것을 강조하고 있다.”¹⁰²⁾ 김현승이 여기서 ‘아무

리 새로운 수법으로 쓰는 작품'이라 말한 것은 김수영의 시에 나타나는 초현실주의를 말한다. 김현승은 김수영의 시에서 초현실주의를 읽어내며 앙드레 브르통의 이론적 메시지를 사상성이라는 시에서의 중요한 사유 작용으로 밝혀놓았다. 그렇지만 김현승이 김수영의 시에 나타난 초현실주의를 지적하며 간과한 것은 '자동기술(l'écriture automatique)'¹⁰³⁾법을 명료하게 지적하지 않은 것이다. 물론 초현실주의의 동의어로서 '자동기술법'의 의미를, 앞서 강조한 부분처럼 풀어서, '이미지의 선택에 전혀 질서나 상식의 구애를 받지 않고 감각의 손에 잡히는 대로 끌어내어다 이미지의 단층을 쌓아 나간다.'라는 말로 설명할 수 없는 것은 아니다. 그런 점에서 보면 1960년대의 한국 시단에서 순수파와 참여파를 막론하고 초현실주의 기법을 가장 초현실주의적으로 실천한 시인을 꼽는데 있어 김현승이 김수영을 주저하지 않는 이유는, 다른 여타의 초현실주의 수법을 떠나 그의 시에서 확인할 수 있는 '사유의 실제 작용'으로서의 '사상성'과 '자동기술성' 때문이라고 할 수 있을 것이다.

김수영의 시에서 초현실주의 성향은 김현승이 지적하고 있는 것처럼 1960년대의 작품에서만 나타나는 것은 아니다. 본고는 김수영의 1940년대 시에서도 초현

102) 앞의 글, p.65.

김현승은 60년대 한국 시단의 '슈르' 현상을 분석하며 "60년대 한국의 순수시파에선, 슈르를 취하는 편이건 언어의 예술성을 취하는 편이건 시의 사상성을 거부한다는 입장에서 행동을 같이 하고 있다."(앞의 글, p.62.)라고 비판한다. 이는 시에서의 사상성을 강조한 말로 60년대 한국시에 나타난 초현실주의를 김수영과 김수영 이외 그룹으로 분할하여 김수영 시의 초현실주의에 있어 사상성을 강조하고 있다.

103) 오생근, 「자동기술과 초현실주의적 이미지」, 『초현실주의 시와 문학의 혁명』, 문학과 지성사, 2010, p.51.

자동기술'écriture automatique'은 초현실주의 운동의 가장 중요한 성과로 평가되어, 오늘날 초현실주의적이란 말은 자동기술적이란 말과 거의 동의어처럼 인식되기도 한다. 그만큼 초현실주의 활동은 자동기술의 개념을 중심으로 전개되었다 해도 과언이 아닌데, 「초현실주의 선언문」에서 밝힌 사전적인 정의에 따르면, 초현실주의는 "말로써건, 글로써건 그 어떤 방법으로건 간에, 사유의 실제적 기능을 표현하려는 것을 목표로 삼는 순수한 심리적 자동현상"이며, 또한 "이성에 의한 어떤 감시도 받지 않고, 심미적이거나 도덕적인 모든 관심을 벗어난 곳에서 이루어지는 사유의 받아 쓰기"(A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, J. J. Pauvert, 1972, p.35.)로 규정되어 있다.(오생근, 앞의 책, 같은 곳.) 자동기술이란, "그림과 같은 시각적 이미지가 제시한 것보다 더 풍부한 환각의 이미지로 나타난 내면의 언어를 그대로 옮겨 쓰면서, 그것이 표현하는 풍부한 이미지들을 기술적으로 완전히 드러내는 방법을 모색한 것이다. 자유 연상 기법은 바로 그러한 모색의 결과이다. 그는(앙드레 브르통-인용자) 그러한 방법에 의존하여 누구나 펜을 손에 들고 환각적인 흐름을 따르기만 하면 시인이 될 수 있다는 생각을 하게 되었고 그 결과 '초현실주의적 마술의 비밀'이라고 말한 자동기술의 실행 방법"(앞의 책, p.57.)을 이론적으로 설명할 수 있었다.

실주의적인 경향¹⁰⁴⁾이 드러나 있다고 판단한다. 이러한 이유는 김수영이 “내가 시에 있어서 영향을 받은 것은 불란서의 쉬르라고 남들은 말하고 있는데 내가 동경하고 있는 시인들은 이미지스트의 일군이다. 그들은 시에 있어서의 멋쟁이였기 때문이다.”¹⁰⁵⁾라고 고백한데서 알 수 있다. 그가 비록 타인의 말을 빌려 ‘쉬르’를 언급하고 있지만 그의 시적 원형질에 있어 중요한 부분이 초현실주의라는 점은 부인할 수 없으며, 여기에 일군의 이미지스트들이 더해졌다고 볼 수 있다. 뿐만 아니라 1930년대에 이상의 모더니즘 작품을 비롯한 다다이즘과 초현실주의적인 시풍이 유행했다는 것, 그리고 김수영에게 영향을 끼쳤을 임화가 아방가르드적 시풍을 지향했다는 것, 또한 김수영의 문학적 태도가 모더니즘으로부터 발원하고 있다는 것 등을 종합해보면 아방가르드와 김수영의 관련성을 충분히 짐작할 수 있다.

그러나 결정적으로 김수영의 심중에 파리의 다다와 초현실주의에 대한 동경과 공부에의 욕망이 자리 잡고 있음을 알 수 있는 것은 그 자신의 말을 통해서다. 김수영은 5·16이 발발하자 김이석의 집에 숨어 지내면서 이렇게 말했다.

술에 취해 파리로 가야겠다고 했다. 파리에 가서 현대문학과 현대예술이 무엇인지 본격적으로 공부해야겠다고 했다. 우리 문학에는 ‘현대’가 없다는 것이었다. 무의식(강조-인용자)도 없으며 양가주망도 없다는 것이었다.¹⁰⁶⁾

김수영의 이 말에서 주목해야 할 점은 그가 우리 문학에 ‘현대’가 없고 ‘무의식’도 없고 ‘양가주망’도 없다고 주장한 부분이다. 특히 ‘무의식’이 없다는 발언은 초현실주의를 염두에 두고 한 말이며, 예술가들의 정치·사회적 참여를 의미하는 ‘양가주망’ 역시 앙드레 브르통으로 대변되는 초현실주의를 지칭하는 것이다. 그 내용을 아래 글에서 확인할 수 있다.

“1924년 12월 1일부터 1925년 말까지 간행된 『초현실주의 혁명*La Re*’

104) 김수영의 쉬르레알리즘에 대한 애정이 얼마나 각별한지는 그의 1961년 2월 10일 일기를 통해서도 확인 할 수 있다.(본고 p.70. 각주 136. 참조할 것.)

105) 「무제」, 『전집2』, p.30.

106) 최하림, 『김수영 평전』, 실천문화사, 2001, pp.308-309.

volution surre'aliste』 1호에서 5호까지, 초현실주의자들이 빈번히 사용한 혁명의 개념은 대략 세 가지 각도에서 정리될 수 있다. 첫째, 혁명은 머릿속에서 이루어지는 어떤 것이다. 그것은 낡은 정신세계와 결별하고 프로이트가 발견한 풍요로운 무의식(강조-인용자)의 세계를 탐구하면서 지닐 수 있는 새로운 정신적 태도로서 표현과 창조의 무한한 자유를 지칭한다.(…)혁명이란 어휘는 꿈과 상상력 등의 어휘들과의 관련 속에서 빈번히 사용된 것이다.”¹⁰⁷⁾

초현실주의자들은 예술을 통해, 특히 시를 통해서 정신의 혁명을 이룰 수 있다고 믿고, 전통이나 관습, 부르주아 세계관에 대한 전복을 꾀하려 했다. 이에 도달하기 위해서 기존의 지적 학습에 의한 시 쓰기를 부정하며, 무한대로 풍요로운 ‘무의식’의 꿈과 상상력으로 자신들의 정신혁명을 이루고자 했다. 이처럼 김수영이 모더니스트이면서도 모더니즘의 비판자로서, 또 초현실주의자로서 ‘초현실주의 혁명’이 지향하는 정신의 혁명을 이루고자 한 점은, 그의 시와 산문에 나타난 부정 정신, 자아성찰을 통한 변혁에의 열망, 그리고 혁명에 대한 의지에서도 엿볼 수 있다. 1925년 1월 27일의 초현실주의 「공동선언문」에 나오는 “초현실주의는 하나의 시적 형태가 아니다. 그것은 자기 자신을 향해 던지는 정신의 절규이며 모든 속박을 절망적으로 분해하려는 단호한 태도이다.”¹⁰⁸⁾에서 알 수 있듯, 김수영은 자신의 심중에 있는 초현실주의 미학을 통해, 남한에서의 정치적·사회적 이데올로기의 ‘모든 속박을 절망적으로 분해’하려 했고, ‘정신의 절규’로서의 시를 쓰려고 아방가르드의 시학을 펼쳤다. 즉 김수영의 심중에 있었을 ‘정신의 혁명’과 초현실주의자들이 품었던 ‘정신의 혁명’¹⁰⁹⁾은 일맥상통한다고 할 수 있

107) 오생근, 앞의 책, pp.18-21.

108) M. Nadeau, “Documents surre'alistes,” in *Histoire du Surre'alisme*, E'ditions du Seuil, 1964, p.219. 오생근, 앞의 책, p.20. 재인용.

109) 초현실주의자들은 혁명의 개념을 둘러싸고 저마다 서로 다른 주관적 이미지를 갖고 있었지만 대표적으로 『초현실주의 혁명』 3호에 실린 아르토의 글과, 4호에 실린 브르통의 글을 비교하면 혁명의 견해가 어떤 편차를 보이는지 쉽게 알 수 있다. 1924년 말, 뒤늦게 초현실주의 그룹에 합류한 천재적인 극작가 아르토는 3호에 실린 「초현실주의 연구소 활동」이란 짧은 글에서 이렇게 말한다. “현실에서 초현실주의 혁명의 행위는 모든 정신 상태에, 기존의 모든 도덕적 현실에, 모든 정신의 질서에 적용 될 수 있는 것이다. 이러한 혁명은 모든 가치관의 전도와 정신의 평가절하를, 명증한 논리의 백지화를, 모든 언어를 완전히 뒤바꾸면서 혼란케 만들고, 사고의 힘을 제거해 버리는 것을 목표로 삼는다.(A. Artaud, (*Euvres comple'tes*, Gallimard, 1970, p.371.) 이렇게 시작 되는 글에서 여러 번 반복되고 있는 어휘는 주로 ‘사고’와 ‘정신’이다. 특히 정신이란 추상명사는 17번이나

다. 김현승이 김수영의 쉬르레알리즘으로부터 ‘사상성’을 읽어낸 것도 필경 김수영 자신이 초현실주의를 통해 도달하고자 한 가치때문일 것이다. 또한 김수영이 우리 문학에는 ‘현대’가 없다고 말한 대목도 초현실주의를 염두에 두고 한 발언이다. 지난 20세기 초를 혁명적으로 장식했던 전위예술, 즉 역사적 아방가르드가 그렇듯, 초현실주의는 20세기라는 현대를 가장 강력히 지배했던 예술운동이었다. 뿐만 아니라 “초현실주의의 영향력은 여전히 살아남아 20세기 문학에서 자동기술과 초현실주의적 이미지란 바로 이 시대의 가장 특징적이고 중요한 문학이론이나 문학적 개념으로 자리매김된 것을 부인하기는 어렵다.”¹¹⁰⁾는 데서도 알 수 있듯이, 초현실주의에 대한 김수영의 관심은 우리 문학에는 ‘현대’가 없다는 그의 말의 진의와도 통한다.

김수영이 25세이던 1945년에 작품 활동을 시작한 것을 감안하면, 1940년대의 그의 시풍은 의외로 다양했다. 의고적 성향과 초현실주의, 그리고 추상적인 자아를 찾아가는 모더니스트의 면모를 동시에 보이고 있기 때문이다. 그 중에서도 이번에는 초현실주의 경향이 나타난 김수영의 1940년대 작품들을 집중 분석하려 하는데, 그것은 물론 초현실주의와 동의어라 할 수 있는 자동기술 문제와 연관되어 있다. 다음 작품을 통해서 김수영 시에 나타난 초현실주의적 기법, 즉 자동기술법에 대하여도 세부적으로 살펴보고자 한다.

꽃이 열매의 상부에 피었을 때
너는 줄넘기 장난을 한다

반복되고 있는데, 이것은 결국 아르토가 꿈꾸는 진정한 혁명은 오직 사고와 정신의 차원에서만 실현되는 것이며 또한 실현되어야 한다는 그의 기본적인 태도와 무관한 것이 아니다. 왜냐하면 아르토에게 사회혁명만 중요한 의미가 없는 일시적 현상이었기 때문이다. 훗날, 초현실주의자들이 사회혁명에 참여해야 한다는 논리에 휘말리게 되었을 때, 그는 정치 참여가 ‘쓸데없는 혹 붙이기’와 같은 것이어서 후회할 일을 사서하는 어리석은 짓이라고 말한다.(*La Revolution surréaliste* N3.) 철저히 정치참여를 거부한 아르토의 이러한 정신적 혁명의 개념과는 달리, 브르통은 완전한 것은 아니지만, 상당히 급진적인 정치의식을 보인다. “우리는 모든 혁명 활동이 하나의 계급투쟁을 출발점으로 삼은 것이라고 할지라도, 그 혁명이 지속되기만 한다면 그러한 혁명 활동의 원칙을 따르겠다.” 이 발언은 얼핏 보아 계급투쟁을 강조하는 마르크스주의자의 논리로 무장된 것처럼 보이지만, ‘~할지라도’ ‘~한다면’이라는 가정 혹은 유보와, ‘하나’라는 부정관사를 사용한 것으로 보아 여러 가지 형태의 계급투쟁을 염두에 두고 있었다는 추측을 가능케 한다.(앞의 책, pp.22-23. 참조.)
110) 앞의 책, p.14.

나는 발산한 형상을 구하였으나
 그것은 작전같은 것이기에 어려움다

국수-이태리어로는 마카로니라고
 먹기 쉬운 것은 나의 반란성(叛亂性)일까

동무여 이제 나는 바로 보마
 사물과 사물의 생리와
 사물의 수량과 한도와
 사물의 우매와 명석성을

그리고 나는 죽을 것이다

-「공자의 생활난」(1945) 전문

「공자의 생활난」에 대한 기존 연구는 몇 가지로 나뉜다. 주로 모더니즘의 난해시라고 결론 내리는 논자들이 많았는데, 근래 들어 김수영과 ‘공자’ ‘논어’의 상관관계 속에서 파악하는 경향이 있다. 그것은 공자의 삶을 매개로 시인 자신의 삶과 시에 대한 방향 제시로 보기도 하지만, 탈식민주의 관점에서 혹은 ‘반(反)-모더니스트적 성향’이라는 관점에서 바라보기도 한다. 그 결과 ‘세태와 속물성에 대한 비판’, ‘삶은 싸움이라는 인식’, ‘자기 안의 반란성에 대한 자조’로 보는 등 다양한 시각이 공존한다. 본고는 물론 이 작품이 모더니즘의 난해시라는 측면이 있지만, 초현실주의의 자동기술법에 김수영 고유의 전위적 사상성이 결합된 독특한 작품이라고 생각한다. 그렇다면 왜 기존의 논자들은 이 작품의 난해성을 주로 문제 삼고 있으며, 본고는 왜 초현실주의의 자동기술법에 김수영 고유의 전위적 사상성이 표출됐다고 보는지, 김수영 시에서의 초현실주의와 자동기술법에 관한 논의를 통해 새롭게 진단해보고자 한다.

이 작품이 난해하고 더 나아가 실패한 시로 논자들(염무웅, 김명인, 정과리, 유종호)이 규정하는 이유는, “꽃이 열매의 상부에 피었을 때” “너는 즐냄기 장난을 한다”라든지, “나는 발산한 형상을 구하였으나” “그것은 작전 같은 것이기에 어

려웁다”, “국수-- 이태리어로는 마카로니” “먹기 쉬운 것은 나의 반란성(叛亂性)” “나는 죽을 것이다” 등에서처럼, 의미의 단절, 예측할 수 없는 비약, 내용의 혼란, 돌발적인 행의 전환 때문에 난해의 증폭성이 증가한다고 보기 때문이다. 그러나 난해성 짙은 「공자의 생활난」을 모더니즘적 독법으로만 보면 모더니즘적인 난해시로 규정하기 쉽지만, 초현실주의 관점에서 보면 다르게 읽힌다. 이 작품은 자동기술법을 수용하면서, 동시에 김수영 고유의 전위적 사상성의 관점에서 공자를 도입한 결과로 볼 수 있다는 것이다. 우선 이 시의 1연에서 3연까지는 초현실주의의 자동기술법이 도입된 것으로 보인다. “꽃이 열매의 상부에 피었을 때 /너는 줄넘기 장난을 한다//나는 발산한 형상을 구하였으나/그것은 작전같은 것이기에 어려웁다//국수-이태리어로는 마카로니라고/먹기 쉬운 것은 나의 반란성(叛亂性)일까”에서 보듯 각 연의 행과 행 사이, 각 연과 각 연 사이에는 의미의 단절과 무의식적으로 쓴 것 같은 앞뒤가 맞지 않는 비약, 무의미한 행의 언어만이 나열되어 있다. 앞서 이 시를 모더니즘의 난해시로 규정한 논자들이 일관되게 “의미의 혼란과 단절, 돌연한 전환, 엉뚱한 비약, 그리고 이 모든 것들의 총체적 결합으로 독자를 낭패시키는 疎隔效果”(염무웅), “실패한 시, 나쁜 의미의 모더니즘적 난해시, 불성실과 시적 미숙성, 왜곡된 시작 태도”(김명인), “내용과 형식의 모순을 일으킨, 실패한 시”(정과리)로 규정할 수밖에 없었던 원인은, 김수영이 초현실주의의 자동기술법에 의지하여 시를 썼기 때문이라고 본고는 판단하고 있다.

그 근거의 실마리는 김수영의 글에서 찾아 볼 수 있다. 김수영은 이 시를 두고서 “급작스럽게 粗製濫造한 히야까시 같은 작품”이라고 했다. 그의 말마따나 그가 “질 낮은 물건을 찍어내듯 급작스럽게 희롱하듯” 시를 쓴 연유에 내적 필연성이 있었는지, 또한 시의 대상이 없는 것은 아닌지, 혹은 공자(孔子)로 대변되는 유가 사상적 카테고리에서 쓰인 것은 아니었는지, 그래서 결국은 모더니즘적 난해한 시 자체였는지도 모르지만, 분명한 것은 “급작스럽게 粗製濫造한 히야까시 같은 작품”이란 글에서 자동기술법의 단서가 보인다는 점이다. 초현실주의의 시작법, 즉 자동기술의 표현 방법을 김수영은 ‘급작스럽게’, ‘질 낮은 물건을 급하게 찍어내듯’, ‘희롱하듯’ 시를 썼다고 에둘러 말하고 있는 것이다.

자동기술법은 “의미를 지향하는 시가 아닌, 의미를 거부하는 시를 통해서 전통

적인 시적 창조와 관행을 무시하려는 경향을 보이는 점”¹¹¹⁾을 그 특징으로 한다. 아울러 “의식적이고 의미지향적인 작시법 대신에 무의식적이고 반미학적인 언어의 표현”¹¹²⁾의 추구를 강령처럼 제시하는 게 자동기술법의 핵심이라 할 수 있다. “이 표현들이 어떤 현실적 필요성이나 의미 있는 사건과는 관련도 없이 그야말로 ‘무상성’으로 떠올랐다는 점에서 브르통은 그것에 대해 반수면의 상태에서 관심을 집중하고 그 목소리에 귀를 기울이게 된 것이다.”¹¹³⁾ 자동기술법은 김수영의 표현대로 ‘급작스럽게’ 기술함을 전제로 한다. 그리고 ‘질 낮은 물건을 급하게 찍어내듯(粗製濫造)’ 속도 있게 “무의식과 욕망이 전하는 전언, 그 ‘속삭이는 소리 le murmure’에 귀를 기울여 받아쓴 내용”¹¹⁴⁾이며, ‘히야까시’하듯 희롱하는, 즉 “우월한 가치 기준을 전복시키려”¹¹⁵⁾하는 “전통적으로 재능 있는 시인의 시 쓰는 행위와는 완전히 구별되는 작업”¹¹⁶⁾이다.

「공자의 생활난」의 경우 1연 ‘꽃이 열매의 상부에 피었을 때/너는 줄넘기 장난을 한다’, 2연 ‘나는 발산한 형상을 구하였으나/그것은 작전같은 것이기에 어렵다’, 3연 ‘국수-이태리어로는 마카로니라고/먹기 쉬운 것은 나의 반란성(叛亂性)일까’에서 보듯, 김수영이 의도한 바는 일종의 자동기술로서의 소격효과(疏隔效果)라고 생각할 수 있다. 소격효과란 연극이나 영화 등에서, 의도적으로 관객과 작품 사이에 거리를 두는 기법을 말한다. 즉 김수영은 시에서 자동기술을 사용하여 의미가 배제된 것 같은 시어, 시행을 배열하여 시 자체와 독자, 더 나아가 시

111) 앞의 책, p.55.

브르통을 포함한 초현실주의자들이 자동기술에서 기대한 것은 무엇일까? 잘 알려져 있듯이 자동기술은 “반수면의 최면상태에서 이성의 통제 아래 가려져 있었던 무의식과 욕망이 전하는” 바를 전달하는 작업이었다. “그 당시 브르통은 인위적으로 만든 문학 텍스트의 언어란 생명력을 갖지 못하고 또한 무엇보다 중요한 욕망의 자연스러운 힘을 표현하는 데 한계를 지닌 것으로 보았다. 무의식이나 욕망의 표현을 중시하는 자동기술의 시도는 그런 점에서 문학 텍스트의 우월한 가치 기준을 전복시키려 했음은 물론, 문학 텍스트가 소수의 재능 있는 작가에 의해 만들어진다는 인식을 타파하려고 했다.”(앞의 책, p.52.) 김수영이 「공자의 생활난」, 「웃음」, 「아침의 유혹」을 통해 시도한 의도 역시 ‘무의식이나 욕망의 표현을 중시하는 자동기술’을 통해 ‘종래의 가치 기준을 전복시키려 했음은’ 그의 사상에 내재한 아방가르드가 모더니즘과 결합하며 일으킨 무의식적 화학반응이라고 할 수 있다.

112) 같은 곳.

113) 앞의 책, p.56.

114) 앞의 책, p.52.

115) 같은 곳.

116) 같은 곳.

적 화자와 시까지도 거리를 두는 소격효과로 강렬한 이미지를 구축함은 물론, 시를 낮설게 하여 전위적 효과를 유발시키고 있다. 소격효과는 염무웅에 의해서도 지적된 바 있지만, 여기서 초현실주의 기법으로서의 데페이즈망(dépaysement)이 나타내는 소외효과, 소격효과를 의미한다. “‘무의미한 언어 사이에서 상호충돌로 생겨난 긴장효과를 발휘하는 데페이즈망의 수법은 바로 누구나가 가질 수 있는 소외체험’¹¹⁷⁾에서 나오게 되며 이 과정에서 의식적 자아에서 ‘무의식적 즉자성’으로 바뀌게 된다는 것이다.”¹¹⁸⁾ 그런 이유로 1연의 1행과 2행, 2연의 3행과 4행, 3연의 5행과 6행은 물론 1연과 2연, 2연과 3연이 상호 충돌하여 낮설음이 유발되며, 이때 발생한 긴장은 시에서 난해한 유희로 표출된다. 난해한 유희, 난해한 낮설음이야말로 김수영이 의식적·무의식적으로 작동시킨 초현실주의의 ‘자동기술’이란 창작방법이라 할 수 있다. 기존의 논자들이 이 작품을 모더니즘의 난해시 또는 실패한 시로 규정한 이유는, 초현실주의의 자동기술법의 관점이 아닌 기존의 모더니즘 방식으로 시를 분석했기 때문이다. 앙드레 브르통과 수포의 시에서 보이는 자동기술법의 한 전형이 김수영의 자동기술법에도 나타나고 있지만,¹¹⁹⁾ 브르통과 수포가 순수한 자동기술로서의 초현실주의를 태동시켜 시로 표상했다면, 김수영의 경우 앞서 지적했듯 4,5연에서 반전이 이루어지면서 전위적 사상성의 결합이란 독특한 형태의 자동기술법, 독창적인 초현실주의 시를 선보이는 게 큰 차이점이라 할 수 있다.

4연과 5연에서의 돌연한 반전은 초현실주의의 자동기술법에 김수영 고유의 전

117) 김준오, 「도시시와 해체시」, (문학과 비평사, 1988), p.279. 이명희, 「한국 초현실주의(Surrealism) 詩學의 특징-1950년대 趙鄕을 중심으로-」, 『겨레어문학』 Vol.19·20, 1995, p.559. 재인용.

118) 같은 곳.

119) 앙드레 브르통과 수포의 시에 나타난 자동기술법과 김수영의 시에 나타난 자동기술법의 차이를 든다면 ‘내어’가 잘 나타나지 않는 점이다. “초현실주의와 심리학의 관계를 연구한 장 카조Jean Cazaux는 자동기술법을 ‘내어(內語, endophasie)’의 차원에서 고려해야 한다고 말한다. ‘내어’란 ‘사고의 자연발생적인 작용을 동반한 언어 이미지들의 연쇄로, 이 이미지들은 발음에 기인한 청각적 이미지가 될 수도 있고, 철자에 기인한 시각적인 이미지가 될 수도 있다.’(Jean Cazaux, *Surréalisme et psychologie : endophasie et écriture automatique*, Paris, José Corti, 1938, p.9-10.)”(조윤경, 「초현실주의의 자동기술법 연구-『자장(磁場) Les champs Magnétiques』을 중심으로」, 『불어불문학연구』 108집, 2016년 겨울, p.345.) 예를 들어 ‘내어’를 수포의 시 「소라게가 말하길 II」에서 찾아보면 “‘바다의 한 사내/한 사내가’, ‘파랗게 파랗게’, ‘춤 춤’, ‘목요일 목요일’ 등의 반복은 말더듬증을 연상시키면서, 반복되는 대상에 대한 ‘집착’ 또는 다음 생각으로 나아가기 전 ‘모색’의 시도를 보여주고 있다.”(같은 곳.)는 것으로 연쇄적인 이미지의 반복을 의미한다.

위적 사상성이 결합된 독특한 작시법이 표출된 것이다. 김수영 시에서의 전위적 사상성은 자기갱신, 자아혁신의 징후로서 시적 자아를 단련시킨다. 전위적 사상성이라는 말은 김수영 시의 핵심에 속하는 것으로 다른 말로 하면 현대성을 가리킨다. 예를 들면 김수영은 시에서 설움과 비애를 말하되 단순히 그것만 표현하지 않고, 그 내부에 설움과 비애를 극복하고자 하는 의지를 숨겨두었는데 그와 같은 자기부정의 전략이 전위적 사상성인 것이다. 김수영이 5·16 같은 군사주의의 벽 앞에서 시적 자기파괴를 감행하는 것도 그 내면에 전위적 사상성이 없다면, 그의 시는 다만 풍자와 해탈이라는 자기연민, 자기 카타르시스의 나락으로 추락하겠지만, 그의 시는 미래로 갈 수 있는 모종의 결단으로서의 전위적 사상성을 숨겨두었기에 현실과 맞설 수 있었던 것이다. 「공자의 생활난」에서도 마찬가지다. 3연까지의 자동기술법이 4연에서 반전할 수 있는 것은 김수영의 초현실주의가 가지고 있는 독특한 구조때문이다. 즉 1연에서 3연까지는 무의미성이 강조된 자동기술의 작시법이 강조되다가, 4연의 “동무여 이제 나는 바로 보마/사물과 사물의 생리와/사물의 수량과 한도와/사물의 우매와 명석성을”을 통해 시 내용의 반전이 나타나고, 다시 5연에서 “그리고 나는 죽을 것이다”란 또 한 번의 반전을 통해 이 작품에 김수영의 시적 특징인 전위적 사상성이 드러나고 있다. 이처럼 앙드레 브르통으로 대변되는 초현실주의의 자동기술 작시법에선 있을 수 없는 「공자의 생활난」 스타일이 어떻게 탄생할 수 있었을까? 이에 대해선 이 작품이 완성된 1945년의 시대적 배경과 막 작품 활동을 시작한 김수영에게서 발견되는 전통에 대한 추구하고 모더니즘으로 대표되는 현대성의 추구의 공존, 그러한 가운데 초현실주의에 대한 예술적 열망 가득한 이십대 중반의 시인이라는 점이 결합되어 자동기술법으로 표현하되 결국에는 반전을 통해 서구에선 볼 수 없는 공자의 사상을 노출하여 사상성을 드러낸 것이다.

「공자의 생활난」은 1945년 해방기 무렵의 김수영이 갖고 있던 문학적 지향을 보여 준다. 이는 의고적 경향이 짙은 김수영의 초기시가 한편으로는 전통에 대한 복고 의식을 갖고 있고, 다른 한편으로는 현대에의 열망을 보이면서 그 갈등을 통해서 모더니즘과 초현실주의를 추구한다는 점이다. 김수영이 「공자의 생활난」을 통해 그의 내면에 간직된 전통, 즉 공자로 대변되는 유가적 사상을 기반으로

한 자신의 정신세계에서 ‘공자’를 호명하여 범속한 언어인 ‘생활난’을 결부시킨 점은, 처녀작 발표 무렵의 김수영 예술세계가 만만치 않음을 보여준다. 다른 한편으로는 25세의 청년 모더니스트 시인, 혹은 초현실주의자로서 그의 치기어린 열정도 보여준다. 묘하게도 성(聖)스러운 것과 지극히 속(俗)된 세계를 각각 보여주는 ‘공자’와 ‘생활난’의 결합은 시적 유희로서 초현실주의적 의미를 증폭시킨다. 본고는 「공자의 생활난」이 “내용과 형식의 모순을 일으킨, 실패한 시”(정과리)이기 이전에, 내용과 형식의 모순, 더 나아가 “반란성”으로 인해 실패하지 않은 시이며, “동무여 이제 나는 바로 보마”라는 변혁된 세계를 갈망하는, 또 한편으로는 정신세계의 깊이를 초현실주의의 자동기술법과 김수영의 고유한 전위적 사상성이 결합된 형식을 통해서 보여준 시라고 생각한다. 기존 논자들의 주장처럼 “「孔자의 生活難」은 전형적인 모더니즘 계열의 난해시 중의 하나”(염무웅)라고 할 수 있지만, 시의 실패는 아니다. 특히 “4련과 5련 사이의 중간 항의 매개 없는 전혀 돌연한 비약”(정과리)과 “제4연과 제5연 사이에 있는 바와 같은 엉뚱한 비약”(염무웅)이 이 시를 실패한 시요 난해시로 규정하는 준거 중의 하나인데, 기실 제4연의 “동무여 이제 나는 바로 보마/사물과 사물의 생리와/사물의 수량과 한도와/사물의 우매와 명석성을”에서 제5연의 “그리고 나는 죽을 것이다”로의 연결은 두 연을 매개하지 않는 비약으로, 오히려 고결한 정신의 완결성을 높이려는 시적 전략이라고 보는 것이 타당할 듯하다. ‘바로 보마’는 세계의 현상과 사물의 이치를 ‘나’의 중심에 두고 세계와 맞서겠다는 당당한 선언이다. 김수영은 시를 통해 세계를 변혁시키고자 한 시인이다. 시인의 무기는 시인데, 시는 낙숫물처럼 보잘 것 없어 보이지만, 결과적으로는 바위를 뚫을 수 있다. 김수영의 시정신은 그의 내면세계를 형성하고 있는 유교주의에 깊은 뿌리를 두는 한편, 감수성 예민했던 성장기를 통해 받아들인 서구문예의 현란한 실재가 공존한다. 흐르는 물의 유장함과 떨어지는 낙숫물이 바위를 뚫는 정신의 깊이는 동양의 정서인데 이는 김수영이 시 제목으로 가져온 공자의 도이기도 하다. ‘바로 본다’라는 것은 세계의 현상이 아닌 본질을 보는 행위이며, 김수영은 이 말을 바로 앞의 3연에서 이어지는 ‘나의 반란성’과 연관 지어 말하고 있다. 즉 세상의 상식과 가치, 기준, 관습 등으로 보겠다는 게 아니라 ‘나의 반란성’으로 ‘바로’ 보겠다는 의

미이다. 이는 「거대한 뿌리」(1964)의 ‘무수한 반동’과 일맥상통하는 언어요, 아방 가르드의 ‘전위’, 다다이즘의 ‘반란’과도 연원이 닿는 말이다. “다다이스트들은 반란 그 자체를 그들의 목표로 간주하지 않았다. 반란은 하나의 수단에 불과”¹²⁰⁾했던 것처럼, 김수영에게도 ‘반란’ 혹은 “반란성”은 세계를 ‘바로 보기’ 위한 하나의 수단이었던 셈이다.

마지막 5연에 등장하는 “그리고 나는 죽을 것이다”라는 발언은, 외적으로 현실에 대한 선전포고 같은 시적 선언이며 내적으로 현실의 벽을 극복하려는 자기 성찰적 절규에 가깝다.¹²¹⁾ 그런 점에서 5연의 ‘그리고 나는 죽을 것이다’를 해석하는데 있어, “마지막 시행의 절망에의 예감은 그것이 행위 이후의 절망적 인식이 아니라, 행위 이전의 예감이라는 사실에서, 제스처에 불과하다는 것을 가르쳐 준다. 이 진실 아닌 제스처의 노출”(정과리)이라는 인식에 동의하기 꺼림칙한 것은, 시에 있어서 진실성을 담보하는 방식에는 진실을 통해 진실을 드러내는 길 외에도, 허구나 제스처, 포즈를 통해서도 진실을 드러내는 길이 있기 때문이다. 그래서 ‘절망에의 예감’이라는 이유가 5연의 “그리고 나는 죽을 것이다”에서 왔다면 이는 지나칠 정도로 자의적인 독법이다. 이 말은 정과리의 주장처럼 ‘절망에의 예감’이 아니다. 오히려 강한 희망에의 예감이며, 생의 의지를 노정하고 있다. 본고가 ‘나는 죽을 것이다’를 ‘절망에의 예감’이 아니라 강한 희망에의 예감으로 보는 이유는, 김수영의 시에 나타난 부정정신과 긍정의식에서 찾을 수 있다. 김수영의 시는 남북 분단과 이데올로기의 대립, 정치사회적인 자유의 억압, 자본주의

120) C. W. E. Bigsby, 앞의 책, p.46.

121) 김수영의 이 발언은 에드바르트 뭉크의 그림 「절규」를 연상시킨다. 5연의 “그리고 나는 죽을 것이다”는 그런 의미에서 절규를 시적 비장미로 그린 상징화(象徵畵)라고 할 수 있다. 왜냐하면 죽음과 동일시 할 만큼 절절한 비장미는 절규밖에 없기 때문이다. 그러나 김수영의 비장미는 설움이 묻어나는 절규요 비장미이다. 세계의 공포와 대면하고 있는 자의 ‘설움’이라고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 절규, 혹은 절망 앞에서 ‘나는 죽을 것이다’(朝聞道夕死可矣)라는 이 당당한 선언은 선비적이며 지고한 이상을 설파하고 있다. 왜냐하면 김수영의 시에서 절규하는 시어들은, 「거대한 뿌리」에서처럼 차마 입에 담기 민망한 욕설의 형태로 나타나기도 하지만, 「공자의 생활난」의 “나는 바로 보마”와 “그리고 나는 죽을 것이다”처럼 선비적 당당함으로 나타나기도 한다. 김수영의 시에서 상스러운 욕설이 추하지 않고 지탄 받지 않고 시가 될 수 있는 것은 그가 기존의 관습과 전통, 낙후된 문화의식, 사회적 불평등, 억압된 자유 등을 전복시켜 인간 본질의 휴머니즘이란 가치를 시적 이상으로 삼았기 때문이다. 김수영의 절규를 내면화한 시어들이 선비적 당당함을 담보하는 것은, 그가 어릴 적부터 교육 받은 한학과 유교주의적 이상의 영향도 무시할 수 없지만, 궁극적으로 그의 시에 내재된 현대적인 새로운 모럴과 우리 현실의 모순에 항거하며 변혁을 이끌어내려는 정당성에 기인한다고 할 수 있다.

경제의 침탈과 그 모순을 부정하는 한편, 변혁을 통한 긍정과 사랑을 드러내고 있다. 비록 그의 시에 질게 깔린 설움과 비애 의식이라 할지라도 그것은 “나는 결코 울어야 할 사람은 아니며/영원히 나 자신을 고쳐가야 할 운명과 사명에 놓여있는”(「달나라의 장난」) 긍정과 희망의 사람이며, “적을 형제로 만드는”(「현대식 교량」) 사랑이며, “이제 가시밭, 덩굴 장미의 기나긴 가시가지 까지도 사랑이다/왜 이렇게 벅차게 사랑의 숲은 밀려닥치느냐/(...) /복사씨와 살구씨가/한번은 이렇게/사랑에 미쳐 날뛴 날이 올거다!”(「사랑의 변주곡」)에서 보듯 그는 절망을 노래하지 않는다. 설령 그가 절망을 노래하는 척 하더라도, 김수영은 현실의 부끄러운 자기 자신을 까발리듯 노출시켜 절망처럼 보이는 것들을 무력화시킨 후, 희망과 긍정으로 변주시키는 게 그의 시 창작방법이라 할 수 있다. 그러므로 정과리의 주장을 「공자의 생활난」 5연에 한정해보더라도 “절망에의 예감”은 잘못된 해석이며, 더 나아가 ‘행위 이후의 절망적 인식이 아니라, 행위 이전의 예감’ 이기에 시의 실패라는 말은 더욱 더 동의하기 어렵다. 문제의 본질은 김수영이 ‘진실 아닌 제스처’를 노출하는가 안 하는가라는 진실게임이 아니기 때문이다.

김수영의 이 말을 “사물을 바로 보고 그리고 나서 죽겠다는 것(朝聞道夕死可矣)”¹²²⁾으로 보든, “‘나는 죽을 것이다’라는 마지막 구절도 공자의 말(朝聞道夕死可矣)이기 때문에 공자의 사상과 관련지어 해석하려고 하지만, 여기서는 똑똑히 바로 보는 시선의 순간의 완결성, 순간이 순간으로 이어지는 영원의 완결성으로”¹²³⁾으로 해석하든, 중요한 것은 김수영이 사물을 바로 보기까지, 죽지 않고 치열하게 “道”를 깨닫기 위한 시적 구도의 심정으로 발언했다는 데 있다. 최하림에 의하면 “완결성이란 죽음에 다름 아닌 것이며, 이때의 죽음이란 보는 이의 정신의 가열성을 담지한다.”¹²⁴⁾는 것인데, 이 ‘정신의 가열성’은 김수영이 말한 ‘바로 보마’의 정신의 ‘반란성’에 다름 아닐 것이다. 그 이유는 김수영이 세계를 인식하고 모순을 문학적으로 변혁시키는 데 있어서 무기로 삼은 것이 ‘반동’ 혹은 ‘반란성’이기 때문이다. 김수영의 시에서 시적 자아와 끊임없이 충돌을 일으키는 지배 이데올로기와 자본, 그리고 자유에 대한 통제와 억압에 맞서기 위해 그는

122) 유종호, 「시의 자유와 관습의 굴레」, 『전집 별권』, p.245.

123) 최하림, 앞의 책, p.115.

124) 앞의 책, p.116.

반동과 반란성을 선택할 수밖에 없었다. 그렇기에 김수영은 자신의 처녀작¹²⁵⁾이라 해도 무방한 「공자의 생활난」 마지막 5연 한 문장, “그리고 나는 죽을 것이다”에, 시적 출발의 고고한 정신과 그 정신을 ‘나의 반란성’을 통해 실현하겠다는 자신만의 결의를 펼쳐 놓고 있는 것이다.

웃음은 자기 자신이 만드는 것이라면 그것은 얼마나 서러운 것일까
 푸른 목
 귀여운 눈동자
 진정 나는 기계주의적 판단을 잊고 시들어 갑니다.
 마차를 타고 가는 사람이 좋지 않아요
 웃고 있어요
 그것은 그럼
 토막방 안에서 나는 우주를 잡을 듯이 날뛰고 있지요
 고운 신(神)이 이 자리에 있다면
 나에게 무엇이라고 하겠나요
 아마 잘 있으라고 손을 휘두르고 가지요
 문턱에서.
 이보다 더 추운 날처럼 나는 여기서 겨울을 맞이하다가
 오랜 시간이 경과한 후에도
 이 웃음만은 흔적을 남기고 있을 것이라고 믿는 것은
 어리석은 일
 시간에 달린 기이달란 시간을 보시오
 내가 어리다고 한탄하지 마시오
 나는 내 가슴에
 또 하나의 종지부를 찍어야 합니다.

-「웃음」(1948) 전문

125) “그는 연극을 그만둔 뒤로 집에 들어 앉아 쓴 시 가운데 20편을 조연현에게 보냈는데, 어떻게 된 셈인지 가장 모던하지 않으며 저수준인 「묘정의 노래」가 뽑혔다고 불평했다.”(앞의 책, p.96.) 그런 점에서 김주연은 “처녀작에 대한 그의 격렬한 불만과 자기 부정을 고려하고, 이 작품이 지닌 그의 세계 속에서의 낯선 위치를 생각할 때, 그의 처녀작은 차라리 그 다음번의 작품 「孔子의 生活難」으로 보는 편이 타당할지도 모르겠다.”(김주연, 앞의 글, p.260.)라고 했다.

「공자의 생활난」 뿐만 아니라 「웃음」을 관통하는 공통점 역시 초현실주의의 자동기술법이라 할 수 있다. 여기에서도 결과에 이르게 되는 과정이 심리적이거나 무의식적으로 보이는 낯선 단어들의 병치, 이미지의 연상, 무의미한 이미지의 도약으로 이루어져 있으며, 이것이 이 시들을 어렵게 만드는 이유다. 특히 “웃음”, “푸른 목”, “귀여운 눈동자”, “나는 기계주의적 판단”, “마차를 타고 가는 사랑”, “토막방 안에서 나는 우주를 잡을 듯이”, “고운 신”, “겨울”, “시간에 달린 기이दार 시간”, “종지부” 등의 이미지들의 병치가 자동기술법의 특징을 보여주고 있다.

나는 발가벗은 아내의 목을 끌어안았다
 산림(山林)과 시간(時間)이 오는 것이다
 서울역에는 화환(花環)이 처음 생기고
 나는 추수(秋收)하고 돌아오는 백부(伯父)를 기다렸다
 그래 도무지 모-두가 미칠 것만 같았다
 무지무지한 갱부(坑夫)는 나에게 글을 가르쳤다
 그것은 천자문(千字文)이 되는지도 나는 모르고 있었다
 스폰과 성냥을 들고 여관(旅館)에서 나는 나왔다
 물속 모래알처럼
 소박(素朴)한 습성(習性)은 나의 아내의 밑소리부터 시작(始作) 되었다
 어느 교과서에도 질투의 00은 무수하다
 먼 시간(時間)을 두고 물속을 흘러온 흰 모래처럼 그들은 온다
 U·N위원단이 매일 오는 것이다
 화환이 화환이 서울역에서 날아온다
 모자 쓴 청년(靑年)이여 유혹(誘惑)이여

-「아침의 유혹」(1949.4.1.) 부분

「아침의 유혹」 경우 역시 시 행과 행 사이 이미지의 도약이 급격하게 전환되고, 서로 상이한 낯선 이미지의 병치로 인해 해독 불가능한 상태를 보이며, 무의식의 상황에서 받아쓴 것 같은 이미지가 연출되고 있다. 「아침의 유혹」은, 제목처럼 시상을 유혹하는 이미지들로만 가득할 뿐만 아니라 시의 내용이 이미지의

혼란을 가중시키는 효과를 노린 것으로 보아 자동기술법으로 보아도 무방할 것이다. 「공자의 생활난」 뿐만 아니라 「웃음」, 「아침의 유혹」의 시에서 발견되는 성향을 크게 두 가지로 구분해볼 수 있다. 하나는 초현실주의적인 자동기술의 기법이고, 다른 하나는 아직 정체성이 확립되지 않은 서투른 모더니스트의 면모인 것인데, 이 두 가지 경향이 혼재한다고 볼 수 있다. 이 둘의 혼재는 의고적 성향과 함께 김수영의 1940년대 시에 보이는 특징이라 할 수 있다. 그 이유는 1940년대의 김수영이 아직 자신만의 시세계를 구축하지 못했다는 것을 반증하는 것이기도 하다. 이 무렵의 김수영은 '마리서사'에 드러나게 되면서 여기에 모인 모던한 시인들에게 가진 열등감, 특히 당대 첨단인 모던 보이였던 박인환을 비롯한 예술가로부터 받은 예술적인 충격, 그리고 모더니스트로서의 자신에 대한 정체성의 혼란 등을 경험했는데, 이 시기의 작품에는 김수영의 시세계가 형성되어가는 과정이 고스란히 반영되어 있다. 정재찬이 말한바와 같이 어쩌면 박인환에 대한 “직·간접의 공세와 자기과시”¹²⁶⁾로서 「공자의 생활난」의 시를 김수영이 썼다고 할 수도 있으나, 본고는 그러한 주장에 동의하지는 않는다. 김수영으로서는 당시 신세대 모더니스트들로부터 자신의 시를 인정받고 싶은 욕망과, 한편으로는 모더니즘을 추구하면서도 모더니즘의 허위에 대한 반동으로 고민하면서 자신만의 시를 구축하고 싶은 욕망 또한 있었을 것이다. 김수영 자신이 쓴 「마리서사」(1966)에서 박인환이 운영하던 서점 '마리서사'가 리버럴리스트들의 아지트 같은, “전위예술의 소굴”¹²⁷⁾이었다고 말한 데서도 알 수 있듯, 그에게는 그곳에서 만나는 시와 예술, 그리고 소위 말하는 모던 보이 예술가들을 선망하면서 동시에 그들의 허위를 눈치챈던 것이다. 따라서 김수영의 1940년대 시는 초현실주의와 모더니즘, 그리고 의고적 복고주의라는 여러 경향이 동시에 공존할 수 있었던 것이다.

김수영에게 있어서 이 시기는 한 인간으로 그리고 견고한 시인으로 성장해가는 자기형성기, 혹은 시의 수업시대라고 명명할 수 있다. 예컨대, 「연극하다가 시로

126) 정재찬, 「김수영론: 허무주의와 그 극복」, 문학사와비평연구회편, 『1960년대문학연구』, 예하, 1993, p.175. 정재찬의 말처럼 박인환에 대한 '자기과시'로서의 개연성은 일정부분 있을 수 있지만, 그러기에는 「공자의 생활난」의 시가 박인환을 비롯한 당시 첨단의 모더니스트들의 시풍과도 잘 맞지 않고, 형식은 모더니즘 풍이지만 내용은 선비풍의 전통적 가치를 추구하고 있다고 할 수 있다.

127) 「마리서사」, 『전집2』, p.106.

전향」이란 그의 글에서 보듯, 그가 연극하다가 혼자서 시를 쓴 점, 처녀작을 “나의 마음의 작품목록에서 지워 버리고” “<의미가 없는> 시를 썼다”¹²⁸⁾라고 스스로 진술한 점 등은, 이 시기 김수영의 복잡하고 미묘한 심정을 그대로 노정하는 것이다. 따라서, 처녀작 「묘정의 노래」에 나타난 의고적 성향, 「공자의 생활난」에서 보여 지는 초현실주의의 자동기술법과 함께 마지막 행 “그리고 나는 죽을 것이다”의 유가적이고 선비적인 전통가치 취향은, 그의 1940년대가 어떤 형식으로든 시의 수업시대 성격이었음을 보여준다.

그 중에서도 「공자의 생활난」, 「웃음」, 「아침의 유혹」에 나타난 초현실주의적 경향들은 그런 면에서 이 시기의 독특한 특징이라 할 수 있을 것이다. 김수영이 산문 「요즈음 느끼는 일」(1963.2)에서 ‘앙드레 브르통’이나 ‘트리스탄 차라’ 같은 초현실주의자들을 언급하며 다다와 더불어 초현실주의를 적극 옹호하는 걸 보면, 그가 브르통의 「초현실주의 선언문」(1924)을 보았으리란 추측은 충분히 가능한 일이다. 그의 독서편력으로 볼 때, 그의 진술에서도 ‘마리서사’를 드나들면서 초현실주의 시인 ‘앙드레 브르통 시집’과 ‘폴 엘뤼아르의 『처녀수태(受胎)』’를 비롯하여 ‘마리 로랑생 시집’, ‘장 콕토 시집’ 등의 시집이 언급되고 있다. 따라서 김수영이 「초현실주의 선언문」에 들어있는 브르통의 ‘자동기술의 실행 방법’에 대하여도 잘 알고 있었으리란 것은 충분히 짐작이 가능하다. 브르통의 ‘자동기술의 실행 방법’¹²⁹⁾은 마치 시인이 시를 쓰는 과정을 토막토막 글로 펼쳐놓은 것을 말한다. “의식적이고 의미 지향적인 작시법 대신에 무의식적이고 반미학적인 언어의 표현을 모색하려던 브르통의 계획”¹³⁰⁾처럼, 즉 자동기술의 기법처럼, 김수영

128) 「연극하다가 시로 전향-나의 처녀작」, 『전집2』, p.333.

129) 「초현실주의 선언문」(1924)에서 앙드레 브르통이 말한 ‘자동기술의 실행 방법’은 다음과 같다. “가능한 한 정신을 집중시키기에 적합한 장소에 자리 잡은 후, 글쓰기에 필요한 도구를 갖고 있도록 하라. 가능한 한 수동적이거나 수용적인 상태에 있도록 하라 자신의 천분이나 재능, 또는 다른 사람들의 재능을 염두에 두지 말라. 문학은 그 무엇과도 통할 수 있는 보잘 것 없는 길 중의 하나임을 명심하라. 주제를 미리 생각하지 말고 빨리 쓰도록 하라. 기억에 남지 않도록 또는 다시 읽고 싶은 충동이 들지 않도록 빠르게 쓰도록 하라. 첫 구절은 저절로 씌어질 것이다. 물론 객관화되기만을 바라는 우리의 의식적 사고와는 다른 구절들이 시시각각으로 떠오를 것은 분명하다. 다음에 어떤 구절이 떠오를 것인지 미리 알기는 어렵다. 왜냐하면 이미 첫 구절을 썼다는 사실이 최소한의 지각을 자극한다고 인정하더라도 다음에 씌어질 구절은 우리들의 의식적인 활동과 동시에 무의식적인 활동에 속해 있기 때문이다.”(오생근, 앞의 책, p.57.)

130) 앞의 책, p.55.

의 시 「공자의 생활난」, 「웃음」, 「아침의 유혹」에 나타나는 각 행의 이미지는, 행마다 논리적인 비약을 함으로 시의 이미지가 모호해지고 시 전체의 논리적 틀 또한 명확하지 않다. 김수영이 이러한 자동기술법을 쓴 이유는 앙드레 브르통의 동기가 그랬던 것처럼, 현실이라는 장벽에 부딪혔을 때, 그 벽을 전복시킬 방법으로 무의미한 언어를 활용한 것이라 생각된다. 다다이즘과 초현실주의에 앞장서서 아방가르드 문학을 추구했던 유럽의 시인들로서는 특별할 것이 없는 경향이었을 것이다. 그러나 김수영에게 자동기술법이란 특별한 의미가 있었다. 그것은 현실에 충격을 가해 전통적인 시의 틀을 벗어남은 물론, 모더니즘을 하면서도 ‘마리서사’의 모더니스트 시인들로부터 자신의 시가 “묵살의 대상이 되고”¹³¹⁾, “푸대접”¹³²⁾을 받고, 더욱이 박인환으로부터 시가 “<납았다>는 수모”¹³³⁾를 받았던 것도, 그가 초현실주의에 기대 한 이유는 될 수 있을 것이다. 자존심 강한 김수영으로서 모더니스트들에 대한 콤플렉스를 벗어나는 방법으로서 초현실주의의 자동기술법이 하나의 시적 탈출구가 되었으리란 짐작은 불가능한 것이 아니다.

이처럼 김수영이 초현실주의의 자동기술법을 자신의 시에 도입한 1940년대 후반은, 처녀작 콤플렉스와 모더니스트로서의 정체성의 혼란, 그리고 ‘마리서사’로 상징되는 박인환과 <신시론> 동인들에 대한 열등의식 등을 통해 자아를 확립해 가는 시기였다. 이 시대는 예술사적으로도 다다(1916)와 쉬르레알리즘(1924)의 자장이 짙게 남아있던 시기로, 아방가르드 전성기 못지않은 영향력을 끼치고 있었다. 김수영이 시에서 자동기술법을 나타낸 것이, 역사적 아방가르드가 롤랑 바르트에 의해 죽음을 선고받은 1960년대 훨씬 이전이었으므로, 외국문학과 선진 문화예술에 깊이가 있고, 또한 미국과 일본, 유럽의 예술사조에 민감하던 20대 중후반의 김수영으로서, 초현실주의에 대한 실험적 시도가 당연했을지 모를 일이다. 그렇지만 앙드레 브르통을 위시한 일군의 초현실주의 시인들과 김수영의 초현실주의 시가 다른 점은 그의 ‘전위적 사상성’에 있다고 할 수 있다. 초현실주의 시인으로서 브르통은 ‘자동기술’을 통해 인간의 무의식으로부터 해방을 추구

131) 「연극하다가 시로 전향-나의 처녀작」, 『전집2』, p.333.

132) 같은 곳.

133) 같은 곳.

하며 자동기술 그 자체에 함몰되어 실험시를 썼지만, 김수영은 완전한 자동기술에 의존하여 초현실주의를 설파한 것이 아니라, 자동기술에 자신의 ‘전위적 사상성’을 도입하였으니, 어찌 보면 변주된 자동기술로서의 초현실주의 시를 썼다고 할 수 있을 것이다. 김현승이 상술했듯 김수영의 초현실주의 시가 지닌 힘이 그의 ‘사상성’이라고 한다면, 그것은 그가 시를 통해서 인간이라면 보편적으로 지향하는 휴머니즘을 지향하며, 삶과 세계를 억압하는 것들로부터 어떤 정신의 해방을 모색하려고 한 것이라고 판단할 수 있다. ‘정신의 해방’, 그것은 초현실주의의 강령같은 것으로 브르통의 글에도 잘 나타나 있다. 훗날 앙드레 브르통이 「초현실주의란 무엇인가?」(1934)에서 재차 확인하듯이, 초현실주의의 목표는 무엇보다도 “정신의 해방(liberation of the mind)”¹³⁴⁾에 있었던 것이다. 김수영은 그 의식을 전위적 사상성으로 발전시킨 것이다.

그러나 김수영의 초현실주의 실험은 1950년대에 일시적으로 중단된다. 김수영의 시에서 초현실주의 기법의 실험은 1940년대와 김현승이 지적한대로 1960년대(「현대식 교량」 1964, 「꽃잎1」 1967, 「꽃잎2」 1967)에서 주로 발견된다. 1950년대에 그 실험이 중단된 것은 1950년대야말로 김수영에게는 전쟁으로 하여 삶과 죽음의 경계를 넘나드는 가혹한 시련기였으며, 현실에 대한 극복의지를 통해 1960년대로 비약하기 위한 시정신이 구축되던 연대였다는 데에 원인이 있을 것이다. 다시 말해서, 1950년대는 김수영의 시가 현실과 생활의 설움과 비애를 표상하는 시기이다. 전쟁 후 의용군으로 나가 생사의 경계에서 겪은 공포, 포로수용소 생활, 석방 이후의 생활고와 이데올로기 후유증 등은 더 이상 그의 시를 초현실주의에 머물 수 없게 하였을 것이다. 설령 그가 이 무렵 초현실주의를 추구하였다 하더라도, 그것은 실제 현실을 초월하여, ‘초(超)’ 현실을 지향해야 하므로, 당대의 그에게는 꿈만 같은 불가능의 일이었다. 전쟁 후 살아남은 자들은 슬픔을 느낄 새도 없이 삶의 현장에서 고투해야 했고, 김수영 역시 현실을 극복해야만 하는 삶의 문제에 직면한다. 그것이 1940년대나 1960년대와 달리 김수영으로 하여금, 더 이상 초현실주의 성향의 시를 쓸 수 없게 만든 요인이기도 할 것

134) Andre' Breton, "What is Surrealism?"(1934), *What is Surrealism?*(New York: Pathfinder, 1978), p.155. 정은영, 「역사적 아방가르드의 미학과 정치학의 갈등: 구축주의와 초현실주의를 중심으로」, 『현대미술사연구』, Vol.34, 2013, p.198.

이다. 그 과정에서도 김수영은 1960년대에 쓴 다음의 일기에서 보듯 초현실주의에 대한 열망을 그토록 염원했는지 모른다. 김수영의 초현실주의에 대한 직접적 언급은 4.19 이후에 기록된 일기와 산문에서도 쉽게 확인할 수 있다.

정말로 나는 미쳐있다. 허나 안 미쳤다고 생각하고 살고 있다.

나는 쉬르레알리즘으로부터 너무나 오랫동안 떨어져서 살고 있다. 내가 이제부터 앞으로(언젠가) 정말 미쳐버린다면 그건 내가 쉬르레알리즘으로부터 너무 오랫동안 떨어져 있었던 탓이라고 생각해다오. 아내여, 나는 유언장을 쓰고 있는 기분으로 지금 이걸 쓰고 있지만. 난 살테다!¹³⁵⁾

이를 통해서 4.19 이후에도 김수영의 시적 준거가 여전히 초현실주의였다는 사실을 짐작해 볼 수 있다. 이를 두고 오세영은 “그가 원래 쉬르레알리즘 시를 썼고 지금도 쓰고 싶지만 참여시 창작을 위해서 이를 유보하고 있다”¹³⁶⁾고 했는데, 참여시를 쓰기 위해 초현실주의 시를 유보했다는 지적은 지나치게 이분법적인 논거이며 오독이라 할 수 있다. 오세영의 이러한 논거는 4·19를 변곡점으로 변화된 김수영의 현실참여적인 시 창작방법에 기인하겠으나 그것은 표면적인 것에 불과하다. 오히려 김수영의 이 말은 그의 내면 깊은 곳에 아직도 존재하는 쉬르레알리즘적 초자아(superego)가 4·19혁명의 좌절을 통해 허무적으로 돌출된 감상적인 고백으로 보는 것이 타당할 듯하다.

135) 「일기초2」, 『전집2』, p.509.

136) 오세영, 『20세기 한국시인론』, 월인, 2005, p.128.

김수영이 참여시를 쓰기 위해 쉬르레알리즘 시를 유보하고 있다는 오세영의 독법은 단순화된 이분법의 틀에 빠질 우려가 있다. 김수영이 4·19를 통해 혁명적 개안을 하고, 그의 문학세계가 혁명을 내면화하여 언론·사상·표현의 자유를 지향함은 물론 타자를 향한 사랑의 변주로 나아갔다는 기존 연구는 주지하는 바와 같다. 이러한 경우에서 보듯 한 시인이 보여주는 시세계의 변화는, 역사철학적으로 합법칙성을 드러내는 것이 아니라, 시적 감수성으로 세계를 사유하는 관점에서이다. 김수영의 경우 더 그랬다. 그가 「저 하늘 열릴 때」(『전집2』, p.162.)란 편지에서 월북 친구 김병욱에게 쓴 글에서 보듯, 김수영은 4·19를 ‘작열’로 인식한다. ‘작열’은 이성적이고 과학적인 언어가 아니라 시인의 시 같은 감정 언어이다. 여기서 말하고자 하는 것은 김수영의 글에서 묻어나는 급진적 감수성, 혹은 과장된 감수성을 지적하고자 함이다. 즉 혁명 1주년을 두 달여 앞둔 시점에 쓴 그의 일기 역시 쉬르레알리즘에 대한 고백이 오세영의 주장처럼 참여시를 쓰기 위한 유보의 의미가 아니라, 변증법적으로 시가 발전해나가는 과정에서의 회한 많은 일종의 감상적 고백록으로 보는 것이 타당하다고 생각된다. 참고로 김수영이 4·19를 ‘작열’로 인식한 내용은 다음과 같다. “4월의 재산은 이러한 것이었소. 이남은 4월을 계기로 해서 다시 태어났고 그는 아직까지도 **작열**하고 있소. 맹렬히 **지열**하게 **작열**하고 있소.”(최하림, 『김수영 평전』, 실천문학사, 2001, p.288.)^(강조-인용자.)

3. 설움이 지배하는 아방가르드 정신

3.1. 설움극복의 의지와 전통부정의 정신

‘설움’은 김수영 시를 형성하고 있는 원천으로 그의 문학을 지탱해온 원형질적인 이미지라고 할 수 있다. 김수영의 ‘설움’은 해방 후 그가 작품 활동을 시작한 1940년대 중반부터, 전쟁체험이 각인된 1950년대, 그리고 4·19와 5·16의 명암이 드리운 1960년대까지 그의 시 전반을 관통하는 키워드라고 할 수 있다. 물론 “金洙暎의 시적 주제는 자유이다.”¹³⁷⁾ 라는 김현의 말을 상기하지 않더라도, 김수영의 시가 지향하는 자유에 대한 투철한 의식을 부정할 연구자는 없을 것이다. 김수영의 시가 밀고 나가는 자유에 대한 도저한 정신은 그의 시에서 현실이며 이상이고, 지상에서 실존해야 하는 이데아임에 분명하다. 그러나 김수영의 “자유는 설움·비애라는 소시민적 감정을 통해 역설적으로 표현”¹³⁸⁾된다고 보는 것이 옳다. 다시 말해서, 설움은 일종의 에토스(ethos), 즉 예술작품에 담긴 도덕적, 이성적인 특성으로서, 자유 또한 설움의 역설적 변주로써 표현된다고 생각한다. 본고에서는 김수영 시의 원형적 이미지로서의 설움이 1940년대와 1950년대를 거치며, 1960년대에 이르러 어떤 형태로 아방가르드 의식을 함의하게 되었는지를 살

137) 김현, 「자유와 꿈」, 『전집 별권』, p.105.

김현은 김수영의 시적 주제가 자유이며, “그것은 그의 초기 시편에서부터 그가 죽기 직전에 발표한 시들에 이르기까지 그의 끈질긴 탐구의 대상을 이룬다. 그는 그러나 엘뤼아르처럼 자유 그 자체를 그것 자체로 노래하지 않는다. 그는 자유를 시적, 정치적 이상으로 생각하고, 그것의 실현을 불가능케 하는 여건들에 대해 노래한다. 그의 시가 노래한다 라고 쓰는 것은 옳지 않다. 그는 절규한다.”(앞의 책, 같은 곳.)라고 하며 자유에 관한 분석을 하고 있다. 김현은 이 글에서 “그가 그의 첫 작품을 발표한 1946년에서부터 4·19가 일어난 1960년에 이르기까지 자유는 설움·비애라는 소시민적 감정을 통해 역설적으로 표현 된다.(강조-인용자) 1960년에서 61년에 이르는 사이, 그것은 사랑과 혁명으로 설명되며, 그 이후의 시작 활동에서는, 그것이 그것을 불가능케 하는 적에 대한 증오와, 그 적을 그대로 수락할 수밖에 없는 자신에 대한 연민·탄식으로 설명된다.”(같은 곳.)라고 하며 김수영의 자유가 잉태한 소시민적 감정인 설움·비애가 자유의 역설적 표현이라고 했지만, 이는 본고의 입장과 갈리는 대목이다. 본고는 김수영 문학을 근본적으로 탄생 시킨 시적 주제는 ‘설움’이며, 그는 설움을 주제로 자유, 사랑, 전위, 불온, 혁명 등 그의 시세계를 형성하고 있는 주제어를 변주시켰다고 생각한다. 그리고 설움이라는 김수영 문학의 탯줄이 생산한 또 다른 시적 주제가 자유와 사랑이고, 설움이 4·19라는 혁명을 통해 아방가르드 의식을 발화시켰다고 판단하고 있다.

138) 같은 곳.

펴보고자 한다.

김수영의 설움에 대해서는 역사적 사건을 기점으로 시대적인 구분이 가능하다. 우선 그것은 4·19 이전의 설움 의식과 5·16 이후의 설움 의식으로 크게 구분할 수 있다. 김수영의 설움 의식은 이렇듯 역사적 전환기를 중심으로 변화를 보이는 특징이 있다. 4·19 이전의 설움 의식은 그의 처녀작이 발표된 1945년부터 1960년 4·19 혁명 이전까지의 작품을 통해 나타나는 것으로, 그 시기에는 전통에 기댄 비감한 정조로서의 설움과 상실감에서 오는 설움이 주로 나타난다. 이 무렵의 작품에는 「공자의 생활난」처럼 초현실주의에 대한 김수영의 의지가 전통 혹은 유교적 공자의 이미지와 결합된, 그러면서도 유교적 이데올로기를 해체하며 현대로 나아가려는 독특한 형태로 나타나기도 하고, 「웃음」, 「아침의 유혹」처럼 초현실주의 시풍이 짙게 드러나기도 한다. 하지만, 1940년대의 작품들은 대부분 설움에 침잠된 형태로 나타나는 특징이 있다고 할 수 있다. 그러나 전쟁으로 시작된 1950년대는 김수영에게 삶이라는 현실과 날카롭게 대면하는 시기인 것으로 그는 첫 번째 시적 전환기를 맞게 된다. 1950년 전쟁 발발 이후부터 1960년 4·19 이전까지 그의 시편들은, 전쟁의 상처와 의용군 경력의 콤플렉스, 현실을 극복하기 위한 자아성찰, 자력갱생의 각성이 겹쳐진 상태에서 상실에 대한 설움의 정서가 짙게 드러난다. 전쟁체험이 김수영에게 첫 번째 시적 전환기를 갖게 했다면, 역사상 미증유의 혁명인 4·19는 그에게 두 번째 시적 전환기를 만들었다. 다음으로 4·19가 혁명의 자궁과 혁명의 좌절에 따른 설움을 느끼게 했다면, 5·16은 그에게 역사의 반동이 무엇인지 각인시키며 새로운 시적 전환기를 만든다. 5·16 이후의 설움 의식은 1968년 타계하기까지 반혁명에 대한 절망으로서의 설움에서부터 벗어나 자기모멸을 통한 설움 극복의 의지로 나아가는 시기의 산물이라고 할 수 있다.

설움과 그 극복의 과정은 김수영의 모든 시대를 관통하는 통과 의례라고 할 수 있다. 설령 김수영 작품에 있어서 시적 주제가 자유로 해석되거나 사랑으로 인식된다 하더라도, 그의 시 정신에 면면히 흐르는 설움은 자유나 사랑의 배면에 각인되어 그의 시 중심부를 형성한다.

우선 4·19 이전의 설움 의식을 고찰하기 위하여 그의 처녀작이라 할 수 있는

40년대 「묘정(廟廷)의 노래」를 시작으로 1950년대의 설움의 양상까지 살펴보기로 하자.

1

남묘(南廟) 문고리 굳은 쇠문고리
 기어코 바람이 열고
 열사흘 달빛은
 이미 과부의 청상(靑裳)이어라

날아가던 주작성(朱雀星)
 깃들인 시전(矢箭)
 붉은 주초(柱礎)에 꽃혀 있는
 반절이 과하도다

아아 어인 일이나
 너 주작의 성화(星火)
 서리 얹은 호궁(胡弓)에
 피어 사위도 스럽구나

한아(寒鴉)가 와서
 그날을 울더라
 밤을 반이나 울더라
 사람은 영영 잠귀를 잃었더라

2

백화(百花)의 의장(意匠)
 만화(萬華)의 거동의
 지금 고요히 잠드는 얼을 흔드며
 관공(關公)의 색대(色帶)로 감도는
 향로의 여연(餘烟)이 신비한데

어드메에 담기려고
 칠흑의 벽판(壁板) 위로
 향연(香烟)을 짝어
 백련(白蓮)을 무늬 놓는
 이 밤 화공의 소맷자락 무거이 적서
 오늘도 우는
 아아 짐승이냐 사람이냐.

-「묘정(廟廷)의 노래」(1945) 전문

김수영 자신은 이 작품을 두고 “「묘정의 노래」는 어찌된 셈인지 무슨 불길한 곡성 같은 것이 배음으로 흐르고 있다. 상당히 엑센트릭한 작품이라고 생각된다.”¹³⁹⁾라고 했다. 그 자신이 엑센트릭(eccentric), 즉 ‘별난’, ‘중심을 벗어난’ 작품이라고 우회적으로 말하고 있듯이, 이 작품은 그의 전 작품을 통틀어 가장 김수영답지 않은 시라고 해도 무방할 정도이다. 그래서인지 김수영 자신도 처녀작에 관한 글을 쓰며 이 시보다 좀 더 모던한 작품이 처녀작으로 발표되기를 원했지만 “고색창연한 「廟廷의 노래」가 뽑혀서 실려졌다”고 불만 섞인 토로를 했던 것이다.

이 시의 특징은 시어들 자체가 옛 말투나 어휘를 사용하여 고풍스러운 분위기를 연출한다는 데에 있다. 예를 들면, “남묘(南廟) 문고리”, “청상(靑裳)”, “주작성(朱雀星)”, “시전(矢箭)”, “주초(柱礎)”, “성화(星火)”, “호궁(胡弓)”, “한아(寒鴉)”, “잠귀”, “백화(百花)”, “의장(意匠)”, “만화(萬華)”, “관공(關公)”, “색대(色帶)”, “여연(餘烟)”, “벽판(壁板)”, “향연(香烟)”, “백련(白蓮)” 같은 시어들이 그것이다. 뿐만 아니라 한자어의 옛 말투로 지어낸 동묘에 대한 풍경 묘사가 음울하고 비감한 정서를 발산하여 시적 화자가 사물 속에 침몰한 듯한 인상을 준다. 시인은 이 작품에서 대상을 노래하되 시적 주체와 객체와의 거리를 팽팽히 유지하지 못하고 시의 풍경에 제압당한 인상이며, 대상을 객관화하는 데 한계를 노출하기도 한다. 어찌 보면 풀지 못한 한(恨)과 같은 설움이 이 작품의 풍경마다 진을 치고 비극적 이미지를 보이고 있는 듯하다. 그렇지만 이 시는 김수영의 문학적

139) 「연극 하다가 시로 전향-나의 처녀작」, 『전집2』, p.333.

모태가 모더니즘이기는 하지만, 그 이면에 전통에 기댄 비감한 정조로서의 설움이 또 다른 모태로 보존되어 있다는 것을 증명하는 작품이기도 하다. 해방되던 해에 시를 쓴 점을 감안하더라도, 이 작품은 과거의 몰락에 대한 아련한 외경과 한편으론 전통의 해체에 대한 설움을 표상하고 있으며, 다른 한편으론 근대성을 표방하는 시점에서의 복고적 회상이 나타나 있어서, 김수영 시에서 좀체 보기 어려운 독특함을 띠고 있다. 박남철에 의하면 “「廟廷의 노래」는 詩人 金洙暎의 비극적인 세계관과 ‘전통지향성(tradition orientation)’을 함께 엿볼 수 있는”¹⁴⁰⁾ 작품으로 그의 시에 있어서 또 다른 한 축인 “현대지향성(modernity orientation)”과 대립한다고 했는데, 여기에는 근대성 혹은 현대성 앞에서 청산되어야 할 봉건 역사에 대한 설움 의식이 근본적으로 깔려 있다.

김수영 시에 있어서의 이중적 지향점이라고 하면 ‘전통성’과 ‘현대성’이라고 할 수 있을 것이다. 김수영의 시는 전통과 현대의 경계에서, 혹은 전통에서 모던 이미지를 노정하고, 현대에서 전통 이미지를 빚어 독특한 설움 의식을 연출한다. 따라서 그가 시에서 보여주는 주제 의식, 즉 사랑과 자유, 혁명과 불온 의식에는 어떤 형태로든지 설움이 내재되어 있다. 이처럼 그의 설움 의식은 처녀작인 「묘정의 노래」에서도 예외 없이 나타나는 것이다. 여기서 설움은 복고적이고 회고적인 이미지로 돌아갈 수 없는, 상실된 원형에 대한 그리움을 표출하고 있다. 이 작품에 나타난 의고적 이미지들의 중첩은, 김수영이 이후의 시에서 보여준 독특한 자유 의식이라든지, 사랑, 혁명과 같은 전위적 메시지를 담아내지 못하고, 오래된 웅기 안에 들어앉아 자신만의 설움을 시적으로 형상화하려 애쓰고 있어서, 김수영다운 시들과는 다른 방향으로 전개된 작품이라고 할 수 있다.¹⁴¹⁾

140) 박남철, 「김수영 시문학의 제1시대 연구-전통지향성과 현대지향성을 중심으로」, 경희대 석사논문, 1983, pp.17-18.

141) 김현에 의하면 “「廟廷의 노래」에서는 趙芝薰류의 회고 취미가 오히려 압도적이다.”(김현, 앞의 글, 같은 곳.)라는 것인데, 이는 김수영 내면에 간직된 전통 세계에 대한 의식이 간단치 않다는 것을 말해준다. 이러한 전통 세계에 대한 “외경과 공포”는 김수영의 “어린 영혼에”, 그리고 그의 유년의 의식을 면면히 흐르는 복고주의 정서에 각인되어 시정신의 한 축을 형성하고 있다. 김종윤에 의하면 “「廟廷의 노래」는 현실을 바로 보려는 김수영의 정신적 태도와 그의 시를 물들이고 있는 설움의 정조에 대한 원형적 이미지가 내포된 시일뿐만 아니라 廟廷의 靜寂이나 신비롭고 외경스런 분위기의 전달에도 성공하고 있는 시라고 할 수 있다.”(김종윤, 「김수영 시 연구」, 연세대 박사논문, 1988, p.97.) 김정환은 여기서 한걸음 더 나아가 김수영의 설움이 단순히 전통에 대한 추구가 아니라 현실의 생활난을 전통기법으로 전면에 드러내고 있다고 진단한다. 그에 의하면 “「묘정

이처럼 김수영의 처녀작을 통해 본 설움은 시인의 시 의식의 근원을 형성하고 있는 전통에 대한 의식적·무의식적인 정조가 혼재한, 외경스럽고 비감한 이미지를 발산한다. 그러나 이 시와 같은 해에 발표된 「공자의 생활난」에 나타난 설움은, 「廟廷의 노래」에서 보여준 전통지향과는 달리 모더니즘의 난해시적 성격, 초현실주의적 경향을 보인다는 점에서 차이가 있다. 여기에서 「공자의 생활난」에 나타난 설움의 양상을 좀 더 세부적으로 규명해봄으로써 초기작이라 할 수 있는 1940년대 시에서의 설움의 궤적을 다양하게 진단해보고자 한다.

꽃이 열매의 상부에 피었을 때
 너는 줄넘기 장난을 한다

나는 발산한 형상을 구하였으나
 그것은 작전같은 것이기에 어려움다

국수-이태리어로는 마카로니라고
 먹기 쉬운 것은 나의 반란성(叛亂性)일까

동무여 이제 나는 바로 보마
 사물과 사물의 생리와
 사물의 수량과 한도와
 사물의 우매와 명석성을

그리고 나는 죽을 것이다

-「공자(孔子)의 생활난」(1945) 전문

4연의 첫 행 “바로 보마”에는 어떤 이유에서든 대상과 자기 자신을 바로 볼 수 없었던 현실의 설움이 역설적으로 축약돼 있다. 시인이 대상과 자기 자신을

의 노래」는 전통의 배경으로 숨으면서 설움의 장을 생활난으로 구체화 한다”는 것이다.(김정환, 앞의 글, p.252.)

바로 보아야 하는데 바로 보지 못할 때, 그 원인이 무엇이든 내면에는 근본적으로 설움이 자리하게 마련이다. 김수영에게는 이후에도 시적 각성이든, 자아성찰이든, 그의 세계관에 근본적으로 자리한 비극적 인식과 출신 성분, 성장과정에서 배태된 열등감, 등단 이후 박인환을 비롯한 모더니스트 앞에서의 열패감, 좌익 경력, 6·25와 인민군 경력, 4·19의 좌절과 5·16의 울분 등이 총체적으로 각인된 설움의식을 발전시키게 되는데, 그가 불의의 사고로 타계하기까지 여기에서 자유롭지 못했다. 그런 이유로 김수영의 시는 설움에서 출발하여 설움이라는 종착역에 멈춰 있다. “사물과 사물의 생리와/사물의 수량과 한도와/사물의 우매와 명석성을” “동무여 이제 나는 바로 보마”라는 단순하지만 이 놀라운 선언은, 김수영이 현실을 바로 보지 못하는 한계와 설움을 딛고 극복해야지만 미래로 나아갈 수 있다는 각성과 내적 자기 혁명의 의지를 담고 있다. 각성과 자기 혁명이 일어나는 자리에는 설움을 깨치고 나가려는 의지가 동반된다. 「공자의 생활난」에 나타난 정신의 결사체 같은 설움 의식은 결국에는 죽음을 두려워하지 않는, 극한의 치열한 자기 각성을 통해 현실의 모순과 대항할 수 있는 정신으로 나타나, 한국 현대시사에서 김수영에게서만 볼 수 있는 특이한 양상을 형성하게 된다. 이 시에서 정신의 결사체로서의 설움을 비장하게 드러내고 있는 시어를 꼽자면, 3연의 “나의 반란성(叛亂性)”과 4연의 “바로 보마”와 5연의 “그리고 나는 죽을 것이다”를 들 수 있다. ‘나의 반란성’으로 세계를 바로 보겠다는 것은 기존 질서의 전복을 통한 결의를 다짐하는 것이며, 그것은 곧 문학적 전복을 통한 세계관의 변혁에 대한 결의를 지향하며, 이는 죽음을 담보로 할 만큼 비장한 정신의 결사를 의미한다. 이 시의 핵심 시어는 역시 “바로 보마”라고 할 수 있다. 기존 연구에서 “바로 보마”를 이 시의 핵심으로 읽은 논자로는 최하림, 김현, 김주연, 유종호를 들 수 있고,¹⁴²⁾ 근래에 들어서는 김승희의 “바로 보마” 해석¹⁴³⁾을 주목 할 필요

142) 최하림은 “「공자의 생활난」이 발표 직후부터 오늘까지 반세기를 두고 주목 되는 것은 ‘나는 바로 보마’라는 6자 때문이라고 봐도 된다. 그 6자는 김수영의 모든 시의 정신이자 좌표가 되고 있으며, 그의 생애를 시류와 맞서서 싸우며 살아가게 하였다. 다시 말하면 ‘나는 바로 보마’가 김수영을 자유이게 하였다고 할 수 있다.”(최하림, 앞의 책, p.116.)라는 이 말에 주목했다. 김현은 “바로 본다”라는 표현과 “나의 叛亂性이라는 어휘와 밀접하게 관련되어 있”는 점에 주목하여 “바로 본다는 것은 대상을 사람들이 그 대상에 부여한 의미 그대로 이해하지 않고, 그 나름으로 본다는 것을 뜻한다. 그것은 도식적이고 관습적인 대상 인식이 아니다. 그런 의미에서 그것은 상식에 대한 반란을 뜻한다. 그의 반란성은 그 비관습적이며, 비상투적인 그의 대상 인식을 지칭하는 어휘”로 “그것

가 있다. 물론 본고가 지향하는 바처럼 그 의미를 설움에 두고 있지는 않지만,

은 때때로 作亂이라는 어휘로 대치되기도” 하는데, 여기서의 작란은 “의식작란을 나타내기 위한 것”으로 “그의 의식작란에서 그의 시의 파격성이 생겨난다.”(김현, 앞의 글, p.106.)는 점을 강조한다. 김주연은 “『孔子의 生活難』에서 시인은 사물을 ‘바로 보겠다’는 의지를 천명한다. 사물의 생리, 수량, 한도, 우매성과 명석성을 모두 똑바로 보겠다는 그의 의지는 그것이 얼마나 강렬한지 그것만 제대로 이루어지면 죽어도 좋다는 상태에 다다른다.”(『전집 별권』, p.262. 그는 「孔子의 生活難」에서 김수영이 “교양주의에 동행하면서도 그것을 은밀히 혐오하고 있다는 점에서 관찰”한다. 아울러 “이 시인은 이 같은 교양주의적 성향을 가장 많이 띠던 이른바 모더니즘에 가담하고 있으면서도 그로부터 은밀한 탈출의 마음을 지녔던 것이 아닌가 여겨진다.”라고 하며, “‘바로 본다’는 시인의 자세는(…)꽃과 열매를 가진 것처럼 생각된 문화와 그 향수층이 사실에 있어서는 사물을 제대로 파악하지 못하고 본질에 대한 탐구 대신 ‘작란’만을 일삼는 데에 대한 반란의 형태로 나타난 것이다.”라고 파악한다.(앞의 글, pp.262-263.))라고 시인의 이러한 정신적 자세가 그의 마지막 작품인 「풀」에서 또다시 암시를 지적한다. 유종호는 이 시가 “당대의 한국시 일방에 대해서는 하나의 반란적 시도임에 틀림없다.”며 “사물을 바로 보고 그리고 나서 죽겠다는 것이다. 여기서 우리는 朝聞道夕死可矣를 떠올리며 괴팍한 표제가 전혀 터무니없는 것이 아님을 알게 된다.”(유종호, 앞의 글, p.245. 그는 “뒷날의 김수영의 일면인 구도적 자세가 벌써 그 싹을 보이고 있다. 그러나 가장 중요한 것은 이상 언저리의 모더니즘과의 친근성을 부정할 수는 없지만 이 작품이 종래의 시적 관습의 굴레에서 대담하게 벗어나 있다는 점이다.”(앞의 글, 같은 곳.)라고 썼다.) 라고 『논어』의 “아침에 도를 깨치면 저녁에 죽어도 좋다”를 시에서 상기시키고 있다.

143) 김승희의 「공자의 생활난」 해석은 김현, 김주연, 유종호 등으로 지칭되는 4·19 한글세대의 비평적 관점과는 또 다른 바라보기를 제공한다. 김승희에 의하면 “이 시에는 다가오고 있는 새로운 시대의 두 가지 징후에의 예감이 드러난다. 하나는 ‘공자’로 상징되는 유교적 질서가 시련에 처하고 무너질 것이라는 진단이요 다른 하나는 ‘마카로니’로 상징되는 새로운 문화를 통한 자신의 문화적 반란성을 예고하고 있다.”는 점이다. “‘꽃이 열매의 상부에 피었을 때’는 제목과의 관련 하에 열매보다 꽃이 더 위에 군림하는 ‘유교적 상하 관계’ 즉 장유유서에 대한 비판으로 읽어볼 수 있다.”고 진단하며, “유교적 근엄주의가 지배하는 곳에서 ‘너’는 ‘줄넘기 작란’을 한다. 줄넘기 작란이란 외연적 의미가 아니라 함축적 의미에서 유교가 그어 놓은 인륜의 ‘금’을 뛰어넘는 ‘반란(=작란)’, 즉 ‘금을 가로지르기’를 하는 것으로 해석할 수가 있다.”고 한다.(…)“바로 보마”는 “새로운 세계관에 대한 확고한 결의”로, “그리고 나는 죽을 것이다”는 “결사적 단호함”으로 “동아시아 3국에 문화적 헤게모니를 가지고 있던 중화중심주의, 유교중심주의를 해체하고 새로운 눈으로 새롭게 세계를 바라보기에 자신의 삶을 걸고 있다는 것이다.”(김승희, 「김수영의 시와 탈식민주의적 반(反)연술」, 김승희 편, 앞의 책, pp.366-368.) 김승희와 다른 시각에서 김정환은 「공자의 생활난」이 설움을 관통하는 키워드로 다음과 같이 파악한다. 김정환은 「벽의 변증법」에서 김수영의 시편들이 설움으로 수렴하고 있음을 지적한다. 그에 의하면 “『공자(孔子)의 생활난』의 전통은 「이(蝨)」(‘나는 한번도 아버지 지의/수염을 바르는 보지/못하였다.’ 1947), 「아버지의 사진(寫眞)」(‘아버지의 사진을 보지 않아도/悲慘은 일찍이 있었던 것.’ 1949)으로, 「더러운 향로(香爐)」(‘내가 너를 좋아하는 원인/내가 지니고 있는 긴 역사였다고 생각한 것은 過誤였다.’ 1954)로, (….)「국립도서관(國立圖書館)」으로, (….) 그리고 예의 「거대한 뿌리」(1964)와 「현대식 교량」을 거쳐 「어느 날 고궁(古宮)을 나오면서(‘왜 나는 조그마한 일에만 분개하는가/저 王宮 대신에 王宮의 음탕 대신에,’ 1965)의 ‘전도된 분노’로 이어지면서 설움의 장을 유구한 긴장으로 채운다. ‘작란’은 「토끼」(…)로 이어지다가 「달나라의 장난」(1953)과 「헬리콥터」(1955)에서 설움 속으로 심화한다.”(김정환, 앞의 글, p.253.)라고 진단한다. 아울러 김정환은 「공자(孔子)의 생활난」을 관통하는 설움이야말로 그의 시 전체에서 “설움의 장을 유구한 긴장으로 채”우며 “설움 속으로 심화한다”며 김수영의 시가 설움의 자장에 놓여있음을 강조하며, “그가 혐오했던 것은 왕조의 전통이 아니고 낙후된 지방 정서의 낙후된 서정시, 아니 서정, 아니 감상이었다. 전통과 현대의 틈새 혹은 교차점. 그것이 그에게 평생 동안 설움의 공간을 제공한다.”(앞의 글, pp.251-252.)

설령 그 지향점이 다르다 하더라도 본고는 설움을 기저로 하여 논자들의 주장이 성립한다고 생각한다. 왜냐하면 “바로 보마”를 ‘자유’(최하림), ‘반란’(김현), ‘의지’(김주연)로 본다 하더라도, 김수영의 비극적 세계관을 형성한 근본에는 항상 설움이 깔려 있다고 보기 때문이다. 논자들의 주장처럼 “바로 보마”가 ‘자유’이더라도 그것은 자유 그 자체를 함의하는 게 아니라 자유를 갈망하지만 현실에서는 이루어지지 않는다는 설움 의식을 전제로 한다. ‘반란’ 역시 관습과 상식에 대한 전복으로서의 반란을 지향하지만 그 또한 설움 의식이 반란을 일으키는 주요 원인을 제공하고 있다. ‘의지’ 또한 기성 문화의 향유층이 본질을 왜곡하고 장난을 일삼는 것에 대한 반란이 내포된 의지로서, 그 기저에는 역시 설움에 잠재해 있다. 그런 이유로 김수영의 시에 있어서 미학적 은유는 언제나 설움을 동반하고 있다고 하겠다.

복고적 설움 의식이 짙게 노정된 「廟廷의 노래」와 달리, 모던한 시 의식에다 유교주의적 전통의 뿌리를 결합한 작품, 즉 모더니즘적인 난해성과 초현실주의의 자동기술법에다 독특한 사상성이 결합된 「공자의 생활난」에서 보여지는 정신의 결사체 같은 설움은, 그의 설움이라는 거대한 뿌리가 1940년대 초기 시부터 매우 광범위하게 나타난 것을 반증한다. 시의 정조는 앞의 두 작품과는 전혀 다르지만 김수영 자신이 “나의 실질적인 처녀작”이며 “그 나름의 수준에는 도달한 작품”¹⁴⁴⁾이라고 자평한 「거리」를 보더라도 그의 설움 의식이 작품에 어떻게 반영되는지 알 수 있다. 그의 1940년대 설움의 다양성을 확인하는 차원에서 검토해 보기로 한다.

마차마(馬車馬)야 뺨긋거리고 웃어라
 간지럽고 둥글고 안타까운 이 전체의 속에서
 마치 힘처럼 소리치려는 깃발……
 별별 여자가 지나다닌다
 화려한 여자가 나는 좋구나
 내일 아침에는 부부가 되자

144) 「연극하다가 시로 전향-나의 처녀작」, 『전집 2』, p.336.

집은 산 너머가 좋지 않으나
 오는 밤마다 두 사람 같이
 귀족처럼 이 거리 걸을 것이다
 오오 거리는 모든 나의 설움이다

-「거리」
 (강조-인용자)

“지금 겨우 기억하고 있는 것은 끝머리의 요 몇 줄 정도다.”¹⁴⁵⁾라는 김수영의 말에서 보듯 원래 이 시는 꽤 긴 행으로 된 작품이었던 것 같다. 재미있는 것은 시인 자신이 이 작품을 두고 “나의 유일한 연애시이며, 나의 마지막 낭만시이며”, “리얼리스트틱한 우수한 작품”¹⁴⁶⁾이라고 스스로 자신있게 발언한 점이다. 앞의 두 작품을 비롯하여 1940년대에 발표된 다른 작품들과 비교했을 때, 이 작품에서는 전작들에서 보았던 비극적 세계관, 난해성, 그리고 어둡고 비장하며 낙관적이지 못한 무거움 등이 사라지고, 의욕적이며 생동감이 느껴지고 자신감이 묻어난다. 이 시만 떼어놓고 보면 1950년대를 건너뛰어 현대성을 추구하는 1960년대의 발랄함에 가까운, 다시 말해서 그 시절의 라디오를 통해 들리던 경쾌한 대중가요가 오버랩될 정도이다. 그럼에도 불구하고 이 시의 마지막 행에 있는 “오오 거리는 모두 나의 설움이다”(강조-인용자)라는 표현은 김수영 시에서 설움이 차지하는 비중을 가늠케 해준다. 여기서의 설움은 「廟廷의 노래」, 「공자의 생활난」에 나타난 비애적 설움 의식과는 달리, 설움의 역설로서의 긍정을 말할 뿐 아니라 모던하고 경쾌한 자기성찰마저 느껴진다. 그런데 발랄한 소시민성이 묻어나는 이런 작품에서조차 ‘설움’이란 말을 시에 직접 표기한 것은 의미심장하다. 즉 김수영에게 있어 설움이란 단순히 서럽게 느껴지는 마음 그 자체가 아니라, 설움 그 너머의 세계를 향한 사랑과 자유를 지향하게끔 하는 어떤 이데아와 같은 것인지 모른다. 그렇지 않고서야 다른 작품들에서는 배움으로 표상된 설움이 이렇게 힘찬 시에서까지 직접적으로 설움이란 단어를 노출할 까닭이 없는 것이다. 그러므로 김수영에게 설움은, 김소월의 시 정조에 스며있는 ‘한(恨)’이나 한용운의 시

145) 앞의 책, p.335.

146) 앞의 책, pp.335-336.

에서 보았던 ‘임’의 개념처럼, 자신만의 예술적 이데아를 찾아가는 시의식의 근본 정조로 자리매김하고 있다고 판단된다. 이는 김수영의 삶에 각인된 대부분의 정서가 근원적으로 설움을 기반으로 함을 표상한다. 이러한 원인으로는 추측컨대 유소년기에서 청소년기로 넘어가는 과정에서 보여준 변화들, 즉 한때 수재였으나 실패로 얼룩진 입시의 이루지 못한 꿈, 일본 유학시절의 좌절과 상처가 억압된 정서로 작동되기 때문은 아닌가 여겨진다. 「거리」에서 보여준 설움은 예외적이지만, 1940년대의 설움이 보편적으로 무겁고 어두운 세계를 응시하는 것은, 김수영의 시적 자아가 아직 본격적으로 세계와 대면하지 못하는 이유가 되고 있으며, 그의 시가 아직은 전통과 모더니즘의 혼재에서 정체성을 발견하지 못하고 방황하는 이유가 되고 있다. 처녀작이 발표된 해방된 해부터 5년여 기간동안 선보인 그의 설움은, 윤패된 설움으로부터 해방될 기미가 없어 보이는 게 특징이다.

다음으로 1950년대 시에 나타난 설움 의식에 대하여 살펴보고자 한다. 김수영의 1950년대 시에서의 설움은 전통의 부정으로서의 설움이라는 특징을 갖는다. 1940년대 시들에서는 세계와 나 사이에 막막한 거리감이 존재했었다면, 1950년대 시들에서는 세계와 대면하여 거리감을 좁혀가고 성찰과 각성을 통한 정직한 설움을 시로 표출한다. 설움의식이 1950년대를 표상하는 상실감의 설움, 각성하는 설움으로 인식된 요인은 김수영의 처절한 전쟁체험에 있다. 김수영의 시세계를 바꾼 첫 번째 전환점 역시 전쟁인 것이다. 전쟁이라는 격변 속에서 이데올로기의 피해자가 되고, 가족이 해체되어 사랑도 잃은 채 힘겨운 생활로 겨우 살아가는 고통이 그의 시에 설움의식을 각인시킨 점은 주지의 사실이다. 예술가는 인간적인 고통과 모멸을 예술적인 것으로 승화시키는 경우가 많은데 김수영도 예외는 아니었다. 가정적으로 사랑의 부재 혹은 사랑의 상실로 극심한 상실감에 사로잡힌 김수영은 전후시의 한 특징으로 전통을 부정하려는 경향을 보인다. 전통의 부정으로서의 설움에 이르게 되는 과정은 다음 시 「愛情遲鈍」 분석을 통해 집중적으로 살펴 볼 것이다. 아울러 「愛情遲鈍」 분석 말미에 사랑의 부재 혹은 사랑의 상실이 어떻게 전통의 부정으로 이어졌고 그것이 왜 설움인지를 면밀히 제시할 것이다. 주지하듯 4·19 이전, 1950년대에 쓰인 그의 시편들에서는 생활인의 고단함과 가족과의 이별로 인한 사랑의 부재(「愛情遲鈍」, 1953)와, 전후의 궁핍

한 모습, 삶의 비애와 설움(「비」, 1958) 의식 등이 주조를 이룬다.

다음은 1950년대의 시를 통해 전통의 부정으로서의 설움의식이 작품 속에서 어떤 의미를 지니는지 살펴보도록 한다.

조용한 時節은 돌아오지 않았다

--(중략)--

조용한 시절 대신
 나의 白骨이 생기었다
 生活의 白骨
 누가 있어 나를 본다면은
 이것은 確實히 이야깃거리다
 다리 밑에 물이 마르고
 나의 몸도 없어지고
 나의 그림자도 달아난다
 나는 나에게 對答할 것이 없어져도
 쓸쓸하지 않았다

生活無限
 苦難突起
 白骨衣服
 三伏炎天去來
 나의 時節은 太陽 속에
 나의 사랑도 太陽 속에
 日蝕을 하고
 첩첩이 무서운 晝夜
 愛情은 나뭇잎처럼
 기어코 떨어졌으면서
 나의 손 우에서 呻吟한다
 가야만 하는 사람의 離別을

기다리는 것처럼
 生活은 熱度를 測量할 수 없고
 나의 노래는 물방울처럼
 땅 속으로 向하여 들어갈 것
 愛情遲鈍

-「愛情遲鈍」(1953) 부분

이 작품에는 김수영이 1953년 거제도 포로수용소에서 석방된 후 사랑하는 가족과 헤어진 채 궁핍하게 살아가는 고통스러운 모습, 즉 사랑의 부재에서 기인한 사랑의 막막함, 안타까움 등이 잘 나타나 있다. 한 집안의 가장이지만 전쟁으로 풍비박산 난 삶 속에서 가족과 떨어져 살아 갈 수밖에 없는 처지란 고난 그 자체였을 것이다. 더구나 그의 아내는 전쟁 중에 자신의 친구와 동거를 하고 있었으니 김수영에게는 큰 충격이었을 것이며 이 시는 그러한 피폐한 삶의 풍경을 그대로 노정하고 있다. “조용한 時節은 돌아오지 않았다”로 시를 시작하는 화자는 잃어버린 낙원(평온했던 일상의 삶)을 그리워하는 참담함 심정이다. “조용한 시절 대신/나의 白骨이 생기었다/生活의 白骨”이 암시하듯 일상의 ‘조용한 시절’ 자리엔 백골로 남은 자신의 모습이 텅굴고 있다. 이 당시 김수영은 피난지를 떠돌며 하루하루 생활하기도 버거운 시절의 연속이었고 아내마저 떠난 상태였다. 전쟁이라는 불가항력의 공포와 의용군 출신이라는 핸디캡, 두려움 속에 남겨진 여인이 남편의 생사를 알 수 없던 상황에서 남편의 친구와 동거한다는 사실은 김수영에게 받아들일 수 없는 사랑의 배신이었을 것이다. “生活無限/苦難突起/白骨衣服”, 즉 생활은 무한하고 고난은 반복되고 행색은 백골의복을 걸친 것 같으니 현실의 고통과 생활의 찌릿함은 이루 말 할 수 없음을 토로하고 있다. 제 아무리 불행한 시절이라 할지라도 사랑하는 이에 대한 열정이 존재한다면 고통은 그래도 견딜만 했을 것이고 희망의 불씨는 남아 있으려면 그는 캄캄한 공간에 내동댕이쳐진 자신의 처지를 일식에 비유했다. “나의 時節은 太陽 속에/나의 사랑도 太陽 속에/日蝕을 하고/점점이 무서운 晝夜/愛情은 나뭇잎처럼/기어코 떨어졌으면 서/나의 손 위에서 呻吟한다”는 표현은 피난지에서 김수영의 삶이 측량하기 어려운 자폐된 공간에 위치함을 보여준다. 모더니스트다운면서도 한시풍의 운율이

느껴지는 것은 그의 태생적 출발이 한학이었고 그 바탕에서 모더니즘 문학이 수용되었기 때문이다. 삶을 영위하는 인간에게 가장 중요한 덕목이라 해도 결코 틀린 말이 아닐 사랑이 사라졌을 때의 심정을, 김수영은 일식현상으로 태양이 달에 가려져 암흑으로 변한 것에 비유하며 첩첩이 무서운 밤이 짙게 드리웠다고 고백한다. 그러한 체념에도 불구하고 사랑에 대한 안쓰러운 마음을 아래 시에 내비출 수밖에 없는 것은 삶과 사랑에 대한 연민때문이라. “애정은 나뭇잎처럼 기어코 떨어졌으면서”도 자신의 “손 위에서 신음”하는 자아를 바라볼 수밖에 없는 심사란 고통 그 자체라 생각된다. 삶 자체를 “측량” 할 수 없는 생활의 불안 속에서 그래도 지푸라기 같은 사랑이, 사랑의 “열도(熱度)”가 남아있었다면 김수영은 시의 마지막을 다음처럼 끝맺진 않았을 것이다. “나의 노래는 물방울처럼/땅 속으로 向하여 들어갈 것/愛情遲鈍” “나의 노래”란 시인이 죽어가는 순간에도 포기하지 않을 시에 대한 열망이며 희망일 터이다. 그러나 그에게는 그마저도 “물방울처럼/땅 속으로 향하여 들어”가 버리니 삶과 생활과 사랑은 사막 한가운데서 밤을 맞는 형국이다. 마지막 행의 “愛情遲鈍” 이 한 문장은 자폐된 공간에 처한 그의 설움 의식을 압축하고 있다.

김수영 시의 특징은 설움을 표현하되 설움 그 자체만을 드러내지 않는다는 것이다. 그가 작품 활동을 했던 1950년대는 서구문물이 밀려와 전통적인 가치와 현대적인 가치가 충돌하고, 전후의 첨예한 이데올로기 문제로 적과 동지에 관한 대립구도가 심화된 시대였다. 김수영은 이러한 시대를 살아가며 설움을 말하되 탄식조의 설움이 아닌 시대와 맞서는 창작방법을 체득한다. “愛情遲鈍”은 제목에서 보듯 사랑의 종말을 말하지 않고 있다. 비록 지금은 고난에 차 있지만 사랑은 더디고 무디게 울지라도 언젠가 올 것이라는 의지가 설움에 녹아 있다. 김수영의 설움은 속악한 현실에서 마주한 생활인과 시인의 울분을 삶의 공간으로 가져와 자신의 처지를 까발리듯 말하면서 자유나 사랑, 공동체가 지향하는 가치를 표현한다. 시의 내용은 필부의 분노와 설움, 슬픔이 들어있지만 결코 신세한탄으로 떨어지지 않고 지사적이며 이상적인 가치 실현을 추구하고 있어서 모더니스트다운 긴장미를 유지한다. 김수영은 개인사적으로 사랑이 해체되고 상실된 1950년대 삶의 한복판에서, 사랑 부재의 삶을 설움 의식에 투사하며 현실을 버르는 창

작방법을 체득한 것이다. 이러한 시 창작법은 1940년대에 비해 좀 더 적극적이고 세련되게 현실 생활을 시에 반영하고 있으며, 자연이나 관념적 세계가 아닌 삶의 현실과 맞서 생활의 모순을 시적 사유에 담는 김수영만의 독특한 스타일로 나타난다. 김수영의 시가 패배주의적이지 않은 것은 그가 설움을 사랑이나 자유, 혹은 「풀」에서 보듯 강인한 생명력을 지닌 희망으로 직조해내는 시적 완결성과 예술적 반동 의식, 수준 높은 사상성을 지니고 있었기 때문으로 판단된다. 이처럼 1950년대 초 내적으로 상실한 사랑을 견인하고자 하는 김수영의 의지 뒤에는 설움에 있었다. 상실된 사랑을 설움이라는 그릇에 담아 극복하는 것은 역설적일 수 있다. 자칫하면 설움 그 자체에 감상적으로 빠져 허무주의로 전락하거나 현실과 대면하지 못할 수도 있지만, 설움을 예술적으로 치환시킬 수 있는 김수영의 높은 시 의식이 있었기에 그는 설움을 딛고 1960년대를 자신의 시대로 열어 나갈 수 있었던 것이다. 김수영의 경우처럼 사랑의 의지가 확고한 설움은 현실순응적이지도 않으며 패배주의적이지도 않다. 비록 극한적인 상실감을 표출하면서도 화자가 정신적으로 무너지지 않는 것은 설움에 내재된 사랑 때문이라고 할 수 있다.

여기서 한 가지 주목해야 할 점은 1950년대 그의 시가 전통을 부정하고 새로운 세계로 나가기 위한 도정에 있었다는 점이다. 전통의 부정이란 단순히 과거로부터 이어 내려오는 관습으로서의 전통만을 대상으로 하는 것이 아니다. 좀 더 포괄적으로 말하자면 그것은 세계관의 변화를 의미한다. 김수영에게 있어 개인사적인 사랑의 해체 혹은 사랑의 부재는 6·25라는 격동의 현대사와 깊은 관련이 있다. 6·25는 김수영으로서는 어찌할 수 없는 불가항력적인 벽 같은 실체였다. 그에게는 아무리 몸부림쳐도 뚫고 나갈 수 없는 벽이 6·25였던 것이다. 김수영에게 신혼기의 단꿈을 풍비박산낸 것도 6·25요, 레드 콤플렉스란 사상적 굴레의 덧을 씌운 것도 6·25이며, 5·16이 났을 때 그가 종적을 감춘 것도 6·25의 상처가 남긴 현실의 벽 앞에서 절망했기 때문이다. 그런 점에서 “설움의 공간은 김수영에게 벽이다. 그리고 김수영의 변증법은 벽의 변증법, 벽 속으로의 변증법이다.”¹⁴⁷⁾라고 할 정도로 그는 6·25의 상처로 세계관의 변화를 불러일으킨다. 그것은 설움을 통해 전통을 부정하는 방향으로 나타나는데, 즉 그는 설움의 실체로 작동하는

147) 김정환, 앞의 글, p.256.

1950년대 초의 개인사적 사랑의 부재를 시의 공간으로 연장하여, 남북 분단이 낳은 반공 이데올로기를 부정하고, 자본주의가 형성되어가는 과정에서의 경제적 불평등 문제, 삶을 억압하는 정치사회적 문제를 비판하는 등으로 세계관의 지평, 시 의식의 지평을 넓혀나간다. 이는 전통으로 상징되는 기득권 세력, 기존의 이데올로기를 부정하지 않고는 미래로 나갈 수 없다는 생각에서 가능한 것으로, 김수영으로서는 설움을 희망적인 예술의 에너지로 변환시키는데 있어서 전통의 부정은 피할 수 없는 운명이었을 것이다. 다음 작품은 그런 의미에서 설움을 극복해가는 시적 편력을 보여준다고 할 수 있다.

니가 없어도 나는 산단다
 억만번 니가 없어 세워한 끝에
 억만 걸음 떨어져 있는
 너는 억만개의 모욕이다

나쁘지도 좋지도 않은 꽃들
 그리고 별과도 등지고 앉아서
 모래알 사이에 너의 얼굴을 찾고 있는 나는 인제
 니가 없어도 산단다

-「너를 잃고」(1953) 부분
 (강조: 인용자)

이 시 역시 「愛情遲鈍」에 나타난 설움과 크게 다르지 않다. 설움의 대상이 사랑이든 이데올로기이든 그것을 겪는 당사자는 극단적인 순간 자기소외를 느낄 수 밖에 없고 심한 경우 모욕감을 느끼게 된다. “니가 없어도 나는 산단다/억만번 니가 없어 세워한 끝에/억만 걸음 떨어져 있는/너는 억만개의 모욕이다”에서처럼 여기서의 ‘니’는 대상이 사랑일 수도 있고, 자신의 이데아 또는 유토피아일 수도 있고, 자기가 신봉하는 이데올로기일 수도 있고, 부정하고 싶은 전통일 수도 있을 것이다. 화자는 네가 없어도 산다고 말하지만 대상의 부재는 억만 번 설움을 겪을 만큼 자신에게는 소중한 그 무엇이였기에 “너는 억만 개의 모욕이다”라

고 고백한다. 극한의 자기소외를 느낄 만큼의 상실감이 이 작품의 밑바닥에 깔려 있다. 역설적인 비애가 재미있게 나타난 부분은 “모래알 사이에 너의 얼굴을 찾고 있는 나는 이제/니가 없어도 산단다”인데, 모래알 사이에서 너의 얼굴을 찾는다는 것은 체념의 극단이면서 모래알을 헤쳐서라도 포기할 수 없는 실낱같은 희망을 말한다. “니가 없어도 산단다”는 설움의 역설이며, 네가 없어도 앞으로 나아갈 수 있다는, 즉 과거에는 나 역시 그 공간에 머물렀지만 새로운 삶을 위하여 전통을 부정하고 새로운 세계로 나가려는 의지를 함의한다. 전통의 부정은 단순한 과거와의 단절이 아니라, “니”로 상징되는 ‘너’와 ‘나’를 이어준 시공간을 창조적으로 전복하려는 의지를 말한다.

팽이가 돈다

어린아해이고 어른이고 살아가는 것이 신기로워

물끄러미 바라보고 있기를 좋아하는 나의 너무 큰 눈 앞에서

아이가 팽이를 돌린다

살림을 사는 아이들도 아름다웁듯이

노는 아이도 아름다워 보인다고 생각하면서

손님으로 온 나는 이집 주인과의 이야기도 잊어버리고

또 한번 팽이를 돌려주었으면 하고 원하는 것이다

도회 안에서 쫓겨다니는 듯이 사는

나의 일이며

어느 소설보다도 신기로운 나의 생활이며

모두 다 내던지고

점잖이 앉은 나의 나이와 나이가 준 무게를 생각하면서

정말 속임없는 눈으로

지금 팽이가 도는 것을 본다

그러면 팽이가 까맣게 서서 있는 것이다

누구집을 가보아도 나 사는 곳보다는 여유가 있고

바쁘지도 않으니

마치 별세계(別世界)같이 보인다

팽이가 돈다

팽이가 돈다
 팽이 밑바닥에 끈을 돌려 매이니 이상하고
 손가락 사이에 끈을 한끝 잡고 방바닥에 내어던지니
 소리없이 회색빛으로 도는 것이
 오래 보지 못한 달나라의 장난 같다
 팽이가 돈다
 팽이가 돌면서 나를 올린다
 제트기 벽화 밑의 나보다 더 뚱뚱한 주인 앞에서
 나는 결코 울어야 할 사람은 아니며
 영원히 나 자신을 고쳐가야 할 운명과 사명에 놓여있는 이 밤에
 나는 한사코 방심조차 하여서는 아니 될 터인데
 팽이는 나를 비웃는 듯이 돌고 있다
 비행기 프로펠러보다는 팽이가 기억이 멀고
 강한 것보다는 약한 것이 많은 나의 착한 마음이기에
 팽이는 지금 수천 년 전의 성인(聖人)과 같이
 내 앞에서 돈다
 생각하면 서러운 것인데
 너도 나도 스스로 도는 힘을 위하여
 공통된 그 무엇을 위하여 울어서는 아니 된다는 듯이
 서서 돌고 있는 것인가
 팽이가 돈다
 팽이가 돈다

-「달나라의 장난」(1953) 전문
 (강조: 인용자)

이 시 역시 설움을 주제로 의식의 전복을 꾀하고 있다. “팽이가 돌면서 나를 올린다”에서 보듯 나를 올리는 주체는 생활의 설움이다. 사선(死線)에서 간신히 살아남은 김수영 앞에 펼쳐지는 현실은 모든 게 신기루 같고 “별세계” 같을진대, 그는 아이가 팽이를 돌리는 장면을 통해, 참담한 현실을 어떻게 극복하여 미래로 나갈 것인지 정신의 결사 같은 의식의 전복을 시인 스스로에게 다짐하고 있다.

김수영은 이러한 패턴을 통해 현실 생활에서 자기 자신과 시대를 발견하고 대상(현실, 전통, 이데올로기, 자본 등)을 부정하는 계기를 통해 의식의 전복을 감행한다. 「달나라의 장난」도 표면적으로 현실의 설움과 비애의식을 가감없이 노출하고 있지만, 김수영 시에 있어 하나의 흐름을 형성하고 있는 패턴대로라면, 이 시의 귀결점은 “너도 나도 스스로 도는 힘을 위하여/공통된 그 무엇을 위하여 울어서는 아니된다는” 것이다. 이 말은 의식의 전복, 즉 기존의 가치와 전통의 부정을 통해서만 현실화될 수 있다. 이러한 의식, 즉 현실의 참담한 생활의 비애나, 자신에게 결핍된 사랑, 부재하는 사랑을 채우는 방식은 그것이 개인적인 사랑이든 사회적인 혁명으로서의 사랑이든, 기존 전통을 부정하지 않고는 해결될 수 있는 게 아니다. 그렇기 때문에 김수영은 생활의 설움, 개인의 잃어버린 사랑에 대한 설움을 자기갱신으로 다짐하며, 그것을 가능케 하기 위해서 기존 전통을 부정할 수밖에 없었고, 그래야만 현실의 참담함을 딛고 미래로 나아갈 수 있다고 믿었던 것으로 판단된다. 본고가 ‘설움극복의 의지와 전통부정의 정신’으로서의 설움이 김수영에게는 자기갱신, 자기변혁을 할 수 있는 현실에 대한 반동으로 작용했고, 그것을 김수영은 자신의 시적 전략으로 밀고 나갔을 것이라고 생각하는 것은 그러한 이유에서다. 좀 더 자세하게 작품을 분석해가며 살펴보도록 하자.

이 작품은 화자가 “손님”으로 누군가의 집을 방문하여 “이집 주인과의 이야기도 잊어버리고” 팽이를 돌리며 노는 그 집 아이를 보며 감회에 젖어 쓴 작품이다. 아이가 팽이를 돌리며 노는 풍경이 신기할 것도 없는 이유는 누구든 어린 시절에 몇 번은 팽이놀이를 해 보았기 때문이다. 그런데 화자는 아이가 팽이를 돌리는 것을 보곤 처음 본 듯 신기해하며 마치 「달나라의 장난」이라도 보듯 “설움을 역류”(「방안에서 익어가는 설움」, 1954) 시켜 김수영다운 방식으로 정신을 고양시키는 자기갱신의 시를 쓰고 있다. 그런 형편이다 보니 “누구집을 가보아도 나 사는 곳보다는 여유가 있고/바쁘지도 않으니/마치 별세계(別世界)같이 보인다”라고 그는 비감한 심정을 한탄하듯 말하고 있다. 오죽하면 그 모습이 “오래 보지 못한 달나라의 장난 같다”라고 했을까. 고통스러운 상황에 처한 자신의 입장에서 보면 여유가 있고 바쁘지도 않는 타인의 삶은 부럽기 짝이 없고 그 집 아이가 팽이를 돌리는 모습조차도 신기한 대상이 된다. 다가설 수 없는 부러움은 화

자를 신세한탄에 이르게 하고 설움이나 비애로 끌고 갈 것은 자명한 사실이다.

그러나 설움이 비애미에만 차 있는 것은 아니다. 「달나라의 장난」에서 화자를 단련시켜 설움을 거둬내며 미래로 나아가게 하는 것은 “나는 결코 울어야 할 사람은 아니며/영원히 나 자신을 고쳐가야 할 운명과 사명에 놓여있는 이 밤에/나는 한사코 방심조차 하여서는 아니 될 터”(강조-인용자)에 있다. 이러한 표현은 김수영을 끊임없이 성찰하게 하여 자기갱신에 이르게 하는 원천이다. 비록 1950년대의 시에는 설움이 시의 주조를 이루고 있지만 이러한 표현은 1960년대 시에 나타나는 자기갱신의 징후로서 시적 자아를 단련시키고 있다. 김수영은 설움을 설움으로만 남겨놓지 않고 설움 의식에 그것을 극복하고자 한 의지를 담아놓았던 것이다. 그 의지의 다른 이름은 앞서도 말했듯이 김수영의 전위적 사상성이라고 표현할 수 있을 것이다. 그리고 그 의지 속에는 은은한 결기, 즉 자기가 발 딛고 있는 현실에서 미래로 가기 위한 모종의 결단, 즉 전통의 부정이 은유적으로 자리한다. “생각하면 서러운 것인데/너도 나도 스스로 도는 힘을 위하여” 다짐하는 화자의 모습은 눈물겹기까지 한 각성을 보여준다. 이 시는 1953년에 쓰인 작품치고는 설움의 정서를 자기결단과 자기갱신으로 변화시키고자 고투한 흔적이 잘 드러나 있다. 마지막 두 행, “팽이가 돈다/팽이가 돈다”는 팽이란 사물의 운동성을 자기갱신으로서의 변혁의지로 치환시켜, 반복되는 일상에서 자신이 추구해야 할 길을 암시적으로 드러내고 있다. 김수영이 “나는 쉴 사이 없이 가야 하는 몸이기에/구슬픈 육체여”(「구슬픈 육체」, 1954)라고 하였던 것처럼 그의 시에서는 비록 설움을 노정할 수밖에 없었지만, 그의 시에서 설움이 긍정적인 에너지로 변주되는 것은, 팽이가 돌고 있다는 운동성, 즉 기존의 가치와 전통의 부정을 통해 설움이 익어간다는 것을, 혹은 그러한 시적 전략을 통해 자신의 시적 이상을 지상에 펼칠 수밖에 없다는 것을 김수영은 일찍부터 자각하고 있었던 것이다.

다음은 1950년대 김수영의 시를 지배한 설움과 비애의 정서가 시적으로 실현된 작품, 어쩌면 시적 완성도 면에서 한 정점에 있다고 생각되는 작품 「비」를 검토하고자 한다. 앞선 작품들과 「비」의 비교는 김수영의 전통의 부정으로서의 설움, 즉 ‘설움극복의 의지와 전통부정의 정신’이 60년대의 전통의 긍정으로서의 설움, 즉 ‘설움에 내재하는 타자 사랑의 정신’으로 이행되는 과정에서 ‘사랑’이

중요한 매개체로 작동하고 있음을 보여주는 징검다리 같은 작품이란 점에서 그 의미가 크다. 주지하듯 4·19를 기점으로 그 이후의 시에서는 설움과 비애가 좀 더 내면화되고 역사와 타자에 대한 열린 사랑으로 심화하는 양상을 보이는데, 뒤에 나올 세 편의 1960년대 시편들과는 좋은 대조를 보이고 있다.

비가 오고 있다
 여보
 움직이는 비애를 알고 있느냐

명령하고 결의하고
 <평범하게 되려는 일> 가운데에
 해초처럼 움직이는
 바람에 나부껴서 밤을 모르고
 언제나 새벽만을 향하고 있는
 투명한 움직임의 비애를 알고 있느냐
 여보
 움직이는 비애를 알고 있느냐

순간이 순간을 죽이는 것이 현대
 현대가 현대를 죽이는 <종교>
 현대의 종교는 <출발>에서 죽는 영예(榮譽)
 그 누구의 시처럼

그러나 여보
 비오는 날의 마음의 그림자를
 사랑하라
 너의 벽에 비치는 너의 머리를
 사랑하라
 비가 오고 있다
 움직이는 비애여

결의하는 비애
 변혁하는 비애……
 현대의 자살
 그러나 오늘은 비가 너 대신 움직이고 있다
 무수한 너의 <종교>를 보라

계사(鷄舍) 위에 울리는 곡괭이소리
 동물의 교향곡
 잠을 자면서 머리를 식히는 사색가
 ---모든 곳에 너무나 많은 움직임이 있다

여보
 비는 움직임을 制(제)하는 결의
 움직이는 휴식

여보
 그래도 무엇인가가 보이지 않느냐
 그래서 비가 오고 있는데!

-「비」(1958) 전문

김수영의 1950년대 시에 짙게 깔린 설움이라는 비애의 미는 그가 자아성찰을 통해 새로운 세계로 나아가는 연결고리 역할을 한다. 특히 김수영처럼 자의식과 도덕성이 강하고 정신의 고귀함을 이상적으로 여기는 유교 이데올로기의 세례를 받은 시인의 경우, 자신의 삶에 들이닥친 설움 혹은 비애를 돌파하는 양상은 혹독한 자기단련, 자기갱신으로 나타나는 과거와의 단절, 전통의 부정을 통해서 드러난다. 그런 점에서 보면 그에게 불어닥친 비애는 자아성찰을 통해 극복할 수 있는 계기가 되며, 설움이라는 것도 그의 시를 더 견고하게 작동시킨 역할을 했다고 그 의미를 가늠해 볼 수 있다. 이 시는 “비가 오고 있다/여보”에서 보듯 화자가 자신의 아내에게 말하는 형식을 취하고 있다. 여느 시와 같이 혼자 진술하

는 독백체와 달리 누군가에게 말하는 대화체의 경우 화자는 시의 대상 혹은 시의 주제와 거리를 유지함으로써 좀 더 객관적인 상황을 연출할 수 있다. 화자는 비 내리는 풍경을 보며 상념에 잠겨 있는데 이 시의 고독한 비애 모티프는 1연부터 나타나고 있다. 1연의 “움직이는 비애를 알고 있느냐”는 구절은 일상과 비일상, 현실과 초현실을 구분짓는 경계선에 비애를 위치시켜 놓고, 비애의 움직임을 통해 설움을 전복시켜 현실을 벗어나고자 하는 방향성을 암시하고 있다. ‘움직이는 비애’는 비애에 운동성을 장착하여 비애가 현실에 존재하지만 현실을 벗어나게 하는 중의적인 이미지로 작동시키고 있음을 말한다. 앞의 시 “나의 노래는 물방울처럼/땅 속으로 向하여 들어갈 것”(「愛情遲鈍」), “모래알 사이에 너의 얼굴을 찾고 있는 나는 인제/니가 없어도 산단다”(「너를 잃고」), “너도 나도 스스로 도는 힘을 위하여/공통된 그 무엇을 위하여 울어서는 아니된다는 듯이/(…)/팽이가 돈다/팽이가 돈다”(「달나라의 장난」)에서와 마찬가지로, 「비」에서도 나타난 김수영의 설움과 비애는 정태적이지 않고 동태적이라는 공통점을 갖고 있다. 즉 그의 설움과 비애는 언제나 각성을 통한 변혁의지 내지는 자기갱신이라는 운동성을 함의하고 있다. “움직이는 비애”는 “명령하고 결의하고” “언제나 새벽만을 향하고 있는/투명한 움직임의 비애”이며, “비오는 날의 마음의 그림자”마저 “사랑”해야 하는 비애이며, “결의하는 비애/변혁하는 비애”로서 부단히 자기 혁신을 해나가는 비애이기에, 그것은 일상의 경계에서 일상을 초월하는 변혁의지를 담고 있다. 1연에서 3연까지 화자가 잠언처럼 ‘움직이는 비애’를 반복하는 이유는 일상의 현실에 매몰되지 않고, 현실을 직시하여 “모든 곳에 너무나 많은 움직임”을 현실 변혁의 무기 혹은 매개로 삼겠다는 자기다짐이라고 할 수 있다. 이 작품이 비 오는 날의 서정이나 서경을 그럴 듯하게 채색한 시가 아니라, 시대에 대한 치열한 고민, 인간과 삶에 대한 뜨거운 성찰, 그러나 본인이 바라는 세상은 쉬이 오지 않는 것에 대한 희원 등을 담은 것은 마치 고민하는 화자의 고백록 같은 효과를 낳는다. 2연은 시적 화자는 “명령하고 결의하고/<평범하게 되려는 일> 가운데에”서 있는 자신의 초라한 모습을 자각하고 있다. 화자는 “해초처럼 움직이는/바람에 나부껴서 밤을 모르고/언제나 새벽만을 향하고 있는” 자신이 견지해야 할 자세를 잘 알고 있지만, 세상이란 거대한 벽 앞에서 “투명한 움직임의 비애를 알고

있느냐”라고 비애를 토로할 수밖에 없다. 이러한 면을 김수영의 시가 갖는 힘이라 할 수 있는 것은, 비애를 일상의 설움에 매몰시키지 않고, 움직이는 비애라는 각성을 통해 비애를 날아오르게 하기 때문이다. “순간이 순간을 죽이는 것이 현대”란 한마디로 ‘현대’ 혹은 ‘현대성’에 대한 김수영의 시적 통찰이다. 현대는 속도가 지배하는 사회다. 그런 점에서 “순간이 순간을 죽이는” “현대”는 자신이 경험한 시대에 대한 반성이요, 전통에 대한 부정이며, 자본주의 체제에서 “순간을 죽이는” “현대가” 다시 “현대를 죽이는” 일종의 “<종교>”로 변한 것을 지적한다. 화자는 내리는 비를 보며 지나온 삶과 “현대”에 대한 사색에 잠겨 있다.

비애는 4연에서 다시 나타난다. 특이하게도 들여쓰기를 하고 있는 이 부분은, “그러나 여보/비오는 날의 마음의 그림자를/사랑하라/너의 벽에 비치는 너의 머리를/사랑하라”라는 구절을 통해 이 시의 중심 사유를 담고 있다. “비오는 날의 마음의 그림자”를 사랑하고 “너의 벽에 비치는 너의 머리를” “사랑하라”는 말은 무슨 뜻일까. “마음의 그림자”는 마음에 드리운 그늘, 즉 마음의 빛을 가리어 검게 나타나는 그림자를 의미하니 여기서는 마음에 드리운 슬픔, 비탄, 설움, 비애로 보아도 좋을 것이다. “너의 벽에 비치는 너의 머리”에서 “너의 머리”는 네가 가진 정신세계, 사유세계를 비유적으로 이르는 말로, 너의 정신이나 사유를 벽(거울)에 비쳐 되새겨보라는 의미라고 할 수 있다. “사랑하라”는 예언적 경구(警句) 혹은 잠언으로 들리는 효과를 나타내는 구절로 “여보”에게 말하고 있지만, 여보는 화자의 아내를 포함하는 타자를 총칭한다. 결론적으로 시인은 “여보”란 단어를 빌려 타자에게 말하길 슬픔, 설움, 비애마저도 사랑하고 너 자신을 늘 되돌아보라는 자아성찰을 말하고 있다. 그리하여 설움, 비애를 사랑하고 자아성찰을 통해 5연에 이르면 “결의하”고 “변혁하”며 움직이는 “비애”로 바뀐다. 시의 마지막에 이르면 “움직이는 비애”는 더 이상 현실에서의 설움을 의미하지 않고 현실의 절망에서 변혁으로 도약하는 움직이는 비애의 비로 거짓 “움직임을 제”압(壓)하는 “결의”로 변하는 변증법을 보인다. 앞의 시를 통해 고찰해보았듯 김수영의 설움에는 변혁 의지가 작용하고 있는바, 이것은 기득권을 의미하는 전통적 가치의 부정을 통해 미래를 결의하고 궁극적으로 열린 사랑의 과정을 거쳐, 현대성의 새로운 전통으로 나가려는 신호라 할 수 있다.

3.2. 설움에 내재하는 타자 사랑의 정신

다음은 김수영의 시에 나타난 설움이 1960년대에는 역사와 타자를 적극적으로 끌어안으며 전통의 긍정이라는 방향으로 전개되는 것을 5·16 이후의 시편들에서 살펴보고자 한다. 4·19 이전 시 의식을 지배했던 설움이 전통의 부정으로 나타나며, 그것은 사랑의 부재 혹은 사랑의 상실에서 기원한다고 상술한바 있다. “이렇듯 시의 정직한 양심이 사랑을 촉매로 하여 역사에 대한 열린 사유로 진전되는 과정은 김수영의 후기시에서 가장 뜻 깊은 변화라 할 수 있다.”¹⁴⁸⁾ 그의 작품은 한국현대시사에서 보기 드문 사랑의 변증법으로 개인적인 사랑이 역사와 타자에 대한 사랑으로 수렴하는 매우 특이한 양상을 보인다. 문제는 이러한 ‘열린 사유’의 전개 방식이 1960년대라는 한국현대사에서 중요한 분수령이 되는 시기에 꽃을 피운다는 것이다. 역사가 합법칙적으로 발전하는 방향으로 진전하는 4·19, 그러나 다시 5·16이라는 역사의 퇴행 속에서 온몸으로 시를 버리는 김수영의 무기는 자신의 시 제목 그대로 「사랑의 변주곡」이다. 1950년대에서 1960년대로의 시적 변주는 사랑의 변주법 혹은 사랑의 변증법으로 이름지을 수 있다. 그만큼 사랑은 김수영 시를 지배하는 중요한 담론이다. 주지하듯 김수영은 4·19를 기점으로 역사에 눈뜨며 1950년대와는 다른 사랑법을 작품화한다. 김수영의 1960년대식 사랑법은 현대성 추구라는 새로운 전통 양식으로서, 그것은 근대 이전의 전통에 대한 부정을 통해, 자유라는 담론의 새로운 전통을 수립해나간다. 여기서 말하는 새로운 전통이란 과거와의 단절, 전통의 부정을 통해 새로운 시대를 구축하려는 시인이 4·19를 통해 현대성이라는 가치에 도달해 이루어 낸 새로운 전통의 긍정을 의미한다. 그런데 여기서 말하는 전통의 긍정으로서의 설움, 즉 ‘설움에 내재하는 타자 사랑의 정신’이란 무엇일까. 앞서 언급했듯 설움과 사랑은 분리 불가한 개념이라고 했다. 1960년대의 시에 있어서도 그의 설움 의식은 변주되었을 뿐 사랑의 기본 질료가 되고 있다. 이렇게 설움의 변주라고도 할 수 있는 사랑의 변주를 통해 그의 사랑에 대한 자각은 4·19 이전 시에 나타나는 사랑법과는

148) 임홍배, 「자유 의 이행을 위한 시적 역정-4·19와 김수영」, 김명인·임홍배 엮음, 『살아있는 김수영』, 창비, 2012, p.105.

달리 1960년대를 관통하는 김수영 시의 특징으로 나타난다. 다음은 전통의 긍정으로서의 설움을 매개하는 사랑, ‘설움에 내재하는 타자 사랑의 정신’은 어떤 특징이 있는지 60년대의 시를 통해 살펴해보도록 하겠다.

현대식 교량을 건널 때마다 나는 갑자기 회고주의자가 된다
 이것이 얼마나 죄가 많은 다리인 줄 모르고
 식민지의 곤충들이 24시간을
 자기의 다리처럼 건너다닌다
 나이 어린 사람들은 어째서 이 다리가 부자연스러운지를 모른다
 그러니까 이 다리를 건너갈 때마다
 나는 나의 심장을 기계처럼 중지시킨다
 (이런 연습을 나는 무수히 해왔다)

그러나 문제는 이러한 반항에 있지 않다
 저 젊은이들의 나에게 대한 사랑에 있다
 아니 신용이라고 해도 좋다
 「선생님 이야기는 이십년 전 이야기지요」
 할 때마다 나는 그들의 나이를 찬찬히
 소급해가면서 새로운 여유를 느낀다
 새로운 역사라고 해도 좋다

이런 경이는 나를 늙게 하는 동시에 젊게 한다
 아니 늙게 하지도 젊게 하지도 않는다
 이 다리 밑에서 엇갈리는 기차처럼
 늙음과 젊음의 분간이 서지 않는다
 더러는 이러한 정지의 증인이다
 젊음과 늙음이 엇갈리는 순간
 그러한 속력과 속력의 정돈(停頓) 속에서
 다리는 사랑을 배운다
 정말 희한한 일이다
 나는 이제 적을 兄弟로 만드는 실증(實證)을

똑똑하게 천천히 보았으니까!

-「현대식 교량」(1964.11.22.) 전문

「거대한 뿌리」가 ‘추억’에서 견인된 사랑, 진정한 타자 인식으로 자기갱신에 이른 사랑이라면, 「현대식 교량」은 이쪽과 저쪽, 젊은이와 늙은 세대가 공존하면서 서로 대립 관계에 있는 것들을 연결하는 다리 역할을 하는 사랑이다. 1연에서 “현대식 교량”을 건너며 “회고주의자”가 된 화자는 이 다리가 “얼마나 죄가 많은 다리인 줄 모르고/식민지의 곤충들이 24시간을/자기의 다리처럼 건너다닌다”라고 했다. ‘죄가 많은 다리’와 ‘식민지’란 구절로 유추컨대 이 다리는 비인간적이고 비정상적인 구조 속에서 만들어진 것을 암시하고 있다. 의미 있는 비유는 다리를 건너다니는 게 사람들이 아니라 “곤충”이란 말을 사용한 것이다. 곤충은 프란츠 카프카의 『변신』에 등장하는 ‘잠자’가 벌레로 변신한 이미지를 연상하게 한다. 카프카가 포착한 것은 벌레로 변신한 현대인의 모습이다. 김수영 역시 ‘현대식 교량’을 건너는 인간 군상을 ‘곤충’의 모습으로 희화시킨 것은 카프카와 마찬가지로 현대인의 실존을 벌레로 포착한 것이라 여겨진다. 그러나 김수영이 카프카식의 벌레가 아니라 ‘식민지의 곤충’이라 진술한 것은 이 땅의 상황이 정신적으로는 식민지적 상황에서 더 나아가지 못했기 때문일 것이다. 그러니 화자의 눈에 비친 “나이 어린 사람들은 어째서 이 다리가 부자연스러운지를 모”를 수밖에 없다. 나이 어린 젊은 세대들은 화자처럼 “회고주의자”가 아니며 “<선생님 이야기는 이십년 전 이야기지요>”라고 할 정도로, 과거보다는 현재와 미래를 살고자 하기 때문이다. 왜냐하면 그들 세대는 화자와는 다른 “속력과 속력의 정돈 속에서” 현재를 살고 있기 때문이다. 그렇기 때문에 ‘나이 어린 사람들’은 다리의 내력이라든지, 역사적으로 이 다리가 왜 부자연스러운지에 관해 알지 못한다. 그들은 자신들의 현재를 고민하고 즐기며 사는 것만으로도 벽차기에 다리에 관해 무엇을 알고자 하지 않는다. 근본적으로 젊은 세대와 늙은 세대가 다른 점은, 전자는 미래를 담보로 살아가는 현실주의자이고 후자는 과거를 볼모로 살아가는 회고주의자라는 것이다. 그럼에도 불구하고 화자가 포기할 수 없는 것은(그것이 무엇인지 1연에는 아직 드러나지 않지만) “다리를 건너갈 때마다” 자신의 “심장을 기계처럼

럼 중지시”키듯 이런 연습을 무수히 하는 이유는 (뒤에 밝혀지지만) 자신이 진정한 ‘현대식 교량’이 되겠다는 암시이다. 즉 자신으로 대변되는 나이든 세대와 “나이 어린 사람들”을 연결하는 다리가 되겠다는 뜻이다. 2연의 “저 젊은이들의 나에게 대한 사랑에 있다/아니 신용이라고 해도 좋다”는 자신에 대한 사랑을 말하는 젊은이들, 혹은 젊은이들에 대한 자신의 사랑과 신용으로 보아도 무방할 것이다.

여기서 주목할 것은 사랑의 순환이다. 그리고 역사란 것은 세대와 세대 간의 조화로운 소통, 즉 사랑의 소통으로 전승 발전되어지는 것임을 상기하고 있다. 화자는 순환 고리로서 계승되는 사랑을 보며 “새로운 여유를 느”끼고 “새로운 역사”를 깨닫는다. 「거대한 뿌리」와는 다른 방식이지만 이 작품은 사랑의 대상과 주체의 상호성에 바탕을 둔 사랑의 발견이란 점에선 그 인식을 같이한다. 김수영은 1950년대부터 사랑에 천착해 왔지만 그 시절의 사랑법은 사랑의 부재에 괴로워하며 생존을 위한 처절한 몸부림으로서의 사랑, 자기결단과 자아성찰은 있으되 현실과 역사에 가로막혀 고뇌하는 지식인적 사랑의 모습이 주를 이루었다. 그러나 「현대식 교량」에 나타난 사랑은 말 그대로의 다리(橋梁) 같은 사랑으로 다리는 자아와 세계를 이어주고 있다. 이러한 사랑의 발견은 하나의 “경이”임을 화자는 3연에서 확인하고 있다. 화자는 “속력과 속력의 정돈 속에서/다리는 사랑을 배운다”라고 하지만 실제 사랑을 배우는 것은 다리가 아니고 다리를 통해 사랑의 자아성찰을 한 사람이다. 다리는 서로가 만나는 곳이고 대립적인 이데올로기가 이분법적인 사고를 연결하는 공간이며 세대와 세대, “적”마저도 “형제로 만드는” 장소이기에 여기에서 개별적 자아가 타자를 수용하고 긍정하여 공동체로 발전한다는 것이다. 이러한 의미에서 김수영은 사랑을 통해 역사인식을 새롭게 한 시인이며 사랑으로 사회변혁을 꿈꾼 사랑의 혁명가이다.

물론 그의 이러한 인식변화를 있게 한 것은 잘 알려져 있다시피 4·19혁명이다. 김수영은 4·19 이듬해 쓴 시 한 편을 통해 사랑이 자신을 어떻게 성찰케 하고 사랑에 의한 변혁에의 꿈을 꾸게 했는지 실토했고 있다. “어둠 속에서도 불빛 속에서도 변치않는/사랑을 배웠다 너로해서//그러나 너의 얼굴은/어둠에서 불빛으로 넘어가는/그 찰나에 꺼졌다 살아났다/너의 얼굴은 그만큼 불안하다//번개처럼/번개처럼/금이 간 너의 얼굴은”에서 보듯 그는 「사랑」(1961)을 통해 개안을 하게

된다. 김수영은 “우리 시대가 무엇보다도 사랑의 부재에 시달리고 있음을 강력히”¹⁴⁹⁾ 인식하고 사랑으로 ‘더러운’ 역사의 장벽을 돌파하려 했다. “실제로 김수영의 시에 있어서 중심적인 주제는 사랑이며, 이것은 그에게 있어 하나의 지배적인 이념으로까지 이르고 있음이 주목된다.”¹⁵⁰⁾ 다만 김수영의 시적 주제가 사랑임은 확실하지만, 「거대한 뿌리」와 달리 「현대식 교량」은 시적 주체와 대상이 추상적이고 모호하다. 그렇지만 「거대한 뿌리」에서 「현대식 교량」으로 이어지는 사랑의 변주에 공통적인 점은, 예외 없이 1950년대식 설움 의식을 극복하고 치열한 자아성찰로 역사와 타자를 긍정하는 사랑의 자각에 이르게 하는 개안이다. 설움 의식의 극복은 단순히 전통의 부정을 말하지 않고 현대성이라는 세계인식의 확장으로부터 도출된 새로운 전통의 긍정을 의미하고 있다. 김수영의 설움 의식은 1940년대에는 추상적인 관념으로서의 설움, 혹은 세계와 직접 대면하지 못한 자의 상실감이 느껴지는 설움이였다면, 1950년대에는 고통스러운 현실과 대면하며 각성하고 성찰하는 설움 의식이 그의 시 정신을 구축하고 있다. 물론 1950년대 들어서며 형성된 이러한 시 정신의 밑바닥에는 혹독한 전쟁체험이 깔려 있다. 김수영은 전쟁을 통하여 1940년대의 관념으로부터 벗어나 현실의 고통을 자신의 삶으로 수용하며, 피폐한 현실을 담보로 그 고통을 성찰하며 현실을 극복해간다. 그의 설움에는 개인사적으로는 가정의 파괴로 야기된 사랑의 해체가 자리하고 있으며, 궁핍한 시대를 고통스럽게 살아가는 소외된 지식인으로서의 자기모멸과 다른 한편으로는 그 현실을 극복하려는 의지 또한 들어있다.

김수영은 1950년대 그의 시적 특징이 잘 나타난 「달나라의 장난」(1953), 「구슬픈 육체」(1954), 「공지의 날」(1955), 「구름의 파수병」(1956), 「바뀌어진 지평선」(1956), 「비」(1958) 등의 시편들을 통해 세상의 허위로부터 매몰되지 않고 자기모멸을 통한 자기모색으로, 각성을 통한 자궁으로, 성찰을 통한 삶에의 열망과 사랑의식으로 변화해 간다. 즉 김수영의 시에서 설움 의식이 사랑으로 진화하는

149) 김종철, 「詩的 眞理와 詩的 成就」, 『전집 별권』, p.86.

150) 앞의 글, p.84.

김종철은 김수영 시의 본질을 사랑으로 파악하였다. 그에 의하면 “김수영이 ‘인간 상실로부터의 인간 회복이 시인의 임무’임을 말했다 때, 그는 인간을 가난하게 하는 모든 것으로부터 인간을 지키려는 노력 속에서 詩作的 본질을 보았고 그런 한에서 그에게 있어서 무엇보다 소중하게 여겨진 것은 ‘사랑’이었다.”(같은 곳.)

과정에는 전쟁체험이란 뼈저린 고통, 현실의 쓰라린 비애와 가족과의 사랑의 해체로 인한 소외와 절망감, 그러면서도 일상으로부터 자기갱신을 하여 현실을 극복하고자 하는 의지가 잘 나타나 있다. 1950년대는 설움의 심층부를 형성하고 있는 사랑이 어떤 형식으로든 기존 전통을 부정하고자 했다면, 1960년대의 설움에 내재된 사랑은 전통을 긍정하며 현실 그 너머를 향해 나갔다는 것이다. 여기서 오해해서 안 될 것은, 전통의 긍정이 단순히 기존 관습으로서의 전통을 지칭하는 게 아니라, 사랑이란 매개체가 전통의 부정으로서의 설움에 작용하여 사태가 반전되어 역사를 긍정적으로 보게 작동했다는 것을 의미한다. 그런 변화 과정을 통해 보았을 때 전통 부정에서 나타난 설움이 전통의 긍정으로 변하는 데 있어서 사랑이 매우 중요한 매개로 작용한다는 것을 알 수 있다. 이처럼 1960년대는 1950년대 시에 나타난 전통의 부정으로서의 설움이 전통의 긍정으로서의 설움으로 변증법적으로 진화하며 총체적인 역사의식을 보여준다는 점에 의의가 있다. 다음 시 「사랑의 변주곡」은 「현대식 교량」과는 또 다른 형태로 설움 의식이 사랑을 매개로 진화하며 총체적으로 어떤 역사의식을 보여주고 있다는 점에서 시사하는 바가 큰 작품이라 할 수 있다.

욕망이여 입을 열어라 그 속에서
 사랑을 발견하겠다 도시의 끝에서
 사그러져 가는 라디오의 재갈거리는 소리가
 사랑처럼 들리고 그 소리가 지워지는
 강이 흐르고 그 강 건너에 사랑하는
 암흑이 있고 3월을 바라보는 마른나무들이
 사랑의 봉오리를 준비하고 그 봉오리의
 속삭임이 안개처럼 이는 저쪽에 쪽빛
 산이

사랑의 기차가 지나갈 때마다 우리들의
 슬픔처럼 자라나고 도야지우리의 밥찌끼
 같은 서울의 등불을 무시한다

이제 가시밭, 덩쿨장미의 기나긴 가시가지
 까지도 사랑이다

왜 이렇게 벽차게 사랑의 숲은 밀려닥치느냐
 사랑의 음식이 사랑이라는 것을 알 때까지

난로 위에 끓어오르는 주전자의 물이 아슬
 아슬하게 넘지 않는 것처럼 사랑의 절도(節度)는
 열렬하다

간단(間斷)도 사랑
 이 방에서 저 방으로 할머니가 계신 방에서
 심부름하는 놈이 있는 방까지 죽음 같은
 암흑 속을 고양이의 반짝거리는 푸른 눈망울처럼
 사랑이 이어져가는 밤을 안다
 그리고 이 사랑을 만드는 기술을 안다
 눈을 떴다 감는 기술--- 불란서혁명의 기술
 최근 우리들이 4·19에서 배운 기술
 그러나 이제 우리들은 소리 내어 외치지 않는다

복사씨와 살구씨와 꽃감씨의 아름다운 단단함이며
 고요함과 사랑이 이루어놓은 폭풍의 간악한
 신념이며
 봄베이도 뉴욕도 서울도 마찬가지로
 신념보다도 더 큰
 내가 묻혀 사는 사랑의 위대한 도시에 비하면
 너는 개미이나

아들아 너에게 광신(狂信)을 가르치기 위한 것이 아니다
 사랑을 알 때까지 자라라
 인류의 종언의 날에
 너의 술을 다 마시고 난 날에

미대륙에서 석유가 고갈되는 날에
 그렇게 먼 날까지 가기 전에 너의 가슴에
 새겨둘 말을 너는 도시의 피로에서
 배울 거다
 이 단단한 고요함을 배울 거다
 복사씨가 사랑으로 만들어진 것이 아닌가 하고
 의심할거다!
 복사씨와 살구씨가
 한번은 이렇게
 사랑에 미쳐 날뛰 날이 올 거다!
 그리고 그것은 아버지 같은 잘못된 시간의
 그릇된 명상이 아닐 거다

-「사랑의 변주곡」(1967.2.15.) 전문

김수영의 후기시 대표작을 꼽으라면 「사랑의 변주곡」을 말할 만큼 이 시는 ‘사
 랑’이란 주제를 명료하게 선보인다. “욕망이여 입을 열어라 그 속에서/사랑을 발
 견하겠다”라는 잠언적 선언은 “도시의 끝에서”일지라도 사랑을 발견할 수 있다는
 낭만적이고 긍정적 에너지에 가득 차 있다. 시에 무려 16번에 걸쳐 사랑이란 단
 어가 등장하는 것도 사랑의 욕망이 강하게 자리 잡고 있음을 암시한다. 1연에서
 화자는 ‘욕망’이란 단어로 시를 시작한다. 욕망 없는 사랑은 사랑이 아니듯 사랑
 없는 욕망 역시 욕망이 아니다. 욕망은 이 시에서 본능적인 정욕이 흐르는 마음
 이 아니고, 프로이트식으로 성적 본능으로서의 욕망, 즉 리비도를 의미하지도 않
 는다. 욕망은 이 작품에서 휘발성을 지닌 사랑의 폭발물이다. 플라톤이 미의 이
 념을 “다른 어떤 것으로도 구체화 될 수 없는 정신적 행위”라고 생각하듯¹⁵¹⁾ 김
 수영은 이 작품에서 욕망을 사랑의 혁명을 가능케 하는 ‘정신적 행위’로 보고 있
 다. 이 작품에서 사랑의 변주곡이 울리는 발원지는 1연 5행에 나오는 “사랑하는
 암흑”이다. 암흑은 혼돈의 세계를 상징하는 카오스를 의미하지만 이 말은 질서가
 엉망진창인 상태를 나타내지도, 질서의 대척점에 있는 카오스를 의미하지도 않는

151) Konrad Paul Liessmann, *Schönheit*, 라영균 역, 『아름다움』, 이론과 실천, 2015, p.23.

다. 김수영은 1연을 점층적으로 진행시키며 암흑이라는 혼돈(카오스)에서 욕망이라는 이름의 사랑을 길어 올린다. “사그러져가는 라디오의 재잘거리는 소리가” “그 소리가 지워지는/강”에서, “그 강 건너” “사랑하는 암흑”에서야 비로소 “3월을 바라보는 마른나무들이/사랑의 봉오리를 준비하고 그 봉오리의/속삭임이 안개처럼” 살아난다. 여기서 ‘사랑하는 암흑’은 카오스로서 욕망으로서의 사랑이 잠재된 공간이다. 김수영은 이 공간에서 사랑을 발견하겠노라고 선언한 것이다. 노르베르트 볼츠에 의하면 카오스는 “아직 발견되지 않은 가능성의 유희 공간”¹⁵²⁾이다. 김수영은 욕망으로 혼재된 세계, 그 어딘가의 암흑에서 카오스가 축복처럼 널려 있을지라도, 그곳이야말로 ‘아직 발견되지 않은’ 사랑이 축복처럼 널려 있는 ‘가능성의 유희 공간’으로 파악한다. 사랑은 일상의 도처에 널린 흔하디흔한 것이지만 그것이 아직 시인에게 불편한 것은 그 사랑이 “적을 형제로 만드는”(「현대식 교량」) 사랑의 혁명에 이르지 못하기 때문이다.

김수영에게 욕망이란 카오스의 세계로서 사랑을 표상한다. 즉 삶이 펼쳐지는 공간은 어떤 의미로든지 정재되지 않은 야성, 정글의 법칙이 존재하는 곳으로 카오스로 가득 찬 세계라는 것이다. 카오스는 원론적으로 암흑, 무질서 등 만물이 나타나기 이전의 혼돈 상태를 의미하면서도, 예술적으론(특히 ‘뉴미디어의 예술’¹⁵³⁾에선) 결핍된 삶이 부유하는 혼돈의 공간이며 휴머니즘적 가치들과 휴머니즘을 억압하는 것들이 혼재된 욕망의 공간이라고 할 수 있다. 김수영의 시는 욕망이란 카오스의 공간에서 자기 자신과 투쟁하는 한편, 이 시에서처럼 사랑이라는 전위를 내세워 “복사씨와 살구씨/한번은 이렇게/사랑에 미쳐 날뛴 날이 올” 사랑을 발견하겠다고 말하고 있다. 사실 정치적 이데올로기가 첨예하게 부딪치는 1960년대에서 사랑이라는 전위는 진부할 수 있는, 그리고 날카롭지 못한

152) Norbert Bolz, *Das Kontrollierte Chaos Vom Humanismus zur Medienwirklichkeit*, 윤종석 역, 『컨트롤된 카오스』, 문예출판사, 2000, pp.20-21.

“우리는 질서와 카오스를 확연히 대립시키는 경직된 사고방식으로부터 자유로워져야만 한다. 질서는 카오스의 대립물이 아니다. 그리고 카오스는 결코 위협적인 뒤죽박죽 상태가 아니”다 라는 볼츠의 말 참조 할 것.(앞의 책, p.20.)

153) 앞의 책 참조 할 것.

뉴미디어 이론에 관해선 괴테와 독일 낭만주의, 벤야민·아도르노 연구자이며, 블로흐·윙거·하이데거·야스퍼스·카를 슈미트 등 20세기 초 좌·우 극단의 사상적 스펙트럼을 토대로 『탈마법화 된 세계로부터의 탈주: 두 세계대전 사이의 철학적 극단주의』를 쓴 노르베르트 볼츠의 『컨트롤된 카오스』 참조.

무딘 무기라고 할 수 있다. 그러나 김수영의 사랑은 전통 정서의 사랑과 확연히 구분되는 “불란서혁명의 기술” “4·19에서 배운” “사랑을 만드는 기술”이다.

2연의 “사랑의 기차가 지나갈 때마다 우리들의/슬픔”이 자라는 것은, 기차에 실린 사랑의 실체가 욕망인지 사랑인지 (증오인지 용서인지) 일상에 매몰된 도시의 삶이 헤아리지 못하기 때문이며, 기차가 지나고 나서야 일상의 바쁨, 일상의 속도에 치여 부유하는 삶을 자각하기 때문이다. 이 말은 역설적으로 합리적 이성 에 바탕을 둔 사랑의 변혁을 위해선 순간을 영원으로 만들려는 뼈를 깎는 노력과 부단한 자기갱신이 필요하다는 뜻을 함의하고 있다. 그렇지 않고선 도시의 일상에서 진정한 사랑은 보이지 않고 그 결과 ‘사랑의 기차가 지나갈 때마다 슬픔’이 독버섯처럼 자란 현실과 미래를 맞이할 수밖에 없다. 욕망의 “밥찌끼” 같은 “서울” 밤거리 등불의 휘황함을 “무시”할 수 있는 방법은 욕망에서 사랑의 참모습을 발견하는 일이다. 그렇게 할 때만 비록 “가시밭” 같은 삶일지라도 “덩쿨장미”가 봉오리를 맺고 사랑의 꽃을 피울 수 있다. 여기서 “덩쿨장미의 기나긴 가시가 지/까지도 사랑이다”가 의미하는 것은 고난에 찬 삶, 즉 기나긴 가시에 찔려 고통받고, 도시에서 일상의 욕망에 매몰된 삶을 딛고 일어서려던 혼신의 노력을 말한다. 결국 2연은 욕망에서 사랑을 발견하기까지 자기 혁신을 어떻게 할 것인가란 물음을 던지고 있다.

4연에서는 “사랑을 만드는 기술”이 “혁명의 기술”로 전화되고 있다. 김수영은 시에서 “사랑을 만드는 기술을 안다”라고 하면서 그 기술의 근거를, “불란서혁명의 기술”과 “최근 우리들이 4·19에서 배운 기술”이라고 명시했다. 이 말은 그의 사랑 제조비법이 어디서 발원하고 있는지를 잘 보여주고 있다. 즉 그가 사랑을 만드는 기술은 혁명으로부터 나온다. 이 말을 단순화하면 ‘사랑을 만드는 기술’= ‘혁명의 기술’이란 등식이 성립한다. 김수영의 시에서 사랑은 남녀의 일반적인 사랑법을 말하는 게 아니라, 혁명이라는 전위성을 기반으로 한 시대의 사랑, 공동체가 만들어 가야 할 사랑을 의미한다. 여기서 눈여겨 볼 점은 김수영의 사랑과 혁명이 고독을 공통분모로 하고 있는 점이다. 김수영은 혁명을 고독한 것이라고 말한 바 있다. 그는 일찍이 혁명에 대하여 “혁명은/왜 고독한 것인가” “혁명은/왜 고독해야 하는 것인가”(「푸른 하늘을」, 1960, 6.15)를 스스로에게 물으며, 시

인의 정신에는 근원적으로 고독한 혁명 의식이 내재해 있음을 강조하고 있다. 김수영이 혁명뿐만 아니라 자신의 일기에서도 고독을 창조의 원동력이라고 말하고 있는 점은 혁명의식과 고독이 그의 창조력이란 것을 설명하는 것이다.

나의 정신의 변이 혹은 발전이 있다면, 그것은 강인한 고독의 감득(感得)과 인식이다. 이 고독이 이제로부터의 나의 창조의 원동력이 되리라는 것을 나는 너무나 뚜렷하게 느낀다. 혁명도 이 위대한 고독이 없이는 되지 않는다.¹⁵⁴⁾

그의 말대로 ‘고독이 나의 창조의 원동력’이고, ‘혁명도 이 위대한 고독이 없이는 되지 않는’ 것이라면, 혁명을 통해 배우는 사랑의 기술 역시 고독을 원동력으로 창조되는 것이므로, ‘사랑을 만드는 기술’이 ‘혁명의 기술’이라는 것임을 알 수 있다. 4연의 마지막 행은 좌절된 혁명을 통해 배우는, 포기할 수 없는 사랑의 위대함을 보여준다. “그러나 이제 우리들은 소리 내어 외치지 않는다”라고 한 것은 혁명의, 사랑의 지난함을 상기한다. 비록 혁명은 미완으로 남고, 사랑마저 쟁취하지 못했지만 그것을 소리내어 외치기보다는, 내적으로 고난에 찬 사랑을 단련해가며 사랑의 완성을 향해 역사 속에 뿌리내린다는 의지를 표명하고 있다.

5연의 “복사씨와 살구씨와 꽃감씨”가 “아름다운 단단함”으로 존재하기 위해선 4연의 혁명에서 배운 사랑의 기술이 필요하다. 사랑을 견지하는 자세는 “폭풍의 간악한/신념” 앞에서도 굴하지 않는 시련의 풍상을 겪어낸 존재의 “고요함”이다. 화자는 “사랑의 위대한 도시에” 살기 위해서는 “모래야 나는 얼마큼 적으냐/바람아 먼지야 풀아 나는 얼마큼 적으냐/정말 얼마큼 적으냐……”(「어느날 고궁을 나오면서」, 1965.11.4)라고 자문하며 내가 살아가는 이 땅과 도시에 사랑의 역사를 세우는 당위를 말한다. 그것은 진정한 사랑의 자세이며 혁명을 통해 희망을 만드는 일이지 결코 광신이 아니다.

6연은 화자가 아들에게 “사랑을 알 때까지 자라라”고 말하는 장면이다. 이 말은 사랑이 맹목적성이 아니고 사랑이 광신이 아님을 밝히고 있다. “도시의 피로에서” 사랑의 “단단한 고요함을 배울” 것이라고 말하는 화자는 사랑의 쟁취가 지

154) 「일기초2」, 『전집2』, p.494.

난한 일임을 자신의 삶을 통해 알고 있다. 그러나 화자는 역사가 합법칙적으로
 진보할 것이란 믿음과 신념으로 “한번은 이렇게/사랑에 미쳐 날뛰 날이 올거다!”
 라고 확신한다. 이 확신은 “아버지 같은 잘못된 시간의/그릇된 명상이 아닐” 것
 임을 화자는 알고 있다. 왜냐하면 화자는 고난을 딛고 온 몸으로 ‘단단한 고요함’
 을 향해 나가는 한 “인간은 영원하고 사랑도 그렇다”(「거대한 뿌리」, 1964.2.3.)
 라는 사랑의 거대함을 체득했기 때문이다.

김수영의 이 작품은 때로 “낭만적 과잉의식이 강한 시, 한 중년 소시민의 고통
 에 찬 자기응시만이 남게”¹⁵⁵⁾된 시로 평가받기도 하지만, 그럼에도 불구하고 이
 시에는 자기갱신과 타자에 대한 긍정적 시선, 사랑에 대한 단단함, 역사에 대한
 낙관적 전망이 실려 있어, 가히 수작(秀作)이라 할 수 있다.

「사랑의 변주곡」(1967)은 「거대한 뿌리」(1964), 「현대식 교량」(1964)과 함께
 사랑을 매개로 한 김수영의 역사인식이, 1940년대나 1950년대와는 확연히 달라
 진 시세계를 보인다는 점에서 매우 의미 있는 작품이라고 할 수 있다. 특히 앞서
 분석한 「현대식 교량」과 「사랑의 변주곡」은 사랑을 가교로 하여 과거와 현재, 젊
 은 세대와 기성세대, 아버지와 아들을 이어준다는 점에서는 같아 보이지만, 좀
 더 세부적으로 보면 다르다. 「현대식 교량」에 비해 「사랑의 변주곡」은 좀 더 직
 설적으로 사랑을 노정하고 있다. 또한 연대기적으로 김수영의 말년 작에 드는 이
 시는 사랑에 내재된 설움, 혹은 설움의 주춧돌 위에 지어진 사랑이란 집이, 역사
 와 전통을 긍정적으로 바라보게 하고 인식의 지평을 넓혀주고 있다. 아버지가 아
 들에게 가르치고 싶은 것은 광신(狂信)이 아니라 사랑이다. 각 연마다 여러 번
 반복되는 사랑이란 말을 통해 사랑에 들뜬 화자를 상상할 수도 있지만, 사랑에
 주목하는 화자를 통해 시인이 새롭게 인식하고자 하는 것이 무엇인지 가늠해 볼
 수 있다. 김수영은 1940년대에서 1950년대라는 격동과 고난의 시대를 지나오며
 고독할 수밖에 없었던 삶과 현실에서, 사랑마저도 고독한 이미지를 빚을 수밖에
 없었다. 그러나 1960년대 들어서며 4·19라는 역사적 경험을 통해 사랑법의 지평

155) 김명인, 앞의 글, p.163.

김명인은 김수영이 혁명의 좌절을 공격적인 자기풍자를 통해 시를 견인 한다고 하는 데, 이 점에
 있어서 본고의 해석과 갈라지는 대목이다. 김명인은 김수영 시를 풍자와 해탈(1961-1968)로 파악
 하며(앞의 글, III장 4 참조), 자기풍자를 강조하는데, 본고는 (자기)풍자가 아니라, 김수영이 다다이
 즘의 영향을 받은 관계로 인해, 다다의 자기파괴 기법을 해프닝 화 시킨 것으로 해석했다.

이 확대되었다는 점은 차치하더라도, 그의 시에서 주목할 만한 변화가 일어난 것은 과거의 고독하고 추상적인 사랑이 구체적인 대상을 획득한 것이다. 즉 그는 「현대식 교량」에서는 교량이라는 사물에 현대성을 부여하며 젊은 세대와 기성세대의 가교로서 세대를 이어주는 사랑이 무엇인지 말하고 있으며, 「사랑의 변주곡」에서는 아들 세대로 이어져야 할 사랑의 실체가 인간성의 회복이며 더 나아가 역사라는 공동체가 지향해야 할 가치로서의 사랑임을 강조하고 있다.

우리가 여기서 무엇보다 주목해야 할 점은, 김수영이 「현대식 교량」에서 젊은 세대에게 말하건 「사랑의 변주곡」에서 아들에게 말하건 그의 시에 근원적으로 내재된 설움이 어떻게 변화하고 있는가의 문제이다. 「사랑의 변주곡」에서 설움은 역사를 긍정적으로 바라보게 하는 사랑으로 변주되고 있음을 확인할 수 있었다. 6연의 “사랑을 알 때까지 자라라” “이 단단한 고요함을 배울 거다” “그리고 그것은 아버지 같은 잘못된 시간의/그릇된 명상이 아닐 거다”에서 보듯, 아버지의 설움의 사랑이 아들에게선 사랑의 긍정으로 나타날 것이라는 신념에 차 있다. 이렇듯 1960년대 김수영의 시에서는 1950년대와는 구분되는 설움의 사랑이 공동체를 향한 사랑, 역사의 인식을 긍정적으로 바라보게 하는 방향으로 진전된다. 반면 1950년대에 전쟁과 함께 시작된 개인적인 사랑의 불행에서 출발한 설움뿐인 사랑은, 고난에 찬 삶을 극복하며 문학을 전진시킬 목적으로, 기존 전통 세계의 벽을 뛰어넘기 위하여 전통을 부정할 수밖에 없었다. 그러므로 이 시기의 설움(에 기반한 사랑)은 전통의 부정으로 나타났다. 그러나 1960년대는 「사랑의 변주곡」에서 보듯 설움(에 기반한 사랑)이, 세대로 지평을 확대하며 인간적인 사랑의 보편타당함과 역사를 긍정하는 방향으로 나아간다. 이것은 김수영의 시가 6·25라는 전쟁체험, 4·19의 혁명의 정신 그리고 5·16이라는 반동의 역사를 거치며 비로소 공동체가 지향해야 할 사랑의 가치와 인간성 회복을 위한 역사인식에 도달했다는 것을 보여준다. 그 점은 김수영 스스로의 말을 통해서도 확인할 수 있다. 김수영에 의하면 “오늘날의 시가 골몰해야 할 가장 큰 문제는 인간의 회복이다. 오늘날 우리들은 인간의 상실이라는 가장 큰 비극으로 통일되어 있”¹⁵⁶⁾다는 것이다. 그런 점에 미루어 김수영의 1960년대 시에서는 1950년대와는 달리, 전통(역사)을

156) 「생활현실과 시」, 『전집2』, p.264.

긍정하는 설움으로서의 사랑이라는 인간성 회복을 향한 움직임이 그의 시를 보다 높은 곳으로 이끄는 힘으로 작용하고 있음을 확인할 수 있다. 본고는 그런 이유로 김수영 시에 있어서의 ‘설움이 지배하는 아방가르드 정신’을, 4·19이전의 시에서는 전통 부정의 설움을 표상하는 ‘설움극복의 의지와 전통부정의 정신’으로, 5·16이후의 시에서는 전통 긍정의 설움을 표상하는 ‘설움에 내재하는 타자 사랑의 정신’이라고 압축해 제시한 바 있다.

Ⅲ. 김수영의 아방가르드 정신

1. 정치적 반동과 시적 반동

1.1. 반동 정신의 외면화

김수영을 동시대 어느 시인보다 진정한 자유인이라고 부를 수 있는 것은 그의 시, 그의 문학이 늘 자유를 향한 도정에서 쓰여졌기 때문이다. 김수영은 역사의 진보나 발전에 역행하여 구체제를 유지 또는 회복하려는 입장이나 정치 행동을 뜻하는 반동의 의미를 역설적으로 맞받아치며, 문학의 반동이라는 역사의 진보의 입장에서 시를 예술적으로 승화시킨 시인이라고 할 수 있다. 그 과정에서 김수영이 현실과 맞서 역사를 끌어안기 위하여 선택한 무기가 반동이다. 그에게 있어 ‘반동’은 이제 단순히 역사의 진보에 역행하는 반동이 아니라 “곰보, 애꾸, 애 못 낳는 여자, 무식쟁이”(「거대한 뿌리」)처럼 역사에서, 전통에서 버림받은 인물들을 다시 호명하여 역사의 중심에, 전통의 중심에 세우는 반동을 말한다. 뿐만 아니라 5·16 이후 반공 이데올로기가 고착화되어가는 현실 속에서 그의 문학적 반동은 언론의 자유를 얻기 위한 ‘검열’에 대한 반동이고, ‘불온’한 시대에 대한 반동이기도 했다. 김수영이 선택한 반동이라는 단어가, 어쩌면 반동의 역사가 김수영을 선택했을지도 모를 아이러니한 시대에서, 반동은 1960년대를 돌파해나가는 데 있어 유일무이하고 절묘한 언어였으며 그 자체가 김수영에게는 역사가 되어버린 시어였다. 다음은 작품 속에 반동이 외면화된 경우를 살펴보도록 하자.

전통은 아무리 더러운 전통이라도 좋다 나는 광화문
 네거리에서 시구문의 진창을 연상하고 인환(寅煥)네
 처갓집 옆의 지금은 매립한 개울에서 아낙네들이
 양젓물 솔에 불을 지피며 빨래하던 시절을 생각하고
 이 우울한 시대를 패러다이스처럼 생각한다

버드 비숍 여사를 안 뒤부터는 썩어빠진 대한민국이
 괴롭지 않다 오히려 황송하다 역사는 아무리
 더러운 역사라도 좋다
 진창은 아무리 더러운 진창이라도 좋다
 나에게 늦주발보다도 더 짹짹 울리는 추억이
 있는 한 인간은 영원하고 사랑도 그렇다
 아이스크림은 미국놈 좇대강이나 빨아라 그러나
 요강, 망건, 장죽, 종묘상, 장전, 구리개, 약방, 신전,
 피혁점, 곰보, 애꾸, 애 못 낳는 여자, 무식쟁이,
 이 모든 무수한 반동이 좋다
 이 땅에 발을 붙이기 위해서는
 -제3인도교의 물속에 박은 철근 기둥도 내가 내 땅에
 박는 거대한 뿌리에 비하면 좀벌레의 솜털
 내가 내 땅에 박는 거대한 뿌리에 비하면

괴기영화의 맘모스를 연상시키는
 까치도 까마귀도 응접을 못하는 시꺼먼 가지를 가진
 나도 감히 상상을 못하는 거대한 거대한 뿌리에 비하면……

-「거대한 뿌리」(1964.2.3.) 부분
 (강조-인용자)

이 작품은 김수영 문학의 세계인식이 4·19 이전에 쓰인 작품들과 확연히 구분되는 상징적인 시이다. “전통은 아무리 더러운 전통이라도 좋다/(…) /역사는 아무리/더러운 역사라도 좋다”라는 이 선언적 표현은 전통과 역사를 부정하는 게 아니라, 부정의 부정(과거의 부정을 부정하는 것)을 통해 자부심과 긍지를 획득했음을 보여준다. 화자는 시의 첫 행에 “나는 아직도 앓는 법을 모른다”라고 하지만 여기서 “모른다”는 부정이 아니라 강한 긍정의 역설이며 앓는 법은 관습의 차이일 뿐 문화는 다양하다는 것을 강조하고 있다. 2연은 영국의 빅토리아 시대 여성탐험가이며 여행 작가인 이사벨 버드 비숍을 끌어들여 전통의 차이와 전통의 다양함을 역설한다. 화자는 19세기 말의 영국 왕립지학협회 회원인 비숍이 벽안

(碧眼)의 눈으로 본 조선말의 관습 역시, 1연의 “얹는 법”의 다양함과 같은 연장 선상에서 파악해야 하며 전통과 관습의 차이는 문화 다양성의 시각으로 보아야 함을 담고 있다. 화자는 결국 타자(비습)의 눈을 통해 새롭게 (“기이한”)관습을 재발견하는데 그 결과로 인하여 “전통은 아무리 더러운 전통이라도 좋다”로 이어지며 우리가 꺼안아야 할 역사와 전통을 말하게 된다. “이 땅에 발을 붙이기 위해서는” 더러운 진창의 역사 역시 우리 삶의 일부이며 어찌할 수 없는 우리의 자화상이라는 것이다. 이렇게 하여 “진창은 아무리 더러운 진창이라도 좋다/나에게 늦주발보다도 더 짹짹 울리는 추억이/있는 한 인간은 영원하고 사랑도 그렇다”라는 표현에 도달하게 된다. 이처럼 “더러운 전통”과 “더러운 역사”를 “더러운 진창”에서 연꽃 피우듯 피어올린 김수영의 “인간”과 “사랑”은 화자가 4·19이후 새롭게 만난 실존이며 그의 1960년대를 추동시킨 에너지이다.

이러한 과정을 거쳐서 김수영은 드디어 “이 모든 무수한 반동이 좋다”에서처럼 ‘반동’을 재발견하게 하게 된다. 더러운 전통, 더러운 역사, 더러운 진창에서 꿈틀거리던 추억으로부터 그가 “이 모든 무수한” 민중(반동)을 발견하면서 마침내 “감히 상상을 못하는 거대한 거대한 뿌리”라는 열린 정신, 긍정의 정신으로 나아간 것이다. ‘반동’은 이데올로기(“진보주의자와 사회주의자”)와 사회체제(“통일도중립도”), 외세(“일본영사관” “미국놈”)와 “치안국” “대한민국관리”로 상징되는 부패하고 무능한 집단 등을 무력화시키며 “짹짹 울리는 추억”을 간직한 “인간”과 “사랑”으로 승화한다. 그는 이들 ‘반동’과 더불어 이 땅에 거대한 뿌리를 박는다. 그리하여 한강 다리를 지탱하고 있는 철근 기둥도 “좀벌레의 솜털”이 될 만한 거대한 뿌리가 ‘반동’에서 자라난다. 그리고 그 뿌리에서 다시 김수영의 ‘반동’의 정신이 기원하게 된다. 김수영의 ‘반동’은 4·19혁명에서 점화된 시의 햇불로 혁명적 혁신을 이상으로 삼는다.¹⁵⁷⁾ 그의 ‘반동’은 문학 “예술의 독립적이고 혁명적인

157) 김수영의 ‘반동’은 1960년 4·19혁명으로부터 발화됐지만, 1789년 앙시앵 레짐(ancien régime)이란 절대왕정을 무너뜨린 시민혁명, 즉 프랑스혁명과 그 과정에서 구체화된 ‘전위’라는 이름의 아방가르드에서 그 연관성을 찾을 수 있다. “현대적인 아방가르드 개념이 시민전쟁의 언어와 이론, 그리고 실천과 더욱 많은 관계를 맺고 있으며 이런 의미에서 아방가르드라는 용어의 실질적인 경력은 프랑스 혁명의 여파 속에서 시작 되었다고 볼 수 있고, 그것이 혁명적인 정치적 입장을 함유하고 있었다는 사실에 대해서는 의심의 여지가 없”(M. 칼리니스쿠, 앞의 책, pp.130-131.)다. 김수영의 ‘반동’에서 아방가르드 메타포가 전연되는 이유는, 그가 ‘전위’라는 용어를 자기 문학의 핵심어로 사용하고 있고, 아방가르드 정신이 압축된 전위를 시에서는 ‘반동’으로, 산문에서는 ‘불온’

잠재력을 주장”¹⁵⁸⁾하는 아방가르드를 지향한다. 「거대한 뿌리」의 반동은 바로 그런 점에서 정치적으로는 완전한 사상의 자유를, 예술적으로는 표현의 자유를 목표로 한다. 이 두 가지 자유는 서로 목표를 공유하는데, 정치적 아방가르드든 예술적 아방가르드든 “그 둘은 모두 동일한 전제 -삶은 근본적으로 변화해야 한다-에서 출발하기 때문이다.”¹⁵⁹⁾

「거대한 뿌리」에서 아방가르드의 정신이 함의된 반동이 시어에 직접적으로 나타난 이유는, “문학의 전위성과 정치적 자유의 문제”란 김수영 문학의 존재론적 의미와 연관이 깊다. 4·19혁명을 기점으로 김수영은 문학적인 표현의 자유와 정치적인 사상의 자유가 손바닥의 안과 밖처럼 분리될 수 없는 것임을 강조한다. “현대에 있어서의 문학의 전위성과 정치적 자유의 문제가 얼마나 밀착된 유기적인 관계를 가진 것인가”¹⁶⁰⁾라는 발언은 김수영이 기성사회의 질서와 기존의 예술 형식, 예술체제를 변혁하는 데 있어 정치적인 대립의 불가피성을 역설한 그의 명확한 입장을 보여준다. 그가 이 시에서 반동의 대척점에 더러운 역사와 전통, 이데올로기, 외세 등을 대립시킨 것도 정치적 자유가 억압받는 현실에서는 문학예술의 자유 또한 요원하다는 점을 인식했다는 데 있다. 김수영이 정치적으로 반공 이데올로기가 고착화하던 1960년대를 넘어서기 위해 반동이란 아방가르드의 정신이 담긴 시어를 시에 사용한 것은, 정치사회적인 이데올로기를 반동의 예술로 극복하고자 한 불가피한 선택이었다. 5.16이라는 정치적 ‘반동’이 김수영의 ‘반동’ 의식을 더욱 강화하는 계기가 된 것이다. 김수영은 5·16을 역사의 진보와 발전에 역행하는 반동으로 파악하고, 전위로서의 ‘반동’이라는 아방가르드의 정신으로 정치적 ‘반동’이 지배하는 현실에 대처해 나간 것이다. 즉 반동의 1960년대를 전위적인 반동으로 맞받아치며 돌파하고자 한 것이다.

다다이즘과 초현실주의라는 아방가르드를 섭렵하고 있던 김수영이었기에 그는 “바쿠닌의 아나키즘적 공리, 즉 ‘파괴하는 것은 창조하는 것이다’”¹⁶¹⁾를 「거대한 뿌리」의 반동으로 실천한 시인인 것이다. 이처럼 아방가르드에 관한 역사적, 예

으로 쓰기 때문이다.

158) M. 칼리니스쿠, 앞의 책, p.134.

159) 같은 곳.

160) 「실험적인 문학과 정치적 자유」, 『전집2』, p.220.

161) M. 칼리니스쿠, 앞의 책, p.148.

술적, 미학적 인식 하에 김수영은 전위 개념을 시에 반동으로 안착시켜 5·16 이
 후 전개된 반공 이데올로기의 시대를 돌파해 나간다. 이러한 과정을 통해 볼 때
 「거대한 뿌리」는 ‘반동’이라는 아방가르드의 정신이 직접적으로 드러난 사례라고
 할 수 있다.

그러나 나는 오늘 아침의 때문은 혁명을 위해서
 어차피 한마디 할 말이 있다
 이것을 나는 나의 일기첩에서
 찾을 수밖에 없었다

중용(中庸)은 여기에는 없다
 (나는 여기에서 다시 한번 속고한다
 계사(鷄舍) 건너 신축 가옥에서 마치질하는
 소리가 들린다)

소비에트에는 있다
 (계사 안에서 우는 알 걷는
 닭소리를 듣다가 나는 마른침을 삼키고
 담배를 피워 물지 않으면 아니 된다)

여기에 있는 것은 중용이 아니라
 답보(踏步)다 죽은 평화다 나태(懶惰)다 무위다
 (단 <중용이 아니라>의 다음에 <반동(反動)이다>라는
 말은 지워져 있다
 끝으로 <모두 적당히 가면을 쓰고 있다>라는
 한 줄도 빼어놓기로 한다)

담배를 피워 물지 않으면 아니 된다고 하였지만
 나는 사실은 담배를 피울 겨를이 없이
 여기까지 내리 썼고

일기의 원문은 일본어로 씌어져 있다

글씨가 가다가다 몹시 떨어진 한자(漢字)가 있는데
 그것은 물론 현정부가 그만큼 악독하고 반동적이고
 가면을 쓰고 있기 때문이다

-「중용에 대하여」(1960.9.9.) 전문

이 시는 ‘중용’에 대하여 라는 명제를 달고 있지만 실제로는 중용에 대하여 말하지 않고, 중용의 부재에 대하여 말하고 있다. 즉 시적 화자의 “중용(中庸)은 여기에는 없다”라는 선언적 포즈는 역설적으로 ‘중용’¹⁶²⁾이 있어야 할 자리에 반동(反動)이 있음을 함의한다. 김수영은 유교주의적 한학을 기반으로 모더니즘을 수용한 시인이다. 그의 시에 나타나는 유교적 윤리의식은 그가 다섯 살 적부터 서당에서 배운 한학(천자문, 동몽선습, 논어, 맹자 등)의 영향에서 자유롭지 않기 때문일 것이다. 그러나 ‘중용’에 대해 잘 알고 있을 김수영이 중용에 대한 시를 썼는데 여기에 중용이 없다고 말하는 것은 자기모순적이다. 시에서 자기모순을 드러낼 경우 시인은 현실의 왜곡된 모습이나, 자기부정을 통해 일그러진 사회상을 반영한다. 시는 “오늘 아침의 때문은 혁명”에 대하여 한 마디 하는 것으로 시작한다. 2연의 느닷없는 “중용(中庸)은 여기에는 없다”라는 말과 3연의 “소비에트에는 있다”라는 말은 현실에 대한 반동을 명시적으로 진술하고 있다. 이 두 구절은 모두 일기에 기록된 것이고, 괄호 속에 현실적 상황을 묘사하여 대조를 이루게 하고 있는 것이다. 그렇다면 여기에 있는 것은 무엇이란 말인가. 4연의 “여기에 있는 것은 중용이 아니라/답보(踏步)다 죽은 평화다 나타(懶惰)다 무위다/(단 <중용이 아니라>의 다음에 <반동(反動)이다>라는/말은 지워져 있다)”라는 것인데 재미있는 것은 이 시가 “일기첩”에서 가져온 형태로 진술된 것이며, 시인이 진짜 하고 싶은 말은 괄호 속에 지워진 상태로 있다는 것이다. 중용이 ‘소비에트

162) ‘중용(中庸)’은 『대학』, 『논어』, 『맹자』와 함께 사서(四書)로 일컫는 유교경전인데, ‘중(中)’과 ‘성(誠)’을 근본으로 한 형이상학으로, 중(中)이란 한쪽으로 치우치지 않고 기울어지지 않으며, 지나침도 미치지 못함도 없는 것(不偏不倚無過不及)을 말하고, 용(庸)이란 떳떳함을 뜻하는 것이라고 한다. 즉 ‘중용’은 인간이 지녀야 할 근본적인 규범으로서 우주와 세계의 본질을 나타내는 형이상학이라고 할 수 있다.

에는 있다'라는 말은 남한 체제와 현실을 부정하는 것으로 혁명의 퇴색에 따른 반동 의식을 나타내고 있다.

김수영은 4·19의 좌절을 시로 쓸 때 대상을 비틀어 자신의 고독을 역설적 혹은 반동적으로 드러내는 전략을 취한다. 현실의 모순을 드러내기 위하여 자기모멸을 다룬다거나, 패배주의적 비감함, 열패감에 사로잡힌다거나, 현실 도피적 발언을 한다거나 하는 등, 그가 자신을 까발리며 자기파괴적인 시를 쓰는 경향은 미완의 혁명인 4·19의 좌절과 한계를 표현할 때, 그리고 5·16의 반혁명 앞에서 절망할 때 주로 사용한다. 이러한 시적 진술은 시인이 현실에 대한 무언의 압박을 느낄 때 사용하는 창작방법이라고 할 수 있다. 역사의 변혁이 4·19와 같은 혁명으로 표출되었으나 “혁명은 안 되고”(「그 방을 생각하며」) 그것의 실패 앞에서 좌절과 절망이 반동의 얼굴을 쳐들 때 시인의 진정한 반동은 시작된다. 김수영은 ‘반동(反動)’이란 언어를 한국현대시사에 가장 진보적인 시어로 이식시킨 시인으로 기억될 만큼 현실에 대한 시적 대응을 예민하게 한 시인이다. 시에서 그가 반동 의식을 명시적으로 드러내는 경우, “이 모든 무수한 반동이 좋다”(거대한 뿌리)라든지, 「중용에 대하여」처럼 “중용이 아니라” “반동이다”라든지, “글씨가 가다가다 몹시 떨어진 한자(漢字)가 있는데/그것은 물론 현정부가 그만큼 악독하고 반동적이고”에서처럼 드러내놓고 반동을 말하는 것은, 이데올로기가 견고한 현실체제를 예술로 파괴하기 위하여 반기를 드는 것이다. 이것은 다다이스트들의 강령 같은 기법으로 그들의 작품을 통하여 익히 잘 알려진 창작방법이다. 김수영은 다다의 이러한 자유주의적인 예술적·사상적 준거를 받아들여 시에 있어서 현대성을 추구하는 자유정신으로 육화시켰으며, 산문에 있어서는 좀 더 구체적이고 첨예한 의식으로 ‘불온’과 ‘온몸’의 시론으로 나아갔다. 김수영이 문학적 사상적으로 리버럴리스트인 점을 감안하더라도 문화에 대하여 한 발언, 즉 어떤 체제나 이데올로기로 간섭, 통제, 위협하지 말고 그냥 제멋대로 두라는 것 역시 다다의 자유주의 성향과 일맥상통한다.

1915년 주리히에서, 세계대전의 도살장들에 대하여는 관심이 없었지만 (…)
 우리는 온 영혼을 다 반쳐 노래했다. 우리는 이 시대의 이상한 광기에서 인간

을 구제하리라고 생각한 기본적인 예술을 모색했다. 우리는 새로운 질서를 갈망하였다.¹⁶³⁾

-「Jean Arp」의 글 부분
(강조-인용자)

최고의 문화정책은 내버려두는 것이다. 제멋대로 내버려두는 것이다. 그러면 된다. 그런데 그러지를 않는다. 간섭을 하고 위협을 하고 탄압을 한다. 그리고 간섭을 하고 위협을 하고 탄압을 하는 것을 문화의 건설이라고 생각하고 있다.¹⁶⁴⁾

-「지식인의 사회참여」 부분
(강조-인용자)

김수영이 「중용에 대하여」에서 ‘중용(中庸)은 여기에는 없다’라고 진술한 것은, 중용 없음이 무(無)로서의 없음, 혹은 허무(虛無)로서의 Nothingness를 의미하는 공(空)을 말하는 것이 아니다. 그는 현실에 대한 반동을 목적으로 하는 다다이스트처럼 좌절된 혁명이 정치적으로 기만당하는 것을 목도하며 남한 체제의 이데올로기를 파괴하기 위하여 이 말을 한 것이다. 즉 김수영이 주장하는 언론자유, 문학예술의 자유를 실천하기 위하여 작품 속에 중용이 없는 현 정부는 악독하고 반동적이라고 반동을 명시적으로 드러내며 그것이 극단화 되었을 때 그는 자기를 부정하는 자기 파괴를 펼치고 있다.

1.2. 반동 정신의 내면화

다음으로 살피고자 하는 것은 반동의 정신이 내면화되어, 자학적이고, 자기파괴적인 모멸을 통해 소시민적인 일상을 여과 없이 드러내며 자기 자신을 조롱하고 희화화하는 작품이다. 이 경우, 현실을 비틀거나 뒤틀리게 한 풍자(諷刺)로 해

163) C. W. E. Bigsby, 앞의 책, p.13.

164) 「지식인의 사회참여」, 『전집2』, p.217.

석할 수도 있지만, 필자는 김수영이 단순한 풍자를 통해 대상을 우스꽝스럽게 했다기보다는, 아방가르드의 다다이즘 기법을 활용해 반동을 암시적으로 드러내려 했다는 가능성을 열어두고 작품을 해석하고자 한다. 다다이즘 기법을 시에 활용할 경우 반동 정신을 내면화하는 데 효과적인데, 김수영은 5·16 이후의 절망을 돌파하려는 한 양상으로 이 방법을 선택했다고 생각된다.

5.16 이후에 반동은 점차 내면화되어 나타나게 된다. 최하림에 의하면 “5·16은 그의 자유를 본질적으로 뒤엎어 버리는, 그에게는 반혁명적인 사건”¹⁶⁵⁾이었다. 전차의 캐터필러가 서울 시내를 누비는 5·16의 현장에서 김수영은 절망하였을 것이며, 부정하고 싶은 현실을 그는 시로 쓸 수밖에 없었을 것이다. 1961년 6월 3일부터 「신귀거래」 연작을 쓰기 시작한 김수영은 8월 25일까지 3개월여 동안에 아홉 편의 시를 완성하는데 이들 작품에는 5·16을 암시하는 대목이 여럿 등장한다. 그만큼 김수영의 의식은 군사쿠데타를 부정하고 있었지만 그가 할 수 있었던 것은 시를 통해, 그나마도 내면화된 반동 의식을 암시적으로 드러내며 저항하는 것이었다. 5·16이후의 작품에 드러나는 경향성이 침잠한 시풍을 보여준다거나, 4·19이후의 치열한 현실인식에서 퇴행적인 모습을 보여준다거나, 정치현실에 대한 환멸과 허탈감을 보여준다거나 하는 것 모두 김수영으로서는, 아니 아무 것도 할 수 없었던 한 시인으로서 불가피한 시적 대응이었는지 모른다. 4·19혁명에서 작열하는 환희를 보았다면 5·16 반혁명을 통하여 김수영은 절망의 구렁텅이로 침몰하는 현실을 체험하였을 것이다. 그의 시가 풍자와 반어, 자기혐오, 자기파괴로 뒤튼린 현실을 담아내는 또 하나의 전환기를 맞은 것은 이 무렵이다. 여기서 주목해야 할 것은 그의 시가 단순한 풍자를 보여주는 게 아니라 아방가르드 미학으로 현실을 돌파하려 한 것인데, 다음 작품은 다다이즘 기법을 통해 그가 현실을 어떻게 수용했고, 무엇을 작품에 표출하려 했는지 살펴보는 좋은 계기가 될 것이다.

남에게 희생을 당할만한
 충분한 각오를 가진 사람만이

165) 최하림, 『김수영 평전 자유인의 초상』, 문학세계사, 1981, p.208.

살인을 한다

그러나 우산대로
 여편네를 때려눕혔을 때
 우리들의 옆에서는
 어린놈이 울었고
 비오는 거리에는
 40명가량의 취객들이
 모여들었고
 집에 돌아와서
 제일 마음에 꺼리는 것이
 아는 사람이
 이 캄캄한 범행의 현장을
 보았는가 하는 일이었다
 ---아니 그보다도 먼저
 아까운 것이
 지우산을 현장에 버리고 온 일이었다

-「죄와 벌」(1963.10) 전문

이 작품은 도스토옙스키의 소설 『죄와 벌』에서 모티프를 가져와서 자기파괴의 한 극단을 보여주고 있다. 주지하듯 이 작품의 주인공 라스콜리니코프는 인류애라는 희생(?)의 대의명분으로 살인을 하고 뒤에 가서 구원을 받는다. 그러나 김수영은 이 시를 통해 극단적인 자학을 보여주지만 『죄와 벌』에서처럼 구원을 받으려는 게 아니다. 어린아이가 우는 옆에서 우산대로 아내를 폭행하고서는 사람들이 자신의 폭행 현장을 목격 했는가 겁을 내고 있으며, 더 이해할 수 없는 것은 현장에 버리고 온 지우산을 아까워하고 있다. 이 시를 단순한 자기풍자로 읽을 수도 있지만 엄밀히 말해서 이 작품은 풍자시라기보다 다다의 자기파괴적인 기법을 해프닝처럼 만들고 있는 것이다. 다다는 자기파괴, 자기모멸을 통해 예술의 전복을 꾀하지만 그것 자체를 예술화하지 않는다. 그러나 김수영은 그것 자체를 예술화한다. 김수영은 자기파괴적이고 자기모멸적인 기법과 예술의 전복이란 다

다의 세계관을 자신의 시에 적극 수용함은 물론, 그것을 진보적인 방향으로 재창조한 후 자신의 문학에 흡수시킨다. 이는 김수영이 “참된 현실을 되찾을 수 있도록 전통적인 사회, 문화 그리고 예술을 철폐시키”¹⁶⁶⁾려는 다다의 본질과 다다 예술의 이면을 통찰했기 때문이다. 다다이즘의 반예술, 즉 반동의 정신을 김수영은 시적 테크닉의 장치로 발전시킨 것이다.

이 시에서 화자는 극심한 자기모멸, 자기학대를 하되 그것을 하나의 해프닝처럼 만들어 목적의식을 분명하게 전달하고자 한다. 여기서 반동은 내면화되어 자기모멸적인 상황을 연출한다. 이것은 앞서 지적했듯 풍자적인 수사로 볼 수도 있지만 다다이즘의 자기파괴가 반동을 내면화하여 나타난 경우에 더 가깝다. 왜냐하면 문학적인 기교로서의 풍자는 대상을 우스꽝스럽게 희화하거나 경멸, 조소, 조롱하여 대상의 이미지를 실추시키는 역할을 한다. 풍자는 잠시 카타르시스를 느끼게 할 수는 있지만 대상에 대한 공격력이 둔화되고 멈춘, 5·16 같은 현실의 거대한 벽 앞에서 자행되는 풍자는 허무주의에 빠질 소지가 많다. 그러나 반동이 내면화된 다다의 자기파괴 기법은 무언의 선동적인 요소를 함의한다. 「죄와 벌」에 나오는 화자의 모습은 단순히 자기를 희화하거나 조롱하는 풍자의 차원이 아니라, 사이코패스적인 자기파괴를 통해 반항하려는 의도를 표출한다. 이처럼 ‘반동’이 내면화된 다다의 자기파괴 기법은 쇼크와 충격을 동반한다. 이러한 ‘반동’의 형식은 5·16 후 재편되어가는 거대한 세계 앞에서 다다의 자기파괴 기법으로 반기를 든 김수영 식의 시적 응전이라 할 수 있다.

이처럼 김수영의 시에 나타난 ‘반동’이라는 아방가르드의 정신은 두 가지 방향으로 진행된다. 하나는 그 전위 의식을 직접 표상하는 경우이고, 다른 하나는 명시적으로 드러나지 않는 반동의 자기파괴가 유희적으로 작용하며 하나의 해프닝으로 희화화하는 경우이다. 즉 「거대한 뿌리」에서처럼 반동이 외면화되어 명시적으로 언급될 때는 반동의 대상이 명징해지지만, 「죄와 벌」에서처럼 반동이 내면화되어 명시적으로 반동이 드러나지 않는 경우 대상은 모호해지며 비판의 칼날은 주변과 자기 자신을 향하게 된다.

다음 작품은 반동이 내면화된 자기희화화의 모습이 허무 의식을 드러낸 시인

166) C. W. E. Bigsby, 앞의 책, p.9.

데, 시대의 일그러진 상황이 김수영 자신을 자기 공격적으로 만든 또 다른 형태라고 할 수 있다.

마지막의 몸부림도
 마지막의 양복도
 마지막의 신경질도
 마지막의 다방도
 기나긴 골목길의 순례도
 <어깨>도
 허세도
 방대한
 방대한
 방대한
 모조품과
 막대한
 막대한
 막대한
 막대한
 모방도
 아아 그리고 저 도봉산보다도
 더 큰 증오도
 굴욕도
 계집애 종아리에만
 눈이 가던 치기(稚氣)도
 그밖의 무수한 잡동사니 잡념까지도
 깨끗이 버리고
 깨끗이 버리고
 깨끗이 버리고
 깨끗이 버리고
 깨끗이 버리고
 깨끗이 버리고

깨끗이 버리고
 농부의 몸차림으로 갈아입고
 석경을 보니
 땅이 편편하고
 집이 편편하고
 하늘이 편편하고
 물이 편편하고
 앉아도 편편하고
 서도 편편하고
 누워도 편편하고
 도회와 시골이 편편하고
 시골과 도회가 편편하고
 신문이 편편하고
 시원하고
 버스가 편편하고
 시원하고
 하수도가 편편하고
 시원하고
 펌프의 물이 시원하게 쏟아져 나온다고
 어머니가 감탄하니 과연 시원하고
 무엇보다도
 내가 정말 시인이 됐으니 시원하고
 시원하다고 말하지 않아도 되니
 이걸 진짜 시원하고
 이 시원함은 진짜이고
 자유다

- 「격문(檄文)-신귀거래2」(1961.6.12) 전문

시인에게 가해진 시대의 상처나 정치적 폭력에 대응하여 시를 쓰는 방식은 크게 두 가지이다. 현실도피를 하여 문학의 순수를 주장하거나 현실과 맞서 참여시를 쓰는 방법이다. 김수영은 참여시를 쓰면서도 현실참여의 당위정보다는 작품이

우선되어야 한다는 이론을 시 월평이나 산문을 통해 자주 말하곤 했다. 그러나 5·16 직후의 작품들은 그 전의 시와 비교하여 논란의 대상이 되곤 한다. 특히 김수영의 「격문(檄文)-신귀거래2」의 경우 4:19 이후의 시들과는 적지 않은 편차를 보인다. 그가 4:19 이후 이룩한 자유를 향한 치열한 정신과 내면의 고독을 현실에 투영하여 자기성찰이 보여준 견고한 의식이라든가, 혁명의 대의와 혁명의 좌절마저도 더 큰 희망으로 보여주는, “어둠 속에서도 불빛 속에서도 변치않는/사랑을 배웠다”(「사랑」, 1961)라고 의연하게 말할 수 있었던 결의가, 앞의 시 「격문(檄文)」에서는 보이지 않으니 말이다. 그러나 이 작품에서 보듯 여러 차례 단순하게 반복되는 어사와 무엇인가 풍자를 하려는 것처럼 보이는 수사법, 시적 화자의 진술을 믿을 수 있는 말일까 의심되는 과장의 포즈 등 무엇인가 내용적으로 김수영답지 않는 빈곤함을 드러낸다. 이 시의 부제는 ‘신귀거래’이다. 주지하듯 이 말은 중국 진나라의 도연명 작품 ‘귀거래사(歸去來辭)’에서 가져온 말로, 그가 41세 때 관직을 버리고 시골 고향으로 돌아오는 심경을 읊은 시이다. 김수영의 신귀거래가 5:16을 전기로 새 출발을 의미하는 것인지 몰라도, 이 작품은 무엇인가 버리고 귀거래(歸去來)하려는 허무한 도피주의도 엿볼 수 있는데, 이를 두고 진지한 독법으로 해석하면 김수영의 시가 퇴보했다고 할 수 있고, 김수영의 시적 트릭(trick)이 작동하고 있다고 해석하면 또 다른 독법의 여지를 남겨놓게 된다. 전자의 경우로 볼 때 이 작품은 조금 과한 반복법과 풍자를 통해 30행에 이르러서야 “농부의 몸차림으로 갈아입고” 세상을 보니 모든게 “편편하”다는 것이다. 편편함의 정체를 뒷받침하는 구절은 “내가 정말 시인이 됐으니 시원하고”이다. 무엇이 그토록 김수영을 “인제 정말/진짜 시인이 될 수 있으니 시원하”게 만든 것일까. 그 답은 시 전반부에 있다. “마지막의 몸부림” “마지막의 신경질”, “마지막의 다방”에서 토로했을, 혹은 현실을 멍하니 응시했을 순간, 그리하여 “기나긴 골목길의 순례”를 할 수밖에 없었던 시인의 고뇌, “허세”라든지, “모조품”, “모방”, “증오”, “굴욕”, “치기”, “잡동사니 잡념” 등을 “깨끗이 버리”고 농부의 자세로 보니 세상이 “시원하고” “편편하”다는 것이다. 결국 얼마만큼의 자기풍자를 통해 김수영은 비뚤어진 세상을 바라보며 타락한 현실을 풍자하고 있다. 이러한 작품은 일정부분 시인의 현실도피라면 현실도피랄 수 있고, “허세”라면 허세랄 수 있고,

“치기”라면 치기라고 할 수 있을 것이다.

그러나 필자는 이 작품을 후자의 경우, 즉 김수영의 시적 트릭이 작동하고 있다고 해석한다. 김수영의 소심한 성격을 감안하더라도 그가 이런 경향의 작품을 생산할 수 있었던 것은 나약한 성정의 이면에 함께 자리한 그의 강직함 때문일 것이다. 이 시에는 “농부의 몸차림으로 갈아입고” 세상을 보는 시적 화자가 등장하는데, 후자는 농부가 순진한 눈으로 세상을 보기 때문에 농부의 설정 자체가 패배주의적이고 시인의 허세이며 자기정당화라고 할 수 있다. 그렇지만 시에서 설정된 농부는 세상 물정을 잘 몰라 천진하고 소박하기 때문에 세상을 “편편하”게 보는 게 아니다. 김수영은 시인의 심상을 단순히 농부에 투사하여 연민어린 자기정당화를 말한 게 아니라, 다다이즘의 한 특징인 ‘허무주의’, ‘풍자’, 반(反)이성주의, ‘전통의 부정’, ‘낮설게 하기’, ‘의미의 거부를 통한 의미 찾기’를 통해 5·16이라는 거대 악과 맞서는 것이다.¹⁶⁷⁾

여기서 주목할 점은 다다 시의 특징이 언어 파괴와 이미지의 제거를 통한 실험적인 요소에만 있지 않다는 것이다. 그런 측면에서 김수영의 「격문(檄文)-신귀거래 2」 역시 엘뤼아르가 보여준 다다 시의 변화된 내용처럼 형태 파괴적 시가 아니라, 김수영다운 전위적 사상성이 내재된 다다의 변주된 기법이라 할 수 있을 것이다. 즉 김수영은 시의 형식이 아닌 시 정신의 형태를 파괴하여 현실의 공포를 무화시키는 전략을 선택한 것이라 할 수 있다. 사실 이 시에서 보듯 다다이즘의 허무로 5·16이라는 군사주의에 맞선다는 것은 모순이다. 왜냐하면 허무주의(nihilism)¹⁶⁸⁾는 퇴영적인 자기 연민이 지나쳐서 세계를 변혁하는 데 부적절하고 그 한계를 뚜렷이 노정하므로 현실을 돌파할 수 있는 무기가 되지 못하기 때문이다. 그럼에도 불구하고 김수영이 5·16이라는 거대한 적(敵) 앞에서 일정기간 다다

167) 다다이즘 운동은 “제1차 대전의 정신적 산물로서 전통을 부정하고 이성을 멸시하는 완전한 허무주의인데 사회적 관습에 대한 악마적인 반항·풍자를 무기로 하는 反합리적·反미적·反도덕적 태도를 특징으로 한다.”(A. H. Barr, Jr., *Fantastic art, Dada, Surrealism*, 1936. 竹内敏雄 편, 안영길 외 역, 『美學 藝術學 事典』, 미진사, 2003, p.374.)

168) 허무주의는 불교나 노자의 무(無)나 공(空)과는 다르다. 철학적 진리로서의 무(無)나 공(空)은 근원적이고 절대적인 개념으로 인간의 이성과 오성, 감각을 초월한 실재로 우주의 근원을 말한다. 그러나 니힐리즘으로서의 허무는 모든 진리에 아무 가치가 없다고 하는 말 그대로의 퇴폐주의적 허무에 다름 아니다. 그리고 니힐리즘의 귀결점이 파시즘이나 나치즘 같은 극단주의로 흐를 수밖에 없음을 우리는 역사를 통하여 잘 알고 있다.

이즘의 자기파괴를 통한 허무로 자신과 현실을 희화화한 것은 무력한 삶을 견뎌
 나가는 한 방편이라고 생각되어진다. 김수영이 무력한 허무에 기대어 삶을 지탱
 할 수밖에 없었던 이유는 공포 때문인데, 그가 5·16에 대해 얼마나 큰 공포감을
 가지고 있었는지는 다음 시편을 통해 가늠해 볼 수 있다.

여행을
 안한다
 가지고 있는
 이데올로기도 없다
 밀모(密謀)는
 전혀 없다
 담배마저 안 피우는
 날이 올지도 모른다
 그때에는
 성급해지면 아무데나 재를 떠는
 이 우주의 폭력마저
 없어질지도 모른다
 정적(靜寂)이
 필요 없다
 그 이유를
 말할 필요도 없다
 낚시질도
 안간다
 가장(假裝) 파티에
 가본 일도 없다
 하물며
 중립사상연구소에는
 그림자도 비친 일이 없다
 뇌물은
 물론 안 받았다

가지고 있는 시계도 없다

집에도

몸에도

그러니까

...(중략)...

말할 필요가 없다

집에도

몸에도

이놈이 무엇이지?

-「이놈이 무엇이지?」-신귀거래9(1961.8.25) 부분

어떤 현실이 그로 하여금 「이놈이 무엇이지?」처럼 “여행을 안”하게 만들고, “가지고 있는 이데올로기”와 “밀모(密謀)는 전혀 없”다고 토로하게 하며, “담배마저 안 피”울지도 모르고, “성급해지면 아무데나 재를 떠는” 초조한 자신을 발견할지도 모른다는 것일까. “뉘시질도 안”가고, 더구나 “중립사상연구소에는/그림자도 비친 일이 없다”라는 고백록을 쓰게 하는 것일까. 시인이 “안 한다”, “없다”, “전혀 없다”, “모른다”. “필요 없다”, “말할 필요도 없다”, “안간다”, “가본 일도 없다”, “그림자도 비친 일이 없다”, “안 받았다”라고 부정형으로 시를 끝맺는 이유는 현실에 대한 부정의식을 허무주의로 드러내는 전략이라고 할 수 있다. 현실에서 아무 것도 할 수 없고, 어떤 것을 해서도 안 되고, 무엇을 말할 필요도 없다면, 그 현실은 죽은 사회이다. 시인은 이 시에서 무력하기 짝이 없고 아무 것도 할 수 없고, 해서는 안 되는 자신을 드러냄으로서 허무의 한 극단을 보여주고 있다. 잘 알다시피 “니힐리즘이란 말은, 가치와 의미를 지닌 것은 아무 것도 없다고 여기는 정신 상태를 가리킨다.”¹⁶⁹⁾ 허무주의는 체념이나 절망

169) Johan Goudsblom, *Nihilism and Culture*, 천형균 역, 『니힐리즘과 문화』, 문학과 지성사, 1992, p.11. “니힐리즘의 상태를 형성하는 가장 뚜렷한 원인은, 어쩌면 개인적인 비애나 우울한 성격에 있다고 여겨질 수도 있다. 만약 그렇다면 니힐리즘이란 말은 거의 쓰여 질 필요가 없을 것이다. 무관심이나 곤핍감이란 말이 이보다 더 적합할지도 모른다. 니힐리즘이란 말이 사용될 수 있는 것은, 그것이 보다 특수한 사회적·지적 요소와 연관되고 있기 때문이다. 니힐리즘은 결코 자연발

에 빠져 헤어 나오지 못하게 하는 특징이 있지만, 김수영은 다다이즘의 한 특징인 허무를 자신의 시적 전략으로 활용했다. 필시 니힐리스트이거나 니힐리스트적인 감상에 빠진 시인이라면 「이놈이 무엇이지?~신귀거래9」를 찬란한 허무로 장식했겠지만, 근본적으로 니힐리스트가 될 수 없는 김수영은, 이 시의 제목을 교묘하게 「이놈이 무엇이지?」라고 물음을 던져놓고 있다. ‘이놈이 무엇이지?’라는 화법은 체념이나 절망에 빠진 자의 어법이 아니라 리얼리스트의 물음이다. 시의 전 행을 부정형으로 장식하다가, 마지막 행에 단 한 줄로 “이 놈이 무엇이지?”라고 되묻는 방식은, ‘이 놈’의 정체를 파악하여 현실을 변혁시키겠다는 의지를 내포하는 촌철살인(寸鐵殺人)이다.

그리고 ‘이 놈이 무엇이지?’라는 물음에는 대상에 대한 분노도 포함되어 있다. 이 분노는 다다의 허무주의에서 시가 시작되어 끝마치는 과정에서 리얼리스트로서의 김수영다운 현실비판 의식이, 마지막 물음을 던지는 방식으로 나타나 다다이스트들이 가졌던 현실에 대한 분노와는 다르다. “다다이스트들은 자유와 독창성을 위한 개종자들이었던 것”¹⁷⁰⁾은 맞지만, 다다이스트들의 반동을 자신의 시적 전략으로 받아들인 김수영에게는, 서유럽의 다다이스트들이 추구하던 자유 그 자체에서 더 나아가, 1960년대의 한국사회에 가해지는 군사주의적 이데올로기로부터 벗어나려는 자유를 추구했다는 점에서, 그의 분노는 다다이스트들이 가졌던 부르주아 사회에 대한 분노와는 다르다. 어쩌면 김수영의 분노, 즉 5·16에 대한 반감은 4·19가 채 1년 남짓밖에 안 지난 시점에서 자유가 후퇴하는 것에 대한 분노이지, 국가 자체에 대한 저항을 의미하지는 않는다. 이는 김수영이 시적 변혁을 통해 현실에서 언론 자유와 불온한 문화를 꿈꿀 수 있는 문학·예술의 자유를 주장한 점과 일치한다. 그는 근본적으로 유교 이데올로기를 바탕으로 모더니

생적인 개인적 불만의 표현이 아니다. 니힐리즘은 적어도 어느 정도까지는, 다른 사람으로부터 개인적 불만의 표현이기도 한 것이다. 다시 말하면, 니힐리즘은 문화의 한 요소라는 것이다.”(같은 곳.)에서 보듯, 김수영의 시에 나타난 니힐리즘 적 요소들은 고드스블롬의 말처럼 문화로부터 파생된 것이지 시인의 비애와 설움에서 나온 것은 아니다. 본고 ‘설움 극복의 의지와 전통부정의 정신’과 ‘설움에 내재하는 타자 사랑의 정신’에서 밝혔듯이 김수영에게 내재된 설움과 비애는 사랑을 바탕으로 자기갱신을 거듭하는 변혁을 보였다고 앞서 설명했다. 그런 이유로 「이놈이 무엇이지?~신귀거래9」에서 나타난 허무주의는 5·16이 만든 현실로부터, 5·16이 확산시키는 불온한 문화로부터, 김수영의 시적 전략인 다다의 허무에서 나타난 것이라고 할 수 있다.

170) C. W. E. Bigsby, 앞의 책, p.47.

즘과 다다이즘, 초현실주의, 리얼리즘 문학을 통하여 문학의 자유를 꿈꾼 시인이
 며, 공동체가 지향해야 할 변혁을 주장했더라도 그것은 문학의 범주 내에서 사회
 변혁을 꿈꿨지, 혁명가로서 실천을 주장한 게 아니기 때문이다. 그런 점에서 김
 수영의 다다에서 나온 “니힐리즘은 국가의 압제에 대한 저항이기보다는, 개인의
 내면적인 삶에 가해진, 도덕적 압력에 반항하는, 열정적이고도 강력한 일종의 반
 동이었다.”¹⁷¹⁾라고 할 수 있다. 즉 김수영의 현실에 대한 분노·반동의식은, 다다
 이즘의 反전통, 反이성주의, 허무, 풍자, 反도덕성을 시적으로 수용하되, 다다의
 원래 의도에 김수영 나름의 전위적 사상성을 결합시켜, 1960년대 한국 사회를
 억압하는 정치·군사적 이데올로기 집단으로부터, 문학의 자유를 지키고 공동체가
 지향해야 할 인간에 대한 사랑, 역사에 대한 올바른 인식을 갖게 했다는 데서 그
 의미가 있다. 풍자의 사전적 의미는 사회의 부정적 현상이나 인간들의 결점, 모
 순 등을 빗대어 비웃으면서 비판함을 말한다. 풍자의 특징은 대상을 비틀어 카타
 르시스를 느끼게 하지만 카타르시스 이상 이하도 아닌 비웃음을 주려는 것을 목
 적으로 한다. 하지만 이 작품에서 보듯 김수영의 다다이즘적 허무는 풍자와는 그
 결을 좀 달리한다. 다다이즘적 허무는 자기 희화화를 거치며 대상을 무력화 시키
 고 자기 자신 또한 파괴, 해체하여 풍자가 아닌 허탈, “허무”¹⁷²⁾에 이르게 하는
 특징이 있다.

다음 작품은 시대와의 불화를 겪고 있는 시인의 무력함을 설사를 매개로 표현
 한 작품으로 모멸을 견디는 자조어린 심정을 희화화하고 있다.

설파제를 먹어도 설사가 막히지 않는다
 하룻동안 겨우 막히다가 다시 뒤가 들먹들먹한다
 꾸루룩거리는 배에는 푸른색도 흰색도 적(敵)이다

배가 모조리 설사를 하는 것은 머리가 설사를

171) J. Goudsblom, 앞의 책, p.21.

172) 『다다와 超現實主義Dada and Surrealism』를 쓴 C.W.E. Bigsby에 의하면 “다다는 1915년
 에서 1922년까지 지속되었던, 국제적인 규모의 문학 그리고 미술운동이었는데 허무주의가 그 특색
 이었다.”(앞의 책, p.9.)라고 브리태니커 백과사전의 말을 인용하고 있다. 김수영의 ‘해방 직후 아방
 가르드의 수용’에 관하여는 본고(pp.36-70.)에서 상술한 바 있다.

시작하기 위해서다 성(性)도 윤리도 약이
 되지 않는 머리가 불을 토한다

여름이 끝난 벽 저쪽에 서 있는 낯선 얼굴
 가을이 설사를 하려고 약을 먹는다
 성과 윤리의 약을 먹는다 꽃을 거두어 들인다

문명의 하늘은 무엇인가로 채워지기를 원한다
 나는 지금 규제로 시를 쓰고 있다 타인의 규제
 아슬아슬한 설사다

언어가 죽음의 벽을 뚫고 나가기 위한
 속제는 오래된다 이 속제를 노상 방해하는 것이
 성의 윤리와 윤리의 윤리다 중요한 것은

괴로움과 괴로움의 이행이다 우리의 행동
 이것을 우리의 시로 옮겨놓으려는 생각은
 단념하라 괴로운 설사

괴로운 설사가 끝나거든 입을 다물어라 누가
 보았는가 무엇을 보았는가 일절 말하지 말아라
 그것이 우리의 증명이다

-「설사의 알리바이」(1966.8.23) 전문

시인은 설사를 한다고 하지만 시인의 설사는 생리작용으로서의 설사가 아니다. 시인은 “머리의 설사”를 하는 중이다. 무엇이 머리의 설사를 야기한 것일까. “문명의 하늘은 무엇인가로 채워지기를 원”하지만 시인은 “지금 규제로 시를 쓰고 있다 타인의 규제”, 규제로 시를 쓸 수밖에 없는 시인의 심사는 자유가 억압받으니 머리의 설사를 하는 것이다. 타인의 규제가 작동되는 현실에서 시를 쓰는 행위는 어찌할 수 없는 무력감과 허무의식을 동반한다. 규제된 시의 언어는 ‘언어

가 죽음의 벽을 뚫고 나가'는 것처럼 고통스럽다. “언어가 죽음의 벽을 뚫고 나가
 기 위”해서는 시의 행동이 뒤따라야 하는데 시인은 시의 행동을 제대로 펼칠
 수가 없다. 시인이 할 수 있는 일이란 무력하기 짝이 없지만 현실을 견디며 고뇌
 를 머리의 설사로 배설하는 것이다. 반혁명 군부세력의 지배하에 지식인의 존재
 론은 공중줄타기를 하는 곡예사처럼 곡예를 하듯 ‘설사의 알리바이’ 현장에서 그
 야말로 “아슬아슬한 설사”를 하는 중이다. 이 작품은 시대의 폭력적인 규제 앞
 에서 정직과 양심에 따라 시를 써온 한 시인의 시에 브레이크가 걸린 현실을 드러
 낸다.

김수영은 설사의 알리바이를 통하여 규제의 시대를 통과하는 솔직한 심정을 보
 여준다. 이것은 정치사회적인 규제의 현실에서 시인과 시가 패배한 것이 아니고,
 규제가 승리한 것도 아니다. 규제가 강할수록 시의 반동은 내면화하여 암시적으
 로 나타난다. 특히 김수영의 경우 5·16 같은 거대한 적(敵)으로부터 자유의지가
 침해받을 때 전략적으로 그는 자신이 지닌 부정 정신을 내면화하여 반동을 암시
 적으로 드러내는 데 탁월하다.

「설사의 알리바이」 같은 이러한 창작방법은 자기합리화에 지나지 않는 수사라
 거나, 전망이 담보되지 않는 연민어린 풍자라거나, 정치적 무력감을 카타르시스
 하는 데 불과한 자기위안이라거나, 패배주의를 드러내는 한계를 노정한다고 지적
 받을 소지 또한 있을 것이다. 그러나 김수영이 패배한 것 같은 현실 앞에서 시적
 으로 자기학대, 자기모멸, 자기희화화, 시적 허무를 자행하는 것은, 문학의 자유
 에 이르는 길의 도정에 나타나는 현상을 ‘온몸’으로 보여주는 것에 다름 아니다.
 어쩌면 김수영은 정치사회적으로 절망이 짙어 환멸에 찬 현실에서 회의에 빠져
 일체를 부정하고 파괴함으로써 예술의 알리바이를 증명했던 다다이스트들처럼,
 반혁명주의자들의 규제 속에서 자신의 시를 모멸적으로 파괴하고 학대하며 창조
 적 파괴를 위한 패배를 선택했을지도 모른다. 오히려 시인의 ‘설사’는 규제라는
 현실에 갇혀 시적 행동으로 전화되는 데 실패했지만, 즉 정현종의 말마따나 김수
 영의 이 작품은 “행동을 시로 옮기는 데는 실패하고 있는지 모르지만, 그 실패를
 노래하는 데 있어서는 보기 드물게 성공하고 있다. 말하자면 현실적으로는 실패
 하고 시적으로는 성공하고 있다.”¹⁷³⁾

트리스탕 자라는 1918년 다다 선언에서 “우리는 우리들 내부에 있는 눈물을 찔찔 짜는 성향을 말살했다. 이러한 성질의 침투는 당분이 섞인 설사이다.”¹⁷⁴⁾라고 했다. 다다이스트는 부르주아 권력이 질서화시킨 예술, 전통이라는 미명으로 설정한 모든 가치, 반동의 역사, 아카데미즘, 사회적 등식의 폐기를 요구한다. 다다이스트에게 설사는 ‘눈물을 찔찔 짜는 성향을 말살’시키는 예술의 약일지 모른다. 설사는 의학적으로 순간 터져 나오는 액체 상태의 묽은 변으로 당사자를 현기증나게 하지만, 이런 현상을 예술적으로 승화시키면 미적 카타르시스에 이르게 하는, 미적 소화불량 현상을(눈물을 찔찔 짜는 성향도 포함하여) 해결하는 계기가 된다.

김수영의 「설사의 알리바이」는 그런 점에서 현실의 규제를 미적 카타르시스에 이르게 하는 ‘설사’로 치환시킨다. 김수영의 설사의 미학은 통제나 규제가 강화된 현실에서 자조적인 자기합리화로 보이는 알리바이를 시 전면에 내세웠지만, 알리바이에 내재된 자기희화화는 그가 전략적 모호성을 유지한 채 반동을 암시적으로 나타낸 작품이라 할 수 있다. 역사적 아방가르드로서의 다다이스트들이 “자유여, 다다 다다 다다, 경련적인 고통의 울부짖음, 상반되고 모순된 전체, 기괴함과 자가당착의 뒤얽힘, 즉 **삶**.”¹⁷⁵⁾이라고 외쳤던 것처럼, 김수영 또한 삶을, 반동의 역사에서 상처 입을지라도 ‘경련적인 고통의 울부짖음’ 혹은 ‘상반되고 모순된 전체’에서 새롭게 인식해야 할 사랑이라고 여겼을 것 같다.

173) 정현종, 「詩와 행동, 추억과 역사-金洙暎의 시를 읽으면서 생각해 본 詩의 문제」, 『전집 별권』, p.231.

정현종은 여기서 “김수영의 시는 어느 편이나 하면 결핍이나 패배 바로 그것을 드러내고 있다. 말하자면 그의 시는 우리의 삶의 결핍이나 패배를 드러내는데 있어서 성공하고 있다. 다시 말하면 우리로 하여금 우리의 삶 속에 들어있는 결핍이나 패배를 바라보게 한다.”고 진단하고 있다. 정현종의 지적은 김수영 시를 보는 한 가능자가 될 정도로 정치한 분석을 하고 있는데, “그의 결핍과 패배는 현실적인 사태들로부터 연유하는 것이다. 즉 결핍은 우리의 삶을 사람다운 삶이게 하는 여러 조건들의 결핍이며, 패배는 그러한 결핍의 충족을 위한 행동을 취하지 못하는 데서 오는 패배이다.”라고 김수영 시의 특징에 대하여 진지한 물음을 던지고 있다.(앞의 책, p.230.)

174) 『다다/쉬르레알리슴宣言』, 트리스탕 자라·앙드레 브르통, 송재영 역, 문학과 지성사, 2000, p.21.

175) 앞의 책, p.24.

2. 혁명과 반혁명

2.1. 고독한 시의 혁명

김수영이 4·19를 미학적 아방가르드의 근원으로 수용하는 과정에는 그가 시를 혁명으로 인식했다는 것에 주목할 필요가 있다. 역사의 진행 과정 속에서 평범한 개인에게 닥친 정치적·사회적 격변은 하나의 사건에 불과할 수 있지만, 김수영처럼 비범한 시인에게 혁명은 자신의 세계관과 시를 변화시키는 역사적인 전환점이 되기도 한다. 김수영은 자유와 박애를 실천한 프랑스 시민혁명이 문화 예술적으로 발전한 먼 나라의 200여 년 전 역사로 알았지, 전쟁으로 폐허가 된 20세기 남한 땅 자신의 눈앞에서 혁명이 벌어질 것이라곤 상상도 못했다. 혁명은 그에게 충격이었다.

형.(...)사실 4·19 때에 나는 하늘과 땅 사이에서 <통일>을 느꼈소.(...)그때는 정말 <남>도 <북>도 없고 <미국>도 <소련>도 아무 두려울 것이 없습니다. 하늘과 땅 사이가 온통 <자유 독립> 그것뿐입니다. 햇볕고 굶주린 사람들이 것처럼 아름다워 보일 수가 있습니까! 나의 온몸에는 티끌만한 허위도 없습니다. 그러니까 나의 몸은 전부가 바로 <주장>입니다. <자유>입니다..... <4월>의 재산은 이러한 것이었소. 이남은 <4월>을 계기로 해서 다시 태어났고 그는 아직까지도 작열(灼熱)하고 있소. 맹렬히 치열하게 작열하고 있소.¹⁷⁶⁾

김수영에게 4·19는 ‘통일’이며, ‘자유’이고 ‘독립’이고 ‘작열’, ‘맹렬히 치열하게 작열’하는 환희의 섬광이었다. 실제로 그는 4·19를 통해 역사인식과 시 창작방법에 있어 코페르니쿠스적인 전환을 하게 됨은 물론, 혁명을 미학적 아방가르드의 창작 중심에 두고 시와 시론을 펼쳐나가게 된다. 본 장에서는 김수영이 4·19를

176) 「저 하늘 열릴 때」, 『전집2』, p.163.

계기로 시를 혁명의 연장선상에서 미학적 아방가르드로 인식하여 ‘고독한 시의 혁명’을 수행한 점과, ‘반혁명에 대한 절망과 자기부정’을 미학적 아방가르드의 중심 테제로 하여 현실을 극복하고자 한 점에 대하여 살펴보고자 한다.

김수영이 시를 혁명으로 인식했다는 것은 역설적이게도 혁명이 실패로 끝난 뒤의 작품에 잘 드러나 있다.

아픈 몸이
 아프지 않을 때까지 가자
 골목을 돌아서
 …(중략)…
 신이 찢어지고
 온몸에서 피는
 빠르지도 더디지도 않게 흐르는데
 또 골목을 돌아서
 추위에 온몸이
 돌같이 감각을 잃어도
 또 골목을 돌아서

 …(중략)…

아픈 몸이
 아프지 않을 때까지 가자
 나의 발은 절망의 소리
 저 말(馬)도 절망의 소리
 …(중략)…
 아픈 몸이
 아프지 않을 때까지 가자

온갖 식구와 온갖 친구와
 온갖 적들과 함께
 적들의 적들과 함께
 무한한 연습과 함께

-「아픈 몸이」(1961) 부분

실패로 끝난 4·19를 회상하며 희망을 복기해 가려는 김수영의 절망감이 잘 드러난 시가 「아픈 몸이」다. “신이 찢어지고/온몸에서 피”가 나고 “추위에 온몸이/돌같이 감각을 잃어도” “아픈 몸이/아프지 않을 때까지 가자”고 말하는 시인에게 희망이란 보이지 않는다. 오죽하면 “나의 발은 절망의 소리”라고 했으며, 대지를 박차고 달려야 할 “저 말(馬)도 절망의 소리”라고 했으니, 현실에서 혁명을 향해 달려야 할 심정을 달리지 못하는 말의 비애에 교차시키며, 시인은 현실 앞에서 절망하고 있다. 그렇지만 이 시의 마지막 6행, “아픈 몸이/아프지 않을 때까지 가자/온갖 식구와 온갖 친구와/온갖 적들과 함께/적들의 적들과 함께/무한한 연습과 함께”에 이르면, 4·19 혁명의 좌절을 시인이 어떻게 극복하려는가에 대한 의지가 강하게 실려 있고, 실패한 혁명은 시를 통하여 희망의 교두보를 확보하게 되며, 시인의 의지는 자신의 시를 혁명으로 향해 가는 과정으로 보고 있다. 아울러 김수영은 시를 혁명을 수행하는 구도자의 심정으로 자기갱신을 하려는 전망 또한 담고 있다. 유재천에 의하면 “김수영에게 있어서 혁명이라는 개념은 자아 완성, 사회 완성, 시의 완성이라는 세 가지 차원에서 적용되는 것처럼 보인다.”¹⁷⁷⁾ 여기서 주목해야 할 것은 김수영이 혁명을 시의 완성이라는 측면에서 수용했다는 점이다. “시에 있어서의 혁명은 새로운 형식을 요구하는 내용과

177) 유재천, 「시와 혁명-김수영론」, 김승희 편, 앞의 책, p.92.

“자아완성이라는 측면에서 혁명은 육체적 한계 상황을 극복하고 완전한 자유인에 도달하는 것을 의미하며 사회완성이라는 측면에서 혁명은 한계 상황으로서의 현실의 부조리와 대결하여 자아와 세계의 대립이 없는 완전한 사회를 건설하는 것을 의미한다. 한편 시에 있어서의 혁명은 새로운 형식을 요구하는 내용과 기존 형식의 대립 관계로 나타난다. 내용이 자유를 구속하는 기존 형식과 대결하여 새로운 내용과 형식의 일치를 성취하는 과정은 벽으로서의 한계 상황을 극복하고 자아와 세계의 통일, 자유를 성취하는 혁명과 같은 개념으로 이해된다.”(앞의 글, 같은 곳.)

기존 형식의 대립 관계로 나타난다”¹⁷⁸⁾고 파악할 때, 김수영은 시에 있어서의 혁명의 새로운 형식을 미학적 아방가르드로 판단하였다는 것이 본고의 입장¹⁷⁹⁾이다.

이와 같은 흐름으로 보았을 때 김수영이 4·19 혁명을 미학적 아방가르드로 수용한 배경에는, 18세기 프랑스 시민혁명에서 시작된 아방가르드의 정신과 19세기를 통과하며 ‘예술형태의 영역으로’ 진보한 아방가르드를 바탕으로, 20세기 초의 아방가르드 운동이라는 현대예술을 본질적으로 통찰하고 있었기에 가능한 일이었다. 김수영은 이러한 아방가르드의 변혁 의지를 담아 비록 실패한 4·19일지 언정 꺼진 혁명의 불꽃을 시에서 살려가고자 한 것이다. “온갖 식구와 온갖 친구와/온갖 적들과 함께/적들의 적들과 함께/무한한 연습과 함께” “아픈 몸이/아프지 않을 때까지 가자”고 주장한 것도, 시=혁명이라는, 혁명을 완성해가는 구도(求道)로서의 시, 자기갱신의 시라는 인식이 있었기에 가능한 깨달음이다. 특히 “무한한 연습”을 통해 도달할 수 있다는 혁명에의 인식은, 김수영이 혁명을 일회적인 혁명이 아닌, 시의 완성이라는 차원에서 죽을 때까지 정진해야 할 구도임을 깨달았다는 것을 의미한다. 그럼에도 불구하고 과연 시의 ‘완성’이라는 테제가 가능한 언어이며, 혁명의 완성이라는 말 또한 지상에서 실현 가능한 일이겠는가? 결국 이 말이 함의하는 것은, 온몸으로, “아픈 몸이/아프지 않을 때까지” “온갖 식구와 온갖 친구와/온갖 적들과 함께/적들의 적들과 함께” 가야만 하는 당위로서의 길이며, “무한한 연습”의 구도임을 역설하는 것이다. 김수영은 이 시를 통해 자신의 혁명관이 무엇인지, 시를 통해 혁명을 하고자 하는 의도가 무엇인지, 그리고 시=혁명이라는 미학적 아방가르드를 제시하고 있다. 즉 김수영은 이 시에 “적들과 적들의 적까지 같이 가야 하는 범주에 포함시킴으로써 현실의 부정적인 면까지 포함하”¹⁸⁰⁾여, 예술의 변혁으로 세계를 변화시키고자 했던 아방가르드 미

178) 앞의 글, 같은 곳.

179) 김수영의 ‘전위’, ‘전위성’이라는 개념이 아방가르드를 지칭하며, 혁명의 아방가르드 정신이 압축된 전위를 시에서는 ‘반동’으로, 산문에서는 ‘불온’으로 쓴 점에 관하여는, 졸고 「김수영의 아방가르드 메타포 연구-‘반동’과 ‘불온’ 개념을 중심으로」, 『한어문교육』, Vol.36, 2016. 참조.

학의 이상을 말하고 있다고 할 수 있다. 비록 혁명은 실패로 끝났지만, 김수영은 4·19혁명을 통해 자신의 견고한 예술미학이 되어준 미학적 아방가르드를 인식할 수 있었다. 혁명의 좌절이 시인에게는 시의 좌절이나 시인의 실패가 아니었기에, 김수영에게는 1960년대가 비록 1950년대와는 또 다른 설움과 비애를 낳게 한 현실이었을망정, 그가 시인으로 시를 빛낼 수 있는 계기를 마련해준 것은 역사의 아이러니가 아닐 수 없다.

혁명과 반혁명은 부정성을 근본으로 한다. 혁명은 일그러진 역사와 위반의 세상을 부정하고, 반혁명은 혁명이 부정했던 것들을 재차 부정한다. 김수영은 혁명(4·19)과 반혁명(5·16) 사이에서 온몸의 시론으로 시의 혁명을 실천하고자 했다. 비록 그의 시적 혁명은 미완으로 남았지만, 김수영이 혁명을 통해 세계를 부정하는 방식과 반혁명의 현실에서 그것을 부정하는 방식은, 자기 부정을 통한 시의 변혁을 추구한다는 점에서 동일하다. 그러나 혁명과 반혁명의 사이에서 자기 성찰을 통한 시적 변혁의 자세는 같으면서 다른 양상을 나타낸다.

다음 시는 혁명의 좌절을 극복해나가며 변혁 의지에 대한 희망을 보여주는 작품으로, 그의 시가 60년대를 향해 어떠한 발언을 할지를 가늠해 볼 수 있는 중요한 의미를 갖는다.

혁명은 안되고 나는 방만 바꾸어버렸다
 그 방의 벽에는 싸우라 싸우라 싸우라는 말이
 헛소리처럼 아직도 어둠을 지키고 있을 것이다
 나는 모든 노래를 그 방에 함께 남기고 왔을 게다
 그렇듯 이제 나의 가슴은 이유없이 메말랐다
 그 방의 벽은 나의 가슴이고 나의 사지일까
 일하라 일하라 일하라는 말이
 헛소리처럼 아직도 나의 가슴을 울리고 있지만

180) 유재천, 앞의 글, p.107.

나는 그 노래도 그 전의 노래도 함께 다 잊어버리고 말았다

혁명은 안되고 나는 방만 바꾸어버렸다
 나는 이제 녹슬은 펜과 뼈와 광기--
 실망의 가벼움을 재산으로 삼을 줄 안다
 이 가벼움 혹시나 역사일지도 모르는
 이 가벼움을 나는 나의 재산으로 삼았다

혁명은 안되고 나는 방만 바꾸었지만
 나의 입속에는 달콤한 의지의 잔재 대신에
 다시 쓰디쓴 담뱃진 냄새만 되살아났지만
 방을 잃고 낙서를 잃고 기대를 잃고
 노래를 잃고 가벼움마저 잃어도

이제 나는 무엇인지 모르게 기쁘고
 나의 가슴은 이유 없이 풍성하다

-「그 방을 생각하며」(1960.10.30.) 전문

이 작품을 보면 김수영이 혁명을 어떻게 성찰하여 내면화하고 미래에 대한 전망을 획득해 가는지를 잘 알 수가 있다. 이 시의 중심 언어는 2연과 4연에 배치돼 있다. 2연의 화자는 혁명은 안 되어 방만 바뀌버린 현실 속에서, 혁명의 실패를 성찰하여 얻은 게 있다면 “녹슬은 펜과 뼈와 광기”마저도 이 “실망의 가벼움을 재산으로 삼을 줄 안다”는 것이다. 혁명의 좌절과 그에 따른 실망을 재산으로 삼을 줄 아는 지혜는 깊은 성찰과 혁명의 시행착오를 시적 혁명으로 다짐할 수 있는 마음에서 나오는, 김수영만의 힘이라고 해야 한다. 혁명을 노래한 시인은 많았지만 대다수의 시인이 일회성 이벤트처럼 시로 혁명을 수용했을 뿐, 김수영처럼 세계 변혁을 위한 자신의 시적 혁명으로 받아들여 타계하는 날까지 온몸으로

로 밀고 나간 시인은 김수영이 유일하다. 뿐만 아니라 시적 화자는 “이 가벼움
 혹은 역사일지도 모르는/이 가벼움을 나는 나의 재산으로 삼았다”라는 인식에
 도달한다. “실망”과 “가벼움”을 “재산으로 삼”을 줄 아는 인식은 김수영이 4·19
 혁명의 실패로부터 시적 개안으로 혜안을 얻었다는 것을 의미한다. 최동호에 의
 하면 이 ‘가벼움’이란 “좌절을 좌절로서 받아들이지 않으려는 시적 통찰”¹⁸¹⁾이라
 는 것인데, 김수영은 혁명의 실패마저도 역사로 인식하는 의연함을 보이며 무엇
 인지 모를 기쁨과 어떤 풍성함을 느끼고 있는데, 이러한 의식은 3연의 마지막 두
 행과 4연에서 확인해 볼 수 있다. 3연의 “방을 잃고 낙서를 잃고 기대를 잃고/
 노래를 잃고 가벼움마저 잃어도”가 의미하는 것은 혁명에 대한 실패와 역경, 그
 어떤 것이 닥쳐와도 시인은 “이제 나는 무엇인지 모르게 기쁘고/나의 가슴은 이
 유 없이 풍성하다.” 그 이유는 무엇일까? 무엇 때문에 시인은 ‘기쁘고’, ‘이유 없
 이 풍성’한 것일까? 우리는 이 답을 김수영의 시에서 찾아 볼 수 있다. 그것은
 1940년대의 “동무여 이제 나는 바로 보마”(「공자의 생활난」)라는 통찰, “나는 결
 코 울어야 할 사람은 아니며/영원히 나 자신을 고쳐가야 할 운명과 사명에 놓여
 있는”(「달나라의 장난」) 사람이라는 각성이다. 김수영은 시대의 고비마다 냉철한
 현실인식과 자기부정을 통한 자기 갱신을 통해 시를 전진시켰다. 그러나 김수영
 이 이러한 인식의 지평을 가졌다고 하여 「그 방을 생각하며」(1960.10.30) 이후의
 시편들이 시적 성취를 이룬 것은 아니다. 그 이후부터 5·16 이전까지 쓴 6편의
 시들 「나가타 겐지로」(1960.12.9.), 「눈」(1961.1.3.), 「사랑」(1961), 「쌀난리」
 (1961.1.28.), 「황혼」(1961.3.23.), 「<4·19> 시」(1961.4.14.) 중에서 「사랑」 정도
 만이 열린 인식의 지평을 얻고 있다.

어둠 속에서도 불빛 속에서도 변치 않는
 사랑을 배웠다 너로 해서

181) 최동호, 「김수영의 시적 변증법과 전통의 뿌리」, 김승희 편, 앞의 책, p.65.

그러나 너의 얼굴은
 어둠에서 불빛으로 넘어가는
 그 찰나에 꺼졌다 살아났다
 너의 얼굴은 그만큼 불안하다

번개처럼
 번개처럼
 금이 간 너의 얼굴은

-「사랑」(1961) 전문

김수영이 「그 방을 생각하며」에서 “실망의 가벼움을” “재산으로 삼”아 역설적으로 “무엇인지 모르게 기쁘고” “이유없이 풍성”한 희망을 발견했다면, 「사랑」에서는 “어둠 속에서도 불빛 속에서도 변치 않는/사랑을 배웠다.” 이 시에서 말하는 “너로 해서”의 ‘너’는 바로 작열하는 4·19에서 불빛처럼 타오르던 시민을 말한다. 바야흐로 김수영의 사랑이 4·19를 전환점으로 구체적인 대상을 인식하는 순간이다. 그렇지만 그는 생활적으로, 문학적으로 여전히 힘든 시간을 보내고 있었다.

김수영에게 4·19혁명은 역사를 발견하게 했고, 전근대에서 근대를 가로질러 현대에 대한 열망을 확인시켰으며, 자기 변혁을 통해 문학의 혁명을 모색하게 했다. 혁명을 노래한 시인은 많았지만, 그들이 모두 한국현대시문학사에 남을만한 시인이 되지 못한 것은 혁명을 내면화하여 역사와 시대에 맞선 치열한 문학적 투쟁을 전개하지 못했기 때문일 것이다. 한국전쟁이 김수영 시의 패러다임을 전환케 한 역사였다면, 혁명 역시 그의 시를 구분짓게 한 패러다임의 대전환이었다. 사실상 김수영의 시적 변화는 혁명으로 시작되었다고 해도 과언이 아니다. 김수영의 시는 혁명 이전과 혁명 이후로 크게 나눌 수 있을 정도이다. 김수영에게 미적 성찰로서의 개안을 갖게 한 것은 혁명이다. 그의 시와 시론을 이해하는 데 있

어 혁명은 절대적이고 충격적인 하나의 현상이다. 혁명에 대한 그 시적 대응 양상은 “씩어빠진 어제와 결별하자”(「우선 그놈의 사진을 떼어서 밀짚개로 하자」)라며 오늘을 분명하게 구분 시키는 사건이다.

다음 작품은 혁명의 고독을 자신의 미적 창조의 원동력으로 수용한 시로 김수영적인 자의식을 짙게 표출하고 있다.

푸른 하늘을 제압하는
 노고지리가 자유로웠다고
 부러워하던
 어느 시인의 말은 수정되어야 한다

자유를 위해서
 비상하여 본 일이 있는
 사람이면 알지
 노고지리가 무엇을 보고
 노래하는가를
 어째서 자유에는
 피의 냄새가 섞여있는가를
 혁명은
 왜 고독한 것인가를

혁명은
 왜 고독해야 하는 것인가를

- 「푸른 하늘을」(1960.6.15.) 전문

이 시는 비장미를 품은 자유의 송가(頌歌)이다. “어째서 자유에는/피의 냄새가 섞여있는”지, “혁명은/왜 고독한 것인가”지 묻고 있는 시인은, 자유에서 피의 냄새

를 맡고 혁명에서 고독을 느낀다. 김수영이 4·19를 통해 직접 체험하고, 자신이 정치적 이상으로 추구하는 자유가 관념적인 자유가 아닌, 혁명을 통해 이룩해야 할 자유임을 천명한 이 시는, 그가 시는 곧 혁명이라는 신조를 지니고 있음을 가늠케 한다. 역사적 아방가르드가 기존 질서와 부르주아지 예술 제도를 전복하려는 것처럼, 혁명 역시 기존 질서와 예술 체제를 거부한다는 점에서 공통점이 있다. 김수영이 4·19를 미학적 아방가르드로 수용하는 과정에서 시를 혁명으로 인식한 것은, 자신이 돌파해야 할 1960년대가 혁명의 고독과 자유를 향한 피가 아니면 획득하기 어렵다고 판단한 데 있다. 여기서 주목해야 할 것은 시인의 자세이다. 김수영은 혁명가는 아니었지만, 적어도 시의 혁명가임에는 분명했다. 그는 세계를 시적으로 혁명하기에 앞서 자기 자신의 정신을 혁명하고자 했다. 세계를 바로 보려 각성하던 1940년대로부터 설움과 비애마저 자기갱신으로 극복하던 1950년대를 통과하며, 김수영은 1960년대 4·19라는 거대한 역사 앞에서 작열하는 혁명과 좌절된 혁명을 극복하는 길은, 구도(求道)와 같은 자기 혁신으로 만들어 갈 시의 혁명이라고 생각했다.

그렇기 때문에 그는 1연의 “푸른 하늘을 제압하는/노고지리가 자유로웠다고/부러워하던/어느 시인의 말은 수정되어야 한다”라고 혁명은 새의 자유를 부러워만 하는 시인의 관념으로 이룩되는 게 아니고, 2연의 ‘피의 냄새’가 섞인 자유를 쟁취하기 위한 ‘고독한’ ‘혁명’으로 가능하다고 말하고 있다. 여기서 주목해야 할 점은 이 시의 1연에는 자유에 대한 고귀함을 노래하는 것뿐만 아니라, 자유의 고귀함을 가로막고 있는 정치적 현실을 장애로 느끼지 못하는 기성시인들을 비판하고 있다는 것이다. 오문석에 의하면 “김수영은 한국 현대시의 진전에 있어서 가장 커다란 장애라고 할 수 있는 저 무수히 많은 <보이지 않는 38선들>을 전혀 장애로 느끼지 못하는 불감(不感)의 시인들에 대해 비판적”¹⁸²⁾일수밖에 없는데 그 이유는 “그들의 자유에는 피와 땀이 맺혀있지 않기 때문이다.”¹⁸³⁾ ‘푸른 하늘

182) 오문석, 앞의 글, pp.73-74.

183) 앞의 글, p.74.

을 제압하는’ “그 새의 날개는 대지의 중력이 <장애>라는 것을 가르쳐주지 않는다. 그리고 장애를 극복하는 과정이 자유 그 자체라는 것을 그 새의 너무도 자유로운 비상은 숨기고 있는 것이다.”¹⁸⁴⁾에서 보듯, 시 1연의 배면에는 자유의 쟁취를 저해하는 무수히 많은 장애를 비판하는 시인의 고독이 자리한다.

김수영은 혁명과 시의 공통분모를 고독으로 상징하고 있다. 고독의 특징은 자신의 내면을 들여다보게 하는 힘이라는 데에 있다. 혁명과 시는 타자를 의식하지 않고 처절하게 고독할 정도로 자신의 내면을 응시해야 가능하다. 이 시는 외면적으로는 혁명을 통해 이루고자 하는 것이 자유이며, 그러기 위해선 피의 냄새를 맡을지라도, 고독한 혁명의 길을 가야한다는 것을 묵시적으로 말하고 있다. 그렇지만 내면적으로 이 시가 말하고자 하는 것은 고독한 시의 혁명이다. 시인이 시의 혁명을 통해 얻고자 하는 것은 자유이며, 정치적 이상으로 삼은 불온에 대해서도 거리낌 없이 말할 수 있는 자유이며, 그러한 자유를 통해서만이 진정한 시를 창작할 수 있고, 공동체가 지향하는 민주사회를 향해 나아갈 수 있다는 것이다.

김주연에 의하면 “혁명이 기존 질서의 거부를 통한 새로움의 구현이라면 모든 창조는 결국 혁명적이지 않을 수 없다는 것이 그의(김수영-인용자) 생각이다.”¹⁸⁵⁾ 김수영은 현실과 시에서 혁명을 통한 변혁을 추구했다. 더 나아가 그는 혁명이 고독한 이유를, 혁명이 “창조적 추진력의 복본”¹⁸⁶⁾이므로 그렇다고 했다. 이 작품의 우수함은 혁명의 고독을 자신의 성찰을 통한 고독으로 치환시켜 시의 혁명

184) 같은 곳.

오문석은 “오늘날의 우리의 현대적인 시인의 긍지는 <앓았다>는 것이 아니라 <뒤떨어졌다>는 것을 의식하는 데 있다”는 그의(김수영-인용자) 역설은 바로 노고지리의 역설이기도 하다. 시인의 긍지는 <자유롭다>고 외치는 것이 아니라 <자유롭지 못하다>고 외칠 수 있다는 데에 있다. “(같은 곳.)라며 이 시가 숨겨놓은 또 하나의 진리를 노고지리의 역설로 지적하고 있다.

185) 김주연, 「교양주의의 붕괴와 언어의 범속화」, 『전집 별권』, p.275.

김주연은 또 “참다운 혁명을 통하지 않고 참된 자유가 주어질 수 없듯이, 시인에게 있어서도 참다운 자기혁파 없이 참된 시적 창조가 있을 수 없다고 굳게 믿는 바, 이것은 문학의 참다운 길을 제시한 탁월한 견해로 평가되어 마땅할 것이다. 김수영 문학의 진면목도 여기서 빛난다.”(같은 곳.)라고 김수영 시의 진정성을 평가했다.

186) 「일기초2」, 『전집2』, p.494.

을 창조적 추진력으로 추동시키려는 치열함에 있다. “나의 정신의 변이 혹은 발전이 있다면, 그것은 강인한 고독의 감득과 인식이다.”¹⁸⁷⁾라는 말은 혁명의 고독이 있기에 가능한 말이다. 이 말은 혁명이 단순히 제도를 바꾸고 사회를 개혁하는 데 그치지 않고, “정신”의 치열함으로 추구되어야 하는 역사발전의 총체적 원동력이 되는 것을 의미한다. 그러므로 혁명은 고독한 것이고, 여기서의 고독은 인간 근원에 내재한 존재 본질을 의미하는 것으로, 정신의 치열한 사유를 통하여 혁명의 고독에 이를 수 있다는 것을 암시하고 있다.

2.2. 반혁명에 대한 절망과 자기부정

김수영이 4·19를 미학적 아방가르드로 수용하는 과정에선 시를 혁명으로 인식했지만, 5·16이라는 반혁명을 미학적 아방가르드로 수용할 때는 자기부정과 불온을 그 근원으로 삼게 된다. 김수영의 자기부정은 모천(母川)을 향해 거센 물줄기를 거슬러 오르는 연어의 몸부림처럼, 쿠데타라는 총칼의 물줄기를 거슬러 올라 자유라는 근원에 이르기 위한 고독한 몸부림으로 볼 필요가 있다. 물론 혁명의 실패와 좌절로 인한 분노, 허무 의식을 추슬러야 할 시기에 터진 5·16이란 반혁명은, 한 시인이 감당하기에는 광기의 역사가 너무 도도했기에 절망적인 김수영

187) 같은 곳.

김수영은 일기에서 시 「푸른 하늘을」에 대하여 다음과 같은 ‘격려의 의미’를 담고 있다. 라고 썼다.

“6월 16일 <4월 26일> 후의 나의 정신의 변이 혹은 발전이 있다면, 그것은 강인한 고독의 감득(感得)과 인식이다. 이 고독이 이제로부터의 나의 창조의 원동력이 되리라는 것을 나는 너무나 뚜렷하게 느낀다. 혁명도 이 위대한 고독이 없이는 되지 않는다. 두말할 나위도 없이 혁명이란 위대한 창조적 추진력의 부분(復本, counterpart)이니까. 요즈음의 나의 심경은 외향적 명량성과 내향적 침잠 혹은 섬세성을 완전히 일치시키는데 성공하고 있다. 졸시 「푸른 하늘을」이 약간의 비관미를 띠고 있는 것은 역시 격려의 의미에서 오는 것이리라.(같은 곳.) (참고로 이 책 『전집2 산문』 2003년 개정판 1쇄 p.494.에는 복본(復本)이 부분(復本)이라 인쇄되어 있는데, 부분(副本)이 복본의 유의어이긴 하지만, 김수영은 복본이라 표기했으므로, ‘부’자를 본고 p.141.에서는 ‘복(復)’으로 바로 잡아 명기한다.)

은 적지 않은 작품에서 시적 한계를 드러내기도 한다. 이 시기 김수영의 시풍은 1950년대 보여주던 자기갱신을 통한 치열한 의식보다는 정치적 좌절과 무력감에 따른 자조, 모멸감, 소시민적 자기소외, 자기연민 등이 주를 이룬다. 이는 역사의 강을 건너가는 필연의 과정으로 1960년대 중·후반에 나올 김수영다운 시편들(「거대한 뿌리」, 「현대식 교량」, 「사랑의 변주곡」 등)과 불온을 중심으로 한 온몸 시론을 낳는 신고(辛苦)의 역할을 하지만, 자기부정의 시편들은 현실에 대한 전망을 담보하지 못하고 5·16 이후의 시대상을 담은 비가로 자리매김 한다. 그럼에도 불구하고 김수영은 자의든 타의든 자기부정을 통한 시 쓰기를 자신의 미학적 아방가르드로 삼을 수밖에 없었다. 왜냐하면 그러한 미적 전략은 다다이스트인 “마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)이 말했듯이 ‘다다는 인간이 인간인 이래로 어느 시기에나 어느 세기에나 존재했던 반항정신’¹⁸⁸⁾이듯, 김수영 역시 “다다이즘은 도처에서 주기적으로 나오는 현상”이며 “한 나라의 문학이나 사회가 건강을 보존하기 위해서 필요한 최소한도의 청량제, 정혈제(淨血劑) 내지는 지혈제”¹⁸⁹⁾라고 했던 그의 발언에 비춰, ‘자기부정’은 5·16에 대한 반항정신으로 밀고나갔던 고독한 시적 대응이었다고 할 수 있다. 다음은 자기부정을 미학적 아방가르드로 삼을 수밖에 없었던 작품들을 대표적으로 살펴보도록 하자.

어서 또 일을 해요 변화는 끝났소
 편지봉투모양으로 누렇게 결은
 시간과 땅
 …(중략)…
 쉬었다 가든 거꾸로 가든 모로 가든
 어서 또 가요 기름을 발랐으니 어서 또 가요
 타마구를 발랐으니 어서 또 가요

188) C.W.E. Bigsby, 앞의 책, p.19.

189) 본고 II장 2절 ‘해방 직후 아방가르드의 수용’ pp.36-70. 참조.(『전집2』, pp.47-51. 참조.)

미친놈 뿐으로 어서 또 가요 변화는 끝났어요

어서 또 가요

실 같은 바람 따라 어서 또 가요

-「시」(1961) 부분

(강조-인용자)

이 시에서는 변화가 끝났으니 이전 일상으로 돌아가자는 허망한 자포자기가 읽혀진다. 예전 같으면 “나는 결코 울어야 할 사람은 아니며/영원히 나 자신을 고쳐가야 할 운명과 사명에 놓여있는”(「달나라의 장난」,1953) 사람이라며 현실 극복의지를 보일 텐데, 이 「시」에선 나와 세계를 변혁해가려는 결의라곤 티끌만큼도 보이지 않고, 같은 해에 쓴 다른 작품의 결기처럼 “아픈 몸이/아프지 않을 때까지 가자/온갖 식구와 온갖 친구와/온갖 적들과 함께/적들의 적들과 함께/무한한 연습과 함께”(「아픈 몸이」,1961) 가자던 굳은 의지와 혁명적인 맹세가 허무해질 정도로, 위의 시는 “어서 또 일을 해요 변화는 끝났소/(…)/쉬었다 가든 거꾸로 가든 모로 가든/(…)/변화는 끝났어요”라고 자기부정을 하고 있다. 특히 「아픈 몸이」와 같은 해에 발표된 「시」는 독자를 매우 혼란스럽고 극심한 허탈감에 사로잡히게 한다. 극과 극의 꼭지점에서 있는 이 두 작품의 간극은 너무 크다. 전자의 시에서 지사적 비장미가 느껴진다면 후자의 시는 현실 도피적 자기기만이 느껴진다. 절망 앞에선 비련의 주인공이 절망의 소용돌이에 휘말려 들어가 꿈쩍 못하는 형국이 이 시가 갖는 포즈다. 반혁명 이후 김수영의 시에 나타나는 이러한 정서는 쿠데타라는 충격에서 헤어나지 못하는 지식인의 한계를 그대로 노정한 것으로 지적받을 수 있지만, 솔직한 내면 고백을 통해 현실의 나락에 떨어진 시적 자아를 확인하며 치유하려는 이 「시」는, 궁극적으로 자기부정을 통해 5·16이라는 현실을 부정하려는 입장인 것이다. 다음 시는 제목 자체가 「절망」으로 1962년 7월에 쓴 작품인데, 함께 비교할 같은 제목의 또 다른 시 「절망」이 1965년 8월에 쓴 것을 보면, 그의 절망의 중심이 꽤 깊다는 것을 반증하고 있다.

①

나날이 새로워지는 괴기한 청년
 때로는 일본에서
 때로는 이북에서
 때로는 삼랑진에서
 말하자면 세계의 도처에서 나타날 수 있는 천수천족수(千手千足獸)
 미인, 시인, 사무가, 농사꾼, 상인, 야소(耶蘇)이기도 한
 나날이 새로워지는 괴기한 인물

흰 쌀밥을 먹고 갔는데 보리알을 먹고 간 것 같고
 그렇게 피투성이가 되어 찾던 만년필은
 처의 백 속에 숨은 듯이 걸려 있고
 …(중략)…

그동안에도
 그뒤에도 나의 시는 영원한 미완성이고

-「절망」(1962.7.23.) 부분

②

풍경이 풍경을 반성하지 않는 것처럼
 곰팡이 곰팡이를 반성하지 않는 것처럼
 여름이 여름을 반성하지 않는 것처럼
 속도가 속도를 반성하지 않는 것처럼
 졸렬과 수치가 그들 자신을 반성하지 않는 것처럼
 바람은 탄 데에서 오고
 구원은 예기치 않은 순간에 오고
 절망은 끝까지 그 자신을 반성하지 않는다

-「절망」(1965.8.28.) 전문

①의 시 1연의 “나날이 새로워지는 괴기한 청년/(…)나날이 새로워지는 괴기한 인물”은 자기 자신에 대한 절망을 드러내고 있다. 자기 자신을 괴기하다고 느끼는 시적 화자는 “흰 쌀밥을 먹고 갔는데 보리알을 먹고 간 것 같고” “그렇게 피투성이가 되어 찾던 만년필은/처의 백 속에 숨은 듯이 걸려 있고” 모든 게 뒤죽박죽이며 정체성의 불감증에 빠져 있다. 심지어 시인을 구원해 줄 시 역시 “영원한 미완성”이다. 차라리 50년대의 설움과 비애가 표출된 시편들은 현실은 고달프더라도 나를 좀 더 단련하고 갱신하여 전망을 확보할 수 있었으려면, 지금의 이 「절망」은 현실 소외가 깊어서 자기부정이 심화될 뿐인 절망이다. 이러한 의식은 김수영이 이 작품 이후 3년 뒤에 쓴 또 다른 시 「절망」에서도 반복해 나타난다. ②의 시에서 ‘절망은 끝까지 그 자신을 반성하지 않는다’라는 절망은 자기부정의 한 정점이라고 말할 수 있다. 이 시 1행에서 5행까지는 그 어떤 사물도 반성하지 않는다. 아니 반성을 할 수가 없다. 절망 그 자체뿐인 현실은 무력하기 짝이 없기 때문이다. 그러나 김수영의 절망이 어떤 구원의 빛을 예감하고 있다는 어렴풋한 희망을 감지하고 있는 것은 7행의 “구원은 예기치 않은 순간에 오고”이다. 혁명도 그렇고 역사의 물줄기가 틀어지는 순간은 예기치 않게 온다. 이 시 5행까지의 절망과 6행의 바람에 의한 시적 환기가 7행으로 변화해가는 구원의 모티프는, 마지막 8행의 ‘절망은 끝까지 그 자신을 반성하지 않는다’ 절망의 틈새에서 새어나오는 구원의 빛이다.¹⁹⁰⁾

190) 시 「절망」(1965.8.28.)에 대한 몇몇 논자들의 해석과 본고가 지향하는 바는 다르다. 박철석은 “절망하지 않고 끝까지 버티기만 하면 목숨은 예기치 않은 순간에 소생할 수 있다는 김수영적 진리를 피력”(『김수영론』, 『한국현대시인론』, 학문사, 1986, p.294.)하고 있다고 주장하는데 이는 과도한 낙관적 해석이다. 그리고 ‘끝까지 버티기만 하면 소생할 수 있다는’게 ‘김수영적 진리’라는 말도 동의하기 어렵다. 김명인은 “‘救援은 예기치 않는 순간에 온다’는 구절을 이런 식(박철석의 낙관적 해석-인용자)으로 낙관적으로 보면 모든 것의 무반성성을 반복적으로 확인한 처음 다섯 행과 마지막 절망적 구절 ‘絶望은 끝까지 그 자신을 반성하지 않는다’를 지배하는 도저한 절망은 해명되지 않는다.”(김명인, 앞의 글, pp.132-133.)라며 비관주의적 해석을 한다. 본고는 박철석의 과도한 낙관주의는 분명 문제가 있지만, “1965년의 절망은 반성이 없는 혹은 아예 반성조차 불가능한 상황에서의 절망이다.”(앞의 글, p.132.)라는 김명인의 절망뿐인 비관주의도 문제가 있다고 본다. 본고는 이 작품이 자기부정의 절망적 상황을 시에 의탁하고 있지만, 자기부정의 끝에서 탈출하고자 하는 비애적 낙관주의(6연의 바람으로부터 불어오는 7연의 구원은 예기치 않은 순간에 온다는)와, 5-16의 자기부정에서 돌파구를 찾아 겨우 한 발을 내딛는 김수영의 희망 섞인 절망이라고 절망을

절망의 연속에서 아주 가느다란 희망 한 줄기를 앞의 시 「절망」에서 보여주었다면, 「X에서 Y로」 역시 자폐적인 절망을 보여주지만 이 작품에서도 절망이 희망으로 전환 될 수 있는 어떤 인식의 반전을 보이고 있다.

전등에서 소등(消燈)으로
 소음에서 라디오의 중단으로
 모조품 은단(銀丹)에서 인단(仁丹)으로
 남의 집에서 내 방으로
 노동에서 휴식으로
 휴식에서 수면으로
 …(중략)…
 무식하게 사치스러운 공허의 서울의
 …(중략)…
 지구에서 지구로 나는 왔다
 나는 왔다 역지로 왔다

-「X에서 Y로」(1964.8.16.) 부분

절망의 연속은 「X에서 Y로」가 보여주듯 자폐적인 자기부정을 함의하고 있다. 시에서 보듯 매우 단순한 삶의 반복은 동물적인 삶에 다름 아닌 것으로, 그것은 예전의 김수영의 삶과 시에 비춰 볼 때 현실도피라 할 수 있다. 전등과 소등의 반복, 노동과 휴식, 휴식과 수면뿐인 일상, 그리고 “무식하게 사치스러운 공허의 서울”에 대한 경멸, 역지로 생을 살고 있다는 “나는(…)역지로 왔다”는 항변. 「X에서 Y로」는 수리적 반복을 삶에 대입하여 자신의 현실은 도식화된 값밖에 구할 수 없다는, 공식화된 뻘한 삶을 살 수밖에 없다는 자기부정을 낳고 있다. 이런 의식의 일단은 카프카적인 불안과 절망을 보여준다. X에서 Y라는 길만 오갈 수

해석한다.

밖에 없는 김수영에게서, 다람쥐 쳇바퀴 돌 듯 직장인 보험회사와 집만을 오가며
 죽기 2년 전이야 연금을 받으며 은퇴할 수 있었던, 프라하의 삶에 고독해하고 절
 망했던 카프카의 불안 같은 김수영의 고독한 절망이 보인다. 그러나 김수영의 자
 기부정이 처절할수록 한편으론 현실에 대한 반동이 조금씩이나마 싹 트고 있음을
 감지할 수가 있다. 이 시의 “무식하게 사치스러운 공허의 서울”과 “나는(…)역지
 로 왔다”가 그 부분이다. 이를 두고 앞선 해석에서 경멸과 항변으로 분석했지만,
 그 이면의 중의적 측면에는 5·16 이후 변해가는 서울을 ‘무식하게 사치스러운’,
 그리하여 ‘공허의 서울’로밖에 볼 수 없는 시인의 인식이 움트고 있다는 점이다.
 이 시가 절망만 노래했다면 1행에서 6행까지의 서술처럼 지독한 절망을 진술하
 는 데 그치고, 좀 더 자폐적인 nihilism의 나락으로 떨어졌겠지만, 시인은 현실
 을 명확히 인식하기에 대상(5·16)을 경멸할 수 있는 것이다. ‘나는(…)역지로 왔
 다’는 항변 역시 현실을 역지로 살 수밖에 없음에 대한 항변인데, 이 말은 시인
 이 현실을 왜 역지로 살 수밖에 없는지, 그 현상(5·16)을 정확히 인지하고 있기에
 가능한 항변인 것이다. 그렇지만 3개월 남짓 후의 다음 작품에서는 여전히 절망
 에 대한 이야기를 죽음이라는 테마로 계속하고 있다.

나무뿌리가 좀 더 깊이 겨울을 향해 가라앉았다
 이제 내 몸은 내 몸이 아니다
 이 가슴의 동계(動悸)도 기침도 한기(寒氣)도 내 것이 아니다
 이 집도 아내도 아들도 어머니도 다시 내 것이 아니다
 오늘도 여전히 일을 하고 걱정하고
 돈을 벌고 싸우고 오늘부터의 할일을 하지만
 내 생명은 이미 말기어진 생명
 나의 질서는 죽음의 질서
 온 세상이 죽음의 가치로 변해 버렸다
 익살스러울 만치 모든 거리가 단축되고

익살스러울 만치 모든 질문이 없어지고
 모든 사람에게 고해야 할 너무나 많은 말을 갖고 있지만
 세상은 나의 말에 귀를 기울이지 않는다

이 무언의 말
 이 때문에 아내를 다루기 어려워지고
 자식을 다루기 어려워지고 친구를
 다루기 어려워지고
 이 너무나 큰 어려움에 나는 입을 봉하고 있는 셈이고
 무서운 무성의를 자행하고 있다

이 무언의 말
 하늘의 빛이요 물의 빛이요 우연의 빛이요 우연의 말
 죽음을 꿰뚫는 가장 무력한 말
 죽음을 위한 말 죽음에 섬기는 말
 고지식한 것을 제일 싫어하는 말
 이 만능의 말
 겨울의 말이자 봄의 말
 이제 내 말은 내 말이 아니다

-「말」(1964.11.16.) 전문

이 작품은 죽음이라는 절망을, 그러나 앞의 시에 나타난 절망과 비교하면 죽음이라는 세련된 시적 절망을 말하고 있다. 시인은 1연에서 “오늘도 여전히 일을 하고 걱정하고/돈을 벌고 싸우고 오늘부터의 할일을 하지만/내 생명은 이미 말기어진 생명/나의 질서는 죽음의 질서/온 세상이 죽음의 가치로 변해 버렸다”라고 고백한다. 뿐만 아니라 2연에서는 “모든 사람에게 고해야 할 너무나 많은 말을 갖고 있지만/세상은 나의 말에 귀를 기울이지 않는다”라고 한탄하며, “이 너

무나 큰 어려움에 나는 입을 봉하고 있는 셈이”라며 인간스럽지 못한 자신의 무성의를 무섭다고 토로한다. 3연에 이르면 이러한 자신의 행위(“무언의 말”)가 “죽음을 위한 말 죽음에 섬기는 말”에 다름 아니며 “이제 내 말은 내 말이 아니다”라고 하고 있다. 이 시는 외적으로는 죽음에 귀의하는 형식을 취하지만, 내적으로 죽음으로 생명에 대한 각성을 인지하고 있다. 김수영의 시에서 죽음은 단순한 죽음 그 자체, 소멸을 의미하지 않고 역설적으로 생명의지를 작동시킨다. 김종철에 의하면 “이 시 전체의 흐름을 염두에 둘 때, 김수영에게 있어서의 죽음은 단순히 생명의 끝남을 의미하지 않고, 오히려 살아 있는 존재를 더욱 참되고 살찌게 하는 어떤 것”¹⁹¹⁾이라는 것이다. 김수영은 기실 이 시에서 ‘말’의 죽음을 말하는 것이지 생명의 죽음을 상징하지 않는다. 그가 고통받는 것도 ‘나의 말에 귀를 기울이지 않는 세상’을 탓하고 있기에, 시인에게는 그것이야말로 ‘무서운 무성의’가 된다. 그러나 시인은 죽음에 관한 말을 노래하지만, 3연 “이 무언의 말/하늘의 빛이요 물의 빛이요 우연의 빛이요 우연의 말”을 통해 그것이 “죽음을 꿰뚫는 가장 무력한 말”임을 인식하고 있다. 그리고 현실의 절망에서 ‘이 무언의 말’이 순간 터져 나올 때 “내 말은 내 말이 아니”고 ‘만능의 말’ ‘겨울의 말’ ‘봄의 말’, 즉 사랑의 말이 된다는 것도 무언으로 암시하고 있다.

5·16의 충격은 연작시 「신귀거래」에서 보듯 그를 더욱 더 은둔의 자기부정으로 몰아가고 있었다. 그럼에도 불구하고 김수영이 「그 방을 생각하며」에서 보여준 역사 인식의 확대, 그리고 혁명의 실패에서 찾아온 패배 의식을 특유의 자아성찰을 통해 역동적 이미지로 전환시킨 ‘풍성’한 ‘재산’은 분명 ‘기쁘고’ 값진 것이며,

191) 김종철, 앞의 글, p.89.

이 시의 해석 말미에 김종철은 “그의 죽음에의 의식으로부터 우러나온 중대한 결론이 사랑이며 이 사랑이야말로 현실에 대한 그의 관심의 폭과 깊이를 더하게 했으며, 그가 현실 상황 속에서 결핍되어 있는 것으로 파악하고 그것을 되돌려 놓고자 했던 것이 사랑이었다는 점이다.”(앞의 글, p.92.)라고 했다. 이 점은 김수영의 죽음이 소멸을 의미하지 않고 삶, 더 나아가 사랑으로 수렴한다는 해석이다. 김수영 시에 있어서의 죽음과 사랑에 대한 이 글에 대하여 황동규는 “‘죽음’과 ‘그 죽음의 意識’으로부터 우러나온 ‘사랑’이 김수영 정신의 기본 구조임을 밝힌 글”이며, “김수영 정신의 핵심 가운데 하나로 남아있는 죽음과 사랑에 대한 통찰이”(황동규, 「良心과 自由, 그리고 사랑-머리말을 대신하여」, 『전집 별편』, pp.14-15.) 들어 있다고 말한 바 있다.

역사의 중심으로 전진해가는 그의 시의 자양분이 된다.

3. 불온의 정신

3.1. 불온의 미학과 문학의 정치성

다음은 김수영이 5·16이후 미학적 아방가르드로 삼았던 ‘반혁명에 대한 절망과 자기부정’에 이어 또 하나의 테제 ‘불온’¹⁹²⁾에 대하여 살펴보도록 하자. 김수영이 시와 산문을 통해 끊임없이 강조한 것은 자유이며, 여러 논자들에게 의해서도 자유가 곧 김수영 문학의 핵심 가치인 것은 주지하는 바와 같다.¹⁹³⁾ 김수영이 ‘불온’

192) ‘불온’이란 말 속에는 역사적이고 정치적인 속성이 자리하고 있다. ‘불온’이란 말은 어떤 부정성을 담보한 의미로 일본제국주의의 통치를 강화하기 위한 용어였으며, 특히 일제의 식민정책에 반대하는 개인이나 단체를 탄압하기 위해 사용되었음을 문헌(임유경, 「‘不穩’과 통치성-식민지 시기 ‘불온’의 문화정치, 『대동문화연구』 90, 다큐비즈, 2015.)은 밝히고 있다. 또한 “식민지화 관계 문헌들에서 ‘불온’이라는 용어는 일본에 대한 조선인의 공격과 위해의 가능성을 묘사하기 위해 등장했고 이 의미는 점차 굳어져갔다.”(한기형, 「“불온문서”의 창출과 식민지 출판경향, 『대동문화연구』 72, 성균관대 대동문화연구원, 2010, pp.449-450. 임유경, 「1960년대 ‘불온’의 문화 정치와 문학의 불화, 연세대 박사논문, 2014, p.24. 재인용.) 주목해야 할 것은 ‘불온’이 정치적인 이데올로기를 함의하고 있다는 점이다. 그리고 “조선에서의 ‘불온한 형세’ 일반을 지칭하기 위해 쓰이던 ‘불온’이라는 말이 차츰 식민과 피식민의 권력관계를 제 몸에 각인하며 구체적 의미를 획득해가기 시작한 것이다.”(앞의 글, pp.24-25.)

193) 김수영이 시를 통해 자유, 사랑이라는 공동체가 지향해야 할 가치에 대하여 정치적 혹은 예술적 이상으로 삼아 추구했다는 것은 잘 알려져 있다. 그는 시에서 응축하지 못한 자유에 대한 생각을 산문에 투영하여 집중적으로 썼는데, 「자유란 생명과 더불어」(1960.5.), 「창작 자유의 조건」(1962), 「자유의 회복」(1963), 「실험적인 문학과 정치적 자유」(1968.2.) 등을 비롯하여 제목에 직접적으로 자유를 언급하지 않더라도 그의 많은 산문은 “나의 창작의 자유의 고발의 실제적인 한계가 어디에 있는지”(「<불온성>에 대한 비과학적인 역측, 1968.3.), “정치적 자유를 인정하지 않는 사회에서는 개인의 자유도 인정하지 않는다”(「시여, 침을 뱉어라-힘으로서의 시의 존재, 1968.4.)에서처럼 언론 표현의 자유와 정치적 자유를 주장하고 있다. 김수영 문학이 추구하던 이상도 자유라는 것에 대해선 여러 논자들을 통해 확인할 수 있는데, 김현의 「自由와 꿈」(1974), 임중빈의 「自由와 殉教-金洙暎 詩人이 도달한 길」(1968), 김우창의 「예술가의 良心과 自由」(1978), 유종호, 「詩의 自由와 관습의 굴레」(1982), 이상옥의 「自由를 위한 영원한 旅程-김수영의 散文」(1982) 등(이상 『전집 별권』 참조)을 통해 알 수 있고, 최하림의 『김수영 평전-자유인의 초상』(문학세계사, 1981.), 최유찬의 「시와 자유와 죽음」(『연세어문학』, 18집, 1985.) 외의 소논문, 학위 논문 등을 포함하면 김수영의 문학적 테마가 자유라는 것에 관한 연구는 계속 축적되고 있음을 알 수 있다.

을 강조하며 이를 1960년대 후반의 미학적 아방가르드로 삼은 이유는 크게 두 가지로 볼 수 있다. 첫째는 5·16 이후 신식민지 질서 하에 매판자본과 결탁한 군부정치집단의 견고해져가는 반공 이데올로기와 정치적 억압에 대한 문학적 대응이며, 둘째는 그 자신의 문학적 성향이 근본적으로 언론·표현·사상의 자유를 추구하는 데서 더 나아가, 불온시 논쟁을 통해 불온에 대한 자유를 주장할 수 있는 완전한 자유를 정치적 이상으로 삼았기 때문이다. 그는 개인의 인격과 존엄성, 진정한 예술이 리버럴리즘(liberalism)에 기초한 자유로부터 나온다고 믿었다. 김우창에 의하면 “자유는 말할 것도 없이 정치적인 이념이지만, 김수영은 그것이 삶의 근본적인 있음에서 우러나오는 것이며, 예술적 충동이 삶의 근본적인 진실에서 떨 수 없는 한, 예술가는 그 양심과 생애와 저작을 통하여 자유를 요구하지 않을 수 없다고 말한다.”¹⁹⁴⁾ 이러한 그의 자유관은 1960년대 후반, 특히 1968년에 있었던 소위 ‘불온시 논쟁’으로 말미암아 불온에 관한 논리를 한층 더 강화시키게 된다. 불온의 개념과 불온시 논쟁은, 김수영이 5·16이라는 반혁명의 충격에서 벗어나기까지 ‘자기부정’이라는 처절한 고뇌의 세월을 거친 후, 불온에 대한 자유까지도 당당히 주장하고 나선 진화된 전위의 의미를 갖는다.

‘불온’ 개념은 전위 의식이 김수영 고유의 언어로 표현된 아방가르드 메타포라고 할 수 있다. 불온은 김수영이 1968년 무렵 강화되는 반공 이데올로기를 돌파하는 데 가장 유효하다고 판단한 전위적 개념이다. 공교롭게도 불온시 논쟁이 진행되던 시기인 1968년 1월 21일은 북한 무장간첩들이 침투해 청와대를 습격하려는 사태가 벌어지고, 1월 23일은 북한 원산항 앞 공해상에서 미 해군 정보수집함 푸에블로호(Pueblo號)가 납치 되는 등 국가적으로 반공 이데올로기가 더욱 더 강화되고 국민통제가 합법화되어가던 시기였다. 이런 위태로운 시기에 김수영이 불온에 대한 자유까지 주장한 것도 놀랍지만, 그가 그런 주장을 펼칠 수 있었던 것은 “일단 상실된 정치적 자유는 그렇게 쉽사리 회복될 수 있는 간단한 문제가 아

194) 김우창, 「예술가의 良心과 自由」, 『전집 별권』, p.189.

니”¹⁹⁵⁾란 걸 꺾어보고 있었기 때문이다. 뿐만 아니라 그는 “현대에 있어서의 문학의 전위성과 정치적 자유의 문제가 얼마나 밀착된 유기적인 관계를 가진 것인가”¹⁹⁶⁾에 대한 인식을 하고 있었다. 이 말인즉 문학의 전위성이 근본적으로는 기존의 부르주아적 문학의 포즈와 관습적인 기성 질서에 반대하는 것이면서, 자유를 위협하는 정치적 이데올로기와도 투쟁 관계에 있다는 것을 상징하는 뜻인데, 김수영의 언어로는 “전위적 불온성”¹⁹⁷⁾이라는 미학적 아방가르드와도 일맥상통한 의미이다.

주지하듯 ‘불온’ 개념은 이어령과의 논쟁¹⁹⁸⁾에서 드러난 김수영 예술관의 정점을 보여준다. 우리가 주목할 것은 김수영이 ‘불온’의 성질을 문화예술에 내포된 본질로 강조하고 있다는 점이다. 따라서 그가 불온성을 어떻게 규정하고 있는지 그 개념부터 알아 볼 필요가 있다.¹⁹⁹⁾

다시 말하자면 그는(이어령-인용자) 모든 진정한 새로운 문학은 그것이 내향적인 것이 될 때는-- 즉 내적 자유를 추구하는 경우에는-- 기존의 문학 형식에 대한 위협이 되고, 외향적인 것이 될 때에는 기성사회의 질서에 대한 불가피한 위협이 된다는, 문학과 예술의 영원한 철칙을 소홀히 하고 있거나, 혹은 일방적으로 적용하려 들고 있다. 얼마 전에 내한한 프랑스의 앙티로망의 작가인 뷔토르도 말했듯이, 모든 실험적인 문학은 필연적으로 완전한 세계의 구현을 목표로 하는 진보의 편에 서지 않을 수 없게 되는 것이다. **모든 전위**

195) 「실험적인 문학과 정치적 자유」, 『전집2』, p.221.

196) 앞의 글, p.220.

197) 「<불온성>에 대한 비과학적인 억측」, 『전집2』, p.224.

198) 이어령과 김수영이 1967년 12월 28일부터 1968년 3월 26일까지 8회에 걸쳐 주고받은 논쟁에 관하여는, 강웅식의 「전체주의적 반공주의와 순수-참여 논쟁-이어령과 김수영의 <불온시> 논쟁을 중심으로」(『상허학보』 15집, 2005. 8, pp.132-154.)와 류동일의 「불온시 논쟁에 나타난 문학의 존재론-이어령의 ‘창조력’과 김수영의 ‘불온성’ 개념의 함의를 중심으로」(『어문학』 제124호, 2014. 6, 한국어문학회, pp.285-305.)와 오문석의 「김수영의 ‘불온’과 이어령의 ‘에비」(『김수영의 시론 연구』, 연세대 박사논문, 2002. 8, pp.107-118.) 참조. 김수영이 타계하는 해인 1968년에 벌어진 논쟁의 쟁점은 불온을 “정치적인 불온성”으로 규정하려는 이어령과 “살아있는 문화는 본질적으로 불온한 것”이라는 김수영의 문화예술론의 충돌이다.

199) 참고, 「김수영의 아방가르드 메타포 연구-‘반동’과 ‘불온’ 개념을 중심으로」, 『한어문교육』, Vol.36, 2016, pp.16-19. 참조.

문학은 불온하다. 그리고 모든 살아있는 문화는 본질적으로 불온 한 것이다. 그것은 두말할 것도 없이 문화의 본질이 꿈을 추구하는 것이고 불가능을 추구하는 것이기 때문이다.²⁰⁰⁾(강조-인용자)

그리고 이런 재즈의 전위적 불온성이 새로운 음악의 꿈의 추구의 표현이었다는 것을 알고 있다.(…)이러한 불온성은 예술과 문화의 원동력이 되는 것이고 인류의 문화사와 예술사가 바로 이 불온의 수난의 역사가 되는 것이다.²⁰¹⁾(강조-인용자)

나는 이 글을 쓰면서, 최근에 써놓기만 하고 발표를 하지 못하고 있는 작품을 생각하며 고무 받고 있다. 또한 신문사의 신춘문예의 응모작품 속에 끼어 있던 <불온한> 내용의 시도 생각이 난다. 나의 상식으로는 내 작품이나 <불온한> 그 응모작품이 아무 거리낌 없이 발표될 수 있는 사회가 되어야만 현대사회라고 할 수 있을 것 같고, 그런 영광된 사회가 반드시 머지않아 올 거라고 굳게 믿고 있다. 그러나 나를 괴롭히는 것은 신문사의 응모에도 응해오지 않는 보이지 않는 <불온한> 작품들이다. 이런 작품이 나의 <상상적 강박관념>에서 볼 때는 땅을 덮고 하늘을 덮을 만큼 많다. 그리고 그 안에 대문호와 대시인의 씨앗이 숨어있다.²⁰²⁾(강조-인용자)

200) 「실험적인 문학과 정치적 자유」, 『전집2』, pp.220-221.

201) 「<불온성>에 대한 비과학적 역측」, 『전집2』, pp.224-225.

202) 「지식인의 사회참여」, 『전집2』, p.219.

이 글에서 김수영이 '불온성'에 대하여 말한 취지를 오문석은 일목요연한 논리로 다음과 같이 제시하고 있다. “여기에서 제시된 <불온성>이라는 기준은 내용과 형식의 이중 기준을 별도로 적용하지 않고 단 한 번에 양자를 평가할 수 있는 기준이라고 할 수 있다. 이어령이 제시한 이중의 기준은 문학을 두 개의 영역으로 나눌 수 있는 것인데, 그 둘이 전혀 결합 할 수 없는 것이 아니라면 그 둘은 서로 모순되더라도 통일의 지점을 발견해야만 한다. 그 통일의 방식은 김수영이 제시해 왔던 <극단의 대립을 통한 적대적 화해>를 뜻하는 것으로 양자가 독자성을 지니면서도 분리할 수 없이 통일된 상태를 지향하는 것이다. 참여문학에 적용되어야 할 두 가지 기준 또한 그것이 화해하기 어려운 것이라면 적대성을 충분히 지닌 것이므로 극단의 싸움을 통한 화해의 지점을 찾아내어야 하는데, 그것이 바로 <불온성>이라는 개념이다. 이어령의 <에비>라는 개념이 문학을 정치로부터 수호하려는 방어적이고 이분법적 태도에서 나온 것이라면, 김수영의 <불온성>이라는 개념은 양자의 모순을 충분히 인정하면서도 그것이 화해를 지향했을 때의 상태를 담고 있는, 말하자면 <새로움>을 이행하고 나온 개념이라고 할 수 있다.”(오문석, 앞의 글, p.114.) 아울러 류동일 또한 불온성에 대하여 말하길 “이어령은 자율성에 기초해서 문학을 이해하고 있기 때문에 아방가르드가 감행한 전위

‘모든 전위문학은 불온하다.’²⁰³⁾라는 김수영의 명제는 ‘전위’와 ‘불온’ 사이에 등식이 성립한다는, 즉 ‘불온’의 개념이 ‘전위’를 의미하는 ‘아방가르드’에서 시작된 것을 함의한다. 김수영은 논쟁의 과정에서 생산된 자신의 논지를 통해 불온이 무엇인지에 대하여, 문화예술은 왜 불온한지, 예술가는 불온을 통해 무엇을 추구하는지에 대하여 설명하고 있다. 이는 이어령이 불온에 대하여 단순한 참여문학의 틀과 정치적 이데올로기에 가둬두고 공세를 하는 것에 대한 지적이며, 더 나아가 5·16 이후의 공고해져가는 반공 이데올로기에 대한 문학적 대응이었다.

그러나 김수영의 ‘불온성’에는 단순히 반공 이데올로기를 포함하는 기존 질서에 대한 부정만 들어있다고 볼 수는 없다. 물론 그의 불온성에는 현실에 대한 기존 질서의 부정이 들어 있고, 기본적으로 ‘전체주의적 반공주의’²⁰⁴⁾와의 대결 양상이라는 시각 또한 분명한 것이 사실이다. 그럼에도 불구하고 김수영이 불온성을 주장한 데는, 반공 이데올로기를 넘어서는 담론으로서의 미학적 아방가르드가 존재하고 있다. 아방가르드 미학의 핵심은 “그 이전의 예술 조류들에 대해서만이 아니라 시민사회에서 발전되어 온 예술제도에 대해서도 비판을 가하고, 어느 일

적 실험 역시 문학에서의 형식적 실험으로만 간주한다. 즉 이어령은 김수영이 내세우고자 하던 불온성이라는 개념으로 포착 가능한 예술들을 예술적 실험과 정치사회 이데올로기로 양분 한 후, 그 중 김수영의 논지에 포함될 수 있는 것은 정치사회 이데올로기에 국한된다고 선언했다.”(류동일, 앞의 글, p.297.)

203) “이 글의 핵심은 ‘모든 살아있는 문화는 본질적으로 불온 한 것’이라는 진술이다. 김수영의 이 말은, 문화란 태생적으로 간섭과 규제 밖에 있어야 형성된다는 것, 즉 사상의 자유가 구속받지 않을 ‘불온’에 문화의 본질이 있다는 것을 뜻한다. 그러니까 모든 살아 있는 문화는 어떤 제도화된 틀이나 규격화된 시스템으로 통제하려 하면 고사하므로, 불온한 자유의 상태로 두어야 한다는 의미이다. 그것을 김수영은 ‘모든 진정한 새로운 문학’은 ‘내향적인’ 경우 ‘기존 문학 형식에 대한 위협이 되고’, ‘외향적인’ 경우 ‘기성사회의 질서에 대한 불가피한 위협이 된다’고 해석했는데, 이것은 ‘불온’ 개념에 명백히 아방가르드의 의미가 내재함을 입증한다. 김수영의 ‘불온’ 개념은, 역사적 아방가르드가 보여준 것처럼 기존의 제도예술에 대한 공격, 기존의 정치이데올로기에 대한 거부를 통해 획일화된 제도의 틀을 바꾸려는 움직임과 같은 맥락에서 설명할 수 있다. 다시 말해서 김수영의 불온에는 근원적으로 아방가르드의 전위 의식이 내포되어 있다. 김수영은 그런 맥락에서 ‘전위적 불온성’이라는 말을 만들어 쓰고 있다.”(졸고, p.17. 참조.)

204) 강웅식, 앞의 글 참조.

강웅식의 이 글은 ‘불온성’이 전체주의적 반공주의를 돌파하기 위한 개념으로 파악하며 반공이 국시이던 현실의 검열 체제와 현실 질서를 부정하는 기제로 작동하고 있음을 강조한다. 그러나 이 논지의 적확함에도 불구하고 불온 개념을 전체주의적 반공이라는 틀에 한정시키므로, 반공이데올로기 그 너머 김수영이 의도했던 미학적 아방가르드의 본질로 구체화되지 못한 아쉬움이 있다.

정한 시대에서 예술에 대해 지배적인 생각들, 자율성의 개념으로 기술되는 시민 사회에서의 예술의 상태에 대해서도”²⁰⁵⁾ 비판을 가한다. 이 점은 김수영이 이전 문단의 조류와 문단의 제도, 시인들과 비평가들의 모순적인 태도 등을 비판하며 근본적으로 정치·사회의 모순과 반공 이데올로기의 편향성을 지적하고자 함과 일치한다. 김수영은 “예술적 순응주의가 도덕적 순응주의, 또 아마도 이념적 순응주의”²⁰⁶⁾로 진행될 반공 이데올로기의 허구를 통찰하고 있었기에 불온성으로 5·16과 그 이후 전개되는 상황과 맞섰다. 김수영은 불온성이라는 미학적 아방가르드로 5·16과 함께 전개되는 군부 중심의 반공 이데올로기가 지배하는 시대에 충격을 가하려 했다. “아방가르드와 다른 한 쪽에는 자본주의와 부르주아가 대치되는 관계에서, 적어도 그들 간의 상대적인 타당성을 인정하도록 유도하는 것”²⁰⁷⁾이 아방가르드에 내재된 전략이라면, 그 충격은 문학의 자유를 위해 4·19의 좌절을 경험한 김수영으로서는 필요한 조치였다. 왜냐하면 “그것은 아방가르드가 자유 민주사회에서 적대적인 자세를 취하는 일이 자주 있긴 하지만, 결국에는 모든 문화와 마찬가지로 정치적 자유를 구가하는 상태가 아니라면 꽃 필 수 없다는 것”²⁰⁸⁾을 김수영은 적확히 인식하고 있던 당대의 지적 엘리트였기 때문에 누구보다 불온성을 옹호할 수밖에 없었다. 오문석에 의하면 “김수영 생애에 가장 커다란 필적으로 기록되는 소위 <불온시 논쟁>의 파트너인 이어령이 없었다면 어쩌면 김수영은 주목할 만한 시론의 성과를 남기지 못한 시인으로 남았는지도 모른다.”²⁰⁹⁾라고 했고 이 지적은 매우 적확하지만, 그의 ‘불온’ 개념을 낳은 진정한 산파는 어쩌면 5·16이고, 군부독재정권이고, 반공 이데올로기이고, ‘불온’에 대한 자유를 주장할 수 없게 만든 불행한 시대였는지도 모른다.

김수영에게 ‘시’와 ‘정치’, ‘미적인 것’과 ‘정치적인 것’은 서로 대립적인 층위의

205) 페터 뷔르거, 앞의 책, p.43.

206) 레나토 포치올리, 앞의 책, p.153.

207) 앞의 책, p.144.

208) 같은 곳.

209) 오문석, 앞의 글, p.107.

문제가 아닌 창작 자유를 위한 조건이다. 그에게 있어 정치나 정치성이란 민주적 절차를 거쳐 획득된 정치권력으로부터 발생하는 힘에 의해 작동하는 정치활동만을 의미하지 않는다. 문학에 있어서 정치성은 어느 정치 체제나 지배 체제를 선호하고 안하고의 문제와는 상관없는 것이다. 정치성이 특정 정치체제에 속한 사람들이 자신들의 당파성과 권력을 추구하는 과정에서 획득하는 힘의 방식이라면, 문학의 정치성은 문학에 개입하는 가시적인 것들과 비가시적인 것들의 총체로서 정치적인 것 또한 문학의 한 양태로서 존재한다. “오늘날에 있어서 모든 사람의 운명은 정치적으로 규정된다.”²¹⁰⁾라는 토마스 만의 말을 언급하지 않더라도 문학 역시 시대 속에서 운명적으로 정치적인 규정을 받을 수밖에 없다. 이와 관련하여 자크 랑시에르는 ‘문학의 정치’에 대하여 다음과 같이 말한다.

문학의 정치는 작가의 정치가 아니다. 그것은 작가가 자신이 사는 시대에서 정치적 또는 사회적 투쟁을 몸소 실천하는 참여를 의미하지 않는다. 그렇다고 작가가 저술을 통해 사회구조, 정치적 운동들, 또는 다양한 정체성들을 표상하는 방식을 의미하는 것도 아니다. “문학의 정치”라는 표현은 문학이 그 자체로 정치행위를 수행하는 것을 함축한다. 따라서 이 표현은 ‘작가가 정치적 참여를 해야 하느냐’ 또는 ‘예술의 순수성에 전념해야 하느냐’ 하는 문제로 제기 되지 않는다. 이 순수성 자체도 사실 정치와 무관한 것이 아니다. 문학의 정치는 특정한 집단적 실천형태로서의 정치와 글쓰기 기교로 규정된 실천으로서의 문학, 이 양자 간에 어떤 본질적 관계가 있음을 전제로 한다.²¹¹⁾

이처럼 문학의 정치란 작가의 정치 참여나 순수문학 활동을 의미하는 방식으로 제기되는 것이 아닌, 문학의 속성에 내재된 정치적인 것을 가시화하는 것임을 의미한다.(이 말은 김수영이 고민했던 ‘시와 정치’²¹²⁾의 문제로 참여시, 전위문학을

210) 김우창, 「시와 정치」, 유종호 편, 『문학과 정치』, 민음사, 1980, p.132.

211) 자크 랑시에르, 유재홍 역, 『문학의 정치』, 인간사랑, 2011, p.9.

212) 시와 정치에 관련된 문제는 지금도 뜨거운 이슈로 논의되고 있는바 그 비평적 담론들은 계속 증가 추세에 있고 논자들의 정치적 성향에 따라 많은 사례가 있다. 최근의 논의들을 문학기간지 중

통해 계속 표출된다.) 즉 랑시에르는 현존하는 권력체제에 의해 특정한 방식으로 이데올로기화된 것(감성)을 잉여로서 분할시키는 것을 문학의 정치라 한 것이다. 랑시에르의 말처럼 “우리는 정치를 권력행사와 권력을 위한 투쟁과 자주 혼동한다.” 그에 의하면 “정치란 특정한 경험들의 영역을 구성하는 것이다.”²¹³⁾ 민주주의의 한 영역으로서의 문학 또한 정치를 구성하는 특정한 경험이라는 측면에서 문학에 내재된 정치성은 공동체를 구성하는 실제적 잉여로 자리매김 된다. 그렇지만 문학의 정치는 근본적으로 정치와 충돌하는 양상을 보인다. 이는 정치가 권력지향적이고 권력 투쟁적인 반면 문학은 정치와의 불화로부터 파생된 불일치와 인간의 존재 방식을 이성적으로 사유하게 한다는 측면에서 그렇다. 그러나 문학과 정치가 충돌하는 과정에서 나타난 “정치의 미학화”를 벤야민은 “권력 연출과 대중 동원의 형태”²¹⁴⁾들과 관련된, 미학이 정치적 영역에 편입되며 파시즘적인 논리로 가시화되는 것이라 하여 비판한 바 있다. 랑시에르는 벤야민과는 다른 입장에서 ‘미학적 정치’와 ‘정치적인 것’을 구분한다. 진은영에 의하면 “그의(랑시에르-인용자) 미학적 정치(la politique)를 이해하는 데 있어서 중요한 것은 ‘정치적인 것(le politique)’과 일반적인 의미의 정치 즉 ‘치안(la police)’의 구분이다.”²¹⁵⁾ 그러므로 김수영에게 있어 정치적인 참여의 문제는 랑시에르가 언급한 ‘치

심으로 거론하면 다음과 같다. 백낙청, 「문학이 무엇인지 다시 묻는 일」; 한기옥, 「문학의 새로움은 어디서 오는가」; 진은영, 「감각적인 것의 분배」(『창작과 비평』 2008 겨울 ‘문학이란 무엇인가’ 문학특집), 이상욱, 「시, 정치 그리고 성애학」; 손정수, 「진정 물어야 했던 것」(『창작과 비평』 2009 봄), 김행숙·신형철·심보선·서동욱 좌담, 「감각적인 것과 정치적인 것 사이에서-오늘날 시는 무엇을 할 수 있는가」(『문학동네』 2009 봄 특집 ‘2009 문학성의 새로운 구상’), 강계숙, 「‘시의 정치성’을 말할 때 물어야 할 것들」; 김형중, 「문학과 정치 2009」, 이수형, 「자유라는 이름의 정치성」(『문학과 사회』 2009 여름 특집 ‘다시, 미학과 정치를 사유하다’)

213) 앞의 책, pp.9-10.

214) 자크 랑시에르, 주형일 역, 『미학 안의 불편함』, 인간사랑, 2012, p.55.

215) 진은영, 「김수영 문학의 미학적 정치성에 대하여-불화의 미학과 탈경계의 정치학-」, 『현대문학의 연구 제40집』, 한국문학연구학회, 2010, p.500. “랑시에르에게 치안은 ‘당들 간의 권력투쟁과 이 권력의 행사’(자크 랑시에르, 양찰렬 역, 『정치적인 것의 가장자리에서』, 길, 2016, p.14.)를 뜻하는 일종의 통치 책략으로서, 기존 공동체를 구성하는 다양한 계층과 계급관계를 유지하고 공동체를 경영하는 기술이다. 이런 정치적 치안 활동은 사회체제의 특정한 형태들을 불문하고 -사회주의 체제이든 자본주의체제이든- 현대의 국민 국가를 유지하는 원리로서 쉽게 경험할 수 있는 것이다. (...)그러나 랑시에르가 ‘정치적인 것’이라고 부르는 것은 삶의 총체적 프로그램으로서, 치안과 구별되는 또 다른 정치의 가능성을 암시한다.”(진은영, 앞의 글, 같은 곳.) 김수영의 미적 정치성의 문제

안(la police)’으로서의 정치 그 너머에 있는 잉여로서의 ‘정치적인 것(le politique)’을 의미한다. 치안, 즉 질서체제의 영역과는 차별화된 잉여로서의 정치를 강조한 랑시에르처럼, 김수영은 반공 이데올로기라는 현실 정치와 시적으로 투쟁하는 한편, 문학의 정치에 내재된 치안으로서의 논리를 벗어나 좀 더 근본적인 자유라는 담론의 정치를 추구한 것이다. 김수영의 미적 정치성이 계급문학론과는 다른 방식으로 작동되었고, 참여문학에 대한 그의 논리 역시 동시대의 기존의 한계를 벗어난 것은, 그가 리버럴한 문화론을 가졌기에 가능했다. 김수영은 벤야민이 비판한 ‘정치의 미학화’가 결국 파시즘적인 방향으로 진행된다는 것을 자신의 우상이었던 임화의 아나키즘적인 프롤레타리아 문학을 통해 경험했던 기억이 있다. 김수영의 ‘정치적인 것’이 함의하고 있는 바는 ‘시적인 것’을 추구하는 과정에서 부딪치는 현실적인 부자유의 문제이다. 김수영이 시작활동을 통해 주장했듯 4·19와 5·16을 통해 확인한 언론자유의 보장은 그의 문학의 핵심 키워드이다. 그는 시적 자유가 보장된 현실에서 서랍속의 불온시가 기존 질서체제 속에서 불화를 겪지 않을 무한정의 언론 자유의지를 피력했다. 이것은 그의 미학적 자율성과 미학적 정치성의 관계에 대한 미적 사유를 나타내는 것이기도 하다. 그것이 집약된 것이 김수영의 ‘시 무용론’이다.

시의 <뉴 프런티어>란 시가 필요 없는 곳이다. 이렇게 말하면 벌써 예민한 독자들은 유토피아를 설정하고 나온다고 냉소할지도 모른다. 그러나 시 무용론(無用論)은 시인의 최고 혐오인 동시에 최고의 목표이기도 한 것이다. 그리고 진지한 시인은 언제나 이 양극의 마찰 사이에 몸을 놓고 균형을 취하려고 애를 쓴다. 여기에 정치가에게 허용되지 않는 시인만의 모랄과 프라이드가 있다. 그가 사랑하는 것은 <불가능>이다. 연애에 있어서나 정치에 있어서나 마찬가지. 말하자면 진정한 시인이란 선천적인 혁명가인 것이다.²¹⁶⁾

를 랑시에르의 논의에 기초하여 그의 시론과 산문을 중심으로 미학적 정치성을 규명한 진은영의 선취 연구 참조 할 것.

216) 「시의 <뉴 프런티어>」, 『전집2』, p.239.

김수영은 ‘시 무용론’이 ‘시인의 최고 혐오인 동시에 최고의 목표’라고 했다. 시인이 ‘불가능’을 사랑하지 못하고 ‘선천적인 혁명가’가 되지 못할 때 시는 시인을 배반하고, 시인에게 ‘최고 혐오’가 된다는 이 말처럼 무게감 있고 혁명적으로 들리는 말은 없을 것이다. 그가 이 글을 쓴 것은 1961년 3월로 4·19혁명 1주기를 눈앞에 둔 시점이었고 5·16 발발을 불과 두 달여 앞에 두고 있었다. 쿠데타가 일어나기 바로 얼마 전에, 시인이 사랑하는 게 ‘불가능’이며 시인은 ‘선천적인 혁명가’라는 김수영의 주장은 그래서 더 큰 울림을 주고, 현실에서 자신이 걸어가야 할 고난에 찬 운명을 예감하는 것 같다. 그는 이 글을 통해 자신이 시적 이상으로 삼고 있는 목표가 ‘무한한 꿈을 향한’ ‘불가능’에의 도전이며, ‘선천적인 혁명가’로서 시적 혁명을 완수하는 일이라고 선언하고 있다. 기실 그는 한국현대시사에서 어느 누구보다 치열하게 자신이 설정한 꿈과 불가능, 시적 혁명을 온몸으로 밀고 간 시인이다. 김수영이 생각하는 ‘시의 뉴프런티어’란 시적 이상으로서의 “무한한 꿈”²¹⁷⁾이 실천되는 것이다. 그가 생각하는 ‘무한한 꿈’이란, 언론 자유와 불온시마저도 억누르지 않고 자유롭게 발표할 수 있는 문화 풍토, 전위적이고 실험적인 문학이 가능한 문단 분위기와 이데올로기로부터 억압받지 않고 정치적으로 자유로울 수 있는 민주주의의 실현, 획일주의와 유무형의 검열로부터의 자유 등, 우리 현실 앞에 놓인 꿈같은 난제들이 눈앞에서 실현되는 일이다.

시를 쓰는 시인의 정신과 자세는 언제나 이 양극, 즉 ‘최고 혐오’와 ‘최고 목표’ 사이를 오가면서, 자신이 이상으로 삼은 시의 불꽃을 현실에 쏘아 올린다. 김수영 시의 특징은 주지하듯 자유와 사랑을 향한 변증법적 접근이라고 할 수 있지만, 이 글을 통해 확인 가능한 것은 그의 사유 밑바닥에는 ‘선천적인 혁명가’에 의해 혁명이라는 에토스가 발산되고 있음을 알 수 있다. 혁명을 가능케 하는 그의 무기는 시이며 현실에서 시는 “행동을 위한 밀받침”²¹⁸⁾으로 작동한다. 전원이 발생하는 근원이 플러스 전극과 마이너스 전극을 마찰하며 부단히 오가는 전류에

217) 앞의 책, p.240.

218) 「시작 노트」, 『전집2』, p.430.

의하듯, 그는 자신이 발 딛고 사는 현실의 한 극에서 닭도 치고, 번역도 하고, 술도 마시고 가족의 생계를 걱정하는 소시민으로 살며 부단히 시적인 것과 부대끼는 한편, 또 한 극에선 현실의 희망과 좌절을 체험하며 자기 변혁을 위한 자기갱신을 하고, 시적 혁명을 위해 시와 산문을 쓴다. “그러나 참으로 시와 혁명이 도달하고자 하는 것(아니 도달하지는 못 할 것이다), 겨누고 있는 것은 무겁고 두꺼운 현실”²¹⁹⁾과 충돌하는 “피나는 체험”²²⁰⁾이기에, 그는 ‘불가능’을 사랑하며 현실을 넘어서려 했고, 시적 혁명을 위해 부단하게 자신을 변혁시키며 새로움마저도 또 새로운 새로움으로 변신시켜 나갔다. 김수영의 ‘시 무용론’은 중의적 구조를 표상하고 있다. 한 면은, ‘시가 필요 없는 곳’으로 그의 시적 이상이 실현되어 “필연적으로 완전한 세계의 구현을 목표로 하는 진보”²²¹⁾로서의 시, 즉 현실을 초극할 수 있는, ‘최고 목표’를 말한다. 다른 한 면은 자유가 제한되고, 획일주의 문화가 합리화되고, 불온한 이데올로기가 문학을 통제하는 사회에서, “우선 작품이 되어야 한다고(…)천만 번이라도 역설”²²²⁾해도 모자란 현실에서, 작품도 되지 않는 시를 써서 ‘최고 혐오’에 이르게 하는 것이다. 김수영은 ‘언제나 이 양극의 마찰 사이에 몸을 놓고 균형을 취하려고 애를’ 썼다. 그리고 그가 지향하는 시적 혁명의 목표도 바로 여기 있었다. 김수영이 “시는 미지의 정확성이며 후퇴 없는 영광이다.”²²³⁾라고 한 것 역시, 미지의 그 자리가 시와 혁명이 도달해야 할 자리이며 새롭게 개척될 ‘시의 뉴프런티어’이기 때문이다.

김수영은 ‘치안’으로서의 질서체제라는 이데올로기와 충돌하는 1960년대의 정치적 현실에서, ‘미학적 정치성’을 추구했다. 김행숙에 의하면 “김수영은 ‘미적인 것’이 어떻게 ‘정치적인 것’으로 존재하게 되는가를 탐색했다고 할 수 있다.”²²⁴⁾

219) 김화영, 「未知의 모험 · 其他」, 『전집 별권』, p.133.

220) 같은 곳.

221) 「실험적인 문학과 정치적 자유」, 『전집2』, p.221.

222) 「시의 <뉴 프런티어>」, 『전집2』, p.240.

223) 「시작 노트」, 『전집2』, p.430.

224) 김행숙, 「‘시적인 것’과 ‘정치적인 것’-김수영의 시론 <시여, 침을 뱉어라>를 중심으로」, 『국제어문』 제47집, 2009, pp.28-29.

즉 “그가 설정한 문제는 ‘미적인 것’이 ‘정치적인 것’이 될 때의 미학적 필연성을 밝히는 것이었다고 할 수 있다.”²²⁵⁾ ‘미적인 것’이 ‘정치적인 것’으로 이행되는 배후에는 현실정치의 언론 통제 및 자유의 억압, 편향된 반공 이데올로기를 선전·주입하는 국가권력의 대국민 계몽화 프로젝트가 있다. 김수영이 말한 ‘창작자유 의 조건’을 통해 알 수 있듯 “창작의 자유에는 백 퍼센트의 언론 자유가 없이는 도저히 되지 않는다.”²²⁶⁾ 그의 시에서의 정치성이란 이같이 언론자유가 실현되지 않는 현실에 대한 대응과정에서 발화된다. “무엇이 달라져야 할 것인가? 언론자유다. 1에도 언론자유요, 2에도 언론자유요, 3에도 언론자유다.”²²⁷⁾ 이렇듯 그의 리버럴한 언론자유에 대한 믿음은 시인 작가의 창작의 자유 또한 여기에 있다는 매우 강한 신념으로, 현실의 자유를 제한하는 정치와 끊임없이 대립할 수밖에 없었다. 그러나 그의 자유 의지에는 강박관념이 도사리고 있다. ‘불온시 논쟁’에서 나온 ‘불온시’-자유가 억압당하는 상황에서 쓴 미발표 시-에서 보듯, 그는 타계하기 직전까지 자신을 의식적으로 무의식으로 억압하고 강제했던 것들을, 마치 최후의 변론이라도 하듯 논쟁에서 표출했다. 김수영은 “정치적 자유를 인정하지 않는 사회에서는 개인의 자유도 인정하지 않는다.”²²⁸⁾라고 말한 리버럴리스트다. 그렇기에 자유와 대립하는 현실정치의 이데올로기로부터 파생되는 유·무형의 금제와 강제는 김수영에게 “참여시의 옹호자라는 달갑지 않은, 분에 넘치는 호칭을 받”²²⁹⁾게 한다. 그러나 그가 말하는 참여시란, “우리나라의 오늘의 실정은 진정한 참여시를 용납하지 않는다”²³⁰⁾는 말에서 알 수 있듯, 그만큼 ‘진정한 참여시’를 찾아보기 어렵다는 반성, 개탄의 말이기도 하다. 이 말은 “나쁘게 말하면 참여시라는 이름의 사이비 참여시가 있고, 좋게 말하면 참여시가 없는 사회에 대항하는 참여시가 있을 뿐이다.”²³¹⁾란 뜻이다. 참여시에 대한 그의 논지는 시와 정

225) 앞의 글, p.29.

226) 「창작 자유의 조건」, 『전집2』, p.178.

227) 같은 곳.

228) 「시여, 침을 뱉어라」, 『전집2』, p.401.

229) 같은 곳, p.399.

230) 「참여시의 정리」, 『전집2』, p.389.

치의 문제, ‘미적인 것’의 ‘정치적인 것’으로의 이행 관계, 미학적 정치성에 대한 의미를 함의하고 있다. 여기서 가장 중요한 점은 그가 시적으로 실천해가는 과정에서 정치이데올로기와 불화하는 현실의 미학적 정치성을 작품에 담보해내는가의 문제가 남는다. 그런 의미에서 김수영 문학의 미학적 정치성을 가장 은밀하게 담아낸 「풀」은 그의 ‘시적 진리’를 가장 잘 표상하고 있다고 할 수 있다. 그는 자신의 생애 마지막 작품을 통하여 불온의 미학과 정치성이라는 불온 정신의 총체를 은유적으로 드러낸바 있으므로 시 해석을 통하여 그 정신을 좀 더 자세히 살펴해보도록 하자.

김수영의 「풀」에 대한 관점은 논자들에 따라서 매우 다양한 해석을 낳는다. 김수영 최후의 작품인 「풀」은 김현의 지적처럼 “가장 非 김수영적인 작품”이고 “그시의 단순성은 김수영적인 특성들, 자기성찰, 풍자, 야유, 탄식, 자학 등의 지적인 요소들과 어울리지 않는다.”²³²⁾ 그럼에도 「풀」이 가장 김수영다운 작품으로 회자되는 이유는 이 시가 지닌 사유의 공간이 넓고 깊다는 것을 의미한다. 이 글에서는 김수영의 「풀」을 하이데거가 ‘시적 진리’를 말하는 세계와 대지의 투쟁으로 파악하였으며, 한걸음 더 나아가 「풀」이 ‘불온’ 의식을 은유적으로 표상하고 있음에 착안하여 새로운 해석의 가능성을 묻고자 한다.

풀이 눕는다
 비를 몰아오는 동풍에 나부껴
 드디어 울었다
 날이 흐려서 더 울다가
 다시 누웠다

풀이 눕는다
 바람보다 더 빨리 눕는다

231) 같은 곳.

232) 김현, 「웃음의 체험」, 『전집 별권』, p.206.

바람보다 더 빨리 울고
바람보다 먼저 일어난다

날이 흐리고 풀이 눕는다
 발목까지
 발밑까지 눕는다
 바람보다 늦게 누워도
 바람보다 먼저 일어나고
 바람보다 늦게 울어도
 바람보다 먼저 웃는다
 날이 흐리고 풀뿌리가 눕는다

-「풀」(1968.5.29.) 전문

김수영이 「풀」에서 ‘세계를 개진’²³³⁾하는 방식은 현실을 자신의 시세계 영역으

233) 김수영은 “시에 있어서의 모험이란 말은 세계의 개진(開陣), 하이데거가 말한 <대지(大地)의 은폐>의 반대되는 말이다.”(「시여, 침을 뱉어라」, 『전집2』, p.399.)라고 했다. 여기서 말한 ‘세계의 개진(開陣)’은 하이데거의 용어로, 김수영은 ‘시에 있어서의 모험’을 하이데거의 ‘세계의 개진’과 연결하고 있다. “김수영에게 있어서 시와 산문은 시에 ‘모험이란 말’이 부가됨으로써 시가 산문이 되는 이행의 방식으로 관계를 맺는다. 이것은 산문성을 시에 수용하겠다는 김수영의 의지가 반영된 결과이다. 이러한 이행의 과정을 통해 시가 산문이 되면 그 산문성은 세계의 개진으로 작동한다.”(홍순희, 앞의 글, p.88.) 김수영의 ‘시에 있어서의 모험’, 세계의 개진으로 나타나는 산문성에 대해 홍순희는 다음 글을 인용하며 ‘세계의 개진’에 관해 분석 하고 있다. “그(김수영)에 따르면 시의 모험이란 시에 있어서의 산문성을 의미하고, 산문성은 현실성과 같은 개념이다. 시의 산문성은 시인 자신이 살고 있는 현실을 치열하게 인식하고 그 현실 의식을 시세계 안으로 끌어들이는 것이며 이것이 곧 시에 있어서 모험이 되는 것이다. 시의 영역을 개방하여 산문의 영역에 해당하는 현실성, 즉 시인의 스승인 ‘현실’을 과감히 수용, 개진하는 모험을 강행함으로써 그는 ‘달갑지 않은, 분에 넘치는 참여시의 옹호자’라는 호칭을 얻고 있다”(곽효환, 「김수영 시론 ‘시여 침을 뱉어라’ 연구」, 『어문연구』 제63집, 2010, p.258. 홍순희, 같은 곳, 재인용.) 김수영은 ‘시에 있어서의 모험’에 대하여 “나의 시론이나 나의 시평 전부가 모험이라는 말은 아니지만, 나는 그것들을 통해서 상당한 부분에서 모험의 의미를 연습을 해보았다. 이러한 탐구의 결과로 나는 시단의 일부의 사람들로부터 참여시의 옹호자라는 달갑지 않은, 분에 넘치는 호칭을 받고 있다.”(「시여, 침을 뱉어라」, p.399.)라고 했다. 이 말은, “시가 산문성을 수용한다고 해도, 그것은 대지의 은폐와 마찬가지로 결국 세계를 개진하는 원동력과 추진력으로 작용”(홍순희, 앞의 글, p.89.)한다는 의미다. 좀 더 분명하게 말하면, “산문이란, 세계의 개진이다. 이 말은 사랑의 유보로서의 <노래>의 매력만큼 매력적인 말이다. 시에 있어서의 산문의 확대 작업은 <노래의 유보성에 대해서는 침공적이고 의식적이다. 우리들은 시에 있어서의 내용과 형식의 관계를 생각할 때, 내용과 형식의 동일성을 공간적으로 상상해서, 내용이 반, 형식이 반이라는 식으로 도식화해서 생각해서는 아니 된다. <노래>의 유보성, 즉 예술성이 무의식적이고 음성적(隱性的)이기는 하지만 그것은 반이 아니다. 예술성의 편에서는 하나의 시작품은 자기의 전부이고, 산문의 편, 즉 현실성의 편에서도 하나의

로 끌어오는 것이다. 즉 김수영만의 독특한 창작방법인 생활에서 발현된 치열한 현실성의 인식으로부터이다. 김수영 시의 언술 기저에는 생활이라는 현실이 담론을 형성하고 있음은 주지의 사실이다. 단지 「풀」이 생활을 기반으로 하여 진술되지 않고 자연물인 ‘풀/바람’과 ‘눅는다/일어난다’에서 보듯 이항적 대립에 의해 표출되었기에, 무의미한 자연현상으로서의 ‘풀’로 볼 수도 있고, 기존의 논자들이 밝혔듯 여러 해석이 가능한 의미로 나타난다고 볼 수도 있다. 그렇지만 어떤 의미로 보든지 간에 이 작품은 “풀이 눅는다” “바람보다 먼저 일어난다” “바람보다 늦게 울어도/바람보다 먼저 웃는다” “풀뿌리가 눅는다”에서 보듯, 현실에 대한 밀도 깊은 의미론을 바탕으로 하여 비극적 현실인식을 역동적인 생명의 낙관으로 형상화하고 있다. 이 시의 기표에는 ‘풀’이 자연현상으로서의 바람에 의해 ‘눅는다’와 ‘일어난다’라는 반복 작용을 하며 상승의지를 구현하고 있지만, 기의에 함의된 내용은 현실에 대한 불온한 은유라고 할 수 있다. 시에서의 불온성, 혹은 불온한 은유는 비극적인 현실 세계에 대한 반동에서 출발한다. 김수영의 「풀」은 1960년대에 나타난 비극적 현실의 총체성을 ‘풀’과 ‘바람’이란 자연물에 투사하여 현실 극복 의지를 은유적으로 진술한 것이다. 사실 김수영의 현실 인식의 최전선에는 언제나 “이제 나는 바로 보마”(「공자의 생활난」)라는 의식이 자리하고 있다. 그의 시는 세계를 바로 보기 위한 변증법이라고 할 정도로 내용과 형식에서 변화를 보였지만 핵심은 ‘바로 보마’에 집중된다. ‘바로 보마’라는 현실 인식의 총체성이 궁극적으로 수렴되는 곳이 「풀」이다. 그런 점에서 ‘바로 보마’의 시각이 총체화된 「풀」이 불온 의식을 표상하고 있는 것은, 현실을 바로 보려는 과정에서 나타나는 현실과의 충돌 때문이다. 시에 있어서의 불온 의식 노출은 「풀」에서처럼 은유적인 “숨김(Verbergung)”²³⁴⁾을 통하는 방식을 취한다.

작품은 자기의 전부이다. 시의 본질은 이러한 **개진과 은폐**, **세계와 대지**의 양극의 긴장 위에 서 있는 것이다.”(「시여, 침을 뱉어라」, 같은 곳.)^(강조-인용자) “말하자면 김수영에게 있어서 시와 산문, 형식과 내용, 그리고 예술성과 현실성의 관계 역시 하이데거가 말하는 세계의 개진과 대지의 은폐 구조를 그대로 따른다.”(홍순희, 앞의 글, p.90.)라고 할 수 있다.

234) M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 오병남·민형원 공역, 『예술작품의 근원』, 예전사, 1996, p.65.

하이데거는 “존재자가 들어서는 밝음은 그 자체가 동시에 숨김(Verbergung)이다.”라고 말한다. “예컨대 우리가 존재자에 관해 단지 ‘그것은 있다’라고만 주장한다 하자. 그때 우리가 가장 먼저 만나게 되는 것은 실상 얼핏 보기에 가장 사소하게 보일지 모르는 저 하나(Eines)다. 하지만 그렇게 밝혀진 존재자 곁에서도 저 하나의 보여줌은 거부되고 만다. 이러한 거부(Versagung)로서의 숨

‘풀’의 심층적 의미는 대지에 은폐되어 세계와 투쟁한다. 하이데거적으로 말하면 풀은 대지의 작품을 의미한다. 하이데거에 따르면, “작품 존재, 즉 작품이 작품으로 존재한다는 것은 한 세계를 열어 세움을 말한다.(Werksein heisst: eine Welt aufstellen)”²³⁵⁾ 풀은 대지의 ‘작품 존재’라고 할 수 있다. 풀은 존재 자체만으로 대지의 강인한 생명력을 표상하고 바람이라는 세계와 숙명적으로 상호 관계하며 투쟁을 통하여 존재를 고양시키는 ‘존재자’이다. 김수영의 「풀」에 등장하는 ‘풀’과 ‘바람’은 세계와 대지가 하나의 투쟁 관계인 것처럼 투쟁을 통하여 상생한다. 즉 김수영의 ‘풀’은 대지의 은유로서 ‘바람’은 세계의 은유로서 투쟁하며 존재한다. 하지만 풀과 바람은 궁극적으로 대립이라는 투쟁을 통해 서로의 존재를 확인하고, 투쟁을 통해 서로의 기를 북돋아주고 서로를 해방시키며 서로를 감싼다.

여기에서 풀은 시인으로서 김수영 자신을 대변한다고 할 수 있다. 김수영이라는 풀은 세계와의 투쟁을 통해 시를 쓰고 참여한 현실인식을 했다. 그에게 시적 투쟁은 삶이고 무기였다. 김수영이라는 풀이 대결한 것은 1960년대 반공 이데올로기라는 감당하기 버거운 괴물이었다.

제1연에서 ‘풀/바람’의 투쟁은, 자연이란 공간에서 보더라도 거대한 바람과 연약한 풀이란 측면에서의 투쟁이고, 문학적 상상력의 공간에서 보더라도 헤게모니를 상징하는 거대한 바람과 생존을 유지하려는 사람들(기층민·시적화자·소시민)을 상징하는 풀의 투쟁으로 파악할 수 있다. 이는 ‘풀=민중’ ‘바람=외세’라는 민중주의적 독법이 아니더라도, 바람을 1960년대의 반공 이데올로기나 헤게모니를 쥐고 있는 기득권 세력으로 볼 수 있다면, 반면에 풀을 기층민, 소시민 혹은 시인 자신으로 또 다른 그 무엇으로의 다양한 의미 확장이 가능하다. 그러나 본질은 풀과 바람의 투쟁이 함의하는 바가, 역사적·정치적·사회적·문화적으로 현실과

김은 그때그때의 인식이 지니는 한계가 아니라, 오히려 밝혀진 곳의 빛남 자체가 지니는 시원(始原)적인 모습이다.”(같은 곳.) 김수영의 「풀」에 감춰진 시적 화자의 불온 의식은 하이데거의 ‘존재자’가 들어서는 방식처럼 ‘숨김’을 통해 나타나는데, 이 숨김은, 자연물인 ‘풀’과 ‘바람’에 의해 가시화 되고 있다.

235) 앞의 책, p.52.

무관치 않다는 것이다. 그것은 여러 논자들의 기대지평을 제아무리 유동적으로 수용한다하더라도, 1960년대 김수영 시가 표출했던 자유를 향한 도정을 보면, 「풀」의 해석에서 현실과 관련된 어떤 해방 의지를 읽어내는 것은 어려운 일이 아닐 것이다. 그런 관점에서 이 글은 김수영이 「풀」에서 보여주려 했던 어떤 해방 의지가, 이데올로기에 의해 가중되는 ‘불온’으로부터의 해방이라고 판단하며, ‘풀/바람’의 투쟁, 즉 세계와 대지의 투쟁이 ‘불온’과 깊은 관련이 있다고 생각한다.

「풀」에서는 하이데거가 말한 세계의 개진과 대지의 은폐 사이의 투쟁이 일어난다고 있다. 풀은 가시적이고 바람은 비가시적인데, “풀은 세계가 개진되는 방식으로 가시적으로 눕고 일어나며, 바람은 대지가 은폐되는 방식으로 비가시적으로 풀 속에 갇힌다. 그리고 풀과 바람은 더욱 더 대지가 은폐되면 될수록 더욱 더 세계도 개진되는 방식으로 상호작용한다.”²³⁶⁾ 이 둘의 투쟁이 제1연에서 발생하고 있는 점은 상술했듯 ‘비를 몰아오는 동풍’이 함의하는 것처럼, 풀을 바람이 나부끼게 하고 울게 하고 마침내 눕히려는 힘으로 작동하기 때문이다. 그래서 ‘풀’의 투쟁에는 굳이 저항이나 참여시를 말하지 않더라도, 생존을 위하여 어떤 의미로든지 일정 부분 저항이 담겨있다. 이 시가 매우 단순한 자연현상으로서 풀, 무의미로서의 풀을 노래하는 것이 아닌 것처럼, ‘바람’은 ‘풀’을 꺾기 위하여 ‘비를 몰아오’며 강하게 불어오고 있는데 이것을 현실과 연결지어보면 반공 이데올로기의 강요처럼 ‘~은 하면 안된다’와 ‘~은 해야만 한다’라는 힘의 당위로 상대를 제압하는 형태를 띤다. 「풀」이 불온한 은유를 상징하고 있는 이유와 세계의 개진과 대지의 은폐 사이의 투쟁이 불온을 전제로 진행되는 이 때문이다.

236) 홍순희, 앞의 글, pp.110-111.

그는 이 글 p.111에서 「풀」을 하이데거와의 영향관계로 해석하는데 있어서 김유중의 글을 인용하고 있다. 즉 ‘풀’을 “다가오는 위험에 대해 스스로의 존재를 초연히 ‘내맡김’으로써 그 위험을 역설적으로 초극하는 자세를 보여주”(김유중, 『김수영과 하이데거』, 민음사, 2007, p.259.)는 것으로 보기도 하고, ‘바람’으로부터 “근대 기술의 본질이라 할 수 있는 ‘도발적 요청’ 혹은 ‘몰아세움’의 이미지를 읽어낼 수 있”(앞의 책, p.257.)다고도 해석한다. 그렇다면 시의 존재론적인 측면에서 볼 때, (...) 하이데거가 말하는 세계의 개진과 대지의 은폐 간 투쟁의 구조를 띠고 있다고 볼 수 있는가? 이에 대한 실마리를 제공하기 위해 김유중은 시의 제1연에서 ‘풀’과 ‘바람’이 작용하는 선후 관계를 설명하고, 제2연에서 그 관계가 역전된다는 것을 지적하며, 그 결과 김수영의 시가 “일반의 상식을 뒤엎고 있다.”(앞의 책, p.258.)고 해석한다.

제2연의 “바람보다 더 빨리 눕는다/바람보다 더 빨리 울고/바람보다 먼저 일어나다”에서 감지되는 것은, 풀의 강인한 생명력이다. 바람보다 더 빨리 눕고, 더 빨리 울고, 먼저 일어나는 풀이 있는 대지는 ‘퓌시스’²³⁷⁾를 상징한다. 즉 삶의 터전인 대지에 착근한 풀이, 바람보다 더 빨리 눕고, 바람보다 더 빨리 울고, 바람보다 먼저 일어나는 이유는 여리고 상처 받기 쉬운, 그러나 가장 역세고 강인한 풀, 즉 시적 화자가 불온한 현실 질서를 부정하고 미래로 나가려는 의지때문이다. 여기서 풀은 제1연의 풀과 달리 능동적인 자세로 현실을 추스르며 ‘일어나다.’ 제1연의 ‘눕는다’ (비를 몰아오는 동풍에) 나부껴’ ‘눕고’ ‘울었다’ (‘날이 흐려서 더) 울다가’ ‘다시 누웠다’와 제2연의 ‘(바람보다 더) 빨리 눕고’ ‘(바람보다 더) 빨리 울고’ ‘(바람보다) 먼저 일어나다’와 비교하면 능동형의 그 의미는 더 명백해진다. ‘~보다도’ ‘~더 빨리 ~한다’에서의 진행형은 속도를 기반으로 하여 제1연과의 대립을 심화 충돌시키며, 시적 화자의 의지가 현실을 극복하기 위해 자기갱생의 변증법에 있음을 파악할 수 있다. 즉 제2연은 바람보다 더 빨리 일어날 수 있다는 긍정적 자기 확신, 능동적 자기 암시를 하고 있다. 여기서 풀이 바람으로 상징되는 불온한 이데올로기와의 투쟁을 거치며, ‘바람보다 더 빨리’ ‘바람보다 먼저 일어’ 날 수 있다는 의지를 표출하고 있다.

제3연에서는 풀이 “바람보다 늦게 누워도/바람보다 먼저 일어나고/바람보다 늦게 울어도/바람보다 먼저 웃는다”(강조-인용자). 여기서 풀과 바람은 경쟁 관계가 아니라 서로 북돋아주고 감싸주어 원융(圓融)의 조화를 이루어 나간다. 왜냐하면 ‘늦게’와 ‘먼저’ ‘누워도’와 ‘일어나고’ ‘울어도’와 ‘웃는다’에서처럼 대립적

237) 풀이 있는 대지는 “그리스인들이 말하는 ‘퓌시스’이다. 그리고 이 퓌시스가 바로 인간이 본래적으로 거주해야 하는 삶의 터전, 즉 대지이다. 퓌시스가 곧 세계이고 대지이다.”(앞의 글, p.66.) 김수영은 이 퓌시스의 터전에서 풀의 생명력을 통해 역사적·미학적 풀을 발견 했고, 예로부터 강인한 생명력을 표상하는 기층민으로서의 잡초, 즉 풀을 심층적 의미에 담았다. 하이데거에 의하면 “퓌시스는 인간이 자신의 거주(Wohnen)를 그 위에 또 그 가운데 마련하는 터를 밝혀준다. 우리는 이것을 대지(Erde)라 부르려고 한다. 여기서 대지라는 말이 의미하는 바는 어떤 겹겹이 쌓여진 물질더미로서의 지층이라든가 아니면 천체에 대한 천문학적 관념으로서의 지구와는 거리가 멀다. 대지는 모든 발현하는 것들이 그 자체로 되어 발현하면서 되돌아가는 그곳을 말한다. 모든 발현하는 것들 가운데서 대지는 스스로를 감추면서 간직하는 것(das Bergende)으로 현존한다.(M. 하이데거, 앞의 책, p.50.)

관계의 길항작용은 상호 투쟁적이지 않고 (늦게 누워)‘도’와 (먼저 일어나)‘고’의
 어미연결 형태에서 보듯 선후관계가 의미 없기 때문이다. ‘풀’과 ‘바람’, ‘눅다’와
 ‘일어나다’, ‘울다’와 ‘웃다’의 이항적 대립관계는 전후가 바뀌어도 문제가 되지
 않을 만큼 3연에 이르러서는 하이데거적인 세계의 개진과 대지의 은폐가 투쟁에
 서 화쟁(和諍)의 철학을 지향하고 있다. 이러한 근거는 3연 7행의 “바람보다 먼
 저 웃는다”에서 찾을 수 있다. 풀이 ‘눅고’ ‘울었다’에서 ‘다시 누웠다’가 ‘일어나
 고’ ‘울어도’ ‘웃는다’로 귀결하는 진술의 순환 고리는 어떤 희망을 상징한다. 신
 형철에 의하면 “‘풀이 눅는다-풀이 운다’는 진술마저 포기하고 ‘풀이 웃는다’로
 대체”²³⁸⁾되는 “과정에서 화자의 내면이 어둡고 절망적인 상태에서 밝고 긍정적인
 상태로 차차 바뀌고 있다는 사실도 놓치지 말아야 한다”²³⁹⁾는 것이다. 3연 마지
 막 행 “날이 흐리고 풀뿌리가 눅는다”는, 1연 첫 행의 “풀이 눅는다”에서의 ‘풀’
 이 근원인 ‘풀뿌리’로 회귀하는 것을 함의하고 있다. 풀의 근원이 풀뿌리임은 자
 명한 이치다. “여기서 근원(根源, Ursprung)은 어떤 원천(源泉)을 말하는데, 바
 로 그곳으로부터 또 그곳을 통해 어떤 것이 그 자신이 무엇인지, 그리고 어떠한
 것인지를 규정받게 된다.”²⁴⁰⁾ ‘바람보다 더 빨리 눅’고, ‘바람보다 더 빨리 울고’,
 ‘바람보다 먼저 일어’나던 ‘풀’이 ‘풀뿌리’로 전화되어 ‘눅는’ 행위는 영원회귀를
 의미하며, 강인한 생명력을 근원으로 한 기층민중, 소시민, 혹은 자유를 갈망하는
 김수영 자신을 암시한다. 제1연의 ‘풀/바람’ 투쟁이 ‘동풍에 나부껴’ 풀이 ‘눅고’
 울고 ‘더 울다가’ 다시 눅는 패배적인 형태에서, 제2연에서는 투쟁의 결과, 풀이
 ‘바람보다도 먼저 일어난다’라는 인식의 전환을 하게 되고, 제3연에 이르러 ‘풀/
 바람’의 투쟁이 근원으로 영원회귀하고자 하는 화쟁의 철학적 인식에 도달하지
 만, 이 투쟁은 무한반복되는 것임을 김수영은 알고 있다. 그렇기 때문에 그는 이

238) 신형철, 앞의 글, p.66.

239) 같은 곳.

240) M. 하이데거, 앞의 책, p.13.

“우리는 어떤 것의 무엇임(Wassein)과 어떠함(Wiesein)을 그것의 본질(Wesen)이라 부른다. 이러
 게 볼 때 어떤 것의 근원은 그것의 본질이 유래하는 곳이다.(같은 곳.)

시의 첫 행을 ‘풀이 눕는다’로 시작했고, 풀이 누울 수밖에 없는 이유를 ‘비를 몰아오는 동풍에 나부껴’라고 적시했으며, 마지막 행에 다시 ‘날이 흐리고 풀뿌리가 눕는다’라고 반복되는 고난의 역사를 강조하고 있는 것이다. 그러므로 세계와 대지의 투쟁으로서 ‘불온’이 개진된 「풀」은 김수영의 지난 작품들에서 보았던 개별화된 꿈이 총체적으로 용해돼 있다고 할 수 있으며, 「풀」의 배면에는 역사적 현실, 즉 반공 이데올로기와 투쟁하며 현존하는 질서를 조용히 부정하고자 하는 불온의 메타포가 숨겨져 있는 것이다.

3.2. 불온시와 금기위반

미학적 정치성을 담보해나가는 김수영 시의 특징은 현실과 불화가 일어나는 지점, 즉 언론 자유의 문제, 삶에 관여하는 자본의 부정한 문제, 정치적 이데올로기의 문제 뿐만 아니라, “종래의 부르주아 사회의 미(美)-즉, 쾌락-의 관념에 대한 부단한 부인과 전복”²⁴¹⁾, ‘문단추천제 폐지’, ‘현대성을 표방하는 작품에 특히 사 이비성이 많다는’ 점, 이북(월북) 작가들의 작품집 출간 등 기존 체제와 불일치를 이루는 곳에서 대립하며 나타난다는 것이다. 그런 점에서 김수영의 미학적 정치성은 ‘불화의 미학’²⁴²⁾이라고 할 수 있다. 현실과 대립하는 그의 불화 의식은 불온한 사유가 담지 된 다음의 시로 나타난다.

241) 「변한 것과 변하지 않은 것」, 『전집2』, p.368.

242) “김수영이 보여주는 미학적 정치성을 불일치 혹은 불화의 미학으로 규정할 때 이 불일치와 불화의 운동은 단순히 부정의 운동을 의미하는 것이 아니다. 이 불일치의 운동은 새로운 세계의 긍정이라는 운동의 계기를 가지고 있다. 기존의 감각적인 영역들의 배치와는 불화하지만 그것은 단순히 불화에 머무는 것이 아니라 새로운 ‘사랑’의 세계를 실현하려는 적극성을 띠고 있”(진은영, 앞의 글, p.512.)다. 그리고 “김수영에게서 드러나는 불화의 미학은 이미 랑시에르가 말했던 미학 안의 이중 운동을 담지하고 있는 셈이다. 랑시에르 역시 『미학 안의 불편함』에서 이 점을 분명히 하고 있다. 리오타르의 송고의 미학이 모든 일치(consensus)를 거부하면서 예술의 부정성만을 강조하는 것과 달리, 랑시에르의 불일치(dissensus)는 낯은 ‘권력의 관계들을 중지’(『미학 안의 불편함』, p.156.) 시키는 동시에 ‘자유로운 일치’(『미학 안의 불편함』, p.156.)를 추구하는 개념이다.”(진은영, 같은 곳.)

6이 KBS 제2방송
 7이 동 제1방송
 그 사이에 시시한 주파수가 있고
 8의 조금 전에 동아방송이 있고
 …(중략)…

이 몇 개의 판테온의 기둥 사이에
 텅굴고 있는 폐허의 돌조각들보다도
 더 값없게 발길에 차이는 인국(隣國)의 음성
 ----물론 낭랑한 일본 말들이다
 이것을 요즘은 안듣는다
 시시한 라디오 소리라 더 시시한 것이
 여기서는 판을 치니까 그렇게 됐는지 모른다
 더 시시한 우리네 방송으로 만족하는 것이다

지금같이 HIFI가 나오지 않았을 때
 비참한 일들이 라디오 소리보다도 더 발광을 쳤을 때
 그때는 인국(隣國) 방송이 들리지 않아서
 그들의 달콤한 억양이 금덩어리 같았다
 그 금덩어리 같던 소리를 지금은 안 듣는다
 참 이상하다

이 이상한 일을 놓고 나는 저녁상을
 물리고 나서 한참이나 생각해 본다
 지금은 너무나 또렷한 입체음을 통해서
 들어오는 이북방송이 불온 방송이
 아니 되는 날이 오면
 그때는 지금 일본 말 방송을 안 듣듯이

나도 모르는 사이에 아무 미련도 없이
 회한도 없이 안 듣게 되는 날이 올 것이다……

그러나 이렇게 써도 내가 반공산주의자가
 아니 되기 위해서는 그날까지 이 영성한
 조악한 방송들이 어떻게 돼야 하고
 어떻게 될 것이다
 먼저 어떻게 돼야 하고 어떻게 될 것이다
 이런 극도의 낙천주의를 저녁 밥상을
 물리고 나서 해본다
 ----아아 배가 부르다
 배가 부른 탓이다

-「라디오 계」(1967.12.5.) 부분
 (강조: 인용자)

이 시는 현실 정치의 이데올로기가 그어 놓은 금제의 선, 즉 반공의 대척점에 위치한다. 시적 화자는 언젠가 이웃나라 일본 방송의 전파가 “달콤한 억양”으로 들려오던 시절은 “금덩어리 같았다.”라고 고백한다. 물론 지금처럼 하이파이가 나오지 않던 시절이었고, “비참한 일들이 라디오 소리보다도 더 발광을 쳤”던 시절이었다. 그런데 그 이유는 “인국(隣國) 방송이 들리지 않아서”이다. 하이파이 라디오란 과학의 진보가 불러온 것은 “또렷한” 소리이지만, 소리의 또렷함은 잘 들리지 않던 신비함을 거세시켜 버렸다. 이 시에서 시적 자아는 언젠가 일본 방송을 듣듯이 지금은 이북 방송을 숨죽이며 듣는 중이다. 이북 방송은 남한에서 금지된 방송이지만 하이파이 라디오이다보니 “또렷한 입체음”이다. “몇 개의 판테온의 기둥 사이에/뒹굴고 있는 폐허의 돌조각들보다도/더 값없게 발길에 차이는 인국(隣國)의 음성”만큼 하이파이 라디오에서는 이북 방송도 ‘값없게 발길에 차이는’ 소리이지만, 주파수를 맞춰가며 이북 방송을 듣는 것은 남한에서는 금지

된 신비의 소리이기 때문이다. 그럼에도 시적 자아는 잡음 심한 이북 방송을 주파수를 돌려가며 잡으려 한다. 설령 먼 훗날, “이북 방송이 불온 방송이/아니 되는 날이 오면/그때는 지금 일본 말 방송을 안 듣듯이/나도 모르는 사이에 아무 미련도 없이/회한도 없이 안 듣게 되는 날이 올 것이다……”(강조-인용자)라고 할지언정, 이북 방송을 청취하는 것은 그 자체가 불온한 터부였다. 김수영은 치안의 정치로서 반공 질서체제라는 당대 현실을 부정하며, 시적 상상의 자유를 현실의 자유로 실현하기 위한 생각에서 이러한 시를 썼을 것이다. 그의 ‘불온시’는 반공법을 위시한 국가주의 이데올로기에 대한 대응으로, 현존하는 질서를 부정하고 새로운 질서를 부여하기 위한 미학적 정치성의 발현의식이다. 뿐만 아니라 다음과 같은 그의 불온 의식은 현실 정치체제가 그의 문학에 그어 놓은 또 하나의 분단선이라 할 수 있다.

나는 아직도 글을 쓸 때면 무슨 38선 같은 선이 눈앞을 알찼거린다. 이 선을 넘어서야만 순결을 이행 할 것 같은 강박관념. 우리는 무슨 소리를 해도 반 토막 소리밖에는 못하고 있다는 강박관념. 4·19 후에 8개월 동안 잠깐 누그러졌다가 다시 굳어진 강박관념.(…)얼마 전 까지만 해도 38선이 없어지면 그것은 해소 되리라고 생각했지만, 지금은 38선이 없어져도 좀처럼 해소되지 않고, 또 다른 선이 얼마든지 연달아 생길 것이라는 예측이 서 있다.²⁴³⁾

김수영의 고백록은 불온한 현실 사회체제, 정치 이데올로기로부터 자유로워질 것을 주장하고 있다. 이 말은 그가 왜 그토록 언론자유를 주장했는지 알 수 있는 대목이다. 현실 정치체제가 문학의 자유를 억압하는 무형의 강제 형태로 시인의 의식에 그어놓은 무수한 선과 선은, 38선의 또 다른 이름이다. 그것은 지형학적인 개념의 38선과는 또 다른 예술의 자유를 침해하는 폭력의 분단선이다. 38선은 넘을 수 없는 이데올로기이지만 김수영에게는 이 금기의 선을 넘어서야만 문학

243) 「히프레스 문학론」, 『전집2』, pp.284-285.

적 자유를 실천 할 수 있는 것이니, 현실에 금 그어놓은 불온의식은 그에게 돌파
 해야만 하는 당위로서의 차별화된 불온이다. 김수영은 모든 살아있는 문화에 대
 해서 위협을 가하고 예술의 생명을 질식시키는 그 모든 억압과 이데올로기 같은
 행위를 불온이라고 규정한다. 그런 점에서 김수영은 치안의 질서체제로부터 시대
 가 낙인찍은 불온을 자신만의 불온 개념으로 맞받아치며 현실을 돌파하려 했다.
 현존하는 치안의 질서체제와 이데올로기화된 양식을 거부하고, 자유를 추구한다
 는 점에서 그의 불온 개념과 불온시에는 현실과 불화할 수밖에 없는 세계가 존재
 한다. 다음 시에 나타난 불온의식 역시 시대의 금기를 건드리고 있음을 확인할
 수 있다.

조그마한 용기가
 필요할 뿐이다

힘은 손톱 끝의
 때나 다름없고

시간은 나의 뒤의
 그림자이니까

거리에서는 고개
 숙이고 길을 걷고

집에 가면 말도
 나지막한 소리로 걸어

그래도 정 허튼소리가
 필요하거든

나는 대한민국에서는
제일이지만

이복에 가면야
꼬래비지요

-「허튼소리」(1960.9.25.) 전문
(강조: 인용자)

대한민국에서 제일가는 나는 이복에 가면 꼬래비라는 자조는 금기의 위반을 통해 현실의 벽을 깨려는 충격의 시적 진술이다. 이 금기를 깨는 데는 시적화자의 언술처럼 “조그마한 용기가/필요할 뿐이다” 그러나 이 ‘조그마한 용기’는 ‘소심증’²⁴⁴⁾ 앞에서 주눅 들기 일쑤다. 김수영은 이 위반의 시작을 통해 금기를 부수는 데 구조적으로 시의식의 배면에는 불온의식이 자리잡고 있다. 김수영은 이처럼 불온의식을 통해 미학적 정치성을 드러내는데, 이는 풍자, 해체, 자살미학을 통한 역사적 아방가르드에서도 쉽게 찾아 볼 수 있다. 이러한 시적진술은 정치권력의 이데올로기 질서체제가 내포한 폭력성을 은유적으로 드러내는 데 효과적이다.

다음은 ‘금기어’를 통해서 불온을 실천한 미 발표작 두 편에 대해 살펴보도록 하자.

종이를 찢라내듯
긴장하지 말라구요
긴장하지 말라구요
사회주의 동지들

244) 김수영은 “우리나라 글쓰는 사람들의 소심증은 일제의 군국주의 시대에서부터 물려받은 면면한 전통을 가진 뿌리 깊은 것이기는 하지만, 그리고 아직까지도 <자유>의 언어보다도 <노예>의 언어가 더 많이 통용되고 있는 비참한 시대이기는 하지만, 적어도 작가라면 이런 소리를 해서는 안된다.”라고 지적한 바 있다.(앞의 글, p.281.)

연꽃이 있지 않아
頭痛이 있지 않아
흠이 있지 않아
사랑이 있지 않아

뚜껑을 열어제치듯
긴장하지 말라구요
긴장하지 말라구요
사회주의 동지들
형제가 있지 않아
아주머니가 있지 않아
아들이 있지 않아

벌레와 같이
눈을 뜨고 보라구요
아무것도 안 보이는
긴장하지 말라구요
내가 겨우 보이는
긴장하지 말라구요
긴장하지 말라구요
사회주의 동지들
사랑이 있지 않아
작란이 있지 않아
냄새가 있지 않아
해골이 있지 않아

-「연꽃」(1961.3.)²⁴⁵⁾ 전문

245) 「김수영 미발표 유고」, 『창작과 비평』, 2008년 여름호, pp.120-121.

김수영의 미발표 작품 「연꽃」은 반동의 시대를 역설적 반동으로 맞받아치며 시대를 견뎌나가는 시인의 의식을 보여준다. 이 시에서 주목할 점은 1960년대 남한 사회에서 금기시되던 “사회주의 동지들”이란, 세심한 주의를 요하는 말을 동어 반복적으로 사용한 점이다. 이 시를 미발표로 남겨둘 수밖에 없었던 김수영의 심중은 작품에 등장하는 특정 단어때문일 것으로 추정할 수 있다. 김수영에게 있어 ‘좌익’이란 단어는 뼈아픈 치욕을 상기시킨다. 김수영은 6·25 전쟁 중에 피난을 가지 않고 서울에 남아 있다가 인민군과 함께 내려온 임화를 시내의 문학가동맹에서 만나게 된다. 그 후 김수영은 의용군에 지원하여 북으로 끌려가 평안남북도 경계선 부근 개천에서 훈련을 받고 남포, 강개에 배치된다. 평양이 탈환된 뒤 북원을 탈출하였지만 내무성에 붙잡혔다 풀려난 김수영은 다시 탈출을 감행, 사리원과 개성을 거쳐 서울로 돌아왔으나 총무로 인근에서 경찰에 의해 체포된 후 중부서에서 모진 고문을 받은 뒤 포로수용소로 넘겨진다. 거제도 포로수용소는 거대한 이데올로기의 섬이었다. 김수영은 영어를 잘한 덕분에 포로수용소 병원에서 미군 외과 과장의 통역을 맡아 치욕의 시절을 견딜 수 있었지만, 세상과 고립된 이데올로기의 이 전쟁터에서 친공 포로들과 반공 포로들 간의 끔찍한 싸움, 살육, 공산군 포로들의 저항 등을 보며 이데올로기에 대해 뼈아픈 체험을 한다. 그러나 김수영에게 있어 좌익, 사회주의에 대한 일정 부분의 경사는 전쟁체험보다 앞선다. 앞장에서 상술했듯이 김수영은 해방 직후인 1945년 11월 5일 결성된 좌익 단체 조선노동조합전국평의회(전평)에 임화의 영향으로 다닌 적이 있었고, 또 1949년 문학가동맹 주최 문학 행사에 참여를 주장하는 한편, 미완의 자전소설 『義勇軍』에서도 알 수 있듯 임화로부터 사회주의 영향을 적지 않게 받았음은 주지의 사실이다. 물론 김수영은 임화처럼 마르크시즘에 교화된 자도 아니고, 소심하고 나약한 성격상 그는 행동주의 문인도 아니었다. 하지만 세상의 허위와 모순의 시대를 초월하고 싶은 예술적 열망에 진보적 지식인이라면 누구나 동경했을 법한 사회주의에 대한 어떤 욕망이 그를 좌익으로 이끌었을 것이라는

점은 배제할 수 없다. 김수영의 아킬레스건이라고도 할 수 있을 레드 콤플렉스에 대하여 그는 다음과 같은 글에서 좌경에 대한 심정을 우회적으로 피력하기도 했다.

나는 아직도 나의 신변 얘기나 문학경력 같은 지난날의 일을 써낼 만한 자신이 없다. 그러나 내력 얘기를 거침없이 쓰기에는, 나의 수치심도 수치심이려니와, 세상은 나에게 있어 아직도 암흑이다. 나의 처녀작의 얘기를 쓰려면 해방 후의 혼란기로 소급해야 하는데 그 시대는 더욱이나 나에게 있어선 텐더 포인트다. 당시의 나의 자세는 좌익도 아니고 우익도 아닌 그야말로 완전 중립이었지만, 우정관계가 주로 작용해서, 그리고 그보다도 쫓대가 약한 탓으로 본의 아닌 우경 좌경을 하게 되었다고 생각된다. 돌이켜 생각해보면 지금도 그렇지만, 그때는 더한층 지독한 치욕의 시대였던 것 같다.²⁴⁶⁾

-「연극하다가 시로 전향-나의 처녀작」(1965.9.)

(강조-인용자)

‘본의 아닌 우경 좌경을 하게 되었다’고 회상하는 김수영의 속내는 자신의 진보적 성향이 일정부분 좌익에 머물 수밖에 없었음을 고백한다. 김수영의 좌익이 본의든, 아니면 해방공간에서 진보적 지식인들이 가졌던 사회주의에 대한 투사, 혹은 남한 사회에 대한 실망과 분노 좌절에서 비롯된 것이든, 정치적 신념에 따라 월북한 문인들에 대한 열등감이든, 그에게는 지울 수 없는 기록으로 남아 있다.

시 「연꽃」은 5·16이 발발하기 직전의 작품으로 반동의 시대를 살아가는 지식인의 비애가 묻어난다. 이 작품에서 당시 사회의 금기어는 “사회주의 동지들”이다. 김수영이 남한 현실에서 금기시된 ‘사회주의 동지들’이란 파격의 언어를 사용한 것은, 금기를 깨는 파격이 아니면 현실을 돌파하기 어렵다고 판단했기 때문이다.

246) 「연극하다가 시로 전향-나의 처녀작」, 『전집2』, p.332.

더구나 좌익 전력이 있는 김수영으로서 제아무리 거침없는 시어를 사용하고 특유의 독설과 난해함을 감안하더라도, 그가 ‘사회주의 동지들’을 언급한 것은 치욕의 시대를 견뎌나가기 위한 정치적 어법이요 잘 계산된 시적 화법이지 결코 과장된 수사가 아니다. 김수영은 ‘사회주의 동지들’이란 이 구절 속에 자신의 내면에 고인 수치심과 치욕, 시대의 좌절과 울분을 역설적으로 담아내며, 반동의 시대를 저격하기 위하여, 금기의 언어를 통해 은밀히 불온 의식을 발산하고 있다. 여기서 숙고할 것은 ‘사회주의 동지들’이란 구절이 반동을 내면화해 암시적으로 드러내는 말이 아니라, 반동을 외면화해 명시적으로 나타내는 언어라는 것이다. 해방 공간에서의 극심한 좌·우 혼란과 6·25전쟁을 겪은 분단체제, 반공이 이념화되어 가던 민주공화국에서 ‘사회주의 동지들’이란 단어가 함의하는 것은, 체제에 대한 반동 의식을 직접적으로 보여준다고 할 수 있다. 즉 반동을 드러내는 ‘사회주의 동지들’은 세련된 문학적 은유에 기댄 수사가 아니라, 반동 의식을 문학적 필터를 거치지 않고 직접적으로 시에 새겨 넣은 투박한, 그러나 김수영의 진심이 느껴지는 고백록이자 시인의 전언이라 할 수 있다. 4·19혁명 1주기를 앞두고 쓴 「연꽃」은, 혁명의 대의가 살아나지 못하고 민주주의가 퇴색하던 시점에 5·16을 예감이라도 하듯, 그 시대를 어떤 심정으로 견뎌야 하는지를 보여준다.

이 시에서 세계를 구성하는 것은 2연의 “연꽃, 두통, 흠, 사랑”과 4연의 “형제, 아주머니, 아들” 6연의 “사랑, 작란, 냄새, 해골” 등 우리가 살아가며 일상에서 만나는 대상이다. 삶을 구성하는 것은 거대 담론이 아니라 소소한 것들이며 ‘연꽃, 두통, 흠, 사랑’ 등 일상을 둘러싼 것들로부터 위안 받고, 슬퍼하고 또 그 슬픔을 질료로 기쁨을 생산하며 한 시절 견뎌낼 수 있는 것들이 있으니 긴장하지 말라는 것이다. 삶을 위협하는 것들로부터 해방되기 어려운 현실에서 어찌면 김수영은 이 시를 통해 푸시킨적인 위로를 자기 자신은 물론 동시대를 함께 살아가는 사람들에게 하려했는지 모른다.²⁴⁷⁾

247) “삶이 그대를 속일지라도/슬퍼하거나 노하지 말라/슬픈 날엔 참고 견디라/즐거운 날이 오고야 말리니//마음은 미래를 바라느니/현재는 한없이 우울한 것/모든 것 하염없이 사라지나/지나가

김수영의 시 「연꽃」 1연, 3연, 4연에 후렴구처럼 등장하는 “긴장하지 말라구요 /긴장하지 말라구요”는 시 전체를 윤희유처럼 부드럽게 견인하며 현실을 위로하는 모멘텀(momentum)으로 작동하기도 하지만, 이 시의 중층구조적인 어법으로는 ‘사회주의 동지들’이라는, 남한 현실에서는 사용해선 안 될 구절에 대하여 긴장하지 말라는 다의성을 내포한다. 그러므로 이 작품은 불온의 정서를 직접적으로 표출하기 위하여 ‘사회주의 동지들’이란 말을 썼음에도 불구하고 시인이 시를 쓰면서도 ‘긴장하지 말라구요’라는 어사를 쓸 수밖에 없었던 자기 검열 또한 공존한다.

다음 작품 역시 금기시된 언어를 통하여 불온 의식을 직접적으로 드러낸 경우인데 「연꽃」에 비해 금기의 파격이 위험한 수준에 이른 시라고 할 수 있다.

‘金日成萬歲’

韓國의 言論自由의 出發은 이것을

인정하는 데 있는데

이것만 인정하면 되는데

이것을 인정하지 않는 것이 韓國

言論의 自由라고 趙芝薰이란

詩인이 우겨대니

나는 잠이 올 수밖에

버린 것 그리움 되리니”(「삶이 그대를 속일지라도」 부분) 푸시킨(1799-1837)은 제정러시아 시대의 시인이었으나 자유로운 정신과 상상력을 중시하였다. 그는 「자유」(1817)란 시를 발표하여 농노계급 제도와 전제주의를 비판하다가 유배를 가기도 했다. 푸시킨은 유배생활에서 인간 근원에 내재하는 본질과 삶의 고통과 허무를 통해 낙관에 이르는 긍정에 천착하며, 「삶이 그대를 속일지라도」(1825) 같은 작품으로 고통 받는 민중의 삶을 위로했다. 푸시킨이 낭만주의 감흥에 따라 설움 깊은 삶의 한 단면을 담담하고 애잔한 서정으로 이 시에서 노래했다면, 김수영은 「연꽃」을 통해 분단된 남한, 금기된 언어를 사용하여 반동의 시대를 견뎌나가는 법을 제시하고 있다.

‘金日成萬歲’

韓國의 言論自由의 出發은 이것을
인정하는 데 있는데

이것만 인정하면 되는데

이것을 인정하지 않는 것이 韓國
政治의 自由라고 張勉이란
官吏가 우겨대니

나는 잠이 깰 수밖에

-「‘金日成萬歲’」²⁴⁸⁾(1960.10.6.) 전문

「연꽃」이 5·16 직전의 시라면, 「‘金日成萬歲’」는 4·19 발발 다섯 달 후의 작품으로 김수영의 발언은 남한 사회에서 수용하기 어려운 금기를 건드리고 있다. 물론 이 시는 언론자유라는 매우 간명한 메시지를 담고 있다. 남한 체제에서 ‘사회주의’ ‘공산주의’ ‘김일성’이란 단어는 불온한 금기어이다. ‘김일성 만세!’를 외칠 자유는 남한의 체제를 부정하고 북한 체제를 남한보다 더 우위에 둔다는 말이지만, 「‘金日成萬歲’」는 “한국의 언론자유는 출발은 이것을/인정하는 데 있는데”에서 보듯 한국의 언론 자유를 위한 출발점이 금기시된 이 말을 허용하는 데 있다는 말이다. 그러면 김수영은 언론의 자유를 위한 시금석으로 맨 앞에 놓여할 말을 왜 ‘김일성 만세’라고 한 것일까. 김수영은 4·19 이후 민주주의가 퇴보하는 반동의 역사에 맞서, 역사적 진보를 위한 반동으로 가장 강력한 금기어인 김일성, 그것도 ‘김일성 만세’란 찬양조의 어투를 빌려 이를 교묘하게 한국의 언론자유와

248) 「김수영 미발표 유고」, 『창작과 비평』, 2008년 여름호, p.119.

결부시킴으로서 탁월한 불온의식을 적나라하게 보여주고 있다. 남한 현실에서 ‘김일성 만세’만큼 파격적인 금기어, 즉 불온한 언어가 어디 있으랴마는, 그는 능수능란하게 적(敵)의 언어를 이용해, 반공의 시대를 문학의 불온으로 무너뜨리려 했다. 그런 측면에서 「연꽃」의 ‘사회주의 동지들’과 「‘金日成萬歲’의 ‘김일성 만세’는 금기어 자체가 불온의식을 직접적으로 나타내는 경우라고 할 수 있다. 김수영의 이 작품들이 세상 빛을 보게 된 것은 2008년이다. 그가 생전에 이들 작품을 미발표 시로 남겨둘 수밖에 없었던 이유는 제아무리 문학 작품이라 한들, 북한 체제의 이데올로기를 연상시킬 수 있는 불온의 금기어로는, 현실의 한계를 극복하는 데 무리라는 판단이 들었기 때문일 것이다. 김수영의 이러한 의중은 이 어령과의 불온시 논쟁 과정에서 보여준 그의 논지에 잘 나타나 있다.

내가 발표할 수 없다고 한 나의 작품은 나로서는 조금도 불온하지 않다고 생각하고 있는 작품이다. 다만 그것은, 불온하다는 의혹을 받을 수 있는 작품이기 때문에 발표를 꺼리고 있는 것이지, 나의 문학적 이성으로는 추호도 불온하지 않다.(…)지금 말한 것처럼 이어령씨는 내가 발표하지 못하고 있는 작품을 발표하지 못하기 때문에 <불온한> 작품이라고 규정을 내리고 있지만, 나의 생각으로는 발표를 하면 오해를 받을 우려가 있어서 발표는 못하고 있지만, 결코 불온한 작품이라고는 생각하지 않고 있다.²⁴⁹⁾

-「<불온성>에 대한 비과학적 역측」(1968.3) 부분
 (강조-인용자)

사실은 나는 이 글을 쓰면서, 최근에 써놓기만 하고 발표를 하지 못하고 있는 작품을 생각하며 고무를 받고 있다. 또한 신문사의 신춘문예의 응모작품 속에 끼어 있던 <불온한> 내용의 시도 생각이 난다. 나의 상식으로는 내 작품이나 <불온한> 그 응모작품이 아무 거리낌 없이 발표될 수 있는 사회가 되어야만 현대사회라고 할 수 있을 것 같고,(…)그러나 나를 괴롭히는 것은 신문

249) 「<불온성>에 대한 비과학적인 역측」, 『전집2』, pp.225-226.

사의 응모에도 응해오지 않는 보이지 않는 <불온한> 작품들이다. 이런 작품이 나의 <상상적 강박관념>에서 볼 때는 땅을 덮고 하늘을 덮을만큼 많다. 그리고 그 안에 대문호와 대시인의 씨앗이 숨어있다.²⁵⁰⁾

-「지식인의 사회참여」(1968.1) 부분
 (강조-인용자)

‘발표를 하면 오해를 받을 우려가 있어서 발표는 못하고 있지만’에서 보듯 김수영의 의식을 억압하는 것은 크게 두 가지 측면에서 생각해 볼 수 있다. 첫째는 그의 의용군 콤플렉스이고, 둘째는 현실에 대한 강박관념이다. 그가 비록 작품 속일지라도 ‘사회주의 동지들’을 호명하고 ‘한국의 언론 자유의 출발은’ ‘김일성 만세’를 인정하는 것이라고 외쳤을 때, 세상은 의용군 전력의 시인을 ‘조금도 불온하지 않다고 생각’할 수 있을까. 소심한 성격의 김수영은 자신이 ‘온몸’으로 겪은 전쟁의 상흔, 즉 이데올로기에 대한 환멸을 다시 겪을 만큼, 시에서 보여준 것처럼 현실에서도 강건한 의지로 이데올로기의 터널을 돌파할 수 있을까? 대답은, ‘불온하다는 의혹을 받을 수 있는 작품이기 때문에 발표를 꺼리고 있는 것’이라고 할 정도로 그에게는 확신이 없었다. 김수영에게 언론자유 문제이든 문학의 자율성에 관한 문제이든 그는 정치권력으로부터의 억압에서 자유로워야 문화와 문학이 본질적으로 자유로워진다고 주장했다. 김수영이 시작노트에 봉인해 놓은 원고들 속에서 ‘사회주의 동지들’과 ‘김일성 만세’에 새겨진 금제의 굴레는, 불온의식 그 자체를 노정된 기록으로 자유로운 현대사회로 가는 길이 험난함을 보여주는 이정표라고 할 수 있다.

김수영의 불온 개념, 불온시에는 반공 이데올로기를 정면으로 부정하고, 전체주의적 군사문화를 공격하는 미학적 정치성이 담겨 있다. 시와 정치의 문제가 대립을 계속할 수밖에 없고, 자유가 억압당하는 정치적 금제의 시대가 이어지는 국면에서, 김수영은 ‘미적인 것’이 ‘정치적인 것’으로 진행되는 것을 인식하며, 미학

250) 「지식인의 사회참여」, 『전집2』, p.219.

적 당위성을 스스로에게 물었을 것이다. 그에게 미학적 당위성을 밝히는 필연적인 언어는 ‘불온’이었을 것이며, 그는 불온의식을 바탕으로 미학적 정치성에 개입하는 방식을 취하는데, 그의 목표는 불온을 통해 문학의 자유를 추구했던 것이었다.

IV. 새로운 아방가르드 시학의 모색

1. 불화의식

1.1. 현실세계와의 불화와 걱정의 전면화

김수영의 시가 변모해가는 과정은 한국현대사와 맞물려 진행된다. 이 말은 시대의 질곡을 외면하지 않고 자유를 얻기 위해 투쟁하는 시인에게는 현대사의 쟁점들이 영광일 수도 있지만, 동아시아의 후진국에서 생존과 고투하던 김수영으로서는 늘 고뇌어린 결단을 요구받았던 시련기라고 할 수 있다. 김수영의 시세계와 인식의 전환을 요구했던 첫 번째 사건은 한국전쟁이었고, 두 번째 사건은 4·19였다. 한국현대사의 미증유의 사건으로 남아있는 4·19는 주지하듯 미완의 시민혁명으로 시인 김수영의 세계인식과 문학, 그리고 삶을 송두리째 바꿔버린다. 그의 시는 1940년대와 1950년대를 거치며 생활의 빈곤과 죽음에의 공포, 삶의 모순, 세상의 허위, 그리고 시인으로서의 양심 사이에서 고투한 결과 1960년대를 버티고 설 시적 자산을 형성하였으나, 4·19는 블랙홀 이상으로 그의 모든 것을 빨아들인다. 김수영은 누구보다 4·19의 광장에서 섬광처럼 작열하는 역사가 되었다. 시인들은 광풍처럼 몰아닥친 4·19 제단에 피의 송가를 바쳤지만 김수영은 4·19 이전에 혁명에 대한 예술적 감지력, 즉 혁명을 예감하는 예술적 에스프리(esprit)로 한 편의 시를 쓴다.

우리들의 적은 늪름하지 않다
 우리들의 적은 커크 더글라스나 리처드 워드마크 모양으로
 사나웁지도 않다
 그들은 조금도 사나운 악한이 아니다
 그들은 선량하기 까지도 하다
 그들은 민주주의자를 가장하고
 자기들이 선량이라고도 하고

자기들이 회사원이라고도 하고
 전차를 타고 자동차를 타고
 요릿집엘 들어가고
 술을 마시고 웃고 잡담하고
 동정하고 진지한 얼굴을 하고
 바쁘다고 서두르면서 일도 하고
 원고도 쓰고 치부도 하고
 시골에도 있고 해변가에도 있고
 서울에도 있고 산보도 하고
 영화관에도 가고
 애교도 있다
 그들은 말하자면 우리들의 곁에 있다
 우리들의 전선(戰線)은 눈에 보이지 않는다
 그것이 우리들의 싸움을 이다지도 어려운 것으로 만든다
 우리들의 전선은 똥케르크*도 노르망디도 연희고지*도 아니다
 우리들의 전선은 지도책 속에는 없다
 그것은 우리들의 집안 안인 경우도 있고
 우리들의 직장인 경우도 있고
 우리들의 동리인 경우도 있지만……
 보이지는 않는다

우리들의 싸움의 모습은 초토작전이나
 「건 혈의 혈투」 모양으로 활발하지도 않고 보기 좋은 것도 아니다
 그러나 우리들은 언제나 싸우고 있다
 아침에도 낮에도 밤에도 밥을 먹을 때에도
 거리를 걸을 때도 환담을 할 때도
 장사를 할 때도 토목공사를 할 때도
 여행을 할 때도 울 때도 웃을 때도
 풋나물을 먹을 때도
 시장에 가서 비린 생선 냄새를 맡을 때도
 배가 부를 때도 목이 마를 때도

연애를 할 때도 졸음이 올 때도 꿈속에서도
 깨어나서도 또 깨어나서도 또 깨어나서도……
 수업을 할 때도 퇴근시에도
 사이렌 소리에 시계를 맞출 때도 구두를 닦을 때도……
 우리들의 싸움은 쉬지 않는다

우리들의 싸움은 하늘과 땅 사이에 가득 차 있다
 민주주의의 싸움이니까 싸우는 방법도 민주주의식으로 싸워야
 한다
 하늘에 그림자가 없듯이 민주주의 싸움에도 그림자가 없다
 하…… 그림자가 없다

하…… 그렇다……
 하…… 그렇지……
 아암 그렇구말구…… 그렇지 그래……
 응응…… 응…… 뭐?
 아 그래…… 그래 그래.

-「하…… 그림자가 없다」(1960. 4.3) 전문

4·19가 일어나기 보름 전에 쓰여진 이 작품은 여러 면에서 김수영의 1960년대를 가늠해 볼 수 있는 척도가 되는 시라고 할 수 있다. 김수영의 1940년대, 1950년대 시에서 보았던 생활인으로서의 고뇌, 삶의 무게와 이상과의 불일치로 인한 비애 의식, 자아를 뚫고 비상하지 못하는 에고(ego)에 대한 자기갱신 등 주로 개인적인 삶의 문제와 자아로부터 벗어나지 못했는데, 이 작품을 통해 그는 사회적 메시지, 즉 사회변혁에 대한 공동체적 인식을 보여주고 있다. 1연의 “우리들의 적은 늪름하지 않다”에서 보듯 명징하게 ‘적(敵)’에 대한 인식을 하고 있으며, ‘적’의 개념 또한 분명히 규정하고 있다. 김수영에 따르면 그 적이란, 1연에서처럼 “조금도 사나운 악한이 아니”며, 심지어 “선량하기 까지도 하”고 “민주주의자를 가장하고/자기들이 선량이라고도 하고/자기들이 회사원이라고도 하고/전차를 타고 자동차를 타고/요릿집엘 들어가고/술을 마시고 웃고 잡담하고/동

정하고 진지한 얼굴을 하고/바쁘다고 서두르면서 일도 하고/원고도 쓰고 치부도” 한다는 것이다. 그리고 그 적들은 전선에서 대치하는 적이 아니라 “시골에도 있고 해변가에도 있고/서울에도 있고 산보도 하고/영화관에도 가고/애교도 있”는 “그들은 말하자면 우리들의 곁에 있다”는 것인데 그러므로 “우리들의 전선(戰線)은 눈에 보이지 않는다”(2연)라는 것이고 “그것이 우리들의 싸움을 이다지도 어려운 것으로 만든다”라는 것이다. 이렇듯 김수영의 적에 대한 인식은 우리의 삶 어느 자리이든, 정치, 경제, 사회, 문화 모든 분야에 숨어 암약하는 적이라는 것이다. 이러한 변화된 인식의 징후는 1960년대 들어 나타난 것으로 그의 시에 있어 뚜렷한 방향성을 제시하고 있다.

그렇다면 김수영은 어떠한 내적 필연성에 힘입어 자신의 내적 불화를 적에 대한 투쟁으로 치환시키며 사회변혁을 위한 미적 성찰의 시를 쓰게 된 것일까. 김수영에게는 성장기 때부터 승화시키지 못한 천재로서의 한이 자신의 삶의 무게를 짓누르고 있었다. 이루지 못한 비범한 능력의 좌절은 김수영 문학을 추동시키는 힘인 동시에 아킬레스건처럼 양면성을 지니고 그를 따라다녔다. 해방공간에서 시작한 모더니스트로서의 작품 활동(1940년대)은 자존심 강한 그에게 큰 상처를 남겼고, 전쟁으로 생사의 경계를 오갔던 1950년대는 전쟁체험으로 얻은 이데올로기에 대한 불안, 궁핍, 상실감, 설움과 비애, 현실과 양립하지 못하는 예술가로서의 불화 의식 등이 그의 시에 나타난다. 1950년대에 형성된 이러한 의식들은 자기부정과 자기 객관화, 자아성찰이라는 과정을 겪으며 현실을 극복해나가는 김수영 시의 원형질로 자리 잡게 되는데, 이 시기 ‘불화’는 그의 시에 있어 중요한 모티프로 자리매김한다. 김수영 시에 있어서 중요한 키워드라 할 수 있는 ‘반동’, ‘불온’, ‘혁명’ 개념과 함께 그의 시의 근간을 이루는 ‘불화’는 좀 더 원초적인 의식으로 그의 시학을 형성하는 핵이라고 할 수 있다. 어쩌면 현실과 타협하지 못하는 내면적인 불화야말로 시인에게는 예술적 동기부여가 되는 에너지라고 할 수 있다. 김수영은 현실과의 불화를 통하여 자신의 시적 이상을 전개했다고 볼 수 있다. 김수영이 역사적 아방가르드로서의 다다와 초현실주의에 그토록 강한 애정을 보인 것도, 그것들의 포즈(pose)를 선취한 것이 아니라, 다다와 초현실주의에 내장된 본질, 즉 현실 변혁에 대한 갈망 때문이었다. 뿐만 아니라 성장과정에서

비범함을 타고났음에도 불구하고 이상(목표)을 현실화시키지 못해 개인적으로 내면의 불화를 겪은 김수영으로서는, 그 불화마저도 예술적으로 다스림으로서 시작(詩作)의 원동력으로 삼을 수 있었다는 것이다. 즉 인식과 행위의 주체로서 자기 자신인 에고(ego)와 이드(id)에서 오는 본능적 충동이나 자아의 욕구 따위의 작용을 도덕, 양심 따위로 억압하는 높은 정신 현상인 슈퍼에고(superego)가 김수영에게 있어 자아갱신으로 나타나는데, 불화는 이와 더불어 현실과 맞설 수 있는 에너지로서 현실극복을 위한 기제로 작동한다. 그런 점에서 불화야말로 김수영이 현실과 문학적으로 투쟁을 하는 데 있어 빼놓을 수 없는 내적 필연성의 무기이다. 김수영의 불화 의식이 시적으로 자리잡아가는 과정에서 다른 모더니스트 시인들과 달리 삶의 진실에 구체적으로 뿌리내리기 위한 그의 문학적 시도는 동시대의 모더니스트들과 자신을 구분짓게 했다. 모더니스트 시인들이 도회적 감수성과 모던함의 추구, 반짝이는 언어유희에 빠져있을 때, 김수영을 그들과 구분짓게 만든 건 현실에 대한 변혁 의지와 자기갱신이였다. 김수영이 모더니즘을 통해 발견하고자 한 것은 “관습적인 감수성에 저항하려는 충동이며, 또 하나는 철저한 자기 탐구이다.”²⁵¹⁾ 모더니스트 김수영을 두고 “한국 모더니즘의 위대한 비판자”²⁵²⁾라는 칭호가 붙여진 것은 그가 모더니즘의 부정적인 면을 극복했기 때문일터, 그 정신을 추동시킨 요인은 그의 내면에서 자장을 형성하고 있는 불화의식이 부단하게 현실과 투쟁할 수 있는 에너지로 변주되기 때문이다.

우선 그놈의 사진을 떼어서 밑씻개로 하자
 그 지긋지긋한 놈의 사진을 떼어서
 조용히 개굴창에 넣고
 썩어진 어제와 결별하자
 --- (중략) ---

이제야말로 아무 두려움 없이
 그놈의 사진을 태워도 좋다

251) 피터 게이, 정주연 역, 『모더니즘』, 민음사, 2015, p.29.

252) 염무웅, 앞의 글, p.165.

협잡과 아부와 무수한 악독의 상징인
 지긋지긋한 그놈의 미소하는 사진을--
 대한민국의 방방곡곡에 안 붙은 곳이 없는
 그놈의 점잖은 얼굴의 사진을
 동회란 동회에서 시청이란 시청에서
 회사란 회사에서
 --- (중략) ---

너도나도 누나도 언니도 어머니도
 철수도 용식이기도 미스터 강도 유중사도
 강중령도 그놈의 속을 모르는 바는 아니었지만
 무서워서 편리해서 살기 위해서
 빨갱이라고 할까 보아 무서워서
 --- (중략) ---

민주주의는 인제는 상식으로 되었다
 자유는 이제는 상식으로 되었다
 --- (중략) ---

영숙아 기환아 천석아 준이야 만용아
 프레지던트 김 미스 리
 정순이 박군 정식이
 그놈의 사진일랑 소리없이 떼어 치우고
 우선 가까운 곳에서부터

-「우선 그놈의 사진을 떼어서 밀짚개로 하자」(1960.4.26.) 부분

「우선 그놈의 사진을 떼어서 밀짚개로 하자」의 시에서 나타나는 화자의 내면에는 현실과 불화를 일으키는 정서가 주를 이루고 있다. 혁명이라는 실체가 역사상 처음 자신의 눈앞에서 전개 될 때, 한 사람의 명민한 시인으로서 그 폭발할 것 같은 감정을 누구인들 분출하지 않을 수 없을 것이다. 감정의 솟구침, 피의 아픔

다운 역류, 정의와 자유라는 민주주의의 가치를 가슴에 품은 시인이자라면 혁명이 발발하기 전의 불의와 폭압 앞에서, 현실과 불화를 일으키는 것은 당위일 것이며, 성정이 급하고 언론자유에 대한 의지가 누구보다 올곧았던 김수영으로서는 자신의 내면에 축적된 현실과의 불화를 시로 토해내지 않을 수 없었을 것이다. 혁명은, 삶과 힘겨운 고투를 하던 김수영의 1950년대식 의식을 그야말로 혁명적으로 전환시켰다. 그렇지만 1950년대를 지나오며 살아내기 위한 현실과의 버거운 싸움도, 김수영에게는 1960년대를 진정한 시인으로서는 나아가기 위한 통과와 레였는지 모른다. 「우선 그놈의 사진을 떼어서 밀싯개로 하자」는 이승만의 하야가 있던 날의 감흥이 격정적으로 삽입되어 있다. 그러나 격정은 김수영다운 시를 논할 때 포함되기 어려운 단어이다. 물론 내면의 격정을 시 예술로 다스리는 것은 온전히 시인의 몫이지만, 「우선 그놈의 사진을 떼어서 밀싯개로 하자」처럼 시에 고스란히 격정을 담아내는 것은 김수영의 창작방법에도 맞지 않고, 김수영다운 시라고 하기도 쉽지 않다. 물론 혁명이라는 예외적인 경우를 상정하여 “과장스런 것일지 몰라도 그것은 해방공간에서 임화가 걸어갔던 길과도 방불한 것이었다”²⁵³고 할 수도 있고, “김수영의 변모해가는 과정 속에서 보자면 그것은 분명 성취물이자(…)힘의 몸부림이었다”²⁵⁴고 할 수도 있고, “몸으로 외치는 시”²⁵⁵라고 할 수도 있고, 시를 버리므로 새로운 시를 얻을 수 있는 전위라고도 할 수 있을 것이다. 그러나 김수영 시가 변모해나가는 과정에서 볼 수 있는 한 유형은 될 수 있을지언정, 시적 형상화의 측면에서 여타의 그의 작품이 보여준 성공적인 이미지와는 분명 다르다고 할 수밖에 없다.

4·19를 기점으로 김수영 시에 나타나는 격정은 불화와는 그 양상이 다르다. 격정(激情)은 말 그대로 격렬하고 갑작스러워 억누르기 어려운 감정을 의미한다. 반면 불화(不和)는 서로 관계가 좋지 않은 의미로, 서로의 화합을 방해하는 금지의 뜻이 있다. 시에서의 격정은 시적인 ‘것’을 낚아채는 하나의 동기유발요소이고, 불화는 어떤 형식으로든 (자신 내면의 불화를 극복하고 현실을 넘어서서) 시를 밀고 가는 에너지원이라고 할 수 있다. 격정은 시의 질료로, 시의 감흥을 불러오

253) 최하림, 앞의 책, p.282.

254) 같은 곳.

255) 같은 곳.

는 하나의 모티프는 될 수 있지만, 「우선 그놈의 사진을 떼어서 밑씻개로 하자」의 시에서 보듯 걱정은 시의 주제를 약화시켜 형식과 내용이 조화된 시에 이르지 못하게 한다. 조시(弔詩)나 헌시(獻詩) 성격의 시, 혹은 제의적(祭儀的) 주제를 시로 쓸 경우라든지, 미사음악에서의 레퀴엠(requiem) 같은 의미의 시에서라면 걱정이 일정 부분 그 역할을 할 수 있지만, 김수영의 경우 걱정이 시적 형상화의 미진함을 드러내고 있음을 확인 할 수 있다.

그러나 1950년대 시에서는 걱정이 존재하지 않았으며, 그것이 시적 형상화에 긍정적으로 영향을 주었다. 1950년대를 관통하는 김수영 시의 특징은 소시민적 설움과 생활의 고단함 혹은 생활의 단련으로부터 오는 자아성찰, 유교적 고고함 갖든 금지, 그리고 대상과의 정직성으로부터 생겨나는 자존심 등을 꼽을 수 있다. 그런 의미에서 걱정이 나타나지 않은 1950년대의 다음 시 두 편(「금지의 날」, 「나의 가족」)과 비교하여 걱정이 시에 미친 영향을 잠시 살펴보고자 한다. 예를 들면:

너무나 잘 아는
 순환의 원리를 위하여
 나는 피로하였고
 또 나는 영원히 피로할 것이기에
 구태여 옛날을 돌아보지 않아도
 설움과 아름다움을 대신하여 있는 나의 금지
 오늘은 필경 금지의 날인가 보다
 --- (중략) ---

그리하여
 피로도 내가 만드는 것
 금지도 내가 만드는 것
 그러할 때면은 나의 몸은 항상
 한치를 더 자라는 꽃이 아니더냐
 오늘은 필경 여러 가지를 합한 금지의 날인가 보다
 암만 불려도 싫지 않은 금지의 날인가 보다

모든 설움이 합쳐지고 모든 것이 설움으로 돌아가는
 금지의 날인가 보다
 이것이 나의 날
 내가 자라는 날인가 보다

-「금지 of 날」(1955.2) 부분

에서처럼, “모든 설움이 합쳐지고 모든 것이 설움으로 돌아”갈 때 시인은 이것을 금지라 말하면서, “그러할 때면은 나의 몸은 항상/한치를 더 자라는 꽃이 아니더냐”라고 자신에게 반문하며 금지의 삶을 역설한다. 이는 일상의 어려움을 극복하여 충일함으로 다시 현실을 초월하여 미래로 나가려는 자긍심과 자존이, 소시민적 삶을 초극하여 변증법적으로 나아가는 여정을 보여주고 있다. 1960년대 들어서는 이러한 삶의 변증법이 좀 더 내면화되고 시적으로 잘 형상화되어 김수영 시의 모습으로 자리잡게 된다. 「우선 그놈의 사진을 떼어서 밀짚개로 하자」의 시에서 보인 걱정과 달리 1950년대 시의 한 특징이라고도 할 수 있는 가족을 매개로 한 다음 작품은 소시민성과 위대성 사이에서 고민하는 시인의 모습을 보여준다.

이렇게 많은 식구들이
 아침이면 눈을 부비고 나가서
 저녁에 들어올 때마다
 먼지처럼 인색하게 묻혀가지고 들어온 것
 --- (중략) ---

누구 한사람의 입김이 아니라
 모든 가족의 입김이 합치어 진 것
 그것은 저 넓은 문창호의 수많은
 틈 사이로 흘러들어오는 겨울바람보다도 나의 눈을 밝게 한다
 --- (중략) ---

차라리 위대한 것을 바라지 말았으면
 유순한 가족들이 모여서

죄 없는 말을 주고받는

좁아도 좋고 넓어도 좋은 방 안에서

나의 위대의 소재(所在)를 생각하고 더듬어보고 짚어보지 않았으면

거칠기 짝이 없는 우리 집안의

한없이 순하고 아득한 바람과 물결---

이것이 사랑이나

넓아도 좋은 것은 사랑뿐이나

-「나의 가족」(1954) 부분

「나의 가족」에서는 작은 행복에 안주하려는 시적 자아와 “차라리 위대한 것을 바라지 말았으면”에서 보듯 시인으로서 추구해야 할 어떤 위대성 (세속적 욕망이나 권력이 아닌 예술성으로서의 위대성) 사이에서의 번민이 나타난다. 화자는 결국 9연의 마지막 두 행 “이것이 사랑이나/넓아도 좋은 것은 사랑뿐이나”라는 소시민성에 안주하는 모습을 보인다.²⁵⁶⁾

다시, 「우선 그놈의 사진을 떼어서 밀짚개로 하자」의 시에 나타난 ‘격정’으로 되돌아가 4·19와 이승만의 하야에 대한 김수영의 시적 대응을 살펴보면, 1950년

256) 이를 두고 정재찬은 김수영의 자기합리화적인 소시민성이 단순한 대립구도의 설정으로 비애 의식을 드러내려 한다.(정재찬, 앞의 글, pp.191-195.) 라고 했고, 김명인은 고의적으로 이러한 대립을 강조함으로써 소시민적인 부분들을 선택하는 자기 자신을 합리화하는 책략이 아닌가 하는 혐의를 두고 있다.(김명인, 앞의 글, p.76.) 두 논자의 주장처럼 이러한 대립 구도 설정이 비애 의식을 강조하기 위한 것이거나, 소시민성에 대한 자기합리화로서의 책략이라는 개연성이 전혀 없다고 할 수는 없을 것이다. 김수영은 단순한 감흥에 시를 발원하여 서정적 자아를 중심으로 시를 이끌어가는 전통서정시인이 아니고, 모더니즘·아방가르드(다다와 초현실주의)를 한국현대시에 이식시켜 자신만의 시세계를 형성한 시인이기에 그의 시에서 강조되는 현대성은 모호한 전략을 유지하여 두 논자의 논거에 합당할 수도 있다. 그러나 본고는 선행 연구한 두 논자의 주장이 3할의 개연성을 주기에 충분하다고 생각하지만, 7할은 소시민성에 근거한 김수영의 삶이 스스로 선택할 수밖에 없었던 결과라고 생각한다. 이 시를 쓴 1954년(34세)은 김수영이 서울 신당동에서 가족과 함께 살다가 피난지에서 돌아온 아내 김현경과 성북동에서 가정을 꾸릴 때였다.(전쟁으로 인해 김수영은 생사의 경계를 넘나들고, 가정은 풍비박산 난 상태에서 아내는 다른 남자와 동거를 했고, 김수영은 현실의 궁핍과 고통으로 힘들던 과거에 비해) 김수영의 삶은 아내와 재결합으로 정서적으로 매우 안정된 시기였다.(1955년은 평화신문사 문화부 차장으로 1년여 근무를 했고, 마포에 정착하여 양계를 시작하였으므로 경제적으로 전보다 나은 삶을 살 수 있어서 김수영은 시와 번역에 전념했던 시기이다.) 그런 이유로 이 시가 비애의식을 강조하거나 소시민성 자기합리화를 위한 책략적 작품 구조를 보인다거나 하는 것보다는, 생사의 경계와 생활의 설움, 사랑의 부재에서 오는 인간적 번뇌로부터 잠시나마 해방되어, 김수영의 소시민성이 “거칠기 짝이 없는 우리 집안의/한없이 순하고 아득한 바람과 물결” 같은 순수한 가족의 사랑애로 나타난 것이 아닌가 본고는 판단한다.

대 시의 한 유형을 보여주는 「금지의 날」이나 「나의 가족」과는 큰 차이가 있음을 확인할 수 있다. 불화는 김수영 시에 있어서 설움과 비애, 사랑과 자유, 죽음과 혁명 등의 테제의 원동력이 되곤 했다. 그러나 「우선 그놈의 사진을 떼어서 밀짚개로 하자」의 걱정은 이 작품을 시의 형상화 측면에서 퇴보시키는 산문적 진술에 머물게 한다.

이러한 경향은 「육법전서와 혁명」에서도 동일하게 반복된다. 「육법전서와 혁명」 역시 1연의 ‘방법부터가 혁명적이어야 할 터인데/이게 도대체 무슨 개수작이냐’라든지, 2연의 ‘그대들은 유구한 공서양속(公序良俗) 정신으로/위정자가 다 잘해 줄 줄 알고만 있다’라든지, 3연의 ‘아아 새까맣게 손때 묻은 육법전서가/표준이 되는 한/나의 손등에 장을 지저라’에서 보듯 시적 화자의 걱정이 독자에게도 묻어날 정도이다. 4·19에 대한 김수영의 시적 대응에 있어서 「우선 그놈의 사진을 떼어서 밀짚개로 하자」, 「육법전서와 혁명」 외에도, 이승만 하야 후 그를 추종했던 추종세력에 대한 제거의 필요성을 우화적으로 노래한 동시 「나는 아리조나 카보이야」²⁵⁷(1960.7.15.), 미국과 소련에 대하여 “이유는 없다---/나가다오 너희들 다 나가다오/너희들 미국인과 소련인은 하루바삐 나가다오”에서 보듯 외세는 이 땅에서 떠나 줄 것을 요구하는 시 「가다오 나가다오」(1960.8.4.), “나는 오늘 아침의 때 묻은 혁명을 위해서/어차피 한마디 할 말이 있다/(...)/중용(中庸)은 여기에는 없다/(...)/소비에트에는 있다/(...)/여기에 있는 것은 중용이 아니라”며 빛바래져 가는 때 묻은 혁명만이 남은 남한을, 즉 혁명의 부정성을 부정하는 시 「중용에 대하여」(1960.9.9.) 등에서 나타나는 현상은 화자의 걱정이 앞서다보니 울분을 토로할 수는 있지만 시적 형상화에 있어서는 부족할 수밖에 없었다는 점이다. 시의 울림으로 시가 읽혀지는 것이 아니라, 산문적 진술에 가까우며 결과적으로 시적 형상화에 실패한 시라고 말할 수 있다. 이러한 이유는 시적 화자가 내면의 걱정을 현실과 투쟁하는 불화로 상징시켜 그 불화를 예술의 에너지로 승화시켜야 함에도, 걱정이 시 전체를 장악한 인상을 주다보니 김수영 시의 특징인 압축미가 사라지고 산문적 진술로 떨어진 것이다.

257) 이 시를 동시라고 하기는 어렵고 판소리적인 사설, 냇두리 정도로 보는 게 맞을 듯하다

1.2. 자기 자신과의 불화와 자기풍자의 일상화

김수영 삶에 있어 세 번째 변화를 가져온 사건은 5·16이다. 불과 1년여의 시차를 두고 4·19혁명과 5·16쿠데타를 체험하게 된 김수영은, 반공 이데올로기가 가하는 유무형의 압력과 정치적 진공상태 하에서 군부가 국가를 주도하는 반동적 현실, 사회문화적으로도 경직되어가는 현실 앞에서, 일정 부분 자신을 은폐시키는 방향으로 시 창작을 한다. 즉 현실과 불화하는 자아를 좀 더 적극적으로 현실과 대면시키는 대신, 그는 자아 속으로 은둔한다. 이를 두고 김수영 문학의 퇴행적 행보라거나 현실에 대한 침묵, 현실도피라고 할 수도 있다. 최하림에 의하면, 실제 김수영은 5·16이 발발하자 “대엿새 동안 온데간데 없었”²⁵⁸⁾다는 것이다. 4·19때와는 달리 그가 첫 작품을 내놓은 것도 5·16후 18일 만에 쓴 「여편네의 방에 와서」와 27일 만에 쓴 「격문(檄文)」이다. 「격문(檄文)」에서 김수영이 던진 메시지도 결론은 도피로부터의 안온함이라고 할 수밖에 없는 현실로부터의 윤편에서 얻은 자유를 말하고 있다.

마지막의 몸부림도

마지막의 양복도

마지막의 신경질도

---(중략)---

더 큰 증오도

굴욕도

---(중략)---

깨끗이 버리고

258) 최하림, 앞의 책, p.307.

“김수영의 행방불명은 서정주와 조지훈이 쿠데타군에게 연행돼 간 직후에 일어난 일이라서 가족들은 두려움에 덜덜 떨었다. 가족들은 김수영이 갈 만한 곳을 모두 찾아가 봤다. 처가의 사돈네 팔촌까지 연락해 봤다. 그러나 김수영이 왔다든지 왔다갔다 하는 곳은 없었다. 그런 일주일 뒤쯤 김수영은 머리를 뺨뺨 깎은 채로 나타났다.(…)4·19 이후의 그의 시나 행동은 군인들에게 연행되어 갈 소지가 있었으며,(…)어쨌든 김수영은 김이석의 집으로 5월 16일 피신했고, 그 집에 숨어든 뒤로 쿠데타군이 눈이 시뻘개가지고 찾는 사람이라도 되는 듯 밖에 얼굴을 내밀지 않았다.”(앞의 책, pp.307-308.) 인용 글에는 ‘김수영의 행방불명’이 ‘김수영의 해방불명’으로 되어 있는데 ‘해’를 ‘행’의 오자로 판단하여 이 글에서는 ‘행’으로 표기한다.

---(중략)---

석경을 보니

---(중략)---

집이 편편하고

---(중략)---

시원하고

---(중략)---

이건 진짜 시원하고

---(중략)---

자유다

-「격문(檄文)」(1961.6.12) 부분

이 시에서 말하는 자유는 혁명이나 투쟁으로 얻은 자유가 아니라 버려서 얻은 시원함의 자유이다. 본디 ‘버리다’는 사전적으로 동사의 연결 어미 ‘-어’의 뒤에 쓰여, 앞 동사의 동작이 완료됨과 동시에 그 일이 어찌할 수 없는 상태로 바뀌었음을 뜻하는 말로, ‘(사람이 무엇을) 찾지 않을 요량으로 내던지거나 쏘다’, 혹은 ‘(어떤 사람이 다른 사람이나 장소를) 인연을 끊고 등지거나 돌보지 않다’ 일 때 쓰인다. 그러나 시에서 김수영이 자유를 얻기 위해 버린 행위는 ‘버리다’의 역설, 즉 버려서는 안 되는 데 어쩔 수 없는 (무형의 이데올로기) 강요에 의해 버릴 수밖에 없었던 심사를 드러내고 있다. 김수영이 작품 속에서 버린 항목에 들어 있는 “증오”는 그의 내면에 존재하는 ‘불화’의 다른 이름이며, “굴욕”은 그가 현실 앞에서 ‘자학’하므로 보여지는 결과를 의미한다. 이 시에는 현실과 투쟁하지 못하고 불화를 일으키는 마음을 깊이 은폐시킨 채 자학하는 시원함, 자학하는 편편함, 자학하는 자유가 도사리고 있음을 역설적으로 증언하고 있다. 그 마음의 이면에는 5·16이란 현실에 대한 거대한 공포, 레드 콤플렉스를 가진 자만이 느낄 수 있는, 어찌할 수 없는 소시민적 자유의 안식이 있을 뿐이다.

여편네의 방에 와서 기거를 같이해도

나는 이렇듯 소년처럼 되었다

흥분해도 소년
 계산해도 소년
 애무해도 소년
 어린 놈 너야
 네가 성을 내지 않게 해주마
 네가 무어라 보채더라도
 나는 너와 함께 성을 내지 않는 소년

바다의 물결 작년의 나무의 체취
 그래 우리 이 성하(盛夏)에
 온갖 나무의 추억과
 물의 체취라도
 다해서
 어린 놈 너야
 죽음이 오더라도
 이제 성을 내지 않는 법을 배워주마

---(중략)---

여편네의 방에 와서 기거를 같이해도
 나는 점점 어린애
 너를 더 사랑하고
 오히려 너를 더 사랑하고
 너는 내 눈을 알고
 어린 놈도 내 눈을 안다

-「여편네의 방에 와서-신귀거래(新歸去來)1」(1961.6.3) 부분

5·16 발발 후 쓴 첫 작품이 「여편네의 방에 와서」라는 것은 의미하는 바가 크다. 김수영은 5·16 이후 내면의 불화를 시로 쓰는 전략에 있어서 여러 스타일의 포즈를 취하고 있는데, 이 시는 상처 받은 자아를 여편네로 상징되는 모성을 통하여 위로 받음은 물론 상처 위에 돌아나는 사랑의 새 모습을 보여주고 있다. 광

장이나 거리가 아니라 시적 화자의 공간이 여편네의 방이 될 수밖에 없었던 이유는, 김수영의 의식과 무의식을 지배하는 의용군 콤플렉스가 작동되어 그로서는 반공을 국시로 내건 군부세력으로부터 전략적 도피를 감행한 것이다. 화자가 ‘나는 이렇듯 소년처럼 되었다’라며 무엇을 해도 ‘소년’, ‘어린 놈 너야’라는 진술은 위선과 폭력으로 가득 찬 세계(5·16)로부터 벗어나 있지만, 그 세계란 잠재적 위험을 내포한 곳으로 다시 화자가 현실과 맞서야 할 불화가 상존하는 곳이다. 김수영의 시에서 여편네의 방에 기거하는 소년은, 쿤터 그라스의 소설 『양철북Die Blechtrommel』처럼 현실(전쟁)의 잔인성을 말하지도 않고, 3살의 나이로 성장을 거부한 94센티미터의 난쟁이 오스카의 비정상적인 시각처럼 광기어린 폭력을 고발하지도 않는다. 소설적 서사가 주는 언어의 특징과 시적 언어는 근본적으로 다르므로 여기서 김수영의 현실로부터의 침잠이 현실로부터의 탈출이라거나 퇴각이라고, 현실에 대하여 시를 무기삼아 응전하지 않았다고 어느 누구든 그를 탓할 수는 없다. 시인은 혁명 전사가 아니며, 소시민으로서의 시인은 정신의 혁명을 통한 현실 변혁을 꿈꾼다. 그러니까 김수영은 불화라는 에너지로 현실에 응전하기보다 여편네의 방으로 도피하여, “작년의 나무의 체취/그래 우리 이 성하(盛夏)에/온갖 나무의 추억과/물의 체취라도 다해서” “죽음이 오더라도/이제 성을 내지 않는 법을 배워주마” 말한다. 여기서 ‘작년의 나무의 체취’는 지난해의 4·19에 대한 결의를 추억으로 다지는 것이며, 설령 ‘죽음이 오더라도 성을 내지 않는 법’을 알았다는 것이다. 그 결과 시인은 자기 내면의 불화를 ‘사랑’으로 전개시켜 가는 법, 즉 “너를 더 사랑하고/오히려 너를 더 사랑하“므로 가능해 진다는 것을 알았다는 것이다. 그런데 모성성을 상징하는 이미지를 차용하여 현실로부터 도피한 「여편네의 방에 와서」처럼 사랑에 대한 희망을 본 것과는 달리 「술과 어린 고양이」에서는 자학적인 분위기가 주를 이룬다.

「낮에는 일손을 쉰다고 한잔 마시는 게라
 저녁에는 어둠을 맞으려고 또 한잔 마시는 게라
 먼 발을 바라보며 마늘 장아찌에
 취하지 않은 듯이 취하는 게라

지장이 없느니라
 아무리 바빠도 지장이 없느니라 술 취했다고 일이 늦으랴
 취하면 취한 대로 다 하느니라
 ---(중략)---
 내가 내가 취하면
 너도 너도 취하지
 ---(중략)---
 너도 나도 취하는
 중용(中庸)의 술잔

바보의 가족과 운명과
 어린 고양이의 울음
 니야옹 니야옹 니야옹

술 취한 바보의 가족과 운명과
 술 취한 어린 고양이의 울음
 역시
 니야옹 니야옹 니야옹 니야옹

-「술과 어린 고양이-신귀거래4」(1961.6.23) 부분

이 시에서 ‘어린 고양이’는 화자를 의미한다. 즉 ‘어린 고양이’에 투사된 화자는 시인 자신이기도 한데 흥미로운 점은 “술 취한 어린 고양이”라는 것이다. 시의 1연에 나오는 “한잔 마시는 게라” “한잔 마시는 게라” “취하는 게라” “지장이 없느니라” “아무리 바빠도 지장이 없느니라 술 취했다고 일이 늦으랴/취하면 취한 대로 다 하느니라”와 같은 권유형 명령조로 술 권하는 어사는 화자가 술을 마실 수밖에 없는 현실을 정당화하려는 전략이다. 시인이 현실 도피 방법으로 자신을 정당화하려 시를 쓸 때 안빈낙도(安貧樂道)를 핑계삼아 자연과의 몰아일체(沒我一體)를 지향한다거나, 술에 취해 현실을 잊고 살아가는 은둔자의 모습을 보이는 경우가 있는데, 김수영은 ‘여편네의 방’으로 가서 ‘소년’이 된다거나, ‘어린 고양이’로 투사되어 술에 취했다거나, 다음 작품을 통해 알아 볼 「누이야 장하고

나!」에서의 ‘누이’를 통한 은유처럼, 현실로부터의 도피를 다양화하여 자신을 합리화시키는 전략을 취하고 있다. ‘신귀거래(新歸去來)’라는 부제는 김수영이 이 시를 쓰는 데 있어 ‘불화’라는 내면의 감정을 ‘은폐’시키고 쓸 수밖에 없음을 표상하고 있다. 1연의 “내가 내가 취하면/너도 너도 취하지”는 나와 너, 너와 나라는 우리 모두 취할 수밖에 없는 현실을 나의 술 취함과 타자의 술 취함을 통하여 술 취할 수밖에 없는 현실에 대한 정당성을 획득하려는 시도이다. 그러나 1연 마지막 행의 “너도 나도 취하는/중용(中庸)의 술잔”이라는 표현은 김수영으로 하여금 술 취할 수밖에 없는 현실을 ‘중용’이라고 강변하는 게 아니라, ‘중용(中庸)’과는 거리가 먼 자신의 행위와 현실에 대하여, 중용의 덕을 발휘하지 못하는 안타까움을 역설적으로 말하는 것이다. 그러나 이러한 표현은 좋게 말해 중용으로 나아가고자 하는 역설의 몸부림이라고 할 수 있지만, 직설적으로 말하면 5·16이란 반동 상황에 대한 자의식의 후퇴, 자조 섞인 낮두리라고 할 수 있다. 어찌 보면 1950년대의 생활에 대한 설움과 비애 의식이 1960년대에 와서는 현실 이데올로기에 상처 입은 설움과 비애로 변주된 인식이라 할 수 있는데, 그 의미는 2연과 3연을 통해 확인할 수가 있다. 2연의 “바보의 가족과 운명과/어린 고양이 울음/니야옹 니야옹 니야옹”이라는 표현은 ‘바보’로 상징되는 현실의 나약한 자아, 즉 술 취한 화자가 할 수 있는 것이 어린 고양이처럼 “니야옹”을 반복하며 울 수밖에 없음을 3연에서 다시 한 번 강조하고 있다. 그러나 이러한 은폐로부터 각성이 일어나기 시작 한 것은 아래 시를 통해서이다.

너무 조용한 것도 병이다
 너무 생각하는 것도 병이다
 그것이 실개울의 물소리든
 땡이 푸다닥거리고 날아가는 소리든
 하도 심심해서 정찰을 나온 꿀벌의 소리든
 무슨 소리는 있어야 겠다

…(중략)…

지구와 우주를 진행시키기 위해서
 어서어서 진행시키기 위해서
 그렇지 않고서는 내가 미치고 말 것 같아서

아아 별
 소리아!

-「복중(伏中)-신귀거래4」(1961.7.22) 부분

「술과 어린 고양이」가 현실의 불화와 대면하여 은폐된 자아를 보여주었다면, 이 시는 현실에 대한 부끄러움으로 각성이 일어나는 작품이다. 5연 1행의 “나는 더위에 속은 조용함이 억울해서”가 그 부끄러움의 정체인데, ‘더위’로 상징된 현실에 침묵하고 숨었던 자아가 억울함을 깨닫고 있는 것이다. 그렇지만 화자가 억울하다고 한 것은 김수영이 자신의 부끄러운 침묵에 대한 과장된 표현이다. 왜냐하면 현실 앞에서의 침묵은 자신 스스로 택한 것이지, 누가 시켜서 강요에 의한 것이 아니기에 하등 억울할 필요도, 억울해야 할 정당성도 없는 것이다. 김수영은 시에서 자신의 부끄러움을 합리화시킬 때 이렇듯 과장된 표현을 통해 각성을 말하는 경향이 있다. 은폐된 자아가 각성을 통해 다시 현실로 나오기 위해선 “너무 조용한 것”과 “너무 생각하는 것”이 “병”이며, “실개울의 물소리든” “팽이 날아가는 소리든” 꿀벌이 정찰 나온 소리든 “무슨 소리는 있어야 겠다”라고 비로소 자각을 하는 것이다. “지구와 우주를” “어서어서 진행시”키지 않으면 결국 “내가 미치고 말 것 같아서” 화자는 각성에 이른 것이다. 김수영은 5·16이 발발한 17일 후부터 8월 25일까지 쓴 ‘신귀거래’ 연작 9편을 통하여 현실로부터의 침잠과 은폐와 각성을 통해 다시 현실로 복귀하려는 통로를 찾는다.

누이야
 풍자가 아니면 해탈이다
 너는 이 말의 뜻을 아느냐
 너의 방에 걸어놓은 오빠의 사진
 나에게서는 <동생의 사진>을 보고도

나는 몇 번이고 그의 진혼가를 피해 왔다
 그전에 돌아간 아버지의 진혼가가 우스꽝스러웠던 것을 생각하고
 그래서 나는 그 사진을 10년 만에 곰곰이 정시(正視) 하면서
 이내 거부해서 너의 방을 뛰쳐나오고 말았다
 10년이란 한 사람이 준 상처를 다스리기에는 너무나 짧은 세월
 이다

누이야
 풍자가 아니면 해탈이다
 네가 그렇고
 내가 그렇고
 내가 아니면 내가 그렇다
 우스운 것이 사람의 죽음이다
 우스워하지 않고서 생각할 수 없는 것이 사람의 죽음이다
 8월의 하늘은 높다
 높다는 것도 이렇게 웃음을 자아낸다

누이야
 나는 분명히 그의 앞에 절을 했노라
 그의 앞에 엎드렸노라
 모르는 것 앞에는 엎드리는 것이
 모르는 것 앞에는 무조건하고 숭배하는 것이
 나의 습관이니까
 동생뿐이 아니라
 그의 죽음뿐이 아니라
 혹은 그의 실종뿐이 아니라
 그를 생각하는
 그를 생각할 수 있는
 너까지도 다 함께 숭배하고 마는 것이
 숭배할 줄 아는 것이
 나의 인내이니까

「누이야 장하고나!」
 나는 쾌활한 마음으로 말할 수 있다
 이 광대한 여름날의 착잡한 숲속에
 홀로서서
 나는 돌풍처럼 너한테 말할 수 있다
 모든 산봉우리를 걸쳐 온 돌풍처럼
 당돌하고 시원하게
 도회에서 달아나온 나는 말할 수 있다
 「누이야 장하고나!」

-「누이야 장하고나!-신귀거래7」(1961.8.5.) 전문

김수영은 ‘신귀거래(新歸去來)’ 연작1에서는 ‘여편네’를 통하여, 연작 7, 8에서 ‘누이’를 통하여 자아의 은폐를 시도한다. 이는 괴테가 『파우스트』에서 말한 ‘영원히 여성적인 것이 우리를 이끌어 올리도다.(das ewig weibliche zieht uns hinan.)’, 즉 ‘영원히 여성적인 것이 우리를 구원한다.’라는 명제처럼, 여성적인 것이 의미하는 여성성을 통해 엄혹한 현실로부터의 도피를 감행한다. 모성으로 표상되는 여성성은 문학에서 흔히 현실로부터 상처받은 자아가 찾아가는 도피처로 묘사되곤 한다. 김수영 역시 현실에서 받은 상처를 모성성을 통해 회복하고자 이러한 시를 썼다.²⁵⁹⁾

259) 예를 들면 「여름 아침」(1956)에서는 “물을 뜨러 나온 아내의 얼굴은/어느 틈에 저렇게 검어졌는지 모르나/차차 시골동리사람들의 얼굴을 닮아간다”처럼 ‘아내’의 노동을 통하여 자신의 정신적 고뇌의 탈출구를 찾고 있다. 이 시에서 ‘아내’란 “가장 아름다운 이기적인 시간 우에서/나는 나의 검게 타야 할 정신을 생각”할 수 있는 현실 돌파의 매개가 된다. 아내의 노동 모티프→화자의 고뇌 재인식(덧없음)→“씨를 뿌리고 밭을 갈고 가래질을 하”는 노동과 생명이 화자의 ‘검게 타야 할 정신’으로 오버랩 되며 건강한 설움으로 자리 잡고 있다. 「생활」(1959)에서는 “여편네와 아들놈을 데리고/낙오자처럼 걸어가면서/나는 자꾸 허허…… 웃는다”처럼 ‘여편네’는 “무위와 생활의 극점을 돌아서” “나는 또 하나의 생활의 좁은 골목 속으로/들어서면서/이 골목이라고 생각하고 무릎을” 칠 수 있는 자신을 구원하는 모티프가 된다. 여기서 ‘여편네’는 ‘생활’이라는 원관념의 보조 개념으로 쓰였지만, 여편네로 상징되는 생활의 이미지는 생활 그 자체를 의미한다. 그래서 이 시 5연에서 화자는 무릎을 치며 “생활은 고절(高絶)이며/비애이었다”라고 말한 뒤 “그처럼 나는 조용히 미쳐간다”라고 고백하기에 이른다. 중요한 점은 화자의 미쳐가는 행위가 단순히 미친 상태를 의미하는 게 아니고, 미침이라는 정화의 행위를 통해, “모든 것을 제압하는 생활 속의/애정처럼/숫아오른” 그 무엇이 된다는 뜻이다. 결국 화자는 이 시에 여편네를 등장시킴으로 하여 현실, 혹은 생활이라는 삶의 현장을 개조, 극복할 수 있는 동력을 얻으므로, 50년대 김수영이 보여준 설움과 비애 의식으로 쓴 「비」(1958)는 김수영이 아내라는 이름을 통하여 획득한 시적 성취의 한 정점을 보여준다. 그는

「누이야 장하고나!」에서도 누이란 이름을 통하여 시인은 생활의 비애와 현실의 반동을 이야기하는 형식을 취하고 있지만 언제나 그렇듯 시의 귀결점은 자기 자신이며 무엇인가를 매개하는 의미로서 누이가 등장하고 있다. 1연의 첫 행에서 시인은 “누이야/풍자가 아니면 해탈이다”라고 말한다. ‘~이 아니면 ~이다.’ 라는 문장은 둘 중 하나를 선택해야하는 경계에서, 삶은 풍자 아니면 해탈이라고 무형의 강요를 한다. 무형의 강요라지만 기실 이 말은 누이에게 하는 게 아니고 자기 자신을 향하고 있음을 알 수 있다. 1연에서 화자가 “이내 거북해서 너의 방을 뛰쳐나오고 말았다”라고 쓴 것은, 이 말의 앞에 쓴 “나는 그 사진을 10년 만에 곰곰이 정시(正視)하면서”에서 보듯 10년 동안 변하지 않은 채 살고 있는 누이에 대한 경외감 때문이다. 여기서 말하는 경외감이란 세계를 “풍자가 아니면 해탈”로 보고 경계에서 변민하는 자아로서의 시인과 달리, 누이는 10년 동안 불변하는 삶의 자세를 견지하고 있기 때문이다.

그렇다면 왜 김수영은 ‘풍자가 아니면 해탈’을 강조한 것일까? 5·16 같은 암흑한 현실 앞에서 시인이 선택할 수 있는 길은 많지 않다. 김수영이 시적으로 ‘풍자’를 선택한다면 현실과의 싸움은 일정 부분 거리를 확보하면서 은유적 불화 상태를 유지할 것이며, ‘해탈’을 선택한다면 은둔자로서의 모습을 보일 수밖에 없을 것이다. 시인이 ‘풍자가 아니면 해탈’을 강조한 이유도 여기 있다.²⁶⁰⁾ 그러나 4연에서 그는 “도회에서 달아나온 나는 말할 수 있다/「누이야 장하고나!」”라며 누이를 추켜세우고 있다. ‘도회에서 달아나온’ 나는 ‘풍자가 아니면 해탈’이라고 말하지만, 누이는 10년 동안 그랬듯 변함없이 현실 앞에서 불변하는 자세로 있기 때

“비가 오고 있다/여보/움직이는 비애를 알고 있느냐”에서처럼 ‘여보’를 호명하며 비애 의식과 궁핍한 삶, 그리고 자기갱신을 변증법적으로 보여주고 있다. 김수영 시에 있어서 ‘설움’이나 ‘비애’가 설움·비애 그 자체를 노정하는 것이 아니라 그것을 매개로 세계·자아를 보여주는 것처럼, 시에서 ‘아내’, ‘여편네’, ‘여보’가 의미하는 것 또한 자아갱신 또는 자아와 대립하는 불편한 세계를 매개한다.

260) 풍자와 해탈에 관한 논지로 다음의 견해를 생각해 볼 수 있다. “삶의 본질은 풍자에도 해탈에도 놓여있지 않을 것이다. 풍자와 해탈로 이 세상에 맞섬은 시인의 가난함에 있다. 풍자는 정의를 지향하고 해탈은 초월을 지향하지만 이 둘로서 궁극적인 정의와 초월이 이루어지지는 않는다. 풍자의 칼날을 들이대거나 해탈의 몸짓을 취하더라도 그것은 항상 자기 한계 내에서 움직이는 제한된 것이다. 그 한계의 돌파된 모습이 누이의 세계일지 모른다. 풍자의 칼날과 해탈의 몸짓 없이, 스스로 존재하는 것만으로도 삶의 진지성이 유지되는 세계는 얼마나 장한 세계인가. 그것은 어찌면 역사를 살아가는 민중의 마르지 않는 생명력의 모습일지도 모른다.”(김오영, 「김수영론」, 연세대 교육대학원 석사논문, 1992, p.45.) 그러나 이 글은 민중을 관념적으로 보는 측면도 다분히 있다.

문이다. 어쩌면 김수영은 풍자가 아니면 해탈을 선택할 수밖에 없는 현실에 대한 자신의 응전 방식과, 누이의 불변성으로 상징되는 변하지 말아야 할 것을 대비시키면서, 자기멸시를 통한 자아 갱신의 가능성을 시적 전략으로 채택한 것인지도 모른다. 즉 누이로 지칭되는 타자(시민 혹은 민중)의 삶이 현실 앞에서 어떤 불변성을 보여주고 있기 때문에, 화자는 누이에게 묻는 방식을 취하고 있지만, 사실은 타자로서의 누이가 김수영 자신의 삶을 풍자하게 만드는 자기학대를 연출하고 있는 것이다. 자기학대는 일면 유교주의적인 성향을 가진 김수영이 자기갱신이라는 혹독한 추스림 과정을 통해 자신이 도달하고자 하는 세계로 나아가는 시적 기법이라고 할 수 있다. 이 시에서도 누이는 현실과의 불화에서 상처받은 화자의 감정을 다독여 다시 세계와 맞설 수 있는 자아로 단련시켜주는 매개로 작동하고 있음을 앞의 시편들에서와 동일하게 확인할 수 있겠다.

다음은 5·16 이후 깊어가는 반공 이데올로기의 고착화와 정치적으로 억압된 상황이 계속되어지는 현실 앞에서, 무기력한 지식인의 초상을 볼 수 있는 시를 살펴해보도록 하자. 이를 통해 자조적 자아와 자기모멸적인 탄식에 은폐되어 있는 불화에 대하여 살펴볼 수 있다.

왜 나는 조그마한 일에만 분개하는가
 저 왕궁 대신에 왕궁의 음탕 대신에
 50원짜리 갈비가 기름덩어리만 나왔다고 분개하고
 웅졸하게 분개하고 설령탕집 돼지 같은 주인년한테 욕을 하고
 웅졸하게 욕을 하고

한번 정정당당하게
 붙잡혀간 소설가를 위해서
 언론의 자유를 요구하고 월남파병에 반대하는
 자유를 이행하지 못하고
 20원을 받으려 세 번씩 네 번씩
 찾아오는 야경꾼들만 증오하고 있는가

...(중략)...

아무래도 나는 비켜서 있다 절정 위에는 서 있지
 얹고 암만해도 조금쯤 옆으로 비켜서 있다
 그리고 조금쯤 옆에 서 있는 것이 조금쯤
 비겁한 것이라고 알고 있다!

그러니까 이렇게 옹졸하게 반항한다
 이발쟁이에게
 땅주인에게는 못하고 이발쟁이에게
 구청 직원에게는 못하고 동회 직원에게도 못하고
 야경꾼에게 20원 때문에 10원 때문에 1원 때문에
 우습지 않느냐 1원 때문에
 모래야 나는 얼마큼 작으나
 바람아 먼지야 풀아 나는 얼마큼 작으나
 정말 얼마큼 작으나……

-「어느 날 고궁을 나오면서」(1965.11.4.) 부분

이 시는 소시민적인 삶을 살아가는 시인의 자아가 현실의 억압에 대하여 자신
 의 의지만큼 맞서지 못하는 불화의 정서를 표출하고 있다. 김수영은 현실에 대항
 하지 못하는 정치적 무력감을 드러낼 때 흔히 자기모멸적인 자조와 자학에 이르
 는 길을 선택하곤 한다. 1연 첫 구절의 “왜 나는 조그마한 일에만 분개하는가”에
 대한 자조적인 물음은, 2연의 “한번 정정당당하게/붙잡혀간 소설가를 위해서” 발
 언하지 못하는 심사로 이어지며, “20원을 받으려 세 번씩 네 번씩/찾아오는 야경
 꾼들만 증오하고 있는” 자신에 대한 모멸로 이어져, 5연의 “아무래도 나는 비켜
 서 있다 절정 위에는 서 있지/얹고 암만해도 조금쯤 옆으로 비켜서 있다/그리고
 조금쯤 옆에 서 있는 것이 조금쯤/비겁한 것이라고 알고 있다!”라는 부끄러움과
 자기 연민으로 나타난다. 그리고 6연에 이르러서는 급기야 “그러니까 이렇게 옹
 졸하게 반항한다”라며 “모래야 나는 얼마큼 작으나/바람아 먼지야 풀아 나는 얼
 마큼 작으나/정말 얼마큼 작으나……”라는 허무적인 자기모멸에 빠져 정치적 무

력감을 드러낸다.

이 시기 김수영의 의식은 현실에 무기력한 자신의 내면을 들여다보며 자기 자신과 불화의 관계를 드러낸다. 김수영에게 있어 현실과의 불화가 정치적 이데올로기와의 대립이나 자유를 위한 투쟁, 언론자유, 문학예술의 통제에 대한 반발 등 주로 정치적·사회적·문화적 가치에 중점을 둔다면, 내면과의 불화는 현실에서 공포나 좌절, 절망을 느낄 때 이것들과 투쟁하지 못하는 시적 자아가 자기모멸감에 빠지는 양상이다. 즉 시적 자아가 현실로부터 도피적인 모습을 보일 때, 모멸감을 느낀 또 하나의 정직한 시적 자아가 그것과 충돌하는 과정에서 내면적 불화가 일어나는 것이다. 김수영의 불화 의식은 1950년대의 생활과 현실적인 삶의 문제에서 1960년대의 정치적 이데올로기 문제로 점차 확장되며 발전하는 양상을 보여준다. 그러므로 그의 이러한 불화 의식이 5·16 이후에만 집중된 것은 아니다. 1940년대 후반과 1950년대에도 김수영의 시적 자아는 분열을 하는 과정에서 예외 없이 현실에서의 삶의 문제들에 부딪히면서 불화를 시로 승화시켰으며, 1960년대 이후에는 시적 자아가 불화를 일으키는 요인이 좀 더 명징하게 정치적 현실과 역사적 문제에서 발견된다는 것일 뿐, 그의 불화 의식은 전 생애에 걸쳐서 작동할 만큼 그 뿌리가 깊다고 할 수 있다.

시인은 영원한 배반자다. 촌초(寸秒)의 배반자다. 그 자신을 배반하고, 그 자신을 배반한 그 자신을 배반하고, 그 자신을 배반한 그 자신을 배반한 그 자신을 배반하고……이렇게 무한히 배반하는 배반자. 배반을 배반하는 배반자……이렇게 무한히 배반하는 배반자다.²⁶¹⁾

「시인의 정신은 미지(未知)」(1964.9.)라는 글에서도 그는 자신과의 불화를 ‘배반’이라는 개념을 통해서 설명하고 있다. 현실과의 불화가 시에 투영된 것이 ‘영원을 배반’하고 ‘촌초(寸秒)’를 배반하는, 배반자로서의 시인의 모습인 것이다. 그만큼 ‘불화’는 김수영이 시를 창작하는 데 있어서 빼놓을 수 없는 동기가 되고 있다.

261) 「시인의 정신은 미지」, 『전집 2』, p.255.

이렇듯 불화 의식이 김수영 시 세계에 깊이 뿌리내릴 수 있었던 배경은 아방가르드와 깊은 관련이 있다. 왜냐하면 “기존의 질서를 파괴하면서 새로움을 창출해 내려는 모든 행위는 ‘아방가르드적’(=전위적)이라고 명명”²⁶²⁾ 할 수 있는데, 김수영의 불화는 근원적으로 기존 질서를 부정하고 새로운 것을 추구하려는 갈등에서 발생하기 때문이다. 김수영은 “<새로움>을 제시하는 것이 문학자의 임무”²⁶³⁾라고 할 정도로 소명의식을 갖고 1960년대 현실의 정치적 이데올로기와 끊임없이 불화했다. 뿐만 아니라 그는 고착화되어가는 기존의 반공 질서를 반박하고, 언론 자유의 실현을 위하여, 무엇보다도 문학이라는 ‘불온’한 꿈을 통해 현실 변혁이란 ‘불가능’에 도전했던 것이다. 그는 “모든 전위문학은 불온하다.(…)모든 살아있는 문화는 본질적으로 불온”²⁶⁴⁾하다는 자신의 명제를 실천하는 과정에서 현실과 불화할 수밖에 없었던 것이다.

김수영의 불화 의식의 근원에 아방가르드가 깊게 자리잡고 있는 이유는, 그가 ‘낡은 사회질서’, 즉 반공 이데올로기로 굳건해져 가는 ‘억압적 지배질서에 맞서’ 문학적 저항을 통해 자유란 꿈을 추구했다는 데서 발견된다. 그의 불화 의식이 비록 5·16이라는 부정한 힘 앞에서 내면으로 숨어든 불화의 형태로 변형되어 현실과의 투쟁에서 퇴각하는 것처럼 보이지만, 그것이 시적 퇴행이라고 비판받을 수는 있어도 김수영 문학의 패배라고 할 수는 없다. 중요한 것은 불화가 내면으로 은폐된 시를 통하여서 그가 ‘온몸’의 시론으로 나아갈 수 있었고, 마침내 그 도정의 끝에 그의 정신의 총화가 빚어낸 시 「풀」을 자라게 할 수 있었기 때문이다.

262) 최문규, 앞의 글, p.173.

263) 「시여, 침을 뱉어라」, 『전집2』, p.400.

264) 「실험적인 문학과 정치적 자유」, 『전집2』, p.221.

김수영이 이 발언을 한 것은 1968년 2월이다. 본고에서 상술했듯 68년 1월 21일은 소위 1.21사태로 알려진 31명의 무장공비가 청와대 앞까지 침투한 사건이 있었고, 1월 23일은 푸에블로호 납치사건이 있었다. 국시가 반공인 나라에서 국가비상사태에 준하는 이런 시기에 프랑스 작가의 내한 발언을 빌려 말하긴 했으나 김수영의 전위문학에 관한 인식은, 그가 아방가르드 전위예술에 대한 심지가 매우 깊다는 것을 반증하는 사실이다. “얼마 전에 내한한 프랑스의 앙티로망의 작가 뷔토르도 말했듯이, 모든 실험적인 문학은 필연적으로 완전한 세계의 구현을 목표로 하는 진보의 편에 서지 않을 수 없게 되는 것이다. 모든 전위문학은 불온하다. 그리고 모든 살아있는 문화는 본질적으로 불온한 것이다. 그것은 두말할 것도 없이 문화의 본질이 꿈을 추구하는 것이고 불가능을 추구하는 것이기 때문이다.”(앞의 글, pp.220-221.)

2. 송고의 미학

2.1. 현실의 부정성에 맞서는 부정적 쾌의 전략

‘자연을 자체로 완성하는 시를 쓰지 않은 드문 시인 중의 하나 일 것’이라는 김수영에 대한 염무웅의 지적처럼, 김수영은 김소월과 김영랑의 전통주의적인 시 작법과는 달리 철저하게 현대성을 추구하고, 자연을 시로 끌어들이되 자연 그 자체가 대상이 아니라 자연을 매개로 현실에서 깨어 있으려는 정신의 결사체로서의 자연을 시에 담았다. 이처럼 김수영이 자연을 대하는 자세는 송고의 정신을 연상시킨다. 칸트는 송고의 대상을 자연이 아닌 ‘이성의 이념’으로 옮겨놓았던 것이다. 즉 “송고한 것이란 그것을 단지 생각할 수 있다는 것만으로도 감관의 모든 자(척도)를 뛰어넘는 마음의 능력을 증명하는 것이다.”²⁶⁵⁾라고 했다. 이러한 칸트의 관점은 김수영 시에 나타난 송고의 미학을 이해하는 데 그 단초를 제공한다. 그러면서도 김수영의 시는 자연이라는 대상 앞에서 공포와 두려움을 경험하는 부정적 쾌의 감정으로서의 송고 특징이 드러나는데, 이것은 부정적 쾌를 송고라고 규정한 버크의 송고론을 통해 이해할 수 있다. 엄밀하게 말해서 자연을 대하는 김수영의 송고 의식은 버크와 칸트가 결합된 형태로 나타난다. 여기에서 그치는 것이 아니다. 김수영의 시에 나타난 또 다른 송고의 양상이 있는데, 그것은 리오타르의 개념을 통해 이해할 수 있다.

그것은 물론 불쾌(공포, 두려움, 고통)에서 쾌로 전환되는 송고의 기본적인 메커니즘을 따르되, 현시할 수 없는 것을 현시한다는 리오타르의 아방가르드 송고론에 연결되기 때문이다. 본 장에서는 김수영의 시에 나타난 송고 미의식을 송고의 다양한 관점에서 분석하고자 한다.

김수영의 시에 나타난 송고 미의식은 시적 자아와 대상 사이에 존재하는 ‘현실’로부터 파생된 것이다. 현실은 김수영 문학의 모태라고 할 수 있다. 여타의 모더니스트 시인들이 반짝이는 모던 언어의 연금술에 빠져 있을 때조차도, 그는 비

265) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 백종현 역, 『판단력비판』, 아카넷, 2016, pp.256-257.

루한 생활의 실존에 나타난 삶의 설움을 시로 썼던 것이다. 김수영에게 현실은
 의식적, 무의식적으로 ‘어떤 형태로든 고통이나 위협의 관념을 불러일으킬 수 있
 는 모든 것’이 배태되는 곳이다. 죽음과 삶이 교차하던 1950년대의 현실에서는
 생활의 비애로서 ‘설움’이 나왔고, 4·19의 현실에서는 전통과 역사를 부정하는
 ‘반동’이 나왔으며, 5·16의 현실로부터는 자유의 변증법, 사랑의 변주곡이 나왔
 다. 공포를 불러일으키는 현실의 연속은 그의 시가 송고를 지향하게 하는 계기를
 만들어주었던 것이다. 이는 작품 분석을 통해 구체적으로 설명할 필요성이 있다.

다음의 작품에서 김수영에게 있어서 ‘자연’과 ‘현실’이 어떻게 해서 송고의 감
 정을 유발하는 매개체가 되는지 살펴보도록 하자.

폭포는 곧은 절벽을 무서운 기색도 없이 떨어진다

규정할 수 없는 물결이
 무엇을 향하여 떨어진다는 의미도 없이
 계절과 주야를 가리지 않고
 고매한 정신처럼 쉴 사이 없이 떨어진다

금잔화도 인가도 보이지 않는 밤이 되면
 폭포는 곧은 소리를 내며 떨어진다

곧은 소리는 소리이다
 곧은 소리는 곧은
 소리를 부른다

번개와 같이 떨어지는 물방울은
 취할 순간조차 마음에 주지 않고
 나타와 안정을 뒤집어놓은 듯이
 높이도 폭도 없이
 떨어진다

-「폭포」(1957) 전문

높고 곧은 절벽에서 곧장 쏟아져 내리는 물줄기에는 시인의 결연한 의지가 투영되어 나타난다. 외면적으로는 거대하고 장엄한 자연에서 오는 송고의 감정을 표상하는 것처럼 보이지만, 내면적으로는 공포나 두려움이 경외심으로 전이되는, 즉 불쾌의 감정에서 쾌로 전환되는 송고의 감정이 형성되고 있다. 송고 미학의 관점에서 보면, 무한한 것, 위대한 것, 압도적으로 장엄한 대상으로서의 자연 앞에서는 그 위력이 주는 불쾌가 해소되는 과정에서 쾌로 전환되는 송고 감정을 느끼게 된다. 이 시에서, ‘폭포’, ‘절벽’, ‘물결’, ‘번개’라는 시어들은 자연물로서의 대상 그 자체만으로도 인간을 압도하는 거대함, 불가항력적인 위협을 나타낸다. ‘무서운 기색’, ‘떨어진다’, ‘규정할 수 없는’, ‘계절과 주야를 가리지 않고’, ‘고매한 정신처럼 쉴 사이 없이 떨어진다’, ‘인가도 보이지 않는 밤’, ‘곧은 소리’, ‘취할 순간조차 마음에 주지 않고’, ‘나타와 안정을 뒤집어놓은 듯’, ‘높이도 폭도 없이’ 등과 같은 시어들과 결합하여 폭포가 갖는 장엄함의 이미지는 더욱 증폭되고 있다. 자세히 살펴보면, 시 제2연의 “규정할 수 없는 물결”은 형태적으로 무한한 것을 상징한다. 규정할 수 없는 무규정성은 한계 없음이라는 무한함과 동의어로(송고 개념의 한 특징을 나타내지만) 결국에는 존재하지 않음이라는 ‘무(無)’로 귀결된다. ‘무(無)’는 유무(有無)의 대립을 넘어선 근원적·절대적인 것으로서, ‘공(空)’과도 일맥상통하는 개념인데, ‘공(空)’이 불교 철학적으로 실체가 없고 자성(自性)이 없음을 의미한다면, ‘무(無)’는 인간의 감각을 초월한 실재이며 세계의 근원인 동시에 인간 행위의 규범적 근원을 표상한다. 그런 점에서 이 시의 “규정할 수 없는 물결”의 무한성, 무규정성을 의미하는 ‘무(無)’는 존재와 존재자라는 근원적인 진리에 접근하는 하이데거에도 가까워짐을 부인할 수는 없다. 김수영이 ‘하이데거 철학에 관해 상당히 높은 식견’²⁶⁶⁾을 가졌기 때문이다. 그런 점에서 시

266) 김수영과 하이데거에 관해서는 그의 아내 김현경의 증언과 김유중의 글을 생각해 볼 수 있다. “그와 같이 마지막으로 사들인 하이데거 전집을 그는 두 달 동안 번역도 아니 하고 뽕잎 먹듯이 통독하고 말했다. 하이데거의 시와 언어라든가 그의 예술론 등을 탐독하고는 자기의 시도 자기의 문학에 대한 소신도 틀림없다고 자신만만하게 흐뭇해했었다.”(김현경, 「충실을 깨우쳐준 시인의 흔», 『여원』, 여원사, 1968·9, p.133.) “비전공자로서는 보기 드물게 하이데거의 사상 체계 전반에 대해 거의 정확하게 꿰뚫고 있었고, 그것을 그 자신의 창작 및 비평 활동에 유효적절하게 활용할 줄 알았다.”(김유중, 「김수영 문학을 어떻게 이해할 것인가?」, 『한국문학이론과 비평』 제29집, 2005, p.462.) 그리고 김유중, 「하이데거 시 이해의 관점에서 본 김수영 문학의 근본 목표」, 『하이데거 연구』 제19집, 2009. ----, 『김수영과 하이데거』, 민음사, 2007. 임동환, 「왜 우린 아직도 김수영인가-김수영의 시세계와 하이데거」, 『문학과 경계』 통권 제17호, 2005. 등의 연구와, 김수영과

「폭포」는 제2연의 첫 행부터 하이데거적으로 해석할 수도 있지만, 동시에 송고 개념으로도 연구할 수 있다는 양면성을 보이고 있다. 이는 김수영 시를 바라보는 해석의 다양성을 함의하는 것이기도 하다. 하지만 여기에서는 우선적으로 송고의 관점에 한정하여 살펴볼 것이다. ‘폭포’라는 대상은 그 존재만으로도 송고의 감정을 갖게 한다. 왜냐하면 송고는 버크에 따르면 “고통에 대한 관계가 없이는 존재할 수 없는 즐거움”²⁶⁷⁾이기 때문이다. 고통을 수반하는 즐거움이란 부정적 쾌를 통해 현시되는 송고의 특성을 함의한다. 즉 자연이라는 거대하고 장엄한 대상에서 느끼는 공포나 두려움, 경악은 불쾌로 나타나는데, 이러한 감정이 완화되며 쾌(부정적 쾌)로 전환되는 과정에서 ‘안도감’ 혹은 ‘환희’의 감정으로 변하는 게 송고한 감정이라는 것이다.

제1연에서 시적 화자는 “곧은 절벽을 무서운 기색도 없이 떨어”지는 폭포를 바라보고 있다. 시적 화자가 절벽에서 떨어지는 폭포를 보며 ‘무서운 기색도 없이’라고 표현 한 것은, 시적 화자가 폭포 앞에서 느끼는 무서움(공포)의 반어적 표현에 다름 아니다. 자연이라는 대상 앞에서 시적 화자는 ‘곧은 절벽’과 이 거대하고 장엄한 물줄기에 압도당하는 공포나 두려움의 감정을 느끼고 있다. 인간은 누구나 폭포 앞에 섰을 때 까마득한 절벽에서 무한으로 낙하하는 거대한 물줄기, 그리고 인간 의지로 “규정할 수 없는 물결”을 보며, 자연이라는 대상 앞에서 공포와 두려움, 경악의 감정을 갖게 된다. 이는 롱기누스에 의해 설명된 송고처럼 무한한 것, 거대한 것, 압도적인 것, 혹은 “완전성의 크기(Größe einer Vollkommenheit)”²⁶⁸⁾에 대한 송고의 표상이라고 할 수 있다. 제2연의 “규정할 수 없는 물결”은 앞서 지적했듯 무규정성으로서의 무한한 것을 환기시키는 폭포 이미지로, 무한함과 거대함 앞에서 느끼는 공포나 두려움의 불쾌 감정은 송고의 근본이 된다.

하이데거와 관한 학위논문으로 새로운 가능성을 제시한 홍순희의 「김수영 시에 나타난 하이데거의 ‘시적 진리’에 관한 연구」(서울대 박사논문, 2015.)를 들 수 있다.

267) E. 버크, 앞의 책, p.81.

268) M. Mendelssohn, Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften, in Ästhetische Schriften in Auswahl, hrsg. von O. F. Best, Darmstadt, 1974, 210. 최소인, 앞의 글, p.402. 재인용.

무슨 일이 일어날지 모를 때면 일어날 수 있는 최악의 사태에 대해 두려워하는 것이 우리 인간의 본성이다. 그래서 불확실함이 그토록 공포를 자아내는 것이다.²⁶⁹⁾

「폭포」에서 시적 화자의 공포를 자아내는 것은 형식적으로는 자연물로서의 폭포, 즉 무서운 절벽에서 ‘무서운 기색도 없이 떨어’지는 폭포와 ‘규정할 수 없는 물결’, ‘번개와 같이 떨어지는 물방울’이다. 허나 시의 내면에 배태된 이미지는 시적 화자가 폭포와 대면하며 느끼는 정신의 엄결성(廉潔性)이다. 제2연의 “고매한 정신처럼 쉴 사이 없이 떨어진다”에서 보듯, 시적 화자는 자연물인 폭포의 물줄기를 보면서 그것이 현실 속에서 ‘고매한 정신’의 물줄기로 치환되기를 바란다. 제3연의 “폭포는 곧은 소리를 내며 떨어진다”는 것은 자연 현상을 ‘곧은 소리’로 상징되는 시적 화자의 정신의 표상으로 치환하는 것으로, 제4연의 “곧은 소리는 소리이다/곧은 소리는/곧은/소리를 부른다”로 이어지며 시적 화자가 가야 할 길을 제시한다. 생활인으로 현실의 삶을 힘겹게 살아가는 시적 화자의 모습은 “도회 안에서 쫓겨다니는 듯이 사는/나의 일이며/어느 소설보다도 신기한 나의 생활이며”(「달나라의 장난」, 1953)와 같은 슬픈 자화상이다. 김수영은 소시민적 삶의 한복판에서도 자신의 가장 큰 미덕이라 할 수 있는 정직성, 투명성, 자부심, 긍지와 그리고 정신적 엄결주의를 잃지 않았는데, 그것이 「달나라의 장난」에서는 “나는 결코 울어야 할 사람은 아니며/영원히 나 자신을 고쳐가야 할 운명과 사명에 놓여” 있음을 자각하는 것으로 나타난다. 그런 정신이 「달나라의 장난」에서처럼 산문적 진술로 나타나지 않고, 「폭포」에서는 한결 더 정신을 베풀 형태의 언술인 ‘고매한 정신’ ‘곧은 소리’로 드러난다. 그리고 폭포의 ‘곧은 소리’는 시적 화자가 도달해야 할 ‘고매한 정신’을 표상하면서, 현실의 비루함을 전복시키는 언술인 것이다. 제5연의 “취할 순간조차 마음에 주지 않고/나타와 안정을 뒤집어놓”는 것이 바로 ‘곧은 소리’이다. 이처럼 김수영에게 있어 자연은 생활의 비애를 매개하는 사물이며, 정치적 현실에 대응하는 과정에서 무력감이나 자기풍자를 수행하는 모티프로 작용한다.

269) E. 버크, 앞의 책, p.137.

뿐만 아니라 폭포라는 거대함과 무한성이 자아내는 불확실성의 공포는 불쾌의
 감정이지만 그것이 쾌로 전환되는 과정에 개입하는 것은, 자연이라는 대상 그 자
 체가 아니고 (외형적으로는 자연으로 보이지만), ‘곧은 소리’로 상징되는 정신의
 연결성이라는 것을 알 수 있다. 정신의 연결성이 생활과 관련하여 승고를 유발하
 는 것은 다음의 작품에서 확인할 수 있다.

만약에 나라는 사람을 유심히 들여다본다고 하자
 그러면 나는 내가 시(詩)와는 반역된 생활을 하고 있다는 것을
 알 것이다

먼 산정에 서 있는 마음으로 나의 자식과 나의 아내와
 그 주위에 놓인 잡스러운 물건들을 본다

그리고
 나는 이미 정하여진 물체만을 보기로 결심하고 있는데
 만약에 또 어느 나의 친구가 와서 나의 꿈을 깨워주고
 나의 그릇됨을 꾸짖어주어도 좋다

함부로 흘리는 피가 싫어서
 이다지 낡아빠진 생활을 하는 것은 아니리라
 먼지 낀 잡초 위에
 잠자는 구름이여
 고생도 마음대로 할 수 없는 세상에서는
 철 늦은 거미 같이 존재 없이 살기도 어려운 길

방 두 칸과 마루 한 칸과 말쑥한 부엌과 애처로운 처를 거느리고
 외양만이라도 남과 같이 살아간다는 것이 이다지도 쑥스러울 수
 가 있을까

시를 배반하고 사는 마음이여

자기의 나체를 더듬어보고 살펴볼 수 없는 시인처럼 비참한 사
 람이 또 어디 있을까
 거리에 나와서 집을 보고 집에 앉아서 거리를 그리던 어리석음
 도 이제는 모두 사라졌나 보다
 날아간 제비와 같이

날아간 제비와 같이 자국도 꿈도 없이
 어디로인지 알 수 없으나
 어디로이든 가야할 반역의 정신

나는 지금 산정에 있다---
 시를 반역한 죄로
 이 메마른 산정에서 오랫동안 꿈도 없이 바라보아야 할 구름
 그리고 그 구름의 파수병인 나.

-「구름의 파수병」(1956) 전문

시적 화자는 제1연에서부터 “나는 내가 시(詩)와는 반역된 생활을 하고 있다는
 것을” 고백한다. 현실을 살아가야만 하는 생활인의 모습이 마치 ‘시와는 반역된
 생활을’ 하게 만든 장본인이라도 되는 것처럼 제2연에서 “자식”과 “아내”, “잡스
 러운 물건”을 스케치하듯 그려 보이고 있다. 시인은 자신의 현실을 최대한 객관
 화시켜 보기 위하여 “먼 산정에” 선 관찰자의 모습을 취하며 현실을 진술하고 있
 다. 생활인의 모습은 제5연에서도 이어진다. 그러나 시적 화자는 문득 “방 두 칸
 과 마루 한 칸과 말쑥한 부엌과 애처로운 처를 거느리고/외양만이라도 남과 같
 이 살아간다는 것이 이다지도 쑥스러울 수가 있을까”라며 “시(詩)와는 반역된 생
 활을 하고 있”는 자신을 자책하기에 이른다. 그러나 자신은 제3연에서처럼 이미
 “나는 이미 정하여진 물체만을 보기로 결심하고 있”고, “만약에 또 어느 나의 친
 구가 와서 나의 꿈을 깨워주고” 설령 “나의 그릇됨을 꾸짖어주어도” 시인은 이미
 현실에 안주하며 살기로 작정하였으므로 쑥스러울 것도 없다. 그런데 시인은 왜
 쑥스러움을 느끼는 것일까? 그것은 시인이 선택한 생활이 제4연의 “고생도 마음

대로 할 수 없는 세상”이기에, 즉 지사적 낭만의 삶 또는 선택된 위인같은 삶이 거부당한 세상이므로, 어쩔 수 없이 그렇게 사는 것인데 지금은 “철 늦은 거미 같이 존재 없이 살기도 어”렵다는 것이다. 이처럼 자책과 자학은 김수영의 시가 현실을 인식하고 정치적 반동의 역사를 극복하여 미래로 나아갈 수 있게 만드는 도덕적 순수성의 발로이다. 시적 화자의 자책이 자학적일 정도로 깊어지는 것은 제6연에서도 마찬가지인데, 그는 급기야 “시를 배반하고 사는 마음이어/자기의 나체를 더듬어보고 살펴볼 수 없는 시인처럼 비참한 사람이 또 어디 있을까”라는 한탄에 이른다. 그러면서도 시적 화자는 “거리에 나와서 집을 보고 집에 앉아서 거리를 그리던 어리석음도 이제는 모두 사라졌나 보다”라고 현실에 안주한 자신을 계속하여 책망하고 있다. 그러나 제7연에 이르러 시적 화자는 “어디로인지 알 수 없으나/어디로이든 가야할 반역의 정신”이라고 말하면서 결연히 현실을 떨치고 일어서 어디로든 가야할 길에 대한 각성에 이르는 포즈를 취한다. 그런데 마지막 제8연을 보면 초인처럼 광야로라도 떠날 것 같은 7연의 시적 화자는 이렇게 그만 “시를 반역한 죄로/이 메마른 산정에서 오랫동안 꿈도 없이 바라보아야 할 구름” 곁을 지키는 “구름의 파수병인 나”로 전략하고 만다. 시적 화자가 결국 구름의 파수병을 자처한 이유는 생활인으로서의 현실 때문이다. 현실은 김수영 시의 지평을 미래로 추진하는 동력이기도 하지만 「구름의 파수병」처럼 현실에 주저앉게 만드는 양날의 검 같은 양면성을 지니고 있다. 김수영에게 현실은 “반역의 정신”을 작동시키는 부정성을 담보하고 있지만, 이 시에서는 현실에 매몰되어 버린 형상을 하고 있다. 그런 상황은 시인에게 형벌이라고 할 수 있다. 특히 정신적 연결주의로 무장하고 있는 김수영에게 그것은 ‘프로메테우스의 형벌’²⁷⁰⁾보

270) 김오영은 김수영의 「구름의 파수병」을 두고 프로메테우스 신화를 차용하여 다음과 같이 분석하고 있다. “프로메테우스가 인간의 자리에 섬으로써 신의 세계에서 쫓겨나 기약 없는 고통을 받듯이 시인은 ‘일상성’에 자리 잡음으로써 시의 세계에서 쫓겨나 메마른 산정에 유배된다. 일상성 속에서 치르는 시인의 비참은 ‘반역의 정신’에 기인한 것이며, ‘구름의 파수병’이란 벌은 현대 시인에게겐 남모르는 궁지가 된다.”(김오영, 앞의 글, p.22.) 그러나 현대 시인에게, 특히 김수영 같은 시인에게 있어 “남모르는 궁지”가 되기 위해서는 “나는 지금 산정에 있”더라도 삶의 ‘일상성’에서 빛나는 정신의 희열(delight)이라든지, 현실의 나태와 현실에 밀착된 정신의 안주를 전복시킬 수 있는 ‘반역 정신’ 혹은 일상성의 전복이 필요할 것이다. 현대 시인에게 있어서 어떤 의미로든지 현실의 일상성을 정신적으로 전복 시켜 삶을 좀 더 풍요롭게 돌아 볼 수 있는 요소는 필요한 것이다. 그럼에도 불구하고 논자는 해석 말미에 “구름의 파수병이란 벌은 현대 시인에게겐 남모르는 궁지가 된다.”라고 너무 쉽게 현실과 화해하는 모습을 보이고 있다. 이러한 접근 방법은 작품 해석에 있어 후한 인상

다 더 가혹한 형벌이다.

이 시에서 김수영의 “어디로이든 가야 할 반역의 정신”은 현실 부정성을 담보하고 있는 지점이므로 송고 특성이기도 한 송고의 부정성과 만난다. 송고의 부정성은 버크에 의해 제기돼 칸트에 이르러 체계화된 것이다.

송고는(…)오직 간접적으로만 일어나는 쾌감이다. 즉 이 즐거움은 생명력이 한순간 저지되었다가 곧이어 한층 더 강력하게 넘쳐나게 됨으로써 발생하는 감정으로(…)상상력의 진지한 활동처럼 보인다.(…)송고한 것에 대한 만족은 적극적인 감정이라기보다는 오히려 경탄이나 경의를 포함하고 있으며, 다시 말해 부정적인 쾌감negative Lust이라 불릴만한 것이다.²⁷¹⁾(강조-인용자)

부정적 쾌의 감정으로서의 송고는 ‘생명력이 한순간 저지되었다가’ 공포나 두려움이라는 불쾌를 수반하는 쾌의 감정으로 전환되어짐을 의미한다. 김수영의 시 「구름의 파수병」에서 현실은 시인이 극복해야 할 부정의 공간이다. 김수영은 평생 시를 통해 현실의 부정성을 극복하고자 고투한 시인이다. 현실은 그에게 부정적 쾌의 감정으로서 공포나 두려움의 대상이었으며, 그는 “고통이나 죽음에 대한 우려에서 비롯되는”²⁷²⁾ 이 현실의 공포를 시적 반역을 통해 극복하고자 했다. “방 두 칸과 마루 한 칸과 말쑥한 부엌과 애처로운 처를 거느리고/외양만이라도 남과 같이 살아간다는 것이 이다지도 쑥스러울 수가 있을까”라고 자책하는 시인에게 현실이란 일종의 송고의 공간이다. 김수영에게 현실은 불쾌의 감정과 쾌의 감정이 양립해 존재하는 곳이기 때문이다. 이 시에서 시적 화자가 ‘구름의 파수병’이 될 수밖에 없었던 점은, 현실에 대한 공포와 두려움에, 부정해야 할 현실에 안주했기 때문인데, 김수영에게 있어 고통으로 상징되는 현실은 그런 점에서 부정적 쾌의 감정을 여실히 드러내는 공간에 다름 아닐 것이다. 이 시기의 김수영에게 현실은 넘어야 할 벽, 극복해야 할 변혁의 대상이지만 그는 “시를 반역한 죄로/이 메마른 산정에서 오랫동안 꿈도 없이 바라보아야 할 구름”의 파수병을

은 줄 수 있을지 몰라도 선뜻 동의하기 어렵게 만든다.

271) I. Kant, Kritik der Urteilskraft, von Karl Vorländer, Hamburg, 75-6. 최소인, 앞의 글, p.411. 재인용.

272) E. 버크, 앞의 책, p.190.

자처하며 프로메테우스의 형벌을 받는 시인처럼 자신의 삶을 합리화하고 있다. 김수영에게 1950년대는 출구 없는 길에서 출구를 찾아야 하는, 그래서 그 스스로 “어디로이든 가야 할 반역의 정신”으로서의 방향은 잡았으나 “어디로인지 알 수 없”는 길 위에서 길을 찾지 못하고 떠도는 구름처럼 관조자로 남을 수밖에 없는 시대였다. 생활과 시의 반역이 숭고 특성과 관련되어 드러난 다음 시 역시 「구름의 파수병」과 같은 연장선상에서 생각해 볼 수 있다.

<뮤즈여>

용서하라
 생활을 하여 나가기 위하여는
 요만한 경박성이 필요하단다
 시간의 표면에
 물방울을 풍기어 가며
 오늘을 울지 않으려고
 너를 잊고 살아야 하는 까닭에
 로날드 골맨의 신작품을
 눈여겨 살펴보며
 피우기 싫은 담배를 피워본다

어느 매춘부의 생활같이
 다소곳한 분위기 안에서
 오늘이 봄인지도 모르고
 그래도 날개 돋친 마음을 위하여
 너와 같이 걸어간다
 흐린 봄철 어느 오후의 무거운 일기(日氣)처럼
 그만한 우울이 또한 필요하다
 세상을 속지 않고 걸어가기 위하여
 나는 담배를 끄고
 누구에게든지 신경질을 피우고 싶다

물에 빠지지 않기 위한
생활이 비겁하다고 경멸하지 말아라
뮤즈여
나는 공리적인 인간이 아니다
내가 괴로워하기보다도
남이 괴로워하는 양을 보기위하여서도
나에게는 약간의 경박성이 필요한 것이다
지혜의 왕자처럼
눈 하나 까딱하지 아니하고
도사리고 앉아서
나의 원죄와 회한을 생각하기 전에
너의 생리부터 해부하여 보아야겠다
뮤즈여

클라크 케이블
그리고 너절한 대중잡지
타락한 오늘을 위하여서는
내가 <오늘>보다 더 깊이 떨어져야 할 것이다

그러나 사람들이 웃을까 보아
나는 적당히 넥타이를 고쳐 매고 앉아 있다
뮤즈여
너는 어제까지의 나의 세력
오늘은 나의 지평선이 바뀌어졌다

물은 물이고 불은 불일 것이지만
어제와 오늘이 다르고
오늘과 내일의 차이를 정시하기 위하여
하다못해 이와 같이 타락한 신문기자의
탈을 쓰고 살고 있단다

솔직한 고백을 싫어하는
 뮤즈여
 투기(妬忌)와 경쟁과 살인과 간음과 사기에 대하여서는
 너에게 이야기 하지 않으리라
 적당한 음모는 세상의 것이다
 이 어지러운 세상을 살아가기 위하여
 나에게서는 약간의 경박성이 필요하다
 물 위를 날아가는 돌말매질---
 아슬아슬하게
 세상에 배를 대고 날아가는 정신이여
 너무나 가벼워서 내 자신이
 스스로 무서워지는 놀라운 육체여
 배반이여 모험이여 간악이여
 간지러운 육체여
 표면에 살아라
 뮤즈여
 너의 복부를랑 하늘을 바라보게 하고---

그러면
 아름다움은 어제부터 출발하고
 너의 육체는
 오늘부터 출발하게 되는 것이다

골맨, 게이블, 레이트, 디보스,
 매리지,
 하우스펠 에어리어
 --- (영국인들은 호스피털 에어리어?)

뮤즈여
 시인이 시의 뒤를 따라가기에는 싫증이 났단다
 고갱, 녹턴 그리고

물새

모두 다 같이 나가는 지평선의 대열
 뮤즈는 조금쯤 걸음을 멈추고
 서정시인은 조금만 더 속보로 가라
 그러면 대열은 일자가 된다

사과와 수첩과 담배와 같이
 인간들이 걸어간다
 뮤즈여
 앞장을 서지 마라
 그리고 너의 노래의 음계를 조금만
 낮추어라
 오늘의 우울을 위하여
 오늘의 경박을 위하여

-「바뀌어진 지평선」(1956) 전문

이 시는 앞에서 살펴본 「구름의 파수병」과 같은 해에 쓴 작품으로, 시적 화자는 뮤즈와 현실 생활을 대비하여 예술과 현실, 혹은 예술과 생활이라는 대립적 상황에서 자신을 옹호하고 있다. 그리스 신화에 나오는 학예(學藝)의 여신 뮤즈는, 시나 음악의 여신으로 알려져 있으며, 시인과 음악가에게 예술적 영감을 주는 존재이다. 그래서 시인은 뮤즈에게 말하길 시인도 현실을 떠나서는 살 수 없으니 자신의 처지를 이해해 달라며 요청하거나, 의문스럽게 뮤즈를 욕박지르기도 하고, 넌지시 달래기도, 때로는 헐박도 하면서, 나아가는 데 필요한 경박성을 인식시키고자 애쓴다. 시인은 제1연 시작에서부터 “<뮤즈여>/용서하라/생활을 하여 나가기 위하여는/요만한 경박성이 필요하단다”라고 선언하듯 뮤즈에게 말한다. “시간의 표면에/물방울을 풍기어 가며/오늘을 울지 않으려고/너를 잊고 살아야 하는 까닭”은 시를 잊고 살만큼 현실살이의 팍팍함이 만만치 않음을 반증한다. 제3연의 “물에 빠지지 않기 위한/생활이 비겁하다고 경멸하지 말아라/뮤즈여

/나는 공리적인 인간이 아니다”라고 말하는 것도, 시인 역시 생활인으로 생활을 떠나선 존재할 수 없다는 것이고, 따라서 어떤 경우라도 자신이 경멸받을 일은 아니며, 삶 자체가 일정부분 경박성과 경멸을 내포하고 있다는 것을 말한다. 그러면서 시인은 생활 때문에 시를 반역한 “나의 원죄와” 그러한 결과를 가져온 “회한을 생각하기 전에/너의 생리부터 해부하여 보아야겠다/뮤즈여”라고 다소 의뭉스럽게 뮤즈를 헐박하기에 이른다. 제8연의 “아름다움은 어제부터 출발하고 /너의 육체는/오늘부터 출발하게 되는 것이다”라는 시인의 진술은, ‘아름다움’으로서의 ‘미’가 의미하는 예술성보다는, “이 어지러운 세상을 살아가기 위하여”(제7연), “타락한 신문기자의 탈을 쓰고 살고 있”는(제6연)것과 같이 타락한 현실의 생활이 오히려 더 시적인 것이므로, 지금의 시적 화자에게는 생활이 더 중요하다는 뜻을 내비친다. 그러나 김수영의 시와 현실의 생활에 대한 생각을 엿볼 수 있는 대목은 제7연의 “물 위를 날아가는 돌말매질”과 “아슬아슬하게 세상에 배를 대고 날아가는 정신”이다. 김수영은 시가 물 위를 날아가는 돌처럼 아슬아슬하게 세상에 배를 대고 날아가는 정신이라고 생각했다. 세상에 배를 대고 사는 방법이란 오체투지(五體投地)를 들 수 있는데, 이는 신체의 다섯 부위를 땅에 닿게 하는 절로, 먼저 두 무릎을 꿇고 두 팔을 땅에 댄 다음 머리가 땅에 닿도록 하는, 즉 ‘온몸’으로 신을 경배하는 순례법이다. 티베트인들은 이러한 오체투지로 삼보일배를 하며 라싸의 포탈라 궁까지 순례를 한다. 주지하듯 세상에 배를 대고 시를 쓰는 자세란 오체투지의 정신으로, 온몸으로 시를 쓰겠다는 정신에 다름 아니다. 그 정신은 시는 “<온몸>으로 밀고 나가는 것이다. 정확하게 말하자면, 온몸으로 동시에 밀고 나가는 것이다”²⁷³⁾라고 했던 김수영의 이른바 ‘온몸 시론’과 합치한다. 그가 타계 직전에 쓴 「시여, 침을 뱉어라」(1968.4)에서 강조한 ‘온몸 시론’은 이 작품에서 보듯 이미 1950년대에 배태되어 그의 시정신의 자장을 형성하고 있음을 알 수 있다. 이 시에서도 김수영은 온몸으로 시를 밀고나가기 위해 안간힘을 쓰며 생활과 경주하는 치열한 의식을 보여준다. 여기서 주목 할 점은 아름다움은 어제 출발하고, 육체는 오늘 출발하라는 그의 진술이다. 1950년대라는 삶의 공간이 김수영에게는 궁핍하고 힘에 부칠 수밖에 없는 지난한 시대였

273) 「시여, 침을 뱉어라」, 『전집2』, p.398.

으므로, 그는 예술성으로서의 미적 아름다움보다는 현실이라는 생활에 무게추를 두고 시를 쓸 수밖에 없었다는 것이다. 마지막 연에서 시인은 뮤즈에게 이렇게 부탁을 한다. “뮤즈여/앞장을 서지 마라/그리고 너의 노래의 음계를 조금만/낮추어라”라고 말하는데, 그 이유는 생활에 경도된 시인과 보조를 맞추기 위해서이다. 그것은 제11연에서 이미 밝힌 대로 “모두 다 같이 나가는 지평선의 대열/뮤즈는 조금쯤 걸음을 멈추고/서정시인은 조금만 더 속보로 가라/그러면 대열은 일자가 된다”처럼 일자 대열의 지평선을 맞추려는 의도때문이기도 하다. 그러면서 시인이 뮤즈를 안심시키는 말은 마지막 연의 마지막 두 행에 진술한 “오늘의 우울을 위하여/오늘의 경박을 위하여”에서 보듯, ‘우울’과 ‘경박’을 등치로 놓은 점이다. 우울과 경박은 서로 이질적인 단어로서 전자가 둔중하고 침잠하며 회색 빛을 띠는다면 후자는 가볍고 들떠 있으며 노란색을 띤다. 김수영이 이런 대비되는 개념을 마지막에 배치한 것은, 시인이 설령 적당한 음모가 횡횡하는 세상에서 생활 때문에 약간의 경박성을 필요로 하더라도, 적당량의 우울도 함께 준비했으니 세속적인 경박함을 드러내진 않을 것이란 믿음을 주기 위해서이다.

김수영의 이 시는 그가 처절하리만큼 견지하고자 했던 자기성찰의 포즈를 여실히 드러낸 작품이다. 물론 이 시기의 김수영은 아직 역사적 현실 인식을 통한 열린 세계, 4·19에서 보았던 자유의 외침과 같은 민중의 혁명, 열정, 사랑의 변증법으로서의 세계 인식에 도달하지 못하고, 세상의 위선을 보며 고통받고, 좌절하고, 성찰하는 정직한 지식인인 시인의 역할에 머물러 있다. 이 시를 통해 우리는 김수영이 1950년대의 긴 터널을 빠져나와 1960년대의 시적 개안을 얻는 과정에서 위선으로 가득 찬 세계를 극복하고자 하는 의지를 느낄 수 있다. 그래서 그는 뮤즈를 향해 아름다움으로서의 미적 예술성을 먼저 떠나보내고, 현실이라는 생활에 집착하며 ‘온몸’으로 그 현실을 극복하고자 한 인식의 전환을 시도하고 있다. 그래서 이 시에서 시인은 생활을 하기 위해선 적정량의 경박성이 필요하다고 뮤즈에게 용서를 구한다. 그러나 그 내용을 들여다보면, 이 시가 (12연 89행에 이르는) 꽤 긴 구조를 가진 만큼의 자기성찰을 충분히 담보하고 있다는 것을 알 수 있다. 우리가 여기서 간과할 수 없는 것은 김수영의 시가 단순히 4·19라는 역사적 사건을 만나면서 역사 그 너머 현실을 인식한 것이 아니라, 1950년대를 통과

하면서 고통받고, 좌절하며, 몸으로 깨달은 것이 ‘온몸’의 시라는 것이다. 이때부터 역사적 전망을 획득하기 위한 그 치열함으로, 바야흐로 60년대의 정신이 꽃을 피운 것이다. 1950년대 시에서부터 나타나는 김수영 시의 송고의 미학이 빛을 발하는 지점이 바로 이 부분이다. 주지하듯 “어떤 형태로든 고통이나 위험의 관념을 불러일으킬 수 있는 모든 것은 우리가 느낄 수 있는 가장 강한 감정인 송고의 원천”²⁷⁴⁾이라 할 때, 이 시에서 보여준 김수영의 생활에 대한 금지와 생활을 통한 자기성찰, 그리고 현실과의 고투는 불쾌를 통해 쾌를 얻게 되는 송고의 부정성을 확인해주며, 이것이 1960년대 김수영 시의 아방가르드 정신을 추진했던 것이다.

2.2. 자본의 지배에 맞서는 자유의 현시

1950년대를 통과하며 성숙되어진 김수영의 인식은 세상의 경박과 위선, 허위로부터 서서히 존재의 껍질을 깨고나와 1960년대를 준비한다. 그리고 1960년대의 시작과 함께 터진 4·19 혁명은 김수영에게 송고의 부정성을 더 깊이 절감하는 전환기를 형성해준다. 4·19 혁명은 진정한 “반역의 정신”을 실현시키는 “시의 반역”을 알려주는 기폭제가 되는데 여기서도 송고의 미학은 새롭게 변신해서 나타난다.

푸른 하늘을 제압하는
 노고지리가 자유로웠다고
 부러워하던
 어느 시인의 말은 수정되어야 한다

자유를 위해서
 비상하여 본 일이 있는

274) E. 버크, 앞의 책, p.84.

사람이면 알지
 노고지리가
 무엇을 보고
 노래하는가를
 어째서 자유에는
 피의 냄새가 섞여 있는가를

혁명은
 왜 고독한 것인가를

-「푸른 하늘을」(1960.6.15) 전문

이 시는 4·19 이후에 쓴 작품들이다. 자유와 고독을 노래한다는 측면에서 김수영 시의 근원성을 엿볼 수 있다. 제2연에서 알 수 있듯, 김수영에게 4·19 혁명은 역사적 개안을 통해 자유라는 “피의 냄새”를 맡게 하고, 결국에는 정신과 행동에서 총체적인 패러다임의 전환을 요구하는 역사적 사건이다. 주지하듯 4·19가 김수영에게 있어서 시의 혁명이라 할 만큼 중요한 분기점이 되는 것은, 그의 시가 고독을 노래하되 개인적 의식에 머물지 않고 공동체적 인식을 획득하며 역사의 지평을 얻었다는 점이다. 비록 역사는 전진하다가 미완의 혁명이라는 절반의 승리에 머물러야 했지만, 역사에 눈 뜬 김수영의 시의식은 절반의 실패를 극복하기 위하여 고뇌하며 정신의 순결성과 치열성을 보여준다. 그의 시에서 전위의식과 자유, 혁명, 반동, 반시론, 불온성 등이 등장하는 것도 이 시기인 점을 감안하면, 그의 현실 부정성에 내재하는 감정들에는 숭고 특성이 강하게 자리 잡고 있음을 알 수 있다. 이는 김수영이 현실과 쉽게 타협하지 못하는 정직성에도 그 원인이 있겠지만, 좀 더 근원적으로는 그의 의식과 무의식을 지배하고 있는 비극적 정서에도 그 이유가 있다고 할 수 있다. 김수영은 태생적으로 고독하게, 현실과 잘 타협하지 못하는 순수한 윤리의식, 현실을 초극하려는 이상주의, 정신의 결사체로서의 염결주의, 수재였으나 수재로 살 수 없었던 진한 콤플렉스, 소시민성과 위대성 사이에서의 갈등과 고민 등의 비극적 정서와 대면하고 현실과 투쟁하는 삶을 살았다.

앞의 시에서 시적 화자가 “자유를 위해서/비상하여 본 일이 있는/사람이면 알지”라고 말하는 것은, 자유로워지고자 하는 욕망에는 혁명의 고통 (정신적이든 행동적이든)과 피의 냄새가 섞인 자유 의지와 투쟁이 필요한데, 고통을 외면하지 않고 그것과 맞설 때, 자유를 쟁취하는 과정에서 동반되는 고통이라는 불쾌의 감정을 넘어, 정신적 쾌의 희열이란 승고를 경험하게 된다는 것이다. 그러므로 불쾌나 고통이 수반되어지는 과정에서 이것들이 사라지며 고양된 상태로 전이되는 쾌를 승고라고 할 때, ‘고양’의 감정으로서의 승고는 자유라는 고양된 감정과도 일맥상통한다고 할 수 있다. 김수영이 추구하는 세계는 기존 현실의 ‘부인과 전복’을 지향하는 것인데, 이것은 그의 시가 “혁명을 절대적 완전에게까지 승화시키는 혹은 승화시켜 보이는 역할”²⁷⁵⁾을 하는 것에서 달성된다. 자유를 얻기 위한 김수영의 시적 여정은 ‘그리스 비극’²⁷⁶⁾에서 보듯 위대성과 영웅성을 담보로 투쟁해야 하는 측면이 있지만, 그는 너무도 소시민적인 품성의 소유자로서 “스스로의 자유를 상실하는 방식에 힘입어 스스로의 자유를 표명한다는 사실”²⁷⁷⁾에서 그의 비극적 승고성이 있다고 하겠다.

뿐만 아니라 김수영의 시에 나타나는 자유의 승고성을 비상(飛上)이라는 의미와 연결 지어 볼 때, 다음 작품 「헬리콥터」는 앞의 시 「푸른 하늘을」과는 다른 자유의식을 보여준다. 「푸른 하늘을」이 자유의 순수함을 노래했다면 「헬리콥터」는 비상을 통한 자유의 비애, 자유의 고통을 보여준다.

사람이란 사람이 모두 고민하고 있는
 어두운 대지를 차고 이륙하는 것이
 이다지도 힘이 들지 않는 다는 것을 처음 깨달은 것은
 우매한 나라의 어린 시인들이었다
 헬리콥터가 풍선(風船)보다도 가벼웁게 상승하는 것을 보고

275) 「일기초2」, 『전집2』, p.495.

276) “그리스 비극은 운명과 운명의 강력하고 우월한 부동의 힘에 대항하여 자유가 펼치는 투쟁의 무섭고도 엄중한 논리를 가차 없이 보여줌으로써 결국 비극의 영웅들의 자유를 칭송할 수 있었다는 것이다. 비록 그들이 미리부터 저주 받은 존재일지라 하더라도 말이다.”(Jean-Luc Nancy, *Du Sublime*, 장-뤽 낭시 외7인, 김예령 역, 앞의 책, p.287.)

277) 앞의 책, 같은 곳.

놀랄 수 있는 사람은 설움을 아는 사람이지만
 또한 이것을 보고 놀라지 않는 것도 설움을 아는 사람일 것이다
 그들은 너무 오랫동안 자기의 말을 잊고
 남의 말을 하여 왔으며
 그것도 간신히 떠듬는 목소리로밖에는 못해 왔기 때문이다
 설움이 설움을 먹었던 시절이 있었다
 이러한 젊은 시절보다도 더 젊은 것이
 헬리콥터의 영원한 생리(生理)이다

1950년 7월 이후에 헬리콥터는
 이 나라의 비좁은 산맥 위에 자태를 보이었고
 이것이 처음 탄생한 것은 물론 그 이전이지만
 그래도 제트기나 카고 보다는 늦게 나왔다
 그렇지만 린드버그가 헬리콥터를 타고서
 대서양을 횡단하지 않았기 때문에
 우리는 지금 동양의 풍자(諷刺)를 그의 기체(機體) 안에서 느끼
 고야 만다
 비애의 수직선을 그리면서 날아가는 그의 설운 모양을
 우리는 좁은 뜰 안에서뿐만 아니라
 심지어는 항아리 속에서부터라도 내어다볼 수 있고
 이러한 우리의 순수한 치정(癡情)을
 헬리콥터에서도 내려다볼 수 있을 것을 짐작하기 때문에
 「헬리콥터여 너는 설운 동물이다」

---자유

---비애

더 넓은 전망이 필요 없는 이 무제한의 시간 위에서
 산도 없고 바다도 없고 진흙도 없고 진창도 없고 미련도 없이
 앙상한 육체의 투명한 골격과 세포와 신경과 안구까지
 모조리 노출 낙하시켜 가면서

안개처럼 가벼웁게 날아가는 과감한 너의 의사 속에는
 남을 보기 전에 네 자신을 먼저 보이는
 금지와 선의가 있다
 너의 조상들이 우리의 조상과 함께
 손을 잡고 초동물(超動物) 세계 속에서 영위하던
 자유의 정신의 아름다운 원형을
 너는 또한 우리가 발견하고 규정하기 전에 가지고 있었으며
 오늘에 네가 전하는 자유의 마지막 파편에
 스스로 겸손의 침묵을 지켜가며 울고 있는 것이다.

-「헬리콥터」(1955) 전문

김현에 의하면 “김수영의 시적 주제는 자유이다.”²⁷⁸⁾ 그러나 굳이 이 말을 상
 기하지 않더라도 김수영의 시와 산문을 들춰보면 그의 호흡이 묻어나는 활자와
 행간마다 자유를 향한 열망으로 가득 차 있으며, 이 시인은 자유라는 숭고한 감
 정에 고양되어 “자유는 정신의 아름다운 원형”을 추구하려는 시 세계를 형성하고
 있음을 직감하게 된다. 그러나 김현에 의하면 “그는 그러나 엘리아르처럼 자유
 그것 자체를 그것 자체로 노래하지 않는다. 그는 자유를 시적, 정치적 이상으로
 생각하고, 그것의 실현을 불가능케 하는 여건들에 대해 노래한다. 그의 시가 노
 래한다라고 쓰는 것은 옳지 않다. 그는 절규한다.”²⁷⁹⁾라고 한다. 김수영의 시에서
 자유는 이상화된 이데아로 설정되어, 그것을 이 땅에 실현시키기 위해서는 자유
 실천을 가로막은 정치적 이데올로기라든지, 부르주아 사회의 은폐된 본질이라든
 지, 자유를 불가능하게 하는 상황이라든지 하는 것들과 부단히 시적인 투쟁을 벌
 였기 때문이다.

전쟁의 혹독한 체험이 있는 김수영에게 헬리콥터는 결코 자유를 상징하는 대상
 이 될 수 없다. 그러나 김수영은 전쟁의 산물로서의 헬리콥터를 이 시에서 역설
 적으로 자유와 등치시키고 있다. 제1연의 5행 “헬리콥터가 풍선(風船)보다도 가
 베히게 상승하는 것을 보고” 시적 화자는 풍선보다 가볍게 떠오르는 헬리콥터에

278) 김현, 「自由와 꿈」, 『巨大한 뿌리』 해설, 민음사, 1990, p.14.

279) 같은 곳.

서 함께 상승해야 할 자유 의지를 느낀다. 그것은 1연의 첫 행에서 고백하듯 헬리콥터를 보며 “어두운 대지를 차고 이륙하는 것이/이다지도 힘이 들지 않는다는 것을 처음 깨달은 것”이기 때문이다. 그런데 시적 화자에게 어떤 각성을 안겨준 헬리콥터는 설움의 대상이다. “놀랄 수 있는 사람은 설움을 아는 사람이지만/또한 이것을 보고 놀라지 않는 것도 설움을 아는 사람일 것이다”라고 아포리즘 형식으로 설움에 대하여 언급한 것은, 지상을 뒤로 하고 가볍게 떠오르는 헬리콥터에서 상승하지 못하는 자유의 역설, 즉 비상하지 못하는 자유를 보았기 때문이다. 시인이 서러운 이유는 “너무 오랫동안 자기의 말을 잊고/남의 말을 하여 왔으며/그것도 간신히 떠드는 목소리로밖에는 못해 왔기 때문”이다. 그것이 “설움이 설움을 먹었던 시절”이었다는 것이다. 그래서 제2연에서 헬리콥터는 설움의 표상으로 “비애의 수직선을 그리면서 날아가는 그의 설운 모양”은 “설운 동물”이 된다. 제4연의 “더 넓은 전망이 필요 없는 이 무제한의 시간 위에서/(...) /양상한 육체의 투명한 골격과 세포와 신경과 안구까지/모조리 노출 낙하시켜 가면서/안개처럼 가벼웁게 날아가는 과감한 너의 의사 속에는/남을 보기 전에 네 자신을 먼저 보이는/공지와 선의가 있다”는 대목에서는 김수영이 지닌 연결주의를 엿볼 수 있다. 그에게 있어 이러한 연결성은 유교주의적 윤리성에 입각한 도덕성, 정직성, 자긍심에서 나오며, 선비정신의 이상화된 이념을 배태하고 있다. 김수영의 시세계는 유교의 정신적 순결의식과 모더니스트로서의 전위성이 결합되어 자유를 추구하는 과정에서도 남다른 자기성찰로서의 자유의식을 드러낸다. 제4연의 “자유 의 정신의 아름다운 원형”은 김수영이 추구해야 할 자유의 원형적 이미지로 그것은 제3연의 “자유/비애”에 응축되어 있다. 김수영이 ‘자유’와 ‘비애’를 등치시켜 놓은 것은 자유에 내재된 감정이 근원적으로 비애를 동반한다는 것을 역사적 아방가르드뿐 아니라 한국전쟁의 상처로부터 배웠기 때문일지도 모른다.

자유를 비애로 인식하는 자기성찰적 자세는, 부정적인 현실에서 자유의 추구가 비애 혹은 설움이었다가 성찰이라는 고양된 감정을 통해 쾌로 전이되는 과정을 유발하는데, 이것은 필연적으로 송고 감정을 동반한다. 자유를 위한 비애(설움)의 변증법적 고양이야말로 송고를 동반하는 희열인 것이다. “그것은 내적인 깊이에서 이르게 되는 일종의 ‘고양’된 감정이다. 송고가 송고한 대상에 대응하는 인간정신

의 저항능력에 그 바탕을 두고 있다면”²⁸⁰⁾ “이러한 김수영 시의 인식은 대상의 송고에서 주체의 송고로 돌아오는 근대적 송고를 표상하는 것이라 할 수 있다.”²⁸¹⁾

눈은 살아 있다
 떨어진 눈은 살아 있다
 마당 위에 떨어진 눈은 살아있다

기침을 하자
 젊은 시인이여 기침을 하자
 눈 위에 대고 기침을 하자
 눈더러 보라고 마음 놓고 마음 놓고
 기침을 하자

눈은 살아있다
 죽음을 잊어버린 영혼과 육체를 위하여
 눈은 새벽이 지나도록 살아있다

기침을 하자
 젊은 시인이여 기침을 하자
 눈을 바라보며
 밤새도록 고인 가슴의 가래라도
 마음껏 뱉자

-「눈」(1956) 전문

「눈」은 김수영 시의 근원이라 할 수 있는 각성을 통한 깨달음, 즉 치열한 자기 성찰을 그 주요 모티프로 삼고 있다. 그것은 내면적으로 자유로워지고자 하는 의

280) I. 칸트, 이석운 역, 『판단력 비판』, 박영사, 2005, p.132. “송고성은 자연의 사물 가운데에 있는 것이 아니라, 오직 우리의 심의(心意) 가운데에 있는 것이다.” 한용국, 앞의 글, pp.557-558. 재인용.

281) 앞의 글, p.558.

지의 각성을 말한다. 제2연의 “젊은 시인이여 기침을 하자”에서 알 수 있듯, 현실의 생활에 얽매여가는 나태한 시적 화자에게 ‘기침’이라는 행위를 통해 어떤 깨어남을 요구하고 있다. 이 시에 등장하는 기침은 생리적인 기침이 아닌 ‘잠자리에서 일어남’, 혹은 불교적 용어로는 ‘스님들이 밤중에 일어나 부처에게 절하는 일’로서의 기침(起寢), 즉 구도자의 정신적 기침으로 문학적 은유를 지칭하는 말이며 어떤 상태에서 깨어남을 의미한다. 이 시에서 우리가 주목해야 할 점은 기침 외에도 눈(雪)이다. 눈은 자연현상으로서의 눈을 의미하지 않는다. 이 작품은 눈이 내리는 서정적 풍경을 통한 아름다운 자연을 형상화하지 않으며, 눈의 추억에 갇든 그 흔한 사랑노래를 부르는 것도 아니다. 김수영의 시가 만약 전통적 서정시의 정서에 맞닿아 있었다면, 눈을 보고 자연 그 자체를 노래한다거나, 현실에 존재하지 않는 임을 자연이라는 눈에 투사시켜 이별의 극한과 한의 정서를 추출하는 시를 생산했을 것이다. 그러나 그는 자연 그 자체가 아니라 자연이라는 대상에서 현대성의 정신을 도출하는 데 관심을 두고 있다. 그래서 「눈」에는 자연을 묘사하는 눈의 정조가 아니라 마음의 눈, 정신의 눈을 뜨려는 성찰의 눈이 내리고 있다. 제1연의 “눈은 살아 있다/떨어진 눈은 살아 있다/마당 위에 떨어진 눈은 살아 있다”는 지상에 닿아 녹지 않고 살아 있는 눈으로서의 정신을 표상한다. 구조적으로는 ‘눈은 살아 있다’라는 진술에 행을 바꿔가며 ‘떨어진’ ‘마당 위에 떨어진’이라는 점층적 진술을 통해 ‘살아 있다’는 눈의 생명력을 부각시키고 있다. 아울러 살아 있다는 눈이 신선하다는 감각적 경험을 환기하며 자연 현상으로서의 눈을 눈의 생명력으로 치환시킨다. 그런 뒤 자연스럽게 제2연에서 살아 있는 “눈 위에 대고 기침을 하자/눈더러 보라고 마음 놓고 마음 놓고/기침을 하자”라면서 “젊은 시인”의 기침을 유도한다. 여기서 젊은 시인은 시적 화자 자신이기도 하고, 비루한 삶에 얽매여 시적 반역을 시도하지 못하는 김수영, 즉 현실에 안주하여 생활인으로 전락한 시인 자신이기도 하고, 1950년대라는 한계에 갇혀 미래의 전망을 모색할 수 없었던 시인의 솔직한 모습이기도 하다. 이러한 현실과 시의 경계에서 고민하는 시인(자기 자신)한테 기침을 통한 깨우침은 필연적 요구이다. 제3연에서 눈은 “죽음을 잊어버린 영혼과 육체를 위하여” 젊은 시인에게 내리는 살아 있는 눈이니, “밤새도록 고인 가슴의 가래라도/마음껏 뱉자”(제4

연)고 한다. ‘가슴의 가래’는 현실의 생활을 압박하고 시의 반역을 방해하는 여러
 기제들로서, 공포나 두려움, 안주, 나태 등을 암시하며, 이것을 뺀 행위는 해소
 ·청량·정화의 역할을 나타내는 쾌로서의 송고 감정이다. 공포나 두려움이라는 불
 쾌가 희열이라는 쾌로 전이되는 감정으로서의 송고는 근대 송고론의 기본적 특징
 이다. 시적 화자가 밤새 고인 가래를 뺀 행위는, 밤의 메타포에서 느낄 수 있
 는 공포나 두려움(생활의 피폐로 인해 시를 배반했다거나 혹은 현실에 안주하는
 매너리즘에 빠져 시를 배반한 두려움)이 쾌로 정화되는 과정에서 느낄 수 있는
 송고 감정을 표상한다. 다른 한편으로 이 시는 리오타르의 현대 송고론으로도 해
 석할 수 있는 송고의 중층 구조를 보여주고 있다. 리오타르에 따르면 송고한 예
 술은 “현시할 수 없는 것(Nicht-Darstellbares)이 존재한다는 것을 표현하고자
 한다.”²⁸²⁾ 이 말에 비추어 볼 때, 이 작품은 「눈」을 매개로 ‘기침→죽음을 잊어버
 린 영혼과 육체→가래→기침’이라는 순환구조를 통해 현시할 수 없는 것을 현시
 하고자 한다. 즉 ‘현시할 수 없는 것’이란 김수영의 심의에 있는 그의 시적 이상
 을 말하는 것으로, 설움과 비애를 통해서 시적 이데아로서 드러나는 자유, 반동,
 불온성, 사랑 등을 가리킨다. 이렇게 현시할 수 없는 것을 김수영의 독법으로 말
 하면 ‘무(無)’가 되는 것이다.

나의 가슴은 언제나 무(無). 이 무 위에서 파괴와 창조가 동시에 이루어진다.²⁸³⁾

김수영에게 ‘무(無)’는 존재하지 않음이 아니라 현시할 수 없는 것이다. 왜냐하
 면 무는 없음이 아니라 존재가 드러나지 않음을 말하기 때문이다. 현시할 수 없
 는 것으로서의 무는 지금, 눈앞에 존재가 드러나지 않을 뿐, 일어나고 있다는 것
 을 의미하는 말로 사건을 배태하는 말이다.

표현될 수 없는 것은 저편에 · 다른 세계에 · 다른 시간에 존재하는 것이
 아니라, 일어나고 있다(daß es geschieht) · 어떤 것이 일어나고 있다(da
 Betwas geschieht)는 것에 존재한다. 회화예술에 있어서 비규정적인 것 · 일

282) J. F. 리오타르, 앞의 책, p.178.

283) 「시작 노트」, 『전집2』, p.431.

어나고 있다(Es geschieht)는 것은 색·그림이다. 색·그림은 발생·사건인 바, 그것은 현시할 수 없는 것이고, 그것은 현시할 수 없는 것을 증언해야 한다.²⁸⁴⁾

리오타르에 의하면 숭고한 예술은 현시할 수 없는 것은 저편에 존재하는 게 아니라, 현재 ‘어떤 것이 일어나고 있다’는 것을 말한다. 하이데거는 “숭고를 미의 첫 단계에 지나지 않는 것으로 본 헤겔의 관점에 찬동”²⁸⁵⁾ 하며 미에 관해서는 자신의 견해를 밝혔지만 숭고에 관해서는 전혀 언급하지 않았는데, 예술 “작품이 작품으로 되어간다는 것은 진리가 되어가고 일어나는 한 방식”으로 보았다. 즉 숭고한 예술에서 현시할 수 없는 것을 하이데거의 방식으로 말하면 다음과 같다.

진리는 비진리이다. 적어도 진리 속에 그것의 유래처로서의 아직 들춰내어 지지 않음(非)(Noch-nicht(Un)-Entborgenes), 즉 숨겨져 있음이 속하는 한 그러하다. 진리로서의 숨어 있지 않음(Unverborgenheit) 속에는 동시에 이중적 방식의 거절로서의 다른 비(非)가 현존한다. 진리는 그 자체가 밝힘과 이중적 방식의 숨김의 대립으로 현존한다.²⁸⁶⁾

김수영에게 시는 세계를 드러내는, 진리가 일어나는 총체성의 공간이다. 그에게 현실과 생활은 소재주의적 차원의 시를 제공하는 게 아니라, 휴머니즘적 자유 가치를 억압하는 부당한 현실과 그것의 실현을 위해 시적 투쟁을 벌이는 생활의 장으로 전화되어 나타난다. 「눈」은 현실에 안주하지 않고 생활의 매너리즘에 빠져 시를 배반하지 않으려는 자기성찰이, 기침을 통해 깨어 있으려는 (자기성찰에 수반되는 고통의 불쾌가 꽤로 전환되는) 숭고 감정을 불러일으키는 작품이다. 「눈」에 배태된 현시할 수 없는 공간에는 기침을 통해 깨어나려는 숭고한 ‘어떤 것이 일어나고 있다.’ 「눈」에서 생활을 전복시키면서 자기 부정을 통해 나타나는 자기 성찰은 ‘현시할 수 없는 것을 증언’하는 숭고에 다름 아니다.

284) J. F. 리오타르, 앞의 책, pp.162-163.

285) Jean-Luc Nancy, *Du Sublime*, 장-뤽 낭시 외7인, 김예령 역, 앞의 책, p.152.

286) M. 하이데거, 앞의 책, p.75.

먼 곳에서부터
 먼 곳으로
 다시 몸이 아프다

조용한 봄에서부터
 조용한 봄으로
 다시 내 몸이 아프다

여자에게서부터
 여자에게로

능금꽃으로부터
 능금꽃으로……

나도 모르는 사이에
 내 몸이 아프다

- 「먼 곳에서부터」(1961.9.30) 전문

「눈」이 내면적으로 자유로워지고자 하는 의지의 각성을 말한다면, 「먼 곳에서부터」는 시대적 자유를 요구하는 과정에서 현실과 부딪치는 고통의 각성을 의미한다. 즉 「눈」과 「먼 곳에서부터」 사이에는 1950년대와 1960년대란 시차가 있지만 이 두 작품의 공통 정서는 각성인 것이다. 「먼 곳에서부터」에는 ‘아프다’라는 형용사가 세 번 등장한다. 시적 화자가 아픈 이유는 4·19혁명의 좌절과 5·16쿠데타의 발발로 인한 정치적, 사회적, 심리적 퇴행에 따른 자유로부터의 도피와 현실로부터 문학적 엑소더스(exodus)를 감행해야만 하는 강제 때문이다. 현실·생활이란 공간은 김수영에게 시를 쓸 수 있는 무기가 생산되는 곳이다. 그런데 시적 화자는 “나도 모르는 사이에/내 몸이 아”픈 이유로 시라는 무기를 생산할 수가 없게 된다. 아니, 정확히 말하면 만들어내는 시가 전에 비해 무기라고 하기엔 부끄러운 모조품 수준인 것이다. 종이 장미에는 향기가 없듯 모조품 같은 시에는 진실성이 결여되어 있기에 현실을 감당하기 불가능하다. “먼 곳에서부터/먼 곳으

로/다시 몸이 아프”지만, 그 아픔을 추스르고 다시 무엇인가 결행하고 도모하기 위한 기다림이 싹트는 곳 역시 먼 곳에서부터 일진데, 지금 여기에서는 견뎌를 통한 고통의 기다림만 있을 뿐이다. 희망에 대한 전망을 가질 수 없으므로 삶이 얼마나 고통스러운지 김수영은 전쟁체험을 통하여 뼈저리게 느낀바 있다. 그렇지만 이 시가 삶의 바닥에서 아픔만 호소하고 있는 것은 아니다. 제3연에서 제4연에 이르는 자리에 시인은 “여자에게서부터/여자에게로//능금꽃으로부터/능금꽃으로……”라는 시구를 배치해 놓았다. ‘여자’라는 말이 의미하는 상징성은 구석기 시대 ‘빌렌도르프의 비너스(Venus von Willendorf)’²⁸⁷에서 보듯 잉태, 다산을 생각하게 한다. 이 시에서도 여자는 생명의 잉태를 그 배면에 전제하고 있다. 비록 혁명은 실패했고, 쿠데타는 성공하여 먹구름 드리운 시대의 암울함 속에서, 시적 화자는 아프면서도 그 아픔을 견디며 새로운 생명을 잉태하려는 강한 신념을 보여주고 있다. 시에서 여자와 더불어 ‘꽃’ 역시 겨울과 천둥, 번개, 비바람을 극복하고 아픔을 견디며 생명을 틔우는 존재로 각인되어 있다. 조선시대의 회화에서 보듯 탐스러운 꽃은 다산을 상징한다. 그럼에도 불구하고 시인은 현실에 가해진 제약으로부터 몸이 아플 수밖에 없는 존재이다. 더구나 김수영처럼 유교적 윤리성, 도덕적 연결성으로 자신의 정치적 이상으로서의 시를 구현하려는 시인에게 유·무형의 강제가 수반될 때 그 아픔은 배가될 수밖에 없을 것이다. 김수영이 시를 통하여 아픔에 대한 자기성찰을 하면서도 이 작품이 비가풍이지 않고, 비극적 인식에 도달하지 않는 것은 여자와 꽃으로 상징되는 생명력이 잉태되고 있기 때문이다.

「먼 곳에서부터」를 통해 살펴보았듯 아픔, 고통, 불안감, 긴장, 기다림이라는 불쾌의 감정을 쾌로 전환시키는 송고의 미의식은 칸트와 마찬가지로 리오타르에게서도 동일하게 나타난다. 앞서 리오타르의 송고는 현시할 수 없는 것의 현시를 통해 나타나는 쾌의 감정이라고 했다. 리오타르의 송고는 감정의 동요가 빚어내

287) 사전에 의하면, 22,000년에서 24,000년 전에 만들어진 것으로 추정되는 11.1cm의 이 여자 조각상은, 주지하다시피 다산의 상징으로 주술적 숭배의 대상이 되었던 것으로 추측하고 있다. 한편에서는 이 작은 여자 조각상을 두고 태고적 이상적인 여자를 상징하기도 하고, 선사시대 유럽의 풍요의 여신이라고 하기도 하고, 행운의 부적이나 다산의 부적일 것이라고 주장하기도 한다는 것이다. 빌렌도르프의 비너스에서 알 수 있듯 선사시대로부터 여자는 다산의 상징으로 여겼던 점에 주목한다.

는 미규정의, 현시할 수 없는 것의 현시이다. 리오타르에 따르면 “칸트는 동요 (Agitation)를 판단력을 실행하는 정신의 활동이라고 명명한다. 동요는 규정되어야 할 어떤 것이 아직 규정되고 있지 않을 때만이 가능하다.”²⁸⁸⁾고 했다. 이에 근거해서 보면 김수영의 이 작품은 ‘아프다’라는 규정할 수 없는 동요가 일으키는 고통, 불안, 긴장의 불쾌가 쾌로 전화되어 기쁨과 희열의 생명을 잉태하는, “미지의 것을 느끼는 것에서 오는 쾌락”²⁸⁹⁾의 송고를 보여준다. 이처럼 김수영의 시에 나타나는 송고의 양상은 자연이라는 대상의 무한함이나 위대함이 불러일으키는 송고, 즉 불쾌가 쾌로 변하여 나타나는 안도감의 송고가 아니다. 4·19 이후 김수영의 시는 뉴만(Barnett Baruch Newman)이 현대예술에서 보여준 송고 감정에 부합한다. 그런 점에서 김수영의 시에서의 송고 특성이란 자유라는 ‘보여질 수 없는 것’이라든지, 자유를 구속하고 억압하는 정치적 상황으로부터 ‘표현될 수 없는 것을 암시하는 것’으로서의 송고라는 독특함을 표상하고 있다.

다음에 살펴볼 「피아노», 「깨꽃», 「돈」은 1963년 3월, 4월, 7월에 쓴 작품들로 ‘자본’과 ‘성찰’이라는 공통 주제를 다루고 있다.

피아노 앞에는 슬픈 사람들이 많이 있다

...(중략)...

피아노는 밥을 먹을 때도 새벽에도
 한밤중에도 울린다

...(중략)...

삭막한 집의 삭막한 방에 놓인 피아노
 그 방은 바로 어제 내가 혁명을 기념한 방
 오늘은 기름진 피아노가
 덩덩 덩덩 울리면서

288) J. F. 리오타르, 앞의 책, p.159.

289) 앞의 책, p.161.

나의 고갈한 비참을 달랜다
 병어리 병어리 병어리
 식모도 병어리 나도 병어리
 모든 게 중단이다 소라도 사념(思念)도 죽어라
 중단이다 명령이다
 부정기적인 중단
 부정기적인 위협
 ---이러면 하루종일
 밤의 꿈속에서도
 당당한 피아노가 울리게 마련이다
 그녀가 새벽부터 부정기적으로
 타운 순서대로
 또 그 비참대로
 값비싼 피아노가 값비싸게 울린다
 돈이 울린다 돈이 울린다

-「피아노」(1963.3.1) 부분

「피아노」 제1연 첫 행 시작을 “피아노 앞에는 슬픈 사람들이 많이 있다”라고 도발적으로 선언하듯 말한 것은, “어제 내가 혁명을 기념한 방”에서 “오늘은 기름진 피아노가/덩덩 덩덩덩 울리면서/나의 고갈한 비참을 달”래기 때문이다. 자본의 첨단, 혹은 부르주아를 상징하는 (60년대 초의) 피아노란 사물은 혁명과 양립할 수 없는 관계이다. 그러니 시인은 변혁된 세계를 꿈꾸던 ‘혁명을 기념한 방’에서 울리는 피아노 소리를 들으며 자신의 비참함을 달래는 것이다. “혁명은 안 되고 나는 방만 바꾸어버렸다”(「그 방을 생각하며」, 1960.10.30.)와 “여편네의 방에 와서 기거를 해도/나는 이렇듯 소년처럼 되었다”(「여편네의 방에 와서」, 1961.6.3.)에서 보듯, 4·19의 좌절과 5·16에 대한 반동으로 혁명을 꿈꾸던 그 방에서, 자본주의를 상징하는 ‘기름진 피아노가’ ‘돈’을 노래하고 있다. “피아노는 밥을 먹을 때도 새벽에도/한밤중에도 울린다”는 진술은 자본의 광기가 혁명의 방안을 점령군처럼 점령하여, “식모도 병어리 나도 병어리”로 만들며, “소라도 사

념(思念)도 죽”이고 모든 걸 중단시키고 있다는 것을 말해준다. 김수영은 이 시가 쓰여진 1963년의 풍경을 피아노로 상징되는 자본이 혁명의 공간을 잠식하여 삶의 진실을 희화화하는 것에 비유하여 자기성찰하는 중이다. 시의 마지막을 장식한 “돈이 울린다 돈이 울린다”는, 단순히 값비싼 피아노 소리가 내는 울림이란 게 부르주아적 삶으로 편입을 꿈꾸는 소시민의 탐욕이 아니라, 자본주의에 의해 속물화되어가는 정신에 대한 경계를 말함이다. 사실 현대에 있어 김수영처럼 자본에 굴복하는 정신의 타락을 경계하는 시인은 불행하게도 많지 않고, 자본의 승배를 자연스럽게 받아들여 시인 스스로 부르주아 혹은 프티부르주아로 살아가는 시인을 찾는 것은 그리 어렵지 않은 현실이 되었다.

나는 잠자는 일
 잠 속의 일
 쫓기어다니는 일
 불같은 일
 암흑의 일
 깨꽃 같이 작고 많은
 맨 끝으로 신경이 가는 일
 암흑에 휘날리고
 나의 키를 넘어서---
 병아리같이 자는 일

눈을 뜨고 자는 역센 일
 단명(短命)의 일
 쫓기어다니는 일
 불같은 불같은 일
 깨꽃같이 작은 자질구레한 일
 자꾸자꾸 자질구레해지는 일
 불같이 쫓기는 일
 깨꽃 깨꽃 깨꽃이 피기 전 일
 성장(成長)의 일

-「깨꽃」(1963.4.6) 부분

「깨꽃」은 현실에 안주하고 생활에 지쳐가며 일상에 매몰되는 시인의 자의식을 노출시키고 있다. 김수영은 시를 쓰는데 있어 현실을 스승 삼아 자신의 정치적 이상으로서의 시-이데아를 구현하려고 분투했다.

시인의 스승은 현실이다. 나는 우리의 현실이 시대에 뒤떨어진 것을 부끄럽고 안타깝게 생각하지만, 그보다도 더 안타깝고 부끄러운 것은, 이 뒤떨어진 현실을 직시하지 못하는 시인의 태도이다. 오늘날의 우리의 현대시의 양심과 작업은 이 뒤떨어진 현실에 대한 자각이 모체가 되어야 할 것 같다. 우리의 현대시의 밀도는 이 자각의 밀도이고, 이 밀도는 우리의 비애, 우리만의 비애를 가리켜 준다. 이상한 역설 같지만 우리의 현대적인 시인의 긍지는 <앞섰다>는 것이 아니라 <뒤떨어졌다>는 것을 의식하는 데 있다. 그가 <앞섰다>면 이 <뒤떨어졌다>는 것을 확고하고 여유 있게 의식하는 점에서 <앞섰다>. 세계의 시 시장에 출품된 우리의 현대시가 뒤떨어졌다는 낙인을 받는 것을 두려워하기 전에, 우리들에게는 우선 우리들의 현실에 정직할 수 있는 과단과 결의가 필요하다. 우리의 현대시가 우리의 현실이 뒤떨어진 것만큼 뒤떨어지는 것은 시인의 책임이 아니지만 뒤떨어진 현실에서 뒤떨어지지 않은 것 같은 시를 위조해 내놓는 것은 시인의 책임이다.²⁹⁰⁾

김수영에게 현실은 “눈을 뜨고 자는 억센 일/단명(短命)의 일/쫓기어다니는 일/불같은 불같은 일”일 뿐만 아니라 “깨꽃같이 작은 자질구레한 일/자꾸자꾸 자질구레해지는 일”이다. 깨꽃처럼 작고 자꾸 자질구레해지는 이유는 현실의 생활에 얽매어, 자본주의에 익숙해지는, 돈에 쫓기는 일상이 되어버려 시의 삶을 살지 못하는 자신에 대한 자기모멸 때문이다. 자본과 현실, 생활에서부터의 깨어남으로서의 자기성찰은 그가 생을 마감할 때까지 계속된다. 시인으로서 인간성 회복을 위한 김수영의 성찰, 즉 깨꽃이라든지, “모래야 나는 얼마큼 작으냐/바람아 먼지야 풀아 나는 얼마큼 작으냐/정말 얼마큼 작으냐……”(「어느 날 고궁을 나오

290) 「모더니티의 문제」, 『전집2』, p.516.

면서」, 1965.11.4.)에서처럼 모래알이라든지, 이처럼 아주 작은 것들에 투사(投射)된 저항의 의미는 현시할 수 없는 것에 대한 현시라고 하는 현대적 송고의 특성을 나타낸다. 김수영의 ‘자기모멸→자기성찰→자기 긍정’으로 가는 변증법적 전환은, 탄식과 은둔이 아닌 참여로, 설움과 비애가 아닌 사랑으로 변주되기에 이른다.

나도 돈을 만질 수 있다는 것이 대견하다
 무수한 돈을 만졌지만 결국은 헛 만진 것

...(중략)...

풀방구리를 드나드는 쥐의 돈
 그러나 내 돈이 아닌 돈
 하여간 바쁨과 한가와 실의와 초조를 나하고 같이 한 돈
 바쁜 돈---
 아무도 정시(正視)하지 못한 돈---돈의 비밀이 여기 있다

-「돈」(1963.7.1) 부분

「돈」은 자본주의 사회에서 생활인이 갖는 돈의 비애, 돈의 비망록을 형상화했다. 시인은 “나도 돈을 만질 수 있다는 것이 대견하다”면서도 결국은 “무수한 돈을 만졌지만” “헛 만진 것”이 될 수밖에 없는 것이 돈이며, 결국은 “풀방구리를 드나드는 쥐의 돈”처럼 어디론지 사라져가는 “내 돈이 아닌 돈”이라는 인식에 이른다. 생활의 현장에서 “바쁨과 한가와 실의와 초조를 나하고 같이 한” “바쁜 돈---”은 우리 모두 돈을 쫓는 삶을 살면서도 “아무도 정시(正視)하지 못”하는 “돈의 비밀이 여기 있다”는 결론을 제시하고 있다. 「돈」이란 시는 ‘돈’이란 주제를 정면으로 노출하는 산문적 진술에 가까워져 시적 형상화의 측면에서는 실패한 작품이다. 자칫 이 시가 돈타령으로 비칠 수 있다는 혐의가 충분한 것은, 시를 통해 자본주의 속성과 그 제도의 맹점을, 즉 빈익빈 부익부라는 사회의 모순이 제도적으로 형성되어가던 시대의 허상을 김수영의 방식으로 드러내지 못하고 돈의

설음, 돈의 비애만을 강조한 경향이 짙기 때문이다.

「피아노」, 「깨꽃」, 「돈」은 각각 혁명의 자리에 침투해 들어온 자본의 상징으로서의 피아노와, 깨꽃을 통해 일상이라는 현실(자본)에 매몰되고 안주해가는 시적 자아의 비애, 그리고 시인을 자본의 노예로 전락시켜버리는 돈이 갖는 의미를 일관되게 노정하고 있다. 김수영은 이 시들을 통해 의도적으로 4·19라는 혁명의 공간을 침탈하는 것들의 실체를, 즉 5·16이라는 역사의 반동에 의해 더욱 노골화되고 있는 자본과 결탁된 삶의 허구를 들춰내고자 했다. 그가 선택한 시적 전략의 방법은, 자본이라는 거대한 필요악 앞에서, 궁극적으로 현시할 수 없는 것으로서의 자유를 현시하고자 한 점이다. 그 과정에서 김수영은 자신을 때로는 딜레탕트(dilettante)에 가까운 회의주의자로, 혁명을 꿈꾸던 방에서 기름진 피아노 소리를 덩 덩 울리게 하는 자신의 비겁함을 노출하는 자기모멸의 모습으로 그리고 있다. 이것은 현시불가능성을 추상 회화로 현시하고자 했던 뉴만의 추상적 숭고에 가까운 것으로서, 결국에는 “미지의 것을 느끼는 것에서 오는 쾌감”이란 리오타르의 숭고 특성에 근접하고 있다. 「피아노」, 「깨꽃」, 「돈」에는 아직 그 미지의 것을 느낄 수 있는 쾌로서의 숭고가 제시되지 않고, 자기성찰이란 배움 속에 배태되고 있을 뿐이다. 다만 「깨꽃」의 시 마지막 행에 “성장(成長)의 일”이라고 씌어져 있지만, ‘성장’은 모호한 채로 시인의 성찰을 통과하는 어떤 결의로만 표상되고 있다. 김수영은 자신의 정치적 이상이나 현실에서 구현하고자 하는 형이상학적인 감정을 시로 형상화함에 있어서, 종종 숭고의 전략을 구사하고 있다. 특히 1960년대 김수영의 창작방법에서 주목할 점은, 4·19의 실패한 자리를 급속히 대체해가는 자본의 속성, 그리고 5·16 이후에 군사독재와 독점자본가가 결합된 관치경제의 맹점을 주목하면서 점차 자본을 자신의 중요한 시적 모티프로 작동시키고 있다는 것이다. 이 점은 현대의 숭고 특성과도 깊은 관련을 갖고 있다.

김수영의 시가 모더니즘에서 출발하여 참여시와 리얼리즘, 그리고 아방가르드적 사유로 이어지는 큰 흐름을 가지고 있음은 부인하기 어렵다. 이 말이 그의 시 세계를 형성하고 있는 의식의 다양성에 비추어 달리 해석할 점이 아니라면, 그의 시는 근본적으로 시대적 공간이나 역사적 사건에 제약받지 않고 현실에 대한 변혁의지를 담고 있다고 말할 수 있다. 그의 시는 현실이라는 자신의 시적 이데아

로서의 공간을 벗어나 존재할 수 없었으며, 그는 현실을 구속하는 이데올로기에 대항하여 온몸의 시학을 펼쳐보였다. 이러한 그의 세계 인식은 송고의 감정과 연관되어 있어서 그의 적지 않은 시들에서 송고 특성을 확인할 수가 있다.

주지하다시피 송고는 부정적 쾌의 감정으로 무한한 것, 위대한 것, 장엄한 것을 보았을 때의 공포나 두려움 같은 불쾌가 안도감 혹은 희열의 과정을 통해 쾌로 전이 되는 현상을 말한다. 김수영의 송고는 이처럼 근대 송고론의 초석을 놓은 버크의 송고 특성과 일치하는 면도 있고, 다른 방식으로 근대적 송고를 완성시킨 칸트의 송고론처럼 공포나 두려움의 대상이 자연이 아니라 인간 심의에 있다는 칸트의 송고 특성에 부합하는 부분이 있다. 또한 다른 한편으로, 뉴먼의 추상적 송고에 기초하여 현시할 수 없는 것의 현시를 송고라 말하는 리오타르의 현대적 송고의 관점에서 해석할 수 있는 여지도 있다.

김수영이 시에서 송고를 추동시키는 특징을 몇 가지로 나눠보면 그의 작품에서의 송고의 경향성을 파악해 볼 수 있다. 첫 번째 나타나는 송고 특성은, 「폭포」에서처럼 “곧은 절벽” “무서운 기색” “규정할 수 없는 물결”이 암시하는 무한한 것에 대한 공포나 두려움으로서의 부정적 쾌다. 거대하고 무한한 것 앞에서의 송고는 자연이라는 대상 그 자체보다, 자연의 위대함을 정신으로 극복해가는 과정에서 발현하는 불쾌를 통한 쾌의 추구를 말한다. 즉 “나타와 안정을 뒤집어놓은 듯이/높이도 폭도 없이/떨어진다”라는, 자연에서 정신으로의 전복은 위대한 송고 정신을 표상한다. 이 작품의 경우, 자연이란 무한한 것 앞에서 느낀 공포(불쾌)가 쾌로 전환되는 송고에서, 고통을 수반하는 쾌는 자연이 아니라 인간의 마음, 이성에 있다는 송고로 전환된다. 여기서 송고는 현실의 생활을 전복하여 시적 이상을 실현하기 위해 고매한 정신을 구현하려는 고양된 감정으로 추동된다. 두 번째 「구름의 파수병」과 「바뀌어진 지평선」에서 보듯 전자는 생활과 시의 불일치에서 야기되는 시의 반역이 고통으로 고양되어지는 송고 특성과 관련된 것이다. 후자는 생활을 통한 자기성찰과 현실과의 고투라는 부정적 쾌가 ‘온몸’의 시라는 신체와 결합하며, 미지의 것을 강하게 느끼는 데서 비롯되는 기쁨의 혼합감정으로서의 송고를 추구한다. 여기서 독특한 것은 신체라는, 기존의 송고 어법(자연과 이성)으로는 해석되지 않는 김수영의 온몸 시론이, 신체나 영혼을 포함하는 리오

타르의 송고 개념에 의해 해석된다는 점이다. 세 번째 「눈」과 「먼 곳에서부터」를 통해 나타나는 감정으로서는, 아픔, 고통, 불안감, 긴장, 기다림이라는 불쾌의 감정을 꽤로 전환시키는 송고와, 현시할 수 없는 것을 현시하려는 송고가 중층 구조로 나타나는 경우이다. 여기서 송고의 형태는 자유라는 고양된 감정으로 나타나는데, 전자는 시인이 내면적으로 자유로워지기 위해 자유가 고양된 감정의 송고이며, 후자는 시대적 자유를 위한 시적 투쟁에서 발생한 아픔이 고양된 자유이다. 네 번째 「피아노」와 「돈」에서는 혁명의 자리를 대신하는 자본에 종속되어 가는 생활의 비애를, 「깨꽃」에서는 일상성에 매몰되는 현실의 각성을 송고 감정으로 표상한다. 그러나 큰 틀에서는 「깨꽃」 역시 늘 쫓기어 다니는 일상의 원인이 돈이라는 자본에 있으므로, 세 작품 모두 자본과의 투쟁에서 속물화되어가는, 즉 자본이라는 부정적 쾌를 통해 추구하는 송고 양상을 보여준다.

김수영의 시에 나타난 송고 특성은 자연과 현실을 대비시켜 시적 이상을 추구하기 위한 고매한 정신(「폭포」 1957), 정신의 연결성이 강조된 송고 미의식으로 생활과 시의 불일치에서 오는 고통(「구름의 파수병」 1956, 「바뀌어진 지평선」 1956), 자유 실천 의지(「푸른 하늘을」 1960, 「헬리콥터」 1955), 치열한 자기성찰(「눈」 1956, 「먼 곳에서부터」 1961), 자본과의 대립 혹은 자본으로부터의 각성(「피아노」 1963, 「깨꽃」 1963, 「돈」 1963) 등을 주제로 한다. 그는 자신의 시적 이상을 추구하는 과정에서 예술 자체를 목표로 설정한 적이 없다. 김수영에게 예술은 현실과 생활을 시로 변혁해가는 과정에서 그가 선택한 매개였으므로, 그는 예술 자체를 위해 순교하지 않았다. 그의 시는 송고의 대상에서 최적화된 소재를 찾을 수 있는 현실과 생활이 있었기에 예술 자체가 목적일 필요도 없었다. 리오타르가 “송업은 예술 자체에 있지 않다. 송업은 예술에 대한 관조에 있다.”²⁹¹⁾라고 한 것은, 송고는 예술작품이 아니라, 그것을 수용하는 예술가의 몫이기 때문이다. 그런 점에서 김수영은 송고 예술을 관조하는 입장에서 송고를 시적으로 추동시킨 시인이다. 앞서 살펴본 시 이 외에도 그의 다른 시에서 역사의 반동, 불

291) J. F. Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, 리오타르, 유정완 외역, 「송업과 아방가르드」, 『포스트모던의 조건』, 민음사, 1998, p.228.

이 책에서는 송고를 송업으로 번역했는데, 송업의 의미에는 송고하고 존엄하다는 송고가 포함되어 있으므로, 본고에서는 송고의 뜻으로 사용한다.

은성, 자기모멸과 자기 풍자 역시 고통을 수반하는 매우 강한 감정의 쾌로 송고 특성을 표상한다. 김수영은 시에서 관념을 배제하고 “현대성예의 도피”²⁹²⁾를 부정했다. 그는 현실과 생활이라는 공간에서 자신의 시적 이상을 추구하다보니, 현실과 부딪치는 것들과 맞서 부정성의 극복이라는 정신을 추구했다. 그러다보니 그의 송고 특성 역시 부정성의 송고, 혹은 부정적 쾌로서의 송고 특성에 부합했던 것이다.

292) 김수영은 「<현대성>예의 도피-1964년 6월 시평-」에서 박이도의 「모자(帽子)」를 혹독히 비판하며, “이것이 한국의 현실이라고 볼 수 있는가? 어릿광대의 유희도 분수가 있다. 이러한 시대착오는 단적으로 말해서 <신라(新羅)>예의 도피나, <순수>예의 도피와 유(類)를 같이하는, 현대성예의 도피라고 볼 수밖에 없다.”(『전집2』, pp.530-531.)라고 힐난 할 만큼 현실을 외면한 관념적인 시를 현대성예의 도피라고 부정했다.

V. 결론

이상에서 본 논문은 김수영의 아방가르드 시학을 고찰하고자 하였다. 해방 직후 다다이즘과 초현실주의의 자동기술법을 시에 도입한 이래로, 김수영 특유의 설움의 정서와 결합된 아방가르드의 정신이 전개된다. 반동, 혁명, 불온 등의 개념이 김수영의 고유한 아방가르드 정신을 집약하고 있다. 그러나 거기에서 한 단계 더 나아가 김수영은 불화의식과 숭고의 미학을 천착함으로써 독자적인 아방가르드 시학을 정립하는 데에 이르게 된다. 본고는 이 과정을 해명하는 데 집중하였다.

김수영에 대해서는 대체로 모더니즘의 정신을 실현한 시인이라는 평가가 지배적이었다. 하지만 서구의 모더니즘을 직수입한 모더니즘에 대해서 김수영은 비판적 태도를 견지했다. 그것은 현실정치에 대한 의식의 결여, 언어의 유희를 모던이라고 착각하는 모더니스트들, 추상적이고 난해한 형식에 얽매인 작품의 경향, 목가적 현실 도피 등으로 귀결되는 한국 모더니즘에서 김수영은 오히려 한국 문단의 시대착오적인 낙후성을 보았던 것이다. 김수영이 ‘한국 모더니즘의 위대한 비판자’로 그 한계를 극복할 수 있었던 것은, 현실과 문학과 자기 자신을 일체로 보고 치열한 비판정신을 잃지 않았기 때문이다. 도덕적 염결성과 자기파괴를 감수하는 자기 성찰적 자세, 현실에 대한 유자(儒者)적 비판정신은, 시대사적인 전환기마다 그의 정신을 단련시켜서 한국문학의 차원을 끌어올리는 결과를 낳게 했다. 이처럼 김수영의 시 세계에서 역사현실이 전면에 등장하게 된 계기는 4·19라 할 수 있다. 역사적 체험을 통해서 그는 모더니즘의 또 다른 이름이라 할 수 있는 아방가르드의 세계로 진전할 수 있었던 것이다. 그는 해방 직후부터 이미 다다이즘과 초현실주의에 대한 깊은 자각과 이해를 바탕으로 아방가르드의 기법을 체화했으며, 그것이 이후에 등장하게 되는 ‘설움’, ‘반동’, ‘혁명’, ‘불온’ 등의 주요 아방가르드 개념에 영향을 주었던 것이다. 현실의 지배적 이데올로기에 맞서는 그의 정신이 아방가르드 정신으로 무장한 문학을 견인하였던 것이다.

이처럼 4·19 이후 김수영은 반동, 혁명, 불온 등의 전위 의식을 자신의 문학을 통해 심화시켰다. 그러나 헤게모니를 쥔 기성질서와 반공이데올로기에 맞서 시적

대응을 하는 과정에서 그에게 필요한 것은 예술적 토대가 될 수 있는 미학이었을 것이다. 시인으로서 자기각성과 윤리적 연결성에 더해 위반의 시학을 펼칠 수 있는 아방가르드의 미학이 필요했던 것이다. 아방가르드 미학은 전통과 기존질서를 전복하고 새로운 것을 창조할 수 있는 점에서 김수영의 수용적 요구와 맞아떨어졌을 것으로 판단된다. 아방가르드는 지난 20세기를 대표하는 첨단, 가장 파괴적인 전위예술운동일 뿐 아니라, 역사적으로 가장 첨예한 예술적·정치적 반란을 태동시킨 유형이었다. 이 논문에서는 그런 점을 반영하여 설움의 정서를 기반으로 반동, 혁명, 불온 등의 정신이 아방가르드와 관련되어 있음을 해명하고 그것이 불화의식이나 송고의 미학과 결합되면서 독자적인 아방가르드 시학으로 발전하였다는 것을 해명하고자 했다. 구체적으로 김수영이 아방가르드를 수용하면서 그의 작품세계가 어떻게 변화했는지, 그리고 아방가르드적 정신을 통해 말하고자 했던 것은 무엇인지, 또 아방가르드의 정신이 실현된 시 작품을 통해 현실을 어떻게 변혁시키려고 했는지를 규명하고자 했다. 이 논문에서 다루었던 내용을 정리하면 다음과 같다.

Ⅱ장은 ‘김수영의 아방가르드 인식’을 분석했다.

1절에서는 ‘아방가르드 정신과 미학’을 검토했다. 여기에서는 20세기 초를 혁명적으로 수놓은 전위예술운동의 본질과 그 정신은 무엇이며, 특히 아방가르드 미학의 핵심인 송고의 미학이 무엇인지 살펴보았다.

2절에서는 ‘해방 직후 아방가르드의 수용’이 어떤 경로를 통해 이루어졌으며 그 내용은 무엇인지 규명하고자 했다. 김수영의 아방가르드 수용이 다다이즘과 초현실주의 정신의 수용이란 차원에서 진행된 점을 중심으로 분석하였다. 이 과정에서 김수영의 아방가르드 수용에 영향을 준 인물로 임화와 박일영을 주목하였다. 김수영이 임화를 존경하여 그의 사무실에서 외국잡지 번역 등 좌익 일을 한 것이 이십대 중반 무렵이며, 전쟁 발발 후 임화에 대한 추종으로 문학가동맹에 가입한 것과, 북으로 끌려가 의용군이 되고, 자전적 소설 『義勇軍』에서 임화를 자신의 우상으로 기술한 점 등은 임화에 대한 예술적 사상적 경사가 상당했다는 것을 보여준다. 임화는 열아홉 살에 다다이즘을 섭렵하고, 아방가르드 예술을 당대의 그 어떤 예술가보다 열정적으로 수용했다. 뿐만 아니라 문학을 정치적 투쟁

으로 밀고나가며 현실을 변혁할 수단으로 여겼다. 25세에 작품 활동을 시작한 김수영에게 임화라는 존재는 단순히 시인이나 비평가로서의 위치를 넘어 예술의 효용가치와 목적, 예술의 현실비판 의식, 예술의 부정성이 가진 힘 등 아방가르드의 의식을 심어준 인물이라고 추측할 수 있다. 다만 김수영은 소시민성과 개인주의적 성향, 도덕적 연결성으로 임화처럼 사회주의 전위도 될 수 없었다. 또한 박인환처럼 모더니즘을 발산하는 화려한 모던 보이도 될 수 없었다. 초현실주의자 박일영은 김수영이 자신의 유일한 스승이라고 산문에서 말할 만큼 그에게 문학하는 자세를 가르쳐준 인물이다. ‘기법으로서의 아방가르드’에서는 다다이즘과 초현실주의 정신의 수용이 작품에서 기법으로 수용되는 과정을 분석하였다. 다다이즘과 초현실주의 정신의 수용은 김수영의 산문을 통해 좀 더 구체적으로 드러난다. 김수영은 산문을 통해 전위성을 언급함과 동시에 다다이즘을 옹호하는 구체적 진술을 하고 있으며, 일기에서 초현실주의에 대한 깊은 애정 또한 여과 없이 표현한다. 5·16 쿠데타 이후 김수영은 김이석의 집에 숨어 지내며, ‘우리 문학에는 무의식도 양가주망도 없다. 프랑스로 현대문학과 현대예술을 공부하러 가겠다’는 말을 할 정도로 김수영은 한국문학의 현실에 대해 비판적이었다. 무의식과 양가주망은 브르통과 아르토 등의 초현실주의 예술가들 사이에서 중요한 주제이기도 하다. 본고에서 새롭게 강조된 점은 김수영의 40년대 시를 초현실주의적 자동기술법의 차용을 중심으로 검토한 것이다. 특히 앙드레 브르통이 언급한 자동기술법을 김수영의 시에 나타난 자동기술법과 비교 검토하여, 김수영이 왜 자동기술법을 표현했는지, 그의 시에서의 초현실주의와 자동기술법이 어떤 의미를 지니는가를 밝히고자 했다. 일찍이 김현승이 김수영의 1960년대 시에서 자동기술법의 흔적을 확인했지만, 본고에서는 1940년대부터 그의 시에 초현실주의 기법이 도입되었다는 것을 작품을 통해 분석하여, 초기부터 후기에 이르기까지 전 시기에 걸쳐서 아방가르드 미의식이 작동하고 있음을 확인했다.

3절 ‘설움이 지배하는 아방가르드 정신’은 ‘설움극복의 의지와 전통부정의 정신’과 ‘설움에 내재하는 타자 사랑의 정신’으로 구분하여 분석했다. 설움에 있어서 ‘설움극복의 의지와 전통부정의 정신’이란 ‘4·19 이전의 설움 의식’을 말하는데 이는 다시 ‘전통의 부정으로서의 설움’이라는 특징을 갖는다. 이 말은 6·25 전

쟁으로 인한 가정의 파괴, 사랑의 상실·해체가 전통의 부정으로서의 설움을 가져왔다는 것을 의미한다. 즉 김수영의 시는 설움을 통해 전통을 부정하는 방향으로 나타나는데, 그는 1950년대 초의 개인사적 체험과 사랑의 부재를 시적으로 승화시켜서 남북 분단이 낳은 반공 이데올로기에 대한 부정, 자본주의가 형성되어가는 과정에서의 정치사회적 문제 등으로 시 의식의 지평을 넓혀갔다. 이는 전통으로 상징되는 기득권세력, 기존의 이데올로기를 부정하지 않고는 미래로 나갈 수 없다는 판단으로 이어졌고, 그것이 설움이라는 정서를 유발했으며, 따라서 전통의 부정은 피할 수 없는 현실이었다. ‘설움에 내재하는 타자 사랑의 정신’이란 ‘5·16 이후의 설움 의식’을 말하는데, 이는 다시 ‘전통의 긍정으로서의 설움’이라는 특징을 갖는다. 이 말은 「사랑의 변주곡」, 「현대식 교량」에서 보듯, 긍정의 대상이 되는 전통이 단순히 관습으로서의 전통을 지칭하는 게 아니라, 지배적 현실에서 배제된 타자와 반동에 대한 설움의식이 그들의 역사에 대한 사랑으로 발전했다는 것을 의미한다. 그런 변화 과정을 통해 보았을 때 설움이 전통의 긍정의 정신으로 발전하는데 있어서 사랑이 매우 중요한 매개로 작용함을 알 수 있다.

III장에서는 ‘김수영의 아방가르드 정신’을 분석했다.

1절의 ‘정치적 반동과 시적 반동’은 ‘반동 정신의 외면화’와 ‘반동 정신의 내면화’로 구분하여 분석했다. 김수영은 「거대한 뿌리」나 「중용에 대하여」에서처럼 반동 정신을 직접적으로 시에 드러내는 전략을 취하는데 이럴 경우는 반동의 외면화로 볼 수 있다. 그러나 5·16 이후의 절망적 상황에 대한 전략으로 그의 시는 반동 정신이 내면화되는 경우가 많은데, 그것은 「죄와 벌」에서 보듯 다다이즘의 자기 모멸적 자기 파괴의 전략을 서슴없이 감행하고 있다.

2절의 ‘혁명과 반혁명’에서는 4·19와 5·16이 그의 아방가르드 정신에 끼친 영향을 살펴보았다. 「푸른 하늘을」, 「아픈 몸이」, 「그 방을 생각하며」, 「사랑」처럼 그는 4·19에 대한 기대와 좌절을 ‘고독한 시의 혁명’ 의식으로 보여주는가 하면, 「시」, 「절망」, 「X에서 Y로」, 「말」처럼 5·16이라는 ‘반혁명에 대한 절망과 자기부정’을 중심으로 그와는 다른 아방가르드 정신을 드러내고 있다. 이 무렵 김수영의 시는 4·19 이전과 확연히 다른 세계관을 보여주지만, 혁명의 좌절은 오히려 혁명에 대한 욕망을 더욱 강화하고 있다. 5·16에는 그 욕망이 철저하게 내면화된

다. 결국 반혁명에 대한 절망은 자기부정이 강한 시로 나타날 수밖에 없었다. 김수영처럼 윤리의식과 도덕적 자기 연결성이 강한 시인은 현실에서의 좌절을 자기 부정을 통해 돌파하려는 양상을 보이는 경우가 많다. 자기부정과 자기모멸이라는 자학적 극단의 한 방법은 오히려 그가 내면적으로 거대한 정치 이데올로기와 대립하고 있다는 것을 역설적으로 입증한다.

3절 ‘불온의 정신’은 ‘불온의 미학과 문학의 정치성’과 ‘불온시와 금기 위반’에 대하여 살펴보았다. 불온 개념은 김수영의 독특한 언어로 표현된 아방가르드의 정신이다. 그는 불온을 “전위적 불온성”이라고도 표현 했는데, 이는 전위를 뜻하는 ‘아방가르드’와 기존질서·기성세력을 거부하는 ‘불온’의 합성어로, ‘불온’에 내포된 아방가르드 의식을 드러낸다. ‘불온의 미학과 문학의 정치성’을 논하는 데 있어서 김수영의 미학적 정치성의 문제는 랑시에르의 관점에서 살펴보았다. 김수영에게 있어 정치적인 참여의 문제는 랑시에르가 언급한 ‘치안(la police)’으로서의 정치 그 너머에 있는 잉여로서의 ‘정치적인 것(le politique)’을 의미한다. 치안, 즉 질서체제의 영역과는 차별화된 잉여로서의 정치를 강조한 랑시에르처럼, 김수영은 반공 이데올로기라는 ‘치안’으로서의 현실정치와 시적으로 투쟁하는 한편, 치안으로서의 논리를 벗어나 ‘정치적인 것’을 지향하는 문학을 자유와 불온이라는 담론으로 표출하였다. ‘불온의 미학과 문학의 정치성’이라는 불온정신의 구조를 은유적으로 가장 잘 드러낸 작품으로 「풀」을 꼽았다. 「풀」은 단순한 불온시가 아니라 불온의 미학적 정치성을 담보한 작품이기에 시 분석을 통하여 그 정신을 좀 더 자세히 살펴보았다. 「풀」은 세계와 대지의 투쟁으로서 불온이 개진된 작품이다. 여기서 말한 ‘세계의 개진(開陳)’은 하이데거의 용어를 말한다. 김수영은 ‘시에 있어서의 모험이란 말은 세계의 개진(開陣), 하이데거가 말한 <대지(大地)의 은폐>의 반대되는 말이다.’라고 한 바 있다. 김수영의 「풀」에 등장하는 ‘풀’과 ‘바람’은 세계와 대지가 하나의 투쟁 관계인 것처럼 투쟁을 통하여 상생하는 것으로 보았으며, ‘풀’을 통하여 김수영은 미학적 정치성을 표상하고 있는 것이다. ‘불온시와 금기 위반’은 현실 정치의 이데올로기가 그어 놓은 반공이라는 금제의 선을 넘어서 자유를 추구하려는 「라디오 계」, 「허튼소리」, 「연꽃」, 「金日成萬歲」 등의 작품을 통해 금기를 위반하는 시도를 집중적으로 분석했다.

IV장은 ‘새로운 아방가르드 시학의 모색’으로 ‘불화의식’과 ‘송고의 미학’을 중심으로 분석하였다.

1절의 ‘불화의식’에서는 ‘현실세계와의 불화와 걱정’의 전면화, ‘자기 자신과의 불화와 자기풍자의 일상화’로 구분할 수 있다. 김수영의 불화는 현실과 타협하지 못하는 그의 천성에서 비롯되었지만, 특히 유교적 세계관에서 학습된 도덕적이고 윤리적인 성격, 귀족적이며 자유주의적인 성향 등에서도 그 원인을 찾을 수 있다. 하지만 그의 불화의식은 주로 정치적 이데올로기와 불화하는 과정에서 발생한 것이다. 그는 생활 현실이라는 일상적인 공간에서 시를 쓰지만, 시란 것이 현실 그 너머의 진리, 즉 이데아의 현현이라고 믿는다. 따라서 김수영은 자신의 시적 이상을 구현하는 과정에서, 예술적 이상의 개진을 가로 막는 현실과 부딪칠 수밖에 없었다. 특히 4·19이후 그의 시에서는 1940년대와 1950년대를 거치며 형성된 이른바 비애와 설움의 정서가 개인적 설움에서 사회적·정치적 비애와 설움의 정서로 확대된다. 불화가 전면에 등장하는 시기에도 설움의 정서는 더 증폭되어 작동되고 있었던 것이다. 물론 1940년대나 1950년대에 비해 1960년대의 설움은 좀 더 내면화되었지만, 당시의 사회적·정치적 이슈가 자유라는 담론을 중심으로 형성되었을 뿐, 그의 자유를 추진한 것은 설움에서 기원한 것이다. 김수영이 현실과 불화하는 이유는 설움을 발생시키는 원인, 즉 정치사회적으로 억눌린 자와 더불어 불화의 감정을 공유하는 데서 찾아진다. 이것은 걱정’의 전면화라고 할 수 있을 정도로 현실세계와의 불화가 작품의 전면에 등장하는 결과를 낳는다. 「하, 그림자가 없다」, 「우선 그놈의 사진을 떼어서 밑씻개로 하자」 등이 바로 현실세계와의 불화를 시적 모티프로 한 작품들이다. 다른 한편 불화가 내면화되는 경우가 있다. 그것은 ‘자기 자신과의 불화와 자기풍자의 일상화’에서 살펴보았다. 그것은 그의 작품세계에 있어 또 하나의 변곡점이 된 5·16 이후의 상황에 대한 시적 대응이다. 김수영은 이 시기에 불화의식을 현저하게 은폐시킨다. 그의 시는 현실로부터 도피한 「여편네의 방에 와서」 사랑의 희망을 보기도 하지만, 「술과 어린 고양이」에서처럼 자학적인 자기풍자를 보이기도 하고, 「어느 날 고궁을 나오면서」(1965.11.4.)에서 보듯 소시민적 삶에 대한 자기 고발적 성찰을 나타내고 있다. 허무와 좌절, 무력감의 정서가 시를 지배하는 것은 군사정권의 공포에 맞

서기에는 김수영의 소시민적 성격이 일조한 탓도 있지만, 그는 자기부정을 통해 자기 자신과의 불화를 형성하고 있다. 김수영 시의 미덕이기도 하고 한 특징이기도 한 자기부정, 자기모멸을 통한 구원은, 시의 지향점이 내면과 대화하는 선(禪)적인 해탈이라면 문제될 게 없다. 그러나 정치적 이데올로기에 의한 현실로부터의 도피성 자기부정, 자기모멸과 자기풍자의 일상화, 해탈로의 귀의는 허무로 빠질 소지가 있다. 본고는 5·16 이후 시를 주로 풍자와 해탈로 분석한 기존 연구의 성취를 존중하면서도, 다다이즘의 자기파괴를 연상시키는 김수영의 자기모멸적인 창작방법이 당시의 김수영이 취할 수밖에 없었던 시적 전략이라고 보았다. 김수영의 시에 은폐된 불화란, 현실과 대립하는 시적 자아가 현실로부터 퇴행적인 모습을 보일 때, 모멸감을 느낀 또 하나의 정직한 시적 자아가 분열하는 과정으로 파악했다. 김수영에게 자기부정이나 자기모멸은 단순히 현실에서 퇴행한 도피처로서의 공간만이 아니라, 역사에 눈 떠가는 소시민 시인으로서 현실에 대한 불화의식을 내면화하여 시적 이상에 접근하려는 소산이라고 본다. 설령 그의 자기부정과 자기모멸이 현실에서 한계를 노정할 수밖에 없다 할지라도, 김수영만의 독특한 창작방법으로서의 자기부정과 자기모멸은 자기 자신과의 불화를 통해서 세계를 변혁하고자 하는 새로운 아방가르드 시학의 모색으로 볼 수 있다. 본고는 이 점에 주목하여 불화의식을 설움, 반동, 혁명, 불온 등의 정신이 응축된 것으로서, 김수영의 아방가르드 미의식이 시학의 방법으로 도출된 것으로 판단했다.

2절 ‘송고의 미학’은 ‘현실의 부정성에 맞서는 부정적 쾌의 전략’과 ‘자본의 지배에 맞서는 자유의 현시’를 중심으로 분석했다. 김수영의 아방가르드 정신을 규명하는 데 있어 송고 개념은, 부정적 쾌를 동반하는 송고의 부정성에서 그 근거를 발견할 수 있다. 버크와 칸트에 의해서 근대 미학에 편입된 송고 개념은 부정적 쾌를 동반하는 경험으로서 일반적인 미의식과 구별된다. 그것은 아방가르드 예술에서 아방가르드 송고를 발견하는 리오타르에서 새로운 성격을 얻게 된다. 리오타르의 현대의 송고론은 ‘현시할 수 없는 것’을 ‘지금, 여기’의 사건을 통해 재현하는 것으로 발전한다. 아방가르드의 속성이 끊임없이 부정하면서 변혁과 혁신을 추구하는 것인데 리오타르는 거기에서 현시할 수 없는 미지의 것이 지금 나타나는 사건을 발견하고 있다. 여기에서는 우선 버크와 칸트에서 비롯된 부정적

쾌의 경험이 현실에 대한 김수영의 부정성에 이어진다는 것을 해명하고, 그것이 리오타르의 아방가르드적 송고로 발전하는 과정을 추적하고자 하였다. 먼저, ‘현실의 부정성에 맞서는 부정적 쾌의 전략’에서는 부정적 쾌의 경험이라는 송고의 부정성이 나타난 김수영의 시를 검토했다. 김수영은 시에서 김소월처럼 자연을 노래하지 않았고, 자연 그 자체를 대상으로 사랑이나 그리움, 이별이 투영된, 전통적인 한의 정조가 배어나는 시를 쓰지 않았다. 그에게 자연은 송고 감정을 고양시키는 거대하고 무한한 대상이 아니었으며, 자연의 아름다운 이미지는 미적으로 형상화할 만한 대상이 아니었다. 김수영은 오히려 시에서 서정시적 자연 이미지를 제거하며 자연에 내재된 정신을 표상한 시인이다. 형이상학적인 정신을 자연에 투사하여 자신의 시적 이데아를 발현하는 게 그는 시라고 생각했고, 또한 그러한 창작방법이 자기의 시적 이상을 추구하는 일이라 여겼다. 그런 점에서 그의 시는 자연이라는 무한한 대상에서 느끼는 공포나 두려움이 쾌라는 희열로 작동되어지는, 부정적 쾌로서의 송고 메커니즘을 시에서 실현했던 것이다. 김수영의 「폭포」가 대표적이다. 그는 폭포라는 자연물을 대상으로하고 있지만, 자연물로서의 폭포는 시의 무늬만 형성할 뿐 실제 이 시의 주제는 송고한 정신, 표상할 수 없는 표상, 현시 할 수 없는 고매한 진리, 도래해야할 정신적 가치, 즉 현실에서 실현되어야 할 진정한 자유 등을 표현하고 있다. 김수영에게 있어 자연은 아름다움을 표상하거나, 이별의 슬픔을 간직한 낭만주의적 자연이 아니라, 생활의 비애를 매개하는 사물로서의 자연이며, 정치적 현실에 대응하는 과정에서 무력감이나 자기부정, 자기풍자를 수행하는 모티프로 작용하는 자연인 것이다. 「폭포」에서도 폭포라는 자연에서 연상되는 거대함, 무한성이라는 공포의 감정, 즉 불쾌의 감정이 쾌로 전환되는 과정에 개입하는 것은 자연이라는 대상 자체가 아니고 (외형적으로는 자연으로 보이지만), “곧은 소리”로 상징되는 정신의 연결성이 강조된 점에서 송고 미의식을 표상하고 있다. 이처럼 시에서 보이는 김수영의 송고는, 부정적 쾌가 지닌 송고 메커니즘의 속성을 포함하고 있다. 다른 한편, ‘자본의 지배에 맞서는 자유의 현시’에서는 「푸른 하늘을」 분석에서 보듯 자유의 실현을 위한 과정에서 드러나는 아방가르드의 송고 미학을 고찰했다. 장-뤽 낭시에 의하면 “‘송고’가 항상 같은 이름으로 불렸던 것은 아니다.”²⁹³⁾ 때에 따라 소망의

대상이 되거나, 목표가 되거나, 낯지시 환기되거나 한다는데 자유와 사랑도 그렇다. 「푸른 하늘을」이 자유의 순수함을 노래했다면 「헬리콥터」는 비상을 통한 자유의 비애, 자유의 고통을 보여준다. 김수영의 송고의식은 자유를 통해 드러나더라도 「푸른 하늘을」과 「헬리콥터」처럼 양상이 다르게 전개되는 특징을 갖는다. 이는 그의 시가 관념이 아닌 현실과 생활을 매개로 매개되는 독특함 때문이다. 김수영은 자유를 자유 자체로 드러내지 않고, 자유를 얻기 위한 실천적 과정에서 야기되는 억압이나 불협화음을 극복하는 과정을 통해서 자유를 환기한다. 그래서 그의 자유에는 비애를 통해 쾌로 전이되는 과정, 즉 자기성찰과 자기부정을 통한 고양된 감정이 쾌로 전이 되는 과정이 중요한데, 이것이 송고의 감정을 동반한다. 자유를 위한 비애와 설움의 변증법적 고양이야말로 송고에서 느끼는 희열이라고 할 수 있다. 「눈」과 「먼 곳에서부터」를 통해 알 수 있는 송고는 각성을 통한 깨달음, 치열한 자기성찰을 그 주요 모티프로 한다. 「눈」에는 자연을 묘사하는 눈의 정조가 아니라 마음의 눈, 정신의 눈을 뜨려는 성찰의 눈이, 「먼 곳에서부터」는 아픔, 고통, 불안감, 긴장, 기다림이라는 불쾌의 감정을 쾌로 전환시키는 송고가 내재되어 있다. 「눈」과 「먼 곳에서부터」는 정신이 깨어나려는 동요의 감정을 바탕으로, 현시할 수 없는 것의 현시를 지향하고 있다. 김수영 시에서의 지금까지 나타난 송고 특성이 정신적인 것을 추구하는 과정에서의 부정적 쾌였다면, 「피아노」와 「돈」의 경우는 자본이라는 물질적 사물에 대한 성찰이 나타난 송고를 보여준다. 김수영은 「피아노」로 상징되는 자본이 혁명의 공간을 잠식하여 삶의 진실을 희화시키는 것에 대한 반동으로 자기성찰 중이다. 혁명을 꿈꾸던 방에서 밤낮으로 자본을 상징하는 피아노 소리가 덩덩 울리는 것을 듣는 시인은 돈의 비애를 넘어 자기모멸에 휩싸이게 한다. 자본을 매개로 벌이는 자기와의 투쟁은 생활인으로서 고통을 수반할 수밖에 없다. 시인이 현시할 수 없는 것, 정신의 해방을 추구하기 위한 자본과의 고투는, 피아노로 상징되는 자본을 부정하고 미지의 것을 느끼는 것에서 오는 송고를 추구한다.

끝으로 김수영 시의 송고 특성을 정리하면 다음과 같다. 첫째, 「폭포」에서 폭포가 암시하는 것은 무한한 것에 대한 공포나 두려움으로서의 부정적 쾌다. 그러

293) 장-뤽 낭시, 「송고한 봉헌」, 장-뤽 낭시 외 7인, 앞의 책, p.50.

나 거대하고 무한한 것 앞에서의 송고는 자연이라는 대상 그 자체보다, 자연의 위대함을 정신에 투사하여, 궁극적으로 현실에서 정신적인 것을 찾으려는 고통의 불쾌를 통한 쾌의 추구를 말한다. 둘째, 「구름의 파수병」과 「바뀌어진 지평선」에서 보듯 생활과 시의 불일치에서 야기되는 시의 반역이 고통으로 고양되어지는 송고이다. 셋째, 「눈」과 「먼 곳에서부터」처럼 아픔, 고통, 불안감, 긴장, 기다림이라는 불쾌의 감정을 쾌로 전환시키는 송고와, 현시할 수 없는 것을 현시하려는 송고가 중층 구조로 나타나는 경우이다. 넷째, 「피아노」와 「돈」에서는 혁명의 자리를 대신하는 자본에 종속되어 가는 생활의 각성과 자본과의 투쟁에서 속물화되어가는, 즉 자본이라는 적과 투쟁하는 과정에서의 부정적 쾌를 통해 추구하는 송고 양상을 보여준다.

이상과 같이 김수영의 아방가르드 시학에 관하여 살펴보았다. 본 연구는 즐고(『김수영의 아방가르드 메타포 연구-‘반동’과 ‘불온’ 개념을 중심으로』, 『한어문교육』 Vol.36 No. 한국언어문학교육학회, 2016.)를 포함해서 아방가르드의 관점을 보여준 기존의 논의들이, 불온시 논쟁 이라든가 전위성에만 주목하여 김수영과 아방가르드라는 근본적인 문제에 대하여 면밀하게 고찰하지 못한 한계를 극복하고자 했고, 이것이 김수영의 아방가르드 시학의 재구성으로 이어졌다. 본 논문에서는 이런 문제에 접근하기 위하여 아방가르드에 대한 좀 더 적절한 연구가 필요했다. 그래서 아방가르드의 중심이라 할 수 있는 다다이즘과 초현실주의, 그리고 김수영의 아방가르드 정신이라 할 수 있는 ‘설움’, ‘반동’, ‘혁명’, ‘불온’ 등의 개념을 작품을 통해서 검토하고, 새로운 아방가르드 시학을 모색하는 데 있어서 ‘불화의식’과 현대의 아방가르드 송고를 포함하는 ‘송고의 미학’이 도구적으로 유효하다는 것을 확인했다. 이를 통해서 김수영 시에서 아방가르드 시학의 가능성을 확인해보려 했다.

그 결과 김수영의 아방가르드 시학은 다다이즘과 초현실주의에 대한 그의 산문적 진술만이 아니라, 시에서도 다다이즘과 초현실주의를 구현하고 있음을 확인할 수 있었다. 아울러 김수영이 40년대에 쓴 초현실주의 시 역시 초현실주의와 동의어라 할 수 있는 자동기술법을 차용한 것도 확인할 수 있었다. 뿐만 아니라 송고의 미학에서도 송고의 부정성과 전위성이 김수영 시에서 미의식으로 배태되어 있

으며, 현대 아방가르드 송고가 보여준 현시할 수 없는 것의 현시라는 특성이 그의 시에서 부정적 쾌라는 송고의 체험을 통해 작동되고 있음을 살펴 볼 수 있었다.

본 연구를 진행하는 데 있어 기존 연구에서 선취된 업적이 없었다면 이 논문은 마무리될 수 없었음을 밝힌다. 기존 연구자들의 연구는 본 논문이 문제에 봉착할 때마다 길안내는 물론 나아가야 할 방향을 제시했고, 본 연구의 문제점을 인식하게 하였다. 본 연구는 일단 여기서 마무리되지만 논문의 한계와 보완해야 할 문제점들은 적지 않다. 우선 ‘김수영의 아방가르드 인식’에 있어서 그의 우상이었던 임화로부터의 영향 관계를 좀 더 세밀하게 고찰하지 못한 점이다. 이를 위해선 1차적으로 사료를 통한 연구가 선행되어야 하고, 임화의 시와 비평 그리고 김수영의 시와 시론 등의 상호비교 연구가 선행되어야 하는데 거기까지 이르지 못한 것이 첫 번째 부족함이다. 둘째, 김수영이 한국문학에는 양가주장이 없다고 한 점과 그가 프랑스로 공부하러 가려고 했던 점, 그가 그토록 초현실주의 시를 쓰겠다고 한 점에 비추어, 초현실주의 문학과 치밀한 비교 연구가 부족했다. 즉 앙드레 브르통을 비롯한 초현실주의 시인들의 시와 1950년대 국내 초현실주의 시를 좀 더 다각도로 분석하여, 김수영의 자동기술법과 좀 더 정치한 비교 연구가 필요해 보인다. 셋째, 김수영만의 아방가르드 언어인 반동이나 불온 등에 대해 역사적, 정치적, 문화적 검토를 좀 더 정밀하게 수행하지 못한 점이다. 더 나아가 불온의식에서 성립된 김수영의 아방가르드 시학이 이후의 시인들에 의해서 어떻게 계승 되었는지를 파악하는 것이 필요하다. 특히 본 연구자가 관심 가졌던 대상은 1980년대 시가 김수영의 아방가르드 미의식을 어떤 형식으로 발전, 계승하였는가인데, 그 영역은 또 하나의 새로운 연구범주일 것 같아서 배제할 수밖에 없었다. 넷째, 송고 특성에 관한 김수영의 시를 분석하는데 있어서, 전 작품을 연대순으로 구분하여 송고 특성이 나타나는 경향성과, 1940년대, 1950년대, 1960년대의 시대적 상황에서 변모한 시의 주제가 송고를 어떻게 반영하는지, 그리고 리오타르의 아방가르드 송고로 본 김수영의 송고 특성을 별개의 파트로 설정하여 연구를 진행하지 못한 점이다.

한국현대시사에서 김수영이란 밑알이 존재하기에 우리의 현대시가 깊고 넓어진

것은 주지하는 바와 같다. 본 연구가 여러 면에서 설익고 김수영의 아방가르드 시학을 밝히는데 있어 부족한 점이 한 두 가지가 아니지만, 이 연구를 시작으로 김수영과 아방가르드 시학에 관한 보다 많은 연구가 이루어지기를 기대한다.

*주제어: 김수영, 아방가르드, 다다이즘, 다다이즘의 변용, 초현실주의, 자동기술법, 전통부정의 설움, 전통긍정의 설움, 정치적 반동과 시적 반동, 전위성, 불온의 미학, 전위적 불온성, 불화의식, 걱정, 송고의 미학, 부정성, 혁명과 반혁명, 자기파괴, 아방가르드 메타포, 아방가르드 시학, 아방가르드 송고.

참고문헌

<1차 문헌>

- 김수영, 『김수영 전집 1 시』, 민음사, 2003.
 -----, 『김수영 전집 2 산문』, 민음사, 2003.
 -----, 『달나라의 장난』, 춘조사, 1959.
 -----, 『거대한 뿌리』, 민음사, 1974.
 -----, 『詩여, 침을 뱉어라』, 민음사, 1975.
 -----, 『달의 行路를 밟을지라도』, 민음사, 1976.
 -----, 『퓨리턴의 肖像』, 민음사, 1976.
 -----, 『金洙暎』, 지식산업사, 1981.
 -----, 『詩人이여 기침을 하자』, 열음사, 1984.
 김수영 외, 『새로운 도시와 시민들의 합창』, 도시문화사, 1949.
 김수영 미발표 유고, 「저 하늘 열릴 때」, 「들어라 양키들아」, 『세계의 문학』
 1993년 여름.
 김수영 미발표 유고, 「'金日成萬歲' 외 14편」, 『창작과 비평』 2008년 여름.
 최하림, 『김수영 평전 자유인의 초상』, 문학세계사, 1981.
 -----, 『김수영 평전』, 실천문학사, 2001.
 황동규 편, 『金洙暎 全集 別卷 김수영의 문학』, 민음사, 1994.

<2차 문헌>

학위논문

- 강연호, 「김수영 시 연구」, 고려대 박사논문, 1995.

- 강웅식, 「김수영의 시의식 연구: '긴장'의 시론과 '힘'의 시학을 중심으로」, 고려대 박사논문, 1997.
- 김종윤, 「김수영 시 연구」, 연세대 박사논문, 1987.
- 김혜순, 「김수영 시 연구: 담론의 특성 연구」, 건국대 박사논문, 1993.
- 박수연, 「김수영 시 연구」, 충남대 박사논문, 1999.
- 박주현, 「김수영 문학에 나타난 내면적 자유 연구」, 서울대 박사논문, 2003.
- 유재천, 「김수영의 시 연구」, 연세대 박사논문, 1986.
- 윤정룡, 「1950년대 한국 모더니즘 시 연구」, 서울대 박사논문, 1992.
- 이성혁, 「1920년대 한국 근대시의 전위성 연구-아나키즘 다다와 임화의 초창기 시문학에 대한 비교문학적 접근」, 한국외대 박사논문, 2007.
- 이은정, 「김수영과 김춘수 시학의 대비적 연구」, 이화여대 박사논문, 1993.
- 이종대, 「김수영 시의 모더니즘 연구」, 동국대 박사논문, 1993.
- 임유경, 「1960년대 '불온'의 문화 정치와 문학의 불화」, 연세대 박사논문, 2014.
- 오문석, 『김수영의 시론 연구』, 연세대 박사논문, 2002.
- 조연정, 「1930년대 문학에 나타난 '승고'에 관한 연구-주체의 '윤리'를 중심으로 -」, 서울대 박사논문, 2008.
- 전병준, 「김수영과 김춘수의 시 비교 연구」, 고려대 박사논문, 2010.
- 홍순희, 「김수영의 시에 나타난 하이데거의 '시적 진리'에 관한 연구」, 서울대 박사논문, 2015.
- 강웅식, 「김수영의 시 '풀' 연구」, 경희대 석사논문, 1985.
- 김명인, 「김수영의 '현대성' 인식에 관한 연구」, 인하대 석사논문, 1994.
- 김종윤, 「김수영론: 정직성과 비극적 현실인식」, 연세대 석사논문, 1982.
- 나상엽, 「金洙暎 前期 詩의 歷史意識 研究」, 고려대 석사논문, 2001.
- 박남철, 「김수영 시문학의 제1시대 연구-전통지향성과 현대지향성을 중심으로」, 경희대 석사논문, 1983.
- 신형철, 「김수영 시에 나타난 '사랑'과 '죽음'의 의미 연구」, 서울대 석사논문, 2002.
- 심창섭, 「김수영 시의 '설움' 연구 : 前期詩를 중심으로」, 건국대 석사논문,

- 2001.
- 안수진, 「모더니즘 시의 부정성 형성연구-박인환과 김수영을 중심으로」, 서울대 석사논문, 1997.
- 이건제, 「김수영 시의 변모양상 연구: 자아와 세계의 관계를 중심으로」, 고려대 석사논문, 1990.
- 이인순, 「시인 김수영 연구」, 전북대 석사논문, 1987.
- 이영섭, 「김수영의 시 연구」, 연세대 석사논문, 1997.
- 이은봉, 「김수영 시에 나타난 ‘죽음’의 연구」, 숭전대 석사논문, 1980.
- 이진희, 「김수영의 초기 시에 나타난 모더니즘 연구」, 한남대 교육 석사논문, 2007.
- 이효영, 「김수영의 시 ‘現代式 橋梁’에 관한 분석적 연구」, 서울대 교육 석사논문, 1974.
- 장재건, 「1950年代 戰後詩의 內面意識 研究」, 건국대 교육 석사논문, 1997.
- 조은수, 「김수영 시에 나타난 낭만성에 대한 연구」, 연세대 석사논문, 1990.

일반논문

- 강연호, 「자기 갱신의 모색과 탐구: 50년대 김수영의 시」, 송하춘·이남호 편, 『1950년대 시인들』, 나남, 1994.
- 강웅식, 「김수영의 시 ‘풀’ 연구」, 『경희어문학』 제7집, 경희대 국문과, 1986.
- , 「김수영 문학 연구사 30년, 그 흐름의 방향과 의미」, 『작가연구』 5호, 새미, 1998.
- , 「김수영 시론 연구-‘현대성’과 ‘부정성’의 의미를 중심으로」, 상허학회, 『상허학보』 제10호, 2003.
- , 「전체주의적 반공주의와 순수·참여 논쟁-이어령과 김수영의 <불운시> 논쟁을 중심으로」, 상허학회, 『상허학보』 15집, 2005. 8.
- , 「언어의 서술과 작용, 그 긴장의 시학-김수영의 <풀>이 놓인 자리」, 황정

- 산 편, 『김수영』, 새미, 2013.
- 김경숙, 「실존적 이성의 한계인식 혹은 극복 의지: 김수영론」, 『1960년대 문학연구』, 깊은샘, 1998.
- 김기중, 「윤리적 삶의 밀도와 시의 밀도: 김수영론」, 『세계의 문학』 1992년 겨울.
- 김명인, 「그토록 무모한 고독, 혹은 투명한 비애」, 『실천문학』 1998년 봄.
- , 「급진적 자유주의의 산문적 실천」, 『작가연구』 5호, 새미, 1998.
- 김미정, 「김수영 시의 숭고미와 윤리성의 관계 연구-공통감관 개념을 중심으로」, 한국비평문학회, 『비평문학』, Vol. No.38, 2010.
- 김병걸, 「김수영의 시와 문학정신」, 『세계의 문학』 1981년 겨울.
- 김병익, 「진화, 혹은 시대의 다의성」, 『들린 시대의 문학』, 문학과 지성사, 1985.
- 김상환, 「스오라의 점묘화: 김수영의 시에서 데카르트의 백색 존재론」, 『철학연구』 1992년 봄.
- , 「모더니즘의 책과 저자: 데카르트에서 데리다까지」, 『세계의 문학』 1993년 가을.
- , 「김수영과 책의 죽음: 모더니즘의 책과 저자2」, 『세계의 문학』 1993년 겨울.
- , 「모더니즘 또는 사육의 금욕주의: 김수영과 시의 속도」, 『현대시학』 1993.11-1994.3.
- , 「전용, 혼용, 변용-아름다운 우리말을 위한 김수영론」, 『세계의 문학』 1994년 가을.
- , 「우리시와 모더니즘의 변용: 김수영의 경우」, 『현대시사상』 1995년 여름.
- , 「김수영의 역사 존재론: 교량술로서의 작시에 대하여」, 『세계의 문학』 1998년 여름.
- , 「김수영과 한국시의 미래-풍자와 해탈 사이에서」, 『현대비평과 이론』 1998년 가을-겨울.
- 김승희, 「김수영의 시와 탈식민주의적 반(反)언술」, 김승희 편, 『김수영 다시읽기』, 프레스 21, 2000.

- , 「탈식민주의로 현대시 읽기:김수영에서 신경림까지-어떻게 제국의 기호학을 검색하고 반언술을 만들 것인가」, 김승희, 『현대시 교육 연구』, 서강대 교육대학원, 2001.
- 김우창, 「예술가의 양심과 자유」, 『궁핍한 시대의 시인』, 민음사, 1978.
- , 「詩와 政治」, 유종호 편, 『문학과 정치』, 민음사, 1980.
- 김유중, 「김수영 시의 모더니티(1)」, 『국어국문학』 119호.
- , 「김수영 시의 모더니티(9)-‘불온시’ 논쟁의 일면: 김수영을 위한 변명-」, 한국학중앙연구원, 『정신문화연구』 2005 가을 제28권 제3호 통권 100호.
- , 「김수영 문학을 어떻게 이해할 것인가?」, 『한국문학이론과 비평』 제29집, 2005.
- , 「김수영 시 ‘병풍’에 관한 의문: 하이데거 존재 사유에의 접근성을 중심으로」, 『시안』 제11권 제3호 통권41호, 詩眼社, 2008.
- , 「하이데거 시 이해의 관점에서 본 김수영 문학의 근본 목표」, 한국하이데거학회, 『존재론 연구』 제19집, 2009.
- 김윤식, 「시에 대한 질문방식의 발견」, 『시인』 1970.8.
- , 「모더니티의 파탄과 초월」, 『심상』 1974.2. 『한국근대작가론고』, 일지사, 1978.
- , 「김수영 변증법의 표정」, 『세계의 문학』 1982년 겨울.
- 김인환, 「시인 의식의 성숙과정-김수영의 경우」, 『고대문화』 1971.5. 『월간문학』 1972.5.
- , 「한 정직한 인간의 성숙과정」, 『신동아』 1981.11.
- 김지녀, 「김수영 시에 나타나는 타자의 '시선'과 '자유'의 의미: 사르트르와의 상관성을 중심으로」, 『한국문예비평연구』 제34집, 창조문학사, 2011.
- 김재용, 「김수영 문학과 분단 극복의 현재성」, 『역사비평』 1997년 가을.
- 김정환, 「벽의 변증법-김수영론」, 『창작과 비평』 1998년 겨울.
- 김종철, 「시적 진리와 시적 성취」, 『문학사상』 1973.9.
- , 「첨단의 노래와 정지의 미-김수영의 「폭포」」, 『문학사상』 1976.9.

- 김주연, 「교양주의의 붕괴와 언어의 범속화」, 『정경문화』 1982.5.
- 김지하, 「풍자냐 자살이냐」, 『시인』 1970.8.
- 김청우, 「한국 현대 시사에서의 아방가르드 미학 수용 양상」, 『어문논총』 제20호, 2009.
- 김춘식, 「김수영의 초기시: 설움의 자의식과 자유의 동경」, 『작가연구』 5호, 새미, 1998.
- 김치수, 「<풀>의 구조와 분석」, 『한국대표시평설』, 문학세계사, 1983.
- 김화영, 「未知의 모험 · 其他」, 황동규 편, 『金洙暎 全集 別卷 김수영의 문학』, 민음사, 1994.
- 김행숙, 「‘시적인 것’과 ‘정치적인 것’-김수영의 시론 <시여, 침을 뱉어라>를 중심으로」, 『국제어문』 제47집, 2009.
- 김 현, 「김수영, 혹은 소시민의 자기 확인과 향의」, 김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 1973.
- , 「시와 시인을 찾아서-김수영 편」, 『심상』1974.5.
- , 「자유와 꿈」, 『거대한 뿌리』 해설, 민음사, 1978.(개정 16판, 1990.)
- , 「김수영의 「풀」: 웃음의 체험」, 『한국현대시작품론』, 문장, 1981.
- 김현경, 「충실을 깨우쳐준 시인의 혼」, 『여원』 1968.9.
- 김현승, 「김수영의 시적 위치」, 『현대문학』 1967.8.
- , 「김수영의 시사적 위치와 업적」, 『창작과 비평』 1968년 가을.
- 김현자, 「자유를 향한 낙하-김수영론 시고」, 『거대한 뿌리』와 『달의 행로를 밟을 지라도』를 중심으로, 『내륙문화』 12집, 1978.10.
- 김형중, 「문학과 정치 2009」, 『문학과 사회』 2009 여름 ‘다시, 미학과 정치를 사유하다’.
- 김혜순, 「문학적 『장자』와 김수영의 시 담론 비교 연구」, 김승희 편, 『김수영 다 시읽기』, 프레스 21, 2000.
- 김효곤, 「김수영의 「사랑의 변주곡」 연구」, 『국어국문학』 제33집, 부산대 국문과, 1996.
- 김흥규, 「김수영론을 위한 메모」, 『심상』 1978.1.

- 광명숙, 「4·19 혁명과 김수영의 문학적 변모」, 한중인문학연구, Vol.46, 2015.
- 광효환, 「김수영 시론 ‘시여 침을 뱉어라’ 연구」, 『어문연구』 제63집, 2010.
- 권영민, 「진실한 시인과 시의 진실성」, 『문예중앙』 1981년 겨울.
- 구모룡, 「도덕적 완전주의」, 『조선일보』 1982.1.13.-21.
- 금동철, 「‘풀’의 미학 그 허무주의」, 『시와 시학』 1999년 겨울.
- 류동일, 「불온시 논쟁에 나타난 문학의 존재론-이어령의 ‘창조력’과 김수영의 ‘불온성’ 개념의 함의를 중심으로」, 한국어문학회, 『어문학』 제124호, 2014. 6.
- 박군석, 「김수영의 초기시에 나타난 ‘우울’의 양상」, 한국시학연구, Vol.- No.38, 2013.
- 박수연, 「「꽃잎」-언어적 구심력과 사회적 원심력」, 『문학과 사회』 1999년 겨울.
- , 「문학의 양 날-현실의 안과 밖」, 『포에지』 2001년 가을.
- 박지영, 「김수영 시에 나타난 ‘자연’과 ‘몸’에 관한 사유」, 민족문학사학회, 『민족문학사연구』, Vol. No.20, 2002.
- , 「김수영, 「반시론」에서 ‘반시’의 의미」, 상허학회, 『상허학보』 제9호, 2002.
- , 「김수영의 초기 시에 끼친 영미 시론의 영향」, 泮矯語文研究, Vol.14, 2002.
- , 「김수영의 전쟁체험과 정치체에 대한 인식의 도정」, 상허학보, Vol.47, 2016.
- 박현수, 「김수영 시론에 있어서 전위성의 성격과 기원」, 『어문론총』 제60호, 2014. 6.
- 백낙청, 「김수영의 시세계」, 『현대문학』 1968.8.
- , 「시민문학론」, 『창작과 비평』 1969년 여름.
- , 「역사적 인간과 시적 인간」, 『창작과 비평』 1977년 여름.
- , 「살아있는 김수영」, 『사랑의 변주곡』 발문, 창작과 비평사, 1988.
- , 「문학과 예술에서의 근대성 문제」, 『창작과 비평』 1993년 겨울.
- 신지연, 「김수영의 아방가르드 메타포 연구-‘반동’과 ‘불온’ 개념을 중심으로」, 『한

- 어문교육』, Vol.36, 한국언어문학교육학회, 2016.
- 신형철, 「‘온몸’에 대한 이견-김수영의 「시여, 침을 뱉어라」를 다시 읽으며」, 『시작』 2013년 겨울호.
- , 「이상(李箱)의 시와 초현실주의 시론이 김수영의 후기 시론에 미친 영향-「참여시의 정리」(1967)를 중심으로」, 한국시학연구, Vol.- No.50, 2017.
- 신형철 외 좌담, 「감각적인 것과 정치적인 것 사이에서-오늘날 시는 무엇을 할 수 있는가」, 『문학동네』 2009 봄.
- 서우석, 「시와 리듬-김수영: 리듬의 희열」, 『문학과 지성』 1978년 봄.
- 서준섭, 「한국현대시와 초현실주의-시정신의 모험을 위하여」, 『문예중앙』 1993년 봄.
- , 「김수영의 후기 작품에 나타난 ‘사유의 전환’과 그 의미」, 한국현대문학연구, Vol.23, 2007.
- 성민엽, 「김수영의 「풀」과 『논어』」, 『현대문학』 1999년 5.
- 송기섭, 「온몸으로 쓴 시의 내면」, 『한국현대문학의 도정』, 새미, 1999.
- 송명희, 「김수영론-인간상실과 회복에 대하여」, 『현대문학』 1980.8.
- 송재영, 「시인의 시론」, 『문학과 지성』 1976년 봄.
- 이근화, 「김수영 시에 나타난 ‘그림자’와 ‘적’의 형상과 기능: 융의 자아심리학을 통해 살펴 본 김수영 시의 특성」, 한국문학이론과 비평학회, 『한국문학이론과 비평』 11권 1호 제34집, 2007.
- 이미순, 「김수영 시론과 ‘죽음’: 불량쇼의 영향을 중심으로」, 국어국문학회, 『국어국문학』 제159호, 2011.
- 이명희, 「한국 초현실주의(Surrealism) 詩學의 특징-1950년대 趙鄉을 중심으로-」, 『겨레어문학』 Vol.19·20, 1995.
- 이성혁, 「한국 근대시의 미적 근대성과 전위성에 대한 논의 고찰」, 한국외대 한국어문학연구회, 『한국어문학연구』 제20호, 2004.9.
- , 「시의 모더니티 추구와 그 정치화-김수영 시론의 아방가르드적 성격에 관한 고찰」, 한국시학회, 『한국시학연구』 제11호, 2004.11.
- , 「1920년대 후반 임화 평론에 나타난 아방가르드 수용과 예술의 정치화」,

- 한국미학예술학회, 『美學·藝術學研究』 통권 제37호, 2013.2.
- 이영섭, 「김수영의 ‘신귀거래’ 연구」, 『연세어문학』 제18집, 1985.
- 이은정, 「상반된 수용의 문제-김수영 시의 수용 양상」, 김승희 편, 『김수영 다시 읽기』, 프레스 21, 2000.
- 염무웅, 「김수영론」, 『창작과 비평』 1976년 가을.
- , 「김수영과 신동엽」, 『이 땅의 사람들』, 뿌리깊은 나무, 1978.
- 오문석, 「김수영의 ‘불온’과 이어령의 ‘에비」, 『김수영의 시론 연구』, 연세대 박사논문, 2002. 8.
- 오생근, 「앙드레 브르통과 초현실주의적 혁명의 의미-브르통의 초현실주의의 삼부작을 중심으로」, 『세계의 문학』 1983년 가을.
- , 「꿈과 현실의 조화」, 『이곳에 살기 위하여』 엘뤼아르 시 해설, 민음사, 1995.
- 오세영, 「모더니즘, 포스트모더니즘, 아방가르드」, 『한국근대문학론과 근대시』, 민음사, 1996.
- 오성호, 「김수영 시의 ‘바로 보기’와 ‘비애’: 시작 태도와 방법」, 『現代文學理論研究』 Vol.15 No, 현대문학이론학회, 2001.
- 유성호, 「타자 긍정을 통한 ‘사랑’에 이르는 길」, 『작가연구』 5호, 새미, 1998.
- 유재천, 「시와 혁명-김수영 론」, 김승희 편, 『김수영 다시읽기』, 프레스 21, 2000.
- 유종호, 「현실참여의 시-수영·봉건·동문의 시」, 『세대』 1963.1-2.
- , 「시의 자유와 관습의 굴레」, 『세계의 문학』 1982년 봄.
- 유중하, 「하나에서 둘로-김수영과 그 이후」, 『창작과 비평』 1997년 여름.
- , 「달나라에 내리는 눈」, 『실천문학』 1998년 여름.
- 윤지영, 「한국 현대시의 송고 연구에 관한 탈근대적 검토」, 『현대문학이론연구』 Vol.48 No, 현대문학이론학회, 2012.
- 이건제, 「김수영 시에 나타나는 ‘죽음’ 의식」, 『작가연구』 5호, 새미, 1998.
- 이경수, 「시에 있어서의 정보의 효용과 한계」, 『세계의 문학』 1977년 봄.
- 이경희, 「김수영 시의 언어학적 구조와 의미-「폭포」「꽃잎(二)」「풀」」, 『이화어문

- 논집』 8집, 이화여대한국어문학연구소, 1986.
- 이만식, 「한국현대시의 아방가르드 정신들」, 『시현실』 제8권 제1호 통권 제27호, 2006 봄.
- 이미순, 「김수영의 “전쟁체험” 시 연구」, 비교한국학, Vol.17 No.3, 2009.
- 이부영, 「시와 무의식의 창조성-김수영의 시 서론」, 『현대시사상』 1989년 겨울.
- 이성복, 「진실에 대한 열정」, 『세계의 문학』 1982년 겨울.
- 이승원, 「김수영론」, 『시문학』 1983.4.
- , 「김수영 시정신의 지향점」, 『20세기 한국시인론』, 국학자료원, 1997.
- , 「김수영의 시정신과 그 계승」, 『시와 사상』 1999년 봄.
- 이승훈, 「우리시에 나타난 전위성」, 『현대시』 1993.7.
- 이어령, 「서랍 속에 든 ‘불온시’를 분석한다-「지식인의 사회참여」를 읽고」, 『사상계』 1968.3.
- 이유경, 「김수영의 시」, 『현대문학』 1973.6.
- 이은봉, 「김수영의 시와 죽음: 초월, 새로움, 자유, 사랑」, 『실사구시의 시학』, 새미, 1994.
- 임병희, 「김수영과 엔첸스베르거: 시와 사회의 변증법」, 한국브레히트학회, 『브레히트와 현대연극』 제17집, 2007.
- 임유경, 「‘不穩’과 통치성-식민지 시기 ‘불온’의 문화정치」, 『대동문화연구』 90, 다큐비즈, 2015.
- 임홍배, 「20세기 아방가르드 문예이론의 정치적 지평-초현실주의와 아라공의 『파리의 시골 사람』을 중심으로-」, 『독일어문화권연구(Zeitschrift für Deutschsprachige Kultur & Literaturen)』 Vol.12, 서울대 독일어문화권연구소, 2003.
- 장만호, 「김수영 시의 변증법적 양상 : 4·19와 5·16의 시기를 중심으로」, 民族文化研究, Vol.40, 2004.
- 장명국, 「김수영 시 연구」, 한국외대 한국어문학연구회, 『한국어문학연구』 8집, 1997.
- 장석원, 「김수영 시의 ‘새로움’ 연구-전위 의식과 부정 의식을 중심으로」, 한국시

- 학회, 『한국시학연구』 제8호, 2003.5.
- 장석주, 「현실과 꿈-김수영론」, 『언어의 마을을 찾아서』, 조형, 1979.
- 전병준, 「김수영 시에 나타난 사랑의 의미 연구」, 국제어문 제43집 국제어문학 회, 2008.
- , 「김수영 초기 시의 설움에 나타나는 주체와 타자의 관계 연구」, 批評文學, Vol.- No.39, 2011.
- , 「김수영 초기 시에서 사랑의 의미화 과정 연구」, Journal of Korean culture. Vol. 22, 서정시학, 2013.
- 정과리, 「현실과 절망의 긴장이 끝간 데」, 『김수영』 해설, 지식산업사, 1981.
- 정남영, 「김수영의 시와 시론: 난해성, 민중성, 현실주의」, 『창작과 비평』 1993년 가을.
- , 「바꾸는 일 바뀌는 일 그리고 문학-리얼리즘을 다시 생각하며」, 『창작과 비평』 1996년 겨울.
- , 「바꾸는 일 바뀌는 일 그리고 김수영의 시」, 『실천문학』 1998년 겨울.
- 정명호, 「김수영의 시와 시론에 관한 연구(1): 초기시의 시적 인식에 대하여」, 인문과학연구논총, Vol.18, 1998.
- , 「김수영의 시와 시론에 관한 연구(2): 그의 시론과 후기시를 중심으로」, 한국문예비평연구, Vol.3, 1998.
- 정수경, 「현대 송고이론에서 상상력의 위상에 관한 고찰: 장 프랑수아 리오타르의 아방가르드 송고론의 경우」, 『美學』 제76집, 2013.
- 정은영, 「역사적 아방가르드의 미학과 정치학의 갈등: 구축주의와 초현실주의를 중심으로」, 『현대미술사연구』, Vol.34, 2013.
- 정재찬, 「김수영론: 허무주의와 그 극복」, 문학사와 비평연구회 편, 『1960년대 문학연구』, 예하, 1993.
- 정현기, 「김수영론: 죄의식과 저항, 시적 진실과 죽음-김수영의 사람됨과 시세계 고찰」, 『문학사상』 1989.9.
- 정현종, 「시와 행동, 추억과 역사」, 『월간조선』 1982.1.
- 정효구, 「김수영 시에 나타난 사랑」, 『20세기 한국시와 비평정신』, 새미, 1997.

- 조남현, 「우상의 그늘」, 『심상』 1978.10. 『문학과 정신사적 자취』, 이우출판사, 1984.
- 조동구, 「한국 현대시와 아방가르드」, 배달말학회, 『배달말』 제23호, 1998.
- 조명제, 「김수영 시 ‘풀’의 구조와 시적 논리」, 『중앙대 어문논집』, 1995.8.
- 조윤경, 「초현실주의의 자동기술법 연구-『자장(磁場) Les champs Magnetiques』을 중심으로」, 『불어불문학연구』 108집, 2016년 겨울.
- 조영복, 「김수영 시의 난해성과 그 구조」, 『한국현대시와 언어의 풍경』, 태학사, 1999.
- , 「김수영 시의 죽음 의식과 현대성」, 『한국현대시와 언어의 풍경』, 태학사, 1999.
- 조현일, 「김수영의 모더니티관에 관한 연구」, 『작가연구』 5호, 새미, 1998.
- 주영중, 「김수영 시의 송고 특성 연구」, 한국민족문화연구소, 『한국민족문화』 Vol.42 No, 2012.
- , 「김수영 시론의 송고 특성 연구」, 한국비평문학회, 『비평문학』 Vol. No.43, 2012.
- 진은영, 「송고의 윤리에서 미학의 정치로-자크 랑시에르의 미학의 정치-」, 한국철학사상연구회, 『시대와 철학』 Vol.20 No.3, 2009.
- , 「김수영 문학의 미학적 정치성에 대하여-불화의 미학과 탈경계의 정치학-」, 한국문학연구학회, 『현대문학의 연구 제40집』, 2010.
- 최동호, 「김수영의 문학사적 위치」, 『작가연구』 5호, 새미, 1998.
- , 「김수영의 시적 변증법과 전통의 뿌리」, 김승희 편, 『김수영 다시읽기』, 프레스 21, 2000.
- 최두석, 「김수영의 시세계」, 『인문학보』 23집, 강원대인문과학연구소, 1997.
- , 「현대성론과 참여시론」, 한계전 외, 『한국현대시론사연구』, 문학과 지성사, 1998.
- 최면정, 「김수영 시의 정신분석학적 연구: 지젝의 잉여 쾌락 개념을 중심으로」, 한국문학연구학회, 『현대문학의 연구』 제53집, 2014.
- 최문규, 「삶의 실천 속에서 예술의 지양?-초현실주의의 예술과 정치」, 『유럽사회

- 문화』 Vol.5, 연세대 유럽사회문화연구소, 2010.
- 최소인, 「송고와 부정성」, 철학논총 58호, 새한철학회, 2009.
- 최유찬, 「시와 자유와 '죽음'-김수영론」, 『연세어문학』 18집, 연세대 국문학, 1985.
- 최하림, 「60년대 시인 의식」, 『현대문학』 1974.10. 『시와 부정의 정신』, 문학과 지성사, 1984.
- 최현식, 「'곧은 소리'의 요구와 탐색」, 『작가연구』 5호, 새미, 1998.
- , 「꽃의 의미-김수영 시에서의 미와 진리」, 『포에지』, 2001년 가을.
- 하정일, 「김수영, 근대성 그리고 민족문학」, 『실천문학』 1998년 봄.
- 한명희, 「김수영 시의 기법」, 『전농어문연구』 10집, 1998.2.
- , 「새로운 문학, 전위의 문학을 향하여-김수영 문학의 영향관계」, 『작가세계』 제61호 2004년 여름.
- 한수영, 「'일상성'을 중심으로 본 김수영 시의 방법(1)」, 『작가연구』 5호, 새미, 1998.
- 한용국, 「김수영 시의 미의식 연구-‘송고’ 지향성을 중심으로」, 한민족어문학회, 『한민족어문학』 Vol.70 No, 2015.
- 함돈균, 「김수영 초기시의 난해성과 ‘불가능성의 가능성’으로서의 시적 전략 : 『토끼』 『공자의 생활난』에 대한 주석」, 한국시학연구, Vol.34, 2012.
- 허 정, 「해방 이후의 한국 아방가르드 시」, 『작가연구』 제16호, 깊은샘, 2003.
- 홍사중, 「탈속의 시인 김수영」, 『세대』 1968.7.
- 황동규, 「절망 후의 소리-김수영의 <꽃잎>」, 『심상』 1974.9.
- , 「시의 소리」, 『사랑의 뿌리』, 문학과 지성사, 1976.
- , 「정직의 공간」, 『달의 행로를 밟을지라도』 해설, 민음사, 1976.
- , 「김수영의 시」, 『현대문학』 264호, 1977.
- 황정산, 「김수영 시론의 두 가지 지향」, 『작가연구』 5호, 새미, 1998.
- 황현산, 「꽃이 열매의 상부에 피었을 때」, 『현대시학』 1998.7.

단행본

- 강웅식, 『김수영 신화의 이면』, 청동거울, 2012.
- 고려대학교 현대시 연구회, 『김수영 사전』, 서정시학, 2012.
- 권영민, 『한국현대문학사: 1945-1990』, 민음사, 1993.
- 권택영, 『포스트모더니즘이란 무엇인가』, 민음사, 1993.
- 김광명, 『칸트 미학의 이해』, 철학과 현실사, 2004.
- 김명인, 『김수영, 근대를 향한 모험』, 소명출판, 2002.
- 김명인·임홍배 엮음, 『살아있는 김수영』, 창비, 2012.
- 김상환, 『공자와 해탈, 혹은 사랑과 죽음-김수영론』, 민음사, 2000.
- , 『공자의 생활난』-김수영과 『논어』, 북코리아, 2016.
- 김우창, 「예술가의 양심과 자유」, 『궁핍한 시대의 시인』, 민음사, 1978.
- 김옥동, 『모더니즘과 포스트모더니즘』, 현암사, 1997.
- 김유중, 『한국모더니즘문학의 세계관과 역사의식』, 태학사, 1996.
- , 『김수영과 하이데거-김수영 문학의 존재론적 해명』, 민음사, 2007.
- 김윤식, 『한국현대시론비판』, 일지사, 1986.
- 외 편, 『한국문학의 리얼리즘과 모더니즘』, 민음사, 1989.
- 김승희 편, 『김수영 다시 읽기』, 프레스 21, 2000.
- 김용직·박용철 편, 『한국현대시 작품론』, 문장사, 1981.
- 김준오, 「우리시의 아방가르드」, 『문학사와 장르』, 문학과 지성사, 2000.
- 김현경, 『김수영의 연인』, 책 읽는 오두막, 2013.
- 김혜순, 『김수영. 세계의 개진과 자유의 이행』, 건국대출판부, 1995.
- 문학사와비평연구회편, 『1960년대문학연구』, 예하, 1993.
- 박상선, 『아방가르드와 송고: 리오타르의 철학』, 휴과 생기, 2005.
- 백낙청, 『민족문학과 세계문학』, 창작과 비평사, 1978.
- 편, 『리얼리즘과 모더니즘』, 창작과 비평사, 1984.
- 신형철, 『몰락의 에티카』, 문학동네, 2008.
- 안성찬, 『송고의 미학』, 유로서적, 2004.

- 오생근, 『초현실주의 시와 문학의 혁명』, 문학과 지성사, 2010.
- 오생근 외 엮음, 『문예사조의 새로운 이해』, 문학과 지성사, 1996.
- 오세영, 『20세기 한국시인론』, 월인, 2005.
- 유종호 편, 『문학과 정치』, 민음사, 1980.
- , 『비순수의 선언』, 민음사, 1995.
- 이승원, 『20세기 한국시인론』, 국학자료원, 1997.
- 정과리, 「현실과 전망의 긴장이 끝간데-金洙暎論」, 『문학, 존재의 변증법』, 문학과 지성사, 1988.
- 조영복, 『한국 현대시와 언어의 풍경』, 태학사, 1999.
- 진중권, 『현대미학 강의-송고와 시물라크르의 이중주』, 아트북스, 2004.
- 한계전 외, 『한국현대시론사 연구』, 문학과 지성사, 1998.
- Anika Lemaire, 『Jacques Lacan』, 이미선 역, 『자크 라캉』, 문예출판사, 1998.
- Aristoteles, 『Peri poietkes』, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2014.
- A. H. Barr, Jr., 『Fantastic art, Dada, Surrealism』, 1936. 竹内敏雄 편, 안영길 외 역, 『美學 藝術學 事典』, 미진사, 2003.
- 『Britannica World Encyclopaedia』 제7권, 한국 브리태니커, 1993.
- C. W. E. Bigsby, 『Dada and Surrealism』, 박희진 역, 『다다와 超現實主義 Dada and Surrealism』, 서울대학교 출판부, 1982.
- Edmund Burke, 『A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful』, 김동훈 역, 『송고와 아름다움의 이념의 기원에 대한 철학적 탐구』, 마티, 2009.
- Federico Poletti, 『Il Novecento : avanguardie』, 노윤희 역, 『전위적이고 실험적인 예술세계 아방가르드』, 마로니에북스, 2010.
- Giorgio Agamben, 양찰렬 역, 『장치란 무엇인가』, 난장, 2010.
- Hannah Arendt, 『The Human Condition』, 이진우·태정호 역, 『인간의 조건』, 한길사, 1996.
- Hans Richter, 『DADA art et anti-art』, 김채현 역, 『다다-藝術과 反藝術』, 미

- 진사, 1985.
- H. J. Störig, 『Kleine Weltgeschichte der Philosophie』, 임석진 역, 『世界哲學史 下』, 분도출판사, 1985.
- Herman Finer, 정환용 역, 「반동의 길」, 전남대 출판부, 2010.
- I. Kant, 『Kritik der Urteilskraft』, 김상현 역, 『판단력비판』, 책세상, 2005.
- I. Kant, 『Kritik der Urteilskraft』, 백종현 역, 『판단력비판』, 아카넷, 2016.
- Jacques Rancière, 『Aux bords du politique』, 양찰렬 역, 『정치적인 것의 가장자리에서』, 길, 2008.
- , 『Malaise dans l'esthetique』, 주형일 역, 『미학안의 불편함』, 인간사랑, 2012.
- , 『Politique de la littérature』, 유재홍 역, 『문학의 정치』, 인간사랑, 2011.
- Jean-Francois Lyotard, 『Tombeau de l'intellectuel et autres papiers · Le Postmoderne explique' aux enfants』, 이현복 편역, 『지식인의 종언』, 문예출판사, 1994.
- , 『La Condition postmoderne: rapport sur le savoir』, 리오타르, 유정환 외 역, 『포스트모던의 조건』, 민음사, 1998.
- Jean-Luc Nancy, 『Du Sublime』, 장-뤽 낭시 외7인, 김예령 역, 『숭고에 대하여』, 문학과 지성사, 2005.
- Johan Goudsblom, 『Nihilism and Culture』, 천형균 역, 『니힐리즘과 문화』, 문학과 지성사, 1992.
- John Story, 『Cultural Theory and Popular Culture』, 박모 역, 『문화연구와 문화이론』, 현실문화연구, 1999.
- Konrad Paul Liessmann, 『Schönheit』, 라영균 역, 『아름다움』, 이론과 실천, 2015.
- Marc Aronson, 『A Short Cultural History of the Avant-Garde』, 장석봉 역, 『Art Attack 도발-아방가르드의 문화사, 몽마르트에서 사

- 이버 걸쳐까지』, 이후, 2002.
- Martin Heidegger, 『Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung』, 소광희 역,
 『詩와 哲學-훔덜린과 릴케의 詩世界』, 박영사, 1983.
- , 『Einführung in die Metaphysik』, 최동희 역, 『形而上學이
 란 무엇인가』, 서문당, 1987.
- , 『Der Ursprung des Kunstwerkes』, 오병남·민형원 공역,
 『예술 작품의 근원』, 예전사, 1996.
- , 『Holzwege』, 신상희 역, 『숲길』, 나남, 2008.
- , 『Sein und Zeit』, 이기상 역, 『존재와 시간』, 까치, 2009.
- Matei Calinescu, 『Five Faces of Modernity』, 이영욱 외 역, 『모더니티의 다
 섯 얼굴』, 시각과 언어, 1998.
- Maurice Nadeau, 『Histoire du surre'alisme』, 민희식 역, 『초현실주의의 역
 사』, 고려원, 1985.
- Norbert Bolz, 『Das kontrollierte Chaos』, 윤종석 역, 『컨트롤된 카오스』, 문
 예출판사, 2000.
- Peter Bürger, 『Theorie der Avantgarde』, 최성만 역, 『아방가르드의 이론』,
 지식을 만드는 지식, 2009.
- P. Faulkner, 『Modernism』, 황동규 역, 『모더니즘』, 서울대출판부, 1987.
- P. Eluard, 오생근 역, 『이곳에 살기 위하여』, 민음사, 1995.
- Peter Gay, 『Modernism』, 정주연 역, 『모더니즘』, 민음사, 2015.
- Renato Poggioli, 『TEORIA DELL'ARTE D'AVANGUARDIA』, 박상진 역, 『아방
 가르드 예술론』, 문예출판사, 1999.
- Slavoj Zizek, 『The Sublime Object of Ideology』, 이수련 역, 『이데올로기라
 는 숭고한 대상』, 인간사랑, 2002.
- Terence Hawkes, 『Metaphor』, 심명호 역, 『隱喩』, 서울대학교 출판부, 1982.
- Tristan Tzara·André Breton, 송재영 역, 『다다/쉬르레알리즘 선언』, 문학과
 지성사, 2000.
- Walter Benjamin, 차봉희 편역, 『現代社會와 藝術』, 문학과 지성사, 2001.

Wladyslaw Tatarkiewicz, 『History of the Concept of Art』, 김채현 역, 『예술개념의 역사』, 열화당, 1987.

ABSTRACT

A Study on Avant-garde Poetics in Kim Soo-Young's Poetry

Shin Ji-Yeon

Dept. of Korean Language and Literature,
Graduate School of Chosun University

The study aims to identify how dadaism, sur-realism and sublimity were realized in Kim Soo-Young's poetry and to understand the meanings of his avant-garde concepts of sorrow, reaction, revolution, disquiet and conflict focusing on avant-garde poetics. He was a modernist who wrote poetry based on Modernism, but he criticized Korean Modernism that was abstract and formal and disregarded reality during the Japanese imperialism, followed by the independence restoration, the Korean War and social reformation in the 1950s. In those times, he pursued post-modernism as well as self-reformation and development of Korean literature. As well, he suggested a new awareness on tradition and history while refuting and negating the existing order with the 4.19 Revolution as a turning point and published poetry manifested from awareness of reality. He inscribed avant-garde languages including 'sorrow', 'reaction', 'revolution', 'disquiet' and 'conflict' in his poetry, which made him become one of important poets in the history of Korean modern poetry and provided a

clue for continuous research on Korean literature history.

This study was to search for the contact points between Avant-garde and Kim Soo-Young's poetry based on the issues mentioned above. Avant-garde, a avant-garde art movement which began in the early 20th century, had a great influence on culture and art. This study gave a focus on the avant-garde spirit, conflicts and aesthetics of sublimity centering on dadaism and surrealism that were closely related to Kim Soo-Young. Dadaism and surrealism appeared significantly in his proses and journals. Therefore, it is necessary to look into the relations between him and dadaism and surrealism, and to search for the meaning of his poetry in terms of avant-garde poetics. The contact points between Kim Soo-Young and Avant-garde are categorized into three parts: First, chapter II deals with 'Kim Soo-Young's avant-garde awareness'. Second, chapter III deals with 'his avant-garde spirit'. Third, chapter IV explains that he intensified his literature through search for avant-garde poetics, reflected real life in poetry, and reacted to political ideology while pursuing freedom.

To understand 'his avant-garde awareness' introduced in chapter II, the followings have to be explained first: 'avant-garde spirit and aesthetics' in chapter I, 'avant-garde acceptance after the liberation from Japanese colonial rule' in chapter II, and ' avant-garde spirit governed by grief' in chapter III. What is important in his avant-garde awareness is that he accommodated dadaism and sur-realism independently. As well, this study examined how surrealism poetry and automatism were manifested in his poetry written in 1940s. Kim, Hyeon-Seung once analysed his surrealism poetry, but the analysis was limited to some poems written in 1960s. In consideration of such points, the analysis of surrealism and automatism in his poetry

centering on 「Confucius's Hard Living」(1945) provided a clue to understand that his poetry was closely related to avant-garde. Based on the report that sorrow, which is a basic feeling in his poetry, appeared in poetry written in 1950s, this study analysed his poetry under the assumption that sorrow is one of key words that go through his entire poetry written from 1940s to 1960s. As a result, it was discovered that Kim Soo-Young's sorrow was 'an intention to overcome sorrow and spirit to negate tradition' and 'love of others inherent in sorrow. They were more specifically categorized as follows: 'an intention to overcome sorrow and spirit to negate tradition' indicates sorrow before 4.19 Revolution and sorrow negating tradition. It means that Kim Soo-Young's poetry negates tradition through sorrow. He expanded themes of family failure and absence of love into his poetry while negating anti-communism ideology derived from the Division of Korean into the North and the South, that is, he expanded the horizon of his poetry to themes of economic inequality that appeared in the process that capitalism was formed, political and social problems. As vested interests and existing ideology that symbolized tradition had to be negated to advance into futures, Kim Soo-Young inevitably had to deny tradition through sorrow in his poetry.

The 'love of others inherent in sorrow' means 'sorrow after the 5.16 Military Government Period and is also characterized by sorrow as affirmation of tradition. It means that as seen in 「Love Variation」 and 「Modern Bridge」, he did not simply affirm tradition as a custom but he was made to affirm history through the process of negating sorrow with a medium of love. In such process that he affirmed tradition through sorrow, love worked as a very important medium and evolved further.

Chapter III having the title of 'Kim Soo-Young's avant-garde spirit' analysed the followings: part 1 'political and poetic reaction', part 2 'revolution and anti-revolution', and part 3 'disquiet spirit'. This study divided reaction as one of key words in his avant-garde languages into externalization and internalization of his reactive spirit. In particular, one of the characteristics of poetry written after the 5·16 Military Government Period is that he wrote poetry through a writing technique of self-destruction. Previous studies put an emphasis on that he was engaged in parody and salvation after the 5·16 military government period, but this study suggested that he wrote poetry based on self-destruction of dadaism. It was suggested that Kim Soo-Young expressed avant-garde of dadaism in poetry. The poet reacted to anti-revolution of the 5·16 Military Government Period by accommodating discourses on the 4·19 Revolution in his poetry. In this period, his poetry was divided into 'revolution of lonely poetry' and 'despair of anti-revolution and self destruction.' In the late 1960s, the avant-garde spirit in his poetry was reinforced with a focus on the disquiet spirit. Kim Soo Young used the 'disquiet' concept in his poetry along with the reaction concept in 1960s. It is the avant-garde spirit of reaction that was expressed with his language. He expressed disquiet as avant-garde disquiet. It is a compound of avant-garde with disquiet that means negating existing order and political power to protect vested interests. This chapter confirmed that the disquiet was abused to control and eliminate Joseon people who were potential threat to the Japanese Imperial rule and used to reinforce the military government control from the liberation from the Japanese colonial rule to 1960s. This study divided the nature of disquiet into 'aesthetics of disquiet and politicity of literature,' and 'disquiet poetry and taboo violation' to

analyse meaning of each.

Chapter IV titled 'New Search for Avant-garde Poetics' consisted of part 1 'disquiet awareness' and part 2 'sublimity aesthetics.' This chapter gave a focus on 'disquiet minds' that appeared when the poet faced up with reality in the process to react to the 5·16 Military Government. He revealed his disquiet mind directly in his poetry through conflict with reality and anger, or he hid conflicts with himself and parody to reality in his poetry. This study was to suggest that conflicts in his poetry were derived from avant-garde spirit. disquiet worked as a sort of objet through which the world was expressed in literature. The 'objet' here was derived from symbolization of ready-made articles into independent artistic works. Adopting the political and social themes and ideologies that made continuous conflicts with life of common people and reactionary social customs, Kim Soo Young made disquiet become a literary objet that responded to reality as Dadaists made the world look strange. The 5·16 Military Government retreated his poetry from reality and frustrated him, but he reacted to conflicts with reality through poetry of self-denial.

'Sublimity Aesthetics' is another avant-garde layer that states avant-garde spirit in his poetry. In particular, this study examined how negation and avant-garde of sublimity was expressed in his poetry centering on Liotard's avant-garde sublimity. As a result, it was discovered that the poetry was characterized by 'negative strategies to face up with negation of reality' and 'manifestation of freedom to react to capital's rule.' That is, the sublimity in his poetry was characterized by sublime spirit to pursue poetic ideals, pain from disagreement between life and poetry, practical will towards freedom and opposition to capital.

This study suggested that Kim Soo Young presented the avant-garde spirit through the term of avant-garde condensedly, tried to overcome reality through avant-garde inherent in sorrow, reaction, revolution, anti-revolution, and disquiet, and violated reality through poetry of dadaism and surrealism including avant-garde, reactivity, and disquiet. As well, this study searched for new avant-garde poetics to understand his poetics of disquiet and sublimity in a new perspective. His poetry expressed the truth of people and life through negation and avant-garde in community space of reality and living. In this respect, this study examined the meaning of his poetry where avant-garde poetics appeared to identify whether there is a possibility of new interpretation. Therefore, this study has meaning in that it presented coordinates to understand roles of literature as well as a new perspective to reinterpret Kim Soo-Young's literature and contemporary literature by analysing the avant-garde context in his poetry.

*key words: Kim Soo-Young, avant-garde, dadaism, dadaism's change surrealism, automatism, sorrow of negating tradition, sorrow of affirming tradition, political and poetic reaction, avant-garde, disquiet aesthetics, avant-garde disquiet, disquiet mind, anger, sublimity aesthetics, negation, revolution and anti-revolution, self-destruction, avant-garde metaphor. avant-garde poetics, avant-garde sublimity.