



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](#)

김춘수와 김종삼 시의
허무의식 연구

-시간의 미학을 중심으로-

A Study on Nihilistic Consciousness
in Poetry of Kim Chun-su and Kim Jong-sam

2011년 8월 25일

조선대학교 대학원

국어국문학과

이 성 민

김춘수와 김종삼 시의
허무의식 연구

-시간의 미학을 중심으로-

지도교수 오 문 석

이 논문을 국문학 박사학위논문으로 제출함

2011년 4월 일

조선대학교 대학원

국어국문학과

이 성 민

이성민의 박사 학위논문을 인준함

위원장	조선대학교 교수	<u>백수인</u>	(인)
위원	전남대학교 교수	<u>김동근</u>	(인)
위원	충북대학교 교수	<u>박수연</u>	(인)
위원	조선대학교 교수	<u>나희덕</u>	(인)
위원	조선대학교 교수	<u>오문석</u>	(인)

2011년 6월

조선대학교 대학원

차 례

<Abstract>	iii
I. 서론	1
1. 연구목적	1
2. 연구사 검토	4
3. 연구방법	8
II. 허무의식과 시간의식	15
1. 전후의 허무주의 논의	15
2. 허무주의에 대한 이론적 고찰	21
III. 허무의식과 탈시간성의 모색	29
1. 존재 탐구를 통한 허무의식의 형성: 김춘수	29
1) 절대 고독과 실존적 허무	29
2) 존재 탐구와 세계와의 불화	40
3) 역사 부정과 탈시간성의 모색	49
2. 세계상실과 부재의식: 김종삼	60
1) 전쟁 체험과 세계와의 근원적 불화	61
2) 세계상실에 따른 소외된 자의 허무	67
3) 부재의식과 새로운 시간의 회구	81

IV. ‘순간’의 시간 구축과 시적 구원의 도정	94
1. 탈역사의 ‘순간’과 무의미시학: 김춘수	94
1) ‘처용’, 투명한 시간의 현현	94
2) 무의미시와 놀이의 세계	109
3) 시적 자유의 한계와 그 의의	121
2. 세계상실의 미적 대응으로서 ‘순간’의 시학: 김종삼	136
1) 추상의지와 순수언어	131
2) 추상을 통한 시간의 재구축	139
3) ‘아름다움’의 세계와 ‘순간’적 초월의지	157
V. 결론	170
<참고문헌>	180

Abstract

A Study on Nihilistic Consciousness in Poetry of Kim Chun-su and Kim Jong-sam - on the Focus of Temporal Aesthetics -

Lee, Sung-min

Advisor : Prof. Oh Moon-Suk, Ph.D.

Dept. of Korean Lan. & Lit.

Graduate School of Chosun University

The purpose of this study is to prepare the ground for a new understanding in nihilistic consciousness and pure poetry having been estimated passively so far, by investigating characteristics for nihilistic consciousness in poetry of Kim Chun-su and Kim Jong-sam, called archetypes of pure poetry. By examining their nihilistic consciousness through temporal aesthetics, it compares with both perceptions of reality and aesthetic strategies.

Especially, it is remarkable that examining for temporal aesthetics of both poets can confirm a sense of existence. Poetic strategy and immersion in "a moment" of "trans-temporality" appeared in their poetry, suggest that they strive to investigate the time for new order of lives. Thus, this study would put emphasis on how their nihilistic reasoning are revealed in categories of temporal consciousness and how it works in order to form their spiritual directivity.

For that, it firstly notices that nihilism is a product of modern negativity as a

humane attitude setting up "a new order of life." In this context, nihilism can be a methodical attitude that would secure reality while getting a wide view for "a period" beyond an individual emotion. So, nihilism appears on a way to recognize human as a temporal being and to express skepticism and pessimism for realistic finitude. That is why many scholars recently grasp contradictory responses, "utopian impulse" and "dystopian impulse" contrary to each other, for modern time into nihilistic diversity. Therefore, this study would illuminate that it is a criticism for chronological time, historical and philosophical time included in nihilistic diversity, noticing the process that contradictory modern temporary consciousness divides into utopian impulse and dystopian impulse.

Next I consider nihilistic consciousness appeared in poetry of Kim Chun-su and Kim Jong-sam. Kim Chun-su's poetry acknowledges limits for the world and loathing and negative reasoning for history by examining existential nihilism and existence for ontological nature. And nihilistic consciousness of Kim Jong-sam is stirred by Korean War, which is a result of experiencing violence inherent in the world. So, poets' consciousness transform "consciousness in the world of loss," which the world maintaining the harmonious relationship with ego and the world that human can learn from the inside disappear. The very "consciousness in the world of loss" is the core of existential nihilism appeared in Kim Jong-sam's poetry.

The nihilistic consciousness gives a vital clue about explaining both poets' process of development and spiritual aims in poetry and holding current positions. The reason that nihilistic consciousness is remarkable for Kim Chun-su and Kim Jong-sam, is that they would seek "a new order for life" through it. It is especially noticeable that a new order for life which they pursue is a product of keen reasoning and aesthetics for a time.

Finally, I examine how nihilistic reasoning of both poets reveals the temporal aesthetics and how it works in the process of writing poems. While they show unique sense of time from early their poetic world, they especially regard realistic time as a value-free thing and pursue "a moment" considering that

expectation or prospect for time are meaningless. Such a attitude of a poet intending to be immersed in "a moment" is inherent in a sense that criticizes modern concept of time advancing toward optimistic future, negatively reasoning about progress of historical time.

Though they concentrate on writing poems in order to meet impulses getting over realistic limits, the problem is that they recognize their limits again through the very poetic writing. A new order of life and poetic freedom that Kim Chun-su pursue like "the world of play," are not freedoms as infinite possibilities but as artificial aestheticism. The peace that Kim Jong-sam seeks also exists in only "beauty." It cannot help breaking "the moment" it goes out the self-contained world of aestheticism. Therefore, aesthetic peace can be maintained at the only instant of momentary extremity.

However, I can rather arouse a critical awareness for historical presence as "here right now," considering that aspirations for new worlds and poetic realizations of both poets are aesthetic responses as witnesses observing wicked wills in the world, and though their poetic strategies of "trans-temporality" are fictional and imaginative, they resolutely stand against temporal formation of real history. The reason that poetry is the salvation to both poets, is not it provides for a refugee from history, but it conforms a fictional characteristics of history and ideology lest it should be a agent of history or an attacker and victim of suffering owing to ideology in a little more active sense.

<Key word>

postwar poetry, nihilistic consciousness, temporal aesthetics, trans-temporality, moment, appreciation, meaninglessness, play, world of loss, non-existence, abstraction, figuration of emptiness, dream and fantasy, music, peace and beauty.

I. 서론

1. 연구목적

순수시의 전형¹⁾으로 불리우는 김춘수와 김종삼은 끊임없는 시적 갱신으로 독보적인 자기 시세계를 구축해 온 우리 현대시사를 대표하는 시인들이다. 특히 ‘의미와 무의미’, ‘언어 실험과 내면 탐구’ 등 이들 시세계의 특성을 규정짓는 말들에서도 알 수 있듯이, 김춘수와 김종삼은 독창적인 시창작방법과 서정성으로 독보적인 자기 시세계를 구축했을 뿐만 아니라 우리 현대시사 발전에 있어서도 중요 획을 그어왔다.

하지만 두 시인이 보여준 이러한 시적 갱신의 노력들은 찬사와 비난이라는 지극히 상충하는 평가를 받아왔다. 김춘수의 내면 탐구나 일련의 시적 실험들은 한국 현대시의 새로운 지평을 연 것으로 간주되기도 하지만, 자기 체험만에 기반을 둔 단순하고 안이한 현실인식을 보여준다는 혹독한 비판 역시 공존한다. 김종삼 또한 마찬가지로 문학의 자율성을 확보하고 감상성을 ‘정서’나 ‘감각’의 차원으로 끌어올렸다는 평가되기도 하지만, 시정신의 진정성 여부에 관한 회의적인 시각은 여전히 불식되지 않고 있는 형편이다. 이러한 경향은 전쟁 이후 50년대 시단을 풍미하던 전통과 모더니즘의 대립구도가 60년대에 와서 참여와 순수의 대립으로 이어지는 과정에서 ‘서정’이나 ‘서정시’를 일종의 무력한 감상이나 저급한 현실인식의 결과물 정도로 여겼던 오래된 선입관에서 비롯된 것이다.

그러나 현대시의 존재양상과 존재의의를 사회역사적 현실을 지시하는 것과 현실로부터 동떨어져 형식의 유희를 구가하는 것으로 나누어 설명하려는 이 같은 태도는 각자 고유의 현실인식과 미학을 바탕으로 시세계를 만들어가는 현대 시인들의 고투

1) 일찍이 황동규는 김종삼과 김춘수에 대해, “김종삼이야말로 우리의 현대시가 낳은 가장 완전도가 높은 순수시인이라 말할 수 있다. 그의 시와 나란히 놓일 때 흔히 순수시의 표본으로 박목월과 김춘수의 작품들은……인간적인 반응이 뚜렷한 시들로 변모하는 것이다.”(황동규, 「잔상의 미학」, 『김종삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988, 254쪽)라고 평한 바 있다. 이후 김종삼과 김춘수는 1950년대 모더니즘 계열의 시인 중 순수파 내지 언어파를 대표하는 시인으로 평가받아 왔다.

를 편의적으로 양단하는 우를 범할 수 있다. 더욱이 “서정시를 모든 개개인이 그 스스로에 대해 절대적이며, 낯설고, 매몰차고, 압제적인 것으로 느끼는 사회적 상황에 대한 항의를 포함하고”²⁾ 있다고 한 아도르노의 말을 상기해보면, 서정시를 단순히 탈현실이나 이념의 공백으로만 파악하는 것은 일면적인 판단일 수 있다. 오히려 ‘순수’를 지향할수록 불화의 순간을 그 안에 더 많이 내포하고 있는지도 모른다. 본 논문의 문제의식은 이로부터 비롯된 것이다.

시인이 어떤 현실인식을 보여주고 그의 시세계가 어떤 미학적 특질을 보여주느냐를 검토하는 것을 우선으로 할 때, 중요한 것은 이들의 시에 이러저러한 모더니즘적 소재나 기법이 채택되었다는 현상적인 사실이 아니라 그것을 넘어 이들 시의 실제 동력인 모더니티에 대한 진지한 추구하고 천착에 있을 것이다. 그런 의미에서 김춘수와 김종삼 시의 허무의식은 재조명 될 필요가 있다.

김춘수와 김종삼은 우리 현대시사상 가장 극단적인 허무의식을 보여준 시인들이다. 물론 실존의 자각으로서 고립감이나 모든 현실적 가치의 부정이나 회의에 기반한 죽음에의 지향, 존재의 정당성을 확인하기 위한 치열한 노력이나 영원하고 참된 의미의 추구 등은 이 시기의 많은 작가들에게서 드러나는 양상이라고 할 수 있다. 하지만 김춘수와 김종삼과 같이 시적 태도나 지향점 등을 전적으로 허무의식에 두고 있는 시인들은 찾아보기 어렵다. 김춘수는 시론이나 수필 등을 통하여 자신의 시의식이 허무에 기초하고 있거나 그것에 귀결됨을 분명히 밝혀왔으며, 김종삼 역시 역사에 대한 환멸에서 기인한 허무의식과 소외의식을 선명하게 드러내고 있다. 더욱이 끊임없는 회의와 거부는 이들 시세계 전개과정의 주된 동력으로 작용한다. 김춘수와 김종삼에게서 허무의식은 시작 행위의 내적 동기이며, 이른바 ‘꽃에서 처용까지의 거리’, ‘불모의 세계에서 심미적 세계까지의 거리’를 해명할 수 있는 실마리인 것이다.

그런데도 김춘수와 김종삼의 허무의식은 거의 주목받지 못하거나 단선적으로만 이해되어 왔다. 1950~60년대는 해방공간의 정치적·이념적 갈등에서 완전히 벗어나지 못한 상태에서 한국전쟁이라는 민족적 수난을 겪으면서 절망과 허무의식이 그 어느 때보다도 팽배했던 시기였다. 그러나 주지하다시피 종래의 서정시를 대신해서 50년

2) T. W. 아도르노, 『아도르노의 문학이론』, 김주연 옮김, 민음사, 1985, 14쪽.

대 시단을 풍미한 것은 모더니즘이었고, 전후의 상황을 복구하고 새 시대의 좌표를 설정하려는 이들에게 ‘허무’는 현실에 무기력하고 소극적인 태도이자 극복해야 하는 정서로 비춰졌다. 또한 우리 문학의 특성상 허무의식에 대한 이해가 주로 전통적 ‘한’이나 운명론의 갈래 안에서 다루어지면서 그것을 체념의 정서나 달관의 삶의 자세를 산출해내는 동양적 정신의 범주 안에만 국한시켜왔다. 따라서 ‘동양적 무’가 현실초탈이나 무소유 혹은 인종의 삶을 수락하게 하면서 ‘절대무’에의 경지를 지향하는 정신적 태도를 빚어낸다고 할 때, 이 같은 ‘절대무’에의 지향성과는 구별되는 허무의식에 대해서는 해명할 길이 없었다고 할 수 있다.

그러나 19세기 말 이성중심주의에 반발하며 허무주의를 정식으로 사유하고 체계화한 니체에 따르면, 허무의식은 인간 정신의 존재론적 본질에서 연유하는 인간 정신의 밑바탕에 놓여 있는 사유의 한 형태이기도 하며 당대를 해석하고 수용하기 위한 인간적 수단이기도 하다. 이러한 허무주의적 태도는 지금까지 가정되어 온 모든 가치를 부정하고 새로운 삶의 질서를 정립한다는 점에서 적극적인 의미를 지니며, 또한 현 시대와는 전적으로 구별되는 다음 시대, 즉 새로운 시대를 지향한다는 점에서 하나의 시대개념으로 이해될 수 있다.

김춘수와 김종삼의 허무의식은 당대 현실의 무게에 압도되어 어두운 현실에 대한 막연한 불안과 절망, 종말론적 세계관과 깊은 허무감만을 토로하는 데 그쳤던 여타의 시인들과는 달리, 치열한 현실인식이 낳은 삶의 역설적 태도라는 데 그 특징이 있다. 특히 두 시인은 역사적 현실의 시간적 국면에 대한 회의와 부정을 표출하면서 시간적 존재 양상에 대한 탐구를 보여주었다. 이들 두 시인의 허무의식이 당대 역사적 현실과의 맥락 속에서 좀 더 확고히 밝혀질 수 있으며, 극단의 현실 비판적 의도마저 내포하고 있는 이유는 바로 이 때문이다.

따라서 본 논문은 두 시인의 시세계의 특성인 허무의식이 시간과의 연관 아래 어떤 정신적인 지형도를 형성하며 변모되어 가는가를 밝히는 것을 첫 번째 목적으로 삼으면서 두 시인의 시세계를 고찰하고자 한다. 그럼으로써 허무의식이 시인의 현실 인식과 불가분의 관계를 형성하고 있으며 일반적인 현실초탈이나 현실초월과는 다른 범주에서 논의되어야 하는 것임을 밝힐 수 있을 것이다. 그리고 순수시의 대표주자

로 문학사에 자리매김 되어 온 두 시인의 ‘순수’가 역사적 현실에 대한 주체적 반응이었음을 확인하는 계기를 제공할 것이다. 나아가 우리 문학연구에서 소극적으로 평가되어 온 허무의식과 순수시에 대한 새로운 이해의 토대를 마련하려는 것이 이 논문의 최종적인 목적이다.

2. 연구사 검토

이제까지 이루어진 김춘수와 김종삼 시에 관한 연구 성과는 크게 두 가지로 나눌 수 있는데, 하나는 시인의 내면의식이나 시정신 등에 주목한 논의들이며, 다른 하나는 이들의 예술적 혁신 추구의 노력을 중시하면서 형식 및 기법적인 측면에서 시작 방법이나 원리를 규명하려는 논의들이다.

먼저 김춘수의 내면의식이나 시정신에 관한 선구적 연구로 이승훈의 작업³⁾을 들 수 있다. 이승훈은 김춘수의 시작과정에 지속적인 관심을 표명해 왔을 뿐 아니라, 자신의 시창작에 있어서도 김춘수로부터 크게 영향을 받았다. 이승훈은 김춘수 시의 특성을 존재 탐구 및 사물과 언어의 관계에 대한 천착으로 파악하면서, 초기의 이데아의 세계를 확인하려는 노력이 중기에 이르러 언어의 한계에 부딪히자 언어의 의미를 해체하는 무의미시에 도달하였다고 본다. 또한 그는 김춘수 시를 포스트모더니즘적 실험의 일환으로 이해하기도 한다.

김춘수를 언어와 대상에 집착하는 ‘언어파’로 규정하면서 그의 시를 일종의 콤플렉스가 빚어낸 내성의 시로 파악하고 있는 김주연의 연구들⁴⁾이나 김춘수 시의 요체를

3) 김춘수에 관한 이승훈의 연구로는 「김춘수의 바다와 처용」(『현대시학』, 1971. 5), 「시의 존재론적 해석 시고」(『춘천교대 논문집』 11집, 1972), 「존재의 해명」(『현대시학』, 1974. 5), 「김춘수론-시적 인식의 문제」(『현대시학』, 1977. 11), 「비대상시」(『시문학』, 1981. 11), 「김춘수의 시와 시론」(『현대시학』, 1982. 11), 「존재의 기호학」(『문학사상』, 1984. 8), 「해체시와 포스트모더니즘」(『현대시사상』, 1990년 가을), 「반시와 무의미시」(『현대시』, 1991. 3), 「처용의 수난과 통사의 해체」(『현대시사상』, 1992년 봄), 「김춘수의 시론」(『한국현대시론사』, 고려원, 1993), 「포스트모더니즘의 시적 기법」(『모더니즘 시론』, 문예출판사, 1995) 등이 있다.

4) 김주연의 김춘수 연구로는 「시적 인식의 문제」(『상황과 인간』, 박우사, 1969), 「시적 무의미의 의미」(『나의 칼은 나의 작품』, 민음사, 1975), 「김춘수와 고은의 변모」(『변동사회와 작가』, 문

분열된 인간 조건 아래서 자기 정체성을 모색해 가는 거듭된 회의와 좌절로 평가하는 김현의 글들⁵⁾도 정신적인 측면에서 시인의 시세계에 접근해 가고자 하는 시도들이다. 이러한 연구 작업들은 시인이 지향하는 대상의 무화가 실재하는 대상을 거부한 채 자신의 내부에 그것을 구축하려는 노력일 뿐만 아니라, 삶의 무상감을 순간적인 '텅 빔'으로 표출해내려는 의도임을 밝혀냄으로써 시인의 내면의식의 형성과정을 조망하는 데 일조하고 있다. 한편 김춘수 시가 노정하고 있는 지나친 감상의 방임을 지적하면서 시인의 절망이나 허무의식을 치열한 의식이 뒷받침되지 못한 사치스런 절망과 허무로 규정하고 있는 황동규의 글⁶⁾ 역시 평가에 있어서는 엇갈리지만 시인의 시정신에 주목하고 있다는 점에서 참고할 만하다.

그 밖에도 개인적인 체험이나 전기적인 사실 등을 통하여 시인의 원체험에 접근해 가거나 색채 분석이나 이미지 연구, 현상학적 탐구 등을 통하여 시의식을 규명하고 있는 연구들⁷⁾ 역시 여기에 해당한다. 이러한 연구들은 김춘수 시의 난해함을 어느 정도 해명해줄 뿐만 아니라, 시작 태도나 시작 원리를 이해할 수 있는 토대를 마련해준다. 그러나 이상의 연구들은 대부분 초기에 이루어진 연구들로, 김춘수의 시의식에 관한 작업은 더 이상 큰 진전을 보여주지 못하고 있는 실정이다.

김춘수 연구에서 가장 대표적인 연구 주제는 무의미시와 무의미시론이라 할 수 있다. 이 연구들은 대부분 김춘수의 무의미시의 추구가 현대시의 특성과 관련이 깊다는 점을 중시하면서 시인의 노력이 우리 현대시의 새로운 장을 열었다는 점을 강조

학과지성사, 1979), 「명상적 집중과 추억」(『김춘수 연구』, 학문사, 1982), 「기쁜 노래 부르던 눈물 한 방울」(『현대문학』, 1992년 봄) 등이 있다.

5) 김현의 논의로는 「존재의 사물로서의 언어」(『세대』, 1964. 7), 「꽃의 이미지 분석」(『문학춘추』, 1965. 2), 「식물적 상상력의 개발」(『현대시학』, 1970. 4), 「김춘수의 시적 변용」(『문학과 지성』, 1970년 여름), 「신화적 인물의 시적 변용」(『문학과 지성』, 1970년 겨울), 「김춘수와 유년시절의 시」(『문학과 유토피아』, 문학과지성사, 1980), 「김춘수에 대한 두 개의 글」(『책읽기의 어려움』, 민음사, 1984) 등이 있다.

6) 황동규, 「감상의 제어와 방임」, 『창작과 비평』, 1977년 가을.

7) 최하림, 「원초 경험의 변용」, 『창작과 비평』, 1977년 가을.

최원식, 「김춘수의 의미와 무의미」, 『한국 현대시사 연구』, 일지사, 1983.

이경철, 「김춘수시의 변모 양상」, 『동악어문논집』 23집, 1988. 12.

김용태, 「김춘수시의 존재론과 Heidegger와의 거리(1)」, 『어문학교육』 12집, 1990. 7.

-----, 「김춘수시의 존재론과 Heidegger와의 거리(2)」, 『수련어문논집』 17집, 1990. 12.

문혜원, 「절대 순수세계와 인간적인 울림의 조화」, 『문학사상』, 문학사상사, 1990. 8.

김준오, 「김춘수의 의미시와 소외현상학」, 『도시시와 해체시』, 문학과비평사, 1992.

하고 있다. 이처럼 형식 및 언어 실험을 중심으로 하여 시인의 시세계를 고찰한 이 연구들⁸⁾은 시인의 언어 사용법이나 시행 또는 연의 관계, 기호체계, 주요 표상들의 결합방식 등을 분석함으로써 김춘수 시를 형식적이고 구조적으로 파악할 수 있도록 도와준다. 그러나 이들 연구들은 김춘수 시의 구체적인 기법 이해에는 도움을 주지만, 이론적인 방법론만을 과도하게 적용함으로써 전체 시세계의 의의를 과대평가하거나 개별 작품의 미적 성취도에는 주의를 기울이지 않는 한계를 보여주고 있다.⁹⁾

한편 김중삼의 시를 시의식의 측면에서 분석한 연구들로는 1970년대 발표된 김현, 황동규, 김주연, 이승훈 등의 평론을 들 수 있다. 이 글들은 비교적 초기에 이루어진 까닭에 직관을 앞세우거나 대부분 단평에 그치는 한계를 보여주고는 있지만, 이후 본격적인 연구에 있어 길잡이 노릇을 한다는 점에서 의의가 있다.

먼저 김현¹⁰⁾은 김중삼의 세계 인식을 ‘비극적 세계인식’으로 규정함으로써 이후의 연구 방향을 결정짓고 있다. 그러한 인식이 낳게 되는 ‘방향’의 정서를 황동규¹¹⁾는 보헤미아니즘으로 설명한다. 아울러 김중삼의 시행 생략은 ‘잔상효과’를 노린 것으로 그 속에는 절대적인 아름다움만 있을 뿐 인간이 부재한다고 밝힌 뒤, “김중삼이야말로 우리시가 낳은 가장 완전도 높은 순수시인”으로 평가한다.

김주연¹²⁾은 김중삼의 시를 ‘묘사시’의 전형으로 규정하고 있는데, 무엇보다 김중삼의 시에 나타나고 있는 특징으로서 ‘환상’에 주목하고 있다. 그는 유년 세계와 밀접하게 닿아 있는 김중삼의 ‘환상’을 가리켜 “원초적 현실 같아 보인다”고 말한다. 또한

8) 김종길, 「실험과 재능」, 『문학춘추』, 1964. 6.
 김영태, 「처용단장에 관한 노트」, 『현대시학』, 1970. 7.
 이기철, 「의미시와 무의미시」, 『시문학』, 1981. 11.
 김종길, 「시의 곡예사」, 『문학사상』, 1985. 10.
 강상대, 「김춘수론-공동체의 삶과 무의미시」, 『현대문학』, 1990. 12.
 박운우, 「김춘수의 시론과 현대적 서정시학의 형성」, 『한국현대시론사』, 모음사, 1992.
 이해원, 「시적 해탈의 도정」, 『1950년대 시인들』, 나남, 1994.
 문혜원, 「김춘수의 시와 시론에 나타난 이미지 연구」, 『한국 현대시와 모더니즘』, 신구문화사, 1996.

9) 이창민, 「김춘수 시 연구」, 고려대 박사논문, 1999.
 강계숙, 「1960년대 한국시에 나타난 윤리적 주체의 형상과 시적 이념」, 연세대 박사논문, 2008.
 조강석, 「비화해적 가상으로서의 김수영과 김춘수 시학 연구」, 연세대 박사논문, 2008.

10) 김 현, 「김중삼을 찾아서」, 『김중삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988.
 11) 황동규, 「잔상의 미학」, 『김중삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1998.
 12) 김주연, 「비세속의 시」, 『김중삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988

이승훈¹³⁾은 김종삼 시의 이미지와 모티프를 분석함으로써 시인의 상상체계 및 의식 세계 규명을 시도한다. 그리고 초기의 묘사형식이 점차 진술형식으로 바뀌고 있음에 주목하면서 김종삼의 시세계가 ‘무의미’의 세계에서 ‘의미’의 세계로 넘어간다고 설명한다.

그 외에도 김종삼 시의 주요 이미지¹⁴⁾ 및 시공간 분석¹⁵⁾을 통하여 시의식을 규명하거나 ‘죽음의식’¹⁶⁾, ‘미학주의’¹⁷⁾, ‘불협화’¹⁸⁾ 등에 주목한 연구들과 시인의 전기적 사실 등을 바탕으로 종교적 성향을 분석한 연구들¹⁹⁾도 있다. 이상의 논의들은 김종삼의 시가 부정적인 세계인식에 기초하고 있다는 점에서 일치된 견해를 보이며, 시적 변모의 원인이 시인이 초기부터 견지해 온 정신주의에 있다고 지적한다.

김종삼 시 연구에서 가장 두드러진 것은 형식 및 기법적인 측면에 관한 관심이다. 이 연구들은 ‘묘사’와 ‘암시’, ‘절제’와 ‘압축’ 등을 김종삼 시의 기법상의 특질로 지적하면서, 김종삼 시의 심미적 효과가 이미지의 자유 연상적인 조합, 빈번한 외래어 및 외국어의 사용, 문맥과괴로 인한 난해성 등과 같은 형식 및 언어 실험에서 비롯되고 있다는 점을 강조하려 한다. 또한 최근에는 언술구조 및 언어적 특성을 환상과 관련 지어 이해하려는 정신분석학적 접근²⁰⁾이 시도되기도 한다.

-
- 13) 이승훈, 「평화의 시학」, 『김종삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988
 -----, 「분단의식의 한 양상」, 『월간문학』, 1979. 6.
 -----, 「삶의 돌각담 쌓기」, 『한국문학』, 1985. 2.
- 14) 류명심, 「김종삼 시 ‘한 마리의 새’ ‘양포르멜’의 텍스트 분석」, 『동아어문논집』, 1995.
 오채운, 「김종삼 시의 농아 이미지 연구」, 『한국언어문화』 21집, 2004.
- 15) 신현락, 「김종삼 시의 공간구조에 관한 연구」, 『청람어문교육』 8집, 1993.
 한명희, 「김종삼 시의 공간-집·학교·병원에 대하여」, 『한국시학연구』 6집, 2002.
- 16) 이위조, 「김종삼 시의 죽음 의식에 관한 연구」, 『청람어문교육』 18집, 1997.
 강연호, 「김종삼 시의 내면 의식 연구」, 『현대문학이론연구』 18집, 2002.
- 17) 장석주, 「한 미학주의자의 상상세계」, 『김종삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988
 김시태, 「언어의 고독한 축제」, 『한국 현대시 연구』, 민음사, 1989.
 김준오, 「완전주의 그 절제의 미학」, 『스와니 강이랑 요단강이랑』, 미래사, 1991.
- 18) 이경수, 「부정의 시학」, 『김종삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988
- 19) 김옥성, 「김종삼 시의 기독교적 세계관과 미의식」, 『한국언어문화』 29집, 2006.
 송경호, 「김종삼 시의 죄의식과 “집”의 상상력」, 『문학과 종교』 12집, 2007.
- 20) 이승원, 「김종삼 시의 환상과 현실」, 『20세기 한국 시인론』, 국학자료원, 1997.
 한명희, 「〈오이디푸스 콤플렉스〉를 통해 본 김수영, 박인환, 김종삼의 시세계」, 『어문학』 96집, 2007.
 라기주, 「김종삼 시에 나타난 환상성 연구」, 『한국문예비평연구』 26집, 2008.
 백은주, 「김종삼 시에 나타난 환상의 현실적 의미 고찰」, 『현대문학의 연구』 35집, 2008.

김중삼 시에 대한 연구는 다양한 시각과 방법론적 접근에도 불구하고, 궁극적으로는 시인이 현실의 타락과 갈등이 일체 배제된 심미적 시계를 극단적으로 추구한 예술지상주의자였다는 결론으로 모아진다. 김중삼 시의 특징이 주제의식보다 언어의 음악적이고 은유적인 효과를 최대화함으로써 얻어졌다는 것이다. 하지만 이러한 분석은 김중삼 시의 대사회적 응전력이나 내구력에 대한 해명을 결여하고 있다.

이제까지 이루어진 선행 연구 작업들은 내용과 형식을 분리해서 검토한 경우가 적지 않고 내면의식과 형식미학의 유기적 관계를 밝히는 연구는 매우 부족한 편이다. 또한 시정신보다는 형식원리의 분석에 초점이 맞춰져 왔으며, 현대적 특질을 확인하고 가치를 부여하려는 노력도 형식 구조적 측면에 편중되어 왔다. 이처럼 단선적인 접근이 갖는 한계를 극복하기 위해서는 두 시인의 내면의식과 형식미학을 아우를 수 있는 면밀한 고찰이 선행되어야 한다.

이러한 문제점을 보완하기 위해 본 논문은 김춘수와 김중삼 시의 특성인 허무의식을 살펴보고자 한다. 특히 두 시인이 역사적 현실의 시간적 국면에 대한 회의와 부정을 표출하면서 시간적 존재 양상에 대한 탐구를 보여주었다는 점에 주목하고, 시간의 미학에 초점을 두어 두 시인의 시세계에 나타난 허무의식을 추론해 나가하고자 한다.

3. 연구방법

허무의식은 삶의 지향점을 찾을 수 없거나 자기 정체성에 대한 확신이 없을 때, 또는 사회적 진리의 정당성이 훼손되었다고 느끼거나 존재론적 본질로서 고립과 유희의 불안이 엄습할 때 생기는 일종의 정서이며, 정신적 태도이다. 따라서 허무의식 속에서는 현실적인 모든 가치가 전복되거나 무화되어 나타나기 마련이다.

허무주의를 철학사상으로 발전시키고 정립시킨 니체에 따르면, ‘허무’는 ‘소극적 또

장동석, 「김중삼 시에 나타난 “결여”와 무의식적 욕망 연구」, 『한국문예비평연구』 26집, 2008.

는 염세적 니힐리즘'과 '적극적 또는 능동적 니힐리즘'으로 구분된다. 전자가 현실을 가상으로 생각하고 삶을 살만한 가치가 없는 것으로서의 불만에 그치는 반면, 후자는 모든 절대적인 것의 배후에는 '무'가 숨어 있다는 인식과 더불어 종래의 모든 가치로부터 벗어나 새로운 가치를 스스로 창조하려는 적극적인 면모를 지닌다.²¹⁾ 적극적인 의미의 허무주의가 지향하는 가치의 전환 및 새로운 삶에 대한 가치의 정립은 현 시대에 대한 부정 및 회의에서 출발한다.

그러므로 허무의식에 대한 단석적인 파악에서 벗어나기 위해서는 그 이론적 토대를 검토하면서 그것이 특수한 역사적 상황 안에서 어떻게 적용되어 나타나는가에 주의를 기울여야 한다. 또한 허무주의의 요체인 '부정과 비판의 정신'이 현대의 핵심적인 성격임을 염두에 둘 때, 허무의식이 근본적으로 파편화된 현대의 무질서와 혼돈의 소용돌이에 직면해 갖게 되는 '새로운 삶의 질서에 대한 의지'임에 주목할 필요가 있다. 허무주의는 존재론적 본질에서 연유하는 인간 정신의 밑바탕에 놓여 있는 사유의 한 형태이지만, 당대를 해석하고 수용하기 위한 구체적 원리이기도 하다. 이때 허무주의는 개인적 정서를 넘어서 '시대'를 조감하면서 현실성을 확보하려는 방법적 태도가 될 수 있다. 그러므로 허무의식은 인간을 시간적 존재로 파악하고 현실의 유한성에 대한 회의와 부정을 표출하는 방식으로 나타나게 된다.

서정시에 나타나는 이러한 시간성의 문제는 서정시의 장르적인 특성과 시간의 여러 양상에 의해 그 설명이 가능하다. 일반적으로 서정시는 자아의 독립적인 표현으로서,²²⁾ 자아와 대상, 혹은 자아와 세계와의 동일성을 지향한다.²³⁾ 따라서 서정시에서 인격화된 사물이나 대상은 자립적인 존재가 아니라 항상 서정적 자아에 종속되어 있다. 그러나 서정적 자아가 인격화된 사물보다 항상 우월한 것은 아니다. 그것은 사

21) 존재가 완전히 무의미해지고 허무의 공간 속에 놓이게 된다면, 그 앞에서 모든 법칙이 사라지게 되고 존재의 탐색은 불가능해지게 된다. 이에 이러한 모순을 해결하기 위해 니체는 허무주의를 두 가지로 구분하였는데, '소극적 허무주의 또는 염세적 허무주의'와 '적극적 또는 능동적 허무주의'가 그것이다. 먼저 전자는 현실을 가상으로 여기고 부정함으로써 삶을 살 만한 가치가 사라진 상태로 간주한다. 반면 후자는 지금까지 가정되어 온 모든 절대적인 것의 배후에는 '무(無)'가 숨어 있다는 인식과 더불어 이러한 확신을 근거로 종래의 모든 가치를 무로 돌리려 한다. 이는 모든 가치로부터 자유로워져서 새로운 가치를 창조하려 하기 때문에 허무주의의 극복을 제시하는 적극적 면모를 지닌다.(강대석, 『니체와 현대철학』, 한길사, 1986, 68~69쪽 참조)

22) W. 카이저, 『언어예술작품론』, 대방출판사, 김윤섭 역, 1980, 296쪽.

23) N. 프라이, 『신화문학론』, 을유문화사, 1987, 38~58쪽 참조.

물이 자아화되기도 하고, 자아가 사물이 되기도 하는 상호 교환의 관계로 나타나기 때문이다. 따라서 사물도 서정적 자아도 구분되지 않는 융합의 경지가 나타나는 것인데, 이러한 경지는 서정적 자아가 황홀경에 빠지는 ‘서정적 순간’에 이루어진다. 서정적 순간, 곧 시적 순간은 동시성의 원리를 지니는 것으로 존재의 통일성과 관계가 있다.²⁴⁾ 왜냐하면 서정시는 외부 사건의 연속보다도 체험, 즉 내적 경험의 순간적 통일성에 의존²⁵⁾하고 있기 때문이다.

슈타이거는 이런 순간을 자아와 사물의 상호동화가 가능해지는 ‘회감(回感, Erinnerung)²⁶⁾이라고 불렀다. 슈타이거는 회감을 주체와 객체의 간격 부재와 서정적인 상호 융화로 보고, 현재의 것, 과거의 것, 심지어 미래의 것도 서정시 속에 회감될 수 있다고 보았다. 서정시라는 장르에서 과거, 현재, 미래라는 시간성의 도입 근거는 바로 여기에서 연유한다. 즉 과거는 기억의 작용에 의해, 현재는 ‘지금 여기’라는 시간의식의 몰입에 의해, 그리고 미래는 기대와 기획에 의해 시간을 미리 앞당길 수 있다. 이러한 시간의식이 회감이라는 시적 자아의 정신 작용에 의해 서정시에 구현되는 것이다.²⁷⁾

서정시의 시간성 문제는 인간의 의식과 시간의 여러 양상들이 결합되어 나타나는 베르그송의 ‘순수 지속’과 바슐라르의 ‘시적 순간’의 개념에 의해서도 그 설명이 가능하다. ‘순수 지속’이란 인간의 자아가 자유롭게 활동하여 과거의 상태와 현재의 상태를 분리하는 태도를 중지할 때 생기는, 인간 의식 상태의 지속적인 형태이다.²⁸⁾ 그러므로 순수 지속에서의 시간은 인간이 느끼고 체험하는 실재적이고 현실적인 시간의식이며, 결국 수학이나 물리학에서 측정 가능한 추상적인 시간의식과는 구별되는 것이라 할 수 있다.

24) 한계전, 『한국현대시론연구』, 일지사, 1983, 247쪽.

25) 김준오, 『시론』, 삼지사, 1995, 44쪽.

26) E. 슈타이거, 『시학의 근본개념』, 이유영의 역, 삼중당, 1976, 96쪽.

27) 슈타이거는 과거, 현재, 미래가 회감 작용에 의해 구현되는 예들 다음과 같은 작품의 예를 들어 설명하고 있다. 괴테는 『오월의 노래(Mailed)』라는 작품에서 밖에서부터 보이는 것, 현존의 것을 회감하고 있고, 괴리케는 『봄에(Im Frühling)』에서 마지막에 ‘형언할 수 없는 옛날’을 회감한다. 그리고 클로크스토크의 많은 송시는 미래의 연인이나 무덤을 회감하고 있다고 하면서, 회감의 작용이 이처럼 과거, 현재, 미래라는 시간의식에 의해 모두 가능하다는 것을 밝히고 있다.(위의 책, 96쪽 참조)

28) H. 베르그송, 『시간과 자유의지』, 정석해 역, 삼성출판사, 1997, 93쪽.

이러한 베르그송의 지속 개념은 기억의 작용을 떠나서는 설명할 수 없다. 왜냐하면 기억이란 개인의 특이한 체험에 근거한 표상으로, 시간적으로 순수 과거에 속하는, 객관적 시간과 무관하게 작용하는 의식의 흐름인 까닭이다.²⁹⁾ 그것을 잘 포착하기 위해 정신은 현재의 상황에 가장 잘 개입될 수 있는 표상들을 현재로 인도하고 과거 속에서 어떤 표상들을 찾아낸다.³⁰⁾ 이 과정에서 의식은 기억과 합류하거나 일치하게 된다.

베르그송의 순수 지속 개념은 김춘수 시의 시간의식을 이해하는 데 도움을 준다. 김춘수의 시간관은 역사를 상대적인 것으로 파악하고 스스로를 역사적 현재의 바깥에 격리시킴으로써 과거도 미래도 없는 오직 ‘순간’만을 의식하는데, 주지하다시피 베르그송의 시간관은 결과적으로 현재의 순간을 인정하지 않고 있다. 베르그송은 현재를 지속의 단절로 인식함으로써 기억으로 대표되는 시간의 흐름상 그것은 어떠한 의미도 갖지 못하는 것으로 본다. 시간의 생성이라는 연속성 가운데서 현재 순간은 우리의 지각이 흐르는 도상의 덩어리 가운데 행사하는 것의 순간적인 절단에 의해서 형성되는 것이기 때문이다.³¹⁾ 이는 그의 철학이 과거와 미래를 철저하게 결합시키는 데서 오는 결과로서, 현재는 하나의 ‘순수무’의 상태³²⁾로 빠지게 되는 것이다.

하지만 베르그송의 지속 개념은 과거, 현재, 미래라는 계기적 질서를 부인하면서, 시간을 하나의 점이나 순간으로 인식하는 김종삼 시의 시간의식을 설명하는 데에는 일정한 한계를 가지고 있는 것이 사실이다. 베르그송에 있어서 현재란 존재하지 않는 까닭에 모더니즘의 동시성의 원리나 병치 등의 공간적 형식을 설명할 수 없기 때문이다. 이런 점에서 바슐라르의 시간 인식을 참조할 필요가 있다. 바슐라르는 시간을 베르그송처럼 지속으로 보는 것이 아니라 ‘순간’으로 정의한다. 그에 있어서 시간의 직관은 절대적인 비연속적인 특성과 순간의 절대적인 점 형태의 특성을 지니고 있는데, 여기에서 말하는 순간의 점이란 바로 과거와 미래의 선조적 계기가 박탈된 현재의 시간성을 말한다.³³⁾ 이러한 순간적 현재는 물론 시적 대상과 서정적 자아의

29) 김형효, 『베르그송의 철학』, 민음사, 1995, 46쪽.

30) H. 베르그송, 『물질과 기억』, 홍경실 옮김, 교보문고, 1991, 88쪽.

31) H. 베르그송, 위의 책, 155쪽.

32) 한계전, 앞의 책, 235쪽.

33) 한계전, 앞의 책, 239쪽.

순간적 통합에 의해 시의 이미지로 구현된다.

이처럼 시의 시간성은 서정시의 장르적인 특성과 인간 의식 속에서 시간의 여러 층위가 결합하는 방식을 통해 해명될 수 있다. 즉 과거, 현재, 미래가 서정적 자아의 정신 속에서 회감되거나 인간 의식의 단절과 지속에 의해서 이미지의 형태로 시간의 스펙트럼을 구현하는 것이다.

이와 같은 모더니즘 시의 시간성에는 역사는 진보하며 낙관적인 미래만이 다가올 것이라는 이상 및 기대를 과기하려는 의도가 함축되어 있다. 고대, 중세, 근대 등의 시기 구분이라고 하는 것이 모두 시대 인식의 변화를 주된 특징으로 하고 있지만, 특히 근대 이전과 근대의 가장 큰 차이는 시간관의 변화이라 할 수 있다. 근대 이전의 시간관에는 사회의 진보, 즉 발전의 개념이 존재하지 않았다. 그러나 근대에 들어와 시간관은 혁명적인 변화를 일으키게 되는 바, 그것은 시간이 진보의 개념과 밀접히 연결되어 있다는 시간의식의 재발견 때문이다. 시간을 절대적인 것으로 가치화시키면서 진행된 진보의 이념들은 과학기술의 발전과 생활의 편의 및 수준의 향상을 가져다주었지만, 그로 인한 부작용 또한 무시할 수 없다. 오늘날 수많은 부정적 현상들을 지구촌에 남김으로써 많은 모순을 드러내게 되는 바, 제1·2차 세계 대전, 유대인의 학살, 지구 곳곳에서 일어나는 국지전, 그리고 한국전쟁 역시 시간의 그릇된 이용이 낳은 사건들이다.

이러한 암울한 면들에서 드러나듯, 근대 철학에 있어서의 시간은 더 이상 편안한 하나의 고리로 간주되지 않는다. 시간이 결정적으로 탈시간화됨으로써 죽음에 돌이킬 수 없이 이끌어가는, 불확실하고 덧없는 지속으로서 스스로 드러내게 된 것이다.³⁴⁾ 그리하여 근대의 시간성은 죽음을 잉태하는 시간성이 되어버렸으며, 오히려 근대라는 것 자체가 죽음의식과 밀접히 결부된 시간성³⁵⁾이라고 해도 과언이 아닐 정도로 시간은 공포의 대상으로 변질되게 된다. 끝없이 흐르는 시간성, 미래에 대한 선취 가능성으로서의 시간성, 다가올 세계에 대한 공포로서의 시간성, 죽음으로서의 시간성 등, 이러한 시간성과 대결하여 근대 시간성의 정체를 밝히는 것이 모더니즘

34) M. 엘리아데, 『성과 속』, 이동하 옮김, 학민사, 1990, 87쪽 참조.

35) 이마무라 히토시, 『근대성의 구조』, 이수정 역, 민음사, 1999, 100쪽 참조.

문학, 모더니즘 시가 갖는 기본 과제라 할 수 있다. 이러한 모더니즘 시가 내포한 시간성의 의미는 허무주의의 요체인 ‘부정과 비판의 정신’과 ‘새로운 삶의 질서에 대한 의지’와도 맞닿아있는 바, 허무의식을 시간과의 연관관계 아래 살펴보는 것은 전혀 무리가 아니다.

이러한 연구방법에 기반을 두고 출발하는 본 논문의 순서는 다음과 같이 전개된다. 우선 2장에서는 전후시기에 이루어진 허무주의에 대한 논의를 살펴보고, 그 이론적 토대로서 허무주의 사상에 대해 검토해본다. 역사적으로 허무주의 이론이 소개되고 그에 대한 논의가 이루어진 시기는 한국전쟁을 계기로 한 1950~60년대인데, 당시의 논의들은 허무주의를 소극적이고 수동적인 것으로만 간주해 온 측면이 강하다. 그러나 이는 개별 작가나 작품을 분석하고 조망한 결과라기보다는 당시의 실존주의의 적극적 수용 분위기에 가리워진 상대적이고 심정적인 분석에 가깝다. 다시 말해 당시의 문단 내 대립구도에 의한 피상적인 이해라고 할 수 있으며, 이는 역으로 허무의식이 좀 더 새롭게 조명되어야 함을 시사하는 일이라 하겠다. 따라서 기존 논의의 문제점을 점검하고, 그 이론적 토대로서 허무주의 사상을 검토하는 것은 허무의식에 대한 새로운 이해의 토대를 마련하는데 있어 반드시 선행되어야 할 작업이라고 할 수 있다.

3장에서는 두 시인의 시에 나타난 허무의식에 관하여 살펴본다. 앞서 지적한 바 있듯이, 김춘수와 김종삼은 초기시에서부터 현실의 모든 가치를 무화시키고자 하는 허무주의적 사유를 드러내며, 이러한 허무의식은 이후 두 시인이 ‘탈시간성’의 미적 세계를 구축하는 근본 동인으로 작용한다. 따라서 이 장에서는 두 시인의 허무의식이 단순한 감정 표출이 아니라 역사주의적 시간관에 대한 비판과 긴밀한 관련을 맺고 있음을 중점적으로 살펴본다.

특히 본 논문이 주목하는 바는 두 시인이 시간의 미학에 대한 탐구를 통하여 존재 의미를 확인하고자 하였다는 점이다. 김춘수와 김종삼이 시에서 보여준 ‘탈시간성’의 시적 전략 및 ‘순간’에의 몰입은 이들이 새로운 삶의 질서를 위한 시간의 탐색에 매진하였다는 점을 시사한다. 이에 4장에서는 두 시인의 허무주의적 사유가 시간의식이라는 범주 안에서 어떻게 나타나며, 그것이 두 시인의 정신적 지향을 형성하는 데

있어 어떠한 작용을 하는가를 살펴본다. 김춘수와 김종삼은 현실적 시간을 몰가치한 것으로 여기면서 시간에 대한 기대나 전망은 무가치하다는 허무의식을 강하게 내포하고 있다. 그들이 '순간' 지향의 미적 세계를 구축해 나간 것도 허무의식과 깊은 관련을 맺고 있다.

이 같은 '순간'에의 지향은 김춘수의 경우 『처용단장』에 이르러 가장 극대화되며, 이를 뒷받침하는 것이 그의 시학의 요체인 '시와 산문 분리론'과 '놀이의 시학'이다. 또한 김종삼의 경우 '순간'은 '추상'의 방식을 통해 시적으로 구현된다. 즉 김종삼 시학의 요체는 '추상의 시학'으로서, 이는 세계상실의 재난 그 자체이자 그것을 극복하고 새로운 세계를 건설하려는 의지에 다름 아니다. 따라서 4장에서는 두 시인이 구축해 가는 미적 세계의 특성을 시간적인 측면과 새로운 미적 질서의 추구라는 측면에 중점을 두어 고찰해본다.

마지막으로 결론에서는 앞의 논의를 간단히 비교 정리하면서, 두 시인의 허무의식과 시간의 미학이 어떤 식으로 서로 관계를 맺고 있으며, 어느 지점에서 분기하는지를 재정리함으로써 김춘수와 김종삼 시의 허무의식이 갖는 의의를 설명한다.

II. 허무의식과 시간의식

1. 전후의 허무주의 논의

문학의 영역에서 허무의식은 보편적으로 발견되는 현상으로, 우리 문학에서 역시 허무의식은 그리 낯선 것이 아니다. ‘애수’와 ‘체념’ 그리고 ‘한’ 등은 곧잘 허무의식의 범주 안에서 이해되어 왔다. 그럼에도 불구하고 문학과 연관 아래 그것의 근본 개념이나 의의, 사상적 기조나 이론 등을 고찰한 글은 많지 않다. 그나마 개별 작가나 작품을 조명하고 있는 글들조차도 심정적인 분석과 판단에 그치는 경우가 많다. 여기에는 여러 가지 이유가 있겠지만, 가장 큰 이유는 우리 문학에 나타나는 허무의식을 어느 정도 부정적인 측면에서만 평가해 온 데 있다.

역사적으로 허무의식에 대한 논의가 비교적 활발하게 이루어진 시기는 한국전쟁을 계기로 하여 서구의 니힐리즘이 본격적으로 유입되었던 1950~60년대이다.³⁶⁾ 전쟁으로 인한 충격과 폐허의 소용돌이에서 헤어나지 못하고 있던 50년대 지식인들에게 니힐리즘은 실존주의와 더불어 시대 상황을 분석하고 수용할 수 있는 적절한 현실인식의 도구로 작용하였다. 개략적이거나 이론이 소개되고 용어나 주요 개념에 대한 해석이 제공된 것도 이 시기이다. 다만 19세기 유럽에서 발생한 니힐리즘에 대한 치밀한 고구라기보다는 실존주의의 적극적 수용 분위기에 가려져 상대적으로 저급한 현실의식으로 폄하되거나 존재론적 본질로서의 불안과 부조리 등과 관련한 언급이 주종을 이룬다. 특히 당시의 논의들에서는 ‘서구적 니힐리즘’과 ‘한국적 허무성’을 엄격히 구별하려는 추세를 확인할 수 있다.

36) 1950~60년대 문예잡지 등을 통해 이루어졌던 허무주의에 대한 논의들은 대개 다음과 같다: 조연현, 「현대문학과 니힐리즘」(『현대공론』, 1954. 8) / 안병욱 「허무주의」(『사상계』, 1956. 2) / 전봉건, 「환상과 상처」(『세대』, 1964. 11) / 박철석, 「한국의 허무주의」(『문학춘추』, 1965. 12) / 이건영, 「부정과 체념의 니힐리즘」(『현대문학』, 1966. 8) / 김현, 「허무주의의 극복」(『사상계』, 1968. 2) / 김주연, 「시에서의 한국적 허무주의」(『사상계』, 1968. 12) / 이선영, 「한국문학과 허무의식」(『언어와 문학』, 1969. 6) 등.

서구의 니힐리즘이 신의 절대화, 인간의 절대화에 기인하는 강렬한 무와 절망의 자각으로 회의 반역하는 정신이라면 우리의 그것은 절망적인 정황에서 발버둥쳐도 벗어나지 못하는 무력감, 기존의 질서나 권위, 가치 체계를 부정하려는 적극적인 의지보다는 숙명적인 생활의 현실에서 억압당하는 서글픔, 견딜 수 없는 허탈감 속에 잠복하는 것이다. 서구의 니힐리즘이 無 앞에서 위협을 느끼는 자각 속에서 절망적 몸부림, 위기의식에서 비롯한다면 우리의 니힐리즘은 반항적 몸부림은 커녕 無를 숙명적, 타성적으로 받아들이는 데서 오는 것으로 상실감 속에서 체념하거나 도피하는 악성만성 니힐리즘이라고나 할 것인가. 이 니힐리즘의 요인은 한국의 역사적 특수성에서 찾아야 한다.³⁷⁾

당시의 논의들은 ‘서구적 니힐리즘’을 능동적이고 논리적이며 의지적인 자세로 평가하지만, ‘한국적 허무성’에 대해서는 정서적이며 식물적 자세라고 규정한다. 또한 서구적 니힐리즘이 부정의 니힐이며 참가를 위한 것이라면, 우리의 그것은 절망의 니힐이며 도피를 위한 기술이라고 평가한다. 이와 같이 용어면에서나 함축적 의미면에서 둘을 분별하려는 이유는 발생배경의 차이에 기초한다. “한국의 역사적 특수성”이 그것인데, 이는 지정학적인 특수성으로 인한 전쟁의 역사를 말한다. 즉 우리의 근대문학은 다른 민족에 의한 지배라는 부침의 역사 속에서 성장해왔으며, 일본 식민 통치가 가져온 출구 없는 현실 상황에 대한 좌절은 자연스레 우수와 한숨의 미학을 낳았다는 것이다. 이러한 식민지 현실과 오래된 전쟁, 그에 따른 악정(惡政)과 위정자들의 가렴주구(苛斂誅求)가 현실을 딛고 일어설 만한 구체적인 삶의 지표를 설정하지 못한 채 체념과 도피의 허무로 침잠하게 하는 계기가 되었다는 분석이다.³⁸⁾

또한 이들은 한국적 허무성의 특징으로 종교적인 특성을 제시한다. 이를테면 동양에는 절대적 가치를 대변하는 서구적 의미에서의 신이 존재한 적이 없으므로 서구처

37) 정창범, 「한국적 허무성의 구조-니힐리즘의 비교」, 『현대문학』, 1960. 8, 68쪽.

38) 이와 관련하여 김윤식은 《폐허》 동인들이 보여준 허무의식의 원인을 ‘파괴 대상의 추상성’에서 찾는다. 《폐허》가 결성 초기에 표방하였던 ‘새로운 창조’는 창조에 이르기 위한 파괴가 선행되지 못함으로써 공허함에 그치며, 필연적으로 허무를 낳을 수밖에 없었다는 것이다. 또한 김윤식은 20년대 초반의 문학이 현저하게 시중심으로 편향되어 있다는 점 역시 문학양식으로서의 장르 선택이 사회적 현상과 대응관계에 놓여 있다는 점을 감안할 때, 당시 지식인들에게 팽배해 있던 허무의식과 관련이 깊다고 말한다.(김윤식, 「허무에서 해바라기」, 『시인 공초 오상순』, 자유문학사, 1988, 179~184쪽 참조)

럼 신의 죽음이라는 엄청난 재앙으로 말미암아 모든 절대적 선과 진리, 가치가 절멸하는 상황에 직면한 경우가 없다는 것이다. 따라서 한국적 허무성은 엄격한 신적 질서 아래 놓여 있던 서구에서와는 다른 범주에 놓여 있다는 것이다.

서구적인 의미의 니힐이나 신, 메커니즘(근대주의)에 대한 반역 부정으로서의 니힐리즘은 아니어도 역시 우리네대로의 허무감과 니힐리즘이 있다. 우리의 니힐리즘은 서구의 적극적인 부정의식으로서의 니힐, 니힐리즘이 아닌 소극적이고 도피적인 니힐리즘이다. 인생의 괴로움을 자각하고 이에서 초탈하라는 제행무상의 불교의 세계관이나 현상계를 부정하는 무위자연의 노장의 사상은 어느 의미에서 는 철저한 니힐리즘의 체계를 이루었다.³⁹⁾

위의 글은 우리의 허무주의를 소극적이고 도피적이며 은둔적으로 물들인 원인을 종교적 특성에서 찾고 있다. 그 중에서도 특히 초세적(超世的) 양대 사상인 불교의 제행사상(諸行無常)의 염세사상과 도가사상의 허정무위(虛靜無爲) 무위이화(無爲而化)가 궁극적으로 운명 순응과 현실 체념을 삶의 이상으로 삼도록 이끌었으며, 그럼으로써 삶의 절망 끝에 낙관이 싹트고 이를 통해 절망적 현실을 소극적으로나마 살아나갈 수 있게 하는 우리만의 특유한 ‘운명론’ 형성에 토대를 제공하였다는 것이다.

물론 이 같은 견해가 성립하게 된 데에는 당대의 많은 작가들이 역사적 상황이나 현실성에 대한 고려 없이 현저한 내면 편향으로 치달으면서 탈역사주의의 위험성을 노정하고 있던 것과도 관련이 깊다.⁴⁰⁾ 그런 점에서 볼 때, 이러한 태도는 우리 문학의 허무주의의 접맥 가능성을 살펴보면서 이론을 무시한 채 마구잡이식으로 허무주의를 자처하는 행태를 경계하고자 한다는 점에서 어느 정도 가치를 지닌다고 할 수 있다.

하지만 니체가 이해한 ‘신의 죽음’이 비단 기독교의 쇠퇴만을 의미하는 것이 아니라 그동안 믿어 의심치 않던 총체적인 진리에 대한 부정과 그 상황에서 발생하는

39) 정재완, 「한국시와 니힐의 극복」, 『현대문학』, 1969. 6, 67~68쪽.

40) 이봉래는 「신세대론」(『문학예술』, 1956. 4.)에서 당시 신세대 시인들에게 허무와 절망이 만연해 있던 이유를 시대의 불모성에서 찾으려 하면서 새로운 질서 구축을 위하여 현실에 관심을 가져줄 것을 촉구하고 있다.

‘새로운 가치정립’과 ‘새로운 삶의 질서’에 대한 의지임을 이해한다면, 이러한 구분은 허무주의 이론에 대한 진지한 고찰에 따른 결과라고 보기 어렵다. 허무주의는 인간 본연의 존재론적 속성에 기인하는 사유의 한 형태이기도 하지만, 특수한 사회적, 지적 요소와 관련을 맺고 있는, 일종의 진리의 정당성을 확보하기 위한 욕구이자 행동이다. 이렇게 볼 때, 한국적 허무성도 부정적 현실에 대한 일종의 대응 방법임에 틀림없다. 더욱이 그들이 주장하는 ‘한국의 특수성’이라는 것이 전쟁, 즉 식민지의 억압된 현실과 분단이라는 역사적 상흔이라는 점을 감안한다면, 오히려 그 안에서 꽃피운 우리의 허무의식이야말로 현실에 대한 외압을 온몸으로 체현해 나가면서 이를 극복하고 새로운 미학적 전거를 마련하려는 눈물겨운 실존적 노력이라고 할 수 있을 것이다.

한편 예외적으로 허무의식을 역사적으로 형성된 시대적 특질로 간주하려는 관점도 찾아볼 수 있다. 대표적인 예로 최일수의 글들이 있는데, 그는 다른 비평가들과 달리 세계사적 시각에서 서구의 구조적 정신을 ‘니힐’에의 초극에서 찾고 있다.

원래 <니힐리즘>은 현대인 그 중에서도 자유주의적 사상을 가진 도시지식인이 혼란과 개방의 전환기에 있어서 정치적, 종교적 절망 가운데 사회와 현실에서 분열되어 현존가치와 전통을 일절 부인함으로써 인간성을 일방적으로 옹호하려는 이십세기의 시대적 사조이다.⁴¹⁾

최일수는 「니힐의 본질과 초극정신」에서 ‘문학에 있어 니힐은 현대적 문제로서 현실에 엄연히 살고 있는 인간이 현실적으로 해결하고 지양해야 할 그러한 시공의 문제’라고 전제한 뒤, 니힐의 문제는 거기에 몰입되는 것이 아니라 현대문학에서 ‘니힐’을 어떻게 초극하고 있는가를 알아보는 데에 있다고 말한다. 또한 그는 현대의 불안과 동요를 극복하기 위한 하나의 방편이 니힐의 극복이며, 현대문학에서는 도피(트루게네프), 몰입(크라우스 만), 무력(카프카), 고민(레마르크), 대결(사르트르), 부조리의 저항(까뮈), 행동(말로), 희생(토마스 만) 등의 여러 형태로 나타나고 있음

41) 최일수, 「니힐의 본질과 초극정신」, 『현대문학』, 1955. 10, 171쪽.

을 지적한다. 그는 이러한 형태들이 모두 일종의 병리적인 위치에서 대응하고 있음에도 불구하고, 문학이 니힐을 어떻게 심화하고 초극해야 하는가의 문제는 현대문학의 주류적인 경향으로서 일관되고 있는 기본정신이라고 규정한다.

특히 최일수의 글은 이러한 초극의 주체가 신이 아닌 인간 자신이라는 점을 강조함으로써 니힐리즘을 휴머니즘의 범주에서 해석하고 있다는 점에서 주목을 요한다.

.....서구문학은 일종의 고전적 교양이나 시민적 지식에서 오는 이러한 문화주의적 위치에서 인간성을 찾으려고 하던 이른바 <파시즘>과의 대질로서 얻어진 저항정신을 토대로 전반기의 성급과 조잡과 내면 고향(偏向) 등이 니힐리즘과 교직된 그러한 휴머니즘을 지양하여 대중에 기초한 건실하고 자각적이고 의식적인 위치에서 단순한 인간성의 해방이 아니라 새로운 인간을 형성하는 것이어야 하며 또 그러기 위해서는 새로운 사회의 건설이 필요하게 되고 또한 그것은 행동적인 것으로서 요청되는 그러한 문학에 있어서의 휴머니티의 요소를 발현하기에 이른 것이다.⁴²⁾

최일수는 니힐리즘 문학의 근원을 정치적으로는 ‘아나키즘’, 사상적으로 ‘자유주의’에 바탕을 둔 것으로 파악한다. 그에 따르면 현대 도시지식인의 불안과 허무를 극복하려는 의지가 서구에서는 1·2차 세계대전 이후에, 그리고 한국에서는 해방 이후에 니힐의 극복의지로 나타난다. 특히 니힐의 문학은 2차 세계대전을 계기로 새롭게 출발한다. 2차 대전 후반기에 등장한 문학적 니힐은 ‘무’에서 새로 출발하고자 현존가치를 부정하고 개인의 생활이 사회적으로 무의미함을 의식한다는 점에서 전반기의 그것과 같으나, 궁극에 있어서는 보다 강한 결의를 선택하면서 이에 적극적으로 대결함으로써 인간성을 옹호하려는 점에 있어서는 차이가 있다. 단순히 절망에 몰입하거나 현실에서 도피하는 것이 아니라, 절망을 불러오는 인습적 제약에 대해 구체적 행동으로 맞선다. 이른바 의지를 통한 니힐의 초극이라는 새로운 윤리가 제시된 것이다.

이러한 최일수의 논의는 서구와의 차이점만을 부각시켰던 앞선 논의들과 달리, 허

42) 최일수, 「비평의 문학성과 현대성」, 『현대문학』, 1956. 9, 182~183쪽

무주의의 본질을 파악하고 있다는 점에서 일면적인 이해를 넘어서고 있다. 하지만 최일수가 이와 같이 허무주의를 사상적으로 검토한 것은 보다 한국적인 문학정신을 탐색하기 위한 전단계 작업으로,⁴³⁾ 이러한 논의가 당시에 큰 반향을 일으킨 것으로 보이지는 않는다. 이후 논의들은 서구 이론과는 무관하게 개진되지만, ‘동양적’이나 ‘한국적’이라는 관형어 아래 정서적이고 소극적이며 현실도피적이라는 피상적인 분석 틀에서 더 이상 진전된 면모를 보여주지는 않는다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 지금까지의 허무의식에 대한 논의는 다소 부정적인 측면에서 소극적으로 평가되어왔다고 볼 수 있다. 하지만 한국적 허무성에 대한 충분한 검토가 결여된 이 같은 구분은 현상적으로 드러난 양태를 서구의 경우와 거칠게 대조하고 차이점만을 부각시킴으로써 오히려 우리의 허무성이 갖고 있는 독자성의 여지를 무시하는 한계가 있다. 단지 차이 강조에 기울어진 이러한 관심이 발전적 이해의 가능성을 몰각시키면서 근거가 부족한 수용 회의론이나 낙관론에 봉착하게 되는 것은 당연한 결과이다.

더욱이 간과할 수 없는 것은 이러한 관점이 지금까지도 우리 문학에서의 허무의식에 대한 이해를 대표하고 있다는 점이다. 허무의식에 대한 단선적인 파악에서 벗어나기 위해서는 그 이론적 토대를 검토하면서 그것이 특수한 역사적 상황 안에서 어떻게 적용되어 나타나는가에 주의를 기울일 필요가 있다. 나아가 허무주의의 요체인 ‘부정과 비판의 정신’이 현대의 핵심적인 성격임을 염두에 둘 때, 현대의 허무의식은 근본적으로 파편화된 현대의 무질서와 혼돈의 소용돌이에 직면한 인간들이 갖는 ‘새로운 삶의 질서에 대한 의지’임에 주목할 필요가 있다. 이를 위하여 다음에서는 허무의식의 이론적 태도로서 허무주의 사상을 고찰해보고자 한다. 특히 여기에서는 허무주의가 당대를 해석하고 수용하기 위한 방법적 태도이자 새로운 시대를 지향하는 시

43) 최일수가 허무주의를 통해 우리 문단에 구체적 대안으로 내어 놓은 것은 민족문학이었다. 민족문학론 제창의 배경을 요약하면 우선 우리 문학이 일체의 민족지상주의에 대해 바르게 저항하던 민족의 전통을 토대로, 자각 있고 의식 있는 주체성의 확립을 통해 세계 문학을 비판적으로 섭취할 수 있는 새로운 민족 문학의 형성기에 들어섰기 때문이다. 또한 한국전쟁을 겪은 우리의 문학에 현대의식과 전통 의식을 밀착시켜야 하는 문제가 절실히 요구되기 때문이라는 것이다. 이러한 임에서 민족적 휴머니즘이 앞으로의 문학정신이 되어야 함을 강조하고 있다. (김영민, 『한국 현대문학 비평사』, 소명, 2004, 217~218쪽, 김용락, 『민족문학 논쟁사 연구』, 실천문화사, 1997, 48~49쪽 참조)

대개념이라는 관점에 입각하여 허무주의를 시간과의 연관관계 아래 살펴보고자 한다.

2. 허무주의에 대한 이론적 고찰

허무주의(nihilism)는 ‘없음’을 의미하는 라틴어 니힐(nihil, 無)’에서 유래한 것으로, 프랑스의 동양 연구가인 부루뉴프(Burnouf)가 ‘니르바나(nirvana, 열반)’라는 개념을 번역하는 과정에서 “어떤 식의 평가도 하지 않고”로 해석함으로써 만들어졌다고 전해진다.⁴⁴⁾ 하지만 시간의 지배를 받는 모든 낱말들이 그러하듯이, 이 용어는 시기적 특성에 따라 극단적으로 상반된 의미를 함축하며 변모하여 왔다. 일반적으로 한갓된 ‘공허’나 ‘결여’, “가치와 의미를 지닌 것은 아무 것도 없다고 여기는 정신상태”⁴⁵⁾를 뜻하는 허무주의란 낱말은 오늘 날 그 정도를 가늠하기 어려울 만큼 의미의 진폭이 넓다고 할 수 있다.

서구에서 허무주의는 19세기 유럽에서 발생한 사상적, 철학적 경향 외에도 시대마다 긍정적 혹은 부정적 가치평가를 수반하며 다양한 사회적, 정치적, 철학적 사상과 입장을 가리키는 용어로 사용되어 왔다.⁴⁶⁾ 이러한 허무주의의 해명은 두 가지 방향에서 이루어질 수 있다. 하나는 부정이나 거부, 비판이나 반항의 태도 일체와 아름다

44) R. 포지올리, 『아방가르드 예술론』, 박상진 옮김, 문예출판사, 1996, 99쪽 참조. 또한 ‘니힐리즘(nihilism)’이라는 단어를 철학적 용어로 최초로 쓴 사람은 독일의 철학자 야코비(F. H. Jacobi)로 알려져 있다. 그는 1799년 피히테에게 보내는 서한에서 피히테의 철학을 비판하면서, 피히테 철학의 논리적 결론에 대해서 언급하기를, 인간 이성을 지식의 유일한 원천으로서 찬양한 그의 철학은 일종의 의로운 주관론에 도달할 수밖에 없다고 하였다. 야코비에 따르면, 이러한 이론은 “니힐리즘보다 별로 나올 것이 없는 하나의 관념론”을 형성하는 것이었다면서 비판했다. 이로부터 이 말은 지금의 개념으로서 니힐리즘이라고 불렸다.(J. 고드스블롬, 『니힐리즘과 문화』, 천형균 옮김, 문학과학사, 1988, 24쪽 참조)

45) J. 고드스블롬, 위의 책, 11쪽.

46) 허무주의는 18세기 이후 무신론, 예고이즘, 유아론, 회의주의, 유물론, 폐시미즘 등 새로운 가치를 담고 있는 운동에 의해 아주 구체적으로 주장되거나, 반대론자들에 의해 그 운동을 비난하기 위한 목적으로 사용되었다. 이에 관한 자세한 내용은 F. 에왈의 「니힐리즘이란 낱말의 역사」(윤학로 옮김, 『문학과 비평』, 1991년 여름)을 참조할 것.

움이나 진실, 선이라는 전통적인 규범에서 벗어나려는 창조 의지까지 포함하는 인간의 보편적인 부정정신으로 의미를 확장시킨 허무주의이며,⁴⁷⁾ 다른 하나는 니체가 정식으로 사유하고 사상체계로 확립함으로써 주체성의 형이상학인 근대 형이상학의 정점을 이룬, 역사적인 견지에서 허무주의이다.

먼저 전자는 정서로서의 '비에'나 '우울' 등과는 구별된다. 이것은 세계의 가치를 판단하는 일종의 태도이자 세계인식의 방법으로, 기성의 도덕적, 정치적, 종교적 권위와 가치관을 부정하고 나아가 더 넓게는 사회질서, 이데올로기를 부정하는 사상적 입장이다. 비에나 우울 등이 이상과 현실이 어긋나는 사태에서 야기되는 슬픔이나 설움, 시름이나 근심 그리고 실망감이라고 한다면, 이때의 허무주의는 그와 같은 삶을 의심하고 부정하는 방법인 것이다.

이는 대표적으로 허무주의를 '인간이 사회적 삶의 과정 중에 획득하면서도 독자성이 강한 욕구'로 규정하려는 견해에서 확인할 수 있다. 고드스블롬은 사회학적인 관점에서 허무주의의 기원에 접근해간다. 그는 허무주의의 근간이라 할 수 있는 '진리에의 명령(truth imperative)'을 문화의 고유한 요소로 파악한다. 인간이란 어떤 정당화되는 질서 안에서 살아가는 존재로 그 정당성에 관하여 항상 물음을 던지는데, 이것이 바로 '진리에의 명령'이다.⁴⁸⁾ 또한 인간이 사회적 삶의 과정에서 획득하면서도 독자성이 강한 욕구인 '진리에의 충동(rage of truth)'이 충족되지 않거나 그 확실성이 훼손당했다고 느낄 때 허무주의가 발생한다고 보는 경우 역시 이와 크게 다르지 않다. 이처럼 허무주의의 근간을 사회문화적 관점 아래 해석하면서 이를 인간 문명의 형성과 발달을 총괄적으로 함축하는 지적인 요소로 간주할 때, 그것은 인간의 보편적인 부정정신의 범주 안에서 파악될 수 있다. 허무주의는 인간이 사회적 존재라는 사실에 기초하는 확실성 있는 진리에 대한 끊임없는 욕구이며, 문명화 과정의 산물인 것이다.

하지만 허무주의를 이처럼 인간 사회 안에서는 언제든지 나타날 수 있는 보편적인 부정정신으로 규정할 경우, 지금에 이르러 허무주의에 이목이 집중되고 있는 현상들

47) F. 에왈, 위의 글, 182쪽 참조.

48) J. 고드스블롬, 앞의 책, 11쪽.

을 납득하기란 쉽지 않다.⁴⁹⁾ 인간의 부정과 비판의 정신이 가장 적극적으로 나타나는 시기가 근대라는 점은 의문의 여지가 없다. 근대는 계몽에 대한 충실한 믿음에서 출발하여, 전진하는 사고와 자연의 기술적 지배를 통해 세계를 탈미신화시키면서 합리주의라는 계몽의 이념을 탄생시켰으며, 산업혁명의 성공과 문명의 발달은 이를 더욱 견고한 것으로 만들었다. 또한 이러한 이념에 대한 견고한 신뢰는 인간의 의식 및 사회의 진보에 대한 끝없는 믿음도 가져왔다. 그러나 합리주의나 이성에 대한 지나친 숭배는 종교적 가치의 하락과 전체성의 상실, 두 차례에 걸친 세계대전의 발발과 과학기술의 폭발적인 발전, 인간을 도구적 조작물로 취급하는 20세기의 전체주의적 지배체제의 출현과 그로 인한 극단적 불확실성과 소원화 현상 등 인간으로 하여금 삶의 공허와 위태로움에 직면하도록 만들었다. 이른바 세기말 풍조와 어우러진 현대 문화의 조류는 모든 가치에 대한 회의와 부정을 확산시키고 있는 것이다. 이처럼 방향타를 잃은 현대 문명에 대한 위기의식은 지금을 허무주의의 시대로 부르기를 주저하지 않는다. 허무주의가 근대정신의 하나로 간주되면서, 오늘 날의 시대정신 및 문화를 짚어볼 수 있는 주요 사상으로 인정받고 있는 것은 이 때문이다. 따라서 허무주의가 인간의 부정과 비판의 정신임에는 분명하지만, 그것이 우리 시대 현상들을 조감하고 설명할 수 있는 핵심요인이라는 것 또한 무시되어서는 안 된다.

19세기 말 서구의 이성중심주의에 반발하며 허무주의를 사유하고 체계화한 니체는 허무주의를 ‘역사적 과정’이며 ‘의지’로 규정한다. 니체는 인간 스스로 그것들의 가치를 박탈하여 가는 허무주의는 새롭고 고양된 자각으로부터 발원하는 가치정립을 과제로서 부여받는다고 보는 바, 이는 그것이 아직은 그 의미가 결정되지 않은 역사적 흐름이며,⁵⁰⁾ 완성되어야 할 것임을 시사한 것에 다름 아니다.

49) 어떠한 용도와 목적을 갖긴 간에 실제로 허무주의란 낱말이 적극적으로 사용되었던 시기는 19세기를 전후한 시점부터로, 허무주의는 근대정신의 하나로 간주될 수 있다. 문제는 보편적인 정신으로서의 그것과의 차이점인 바, 근대정신으로서의 부정과 비판의 정신은 인간의 진리를 규정하고 정립하기 위한 근거로써 자리매김 시킨다는 의미에서 앞의 것의 국면과 다르다.

50) 김재인은 들뢰즈가 정리한 니체 의미론에 입각하여, ‘허무주의의 의미는 언제나 아직 결정되지 않았다’는 것이야말로 니체의 가장 깊은 통찰이었다고 말한다. 니체는 앞으로 2세기에 걸쳐 일어날 사건, 필연성으로 진행되고 있던 사건으로서 허무주의를 이야기했던 것이며, 허무주의를 지배하는 힘을 파악하는 것이 그의 과제였다는 것이다. 이때 니체와 들뢰즈는 의미를 힘의 견지에서 이해하는데, 의미 파악이란 고정 불변의 대상에 대한 인식이 아니라 의미 해석이며, 해석은 대상을 지배하는 기존 힘의 변형을 필연적으로 내포하기 때문이다.(김재인, 「문제는 니힐리즘이다」, 『세계의 문학』, 1999

니체가 이해한 ‘신의 죽음’은 단지 기독교의 쇠퇴만을 의미하는 것이 아니다. 그것은 이제까지 유럽 사회를 지탱해 온 초감성적인 것에 기반한 모든 해석들의 전멸을 뜻한다. 그러므로 허무주의는 믿어 의심치 않던 총체적인 진리가 본질적으로 변화하거나 불신되는 상황에서 발생한다. 이는 현실은 가변적인 거짓된 세계이므로 인간 삶은 영원하고 절대적인 참된 세계 구현을 목적으로 하여야 한다는 믿음을 유포시켜 왔던 기존 형이상학에 대한 불신을 낳는다. 기존 형이상학이 축조하여 왔던 참된 세계, 진리의 세계는 그것을 입증할 방도가 없음으로 하여 고안 또는 날조된 허구임이 드러나는 것이다. 따라서 인간은 이제까지 삶의 ‘외부로부터’ 부여받았던 가치와 목표를 잃고 지금까지의 작업은 ‘헛수고(das Umsonst)’⁵¹⁾에 불과하다는 정황을 인식하게 된다. 절대 불변의 참된 세계를 향한 일념은 단지 인간적 소망일뿐이며, 허상 그 자체를 믿어온 것에 지나지 않는 것이다. 이러한 사태에 인간들은 당황하며 절망할 수밖에 없다. 그들은 이제 생에 관해서가 아니라 ‘이상(Ideal)’에 관하여 조소적 분노를 품은 채 바라보아야 하기 때문이다.⁵²⁾

그러나 최고의 진리나 가치의 무화상태는 하나의 ‘중간상태(Zwischenzustand)’에 지나지 않는다는 것이 니체의 주된 견해이다. 인간 스스로에 의한 가치박탈은 새로운 가치정립을 통해 비로소 ‘완성(Vollendung)’⁵³⁾의 단계에 이른다. 허무주의는 기존 가치가 새로운 가치와 그것의 준비 단계를 통하여 필연적으로 대치되는 과정의 내적 논리인 것이다.⁵⁴⁾ 이처럼 니체는 허무주의를 ‘역사’와 ‘과정’과 ‘완성’의 원리를 통하여 사유한다. 그가 허무주의를 ‘능동적 허무주의’와 ‘수동적 허무주의’, ‘불완전한 허무주의’ 등으로 나누고 그것들을 독특한 연관관계 아래 설명하는 이유가 여기에 있다.

가을, 191~196쪽 참조)

51) F. 니체, 『권력에의 의지』, 강수남 옮김, 청하, 1988, 33쪽

52) F. 니체, 위의 책, 37쪽 참조.

53) 이는 하이데거가 니체의 사유를 분석하며 사용한 용어이다. 하이데거에 따르면, 형이상학은 존재자로서 존재 전체의 진리를 사상적으로 파악한 것이다. 그런데 니체 철학의 근본어인 ‘힘에의 의지’도 존재 전체의 근본 성격을 가리킨다는 점에서 형이상학의 범주 안에서 이해할 수 있다고 본다. 그러므로 니체는 전통 형이상학과 허무주의를 극복하고자 했지만, 오히려 그것들을 ‘완성’시킴으로써 서구 형이상학의 전통인 플라톤주의를 계승하였다는 것이다.(M. 하이데거, 『니체와 니힐리즘』, 박찬국 역, 지성의 샘, 1996, 103쪽, 287쪽 참조)

54) M. 하이데거, 위의 책, 167쪽 참조

따라서 니체에게서 허무주의는 ‘유일한 세계 긍정으로서의 새로운 가치정립’의 과정이며, 이는 인간의 근원적이며 지속적이고 활동적인 ‘힘의 의지(der Wille Zur Macht)’에 의해서만 가능하다. 가치과괴 및 붕괴에 대한 직시도 ‘힘의 의지’를 통해서만 이루어질 수 있으며, 자기 자신으로부터의 적극적인 새로운 가치정립도 그것에서 비롯한다.⁵⁵⁾ 이처럼 허무주의는 ‘자유롭고 창조적인 인간’⁵⁶⁾을 가치척도의 중심에 둔다. 새로운 가치정립의 원리인 ‘힘의 의지’는 존재자 외부의 어떤 다른 목표도 용인하지 않는다. 새로운 가치정립, 곧 ‘새로운 삶의 질서’란 오로지 스스로를 고양 시킴으로써 자기의 모든 역량을 발휘하는 인간 자신에게서만이 비롯되기 때문이다. 자유롭고 창조적인 인간으로부터 발원하는 강한 것으로의 힘의 의지는 무의 영원회귀의 소용돌이에서 생을 견딜 수 있도록 하는 것이다.

이러한 논거에 기초할 때 허무주의는 하나의 시대개념, 즉 다른 시대와는 전적으로 구별되는 다음 시대의 징후로서 시간의식의 개념 안에서 이해될 수 있다. 인간을 가치 척도의 중심에 둔다는 것부터가 시대 이해방식 중의 하나일 뿐 아니라, 니체가 주장하는 가치전환 및 새로운 가치정립이란 다른 시대와는 전적으로 구별되는 다음 시대에 대한 예견으로 읽힐 수 있기 때문이다. 허무주의란 새로운 시대를 지향하며 새로운 삶의 질서를 정립하려는 ‘인간적 태도’인 것이다.

따라서 허무주의를 근대 혹은 근대성과 동일한 의미로 사용하려는 경향은 전혀 무리가 아니다. 최근 들어 여러 논자들이 허무주의를 “근대의 영향을 받은 사람들의 보편적인 움직임”⁵⁷⁾으로 이해하거나, 현재도 계속 발전 중인 것으로 풀이하는 것은 이 때문이다. 또한 하이데거가 니체의 사상을 플라톤 이후의 서구 철학 전반과 비교 하면서 니체에 이르러 근대 형이상학이 정점에 도달하였다고 주장하는 것이나,⁵⁸⁾ 주

55) 니체에게 ‘힘에 의지’는 그때그때의 힘의 단계를 초월하고 고양하고자 하는 의지이다. 힘은 강하고 창조적인 것이며, 가치전환과 가치정립에 정당성을 부여하는 것도 바로 힘이다. 니체가 예술을 ‘거짓 말하려는 의지’, ‘진리를 부정하려는 의지’로 간주하는 이유가 바로 여기에 있다. 니체에 의하면, 예술은 생명감정을 고양시키는 자극제로, 합목적적이며 가치를 전환시킨다. 또한 예술은 꿈과 도취로 삶의 고통과 불안, 모순을 감추어 주며, 예술가는 자유정신으로 자신의 역량을 모두 발휘하는 현실세계의 유일한 ‘주인’이다.(F. 니체, 앞의 책, 486~505쪽 참조)

56) 니체는 이를 ‘초인(超人, übermensch)’으로 규정한 바, ‘초인’이란 새로운 가치척도로 자신을 창조할 수 있는 인간 유형을 말한다.

57) F. 에왈, 앞의 글, 182쪽.

58) 하이데거가 니체의 사유체계를 근대 형이상학의 정점으로 파악하고 있는 까닭은 니체의 사상이 서

된 니체 연구자들이 그의 예언들 속에서 한 시대를 가름하는 관점을 찾아내면서 ‘니체의 허무주의는 근대의 존재를 위한 올바른 태도 진단이다’⁵⁹⁾라고 말하는 것도 이와 무관하지 않다. 근대에 두드러지는 서로 상반하는 ‘유토피아 충동’과 ‘반유토피아 충동’, 곧 근대의 시간에 대한 모순적인 반응을 허무주의의 다양성 안에서 파악하려는 견해⁶⁰⁾도 마찬가지이다.

근대의 특징을 신과의 분리 또는 단절의 완결이라고 할 때, 신의 죽음에서 비롯한 모든 이상과 지향의 절멸은 일종의 종말론적 시간의식을 낳는다. 하지만 근대의 시간의식은 중세의 종말론⁶¹⁾과는 다르다. 근대에 등장한 종말론적 시간의식은 현재를 비판하면서 미래성을 강조한다는 측면에서 중세의 그것과 유사하지만, 무엇보다 오로지 인간들만이 실현할 수 있는 비전을 지니고 있다는 점에서 고대나 중세의 종말론적 시간의식과는 구별된다. 이 휴머니즘에 기초한 유토피아적 비전⁶²⁾이 직선적 발전사관인 근대의 역사철학적 시간의식과도 깊은 관련이 있음은 두말할 여지가 없다.

“교회의 종을 대신해 시계가 일상생활의 지배자가 되었을 때 근대는 본격적으로 출범하게 되었다”⁶³⁾고 한 어느 논자의 말처럼, 근대 이전과 근대의 가장 큰 차이는 시간관의 변화라고 할 수 있다. 순환하는 원의 시간 안에서는 근대가 주장하는 일직선적 진보와 발전의 서사가 완성될 수 없기 때문이다. 근대가 주장하는 진보의 교의에는 이처럼 전진만이 허용되는 시간에 대한 의식이 내포되어 있다. 그러나 이러한 근대의 시간은 개인에게 오면 정체성의 위기로 현상된다.⁶⁴⁾ 이전 시대와 달리 자아

구 전통 형이상학과 근본적으로 다르지 않다는 판단에서 연유한다. 하이데거에 따르면, 니체의 사상은 존재의 진리-그것에 의해 존재가 지탱되는-에 대한 사유라는 것이다.(M. 하이데거, 앞의 책, 287~292쪽 참조)

59) A. 메길, 『극단의 예언자들』, 정일준·조형준 옮김, 새물결, 1996, 195~202쪽 참조.

60) M. 칼리니스쿠, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 이영옥 외 옮김, 시각과 언어, 1993, 81쪽 참조.

61) 중세의 종말론은 ‘종말’을 주기적 재생의 필수조건으로 여김으로써 기억의 의의와 시간의 가치를 거부하려는 의지이거나, 메시아의 재림을 통한 단 한 번의 최종적인 재생을 확신하는 반역사적인 태도를 견지하고 있었다.(M. 엘리아데, 『우주와 역사』, 정진홍 옮김, 현대사상사, 1999, 123쪽, 157~158쪽 참조)

62) 임철규, 『왜 유토피아인가』, 민음사, 1994, 22쪽 참조.

63) 이마무라 히토시, 앞의 책, 제2장 「근대성의 근원-시간론」 참조.

64) 마이어호프는 근대적 시간 경험이 근대적 자아에 초래한 위기의 요인으로 다음 세 가지를 든다. ① 영원성의 붕괴로 시간이 역사적 차원에 갇히게 된 점, ② 산업과 기술의 발달로 양적 물리적 시간개념이 인간 생활을 지배하게 된 점, ③ 그 결과 인간이 시간을 단지 냉혹한 변화와 무상성으로만 대면하게 된 점 등이다. 이에 대한 보다 자세한 내용은 H. 마이어호프, 『문학과 시간현상학』(김준오

의 연속성과 통일성을 보장해줄 수 있는 그 어떤 선행적인 믿음이나 원리도 없는 상태에서 근대인은 소외감과 어려움에 부딪치게 된다. 즉 근대인에게 시간은 더 이상 의미로 충만한 시간이 아니라 무상하기 이를 데 없는 것, 그저 부질없이 반복되는 것, 덧없고 일시적인 것이며 영원한 것은 존재하지 않는 것으로 인식되는 것이다.

근대의 시간이 진보와 발전이라는 이름 아래 조장하는 이러한 유토피아 충동은 본질적으로 낙관적 미래에 대한 맹신을 낳음으로써, 그것의 완전성을 회의하는 근대의 부정정신과 불가피하게 충돌하게 된다. 근대의 역사철학적 시간의식이 가져 온 시간의 가속화는 역설적으로 근대를 덧없고 일시적인 것이며, 영원한 것은 존재하지 않는 것으로 인식하게 만든 것이다. 따라서 상상적으로 미래를 현재에 불러들이고자 하는 유토피아 충동은 시간의 직선적 발전과 미래성을 비판하는 ‘순간의 유토피아’, 곧 반유토피아 충동과 양립하게 된다. 근대의 진보 이데올로기가 표방하는 역사의 필연성을 거부하면서, 그 허구적 시간관에 역시 허구적이며 상상적인 시간형식으로 맞서려 한 것이 순간의 유토피아인 것이다.⁶⁵⁾ 이는 “모더니티는 일시적인 것, 우발적인 것, 즉흥적인 것으로 예술의 반이며 나머지 반은 영원적인 것과 불변적인 것이다”⁶⁶⁾라는 보들레르의 명제에서도 확인할 수 있듯이, 미적 모더니티의 시간의식이자 예술적 특징으로 간주되기도 하는 바,⁶⁷⁾ 비록 주관적이며 심리적인 측면으로 표출되

역, 삼영사, 1987) 제3장 「시간과 현대세계」를 참조할 것.

65) 순간의 유토피아는 근대의 시간을 제압하기 위한 목적으로서, 근대의 직선적 시간이 만들어낸 절대화된 기술이나 공학적 또는 정치적, 이성적 성과에 경종을 울리고자 하는 반유토피아적 시간의식이다.(V. 즈메가치, 『현대 문학의 근본개념 사전』, 류종영 외 옮김, 숲, 1996, 365~371쪽 참조)

66) 미적 근대성의 개념을 이론적으로 확립시킨 보들레르는 “모더니티는 일시적인 것, 우발적인 것, 즉흥적인 것으로 예술의 반이며 나머지 반은 영원적인 것과 불변적인 것이다”(D. 랭세, 『보들레르와 시의 현대성』, 김기봉 외 역, 탐구당, 1995, 36쪽)라는 말로써, 순간마다 유동하고 항상적으로 변화하는 모더니티 의식을 표방하였다. 이후 그의 명제는 미적 근대성의 기초 강령처럼 회자되곤 한다.

67) 니체에 따르면, 이제까지 참의 세계로 간주되어 왔던 초감성적 세계의 몰락은 역설적으로 현실세계, 감성적 세계만을 유일한 진리의 세계로 남게 한다. 이 ‘진도된 실재성’에 승리하기 위해서는 유일한 세계 긍정으로서 새로운 가치를 창출해야 하며, 이를 위해 기존 가치체계에 의한 종속성에서 벗어나게 해주는 예술의 창조성이 요구된다. 지금까지 인간의 완전한 정신성확립 노력이 인간의 미적 감각을 경멸하도록 이끌었다면, 이제는 예술의 창조성을 통하여 새로운 대타적 가치를 창조해내야 한다. 이는 칸트에게서는 아직 필수불가결한 지위를 차지하고 있던 초감성적 세계를 제거하면서 예술을 진리나 철학보다 우성하는 위치로 끌어올린 것이라 할 수 있다.(뤽 페리, 『미학적 인간』, 방미경 옮김, 고려원, 1994, 31~32쪽 참조) 한편 니체의 사상은 관점에 따라 근대성 혹은 탈근대성의 이론적 준거로도 유효하게 작용한다. 이는 그의 철학적 예술적 입장이 일관적이라기보다는 모순적인 측면이 많기 때문이다. 이를테면 니체의 초기와 후기 예술관은 상당한 차이를 보여주는데, 예술을 계몽주의

지만 객관적인 시간경험과 기대를 파헤치면서 시간화된 이념이 유포하는 역사적 함의를 거부하고자 한다는 점에서 오히려 더 강한 현실 비판적 의도를 함축하고 있는 것을 해석될 수 있다.⁶⁸⁾ 다시 말해 이 상충하는 유포피아 충동과 반유포피아 충동이 드러내는 부정과 비판의식, 즉 ‘순간의 유포피아’는 바로 근대에 이르러 새로운 삶의 질서를 구축하고자 한 허무주의적 사유가 산출해낸 시간적 반응인 것이다

지금까지의 논의를 종합해 볼 때, ‘역사적 과정’으로서의 허무주의는 낭만주의 시대에서 그 징후를 찾을 수 있으며, 인간을 가치 척도로 하면서 강하고 상승하는 생명의 힘에 의해서만 가능한 ‘새로운 삶의 질서 수립에 대한 의지’라 할 수 있다. 그러므로 허무주의는 인간 삶에 대한 인식과 규정이 본질적으로 변화하였음을 알려주는 표상이라 할 수 있다. 허무주의는 새로운 삶의 질서가 전개될 새로운 시대에 대한 자각이며 표명인 것이다. 이러한 허무주의는 하나의 시간의식으로 기능하는데, 이는 ‘과거에 대한 집착’, ‘현재에 대한 비판’, 그리고 ‘미래에 대한 불신’과 같이 현실의 시간적 국면에 대한 회의와 부정을 표출하는 방식으로 나타난다.

지금까지 살펴본 허무주의 사상에 대한 이론적 고찰은 김춘수와 김종삼 시의 시간의식을 이해하는 데에도 큰 도움이 된다. 이들의 시세계 전반에 걸쳐 나타나는 ‘유년의 집착’, ‘현실에 대한 부정적 인식’, 그리고 ‘탈시간성을 통한 새로운 미적 질서의 추구’는 모두 허무의식을 기반으로 하고 있기 때문이다. 3장과 4장에서는 이를 중점적으로 살펴본다.

의 비판적이며 분석적인 전통에 기대 바라보고 있는 초기에 비해 후기에 갈수록 예술의 진리인식 가능성을 배제하고 미학주의적 입장에 다가서려는 태도를 확인할 수 있다. 메길은 이러한 그의 후기 예술관에 강조점을 두어 ‘능동적 허무주의’를 ‘미학적 허무주의’로, 그리고 니체를 ‘미학주의자’로 규정한다.(A. 메길, 앞의 책, 195~202쪽 참조)

68) 최문규, 「역사성+심미성으로서의 <순간>」, 『탈현대성과 문학의 이해』, 민음사, 1996, 166~176쪽 참조.

Ⅲ. 허무의식과 탈시간성의 모색

1. 존재 탐구를 통한 허무의식의 형성: 김춘수

김춘수는 우리 시단에서는 보기 드문 존재에 대한 형이상학적인 탐구로 시사적인 위치를 확고히 다져 온 시인이다. 그의 시세계에 대한 지금까지의 연구 성과가 입증하듯이, 김춘수의 시적 관심은 대부분 존재에 대한 물음과 회의 및 부정에 기울어져 있으며, 그의 시세계는 매우 완강하고 자족적인 세계를 지향한다. 이 과정에 수반되어 나타나는 것이 바로 허무의식이다.

김춘수는 무의미시를 의욕적으로 창작하던 시기인 70년대 초 여러 차례 자신의 시적 실험이 허무의 소산임을 밝힌 바 있다.⁶⁹⁾ 관념을 제거하고 대상 자체를 무화시키고자 하는 것은 궁극적으로 ‘無’나 ‘空’일 수밖에 없는 존재 물음에 대한 자기 해명의 방식이라는 것이다.⁷⁰⁾ 이와 같은 시인의 자기 고백에 주목해볼 때, 시인이 구축하고자 한 내적이며 자족적인 세계는 허무의 결과이며 완성이라 할 수 있다.

따라서 본 논문은 김춘수의 시의식의 본령이 기존 가치를 거부하고 새로운 삶의 질서를 정립하려는 허무주의적 사유라는 관점에 입각하여, 시인의 허무의식의 형성 과정을 존재론적인 회의에 기초한 실존적 허무와 존재 탐구 및 세계와의 불화, 그리고 역사에 대한 부정적 사유에 토대를 둔 허무의식 등으로 나누어 고찰하고자 한다.

1) 절대 고독과 실존적 허무

김춘수가 그의 초기 시세계에서 집중적으로 드러내하고자 하는 것은 삶의 ‘애상성’

69) 김춘수의 시론 가운데 허무의식을 강조하고 있는 글들로는 「한국 현대시 계보」(『시문학』, 1973. 2), 「대상·자유·무의미」(『심상』, 1973. 4), 「도피의 결백성」(『심상』, 1973. 11), 「대상의 붕괴」(『심상』, 1975. 7) 등이 있다.

70) 김춘수, 「苦痛에 대한 콤플렉스」, 『김춘수 전집1』, 문장, 1986, 355쪽.

또는 ‘무상성’이라 할 수 있다. 1948년에 펴낸 첫 시집인 『구름과 장미』를 비롯하여 『눈』(1950), 『기旂』(1951), 『인인隣人』(1953) 등의 초기 작품들은 철저 슬픔에서 헤어나지 못하는 인간적 존재 혹은 필연적으로 울음을 보듬어 안고 있는 삶에 대한 시인의 집요한 천착을 보여준다.

이것이 무엇인가? 할아버지의 할아버지의 그 또 할아버지의 천년 아니 만년, 눈시울에 눈시울에 실날같이 돌던 것. 지금은 무덤가에 다소곳이 돌아나는 이것은 무엇인가?

내가 잠든 머리맡에 실날 같은 실날 같은 것. 바람 속에 구름 속에 실날 같은 것. 천년 아니 만년, 아버지의 아저씨의 눈시울에 눈시울에 어느 아침 스며든 실날 같은 것. 네가 커서 바라보면, 내가 누운 무덤가에 실날 같은 것. 네가 커서 바라보면, 내가 누운 무덤가에 실날 같은 것. 죽어서는 무덤가에 다소곳이 돌아나는 몇 포기의 들꽃……

이것이 무엇인가? 이것이 무엇인가?

- 「눈물」 전문

시적 자아에 의해 끊임없이 던져지고 있는 “이것이 무엇인가?”라는 물음과 “~같은 것”이라는 구절의 반복은 붙잡을 수 없는 불명확한 실체를 강조하고 있다. 그 실체의 의미는 계속해서 지연되고 있을 뿐만 아니라 자리를 바꿔가며 “천년 아니 만년” 이상 지속되고 있다. 더욱이 “이것”은 시적 화자도 모르는 사이에 “실날 같은 것”으로 다가왔다가 어느새 친지들과 세대를 지나 유전된다. ‘나’의 죽음 이후에도 계속되어, 다시금 “무덤가”에서 또 다른 세대의 “눈시울”에 옮겨가게 될, “몇 포기의 들꽃”으로 피어나기도 하고 “바람 속”이나 “구름 속”에 머물면서 지나가기도 할 “이것이 무엇인가?”

무수한 세대와 셀 수 없는 시간과 장소 속에 대물림되면서 형체를 바꾸는 “이것”은 제목에 명시되어 있는 바와 같이 “눈물”이다. 그러나 이 “눈물”은 시적 자아에게는 생성되었다가 흘러가기도 하고 꽃으로 돌아나기도 하는 것으로서 감정의 단순한 결정체 이상의 의미를 지닌다. 지금 시적 자아가 흘리는 “눈물”의 처음은 먼 조상에

게까지 거슬러 올라간다. “천년 아니 만년” 전 “할아버지”, “아버지”, “아저씨”가 흘렸던 눈물은 시적 자아가 죽은 다음에도 그의 “무덤가”에서 “들꽃”처럼 “돋아”날 것이다. 시적 자아에게는 오로지 눈물만이 먼 할아버지와 아버지 그리고 ‘나’와 ‘너’가 혈연적·운명적 공동체임을 확인시켜 주는 단 하나의 표정으로 감지된다. 아울러 눈물은 “어느 아침” 미처 깨닫지도 못했던 순간에 “스며”들어 생의 끝자리까지 말없이 동행하는 존재이다. 눈물은 갑작스런 사건이나 피할 수 없는 사태로 말미암아 발생하는 결과물이 아니라, “잠든” 사이에 “바람”처럼 “구름”처럼 삶 속에 그야말로 자연스럽게 “스며든”다. 따라서 눈물은 “실낱” 같지만 그 뿌리를 깊고 오랜 곳까지 내리고 있어서 시적 자아를 비롯한 혈족 모두의 삶은 슬픔으로 단단히 결박당하여 있다.

눈물 발생의 근본적인 까닭을 정확히 인지해 낼 수 없지만, 어느 결인가 그것이 자신의 삶 속 깊은 곳에 자리 잡고 있음을 발견한다는 사실은 단지 시간의 경과에 따른 원인의 회석이라고 보기 어렵다. 위의 작품에서 주목되는 바는 눈물을 흘리는 이유가 아니라 과거의 조상들로부터 현재의 나 그리고 미래의 후손들에게까지 눈물이 그치지 않고 ‘지속’할 것이라고 인식하는 시적 자아의 태도이다. 따라서 이 시에서 취한 물음의 형식은 시적 자아의 자신의 숙명에 대한 자탄을 더욱 실감 있게 전달해주는 역할을 한다.

생을 지속하는 한 시적 자아는 이 슬픔, 즉 자신을 울게 만드는 상황에서 벗어날 수 없다. 이것이 시적 자아에게 부여된 삶의 몫이다. 다음 작품에서도 삶의 필연적 여건으로서의 뿌리칠 수 없는 슬픔은 발견된다.

너도 아니고 그도 아니고, 아무 것도 아니고 아무 것도 아니라는데.....꽃인 듯
 눈물인 듯 어찌면 이야기인 듯 누가 그런 얼굴을 하고,
 간다 지나간다. 환한 햇빛 속을 손을 흔들며.....
 아무것도 아니고, 아무것도 아니고 아무것도 아니라는데, 온통 풀냄새를 넣어놓고,
 복사꽃을 올려놓고 복사꽃을 올려만 놓고,
 환한 햇빛 속을 꽃인 듯 눈물인 듯 어찌면 이야기인 듯 누가 그런 얼굴을 하고.....

- 「서풍부西風賦」 전문

미당의 영향이 다분한⁷¹⁾ 위 작품의 주된 정조 역시 ‘슬픔’이다. 시적 자아는 화사한 봄날 바람 부는 꽃밭에 앉아 울고 있다. 시적 자아의 울음은 사위를 밝게 비추어 주는 “햇빛”으로 말미암아 서러움과 안타까움이 배가된다. 하지만 그가 울고 있는 이유는 작품 안에서 분명치 않은 편이다. 단지 ‘누구’로 변주되고 있는 “서풍”이 원인을 제공하고 있음을 추측할 수 있을 뿐이다.

그렇다면 시적 자아는 왜 울고 있는가. 이에 대해서는 두 가지 측면에서 접근이 가능할 듯하다. 먼저 울음의 원인을 자기 안에서 찾을 경우, “너”인지 “그”인지 ‘누구’인지 구분할 수 없는 대상은 “꽃”인지 “눈물”인지 “이야기”인지 확인할 수 없는 “얼굴”로 다만 “손을 흔들며” “지나간다.” 대상의 이러한 행위는 “아무 것도 아니라”는 변명에도 불구하고 시적 자아로 하여금 울음을 자아내게 만든다. 하지만 무엇보다 여기에서 주목되는 것은 “아니라는데”, “~인 듯”, “어쩌면” 등의 시어이다. 이는 확실한 대상을 분간할 수 없다는, 혹은 확인할 의도를 배제시키겠다는 시적 자아의 판단 유보의 태도를 암시한다고 할 수 있다. 따라서 이 경우에는 되풀이되고 있는 ‘아니’라는 시어는 오히려 강한 긍정의 의미로 전이되며, “너”가 “그”이며 “그”가 “너”인, 결국 ‘모두’라는 점이 역설적으로 강조된다. 결국 ‘너’이자 ‘그’가 ‘꽃’이면서 ‘눈물’이 되는 이야기로 시적 자아를 올린다는 의미로 해석할 수 있다.

그러나 만약 “누가”를 특정하지 않은 개인으로 본다면 시 전체의 의미 맥락은 달라진다. ‘너’도 아니고, ‘그’도 아니며, 더더욱 아무도 아닌 ‘누구’에 의해 울음은 발생한다. 이때 ‘누구’는 정체를 정확히 파악할 수 없는 대상을 가리킨다기보다는 특정한 친분관계나 상관성을 지니지 않는, 그야말로 어느 누구여도 괜찮은 사람으로 해석될 수 있다. 이처럼 특별한 의미도 갖지 않는 이에 의하여 울음이 야기된다는 점은 울

71) “나의 무의식에는 베르렌느와 미당이 있었던 듯하다”(김춘수, 「의미에서 무의미까지」, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 530쪽)라는 그의 고백에서도 알 수 있듯이, 초기의 김춘수는 미당의 시적 경향에 크게 힘입고 있다. 특히 위의 작품은 제목도 그러하지만 시의식면에서 미당의 「서풍부」와 비교될 수 있다. 미당의 작품에서 ‘서풍’은 시적 자아에게 “현실에서 자아성찰을 위한 내적 동기”를 제공해주며, 이를 통해 시적 자아는 “속악한 현실 속에서 갈등과 고통을 초월”할 수 없는 존재임을 인식하게 된다.(최현식, 「서정주 초기 시의 미적 특성 연구」, 연세대 석사논문, 1995, 58쪽 참조) 이처럼 서정주의 초기 시의식은 현실을 초월할 수 없는 자기 한계 또는 운명적 굴레를 직시하는 지점에 놓여 있다고 할 수 있는데, 이는 김춘수가 자신의 삶의 필연적 여건을 울음으로 규정하고 있는 태도와 매우 유사하다.

음의 궁극적인 발생 원인이 생래적인 것에 지나지 않음을 함축한다. 그러므로 “아니고”, “아니라는데”는 강한 부정의 의미로 풀이되어 시적 자아 자신조차도 울음의 원인을 객관적으로 규명할 수 없게 된다. 즉 ‘울음’이란 인간의 삶과 세계에 본질적으로 내재되어 있어서 시적 자아의 의지 범주 밖의 숙명적 행위인 것이다.

이러한 두 가지 해석은 모두 시적 자아가 처해 있는 상황을 이해하는 데 도움을 준다. 두 가지 해석의 차이는 울음의 원인을 자기 안에서 찾느냐, 아니면 자기 밖에서 구하느냐로 구분될 수 있지만, 어느 하나를 강조한다고 해도 시적 자아는 자신을 울리는 상황으로부터 완전히 자유로울 수 없다. 전자를 취한다 해도 관계자로서 삶을 살아가는 시적 자아에게 울음은 살아가면서 피할 수 없는 일이며, 후자를 강조한다고 해도 울음이 시적 자아 자신의 삶에 본질적으로 이미 내재되어 있어서 운다는 행위는 생의 근원적인 표현이 될 수밖에 없다. 즉 시적 자아에게 울음은 삶을 살아가면서 무시하거나 피할 수 없는 소명이 되는 셈이다.

이와 같이 김춘수 초기시에 나타나는 생래적이며 숙명적인 슬픔은 시적 자아의 삶을 규정하는 모든 것이라 할 수 있다. 이 근원적으로 주어져 있는 애상적 비애의 확인은 그 무엇에도 견줄 수 없는 자기 실존에 대한 자각으로 작용한다.

산은 모른다고 한다.

물은

모른다 모른다고 한다

속일 파릇파릇 돌아나는 날

모른다고 한다.

내가 기다리고 있는 것을

내가 이처럼 너를 기다리고 있는 것을

산은 모른다고 한다

물은

모른다 모른다고 한다.

- 「모른다고 한다」 전문

한편 이러한 근원적 비애에 대한 자각은 ‘외로움’이나 ‘불안’과도 깊은 관련을 맺고 있다. 인용된 시에서는 생에 대한 무력감이 두드러지면서 자기 존재 여건에 대한 비극적 인식이 강조되고 있는데, 이는 자아와 세계의 친화할 수 없는 관계에서 비롯된다. ‘나’는 무엇인가를 “기다리고” 있지만, 되돌아오는 건 “모른다”는 대답뿐이다. 나의 이 기다림을 더욱 안타깝고 간절하게 만드는 것은 “산”과 “물”로, 이들은 나의 기다림에 철저히 외면과 무관심으로 일관한다. 조금도 자아의 끼어들조차 허용하지 않으려는 이 세계의 완강한 거부의 태도는 시적 자아로 하여금 삶에 대한 어떤 기대도 획득할 수 없다는 절망감을 증폭시킬 뿐이다.

더군다나 생에 대한 절망과 무력감을 더욱 더 고조시키는 것은, 작품에 사용된 현재진행형의 시체가 말해주듯, 이 기다림이 언제까지나 지속될 것이라는 암담함이다. 자아와 세계가 소통적 관계에 있지 못하다는 사실은 궁극적으로 시적 자아의 세계에 대한 이해와 판단을 비자발적이면서 수동적인 상태에 머물게 하므로, 시적 자아는 세계로부터 어떠한 전망도 얻을 수 없음을 시사한다.

이와 같이 세계는 자아가 참여하여 화해와 성취를 얻을 수 있는 공간이 아니다. 자아와 세계는 근원적으로 소통할 수 있는 관계가 아닌 것이다. 외부세계의 완강한 거부로 인해 시적 자아는 절대적인 고립 속에 놓여 있으며, 따라서 존재 의미를 갈구하며 던지는 자아의 물음들⁷²⁾ 또한 공허한 메아리로 되울릴 뿐이다.

왜 저것들은 소리가 없는가
 집이며 나무며 산이며 바다며
 왜 저것들은
 죄 지은 듯 소리가 없는가
 바람이 죽고
 물소리가 가고
 별이 못박힌 뒤에는
 나뿐이다 어디를 봐도

72) 김춘수는 초기시에서 물음의 방식을 즐겨 사용하는데, 이는 무상과 회의를 표출하기 위한 시적 장치의 하나라고 할 수 있다. 이러한 시들로는 「죽어가는 것들」, 「혁명」, 「갈대 섰는 풍경」, 「부다페스트에서의 소녀의 죽음」, 「분수」, 「백매」, 「무고한 그들의 죽음과 나의 고독」 등이 있다.

광대무변(廣大無邊)한 이 천지간에 숨쉬는 것은
 나 혼자뿐이다
 나는 목 메인 듯
 누를 불러볼 수도 없다
 부르면 눈물이
 작은 호수만큼은 쏟아질 것만 같다
 —이 시간
 집과 나무와 산과 바다와 나는
 왜 이렇게도 약하고 가난한가
 밤이여
 나보다도 외로운 눈을 가진 밤이여

— 「밤의 시」 전문

위의 작품에서도 세계는 시적 자아가 의지할 수 있는 안정적인 모습을 보여주지 않는다. 절대적인 침묵만을 보여주는 세계 안에서 시적 자아는 오로지 말 못할 어떤 외로움과 불안감만을 선취할 뿐이다. “왜 저것들은 소리가 없는가”라는 탄식과 “나는 목 메인 듯/ 누를 불러볼 수도 없다”는 고백에는 삶의 의미에 대해 집요한 물음을 던지면서도 끝내 답을 얻지 못하는 이의 절박함이 배어 있다. 또한 자아와 세계 모두 “가난”한 존재일 따름이라는 표현에는 세계와의 소통을 포기한 이의 좌절감마저 배태되어 있다. 세계와 친화할 수 없는 자아는 근본적으로 외로움과 고립감을 감수해야만 하는 존재인 것이다.

이러한 삶에 대한 회의와 불안과 외로움은 김춘수 초기시에 나타나는 실존적 허무의 본령이라고 할 수 있다. 세계와의 불화 및 소통 불가능성은 자기 자신을 절대 고립의 존재로 인식하게 만들면서, 모든 존재와 세계에 대한 이해와 판단은 더 이상 인간 자신의 차원이 아니며 궁극적으로 인간은 세계로부터 밀받침되어 있지 못하다는 판단을 낳게 한다.⁷³⁾ 더 이상 주어진 운명에 참여하여 그것을 극복하거나 전망할 수 없는 세계에서 인간 행위와 삶의 방향들은 부재하는 것이다.

73) O. F. 블노브, 『실존철학이란 무엇인가』, 최동희 옮김, 서문당, 1996, 74~75쪽 참조.

한편 시인의 자기 존재 여건에 대한 실존적 허무는 시간에 대한 독특한 감각을 통해 표출된다는 점에서 특기할 만하다. 김춘수 초기시에 나타나는 시적 자아는 그 원인을 파악하기 어려운 슬픔과 고립 속에 내던져 있다는 절망감에 사로잡혀 있다. 어떤 행위나 전망을 시도할 수 없다는 인식은 차츰 삶은 무상하며 덧없는 것일 뿐이라는 사유로 발전해 가는데, 이는 현실시간을 몰가치한 것으로 파악하는 태도에서 엿볼 수 있다.

어쩌다 바람이라도 와 흔들면
울타리는
슬픈 소리로 울었다.

맨드라미, 나팔꽃, 봉숭아 같은 것
철마다 피곤
소리없이 저 버렸다

차운 한 겨울에도
외롭게 햇살은
청석靑石 섬돌 위에서
낮잠을 졸다 갔다.

할 일없이 세월은 흘러만 가고
꿈결같이 사람들은
살다 죽었다.

- 「부재」 전문

김춘수의 두 번째 작품집인 『눈』의 시들은 고독하고 무가치한 존재자들의 슬픔으로 가득 차 있다고 해도 지나치지 않다. 그 가운데에서도 위의 시 「부재」는 ‘지금 여기’의 ‘덧없음’과 ‘의미 없음’을 잘 보여준다. 울타리에 와 닿는 바람 소리의 적막함, 일년초들의 피고 짐, 겨울 햇살의 여리고 쓸쓸한 기운, 그리고 사람들의 유한

한 삶 등은 모두 삶의 무상감을 환기시킨다.

그런데 이러한 무상성이 현실시간의 덧없음에 의해 보다 확고해진다는 점은 흥미롭다. 4연에 제시되어 있는 바, 사람들로 하여금 생의 의욕을 품을 수 없도록 만드는 것은 바로 “세월”이다. 이는 4연의 문장 구조에 의해서도 확인이 가능하다. 일반적으로 “할 일없이”의 주체는 “사람들”이어야 하지만,⁷⁴⁾ 위의 시행에서 “할 일없이”의 행위 주체는 “사람들”이 아닌 “세월”로 읽힌다. 이는 ‘세월은 흘러만 가고 할 일없이 사람들은 살다 죽었다’라고 표현하지 않고, “할 일없이”를 “세월” 앞에 위치시킴으로써 세월 자체가 흐름과 경과의 주체로 풀이되게 하는 효과에 기인한다. 구문상으로도 대등절로 이어져 있는 두 문장은 각각 동일한 문장성분들로 구성되어 있어서, “세월”은 “할 일없이”에 그리고, “사람들”은 “꿈결같이”에 연결되어 읽히는데, 이는 세월의 무력함을 강하게 부각시키고자 하는 시인의 의도라고 할 수 있다. 즉 현실시간 자체가 인간이 추구해야 할 열망을 담아내지 못하므로, 사람들은 “꿈결같이” 시간만 흘러보낼 수밖에 없는 것이다.

이처럼 현실시간이 무가치하다는 판단은 자아의 실존적 허무를 더욱 심화시키는 요인이다. 시간이 인간의 의식을 떠나서는 고려될 수 없는 존재의 표상이라고 할 때, 시간을 인식한다는 것은 곧 자아의 과거와 현재 그리고 미래를 인식한다는 것을 의미하기 때문이다. 그러므로 현실시간의 무가치함은 궁극적으로 고독한 인간 존재가 추구해야 할 현실적인 삶의 목적을 무화시켜 버린다.⁷⁵⁾ 현실시간이란 걸음으로는 시적 자아를 위로하며 용기와 희망을 북돋아 주기 위해 애쓰는 것처럼 보이지만, 그래서 “언제나” “거기 있는 듯”이 보이지만, 실은 “흘러가” 버리는 “하늘”과도 같은 것이다.

74) 인간의 개인적인 시간경험은 객관적이라고 하기 어렵다. 심리적이며 환경적인 요인은 인간의 경험적인 시간에 큰 편차를 가져오기도 한다. 따라서 일상생활에서 시간측정에 사용하는, 객관적이며 과학적이라고 믿어 의심치 않는 단위는 순전히 자의적인 관습이며 가정에 지나지 않는다. 시간 철학자들이 인간이 경험하는 시간은 주관적이며 상대적이라고 말하는 이유가 여기에 있다. 주어진 상황에 따라 시간은 그 흐름이 거의 감각되지 않을 정도로 급속하게 흘러가거나 반대로 지루하게 느껴지기도 한다. 시간 측정에 사용되는 통일적 측정 단위는 이러한 시간경험의 주관적 불규칙성, 착각, 오판 등으로 인한 객관적 기준의 필요성 때문에 고안된 것이다.(H. 마이어호프, 앞의 책 26~29쪽 참조)

75) 현실시간이 무가치하다는 이와 같은 판단은 「갈대」에서도 잘 드러난다. 「갈대」에서 시간은 ‘태어나던 처음의 시간’과 ‘진행하는 현실시간’으로 이원화되어 있다. 전자가 “하늘의 무한”을 느끼고 “대지의 풍요”를 굽어볼 수 있었던 시간이라면, 후자는 단지 “끝없는 낭비”의 시간이다. 즉 현실시간이 소모이자 낭비에 불과하며, 따라서 비상을 향한 미래의 꿈 역시 한낱 망상에 지나지 않는다.

언제나 하늘은 거기 있는 듯
언제나 하늘은 흘러가던 것

아쉬운 그대로
저 봄풀처럼 살자고
밤에도 낮에도 나를 달래던
그 너희들의 모양도

풀잎에 바람이 닿듯이
고요히 소리도 내지 않고
나의 가슴을 어루만지던
그 너희들의 모양도

구름이 가듯이
노을이 가듯이
언제나 저렇게 흘러가던 것

- 「하늘」 전문

“하늘”은 현재에 마냥 존재하고 있는 듯이 보이지만, 이미 흘러가 버린 것에 불과하다. “나의 가슴을 어루만지”며 현실에서의 삶을 권유해주던 하늘은 ‘지금 여기’에는 없다. 그런데 “~던”은 지나간 일을 회상할 경우 사용하는 어미로, 이를 감안한다면 시적 자아는 옛날의 ‘언젠가’ 동일한 사건을 경험했었다는 뜻으로 풀이할 수 있다. 즉 하늘이 “저렇게” 흘러가고 있는 광경의 발견은 굳이 ‘오늘’만의 사태라 할 수 없는 것이다. 예전에도 흘러가 버렸듯이 지금도 하늘이 흘러가고 있다는 사실은 다가올 나날들 역시 그러할 것이라는 의미를 함축한다. 남는 것은 지독한 상실감과 허무감뿐이다.

하늘이 흘러가는 광경은 그것을 지켜보는 시적 자아의 존재를 전제로 하며, 시간상의 변화와 아울러 지각될 수 있다는 점에서⁷⁶⁾ 시적 자아의 시간경험을 이해하는

데 도움을 준다. 시적 자아가 현재의 순간을 ‘언젠가’ 경험했던 과거의 ‘그때’로 파악한다는 것은, 시간은 현재에서 미래로 연속해가는 것이 아니라 오직 과거의 그때로서 지금 현현함을 의미한다. 즉 오늘은 단지 어제 경험의 되풀이이며, 머지않아 다가올 내일도 그것은 재생산일 따름이다. 오로지 동일한 시간 경험의 범주 안에 머무름으로써 시간은 ‘지속’하는 것이다.⁷⁶⁾

그러므로 분명 ‘지각하는 시간’과 ‘경험했던 시간’이 동일할 수 없음에도 불구하고, 시간은 현재에 지각됨으로써 과거임을 입증하는 모순적인 존재가 된다. 시간은 전적으로 ‘없음’ 그 자체로 변해버리기 때문이다. 시간에 대한 이와 같은 인식은 시적 자아의 오늘의 의지를 짓밟아버리며, 내일을 향한 기대를 막아 버린다. 물론 고정되어 있는 시간이란 있을 수 없다. 시간은 나눌 수 없는 연속의 덩어리로 인간에게 지각되기 때문이다. 하지만 이 계기적 질서로서의 시간이 과거로서 현현함에 따라 시적 자아에게는 진정한 의미에서의 현재와 미래는 의식되지 않고 시간은 실재할 수 없게 되는 것이다.⁷⁸⁾

이처럼 김춘수의 초기시는 매우 고립적이며 회의적인 색채를 띠고 있다. 이는 세계와의 소통 불가능성에서 연유한 불안과 현실시간의 몰가치성이 촉발시킨 것으로

76) M. 랭어, 『메를로-퐁티의 지각의 현상학』, 서우석·임양혁 옮김, 청하, 1992, 196~197쪽 참조.

77) 이때의 ‘지속’은 베르그송의 ‘지속’ 개념으로 이해할 수 있다. 베르그송에 따르면, 시간과 지속은 구분되어야 한다. 시간은 수치로 환산할 수 있으며 계산할 수 있어야 하지만, 지속은 계산할 수 없는 그 무엇으로 인간 의식의 흐름이다. 그러므로 이 지속은 내적 자아와 필연적인 관계를 맺고 있어서 ‘직관에 의하여 내적으로 인식할 수 있는 최소한의 유일한 실재가 바로 이 지속하는 자아’인 것이다. (베르그송의 ‘지속’ 개념에 관하여서는 최정식, 「지속과 순간」(한국서양고전철학회 편, 『서양 고대 철학의 세계』, 서광사, 1995)과 김형효의 『베르그송의 철학』(민음사, 1995)을 참조할 것) 이렇게 볼 때, 물리적 시간의 변화와는 무관하게 동일한 시간의 되풀이만을 지각하는 시인의 태도는 시간을 동일한 것으로 파악하고자 하는 시인의 내적 자아, 지속하는 자아에 기인한다고 볼 수 있다. 또한 시인이 물리적 시간의 변화하는 흐름을 인정하지 않는 것은 시간의 성격이나 특성 등을 무화시키려는 의도와 관련이 깊다는 점에 주목할 필요가 있다. 시인의 의식 안에서 연속적인 시간감각은 부정되며, 실재적 의미에서 시간은 존재할 수 없는 것이다.

78) 한편 시간이란 변화와 더불어 보다 쉽게 지각될 수 있다. 주어진 상황의 변화가 거의 없는 경우, 특히 밀폐된 공간에 오랫동안 혼자 방치되어 있는 경우 시간이 흐르는 것을 깨닫기는 어렵다. 곧 감각 가능한 변화가 수반되지 않을 때, 시간의 진행이란 지각되기 어려우며 마치 시간이 정지해 있는 것처럼 느껴진다.(이푸 투안, 『공간과 장소』, 정영철 옮김, 태림문화사, 1995 참조) 이에 따른다면 현재의 시간을 과거와 동일한 시간으로 인식하고 현재는 끊임없이 과거로 소급한다고 여기는 태도는 엄밀히 말해 시간상의 변화에 무감한 태도라 할 수 있다. 또 이는 일상생활 속에서 변화로써 시간의 실재를 파악하는 관습에 비추어 볼 때, 시간의 실재를 인식할 수 없는 태도라 할 수 있다.

그의 초기시세계에 나타난 실존적 허무를 이해하는 데 있어 도움을 준다. 이러한 현실시간의 몰가치성은 나아가 미래를 향한 의지나 기대를 박탈하며 모든 의미 있다고 여겨지던 것들 역시 가상에 불과하다는 의심을 낳는다.

그리고 이 허위와 가상성에 대한 시인의 지각은 인간이 신뢰할 수 있는 고정불변한 가치란 존재하지 않는다는 사유를 동반하면서, 이후 세계에 대한 새로운 판단과 지각을 확립해 나가기 위한 도정의 기초가 된다. 이른바 ‘존재 탐구’로 일컬어지는 작품들의 대부분은 신뢰할만한 가치가 사라진 다음, 존재와 세계에 대한 새로운 인식과 판단을 정립하려는 의지에 힘입어 탄생한 작품들이라 할 수 있다. 따라서 그가 보여준 집요한 존재에 대한 탐구는 무가치한 현실시간 속에서 새로운 가치를 통해 삶의 가능성을 확보하기 위한 도정인 것이다.

2) 존재 탐구와 세계와의 불화

김춘수는 존재에 대한 물음을 통하여 자아와 세계는 절대적인 불화의 관계에 놓여 있으며, 세계는 적극적인 어떤 전망도 허용하지 않으므로, 자아는 절대 고독의 상황에 내던져 있음을 확인한다. 그러한 자기 존재에 대한 자각 이후, 시인은 세계와의 화해로운 의사소통적 관계를 확보하기 위한 노력을 보여준다. 즉 존재 탐구를 통하여 새로운 삶의 질서를 모색하고자 하는 것이다.

오전 열한 시의 다방에는 아무도 없었다.

칠한 지 얼마 안 된 말끔한 엷은 연둛빛 벽면에 햇발이 부딪쳐 이따금 거기서
은어의 비늘 같은 것이 반짝이곤 하였다. 나는 눈을 가늘게 감아 보았다.

점점점 포실한 가슴 속에 안기어 가는 듯한 그러한 느낌인데, 나의 컷전에는
찌, 찌, 찌..... 무슨 벌레 같은 것이 우는 소리가 선연히 들려왔다.

그것은 정적의 소린지도 몰랐다.

나는 어디 밝은 그늘 밑에서 즐고 있는 듯도 하였다.

내가 눈을 다시 떴을 때, 그때 나는 나의 왼쪽 뺨에 불같이 달은 시선을 느꼈다. 나는 처음에 그것이 꽃인가 하였다.

그것은 딸기였다. 쟁반에 담긴 일군一群의 딸기는 곱게 피어오른 숯불같이 그 별경게 달은 체온이 그대로 나에게까지 스며올 듯, 진열장의 유리를 뚫고 그것은 연신 뽀뽀한 향기를 발하고 있는 것만 같았다. 손님이라고는 나 한 사람뿐인 다방의 오전의 해이해진 공기를 그것들이 혼자서만 빨아들이고 토하고 있는 상보였다. 진열장 근처의 공기는 그만큼 긴장해 보였다.

조금 전의 별레 우는 것 같은 소리는 어찌면 그것들이 쉬는 숨소리인지도 모를 일이었다.

나는 딸기를 딸기밭에서 본 일이 있다. 가늘고 키가 작은 줄기에 어울리지 않는 보기 흉한 큰 이파리를 달고, 그 위에 더 무거운 열매가 고개도 들지 못하고 있었다. 뿐 아니라 보오양계 먼지를 쓰고 있는 양이 몹시 더러워 보였다. 그렇던 것이 어찌 또 그리 싱싱하고 뽀뽀하였을까?

나는 열심히 딸기를 보았다. 그 숨숨이 엷은 구멍이 구멍마다 숨을 쉬고 있는 듯 쟁반 위의 딸기는 생동하고 있었을 뿐 아니라, 그 근처를 완전히 제압하고 있었다. 온 방안의 공기가 유리 안의 한 개 쟁반 위에 모조리 흡수되었다.

딸기는 그날 누구보다도 비장하였다.

- 「딸기」 전문

존재 탐구를 통하여 새로운 삶의 질서를 확보하고자 하는 시인에게 있어 '지금 여기'는 지금까지의 세계에서와는 다른, 혹은 구별되는 형태와 가치를 지니고 있어야만 할 것이다. 따라서 시인은 자신의 시각과 의식을 무한한 새로움을 향해 열어 놓음으로써, 지금 여기에 실재하는 사물에 대한 시각과 판단 자체를 유보시키거나 거역하고자 한다. 그러한 측면에서 「딸기」는 김춘수의 초기 시작과정에서 나타나는 '존재에 대한 새로운 인식' 또는 '존재의 새로움 탐색'의 도정을 뚜렷하게 보여주는 작품이다. 이 작품에서는, "나는 나의 눈에 새로운 것을 담기 위하여 나의 눈을 버렸다"

는 아래공의 말처럼, 관념과 형상을 분리시키고 형상 속에는 그것과는 다른 현실을 참조하기를 일체 거부하는 시적 자아의 태도를 엿볼 수 있다.⁷⁹⁾

“나는” “아무도 없”는 “오전” 한 “다방” 에 앉아서 “딸기”를 보고 있다. 생동감과 활력이 넘쳐야 할 ‘오전’ 시간임에도 불구하고, 외부로부터 독립하여 있는 다방 안은 무료함만이 팽배하다. 시공간의 무료함으로 인해 시적 자아마저도 나른한 기운을 느끼는데, 주변 정황과는 달리 “진열장” 안 “쟁반” 위에 담긴 “딸기”는 싱싱한 생명력을 발산하고 있다. 이 딸기는 이제까지 어떠한 존재에서도 경험해보지 못한 왕성한 생명력으로 온 다방 안의 “헤이해진 공기”를 “혼자서만 빨아들이고 통하고 있는” 듯이 느껴지며, 따라서 시적 자아는 ‘혼자’만의 처절하고 외로운 생을 지낸 “딸기”가 “비장하”다고까지 생각한다.

그런데 이때 시인이 비장하다고 느끼는 “딸기”가 이미 ‘채과를 끝마친 상태’의 딸기라는 점은 주목할 필요가 있다. 그 이유는 시인이 4연에서 굳이 “딸기밭”의 딸기와 “다방 안”의 진열된 딸기를 비교하고 있기 때문인데, 시인은 과거 딸기밭에서 보았던 딸기에 비해 다방 안 쟁반 위의 딸기를 압도적인 생명력을 발산하는 비장함 그 자체로 진술하고 있다. 물론 이는 “먼지를 쓰고 있”어 “더러워 보였”던 딸기밭의 상태에 비해 깨끗하게 씻겨진 진열장의 딸기가 시각적으로 더 “싱싱하고 푹푹”해 보였기 때문일 수도 있다. 하지만 그것이 곧 은밀한 부패의 시작을 의미함을 시인이 간과했으리라 판단하기는 더욱 어렵다. 그럼에도 불구하고 시인은 그것을 통해 생명이 진동하는 활력을 직감하고 있는 것이다.

이처럼 시인이 한낱 진열되어 시들어가는 딸기 속에서 생명력을 발견하게 되는 계기는 2연의 “눈”을 감는 행위이다. 작품의 표면상 시적 자아가 눈을 감는 이유는 새로 칠한 듯한 “벽면”에 비치는 ‘햇살’의 눈부심 때문이지만, 실제로 그가 진열장 속 딸기가 뿜어내는 생명력을 지각해낼 수 있기 위해서는 ‘눈 감음’의 행위란 절대적이다. 사물을 인지해내는 데 있어 가장 주요한 수단이라 할 수 있는 ‘눈’의 기능을 거부함으로써 이제까지의 ‘눈’으로는 감각할 수 없었던 존재의 새로운 국면이 열리는 까닭이다.⁸⁰⁾ 물론 사물에 대한 가장 직접적이며 명확한 판단을 제공해주는 시각을

79) R. 포지올리, 앞의 책, 280~281쪽 참조.

포기하고 청각에 의지하여 그것을 지각해내고자 하는 시도는, 모든 감각을 동원하여 대상을 형상화하고자 하는 시인들에게 흔한 일이라고 할 수 있다. 하지만 「딸기」에서 ‘눈 감음’의 행위를 통하여 시들어가는 딸기가 토해내는 생명의 숨소리를 듣게 된다는 사실은, 기존의 감각방식을 통해서 존재가 전개하는 새로움을 발견해내기 어렵다는 의미를 함축한 것이라 할 수 있다. 이렇게 ‘눈을 감음’으로써 나는 “점점점 포실한 가슴”과도 같은 존재의 새로움으로 빨려 들어간다. 시적 자아가 인지해내는 그것은 기존 세계에서와는 다른 감각을 요구하며, “밝은 그늘”과 같이 역설과 모순이 상존하는 새로운 시공간을 연출한다. 벌레의 울음소리와 흡사한 “정숙”의 소리를 듣고 있는 자신이 마치 “졸고 있는” 상태로 느껴지는 것도 바로 이 때문이다.

존재의 새로움은 새롭기 때문에 그 자체로 미지의 시공간이라 할 수 있다. 본디 그늘이란 밝음을 지탱할 수 없는 곳이지만, 미지의 시공간인 까닭에 현실에서는 불가능한 밝음과 어두움의 결합은 가능하다. 시적 자아가 감았던 ‘눈을 다시 뜨는 순간’의 그곳은 현실세계, 곧 현실에서 ‘눈에 보이던 세계’가 아니라 새로움을 지각할 수 있는 감각을 얻은 후에 획득되는 ‘새로운 시공간’인 셈이다. 이와 같이 시적 자아가 지각하고자 하는 것은 기존 시각으로 바라본 존재들에게서는 얻어질 수 없었던 ‘존재의 새로움’이다. 이는 이제까지의 인식 판단과 기준을 깨뜨림으로써 생성된다. 시적 자아는 현실세계의 무력함이나 안일함과는 다른, 생명으로 진동하는 ‘존재의 새로움’을 발견하게 되는 것이다.

김춘수가 이처럼 존재의 새로움을 발견하기 위한 노력을 보여주는 이유는 세계인식에 대한 회의에 기초한다. 위의 작품에 전제되어 있는 것도 세계의 보편적인 인식 판단에 의지할 수 없다는 시인의 의식이며, 기존의 사물인식은 허상이며 허위일 따름이라는 부정적 사유이다. 따라서 존재의 새로움을 발견하고자 하는 시인은 희고 가벼운 눈을 “희다고만 할 수는 없다./ 눈은/ 우모처럼 가벼운 것도 아니다./ 눈은 보기보다는 무겁고,/ 우리들의 영혼에 묻어 있는/ 어떤 사나이의 검은 손때처럼/ 눈은

80) 존재의 새로움을 지각하기 위한 수단으로서의 ‘청각에의 호소’는 이미 김춘수의 초기시의 곳곳에서 확인된다. 죽음과 소멸의 실체는 소리의 상실에서 드러나며(「밤의 시」), 영원으로 통하는 길은 소리로 현현(「호수」)된다. 따라서 김춘수 시에서 ‘소리’는 진정한 생명에 이르는 도정이자 통로라고 할 수 있다.

점을 수도 있다”(「눈에 대하여」)라고 인식하기에 이른다. 이제까지 규정되어 온 눈은 당연히 희고 가벼운 것이지만, 그것은 “우리들의 말초신경에 바래고 바래져서” “오히려 병적”이 되어 버린 허상일는지도 모르기 때문이다. 우리는 현재 지각할 수 있는 모든 것들의 진위 여부를 확신할 수 없다. 존재에 대한 판단에 앞서 오히려 의심하여야 할 것은 우리의 지각능력과 사유능력 자체인 것이다.

이처럼 존재를 바라보는 시인의 눈은 새로움을 향해 있으며, 이는 존재에 대한 기존의 인식이나 지식, 그리고 상식 대한 도전을 가져온다. 상식의 파기야말로 그 이면에 감추어져 있던 존재의 새로움을 드러냄으로써 그것이 지니고 있는 진면목을 보여 준다. 하지만 이러한 시인의 존재 탐구의 노력은 본질적으로 어느 정도 한계를 안고 있는 것이 사실이다.

촛불을 켜면 먼경의 유리알, 의롱의 나전, 어린것들의 눈망울과 입 언저리, 이런 것들이 하나씩 살아난다.

차차 촉심이 서고 불이 제자리를 정하게 되면, 불빛은 방 안에 그득히 원을 그리며 윤곽을 선명히 한다. 그러나 아직도 이 윤곽 안에 들어오지 않는 것이 있다. 들여다보면 한바다의 수심과 같다. 고요하다. 너무 고요할 따름이다.

- 「어둠」 전문

조금씩 환하게 밝아오는 “촛불”은 “어둠” 속에 묻혀 있던 거울, 장롱의 무늬, 사랑하는 이들의 사소한 생김새 등을 “하나씩” “살아”나게 한다. 어둠 속의 사물들이 마치 죽어 있는 물체처럼 딱딱하고 차가운 형상을 하고 있었다면, “불빛”은 그들에게 다시 생명을 안겨준다. 이처럼 불빛으로부터 생명을 얻어 되살아나는 존재들은 점점 “방 안”의 밝고 “선명”한 “윤곽” 안에 자리 잡으며 방 안 전체에 활기를 가져온다. 하지만 불빛의 뚜렷한 윤곽 안에서 살아나는 존재들의 형상과는 대조적으로 윤곽 바깥에는 “아직도” ‘살아날 줄 모르는 것들’이 있다. 불빛 안으로 “들어오지 않는” 그것들은 “한바다의 수심”처럼 깊고 아득한 “고요”에 잠겨만 있다.

어둠을 밝히는 촛불은 존재들에게 빛을 나누어 줌으로써 그것들을 ‘있게’ 한다. 존재들은 촛불로 인해 비로소 존재할 수 있는 근거를 확보하는 것이다. 하지만 빛이

닿지 않은 곳은 여전히 어둡고, 그곳에는 ‘살아나지 못하는 존재’들이 존재한다. 이 ‘촛불’을 시인의 존재의 새로움을 얻기 위한 ‘새롭게 바라봄’의 은유라고 한다면, 촛불이 완전히 어둠을 몰아낼 수 없다는 사실은 시인의 존재에 대한 새로움 탐구 노력이 어느 정도 한계를 지니고 있음을 암시한다. ‘새롭게 바라봄’이란 바라볼 수 있는 대상에게만 적용되며, 미처 자아에게 발견되지 못한 존재들은 그저 아득하고 고요한 존재로 남을 수밖에 없는 것이다.

김춘수의 존재의 새로움을 지각해내기 위한 작업은 세계의 허위를 직시하고 그로부터 벗어나고자 하는 노력의 일환이지만, 한편으로 이 시도는 이미 한계를 지니고 있기에 완전한 성취가 불가능하다. 시인은 이러한 자신의 노력이 결코 행복한 결말에 이르지 못하리라는 불길한 예감을 이미 짐작하고 있었던 듯하다.

나의 눈에 비치는 삼라만상은 다란텔라의 춤을 추고 있었다. 나의 시신경은 몹시 어지러웠다. 삼라만상은 고-르 공의 면面이 되어 버리지나 않을까?

나는 나의 눈이 화석이 되기 전에 있는 힘을 다하여 장차 내것이 될 상싶은 것은 어떤 형식으로든지 이것을 적어두어야만 했다.

나는 스스로도 벽찬 나의 호흡을 소묘素描했다. 소묘는 물론 나의 문학의 최량의 형식은 아니다. 지금의 나에게 알맞은 형식일 따름이다. 나는 앞으로도 이런 것을 더 쓸 게다. 내가 이 세상에서 무엇인가를 요구할 수 있는 동안은,⁸¹⁾

이 시기의 시인에게 모든 존재는 변화하는 가치와 의미를 확인할 수 있는 발판으로 여겨진다. 하지만 눈에 비치는 “삼라만상”은 어지러운 춤을 추고 있어서, 대상이 지닌 명확한 의미를 짐작해내기 어렵다. 그런데 여기에서 특히 주목되는 바는 시인은 이 가변적인 가치를 담아내는 존재들이 “고-르 공의 면”이 되지는 않을까 염려하고 있다는 사실이다. ‘고르곤’이란 그리스 신화에 등장하는 머리털이 뱀이며 엄청난 괴력을 지니고 있어서 그의 눈을 본 사람은 무서운 나머지 돌로 변했다고 전해지는 상상 속의 메두사이다. 그렇다면 단 하나의 분명한 의미를 지니지 않는 존재들은 그것의 새로운 면모 또는 본질을 꿰뚫어 보고자 하는 시인을 돌로 만들어 버릴 수도

81) 김춘수, 『김춘수 시전집』, 현대문학, 2004, 127쪽.

있는 무서운 힘을 발휘하는 것이 된다. 즉 존재의 새로움에 대한 탐구는 이러한 위험을 감수하는 일인 것이다.

또한 그것은, 앞서 살펴본 바대로, 상식과 기준의 파괴를 전제로 하는 까닭에 위험한 일이다. 그만큼 삶을 한층 고통스럽게 만들 것이 분명하기 때문이다. 또한 그것은 존재 가치의 새로움을 파악한다고 해도 현재의 무의미함을 극복할 수 없으리라는 막연한 두려움이기도 하다. 하지만 시인은 잠재되어 있는 위험과 두려움에도 불구하고, 존재의 새로움을 파악하고자 하는 시도를 멈추지 않는데, 그 두려움에 다가가고야 마는 시인의 절박성을 드러내주는 작품들이 바로 「꽃」 연작이다.

그는 웃고 있다. 개인 하늘에 그의 미소는 잔잔한 물살을 이룬다. 그 물살의 무늬 위에 나는 나를 가만히 띄워 본다. 그러나 나는 이미 한 마리의 황나비는 아니다. 물살을 흔들며 바닥으로 바닥으로 나는 가라앉는다.

한나절, 나는 그의 언덕에서 울고 있는데, 도연(陶然)히 눈을 감고 그는 다만 웃고 있다.

- 「꽃·I」 전문

인용한 작품은 철저히 이원적 구조 아래 전개되고 있다. “그”는 “물살”을 이루며 웃고 있고, “나”는 그와 나의 행복한 합일을 꿈꾸며 나를 “띄워” 그에게로 다가간다. 하지만 나는 “이미” “황나비”가 “아니”기 때문에 이내 “바닥으로” 떨어지고 만다. 반면 “그의 미소는” “하늘”에까지 이르는데, 그런 그는 “도연히 눈을 감”은 채 웃고만 있을 뿐 나의 울음을 달래주지는 않는다.

여기에서 주목할 만한 것은 나의 울음에도 불구하고 “도연히” 웃고 있는 그의 태도이다. ‘도연(陶然)히’란 무엇인가 흥에 취해 있는 상태를 가리키는데, 내가 하락의 슬픔에 젖어 있는 상태와는 다르게 그는 어떤 무엇인가로 흥에 도취하여 웃고 있다. 그의 도연한 웃음은 작품 해석에 중요한 실마리를 제공하는 바, 인과관계에 미루어 짐작하건데 그것은 나의 추락과 깊은 연관을 맺고 있는 것으로 보인다.

내가 바닥으로 떨어지는 표면적인 이유는 ‘내가 이미 황나비가 아니기 때문’이지만, 오히려 직접적인 원인을 제공하는 것은 바로 ‘그’라고 할 수 있다. 이는 “물살을

흔들며 바닥으로 바닥으로 나는 가라앉는다”라는 시행에서 물살을 흔드는 주체가 과연 누구인가에 따라 밝혀질 수 있다. 만약 행위의 주체가 ‘나’라고 한다면, 이 시행의 진술구조는 ‘나는 물살을 흔들며 바닥으로 가라앉는다’의 어순이 도치된 것이라 할 수 있다. 하지만 나는 다만 그의 미소가 이루는 “잔잔한” “물살의 무늬”에 나를 “가만히” 띄워 보았을 뿐이며, ‘띄우다’라는 조심스런 행위에서는 물살의 미동은 발생할 수 있을지 모르지만 “흔들며”와 같은 강한 움직임은 일어나지 않는다. 아울러 ‘물살’이란 그 자체가 흐름, 즉 움직임의 속성을 내포하고 있기 때문에, 비록 “잔잔한” 것이라 해도 완전히 정적이라 할 수는 없다. 따라서 “물살을 흔들며”의 본래적인 주체는 내가 아닌 “그”이며, 나를 가라앉게 만드는 제일 큰 원인은 ‘물살의 움직임’이라고 보아야 한다. 즉 이 시행의 진술구조는 마치 물살이 나의 다가감으로 인한 것으로 보이게 하기 위한 시인의 의도라고 할 수 있다.

이렇게 볼 때, “황나비”가 아니라는 나의 고백은 더욱 의미심장해진다. 만약 내가 “황나비”라면, 꽃의 거부에도 불구하고 나는 “가라앉을” 까닭이 없기 때문이다. 나는 황나비가 아닌 탓에 꽃으로부터 접근을 거부당하고, 본래부터 나의 ‘띄움’을 용인하지 않으려는 그의 웃음으로 말미암아 ‘스스로’ 날아오르지도 못하고 하락하는 것이다. 그의 “미소”는 근본적으로 나의 다가감을 허락하지 않으려는 움직임을 지니고 있어서, 나는 나를 띄워보려는 노력에도 불구하고 가라앉을 수밖에 없다. 내가 추락하는 원인을 ‘그’에게 돌 때, “도연히 눈을 감고” 웃고 있는 그의 태도를 이해할 수 있다. 존재에 다가가고자 하는 시적 자아의 시도는 오히려 그것에 의해 근본적으로 저지당하며, 그 노력이 결국 좌절되리라는 점을 이미 알고 있던 존재는 자신의 침해당하지 않는 완벽한 존재성을 즐기며 웃고 있는 것이다.

그러므로 자아는 어떠한 노력에도 존재의 세계에 접근할 수 없다는 절망감에서 벗어날 길이 없다. 존재의 세계는 인간의 의지로는 닿을 수 없는 곳에, 자족적이며 완벽한 상태로 존재한다. 완전하고 자족적인 존재에 의해 패배할 수밖에 없는 것 또한 자아에게 주어진 숙명인 것이다. 다음 작품 역시 존재에 가 닿고자 하는 시적 자아의 노력이 자아와 존재 사이의 근원적인 이원성으로 인해 원천적으로 좌절될 수밖에 없음을 형상화하고 있다.

나는 시방 위험한 짐승이다
나의 손이 닿으면 너는
미지의 까마득한 어둠이 된다.

존재의 흔들리는 가지 끝에서
너는 이름도 없이 피었다 진다.
눈시울에 젖어드는 이 무명의 어둠에
추억의 한 점시 불을 밝히고
나는 한밤내 운다

나의 울음은 차츰 아닌 밤 돌개바람이 되어
탑을 흔들다가
돌에까지 스미면 금이 될 것이다.

.....얼굴을 가리운 나의 신부여,

- 「꽃을 위한 서시」 전문

이 작품에서도 “나”와 “너”는 서로 이원화되어 있어서 나와 너의 행복한 합일은 불가능하다. “나의 손이 닿으면” “꽃”은 “미지의 까마득한 어둠이 된다.” 너를 인식하려는 의지는 그것을 표출하는 순간 무위가 되어 버리므로, 나는 나의 소망을 결코 실현할 수 없다. ‘내가’ “무명의 어둠” 속에서 “추억의 한 점시 불을 밝”힌 채 우는 것은 이 때문이다. 그리고 이 “울음”은 “돌개바람이 되어/ 탑을 흔들다가 돌에까지 스미면 금이” 된다.

여기에서 “금”은 인간의 현실적이며 물질적인 욕망의 상관물은 아니다. 그보다는 오랜 세월의 흐름에도 변치 않는 것의 은유로 보아야 한다. 따라서 나의 울음이 오랜 세월의 흐름에도 변하지 않는 ‘금’이 된다는 것은 울고 있는 현재의 상황 자체가 언제까지나 지속한다는 의미를 지니고 있다. 존재에 다가가고자 자아의 노력은 무위에 그칠 수밖에 없으며, 그러므로 자아는 ‘울음’을 숙명적으로 안고 살 수밖에 없다. ‘울음’은 영원한 자아의 존재 양태로 남는 것이다.

이를 통하여 「꽃」 연작 가운데 맨 마지막에 발표한 작품임에도 불구하고, 위의 시에 ‘서시’라고 제목을 붙인 시인의 의중 또한 짐작해볼 수 있다. 위에서 시적 자아는 꽃을 열망하고 괴로워하지만, 자아의 노력은 끝없이 불가능의 차원으로 떨어진다. 도저히 맞닿을 수 없는 자아와 꽃의 평행 관계는 자아와 존재는 영원히 동화될 수 없다는 ‘공허함’만을 드러내주는 셈이다.⁸²⁾ 이것이 바로 「꽃」 연작을 통해 얻은 결과이며, 이는 시인으로 하여금 더 이상 현실에서에 대한 기대와 열망을 멈추고 관심을 시(詩)라는 자신만의 세계로 돌리는 계기가 된다. 이제 자신만의 세계에서 새로운 물음과 탐구를 준비하는 것이다. 시인이 맨 마지막에 발표한 작품임에도 ‘서시’라는 제목을 붙인 이유는 바로 이 때문일 것이다.

이처럼 자아와 세계의 관계를 회복하고자 하는 시인의 노력들은 오히려 절대 불화의 상황만을 확인하는 계기가 된다. 존재의 새로움에 대한 노력들 역시 한계에 부딪힐 뿐이다. 이는 이후 시인의 시세계가 자기 인식마저 추상화시키거나 배제시키게 되는 동인으로 작용한다.

3) 역사 부정과 탈시간성의 모색

김춘수의 초기시에서 존재 탐구의 노력과 더불어 주목해야 할 것은 역사에 대한 부정적 인식이다. 이는 역사적 현재에 대한 시인의 반응을 엿볼 수 있다는 점에서

82) 자아와 존재의 관계가 공허한 계시에 불과하다는 점은 그의 대표작인 「꽃」에서도 확인할 수 있다. 명명작업이란 사물에 생명을 불어넣는 일이며, 존재에 대한 명명자의 지배조건을 확립하는 행위이다.(윌터 J. 용, 『구술문화와 문자문화』, 이기우·임명진 옮김, 문예출판사, 1995, 54~55쪽 참조) 따라서 ‘꽃’이라고 부르는 순간 꽃은 자아에게 생명을 지닌 존재, 즉 개념으로서의 존재가 아니라 생명을 지닌 개개의 대상으로서 현시되어야 한다. 그런데 자아와 사물 간의 관계는 “눈짓”으로 표현되고 있는데, 이때 “눈짓”은 이들의 관계가 구체적으로 명시되지 않으며 이름을 부여함으로써는 사물의 실재를 드러낼 수 없다는 것을 의미한다. ‘눈짓’이란 인간의 언어로는 구현될 수 없는 경지로, 이는 본질적으로 신적인 관계에서만 해명이 가능하기 때문이다. 신적인 관계란, 김춘수의 다른 작품에서도 알 수 있듯이, 자아와 사물의 이원화된 관계에서는 도달할 수 없으며, 소망적인 환상일 따름인 것이다. 고정희가 「꽃」에서는 감상적인 의미부여 외에는 꽃으로의 환원된 실체는 잡히지 않는다고 말한 이유가 여기에 있다.(고정희, 「김춘수의 무의미론 소고」, 『김춘수 연구』, 학문사, 1982, 376쪽, 이승훈, 「존재의 기호학」, 『문학사상』, 1984. 8, 92~96쪽 참조)

간과하여서는 안 된다. 또한 시인의 역사체험은 존재에 대한 형이상학적 탐구를 구체적인 현실체험으로 전환하는 계기로서, 이는 60년대에 이르러 ‘처용단장’이라는 자족적 세계를 구축하게 되는 적극적인 원인이 되기도 한다.

1960년을 전후하여 나라 밖은 냉전체제에 따른 두 진영의 힘겨움이 치열했으며, 나라 안에서도 전쟁이 남긴 이데올로기의 암투와 대립이 팽배하였다. 하지만 김춘수는 이와 같은 안팎의 사정에 ‘무관심’과 ‘관조’의 태도를 보여주는데, 이는 시인이 역사를 ‘폭력’으로 규정하면서 인간의 자존적 가치와 그것과의 충돌을 불가피한 것으로 간주했기 때문이다.

김춘수의 작품 중 전쟁을 소재로 한 시들에는 역사에 대한 그의 부정적 사유가 잘 나타나 있다. 하지만 이 작품들은 그 실상이나 비참함 등의 폭로를 목적으로 하지 않는다. 그저 전쟁의 포화가 휩쓸고 간 자리에 남겨진 이들의 균열된 의식의 편린들만 관찰될 뿐이다. 이는 시인이 전쟁을 개인 대 전체의 관계 속에서 후자가 전자에게 일방적으로 강요하는 희생으로 파악했기 때문이다. 다음 작품은 김춘수의 전쟁을 소재로 한 작품들 가운데 예외적으로 현실적인 맥락에서 전쟁의 허구성에 접근해가려는 태도가 엿보인다는 점에서 주목할 만하다. 하지만 여기에서도 시인의 궁극적인 관심은 개별적 인간 대 전체의 관계이다.

인천에서
아가야,
웃음짓는 네 미간을 바라고
이국의 한 아저씨는 방아쇠를 당겼다.
어느 시인은
한 마리의 나비가 나는 데에도
전 우주가 필요하다고 하였지만,
아가야,
네가 저승으로 나는 데에는
이국 아저씨의 한 발의 총알만으로 충분하였다
가서

라케다이몬의 형제들에 전하여 다오.
 천구백오십육년 가을,
 부다페스트에서 죽어 간 그 소녀의 이야기를
 전하여 다오.
 불란서의 폭격기가
 사키에·시디·유세프의 초등학교를 폭격한 이야기를 전하여
 다오.
 사과나무에 열린 사과알처럼
 귀여운 어린이들이
 일순의 화염과 함께 상공으로 튕
 그 이야기를 전하여 다오.
 가슴의 뜨거운 눈물 외에
 무엇 하나 가진 것이 없는 우리는
 죽어 가는 어린이들의 눈을 감겨 줄 꽃 한 송이
 비둘기 한 마리를 날리지 못했다는
 그 이야기를 전하여 다오.
 가서
 라케다이몬의 형제들에 전하여 다오.
 그날 우리가 든 조기(弔旗)가
 초연에 덮인 연회색의 하늘에서
 다만 오열하더라는 이야기를
 전하여 다오.

- 「그 이야기를……」 전문

「부다페스트에서의 소녀의 죽음」을 연상시키기도 하는 위의 작품은, 극적인 대비효과를 통하여 죄 없는 죽음의 억울함을 부각시키고 한다는 점에서 강한 인상을 준다. “나비”와 “아가”의 대비가 그러한데, “나비”의 탄생이 “전 우주”의 힘을 필요로 하는 데 반해 “아가”는 단지 “이국 아저씨의 한 발의 총알만으로”도 죽음으로 떨어진 다. ‘나비’가 생명의 신비와 존엄성을 의미한다면, ‘아가’는 한낱 미물보다도 못한 존

재에 불과하다. “어느 시인”은 보잘 것 없는 생물에게조차 생의 우주적 의의를 부여 하였지만, 현실을 살아가는 나약한 인간에게 그것은 허용되지 않는 것이다.

한편 나비의 ‘생’과 아가의 ‘죽음’의 대비는 비단 둘만의 대비에 그치지 않고 ‘우리 모두’에게로 확대된다. ‘아가’는 매우 가까운 대상을 사랑스럽게 부를 때 쓰는 호칭으로, 이처럼 친숙하고 밀접한 대상인 “아가”의 죽음 앞에서 “우리”는 “꽃 한 송이/비둘기 한 마리를 날리지 못”한 채 고작 “연회색의 하늘”에 “조기(弔旗)만을 드리울 따름이다. 생의 엄숙함을 얻지 못하기는 “우리” 역시 마찬가지로인 셈이다. 즉 전쟁으로 삶의 극단으로 내몰린 것은 비단 죽어간 어린이들만이 아니라 ‘아가’의 죽음 앞에서 마음 놓고 슬퍼할 수도 없는 인간 모두인 것이다.

시인이 무고하게 죽어간 아이들에게 호소할 데 없는 ‘한 소녀의 죽음’과 그로 인해 비참해진 ‘우리 모두의 이야기’를 “라케다이몬의 형제들”에게 전해달라고 부탁하는 것은 바로 이런 이유이다. ‘라케다이몬’은 고대 스파르타의 다른 이름으로, 스파르타 제국은 개인의 안일보다는 전체의 대의, 국가의 개인에 대한 엄격한 통제와 관리 등을 표방했던 도시 국가이다. 그렇다면 ‘라케다이몬의 형제들’이란 고대 국가의 전체주의 이념을 이어받은, 현대적 의미에서 ‘개인’의 행복과는 상관없이 ‘전체’만을 강조하고 이성적 합리와 명분만을 중시하는 현대의 모든 전쟁 수행자들을 가리킨다고 볼 수 있다. 그러므로 죽어간 아이들이 그들에게 전해야 할 내용이란 전체가 내세우는 대의와 명분, 정의라는 핑계 아래 자행되는 전쟁의 허구성과 폭력성이다. 즉 시인은 전체와 국가의 이익이라는 목적으로 수행되는 전쟁이 과연 그 국가의 구성원인 개인들에게 어떠한 일상의 안위와 평화를 가져다주었는지를 따져 묻고자 하는 것이다.

현대사회에서 전쟁의 발생 원인은 정의 실현이나 진리 구현과 같은 거창한 이념과는 거리가 멀다. 전쟁은 정의와 진리로 위장한 이데올로기의 충돌에 다름 아니며, 그들이 내세우는 다수와 전체의 공리 및 평화 실현이라는 명목은 개인의 일상적 안위는 아랑곳하지 않은 채 오히려 희생을 정당화할 뿐이다. 그런데 김춘수가 전쟁 체험을 이처럼 철저히 전체 대 개인의 문제로 국한시키는 데에는 일제 말 식민지 청년으로서 그가 겪었던 경험이 자리 잡고 있다. 당시의 체험은 개인에게 가해오는 억압을 역사의 ‘폭력’으로 규정하게 되는 동인으로 작용한다.

헌병대와 경찰서 고등계의 지휘 하에서 몇 달의 영어 생활을 하게 되었지만 나는 참으로 억울했다. (……) 누구에게 이 억울함을 호소할 수 있었던가? 동포들도 외면하고 면 안 되는 벼들도 그저 그러고만 있었다. 일제 말 이런 바람이 한 번 스쳐간 뒤로 한참 동안 나는 내 자신을 가누지 못하고 있었다. 20대의 말에 6·25가 왔지만, 끝없이 쫓겨다니는 나는 왜 내가 그래야만 했는지 명분을 찾아낼 수가 없었다. 폭력은 나에게 그런 모양으로 왔다. 당한 사람은 실신할 정도로 억울하지만, 폭력은 그 자체 어떤 명분을 세워 놓고 있었는지도 모른다. (……) 나는 이때 역사의 상대성과 역사가 쓰고 있는 탈이 이데올로기라는 것을 똑똑히 본 듯했다. 역사가 절대적이라고, 그리고 그것은 탈이 아니라 진짜 자기 자신의 얼굴인 것처럼(자기의 진짜 얼굴이 있는 것처럼) 억지때를 쓰는 그 꼴이 내 눈에는 바로 폭력 그것으로 비쳤다. 그렇다. 한동안 나에게 있어 역사는 그대로 폭력이었다. 역사의 이름으로 지금 짓밟히고 있는 것은 누구냐?⁸³⁾

나는 역사의 의지라는 것을 생각하게 되었다. 역사는 선한 의지도 가지고 있는지는 모르나 나에게서는 악한 의지만을 보여 주었다. 나는 역사를 악으로 보게 되고 그 악이 어디서 나오게 되었는가를 생각하게 되자 이데올로기를 연상하게 되고, 그 연상대(連想帶)는 마침내 폭력으로 이어져 갔다. 나는 폭력·이데올로기·역사의 삼각관계를 도식화하게 되고, 차츰 역사 허무주의로, 드디어는 역사 그것을 부정하는 지경에 이르게 되었다. 역사는 누군가가 그 자신의 필요에 의해서 만들어 내는 것이고, 그것은 또한 남을 겁주기 위한 수단으로 쓰인다는 외국의 결론에 부닥치게 되었다.⁸⁴⁾

인용한 글들은 20년에 가까운 시간적 거리를 두고 발표되었지만, 모두 시인의 역사에 대한 강한 혐오감과 부정적 시각을 잘 드러내준다. 시인은 “역사의 이름”으로 가해지는 폭력과 압력은 어떠한 경우에도 정당성을 지니지 못하며, 역사는 이데올로기의 탈을 쓴 채 “악한 의지”만을 보여준다고 판단한다. 역사는 언제나 확실한 명분 아래 폭력을 자행되지만, 당하는 입장에서 볼 때 그것은 그저 억울한 희생일 뿐이다.

83) 김춘수, 「처용, 그 끝없는 변용」, 『김춘수 시론전집Ⅱ』, 현대문학, 2004, 148~149쪽.

84) 김춘수, 「장편 연작시〈處容斷章〉 시말서」, 『처용단장』, 미학사, 1991, 136~137쪽.

더군다나 문제는 그러한 역사가 휘두르는 폭력에 의한 개인적 희생이 전혀 공유되거나 보상받지 못한다는 점이다. “누구에게”도 그 “억울함을 호소할 수” 없었다 구절은 자신이 “누군가가” “필요에 의해서 만들어” 낸 역사의 일방적인 피해자일 뿐이라는 사실을 가감 없이 보여준다. 역사는 언제나 그 “누군가”의 것이며, ‘상대적인 것’인 셈이다. 그러므로 역사 안에서의 개인의 삶이란 무력할 수밖에 없으며, 참된 인간 가치를 회복하기 위해서는 역사로부터 스스로를 제외시켜 나가야 한다. 김춘수가 이 ‘우리’의 역사를 배제하고 철저히 ‘나’만의 세계를 고집하면서 “완전을 꿈꾸고 영원을 꿈꾸고, 불완전과 역사를 무시”⁸⁵⁾하는 것만이 자신이 구원될 수 있는 길이라고 말하는 이유가 여기에 있다.⁸⁶⁾

따라서 시인은 개인의 삶을 억압하고 파괴함으로써 자신을 유지하고 완성시켜나가는 역사와의 충돌과 대립은 불가피하다고 판단한다.⁸⁷⁾ 가장 기본적인 정신적 자유와 권리를 억압하는 역사는 부당한 것이며, 그 안에서는 자존적 의미 역시 확인할 수 없다. 자신의 절대 가치를 회복하기 위해서는 역사로부터의 격리는 필연적이다. 역사는 무(無)이며, 비존재이며, 허황된 위대성이어서 진정한 실존은 역사 속에서 실현될 수 없는 것이다.⁸⁸⁾ 이처럼 역사를 자기 존재의 본질적인 문제의식 안에 편입시키기를 거부하는 태도는 역사에 대한 ‘무관심’만을 낳을 뿐이다. 이는 이후 시인이 역사를 추상화시키면서 그것과 무관한 자신만의 세계를 모색해 나가는 이유가 된다. 다음 작품은 김춘수의 전쟁을 소재로 한 작품들 가운데 시인의 전쟁에 대한 태도를 가장 잘 드러내주는 작품이라 할 수 있다.

85) 김춘수, 「도피의 두 유형」, 『김춘수 시문전집 I』, 현대문학, 2004, 493쪽.

86) 시인의 이러한 판단은 어느 정도 현실에 적응하지 못한 채 자기 고통을 끌어안고 살아왔던 그의 행적과도 관련이 깊다. 김춘수의 자전적 소설인 『꽃과 여우』에 따르면, 시인은 스스로를 소외당하는 국외자로 간주하는 측면이 강하다. 특히 시인은 자신이 오랫동안 지방대학에서 시간 강사 노릇을 해 온 것도 식민시절 체험이 외면당해왔기 때문이라고 생각한다.

87) 김춘수의 역사에 대한 규정은 어느 정도 베르자예프의 영향 아래 성립된 것으로 보인다. 그는 동경 유학시절 베르자예프의 책을 읽고 그의 사상과 역사의식에 동감하였음을 술회한 바 있다.(『꽃과 여우』) 베르자예프(N. Berdyaev)에 따르면, 역사는 인간을 유혹하고 노예화하며, 나아가 신격화되며, 신성시되는 경향이 있다. 그러므로 정신적 자유를 갈구하는 인간은 그것과 불가피하게 충돌할 수밖에 없다.(N. 베르자예프 『노예냐 자유냐』, 이신 역, 인간, 1979, 320~322쪽 참조)

88) N. 베르자예프, 위의 책, 321쪽.

그러나
그들의 몸짓과 그들의 음성과
그들의 모든 무구의 거짓이 떠난 다음의
나의 외로움을
나는 알고 있습니다

수정알처럼 투명한
순수해진 나에게의 공포를
나는 알고 있습니다

내가 죽어가는 그들을 위하여
무수한 우주 곁에
또 하나의 우주를 세우는 까닭이
여기에 있습니다

- 「무구한 그들의 죽음과 나의 고독」 부분

시인은 더불어 존재하던 이들의 죽음을 “외로움”으로 표현한다. 하지만 이때의 ‘외로움’은 앞서 살펴본 인간 존재의 불안정성에서 연유하는 존재의 불안이나 세상에 홀로 남겨짐에 따른 외로움과는 거리가 멀다. 이 외로움은 “공포”이기는 하지만, “나”를 “수정알처럼 투명한/ 순수”의 상태로 이끄는 외로움이다. 이때의 죽음은 생존을 위협해오는 것이 아니라, 오히려 시적 자아를 죽어간 이들의 무구함보다도 더 순수하게 만든다. 이 외로움은 시인 스스로가 선택한 외로움이며, 역사로부터의 이탈을 기도하는 외로움인 것이다. 이처럼 전쟁 및 이데올로기라는 구체적인 경험은 시인에게 ‘투명해진 자아’의 “우주”를 세우게 한다. 이때 시인이 세우고자 하는 “또 하나의 우주”는 궁극적으로 역사의 시간이 부재하는, 즉 시간의 계기성이 탈각된 ‘순간’의 우주이다. 역사는 개인에게 억울한 희생만을 강요하는 폭력이라는 인식과 역사 안에서는 더 이상 실존의 가치를 획득할 수 없다는 판단이, 결국 시인으로 하여금 역사의 시간을 무화시키고 모든 계기성이 탈각된 채 ‘순간’의 시간만이 존재하는 ‘탈역사화’된 세계를 추구하도록 이끈 것이다. ‘순간’만을 의식함으로써 시간의 과거와 미래

모두를 거부하려는 시인의 이 같은 태도는 미래를 향해 연속하는 시간의 성격을 거세함으로써 미래라는 대의명분을 앞세운 역사의 ‘악한 의지’를 봉쇄하고자 하는 자세라고 할 수 있다. 김춘수는 이 고립된 시간 안에서 자기 실존과 참된 절대 가치를 성취하고자 하는 것이다. 시인의 ‘순간’에 대한 지향은 다음 작품을 통해 살펴볼 수 있다.

겨울 하늘은 어떤 불가사의의 깊이로 사라져 가고,
있는 듯 없는 듯 무한은
무성하던 잎과 열매를 떨어뜨리고
무화과나무를 나체로 서게 하였는데,
그 예민한 가지 끝에
닿을 듯 닿을 듯 하는 것이
시일까,
언어는 말을 잃고
잠자는 순간,
무한은 미소하며 오는데
무성하던 잎과 열매는 역사의 사건으로 떨어져 가고,
그 예민한 가지 끝에
명멸하는 그것이
시일까,

- 「나목과 시 서장序章」 전문

시작에 관한 견해를 보여준다는 점에서 인용된 작품은 김춘수의 시작과정의 변모를 가늠할 수 있는 중요한 작품이다. 특히 여기에서 ‘무화과(無花果)나무’는 매우 상징적인데,⁸⁹⁾ 이것은 그의 시의식의 변화를 확인할 수 있는 단서를 제공해준다.

89) 신범순은 “무화과(無花果)나무”가 ‘꽃’이나 “잎”, “열매” 등이 모두 떨어져 나간 상태로 풀이될 수 있다는 점에서 시인이 의도적으로 한자어 표기를 함으로써 「꽃」연작에 대한 스스로의 평가를 시사한다고 본다.(「무화과나무의 언어」, 『한국 현대시의 퇴폐와 작은 주체』, 신구문화사, 1998, 241쪽 참조) 본 논문이 한자어로 표기를 하지 않은 것은, 작품 인용에 있어 본 논문이 기본 자료로 하는 『김춘수 시전집』(현대문학, 2004)에 한글로 표기되어 있기 때문이다.

“시”는 꽃과 잎이 전부 떨어져 나간 “겨울” 나무의 “예민한 가지 끝에” 닿고자 한다. ‘꽃’은 이미 사라져 버린 지 오래이며, 오롯이 남아 있는 것이라고는 세찬 바람에 앙상하게 드러나 “가지”뿐이다. 이제 “시”는 의미와 가치를 일구어내고자 했던 ‘여름’을 보낸 이후의 매서운 겨울바람을 참아내야 하는 상황에 놓여 있다. 그런데 그 나무의 가지 끝에 남아 있고자 하는 “시”는 “닿을 듯 닿을 듯”하다. 이는 가지 끝과 닿고자 하지만, 닿고자 할 뿐 현재로서는 완전히 맞닿아 있지 못함을 의미한다. 시인은 시가 혹독한 겨울의 바람을 이기고 스스로 ‘꽃’이 되어 자신을 ‘개화’해 낼 수 있을지에 관해서 아직은 회의적인 것이다. 시인이 지금 이 “순간” 시의 “언어”는 “잠자”고 있다고 말하는 것은 이 때문이다. 언제 시의 언어가 침묵에서 깨어날지는 짐작하기 어렵다. 다만 멀리서 언뜻언뜻 내비치며 다가오는 “무한”만이 그것을 잠에서 깨울 수 있다.

이때 “무한”만이 시의 “언어”를 깨울 수 있다는 점은 주목을 요한다. 시인이 지향하는 ‘순간’의 의미는 역설적으로 이 “무한”이라는 시어 안에서 드러나기 때문이다. 일반적으로 ‘무한’은 ‘영원’이나 ‘영원성’으로 해석되지만, 여기에서는 그런 초월적인 의미와는 거리가 멀다. 위 작품의 전반부와 후반부는 7행울 기준으로 유사한 구조를 띠고 있는데, 이로 인해 “있는 듯 없는 듯한 무한”과 “잠자는 순간”은 동일한 맥락으로 풀이할 수 있다. “잠자는 순간”이란 ‘찰나적인 성격’을 강조하면서 일상적인 시간의 흐름이나 경과에서 벗어나, 정지하여 있는 시간을 의미한다. 일시적이거나 현실시간과의 단절을 핵심으로 하는 ‘잠’ 역시 이런 ‘순간’의 시간적 특성을 잘 대변해준다.

그러므로 김춘수의 ‘무한’은 시간적 의미가 사라진, 즉 현실시간의 질서로부터 이탈하여 어떤 한 순간에 단절되어 있거나 정지하여 있는 상태를 의미한다고 할 수 있다. 이 시간의 순차성 및 계기성으로부터 이탈하여 있는 상태, 무시간성의 무한이 시인이 지향하는 ‘순간’, ‘내적이며 자율적인 시간’인 것이다. 또한 “무한”에 의해 시의 “언어”가 깨어난다는 것은 이제 시의 언어가 “역사”의 언어이기를 포기하고, “무한”의 언어가 되기를 소망한다는 점을 시사한다. 따라서 시는 더 이상 현실에 실재하는 사물의 본질을 꿰뚫어 보기 위해 애쓰지 않는다. “시는 해설이라서/ 심상의 가장 은은한 가지 끝에/ 빛나는 금속성의 음향”(「나목과 시」)을 듣고자 할 따름이다. “무한”

으로 잠 깨인 시의 언어는 이제 오직 ‘찰나’에만 관심을 두고 있는 것이다. 이러한 시인의 ‘순간’에 대한 지향은 다음 작품에서도 공통적으로 발견된다.

놓칠 듯 놓칠 듯 숨 가쁘게
그의 꽃다운 미소를 따라가며는
세월도 알 수 없는 거기
푸르게만 고인
깊고 넓은 감정의 바다가 있다.
우리들 두 눈에
그득히 물결치는
시작도 끝도 없는
바다가 있다.

- 「능금」 부분

위의 시에서 시간감각은 “세월도 알 수 없는 거기”와 “시작도 끝도 없는/ 바다”에 압축되어 있다. ‘세월도 알 수 없다’는 것은 일상적이며 세속적인 시간의 흐름을 지각할 수 없음을 뜻하며, ‘시작도 끝도 없다’는 표현 역시 시간이 차이로 인식될 수 없다는 점에서 시간의 흐름을 지각할 수 없기는 마찬가지이다. 즉 시간은 계기적 발전 국면이 아니며, 동일한 ‘순간’만이 영원히 지속되는, 그래서 시간의 연속적인 질서는 거의 의식되지 못하는 상태라고 할 수 있다. 그러므로 위의 두 시행에 나타나는 시간성은 사실상 ‘순간으로서 정지하여 있는 시간’, 혹은 과거도 미래도 아닌 ‘현재만이 영원히 지속하고 있는 시간’이라고 풀이할 수 있다.

뿐만 아니라 “고인”, “깊고 넓은”과 같은 시어들 또한 이러한 시간의 특성을 뒷받침한다. “바다”란 일반적으로 흐름이라는 속성을 지니기 때문에 시간을 상징하지만, 바다가 ‘고여 있는’ 상태라면 이는 본질적으로 시간이 흐르지 않는 정지해 있는 ‘순간’을 뜻한다고 볼 수 있다. ‘깊고 넓은’ 역시 공간표상이지 시간표상은 아니다. 이렇게 현재만이 영원히 지속하는 시간 혹은 정지하여 있는 시간은 엄밀히 말해 과거도 미래도 아닌 ‘순간적 현재’를 의미한다. 이때의 현재는 그 성질상 변화나 움직임을 또

는 경과와 같은 성질은 어느 것도 포함하지 않으며,⁹⁰⁾ 사실상 시간적 의미가 비워져 버린 현재이다. 이 현재는 시간의 실재성이 거세된 시간인 것이다.

그러나 유의하여야 할 것은 ‘순간적 현재’를 구축하고자 하는 이 같은 시인의 태도가 현재에 만족함으로써 현재의 무한한 지속만을 회구하는 경우와는 본질적으로 구별된다는 점이다. ‘순간적 현재’란 표면상 현재라는 성격을 띠고 있지만, 시간 질서 속의 현재와는 무관하다. 후자가 현재에 의의와 가치를 부여함으로써 현재의 지속을 통해 그것들의 가치를 영원화하려는 의도라고 한다면, 전자는 시간의 실재성이 사라짐으로 하여 현실적 의미가 지워져 버린, 곧 현재가 소유하고 있는 가치 자체가 소멸해버린 시간을 의미한다. 시인이 추구하는 ‘순간적 현재’에서는 일상적인 의미에서의 시간이란 존재하지 않는 것이다.

이처럼 김춘수는 현실시간의 계기적 질서로부터 이탈하여 자기만의 내적이며 자족적인 세계를 구현해 가는데, 그 밑바탕에는 역사는 실존의 장이 되지 못한다는 판단이 함축되어 있다. 역사의 ‘악한 의지’를 허용하는 것은 바로 ‘시간’이다. 역사로 표방되는 낙관적이며 발전적인 도식이야말로 인간을 객체화시키고 도구화시키는 것이다. 그러므로 시인에게 있어 역사라는 이름의 시간은 인간을 ‘구원’할 수 없다. 시간이 순차적으로 진행하지 않으며 ‘순간’만이 지속하리라는 것은 역사가 변화하고 진보함으로써 발전적인 미래를 가져오리라는 시간기대에 대한 부정이며 조소인 것이다.

사람에게는 제각기 자기 시간이 따로 또 있습니다. 역사의 시간만을 우리가 사는 것이 아니라 역사와는 직접적 관계가 없는 나만의 주관적 비물리적 시간을 우리는 또한 살고 있습니다. 나는 분명히 그렇게 말할 수 있습니다. 내가 평생을 두고 있을 수 없는 하늘과 바다는 어느 누구의 하늘과 바다도 아닌 듯 합니다. 문득 뜻 아니한 때 갈매기의 울음 소리를 듣게 되고 그럴 때 선명하게 떠오르는 하늘과 바다의 빛깔은 나 혼자만의 것입니다. 어떤 사람들은 아마 그것을 환각이라고 할 것입니다만 나에게서는 그것은 환각이 아니라 하나의 계시같기만 합니다.⁹¹⁾

90) H. 마이어호프, 앞의 책, 18쪽 참조.

91) 김춘수, 「하늘의 발견, 바다의 발견」 『김춘수 전집3』, 문장, 1986, 392쪽.

그런 의미에서 역사에 대한 혐오와 부정이 “나 혼자만의” 시간에 대한 갈구로 변모하여 가는 것은 어쩌면 자연스러운 귀결일 것이다. 시인이 지향하는 시간, 즉 주관적이며 비물리적인 내적 시간에는 편재하는 역사의 시간과의 치명적인 부조화가 자리하고 있기 때문이다.⁹²⁾ 게다가 이 ‘나 혼자만의 시간’은 시인에게 “하나의 계시”로 작용한다. 즉 시인은 자족적인 세계 구현을 통해서만이 현실 시간의 부정성으로부터 해방될 수 있으며, 이념이나 사상의 파괴적 힘에 구애받지 않는 ‘시적 구원’을 얻을 수 있다고 판단한 것이다. 김춘수에게 있어서 ‘시적 구원’은 현실과의 길항관계에서 얻어지는 것이 아니다. 현실이란 무가치하고 보잘 것 없으므로, 또한 역사는 ‘악한 의지’만을 보여주므로 시인과 현실과의 길항관계란 있을 수 없다. 그러므로 시인은 스스로를 역사로부터 격리시킨 ‘내적 시간’을 구축하고 그 안에 몰입함으로써 현실과 무관하며 객관적인 역사의 시간과도 다른 차원의 세계를 창출하고자 하는 것이다.

2. 세계상실과 부재의식: 김종삼

김춘수의 시세계에서 벗어나 김종삼의 시세계로 들어가는 것은 치열한 사유의 공간에서 벗어나 모호하고 암시적인 추상의 공간으로 이동하는 것 같은 인상을 준다. 김춘수가 시기별로 끊임없이 시적 변모를 꾀하였다면, 김종삼은 초기에서 후기에 이르기까지 일관된 시적 태도를 보여준다. 또한 두 시인 모두 허무의식의 극단을 추구하였음에도 불구하고 김춘수가 수많은 작품과 산문 및 시론들을 통해 그 과정을 여실하고 투명하게 보여준 것에 반해, 김종삼은 시와 산문을 통틀어 그보다 훨씬 적은 양의 글만을 남긴 과작의 시인이기도 하다. 그의 이런 태도야말로 작품 독해의 난해

92) 보려는 내적 시간의 소유자들은 기념비적인 역사에 대해 역겨운 혐오감을 갖으며, 역사의 대표자나 권위적인 인물들에 대해서도 전율스런 감정을 갖는다고 말한다. 즉 내면적 시간의식은 삶의 순간 현상은 지각하지만, 기념비적인 시간 차원에 속하는 이념이나 미래에 대해서는 관심을 가지려 하지 않는다는 것이다. 보려는 이 부조화를 통하여 모든 역사적 시간과 그 특성을 넘어서는 심미적 상상력의 고유한 시공간이 창출되는 것에 주목하고 있다.(K. H. 보러, 『절대적 현존』, 최문규 옮김, 문학동네, 1998, 244~245쪽 참조)

함을 부추기고, 그의 시세계에 대한 연구를 현실과는 무관한 방향으로 편향시켜 온 주된 요인일 것이다.

하지만 시인의 시적 태도에 대한 근본 동인이 제대로 해명되지 않은 채 다른 시인들과 견주어 상대적으로 감상적이거나 예외적인 일탈의 몸짓 정도로 이해하는 것은 또 다른 오해의 소지만을 남길 뿐이다. 물론 시인의 시세계가 현실로부터 한 발 물러서 있음은 분명한 사실이지만, 그가 현실을 외면한 채 심미적 세계로의 도피를 꿈꾸었던 것은 아니다. 한 예로 한국 전쟁의 체험을 다룬 다른 시인들의 작품들이 전쟁 발발 시기 혹은 전쟁 직후인 50년대 중반까지 발표되다가 차츰 그 자취를 감춘 것과는 대조적으로, 전쟁과 관련된 김종삼의 시편들은 60년대에 이르러서야 발표된다. 특히 그의 대표작 중 하나인 「민간인」은 71년도에 발표되었는데, 이는 그에게 전쟁으로 인한 아픔과 상처가 다른 전후 시인들에 비해 더 깊은 수심(愁心)으로 숨겨져 있었음을 짐작하게 해준다.

이렇게 볼 때 김종삼의 시적 태도에 대한 근본 원인이나 조건 등은 현실 안에서 구해져야 한다는 것이 본 논문의 입장이다. 따라서 본 논문은 김종삼이 본격적으로 문단 활동을 시작했던 1950년대의 시대적 상황에 주목하고, 전쟁이라는 구체적인 경험이 시인에게 어떤 의미를 지니며, 어떻게 심화되어 가는지를 통해 김종삼 시에 나타난 허무의식을 고찰해보고자 한다.

1) 전쟁 체험과 세계와의 근원적 불화

김종삼이 본격적으로 시창작을 시작했던 1950년대는 사회 전체가 한국 전쟁의 심대한 영향 하에 놓여 있었다. 상상을 뛰어넘는 물리적, 이념적, 정신적 충격을 몰고 온 전쟁은 당시의 모든 것을 폐허로 만들었고, 사람들은 그 가운데서 힘겹게 삶의 의지를 추스르지 않으면 안 되었다. 이는 문학의 경우도 예외가 아니어서, 전쟁이 끼친 영향을 벗어나서 이 시기 문학을 논한다는 것은 거의 불가능할 정도라 할 수 있다. 특히 식민지의 역사적 체험을 어렵קות한 유년의 체험으로만 기억하는 전후 세대

들에게 전쟁은 선형적 관념이 아니라 구체적 현실 체험이었다. 따라서 이 시대의 시인들에게 전쟁은 모든 의식 형성의 밑바탕이 될 수밖에 없었다. 비록 김종삼 시에서 전쟁이 구체적인 이미지를 취하고 있지는 않지만, 그 또한 예외일 수는 없다. 다음 작품은 전쟁이라는 화두가 시인의 내면 깊숙이 자리하고 있었음을 확인시켜준다.

헬리콥터가 지나자
밭이랑
들꽃이랑
하늬바람을 일으킨다
상쾌하다
이곳도 전쟁이 스치어 갔으리라

- 「서시序詩」 전문

위의 작품에서 무엇보다 가장 먼저 눈길을 끄는 것은 제목이다. “서시”란 ‘시를 여는 시’라는 의미로, 대개 시세계 전체에 걸쳐 길잡이 역할을 하는 시에 붙는다. 그런데 이러한 시에 전쟁이 직접적으로 언급되고 있다는 사실은 매우 의미심장하다. 더군다나 이 작품의 발표 시기가 전쟁이 끝나고도 한참이 지난 1970년대라는 사실을 고려한다면 더욱 그렇다.⁹³⁾

짧은 시형태로 이루어진 위의 시에는 1~5행까지 비교적 평온하고 아름다운 풍경이 묘사되어 있다. 하지만 마지막 행에 이르러, 아름다운 풍경 가운데 지금은 사라져 보이지 않는 전쟁의 흔적이 갑작스럽게 전경화됨으로써 상황은 이내 ‘낮설게’ 된다. 이로써 상쾌함을 불러일으키는 “들꽃”과 “하늬바람”의 이면에는 참혹한 과거의 한 때가 숨겨져 있음이 드러난다. 이처럼 시인은 평화로운 풍경과 전혀 상반되는 마지막 행을 통해 ‘지금 여기’의 밑바닥에 숨겨져 있는 전쟁의 상흔을 갑작스럽게, 그리고 매우 강하게 환기시킨다. 이를 통해 우리는 과거에 겪은 전쟁 체험을 가슴 깊이 품고 있는 한 시인을 만나게 된다. 그리고 선명하게 각인되어 있는 이러한 기억의 재

93) 정확한 발표일은 알 수 없으나, 『김종삼 전집』(권명옥 편, 나남, 2005)에는 이 시가 1978~1982년 사이에 발표된 것으로 되어 있다. 본 논문은 이를 참고한 것이다.

생은 어쩔 수 없는 침통함을 느끼게 한다. 전쟁에 대한 기억이 고스란히 유지되고 있다는 것은 어떤 의미로든 불행한 것이기 때문이다.

한편 위의 시는 ‘전쟁’이 어떤 특정 시기에 겪은 특별한 체험이 아님을 보여준다. 시간의 흐름과 상관없이 ‘전쟁’은 현재까지 시인에게 중요한 의미를 던지고 있는 것이다. 그렇다면 김종삼에게 ‘전쟁’은 어떤 의미를 갖는 것인가. 이는 다음 작품에서 자세히 확인할 수 있다.

1

어린 校門이 보이고 있었다
한 기슭엔 雜草가.

죽음 털고 일어나면
어린 校門이 가까웠다.

한 기슭엔
如前 雜草가,
아침 메뉴를 들고
校門에서 뛰어나온 學童이
學父兄을 반기는 그림처럼
복실 강아지가 그 뒤에서 조그맣게 쳐다보고 있었다
아우슈비츠 收容所 鐵條網
기슭엔
雜草가 무성해 가고 있었다

2

官廳 지붕엔 비들기떼가 한창이다 날아다니다간 앉곤 한다
門이 열리어져 있는 敎會堂의 形式은 푸른 뜰과 넓이를 가졌다.
整然한 鋪道론 다정하게
생긴 늙은 우체부가 지나간다 부드러운 낡은 벽들의

골목길에선 아희들이
고분고분하게 놀고 있고.
이 우리들은 제네바로 간다 한다
어린것과 먹을 거 한조각 켜채

- 「아우슈비츠」 전문

위의 시는 원래 각기 발표된 두 작품이 하나로 합쳐지면서 연 구분의 번호가 붙은 것인데, 사실 1과 2는 작품 구조나 의미에 있어 크게 변별되지 않는다. 이 둘 모두 “학교”와 “관청”이라는 배경의 차이만 게재되어 있을 뿐, 묘사된 장면들 역시 행복하고 즐거운 한 때라는 점에서 동일하다. 다만 시 곳곳에 무성하게 자리있는 “잡초”와 “아우슈비츠” 혹은 “제네바”와 같은 이질적인 이미지만이 전쟁의 기억을 환기시킬 뿐이다. 그렇다면 시인은 왜 굳이 두 편의 시를 한 작품으로 완성하고자 했을까. 이 작품은 의미의 해석보다는 바로 유사한 두 편의 시를 의도적으로 한 지면에 담아내고자 한 시인의 의중에 분석의 초점이 모아져야 할 것이다.

이와 관련하여 1과 2에 각기 다른 시체가 사용되고 있다는 점은 주목할 필요가 있다. 동일한 구조가 두 시의 의미를 같은 의미로 해석하도록 유도한다면, 시체의 차이는 읽는 이로 하여금 다른 시간의 관점에서 읽히도록 하는 효과를 낳는다. 즉 김종삼은 이런 효과에 기대어 전쟁이 현재에도 계속 반복 재생되고 있음을 말하고자 하는 것이다. 이로 인해 골목길에서 놀고 있는 “아희들”은 학교에서 쫓겨난 아이들로, 전쟁 포로와 다름없는 아이들로 역전된다. 또한 하늘에는 비둘기 떼가 날고 푸른 뜰과 부드러운 벽들로 이루어져 있지만 이 시 속에 형상화된 “골목길”은 전쟁으로 인해 폐허화된 세계의 한 모퉁이일 뿐임이 드러난다. “관청”은 “학교”의 “제네바”는 “아우슈비츠”의 다른 이름일 뿐이며, 이 거리의 행복과 평화는 단지 “교회당의 형식”을 가장한 허위와 가상에 다름 아닌 것이다.

이처럼 김종삼에게 전쟁의 체험은 특정 시기의 겪은 예외적인 체험이 아니라 보편적인 인간 비극의 체험으로 내면화되어 있다. 그리고 이러한 체험의 내적 확장은 편재된 폭력성이야말로 이 세계의 본질적 정체이며, ‘지금 여기’의 현실적 상황임을 인식하게 되는 계기로 작용한다. 김종삼이 자신의 전쟁 체험을 주로 ‘아우슈비츠’에 빗

대어 형상화하고 있는 것 역시 이런 맥락에서 이해할 수 있다⁹⁴⁾

‘아우슈비츠’는 잘 알려져 있듯이 2차 세계 대전 당시 유대인의 학살이 자행되었던 곳으로, 전쟁에 의한 극단적인 파괴와 비인간적 행위가 자행되었던 폭력성의 상징적 지명이다. 이러한 아우슈비츠 모티프는 단순히 시인이 자기가 살던 시대에 일어난 세계사적 재난에 대한 관심의 표명에 머물지 않고, 인간의 역사에 대한 믿음이 총체적 붕괴에 바탕을 두었음을 시사한다. 시인에게 아우슈비츠는 단순히 먼 나라에서 일어나 일회적 사건이 아니라 이 땅에서 거듭 그 모습을 달리해가며 되풀이되어 온 비극인 것이다.

따라서 아우슈비츠 이후에도 서정시는 가능한가라는 물음이 의미하는 바대로, 이러한 역사적 비극은 살아남은 자들에게 살아남음의 죄를 추궁한다. 김종삼의 시에 자주 등장하는 ‘죽은 아이’ 혹은 ‘죽을 아이’는 바로 살아남은 자의 슬픔과 유죄성을 환기시키는 이미지들이다. 그 가운데에서도 「민간인」은 죽은 아이와 살아남은 자의 날카로운 대비가 돋보이는 작품이다.

1947년 봄

深夜

黃海道 海州의 바다

以南과 以北의 境界線 용당浦

사공은 조심 조심 노를 저어가고 있었다.

울음을 터뜨린 한 嬰兒를 삼킨 곳.

스무 몇 해나 지나서도 누구나 그 水深을 모른다.

- 「민간인(民間人)」 전문

94) 김종삼의 아우슈비츠 시편의 바탕엔 역사에 대한 공포, 경악, 충격이 자리하고 있다. 세계는 거대한 강제수용소가 되고 그 속에서의 삶은 죄수의 노역으로 인식된다. “인간의 오성이 쓸모가 없어지고, 인간의 언어가 침묵하는” 강제수용소에서의 비극적 체험이 살아남은 세대의 무의식에 미치는 영향을 미쳤다는 것은 의심의 여지가 없다.(R. 코젤렉, 「공포와 꿈-제3제국에서의 시간경험」, 『지나간 미래』, 한철 역, 문학동네, 1998 참조)

위의 시는 시인이 전쟁 체험을 다룰 때조차 한국전쟁을 구체적으로 형상화한 시가 전무하다는 점을 고려한다면 매우 예외적인 작품이라 할 수 있다. 특히 김종삼처럼 자기 고유의 시적 영역을 일관되게 유지한 시인의 경우에는 더욱 그렇다. 그럼에도 불구하고 일상인으로서의 사적인 경험이나 정서조차 보편적인 인간 존재의 그것으로 내면화하는 그의 특징을 염두에 둘 때, 이 작품은 시인이 이 세계를 어떻게 이해하고 있는가를 살펴볼 수 있는 텍스트로 확장시켜 볼 필요가 있다.

인용된 시는 간략한 정황 묘사를 통해 민족 분단의 비극적 상황과 아픔을 그리고 있다. 1연에는 사건이나 행위 묘사 없이 “용당포”의 공간적 특징만이 제시되어 있고, 2연에서는 용당포를 둘러싸고 벌어졌던 참담한 일련의 사건과 함께 몇 십 년 후의 모습이 나란히 병치되어 있다. 이러한 과감한 생략과 시간의 단절적 제시는 아무런 변화 없이 심화되고 있는 분단의 상황을 강하게 환기시키는 효과를 낳는다.

무엇보다 이 작품은 이주(移住)의 자유마저 박탈당한 한계 상황에서 벌어진 한 무고한 아이의 죽음을 통해 전쟁이란 결국 연약한 존재를 제단에 바쳐야 하는 희생제 의에 불과함을 말해준다. 자신들의 의지와는 무관하게 누군가 갈라놓은 경계선, 그 군사분계선을 넘어 남하하던 그 배에 탔던 대다수의 사람들을 살리기 위해 “嬰兒”는 죽을 수밖에 없었다. 그것은 울음을 터트린 그 아이의 잘못도, 어쩔 수 없이 자기 자식을 희생시켜야 했던 그 부모의 잘못도, 그 광경을 지켜보고도 침묵할 수밖에 없었던 다른 동승자들의 잘못도 아니다. 죄는 있지만 죄를 물을 수 없는, 죄값을 치러야 할 사람은 존재하지 않는 상황에선 모든 사람이 죄인일 수밖에 없다. 희생자는 아이만이 아니라 그 상황으로 내몰린 사람 모두인 것이다.

이렇게 볼 때 이 시의 주된 이미지인 ‘수심’은 분단의 상황이 빚어낸 우리 민족의 역사적 아픔과 비극의 깊이를 상징하는 것이자, 전쟁 상황으로부터 벗어나지 않고 있는 이 세계의 비정함과 냉혹함을, 그리고 알 수 없는 깊이로 그것을 은폐하고 있는 현실을 우회적으로 드러내고 있는 것이라 할 수 있다. 이때의 ‘수심’은 용당포라는 구체적인 지명의 수심(水深)인 동시에 그런 불행과 죄를 묻어두고서 진행되어 온 전후 한국 역사의 수심인 것이다. 또한 극한상황에서 살아남기 위해 대의적 명분을 내세워 희생을 강요했던 사람들의 수심(獸心)이자 그 후 오랜 세월이 지나도록 그 범

죄를 묵인하고 의도적으로 망각하고자 했지만, 한 발자국도 벗어날 수 없었던 사람들의 시름에 찬 수심(愁心)이기도 하다. 그 비극이 다시 일깨워지고 되살려지고 또 다시 발생할까 봐 살아남은 사람들은 오늘도 현실의 수면 위를 “조심 조심” 노를 저어 지나가고 있을 뿐이다.

이처럼 「민간인」은 개개인의 한 많은 사연들은 시간의 흐름과 함께 잊혀졌지만, 그 상처만큼은 보이지 않는 곳에 여전히 남아있음을 암암리에 드러내준다. 해소되지 않을 고통으로 가득 찬 곳이 ‘지금 여기’의 세계이며, 그것의 본질은 시간의 흐름과는 상관없이 변하지 않는다. 이 시에 《현대시학》 작품상이 주어진 것은 이처럼 시인이 이 세계의 본질을 직시하고 있었기 때문일 것이다.

살펴본 바와 같이 김종삼에게 전쟁이라는 구체적인 현실 체험으로, 시인으로 하여금 이 세계의 정체와 그것의 불변성을 인식하게 하는 내적 근거가 된다. 전쟁 체험을 통해 세계에 편재되어 있는 폭력성을 감지한 시인의 감각은 더욱 예민해지며, 이러한 근거들을 통해 시인은 자신이 처한 현실의 상황을 간파하게 된다.

2) 세계상실에 따른 소외된 자의 허무

전쟁을 통해 자신이 처한 세계의 본질적 정체를 확인한 시인은 자신이 처한 이 세계의 본질적 정체가 무엇인지를 파악하게 된다. 편재된 폭력성이야말로 이 세계의 본질이며, 그것은 ‘지속’적으로 되풀이되면서 인간들에게 무언의 압력을 행사한다. 따라서 시인은 겉으로는 아름다운 풍경으로 가득 찬 듯 보이지만 무자비한 폭력성을 그 이면에 숨기고 있는 것이 이 세계의 정체라는 것을 암암리에 드러내려 한다. 아울러 그러한 편재된 폭력성으로 인해 ‘지금 여기’의 세계가 황폐화된 상태로부터 벗어나지 못하고 있음을 보여준다. 김종삼의 시세계에서 ‘황야’나 ‘광야’, 혹은 ‘젯더미’와 같은 이미지들이 자주 포착되는 것은 이 때문이다.⁹⁵⁾

95) 그동안 대부분의 연구자들은 ‘황야’ 이미지들을 주로 종교적 차원으로 해석함으로써 선형적 혹은 관념적인 의미로 이해해왔다. 하지만 이는 김종삼 시를 현실과는 무관한 것으로 바라보고자 한 데서

방대한

공해 속을 걷자

술 없는

황야를 다시 걷자

- 「걷자」 전문

꿈에서 본 몇 집 밖에 안 되는 화사한 小畠을 지나면서

아름드리 나무보다도 큰 독수리가 날아가는 것을 보면서

來日의 나를 만날 수 없는

未來를 갔다

소리없이 출렁이는 물결을 보면서

돌부리가 많은 광야를 지나

- 「생일生日」 부분

다시 끝없는 荒野가 되었을 때

하늘과 땅 사이에

밝은 화살이 박힐 때

나는 坐客이 되었다

신발만은 잘 간수해야겠다

큰 비가 내릴 것 같다.

- 「투병기鬪病記」 부분

연유한 것으로, 전쟁과의 연관성을 염두에 둘 때 이런 이미지들은 편제된 폭력성의 심각성을 드러내기 위한 것이라 할 수 있다.

김중삼 시에 자주 등장하는 ‘황야’와 ‘광야’는 황폐화된 현실의 불모성을 상징한다. 더 이상 선한 의지를 기대할 수 없는 곳이 이 세계라면, 자신이 처한 현실이 척박한 땅으로 비치는 것은 당연하다. “술”도 없는 곳,⁹⁶⁾ 조그마한 삶의 위안조차 허용되지 않는 곳이 바로 ‘지금 여기’의 현실이다. 이 황야의 땅에서 벌어지는 일이라고는 “인명들이 값어치 없이 더 많이 죽어가고 있다”(「고장난 기체」)는 것뿐이며, “어지러운 문명”(「가을」)을 가장한 비인간적 황포만이 되풀이해서 자행되고 있는 셈이다. “하느님은 어느 누구의 기도도 듣지 않는다” “죽은 이들의 기도만 듣는다”(「벼랑바위」)라는 탄식에는, 결국 황야의 땅을 메우고 있는 것은 신으로부터 버림받은, 불행한 살아남은 자들뿐이라는 안타까움과 절망이 짙게 배어있다.

편재된 폭력성으로 인해 생명력을 상실한 이 세계에서는 더 이상 ‘신의 구원’을 기대할 수 없다. 따라서 행복의 추구하고 실현 혹은 타자나 세계와의 조화로운 유대 형성이란 불가능한 것이 되고 만다. 김중삼의 시에 드러나는 고립감과 적막감, 비애에 찬 분위기는 이를 뒷받침해준다.⁹⁷⁾ 신의 구원마저 사라져 버린 불모의 땅이 이 세계의 본모습이라면, 이는 ‘지금 여기’의 세계가 존재의 근본적인 조건마저 상실한 세계로 진락하였음을 의미하는 것과 다를 바 없다. 더 이상 자아와 조화로운 관계가 유지되는 ‘세계’, 인간이 그 안에서 내부로부터 체득할 수 있는 ‘세계’, 그리하여 이해할 수 있고 친근감을 느낄 수 있는 ‘세계’⁹⁸⁾란 사라져버린 것이다. 따라서 결국 시인은 ‘세계’란 상실되고 말았음을 자각하기에 이른다. 김중삼의 내면을 차지하고 있는 이러한 의식은 전쟁이라는 현실적 체험을 통해 세계의 ‘악한 의지’⁹⁹⁾를 자각하고, 존

96) 시인은 생전에 자신에게 술이 어떤 의미를 지니는지에 대해 “술 안마시면 몸이야 말을 잘 듣지만, 술을 마시게 되면 폭음을 하니……”(김중삼, 「신문기사2」, 『김중삼 전집』, 권명옥 편, 나남, 2005, 308쪽) 라고 고백한 바 있다. 실제로도 시인은 음주벽에 시달리다 지병이던 간경화증이 악화돼 유명을 달리했다. 이런 사실에 비추어 볼 때, 시인에게 현실이 얼마나 견디기 어려운 곳이었는지, 그리고 아픔을 감수하고서라도 마실 수밖에 없었던 술이 그에게는 얼마나 위안이 되어주었는지를 짐작할 수 있다. 아울러 김중삼의 시에서 ‘술’은 ‘물’과도 깊이 관련되어 있는데, 이에 관한 작품들로는 「견자」를 비롯해 「휴가」, 「스와니강」, 「시인학교」, 「극형」, 「실기」 등이 있다.

97) 황동규는 김중삼 시의 이러한 분위기를 두고 “이 시대에서 이 땅에서 시인과 세계와의 화기에애함이란 과연 무엇인가라는 의문을 남겨 해준다”라고 평한 바 있다.(황동규, 「잔상의 미학」, 『김중삼 전집』, 장석주 편, 85~86쪽)

98) O. F. 블노브, 앞의 책, 71~77쪽 참조.

99) 김춘수에게 ‘악한 의지’가 이데올로기에 따른 폭력성이었다면, 김중삼에게 그것은 인간다운 삶의 억압하는 ‘보이지 않는 모든 힘’을 의미한다. 그의 시에서 ‘세계’에 대한 구체적인 현실 인식으로 드러

재 조건의 상실을 목도하게 됨으로써 형성된 미의식이라 할 수 있다.

‘세계상실의식’은 20세기 초 서구에서 등장하기 시작한 새로운 예술 경향의 특성을 밝히고자 하는 과정에서 형성된 개념으로, 이는 ‘신의 상실’과 관련이 깊다. ‘신의 상실’이란 근대성의 형성 과정과 궤를 같이 하는 것으로, 이성에 대한 맹목적 신뢰에서 유래한다. 신의 자리를 대신하게 된 이성은 과학과 기술 문명의 발전을 주도하면서 초기 계몽적 이성에서 도구적 이성으로 변질되어 갔고, 인간의 통제 범위를 벗어나게 되면서 비합리적인 광기의 상태에 이르게 되었다. 1, 2차 세계 대전은 이를 입증하는 대표적인 역사적 사건이라 할 수 있다.

이처럼 이성에 대한 맹목적 신뢰가 불러온 신의 상실은 세계란 붕괴되었으며, 천국이나 지상이나 더 이상 구원은 없다는 새로운 의식을 등장시키기에 이른다. 이 새로운 의식은 ‘지금 여기’의 세계를 대상화되고 무의미하고 공허한 것으로 인식하게 만들었고, 급기야 세계는 그 본래성을 상실했다는 불안한 자각으로 이어졌다. 이처럼 철저하게 대상화된 세계에서는 구체적 현실과의 관계 상실과 소외화가 증대될 수밖에 없으며, 모든 존재가 총체적으로 부인된다.¹⁰⁰⁾

이러한 ‘세계상실의식’은 전쟁을 체험한 50년대 전후 시인들과 60년대 등장한 신진 시인들에게서도 공통적으로 나타난다. 세계가 그 본래성을 상실했다는 의식은 이 시기 시인들의 내면세계를 지배하고 있는 커다란 흐름으로, 허무의식의 주된 요인이기도 하다.¹⁰¹⁾ 김중삼의 허무의식 역시 세계상실로 인한 절망감과 극단적 소외감에서 비롯된 것이라 할 수 있는데, 이러한 세계상실과 그로 인한 소외감은 문단활동의 시작을 알리는 첫 작품에서부터 발견된다.

과목 나무 소독이 있어

모기 새끼가 드물다는 몇 날 후인

나기보다는, 실체 없는 관념으로 나타나는 것은 이 때문이다.

100) R. N. 마이어, 『세계상실의 문학』, 장남준 옮김, 홍성사, 1981, 38~52쪽, 95~96쪽 참조.

101) 이에 대해서는 김준오, 「현대시의 추상화와 절대 은유」, 『현대시사상』, 고려원, 1995, 가을호, 김재홍, 「60년대 시와 시인」, 『한국 현대시 연구』, 민음사, 1989, 최현식, 「테포르마시옹 시학과 현실 대응 방식」, 『1960년대 문학연구』, 민족문화사 연구소 현대문학분과 편, 깊은샘, 1998.을 참조.

어느 날이 되었다.

며칠 만에 한 번만이라도 어진
말씀씨였던 그인테
오늘은 몇 번째나 나에게 없어서는
안 된다는 길을 기어이 가리켜 주고야 마는 것이다.

아직 이쪽에는 열리지 않는 果樹밭
사이인
수무나무 가시 울타리
길줄기를 벗어 나
그이가 말한 대로 열만가를 더 갔다.

구름 덩어리 얇은 언저리
植物이 풍기어 오는
유리 溫室이 있는
언덕쪽을 향하여 갔다.

안쪽과 周圍라면 아무런
기척이 없고 無邊하였다.
안쪽 흙 바닥에는
떡갈나무 잎사귀들의 언저리와 뿌룽드 빛같이 果實들이
평탄하게 가득 차 있었다.

몇 개체를 집어 보아도 놓였던 자리가
썩어 있지 않으면 벌레가 먹고 있었다.
그렇지 않은 것도 집기만 하면 썩어 갔다.

거기를 지킨다는 사람이 들어와
내가 하려던 말을 빼앗듯이 말했다.

당신 아닌 사람이 집으면 그럴 리가 없다고—.

— 「원정園丁」 전문

「원정」은 김중삼의 시 가운데에서도 매우 난해한 작품으로, 그동안 많은 연구자들에게 다양하게 해석되어 왔다. 그 가운데에는 창세기 실낙원 설화와의 비교는 이 작품을 이해하는데 유용하다고 할 수 있는데, 이때의 ‘낙원 상실’은 곧 ‘세계상실’을 의미한다고 볼 수 있다. 한편 이 시는 세계로부터 나만이 ‘탈락’되고 말았다는 시인의 자기 인식 또한 엿볼 수 있다. 작품의 내용을 풀이하면 다음과 같다.

어느 날, 정원지기는 ‘나’에게 없어서는 안 될 길이라며 과수밭 사이로 난 길을 알려준다. ‘나’는 그 길을 따라 “온실”에 도착하고, 그곳에서 떨어져 있는 과실(사과)를 줍지만, 그것들은 “썩어 있지 않으면 벌레가 먹고 있”다. 그나마 성한 것도 ‘내’가 “줍기만 하면 썩어”간다. 그리고 그 광경을 지켜보던 “거기를 지킨다는 사람”이 스스로에게 하려던 말을 빼앗듯이 한다. “당신 아닌 사람이 집으면 그럴 리가 없다고.” 여기에서 “당신 아닌 사람”이란 성한 사과를 집을 수 있는 평범한 사람들임을 짐작하기란 그리 어렵지 않다.

그러나 시적 자아인 ‘나’는 이 평범함에서조차 탈락되어 있다. ‘나’는 땅에 떨어져 있는 많은 사과 중에서 성한 사과를 집어 올릴 수 없다. 마치 이미 정해진 것처럼 내손에 잡힌 사과는 모조리 썩고 만다. ‘나’는 삶을 위해 필요한 단순한 능력조차 상실한 자이며, 이 세계에 속할 수 없는 자인 셈이다. 따라서 ‘나’는 세계로부터 방출된 ‘버림 받은 자’, ‘소외된 자’, ‘국외자로 낙인찍힌 자’가 되고 만다. 이러한 ‘소외된 자’로서의 자기인식은 세계상실에 직면한 자들의 전형적인 자기 인식이라 할 수 있다.¹⁰²⁾

그렇다면 시적 자아인 ‘나’는 왜 ‘소외된 자’로 그려지고 있는 것일까. ‘지금 여기’의 세계는 아름다운 정원으로 그 본질을 은폐하고 있지만 이미 친근함과 조화로움을 상실한 곳이다. ‘나’는 그러한 정체를 목격한 자로, 은폐를 존재 수단으로 삼고 있는 이 세계에 속할 방법이 없도록 결정지어졌기 때문이다. 그리고 본래성을 상실한 이 세계에 속하고 싶은 마음이나 자발적 의지 또한 ‘내’게는 없다. 그럼에도 불구하고 세계로부터의 이탈은 자신의 의지와는 상관없이 피할 수 없는 숙명이자 이미 결정된 것이라는 점에서 비극적이다. 따라서 그것은 변화의 가능성이나 개선의 여지가 없는

102) R. N. 마이어, 앞의 책, 33쪽, 55~56쪽 참조.

성질의 것이다. 결국 황야의 땅에서나마 살아갈 기회를 박탈당한 시인은 어디에도 속할 수 없는 까닭에 필연적으로 ‘방랑하는 자’가 될 수밖에 없다.

희미한
風琴 소리가
툑 툑 끊어지고
있었다

그동안 무엇을 하였느냐는 물음에 대해

다름 아닌 人間을 찾아다니며 물 몇 桶 길어다 준 일 밖에 없다고

머나먼 廣野의 한복판 앞은
하늘 밑으로
영롱한 날빛으로
하여금 따우에선

- 「물 桶」 전문

여긴 또 어드메나
목이 마르다
길이 있다는
물이 있다는 그곳을 향하여
罪가 많다는 이 불구의 영혼을 이끌고 가 보자
그치지 않는 전신의 고통이 하늘에 닿았다

- 「형刑」 전문

나는 넘을 수 없는 산을
넘고 있었다 길을 잃고 오
랜 동안 헤매이다가 길을
다시 찾아내인 것처럼 나
의 날짜를 다시 찾아내 인

것이다 앞당겨지는 죽음의
날짜가 넓다

- 「길」 전문

김중삼의 시의 주된 특징으로 지적되어 온 ‘보헤미아니즘’이야말로 세계상실을 보여주는 대표적인 예라 할 수 있다. 일찍이 김현은 비극적 세계인식이 시인을 ‘방황의 길’로 이끌었음을 지적한 바 있다. 그의 지적은 현실과 불화하는 시인의 의식을 간파하였다는 점에서 매우 타당하다. 그러나 현실과 불화한다는 것만으로는 시인의 방황의 이유를 설명하는 데에 있어 다소 무리가 있다. 근대의 과행성이 뚜렷해지는 20세기 이후 시인들이 세계와의 불화를 보편적인 체험으로 받아들이고 있다. 하지만 문제는 세계와 비화해적인 태도를 맺고 있는 시인들이 모두 방황의 길을 선택하지는 않는다는 점이다. 중요한 것은 시인이 세계와 불화하는 과정에서 내면화하게 되는 자기 인식의 양상이다. 김현의 지적은 김중삼의 의식 세계를 엿볼 수 있는 단서를 제공한다는 점에서 의의가 있지만, 시인의 의식이 어떻게 심화되고 있는가를 밝히지는 못하고 있다.

김중삼의 보헤미아니즘은 자유분방한 방랑 기질의 발현도 아니며, 호기심과 열정을 가지고 낯선 세계로 떠나는 모험가의 그것도 아니다. 그것은 세계로부터 방출된 자의 숙명적인 방황이며, 언제 끝날지 알 수 없는 고통의 여정이다. 그의 시세계 곳곳에 고통과 절망, 심지어 죽음의 그늘마저 짙게 드리워져 있는 것은 이 때문이다. 따라서 김중삼의 보헤미아니즘은 ‘버림받은 자’라는 비극적 자기 인식이 낳은 결과라 할 수 있다.

이처럼 스스로를 ‘버림받은 자’로 여기는 비극적 자기 인식은 인용된 작품들에서도 확인할 수 있다. 「물 통」에서 시적 자아인 ‘나’는 척박하기 그지없는 광야의 세계에서 자신이 한 일이라곤 “인간을 찾아다니며 물 몇 통 길어다 준 일밖에 없다”고 말한다. 신을 향해 기도조차 할 수 없게 된 인간들을 위해, 그리고 세계로부터 추방된 스스로를 위해 ‘나’는 힘겹게 ‘물통’을 짊어진 것이다. 그것만이 버려진 것들을 치유할 수 있는 유일한 방법으로 여겨진 까닭일 것이다.¹⁰³⁾ 그러나 황야로 변해버린

이 세계에서 물을 구하는 일은 쉽지 않다. 따라서 물을 구하기 위해 ‘나’는 정처 없이 광야 속을 걷는 것 외에 달리 할 수 있는 일이 없다. 정처 없이 떠도는 ‘나’의 걸음은 “고되인 걸음”(「아침」)이며, “오랜 동안 헤매인”(「길」) 걸음이다. “불구의 영혼을 끌고 가”(「형」)는 ‘나’의 걸음은 그저 힘겹기만 하다. 황야로 변해버린 이 세계에서 물이란 존재할 수 없는 까닭에 닿을 수 없는 ‘헛된 걸음’은 “전신의 고통”(「형」)만을 낳는다. 가고자 하는 곳이 존재하지 않는 ‘지금 여기’에서 ‘나’를 기다리는 것은 “죽음의 날짜”(「길」)와 자기 환멸감뿐이다.

시인이 자신을 가리켜 “여러 번 죽음을 겪어야 할” “바다이고/ 사막이다”(「장편·3」)라고 말하는 것은, 유기된 세계를 치유하고 싶어도 할 수 있는 것이 아무 것도 없다는 깨달음이 낳은 결과라 할 수 있다. “이 세상엔 맞지 아니하므로/ 병들어 있으므로/ 머지 않아 죽을”(「그날이 오며는」) 것이라는 그의 차분한 어조 속에는 ‘죽음만이 삶의 극치’¹⁰⁴⁾라고 판단한 비극적 인간의 절망이, 구원을 소망했으나 버림받을 수밖에 없었던 자의 고통이 배어 있다. 이러한 소외된 자로서의 자기 인식과 숙명적인 보헤미아니즘은 구체적 현실과의 관계 상실을 더욱 가중시킨다. 그로 인해 시인은 현실감각마저 박탈당하게 된다. 시인에게 현실이란 이미 가치를 상실한 곳이다.

하지만 ‘세계상실의식’을 내면화한 여타의 시인들이 자신들의 아픔이 어디에서 기인하는지 묻지 않고 현실로부터 벗어나려고 한데 반해, 김종삼은 구체적 현실 세계

103) 이때의 ‘물’은 구원의 상징으로 이해되어야 한다. 엘리야데에 따르면, 물은 모든 형태에 선행하며 모든 창조를 가정한다. 물은 모든 잠재성을 자신 속에 함체하고 있어서 생의 상징을 이룬다. 물에 잠기는 것은 전성(前成)상태로의 역행, 완전한 재생, 새로운 탄생을 의미하는데, 물에 잠기는 행위 자체가 형태의 해체, 존재 이전의 미분화된 양상으로의 복귀에 해당한다고 믿어지기 때문이다. 따라서 물에서 나오는 것은 형상의 발현이나 우주 발생적 행위를 반복하는 것이다. 그러므로 물과의 접촉은 항상 다시 태어남을 함축한다. 물에 잠기는 것은 생과 창조의 잠재력을 풍부하게 하고 증진시키며, 형태의 해체는 ‘새로운 갱신’을 수반하는 까닭이다. 이처럼 물에 잠기는 것이 ‘구원’을 의미하며, 이로써 완전히 새로운 인간형의 창출을 가져온다는 것은 이른바 ‘세례’의 과정을 통해서도 짐작할 수 있다. 종교의식에서 ‘세례’는 ‘거듭남’을 뜻하는데, 이는 종교적 인간으로의 새로운 탄생을 의미한다.(M. 엘리야데, 『종교사개론』, 이재실 옮김, 까치, 1993, 183~184쪽 참조) 한편 ‘물’이 지니는 상징적 신화적 의미는 동서양을 막론하고 공통적이라 할 수 있다. 김열규는 우리의 고대 신화와 설화 등에서 창조력의 원천으로서의 물의 의미와 생산과 정화의 원리를 지니는 물의 기능을 설파하고 있다.(김열규, 『한국 신화와 무속연구』, 일조각, 1977 참조) 이 새로운 생명을 위한 정화의 의미는 김종삼 시에 있어서도 중요한 바탕을 이룬다.

104) 「전정前程」이라는 작품의 시작 메모를 보면, 자기 환멸감이 ‘죽음’의식으로 이어지고 있음을 확인할 수 있다. “구질구질하게 너무 오래 살았다. 더 늙기 전에 더 누추해지기 전에 죽음만이 극치가 될 지도 모른다. 익어가는 가을 햇볕 속에 작고한 선배님들이 반갑게 아른거린다.”(강조: 인용자)

에 대한 실존적 물음을 포기하지 않는다. 그런 까닭에 김종삼은 현실적인 삶으로부
터 완전히 유리되지 않는데, 그의 작품 중 일련의 서술시들은 이를 입증한다.

작년 1월 7일

나는 형 종문이가 위독하다는 전달을 받았다

추운 새벽이었다

골목길을 내려가고 있었다

허술한 차림의 사람이 다가왔다

한미병원을 찾는다고 했다

그 병원에서 두 딸아이가 죽었다고 한다

부어에서 왔다고 한다

연탄가스 중독이라고 한다

나이는 스물 둘, 열 아홉

함께 가며 주고받은 몇 마디였다

시체실 불이 켜져 있었다

관리실에서 성명들을 확인하였다

어서 들어가 보라고 한즉

조금 있다가 분다고 하였다.

- 「장편掌篇」 전문

나는 입원하여도 곧 죽을 줄 알았다.

십여 일 여러 갈래의 사경을 헤매이다가 살아나 있었다.

현기증이 심했다.

마실을 다니기 시작했다.

시체실 주위를 배회하거나

죽어가는 사람의 침대 옆에 가 죽어가는 얼굴을 들여다보다가

긴 복도를 왔다갔다 하였다.

특별치료 병동 중환자 보호자 대기실에 놀러가곤 했다.

시체실로 직결된 후문 옆에 있었다.

중환자실 후문인 철문이 덜커덩 소릴 내이며 열리면 모두 후다닥

몰려 나가는 곳이 중환자 보호자 대기실이었다.

한 아낙과 어린것을 안은 여인이 나를 유심히 보고 있었다. 나는 냉큼 손짓으로 인사하였다.

그들은 차츰 웃음을 짓고 있었다. 말뱃이 되었다.

그인 살아야만 한다고 하였고 오래된 저혈압인데 친구들과 술 추렴하다가 쓰러졌다.

산소 호흡 마스크를 입에 댄 채 이들이 지나며 산소호흡기 사용료는 한 시간에 오천 원이며 보증금은 삼만 원 들여 놓았다며

팔려고 내놓은 판자집이 팔려도 진료비 절반도 못 된다며, 살아나 주기만 바란다고 하였다.

나는 그들을 만날 때마다 반겼다 그들도 나를 그랬다.

십구일 동안이나 의식불명이 되었다가 살아난 사람도 있는데 뭘 그려느냐고 큰소리치면 그들은 그저 만면에 즐거운 미소를 지었다

며칠이 지난 새벽녘이었다.

아래층으로 내려가는 좁은 계단을 내려가고 있을 때, 어둠한 계단 벽에 기대고 앉아 잠든 아낙이 낮익었다.

가망이 없다는 통고를 받았다는 것이다.

그이가 생존할 때까지 돈이 아무리 들어도

그이에게서 산소 호흡기를 떼어서는 안 된다고 조용히 조용히 말하고 있었다.

되풀이 하여 조용히 조용히 말하고 있었다.

- 「앞날을 향하여」 부분

구체적인 현실을 그대로 옮겨 놓은 듯한 위의 작품들에서 눈여겨보아야 할 것은 현실에 대한 부정적 태도와 달리 시인이 ‘살고자’ 애쓰는 사람들에 대해서만큼은 동정과 연민을 느끼고 있다는 점이다. 이러한 연민의 감정은 가난한 이들을 자신과 ‘동류자’로 의식하기 때문에 가능한 것으로, 이는 시안에서도 어렵지 않게 확인할 수 있다. 가령 「장편」에서 “형 중문이 위독하다”는 소식을 듣고 달려온 시적 자아와 두 딸의 사망소식을 듣고 달려온 “허술한 차림의 남자”의 처지는 서로 흡사하다. 또한 시인은 마지막 행에서 “조금 있다가 보겠다”고 한 것이 시적 자아인지 ‘사내’인지 불

분명하게 처리함으로써, ‘사내’와 자신을 동일 선상에 놓고 형의 죽음 앞에 선 자신의 심정을 교차시키고 있다. 「앞날을 향하여」 경우에도 산소마스크에 기대어 생명을 이어가는 ‘남편’과 가난한 ‘아내의 모습 속에는 죽을 고비를 넘기고 살아난 시인 자신과 이를 지켜보는 가족의 모습이 간접적으로 투영 되어 있다.

가난한 이들에게 이렇듯 강한 동질감을 느끼는 시인은 「누군가 나에게 물었다」(1982)에 이르면, 황폐화된 세계에서 살아가고자 애쓰는 이들을 가리켜 “그런 사람들이/ 이 세상에서 알파이고/ 고귀한 인류이고/ 영원한 광명이고/ 다름 아닌 시인이라고” 긍정하기에 이른다. 그의 긍정은 어쩌면 당연한 것인지도 모른다. 방향에서 벗어나지 못하는 자신에 비해 황야와 같은 이 땅에서 삶을 일구는 사람들은 그 자체로 고귀한 존재이기 때문이다. 아름다움을 추구하는 시인의 태도가 자족적이거나 탐미적인 경향으로 흐르지 않은 것은 황야의 땅에서 이루어진 삶의 비애에 시인이 이처럼 민감했기 때문으로 여겨진다.¹⁰⁵⁾

기존 논의들은 이런 시인의 감정 변화를 이유로 서술시를 김종삼 시의 특징으로 간주하기도 하였다. 하지만 이러한 서술시들은 김종삼 시의 본령이 아니다. 이를 두고 시인의 시적 특징이 변모했다고 주장하는 것은 무리가 있다. 오히려 이것은 관찰자적인 시선을 통해 현실의 삶의 지난함을 객관적으로 드러내려는 의도된 결과라 할 수 있다. 인용된 두 편의 시의 결말은 이를 뒷받침해준다.

「장편」에는 형의 위독함을 전달받고 나선 새벽길에 연탄가스 중독으로 두 딸을 잃은 남자와의 만남이 서술되어 있으며, 「앞날을 향하여」에는 저혈압으로 쓰러진 남편 때문에 가진 전부인 판자집을 팔아도 병원비를 낼 수 없는 가족의 모습이 가감 없이 드러나 있다. 이들은 마지막까지 희망을 놓지 않으려 하지만, 그럴수록 그들에게 되돌아오는 것은 쓸쓸한 ‘죽음’과 더욱 더 삶을 짓누르는 ‘빚더미’뿐이다. ‘지금 여기’의 현실은 희망의 끈을 놓지 못하는 그들로 인해 비극적이며, 가난한 그들의 작은 손마저 잡아주지 않는 것이 이 세계의 본질이므로 더욱 비극적이다. 시인은 이

105) 하현식은 김종삼과 김춘수를 비교하면서 김춘수가 허무의 극치를 언어를 통해 구체화하려 한데 반해, 김종삼은 ‘묘사시’로서의 미적 의향보다는 존재의 적막한 삶을 표출하는데 경도되어 있었음을 지적한다. 그리고 그것이 이 두 시인의 상반되는 차이점이라고 설명한다.(하현식, 「미완성의 수사학」, 『한국시인론』, 백산, 1990, 191쪽 참조) 하현식의 이러한 논의는 김종삼의 시를 두고 ‘일상인으로서의 존재자의 비애’를 드러낸다고 말한 김춘수의 견해와도 일치하는 것이다.

세계에서의 삶은 결코 긍정적이거나 낙관적일 수 없다는 것, 이 세계에서 삶의 가치 판단의 범주를 벗어난 것일 뿐임을 거듭 확인시켜주고 있는 것이다. 직설적으로 토로하지 않을 뿐, 김종삼의 이러한 태도에는 ‘희망’과 ‘비극’이라는 두 테마를 대비 시킴으로써 부정적인 현실을 선명하게 드러내려는 시인의 의도가 암암리에 내포되어 있다.¹⁰⁶⁾

그런 점에서 이러한 관찰자적인 태도, 현실과 ‘거리’를 두고 삶을 바라보고자 하는 김종삼의 시선은 오르테가 이 가세트가 ‘예술의 비인간화’를 설명하기 위해 제시한 ‘화가’의 시선이라 할 만하다.¹⁰⁷⁾ 어떤 사건을 객관적으로 관찰한다는 것은 우리가 우리 자신을 그 사건으로부터 격리시킬 때 비로소 가능해진다.¹⁰⁸⁾ 김종삼의 시선은 사건을 객관화시켜 순수 관찰의 주제로 돌리고 있다. 따라서 ‘화가’의 시선으로 포착된 현실의 단면들은 어떤 윤색 없이, 사실적인 ‘날 것’의 상태로 형상화된다. 이때 ‘화가’의 시선은 ‘카메라 렌즈’에 버금가는 것이 된다.

그 결과 위의 시에 등장하는 사람들은 ‘카메라의 렌즈’를 통해 포착된 사물적 ‘오브제’로 우리 앞에 나타난다. 이와 같은 ‘사물화’의 방식은 ‘사물화’되고 있는 현실의 삶을 반영하며, 그 방식의 냉정함 때문에 읽는 사람에게 인지적 충격을 주게 된다. 따라서 이러한 표현 방식은 극도의 절제와 사실성으로 인해 ‘사물화’되고 있는 현실의 문제점을 역으로 환기시키며, 동시에 그것을 반성하게 한다. 이처럼 김종삼 시에 특징적으로 나타나는 일련의 서술시들은 존재 조건이 상실된 세계, 조화 가능성이 상실된 세계에서 삶을 살아가야만 하는 인간 존재에 대한 스스로의 물음이자 그에

106) 다음 시를 통해 우리는 김종삼이 지닌 부정 의식의 면모를 짐작할 수 있다. “속물들의 인과 속을/ 머뭇거리다가 팝송 나부랭이 인기 대중 가요가 판치는/ 곳에서 커피 한 잔 먹었다 메식거리 기분 나쁘게 먹었다”

107) 오르테가 이 가세트는 한 사내가 죽어가는 자리에 아내와 의사, 보도원, 화가 세 사람이 입회했을 경우를 상정하고, 각각의 인물이 보여주는 체험의 정도를 비교한다. 가령 아내는 그 사건 속에 완전히 끌려 들어가서 사건의 일부가 되고 만다. 의사는 아내보다 체험의 정도가 멀긴 하지만, 직업상 이 사건을 체험하게 된다. 보도원은 그 사건을 관찰할 따름이지만, 문학적 효과를 위해서라도 ‘체험하는 척’ 한다. 그러나 화가는 무관심한 상태에서 순수한 지각적 자세만을 유지할 뿐이다. 오르테가 이 가세트는 그림을 위해 죽음을 순수한 대상성으로만 파악하는 화가의 태도를 가리켜 ‘비인간적’이라고 설명한다.(오르테가 이 가세트, 『예술의 비인간화』, 박상규 옮김, 미진사, 1988, 64~67쪽 참조) 여기서 김종삼의 태도를 가리켜 ‘화가’의 시선이라 비유한 것은 이러한 내용을 전제로 한 것이다.

108) 오르테가 이 가세트, 위의 책, 64쪽.

대한 기록이라 할 수 있다.

살펴본 바와 같이 소외된 자로서의 자기 인식과 고통에 찬 보헤미안의 모습, 그리고 현실적 삶과의 거리두기는 시인의 내면세계를 차지하고 있는 ‘세계상실의식’으로 부터 연원한 것이다. 이러한 상실의식은 과거와 현재를 결핍의 상태로 파악하는 부재 의식을 통해 구체화된다. 김종삼은 잃어버린 세계를 상상적으로 회복함으로써 자기 동일성을 이루고자 하지만, 그에게 행복한 ‘유년’은 존재하지 않는다. 시인에게 유년 시절은 ‘행복’의 실현이란 불가능하다는 것을 확인시켜주는 먼 과거의 기억일 뿐이다.¹⁰⁹⁾ 이는 시인의 내면에 자리 잡고 있는 상실감의 깊이를 짐작하게 한다.

한편 이러한 부재의식은 참된 인격적 관계를 위해 필요한 ‘너’와 순수의 표상인 ‘아이들’과 같은 착한 이들이 더 이상 존재할 수 없다는, 따라서 ‘인간’은 총체적으로 부재할 수밖에 없다는 의식으로 심화된다. 이때 행복한 ‘유년’의 부재가 과거의 결핍 상태를 보여주는 것이라면, ‘인간’의 부재는 현재의 결핍 상태를 보여주는 것이라 할 수 있다. 이처럼 과거와 현재 어디에서도 잃어버린 가치나 삶의 전망을 찾을 수 없다는 부재의식은 결국 시인으로 하여금 새로운 시간, 즉 ‘순간’을 통한 탈시간성의 세계를 구축하게 하는 동인으로 작용한다.

3) 부재의식과 새로운 시간의 회구

(1) 유년의 부재와 과거의 결핍

바슐라르는 “세계의 위대함의 뿌리는 유년 시절에 뻗어 있다. 세계는 흔히 유년 시절로 거슬러 올라가는 녀의 혁명으로부터 시작된다”¹¹⁰⁾고 유년으로서의 몽상이 갖

109) 그동안 기존의 논의들은 유년 혹은 과거 지향적인 태도를 김종삼 시의 시간의식의 주된 특징으로 지적해왔다. 물론 김종삼 시에서 유년이 한때의 행복한 기억으로 표현되기는 하지만, 그곳은 돌아갈 수 없는 즉 다시 오지 않는 시절이라는 점에서 ‘부재’이다. 다음의 분석을 통해서도 드러나겠지만, 이런 점에서 기존 논의들은 시의 표면상 엿보이는 모습에만 집착했을 뿐, 시인의 말하고자 하는 의도에는 다가가지 못했다고 할 수 있다.

는 의미를 밝힌 바 있다. 유년 시절은 대개 먼 과거의 개인적 유토피아로 기억된다. 특히 편안함과 평화로움은 유년 세계가 갖는 가장 보편적인 특성이다. 따라서 유년 시절로의 회상은 현존의 소외성을 일깨우면서 그것을 치유하는 의식의 처방으로 여겨진다. 그리고 유년 세계에서만큼은 모든 '소외의 지양'이 가능하리라 기대된다. 요컨대 순수한 동심이 유지되는 유년 시절을 회상하고 상상적으로 복원시키고자 하는 것은 일종의 회귀 본능으로, 잃어버린 자기 정체성과 동일성을 회복하기 위해 인간이 취할 수 있는 가장 손쉬운 방법 중 하나이다. 특히 동심은 고향에 머물고, 고향은 동심의 회상 속에 존재한다. 유년을 '근원적 고향'이나 '원초적 과거'로 간주하는 까닭은 여기에 있다.

그런데 유년 시절이란 대개 회상을 통해 작품화되는 것으로, 그 유년은 그 시간에 속해 있는 자아의 것이 아니라 그것을 바라보는 현재 자아의 것이라 할 수 있다. 따라서 유년의 세계를 상상적으로 회복하고자 할 때 가장 큰 영향을 미치는 것은 시인의 현재이다. 그런데 문제는 바로 이 현재의 자아가 세계상실이라는 커다란 재난에 직면해 있다는 것이다. 현재 자아에 의해 재구성된 김종삼의 유년의 세계가 '쓸쓸한 동화'의 모습으로 나타나는 것은 이러한 상실의식과 관계가 깊다.

옛 이야기가 고리타분하게 엮어지는 어렸을 제 이야기이다. 그맘 때만
되려는 까닭이라곤 없이 재미롭지도 못했고 죽고 싶기만 하였다.

그 즈음에는 인간들에게는 염치라곤 없이 보이리만큼 너무 지나치게 아
름다움이 풍요하였던 자연을 가까이 하면 할수록 더욱 그러하였다.

고양이란 놈은 고양이대로 쥐새끼란
놈은 쥐새끼대로 웅크려져 있었고
강아지란 놈은 강아지대로 밤 늦게까지
나를 따라 뛰어 놀았다.

110) G. 바슐라르, 『몽상의 시학』, 김현 옮김, 기린원, 1989, 117쪽.

어렴풋이 어두워지면 달이 뜨는
수수대로 만든 바주 올타리 너머에는
달이 오르고 낮익은 기침과 침뱉는 소리도 올타리 사이를 그때면 간다.

풍식이란 놈의 하모니카는 귀에 못이 배기도록 매일같이 싫어지도록 들
리어 오곤 했다.

자라나서 알고 본즉 <스와니江의 노래>였다.

선율은 하늘 아래 저 편에 만들어지는 능선 쪽으로 날아 갔고.

내 할머니가 앉아 계시던 발 이랑과 나와 다른 사람들과의 먼 거리를
만들어 주기도 하였다.

모기쑥 태우던 내음이 흠어지는 무렵

이면 용당패라고 하였던 해변가에서

들리어 오는 오래 묵었다는 돌미륵이 울면 더욱 그러하였다.

자라나서 알고 본즉 바닷가에서 가끔 들리어 오곤 하였던 고동소리를
착각하였던 것이었다.

—이때부터 세상을 가는 첫 출발이 되었음을 몰랐다.

— 「쑥내음 속의 동화童話」 전문

1연에서 시인은 이 작품이 유년 시절을 회상하면서 쓴 것임을 밝히고 있는데, 주목할 만한 것은 시 속에 성숙한 현재 자아의 목소리가 섞여 있다는 점이다. 예컨대 1연과 2연, 그리고 마지막 연은 현재의 자아가 유년 시절을 회상하고 난 뒤의 감상을 이야기한 것으로 보여진다. “죽고 싶기만 하였다”, “인간들에겐 염치라곤 없어 보이리만큼”은 일반적으로 유년의 자아가 떠올리기 어려운 내용이기 때문이다. 마지막 연의 분위기 역시 새로운 곳으로 떠나는 소년들의 희망이나 활기찬 기운과는 거리가 멀다. 이렇게 볼 때, 깊은 상실감과 고독 속에 놓여 있는 시인의 현재가 과거에까지 짙은 그늘을 드리우고 있는 것으로 이해되어진다.

한편 이 시에서 가장 주목되는 부분은 3연에서 7연까지 형상화된 유년의 이미지

이다. 3연과 4연에는 고즈넉한 외부 풍경이 세밀하게 묘사되어 있고, 풍경을 감싸고 도는 정적인 분위기는 ‘선율’에 의해 더욱 고조된다. 그런데 이 “스와니강의 노래”를 연주하는 하모니카 ‘선율’은 알 수 없는 애잔함을 불러일으킨다. 그리고 “하늘 아래 저편 능선 쪽으로” 날아가면서 “할머니가 앉아 계시던 발이랑과 나”, 그리고 다른 사람들의 거리를 점점 멀리 떨어뜨리고 있다. 아스라이 사라지는 그 아득함은 공간적인 거리감으로 전이되면서 사람과 사람사이, 자연과 사람 사이에 닿을 수 없는 깊이를 만든다. 결국 선율의 흐름 속에 남는 것은 더 이상 가까워질 수 없음으로 인한 깊은 고립감과 공허의 심연이다.

특히 신비감마저 불러일으키는 ‘돌미륵의 울음소리’가 들리어 오는 곳이 “용당괘”라는 사실은 「쑥내음의 동화」가 한 편의 ‘쓸쓸한 동화’로 귀결될 수밖에 없음을 말해준다. 시인은 돌미륵이 울던 “용당괘”가 아이를 죽여야 부모가 살 수 있는 비정한 ‘용당포’(「민간인」)로 바뀌는 곳이 이 세계이며, 비정한 “이 세상”으로의 출발이 이때부터 시작되었다고 말하고 있기 때문이다.

이 외에도 김종삼의 시에는 유년 시절의 체험을 형상화한 작품들이 여러 편 있다. 예기치 않았던 실수로 동생을 잃을 뻔했던 일(「운동장」), 어딘지 모르고 들어가서 놀았던 곳이 ‘안치실’이었다는 기억(「아테라이테」), 혹은 보모를 따라 갔던 길에서 보았던 팽가지름 쓴 여수(女囚)들에 대한 깊은 인상(「여수」) 등 모두 어린 나이였음에도 불구하고 막연하게 느꼈던 서글픔이 이 속에 깊이 배어 있다. 다른 많은 체험 중에 삶의 비애가 느껴지는 것들을 기억하고 그것을 재구성한다는 것은 시인의 현재적 자아가 처해 있는 상황을 반추하게 한다.

그러나 시인이 유년 시절을 ‘쓸쓸하게’만 회상하고자 한 것은 아니다. 다음 시 「스와니강이랑 요단강이랑」에서는 하얀 ‘눈’을 통해 아름다운 동심을 구현하고자 했던 시인의 마음을 엿볼 수 있다. 그러나 이 또한 무위로 끝나고 있음이 드러난다.

그해엔 눈이 많이 나리었다. 나이 어린
소년은 초가집에서 살고 있었다.
스와니江이랑 요단江이랑 어디메 있다는

이야길 들은 적이 있었다.
 눈이 많이 내려 쌓이었다.
 바람이 일면 심심하여지면 먼 고장만을
 생각하게 되었던 눈더미 눈더미 앞으로
 한 사람이 그림처럼 앞질러 갔다.

- 「스와니강江이랑 요단강江이랑」 전문

인용된 시는 ‘눈’, ‘어린 소년’, ‘스와니강과 요단강’, ‘눈더미’의 이미지가 나열되면서 동심의 순수함을 환기시키고 있다. 하얀 ‘눈’에 의해 환기된 순수의 이미지는 ‘눈더미’에 의해 가장 고조되었다가 마지막 행에 등장하는 “한 사람”으로 인해 갑자기 ‘낯설게’ 된다. 시의 전체적인 흐름과 상관없이 등장한 “한 사람”은 이내 “그림처럼 앞질러” 시를 마무리 해버린다. 그런 까닭에 이 시의 마지막 행은 그 의미 파악이 쉽지 않다. 하지만 전체적인 맥락에서 볼 때 “나이 어린/ 소년”이었던 시적 자아가 어느덧 어른이 되고 말았음을, 그리고 “스와니강이랑 요단강”을 상상하던 동심으로부터 멀리 떠나오고 말았음을 시각적으로 이미지화 한 것임을 짐작할 수 있다.

‘낯설게 하기’는 일반적으로 자동화된 일상을 탈자동화시킴으로써 시의 대상을 새로운 인식 영역 속으로 이동시키는 것이다.¹¹¹⁾ 따라서 이 시의 마지막 행은 순수했던 시절로 돌아갈 수 없다는 자각과 어른이 되고 말았다는 새삼스런 깨달음을 강하게 환기시킨다. 특히 이 시에서 ‘눈’의 이미지는 다양하게 해석될 수 있는데, 5행의 ‘눈’은 “많이 내려 쌓이었다”는 사실로 인해 과거와 현재를 차단시키면서 어른이 된 자아로부터 동심의 시절을 유리시키고 있으며, 7행에서 두 번 반복되는 “눈더미”는 시간의 흐름을 시각화시킴과 동시에 차단된 이미지로서의 ‘눈’을 더욱 강조한다.

한편 이 ‘눈더미’는 유년의 자아로 하여금 “어디에 있다”는 “스와니강과 요단강”으로 되돌아갈 수 없도록 차단하는 이미지이다. 현재적 자아는 이 ‘눈더미’의 이미지를 통해 유년 시절에조차 동경하는 곳에 갈 수 없었음을 말하고 있다. 이는 현재의 자아가 과거조차 결핍의 공간으로 회상하고 있음을 의미한다. 시인은 유년의 회상을 통해 과거 또한 이미 결핍의 상태에 있었으며, 그러한 과거가 현재를 결정하였음을

111) V. 어얼리치, 『러시아 형식주의』, 박겨용 옮김, 문학과지성사, 1983, 226쪽 참조.

암시하고 있는 것이다. 이는 미래까지 앞질러 보고만 자의 간접적인 자기 고백이라 할 수 있다. 결국 순수함의 원천으로 재생된 동심의 세계는 ‘그림처럼’ 앞질러 온 그 시절로 돌아갈 수 없음을 재차 깨닫게 할 뿐이다. 그리고 현재의 결핍은 이미 저 먼 과거의 유년부터 시작되었음을 새삼 확인하게 된다.

(2) 인간의 부재와 현재의 결핍

이러한 시인의 부재의식은 ‘인간’은 총체적으로 부재할 수밖에 없다는 의식으로 심화된다. 유년의 부재가 과거의 결핍 상태를 보여주는 것이라면, ‘인간’의 부재는 현재의 결핍 상태를 보여준다. 김종삼의 시에서 세계상실의 상황에 직면한 인간 존재의 모습은 크게 두 가지로 나뉘는데, 하나는 ‘비에’의 상태로부터 벗어나지 못하고 있는 가난한 이들의 형상이고, 다른 하나는 어디론가 사라져 버린 채 존재의 자취만을 남기고 있는 부재의 형상이다. 다음 시는 후자의 경우를 보여주는 대표적인 작품이다.

학교와 그 사이
새들의 노래와 깊은
숲속으로 스며 든
푸름의
호수와

학교와 그 사이에

石家 하나
鍾閣 하나
거기에 너는 있음직 하다.

오늘도
오정을 알리는 제비 한 놈이
쉬입게 지났다.

오늘도 나에게
어떤 마감이 있는 것처럼.

녹스른 시양鐵 같은
立地가 앞질러 가 있기 마련이었다.

쉬일때머는
자미롭지 못한 낚시질 같기만 하였고.....

지금은
자리 잡히어 가는 것들이란
콩포기의 즐기뿐.

너 그런 시절이 아닌
무심밖에 아무것도 모르기를 나는 원했다.

- 「어디메 있을 너」 전문

「어디메 있을 너」에는 사라져 버린 ‘너’를 그리워하는 ‘나’의 심정이 형상화되어 있다. 사물과 사물 사이, 자연과 사물 사이 어느 틈에든 ‘너’는 있을 듯하다. 그러나 ‘너’의 부재가 오래되었음을 감각적으로 지각시켜주는 “콩포기의 즐기”만이 자리를 차지하고 있다. 그런데 이 시에서 가장 주목해야 할 것은 막연히 지칭되고 있는 ‘너’라는 존재의 의미와 ‘너’의 부재가 갖는 의미이다.

마르틴 부버는 세계와 존재의 근원어로서 ‘나-너’에 대해 이야기한다. 그에 따르면 ‘너’를 향해 말하는 것은 나의 본질 행위로, 이때 ‘나-너’를 말하는 것은 타자를 객체화하는 것이 아니라 ‘관계’를 세우는 것이다. 그런 까닭에 ‘나-너’의 관계는 인

간의 주체적인 체험, 즉 인격의 세계에 속한다. 요컨대 ‘나-너’의 관계는 우리가 맺는 타자와의 관계 중에서 가장 인격적인 것이다. 모든 참된 삶은 ‘나’와 ‘너’의 만남을 통해 이루어진다고 할 수 있다.¹¹²⁾

이러한 부버의 견해를 참조한다면, 시에 드러나는 ‘너’의 부재는 바로 참된 삶의 바탕을 이룰 주체적 체험 근거의 상실이자 인격적 관계의 상실을 의미한다. ‘내’가 ‘너’를 통해 비로소 참된 존재로 거듭나는 것이라면, ‘너’의 부재란 참된 자아 실현의 기회마저 사라졌음을, 따라서 참된 삶조차 가능하지 않게 되었음을 의미한다. ‘너’의 부재 뒤에 남은 것은 “녹쓰른 시양鐵 같은/ 立地”일 뿐이다. 휴식은 그저 “자미롭지 못한 낚시질”과 같다. ‘나’는 이러한 관계 상실 속에서 세계에 대한 향수와 자기 연민의 공허함으로 떨어질 수밖에 없다. 존재자로서의 자기 자신을 발견할 수도 없으며, 어떤 충만과 안락도 얻을 수도 없다. ‘너’의 부재는 ‘나’로 하여금 누군가의 ‘너’가 될 수 있는 가능성마저 빼앗아갔으며, 따라서 ‘나’는 홀로 남을 수밖에 없다. 결국 ‘너’의 부재 뒤에 남은 것은 ‘나’의 고립감과 지워지지 않을 향수뿐이다. ‘어디에 있을 너’란 ‘나’의 향수가 구체적으로 발화된 것이며, 그러한 발화에는 ‘너’를 불러내기 위한 ‘나’의 희망이 반영되어 있다.

그렇다면 ‘너’의 부재 원인은 무엇인가. ‘네’가 사라진 이유를 정확히 알 수는 없지만, ‘그런 시절’이 “순탄치 않은 시절”을 의미하고 있음은 분명해 보인다. “무심밖에 아무 것도 모르기를 바란다”는 구절은 “순탄치 않은 시절” 동안 ‘너’가 겪었을 고통과 아픔들을 환기시킴과 동시에 그 시절의 모든 것을 잊으라는 ‘나’의 당부가 함축되어 있다. ‘네’가 있는 곳이 정적과 고요만 있는 곳이길 바라는 시적 자아의 바람은 이런 연유에서 기인한다. 결국 ‘너’의 부재를 가져온 ‘그런 시절’이란 시인의 의식 세계를 통해 짐작하건데 황폐화된 ‘지금 여기’에서의 삶과 깊이 관련되어 있음을 추측할 수 있다. 그리고 이러한 ‘너’의 부재는 ‘어린 아이’와 ‘연인’의 부재로 보다 구체화된다.

112) 부버는 세계의 근원어로서 ‘-너’ 외에 ‘나-그것’에 대해서도 이야기하고 있다. 그는 ‘나-너’와 달리 ‘나-그것’을 말하는 것은 타자를 객체화하는 ‘경험’이나 ‘이용’을 야기시키는 까닭에, ‘나-그것’의 관계는 인간의 객체적인 경험으로써 지식의 세계에 속하는 것이라고 설명한다.(M. 부버, 『나와 너』, 표제명 옮김, 문예출판사, 2001, 7~25쪽 참조)

새끼줄 치고
소독약 뿌리고
집을 나왔습니다.

해가 남아 있는 동안은
조금이라도 더 가야겠습니다.
엄지발톱이 돌부리에 채이어
앉아볼 자리마다 흠이 잡히어
도라다니다가 말았습니다.

도라다니다가 말았습니다.
가다가는 빠알간
해-스물이
돌아

저기
어두워오는
북문은 놀러 갔던
아이들을 잡아 먹고도
남아 있습니다.

빠알개 가는
자근 무덤만이
돌아나고 나는
울고만 있습니다.

- 「개똥이」 부분

떠엄떠엄
기척이 없는 아지 못할 나직한 집이
보이곤 했다.

天上의 여러 갈래의 脚光을 받는
수도원이 마주보이었다.
가까이 갈수록

그 자리에만 머물러 있는 사랑하는 사람의 자리
가까이 갈수록 廣闊한 바람만이 남는다.

- 「둔주곡遁走曲」 부분

서까래 밑으로 쌓여진 굳어진 눈도
지붕 너머 포플라 나무 중간에 얹혀진 까치집도
등성이도 공동묘지도 연인의 흔적이다.

- 「연인의 마을」 전문

김중삼 시에서 부재가 주는 무상함은 ‘아이들’의 죽음에서 가장 두드러진다. 「개똥이」의 경우 전염병으로 인해 사라진 아이들을 찾아 “엄지발톱”에 흠이 잡히도록 돌아다니지만, 남아 있는 것이라고는 “해-스물”에 붉게 물든 “북문”과 “자근 무덤”뿐이다. 이것은 ‘너’는 사라지고 ‘그것’만이 남게 된 부재의 최종 목적지를 의미한다.

김중삼의 시에서 ‘아이들’은 주로 ‘순수’를 표상한다. 이때 ‘순수’란 아직 세계와 관련을 맺기 전단계로, 소외나 단절과는 무관한 상태를 의미한다. 따라서 ‘아이들’은 이 세계에 깊이 내재되어 있는 무자비한 파괴와 비인간성에 물들지 않은, 때묻지 않은 인간성을 상징한다. 그런데 그러한 ‘아이들’이 사라졌다는 것은 더 이상 이 세계가 참다운 인간성을 지켜나가길 포기했으며, 그 결과 그것의 가치를 망각하고 말았음을 뜻한다. 이것은 인간 존재가 왜 신으로부터 버림받을 수밖에 없었던가를 구체적으로 보여준다. 자신들의 소중한 미래이자 가능성인 아이들을 지키지 못한다는 것은 자기 존재의 존엄성으로 포기한 것과 다를 바 없기 때문이다. 따라서 아이들의 죽음은 긍정적인 미래조차 기대할 수 없게 된 이 세계의 상황을 간접적으로 보여준다. 세계를 경험하고 인식하고 파악하기도 전에 이미 성장의 가능성을 박탈당한 아

이들의 부재는 ‘지금 여기’의 세계를 가득 메우고 있는 공허함을 강하게 환기시킨다. 또한 이 세계에서는 새로운 이들과의 ‘만남’이란 불가능하게 되었음을 보여준다.

한편 ‘아이들’의 부재는 ‘연인’의 부재로 이어진다. ‘연인’이란 자신이 사랑하는, 그리고 자신을 사랑하는 사람으로, 이런 점에 비추어 볼 때 시적 자아인 ‘나’에게는 과거 어느 한 때 친근한 ‘네’가 있었으며, ‘너’와의 관계는 사랑으로 맺어져 있었다고 할 수 있다. 그러나 세계의 상실과 더불어 ‘너’와의 관계는 사라져버렸다. 따라서 김중삼 시에서 나타나는 ‘연인’의 부재는 ‘아이들’로 표상되는 순수한 인간성의 상실과 함께, 인간을 가장 인간답게 만드는 ‘사랑’의 상실을 의미한다는 점에서 이 세계의 황폐함을 더욱 부각시킨다.

이처럼 ‘너’에서 ‘어린 아이’, 그리고 ‘연인’으로 이어지는 부재의 양상은 ‘살아있는’ 인간의 부재로 연결된다. 김중삼의 시에 등장하는 대부분의 인물들이 ‘죽은 아이’이거나, ‘죽을 아이’, 혹은 ‘죽은 예술가’들인 것은 이와 관계가 깊다. 다음 작품은 ‘인간’이 사라진 자리에 남게 된 공허를 잘 보여준다.

醫人이 없는 病院뜰이 넓다
사람들의 영혼과 같이 介在된 푸름이 한가하다.
비인 乳母車 한臺가 놓여졌다.
말을 잘 할 줄 모르는 하느님의 것일까.
버리고 간 것일까.
어디메도 없는 戀人이 그립다.
窓門이 열리어진 靑아란 커튼들이
바람 한점 없다.
오늘은 무슨 曜日일까.

- 「무슨 요일曜日일까」 전문

인용된 시에는 병원임에도 의사와 환자가 없고, “유모차”는 있으나 ‘아이’는 없으며, 있는 것이라고는 가만히 멈춰 있는 “靑아란 커튼들” 뿐이다. 그 텅 빈 공간에서 시적 자아는 “어디메도 없는” 연인을 기억하고 그리워한다. 인간이 사라진 공간에 남

은 ‘유모차’나 ‘커튼들’은 부재의 상황을 더욱 환기시켜 줄 뿐, 존재의 빈자리를 메워 주지는 못한다. 유모차를 가리켜 “말을 할 줄 모르는 하느님의 것일까”라고 자못 천진한 질문도 던져보지만, “버리고 간 것”임을 깨닫는 데에는 그리 오랜 시간이 걸리지 않는다. 신의 부재와 함께 인간마저 부재하는 이 세계, 시인이 살아가고 있는 ‘지금 여기’는 모든 가치를 상실해버린 허무의 공간에 다름 아닌 것이다.

(3) 새로운 시간에 대한 회구

살펴본 바와 같이, 효용성도 없고 실제적 힘도 없는 상상력이지만 시인은 그것에 기대어 아름다운 동화의 세계를 만들고자 한다. 이는 세계로부터 소외된 스스로를 위안하려는 심리적 보상 행위이라 할 수 있다. 하지만 자기 충족적인 유년의 세계를 통해 조화의 꿈을 실현하고자 하는 시인의 노력은 역으로 어른이 되어 ‘회상하는 자아’가 삶의 풍요로움을 결여한 곳에 처해 있음을 거꾸로 가리킨다. 현재의 자아가 직면한 세계상실의 재난과 소외된 자로서의 절망이 이처럼 유년의 회상 작용에까지 보이지 않는 간섭을 일으키고 있는 것이다. 그 결과 시 속에 형상화된 유년은 아름답지만 애수로 가득 찬 곳이 된다. 따라서 김종삼의 유년 세계는 시인의 소망과는 상관없이 자기 충족적인 이상향이나 동경의 대상, 혹은 꿈의 완성태가 될 수 없다. 오히려 시인이 처한 현재의 고독과 슬픔을 역으로 환기시킬 뿐이다.

이처럼 인간은 이 세계로부터 밀받침되어 있지 못하다는 자각은 시인으로 하여금 이 현실에서는 찾을 수 없는 새로운 의미와 질서를 구축하고자 하는 근본 동인으로 작용한다. 시인은 자신의 시적 탄생을 다음과 같이 증언하고 있다.

살아가노라면 어디서나 굴욕 따위를 맞볼 때가 있다. 그런 날이면 되건 안 되건 무엇인가 그적거리고 싶었다. 무엇인가 장난 삼아 그적거리고 싶다. 한동안 일과 빛에 쫓기다가 단 하루라도 휴식이 얻어진다면 죽음에서 소생하는 찰나와 같은 맑은 공기가 주위를 감돌았다. 혈연(血緣)처럼 신선한 바람이 뺨을 치는 상쾌한

기분이었다. 기독인이면 기도할 마음이 생기듯이 나 역시 되건 안 되건 무엇인가 천천히 그적거리고 싶었다. 나의 좁은 창고(倉庫) 속에서 끄집어내는 몇 줄의 메모를 나열해 보는 것이다.¹¹³⁾

나는 위에서 말한 바와 같이 고풍한 고딕식 건물들이 수풀 사이로 띄엄띄엄 바라다보이는 언덕 길에서 교회의 종소리가 나의 이미지의 파장(波長)을 쳐 오면 거기서 노니는 어린 것들과 그들이 재잘거리는 세계에 꽃씨를 뿌리는 원정(園丁)과도 같이 무엇인가 꿈꾸어 보는 것이다. 그 꿈 위에 내가 놓아주는 한 떨기의 꽃다발 ‘의미의 세계’ 그것이 나에게 있어서 버릴 수 없는 시의 세계임을 나는 이러한 기회에 고백하고자 함에 있어 조금도 주저하고 싶지는 않다.¹¹⁴⁾

인용된 글에서 확인된 바대로, 김종삼 시 탄생의 주된 동력은 다름 아닌 “굴욕”이다. 현실에서의 ‘굴욕’은 시인으로 하여금 “무엇인가 그적거리고 싶”게 한다. 이 글에는 “굴욕”이 “일과 빛”으로만 표현되어 있지만, 넓은 의미에서 그것이 앞서 살펴본 ‘전쟁’과 세계상실에 따른 ‘소외’, 유년의 부재에서 오는 절망, 불안, 상실과 허무까지를 포함한다고 할 수 있다. 이 모든 굴욕은 내면 깊숙이 단혀있던 내면의 “좁은 창고”를 주시하게 하고, 그 “찰나”의 ‘순간’ “맑은 공기”와 같이 시는 탄생한다.

이 ‘순간’은 말 그대로 지속적 흐름에서 떨어져 나온 시간의 파편에 불과한 것이지만, 그 자체로 충만한 시간, 지나간 과거와 막 지나가는 현재, 그리고 아직 오지 않은 미래가 모여들었다가 다시 퍼져 나오는 결정적인 한 지점인 ‘점의 시간’이라 할 수 있다.¹¹⁵⁾ 일상의 수평적 시간의 흐름이 돌연 정지당하고 시인의 사유와 감각이 충일성을 회복하는 ‘순간’인 것이다.

그런 의미에서 이 순간은 커모드가 이야기하는 카이로스의 시간과 흡사하다. 커모드는 성경 속에 나오는 시간에 대한 신학적 해석을 빌려와 크로노스(chronos)의 시

113) 김종삼, 「이 공백을」, 『김종삼 전집』, 권명옥 편, 나남, 2005, 300쪽.

114) 김종삼, 「의미의 백서」, 『김종삼 전집』, 권명옥 편, 나남, 2005, 298쪽.

115) 베르차예프에 따르면 시간을 기술할 수 있는 세 가지 기본 모형이 있다. 원으로 상징되는 우주적 시간, 수평적을 상징되는 역사적 시간, 수직선으로 상징되는 실존적 시간이 바로 그것이다. 이 세 가지 시간 모형은 완전히 일치하는 것은 아니지만, 이 논의에서 원의 시간, 직선적 시간, 점의 시간에 대응한다.(N. 베르차예프, 앞의 책, 255~258쪽 참조)

간과 카이로스(kairos)의 시간으로 구분한다.¹¹⁶⁾ 전자가 사람들이 일상적으로 경험하는 시간, 다시 말해 그냥 흘러가고 있는 시간이라면 후자는 구세주의 탄생이나 부활처럼 인간과 세계에 극적인 전환을 가져오는 순간을 의미한다. 크로노스가 “다음에서 다음으로 지겹게 이어질 뿐인” 시간이라면 카이로스란 “집약된 시간”이며 “시간의 완성”이란 의미를 품는다. 단순한 물리적 시간성에서 벗어나 조화롭고 충만한 시간, 결정적인 시점의 뜻을 지니고 있는 것이다. 따라서 이 카이로스의 순간은 똑같은 순간이라 하더라도 일상적 삶 속에서 경험하는 순간과 질적으로 전연 다른 것이다. 일상적 삶에서 수동적으로 소모되고 소비되는 순간이 지속의 충만성을 상실한 시간의 파편으로서의 현재에 지나지 않는다면, 시가 구현하는 순간은 오히려 현재와 과거 그리고 미래 사이의 잃어버린 고리를 되찾게 해줄 계기를 그 안에 내포하고 있는 순간이라 할 수 있다. 그 순간은 과거와 미래를 향해 열려 있는, 그리하여 존재의 연속성을 회복시켜줄 수 있는 지속의 가능태를 품고 있는 순간인 것이다.

“고풍한 고딕식 건물들이” 바라보이는 언덕 위로 “교회의 종소리”가 울려 퍼지고, ‘지금 여기’에서 사라져버린 “어린 것들”(아이들)이 다시 “재잘거리”며 뛰어노는, “죽음에서 소생하는 그 찰나”의 ‘순간’이 바로 자신이 궁극적으로 추구하는 “시의 세계”임을 시인은 고백하고 있는 것이다.

116) F. 커모드, 『종말의식과 인간적 시간』, 조초희 옮김, 문학과지성사, 1993, 61쪽.

IV. ‘순간’의 시간 구축과 시적 구원의 도정

1. 탈역사의 ‘순간’과 무의미시학: 김춘수

살펴본 바와 같이 김춘수는 현실시간을 몰가치한 것으로 여기면서 시간에 대한 기대나 전망은 무의미하다는 판단 아래 ‘순간’을 지향해 나간다. 이 같은 시인의 ‘순간’에의 지향은 허무의식의 극치이자 무의미시의 절정이라고 할 수 있는 「처용단장」에 이르러 가장 극대화된다. 「처용단장」에는 객관적이며 물리적인 시간의 진행은 무화되며, 오로지 현재의 ‘순간’만을 의식할 수 있는 내적인 시간만이 존재한다. 본 논문은 「처용단장」 시편들에 나타나는 이 같은 독특한 시간성을 중심으로, 시인의 허무의식이 벗어낸 시간의식의 의미를 짚어보고자 한다.

아울러 김춘수의 자족적인 세계를 지탱하는 것은, 김춘수 시론의 요체라고 할 수 있는 ‘시와 생활의 분리’와 ‘놀이(유희)의 시학’이라 할 수 있다. 김춘수에게 있어 ‘순간’의 시, 즉 현실시간과 무관하고 객관적인 역사의 시간과도 다른 차원의 세계, 생활의 유용성과 분리된 ‘놀이의 시’는 극한의 허무로부터 시인을 구원할 수 있는 유일한 방식이다. 이로써 김춘수는 그가 평생 동안 화두로 살아온 허무를 완성하려 한 것이다. 이 절에서는 이 두 가지를 중점적으로 검토함으로써 무의미시의 시간성과 그것이 갖는 의의를 밝혀보고자 한다.

1) ‘처용’, 투명한 시간의 현현

김춘수의 전체 작품세계에서 ‘처용’이 갖는 의미는 남다르다. 60년대 초부터 창작되기 시작한 「처용단장」은 90년대에 이르러서야 비로소 완성된 장편 연작시이다. 대략 30년에 이르는 집필 기간만 보더라도, 김춘수의 작품세계에서의 ‘처용’의 위치

를 가늠할 수 있다. ‘처용’은 단장형식의 연작을 창작하기 이전부터 김춘수의 시적 관심사였다고 할 수 있는데, 그의 말을 빌리자면, 그 동기는 “역사의 상대성과 역사가 쓰고 있는 탈이 이데올로기”¹¹⁷⁾라는 것을 인식하는 데에서 기인한다. 이데올로기의 허울을 쓰고 폭력적으로 다가오는 역사 앞에 내동댕이쳐진 개인적 존재의 무력함과 억울함이 시인으로 하여금 용서와 관용으로 주어진 현실, 곧 힘과 횡포의 현실을 초탈한 신화적 인물인 ‘처용’을 끌어들이도록 한 것이다.

‘처용’은 김춘수의 중·후반기 작품세계를 해명하는 데 있어 중요한 위치를 차지한다. 그 중에서도 자유연상 기법을 통하여 이미지들 간의 돌연한 결합을 시도하고 있는 「처용단장」 1부, 의미를 버리고 리듬의 음영만을 취하려는 형식 실험으로 일관한 「처용단장」 2부 등은 시인의 허무의식의 절정을 보여준다.

먼저 모두 13편으로 구성되어 있는 「처용단장」 1부(눈, 바다, 산다화山茶花)는 시인의 유년시절의 감각체험이 돋보이는 편이다. 하지만 어둠과 밝음, 무거움과 가벼움 등의 서로 상반되는 이미지들이 무작위로 배치되어 있어서 일관된 맥락을 파악해 내기 어려우며, 시간적 인과율이나 통일성 등도 분명치 않다. 그나마 일관성을 유지하고 있는 것은 시인의 성장과정을 대변해주는 ‘바다’ 이미지와 독특한 시간성이다. 전자에 해당하는 작품들이 유년시절을 ‘바다’에 견주어 드러내고 있다면, 후자의 작품에서는 유년을 완결된 기억의 방식으로 현재화함으로써 일상적 시간에서 이탈하려는 의도를 엿볼 수 있다.

바다가 원종일
 생양귀 같은 눈을 뜨고 있었다.
 이따금
 바람은 한려수도에서 불어오고
 느릅나무 어린 잎들이
 가늘게 몸을 흔들곤 하였다.

- 「제1부 ‘눈, 바다, 산다화山茶花’ 중 1」 부분

117) 김춘수, 「처용, 그 끝없는 변용」, 『김춘수 시론전집Ⅱ』, 현대문학, 2004, 148쪽.

「처용단장」 1부에서 ‘바다’는 시인의 유년과 불가분의 관계를 맺고 있다. ‘바다’는 태어나서 성장하고 그 시절을 마감하기까지 시인의 체험과 의식을 드러내주는 표상이다. ‘바다’는 세계에 대한 경이로움의 눈을 뜨고 그것과 충돌하며 갈등하지만, 결과적으로는 그것에 함몰하여 가는 시인의 ‘유년의 자아’가 투사된 대상이기도 하다. 따라서 유년의 자아가 성장해 가듯이 그것 또한 태어나서 자라고 죽는 존재이다.

인용된 작품에서도 “생양쥐” 같이 작은 눈을 “원종일” 뜨고 있는 “바다”는 사물이나 세계에 대한 인식이 미처 정립되지 않은 상태인 유년의 한때를 의미한다고 볼 수 있다. “생양쥐”처럼 작고 동그란 “바다”의 눈은 세상에 대한 호기심으로 가득한 어린 아이의 눈을 닮아 있으며, “바람”에 흔들리는 “느릅나무”의 “어린 잎” 이미지 역시 작고 어린 바다의 존재를 부각시킨다. 그러므로 하루 “원종일” ‘생쥐’ 같은 눈을 뜨고 있는 바다’는 세계를 호기심과 동경어린 눈으로 바라보는 시인의 ‘유년의 모습’이라 할 수 있다.

내 손바닥에 고인 바다,
그때의 어리디 어린 바다는 밤이었다.
새끼 무수리가 처음의 깃을 치고 있었다.
봄이 가고 여름이 오는 동안
바다는 많이 자라서
허리까지 가슴까지 내 살을 적시고
내 살에 테 굵은 얼룩을 지우곤 하였다.
바다에 젖은
바다의 새하얀 모래톱을 달릴 때
즐겁고도 슬픈 빛나는 노래를
나는 혼자서만 부르고 있었다.
여름이 다한 어느 날이던가 나는
커다란 해바라기가 한 송이
다 자란 바다의 가장 살찐 곳에 떨어져
점점점 바다를 덮는 것을 보았다.

- 「제1부 ‘눈, 바다, 산다화山茶花’ 중 8」 전문

그런데 이 “바다”는 시간의 경과나 계절의 변화와 더불어 “자라”간다. 1~3행에서 바다는 “새끼”, “처음”이라는 시어와 아울러 ‘손바닥에 고일만큼 작다’라는 표현이 환기해주듯이 인생의 첫 단계를 맞이하고 있다. 또한 이 “처음”의 바다는 아직 “어리디 어”려서, 사물에 대한 지각과 판단이 분명하지 않은 “밤”과 같다. ‘어리디 어리다’라는 표현이 삶의 모든 여건이 아직 성숙하지 못하여 인식력과 판단력 역시 무르익지 않았음을 의미한다면, ‘밤’은 모든 것이 어둠에 휩싸여 있어서 ‘생양귀 같은 눈’을 아무리 크게 뜬다고 하더라도 주변 사물의 윤곽이나 실체를 명확히 파악해내기 어려운 상황을 의미한다고 할 수 있다. 그러므로 어렵풋하게만 사물들을 감지해낼 수 있는 “밤”은 경험과 판단이 미성숙한 상태인 ‘어리디 어림’과 조화를 이룬다. “바다”는 이러한 상황적 조건에 따라 아직 넓은 시야를 확보하지 못한 상태에 머물러 있다.

하지만 이후 4~7행에 이르러, “봄”과 “여름”이 지나는 동안 바다는 “내 살을 적”실만큼 자라난다. 바다가 “허리”에서 “가슴”까지 “테 굵은 얼룩”을 남겨다는 표현에서는 마치 해를 거듭할수록 나이테가 하나씩 늘어가는 나무를 연상할 수 있다. 바다는 자신도 자라나지만 유년의 자아를 성장하도록 돕는 존재이기도 한 것이다. 그 바다에서 “나”는 “즐겁고도 슬픈 빛나는 노래”를 부르고 있다. 유년의 자아가 부르던 노래가 ‘즐거움’과 ‘슬픔’을 함께 배태하고 있는 것은 성장과정이 지나는 이율배반적인 속성에 따른 것이라 할 수 있다. 성장이란 때로는 즐겁기도 하지만, 때로는 아픔과 설움을 낳기도 한다. 미지의 세계를 향한 설렘과 동경에 가득 찬 걸음을 내딛는 과정이라는 점에서 성장은 ‘즐거운 경험’일 수 있지만, 또한 성인이 되어 돌이켜 보면 어린 시절 간직하고 있던 순수함과 무구함을 잃어가는 과정이라는 점에서 ‘슬픈 경험’이기도 하다. 그리고 순수했던 유년의 한때, 천진난만했던 그 시절로 회귀할 수 없다는 ‘슬픔’은 성장이 가진 또 하나의 비밀이다. 그러므로 유년의 자아가 바닷가를 뛰놀며 부르던 노래가 ‘즐거움’과 ‘슬픔’의 이중성을 지니고 있는 것은 당연하다.

한편 여름이 끝나가는 12~15행에서 이르며, “다 자라”서 “살찐” 바다는 “커다란 해바라기”에 “덮”여 버린다. “가장 살찐” 곳을 짓눌려 버린 바다는 더 이상 바다가 아니며, 사실상 이미 죽어버린 존재와 같다. 해바라기로 뒤덮인 바다는 본연의 푸름과 생명력을 내비칠 수 없기 때문이다.

이처럼 「처용단장」 1부에서의 ‘바다’는 시인의 유년과 동일시되거나 성장과정을 대변해준다. 유년의 자아가 세계를 향하여 눈을 뜨듯이 바다도 눈을 뜨며, 유년의 자아가 성장하여 청년이 되고 장년이 되듯이 바다 또한 자라서 죽어간다. 따라서 ‘바다의 죽음’은 그 시기를 마감하고 성인이 되는 ‘유년의 자아의 죽음’을 뜻한다고 볼 수 있다. 바다가 죽음에 이르는 시기가 여름의 끝, 즉 풍성함의 상징이면서 낭만과 절정의 계절인 여름의 끝이라는 점 또한 이를 뒷받침해준다. ‘죽은 바다’와 ‘유년의 종말’에 대한 시인의 사유는 다음 작품에서도 발견된다.

눈보다도 먼저
 겨울에 비가 오고 있었다.
 바다는 가라앉고
 바다가 있던 자리에
 군함이 한 척 닻을 내리고 있었다.
 여름에 본 물새는
 죽어 있었다.
 물새는 죽은 다음에도 울고 있었다.
 한결 어른이 된 소리로 울고 있었다.
 눈보다도 먼저
 겨울에 비가 오고 있었다.
 바다는 가라앉고
 바다가 없는 해안선을
 한 사나이가 이리로 오고 있었다.
 한쪽 손에 죽은 바다를 들고 있었다.

- 「제1부 ‘눈, 바다, 산다화山茶花’ 중 4」 전문

인용된 작품에서 “바다”는 검고 무거운 이미지들이 중첩, 환치되어 ‘군함이 한 척 닻을 내린 바다’, 한 사나이의 손에 들려진 “죽은 바다”가 된다. ‘겨울에 내리는 비’, ‘닻을 내린 군함’, ‘죽은 물새’, ‘바다가 없는 해안선’, ‘죽은 바다를 손에 들고 있는 사나이’ 등의 이미지들 역시 모두 어둡고 무거운 인상을 빚어냄으로써 작품을 죽음

과 연관지어 이해하는 데 도움을 준다. 또한 이 이미지들은 작품의 내용 및 분위기 조성에 절대적인 기여를 하는데, ‘가라앉은 바다’와 “바다가 없는 해안선”에서는 ‘바다의 부재’, 즉 바다가 존재하지 않는 상태를 강하게 전달받을 수 있다.

이 ‘바다의 부재’가 「처용단장」 1부의 8에서 살펴본 ‘바다의 죽음’, ‘유년의 자아의 죽음’과 등가를 이룬다는 것은 두말할 나위가 없다. ‘여름 물새의 죽음’ 역시 유년의 종말을 함축하며, 물새가 “죽은 다음” “한결 어른이 된 소리로 울고 있었다”는 표현은 이미 성장해버린 지금의 상황을 환기시킨다. 죽은 물새는 순수함과 천진함을 잃어버린 자아의 투영태인 것이다. 따라서 바다의 부재와 함께 유년을 상실한 자아는 “사나이”가 된다. 다시 말해 ‘죽은 바다를 손에 들고 있는 사나이’는 ‘성인의 자아’이며, 그 사나이는 “죽은 바다”를 들고 있는 것이다. 이와 같이 ‘바다’는 시인의 유년 시절의 체험과 감각적 인상 등을 드러내기 위한 시적 장치라 할 수 있다.

그렇다면 김춘수는 이러한 과거의 기억을 왜 갑자기 꺼내어 놓는 것일까. 유년시절은 현실의 이기와 목적 등으로부터 자유로운 시기이다. 따라서 유년의 순수한 동심은 인간의 현존을 반성하며 치유할 수 있는 바탕을 제공한다. 그 시절에는 논리적 판단이나 합리적 사유, 경험에 대한 명료한 해석 등은 결여되어 있지만, 그렇기 때문에 오히려 자기 정체성과 동질성을 확인할 수 있는 근원이기도 하다. 그것은 “인간 실존의 심리적이며 시간적인 배후”를 구축하며, “의식의 과거지평”을 형성함으로써 인간 정신의 원초적 토대를 이룬다.¹¹⁸⁾ 따라서 유년에 대한 기억은 목적성과 유용성에 대한 기반을 두고 있는 ‘자발적 기억’이나 ‘의식적인 기억’과는 구별되는 일종의 ‘무의식적인 기억’, ‘순수 기억’이라 할 수 있다. 그리고 그것의 느닷없는 등장 원인은 실용적인 것에 대한 무관심이나 비유효한 행위에 대한 관심과 불가분의 관련을 맺고 있는 이 ‘무의식적 기억’, ‘순수 기억’의 성격을 통해 해명될 수 있다.

베르그송에 따르면, 인간의 기억의 형태에는 두 가지가 있다. 그 하나는 “기계적인 운동”에 따른 ‘습득된 회상’, ‘의지적인 기억’으로 암기에 의해 습득되거나 동일한 노력의 반복에 의존함으로써 얻어진다. 다른 하나는 ‘독립적인 회상’ 방식으로 이루어지는 ‘이미지 회상’, ‘순수 기억’으로, 이는 개개인의 역사의 “환원 불가능한 순간”을

118) 전광식, 『교향』, 문학과지성사, 1999, 40~47쪽 참조.

형성하는 기억이다. 전자가 동일한 질서 속에 계속되면서 동일한 시간을 차지함으로써 ‘체험’되거나 ‘행위’되는 데 반해, 후자는 각각의 사실과 행동에 의하여 그것의 위치와 기원을 남김으로써 ‘표상’되며, 결과적으로 반복할 수 없다. 이 ‘이미지 회상’ 또는 ‘순수 기억’은 “실용적인 적용이라는 저의 없이 자연적인 필연성이라는 유일한 효과에 의해 과거를 쌓게 된다.” 그러므로 베르그송은 이미지의 형태 하에서 과거를 환기하기 위해서는 현재 행위로부터 초연하거나, 무익한 것을 중요시하고, 꿈을 꾸고자 해야 한다고 말한다.¹¹⁹⁾ 물론 이 두 기억의 형태 중에서 인간의 참된 과거사를 기록하며 진실한 실재성을 구성하는 것은 ‘이미지 회상’ 또는 ‘순수 기억’이다.¹²⁰⁾ 하지만 그것은 평소에는 일상생활에 도움을 주는 습관 회상의 힘에 의해 거의 의식의 전면으로 떠오르지 못하는데, 현재의 생에 주의하면 할수록 현재의 의식이 ‘순수 기억’을 억제하기 때문이다. 따라서 의식이 생에 무관심해졌을 때, 비로소 그것은 되살아날 수 있다. 즉 우리의 ‘무의식적인 과거’는 평상시에는 잘 드러나지 않지만, 모두 우리의 내부에 보존되어 있다가 어떤 순간, ‘유효한 행위에 무관심’해진 순간, 의식의 문지방을 넘어온다는 것이다.¹²¹⁾

이런 베르그송의 견해를 염두에 둔다면, 김춘수가 유년의 기억을 시적 대상으로 삼은 근본 이유는 허무의식으로 인한 생의 새로운 면에의 관심 집중에 기초한다. 현실시간의 몰가치성에 기반한 삶의 무상성은 자아로 하여금 현실적인 노력과 기대로부터 해방되게 하는 효과를 가져온다. 게다가 역사에 대한 환멸과 혐오로 미래에의 향상의지를 거세시킨 자아는 스스로를 역사적 현재로부터 격리시켜 비현실적이며 상상적인 ‘순간’만을 의식하려 한다. 즉 가치 있다고 간주되던 일상의 모든 것들로부터

119) 베르그송은 기억이 나누어질 수 있는 근거를 학습과정에서 찾는다. 그에 따르면 어떤 과목을 반복해서 암기함으로써 갖게 되는 기억과 그것을 되풀이해서 읽고 학습했던 개별적인 암기행위에 대한 기억은 서로 다르다. 전자가 기억에 의해 해명되는 습관일 뿐이라면, 후자는 하나의 이미지의 형태로 표상됨으로써 되풀이할 수 없는 과거를 형성한다.(H. 베르그송, 『물질과 기억』, 홍경실 옮김, 교보문고, 1991, 87~101쪽 참조)

120) 김진성, 「베르그송과 프루스트」, 『베르그송 연구』, 문학과지성사, 1985, 131~135쪽 참조.

121) 베르그송은 이와 같이 의식이 현실에 유용한 기억만을 선별하여 떠올릴 수 있는 이유를 ‘생에 대한 주의’에서 찾는다. 생에 주의하고 있는 의식은 우리의 본질적이고 실재적인 기억을 거의 전적으로 무시하기 때문이다. 그러므로 현실적인 생에 무관심해질 때 비로소 의식은 이제까지 감추어져 있던 과거의 모든 기억, 참된 자아를 대면할 수 있다는 것이다.(김진성, 「베르그송에 있어서 무관심의 개념에 관한 고찰」, 위의 책, 100~101쪽 참조)

의 거리두기, 현실적으로 유효한 것들에 대한 ‘무관심’¹²²⁾이 어린 시절을 의식의 전면에 등장시킨 것이다.

한편 「처용단장」 1부에서 주목되는 바는 독특한 시간성 및 시간감각이다. 1부의 ‘8’과 ‘4’에서 바다의 죽음은 유년 시기의 종말을 함축한다. 특히 ‘4’에서 유년은 ‘탄생과 성장, 그리고 죽음’이라는 처음과 끝의 시간구조를 갖고 있다. 회상된 유년이 하나의 완결된 시간 구조를 지닌다는 점은 그것이 현재와 관련 없이 독립적으로 존재하는, “현재가 소유하지 않는 하나의 완전성”¹²³⁾을 선회하고 있음을 시사한다. 사실 과거는 이미 형성되고 고정된 것이기 때문에 ‘지금 여기’와는 괴리되어 있다고 할 수 있으며, 과거를 기억한다는 것은 이미 완료된 사건이나 사태, 행위 등을 이미 경험한 바와는 다른 방식으로 떠올리는 일에 다름 아니다. 그러므로 완결된 세계로서의 유년 회상은 그 회상하는 방식이 과거진행의 형태를 취함으로써 독특한 시간감을 불러일으킨다.

1부의 ‘8’에서 “밤이었다”와 “치고 있었다”, “적시곤 하였다”, “부르고 있었다” 등은 각각 과거의 정황이나 행위에 대한 지시내용을 담고 있지만, 의미 맥락상 분명한 차이를 지니고 있다. “밤이었다”와 “보았다”는 과거시제를 사용함으로써 이전에 발생했던 사건의 시간제한을 표시한다. 하지만 “치고 있었다” 등은 모두 진행 상태에 대한 서술로 과거 시점에 사건이 진행되고 있었음을 나타낸다. 전자가 ‘밤’이라는 상황과 ‘보았던’ 경험 그 자체를 드러낸다면, 후자는 진행 순간에 대한 서술이라는 점에서 진술하는 사건에 대한 느낌을 보다 현장감 있게 전달할 수 있다. 또한 ‘~고 있었다’의 서술방식에서는 그것이 과거에 발생하였던 것임에도 불구하고 사태나 행위의 사실성이나 생생함이 묻어난다. 이러한 사실적인 느낌은 유년 체험, 하나의 완성된 산물로서의 기억을 마치 지금 경험하고 있는 듯한 효과를 낳는다.¹²⁴⁾ 즉 유년시절이

122) 이때 ‘생에 대한 무관심’은 단지 부정적인 의미에서 생으로부터의 도피를 의미하는 것은 아니다. ‘생에 대한 무관심’은 ‘주의의 전화’ 즉 생의 다르고 새로운 관심에의 집중이라 할 수 있다.(김진성, 「베르그송과 프루스트」, 위의 책 참조)

123) S. K. 랑거, 『예술이란 무엇인가』, 이승훈 옮김, 문예출판사, 1984, 238쪽.

124) 랑거는 시에서 운용되는 기억은 시인이 상상력을 이용하여 허구적으로 창조해낸 것이며, 이 허구 안에서 기억은 완결된 형식과 구조를 획득함으로써 존립하게 된다는 입장을 견지한다. 게다가 랑거는 설화(narrative)를 기억을 다루는 시들의 새로운 중심요소로 간주하면서, 이른바 설화시의 본질시제는 과거시제라고 본다. 과거시제는 서사적 표현에서 익숙한 바, 서사란 가상적으로 이미 있었던 인

독립적으로 완결된 시간구조를 지님으로써 현재에 ‘현현’하는 듯한 환상을 체험할 수 있는 것이다.

이처럼 현재가 소유하지 않은 하나의 완결된 시간을 상상적으로 회상할 때에는 일상적 시간이나 현실시간은 끼어들 수 있는 여지를 상실한다. 완결된 시간의 현현이 지니는 구조적 폐쇄성은 그것들의 개입을 불가능하게 만든다. 따라서 완결된 시간의 현현에서는 오로지 그것이 제공하는 시간에 대한 도취만이 존재할 뿐이다. 시간의 연속성을 파괴하는 이 ‘현현’에의 몰입이야말로 ‘순간’의 시간성을 극대화시키기 때문이다.

나아가 이 ‘순간’은 현실시간으로부터 독립적이며 완결성을 지니고 있다는 점에서 비현실적인 시간이라 할 수 있다. 예컨대 “즐겁고도 슬픈 빛나는 노래”(1부 중 8)라는 구절은 앞서 설명하였듯이 양가적이며 모순적인 성장의 의미를 담고 있다. 하지만 이 서로 상반하는 정서는 단일하고 한정된 시간 속에서는 파악하기 어렵다. 즐거움은 어린 시절의 경험이며, 슬픔은 전적으로 성인으로서의 가치판단에 해당하기 때문이다. 따라서 양가적이며 모순적인 의의를 지니는 노래는 본질적으로 일상적 시간 질서의 밖에 존재한다. 과거와 미래의 상반된 가치와 의의를 결합시킴으로써 노래는 시간의 질서 자체를 파괴하는 것이다. 이로 인해 즐거움과 슬픔에 부여된 각각의 시간적 의미는 사라지고, 노래는 시간으로부터 이탈하여 어떠한 시간적 의미도 지니지 않는 상태, 그저 ‘투명한 상태’로 남는다. 이제 노래는 시간을 투과시키고 통과시켜 버리는 것이다. 그리고 이 시간질서 밖의 존재야말로 비현실적이며, 비일상적인 시간성의 표상이자 상징인 셈이다. 이에 관해서는 다음 작품을 통해 보다 자세히 살펴볼 것이다.

은중이의 천사는
울고 있었다.

생의 사건을 줄거리를 가진 완결된 형태로 진술하기 때문이다. 그러므로 서정시에서도 과거시제나 과거완료시제 등의 사용은 마치 어떤 특정한 이야기나 줄거리를 제시해주는 듯한 느낌을 주며, 이러한 시제적 특성은 기억을 일정한 형태와 성격을 지닌 통일적인 완결된 것으로 구성하는 데 도움을 준다고 말한다.(S. K. 랑거, 위의 책, 231~242쪽 참조)

누가
 코밀수염을 달아 주었기 때문이다.
 제가 우는 눈물의 무게로
 한쪽 어깨가 조금 기울고 있었다.
 조금 기운 천사의
 어깨 너머로
 얼룩암소가 아이를 낳고 있었다.
 아이를 낳으면서
 얼룩암소도 새벽까지 울고 있었다.
 그 해 겨울은 눈이
 그 언저리에만 오고 있었다.

- 「제1부 ‘눈, 바다, 산다화山茶花’ 중 10」 전문

인용된 시에서 특징적인 것은 ‘운다’라는 공통된 요소를 통해 이질적인 두 장면이 서로 결합하고 있다는 점이다. “은종이 천사”와 “얼룩암소”의 ‘울고 있던’ 행위는 동시관계로 병치되어 있다. 이때 병치를 가능하게 하는 조건은 ‘울음’ 외에도 ‘부조화’를 들 수 있다. 은종이 천사는 누군가 달아준 “코밀수염” 때문에 울고 있는데, ‘은종이 천사’와 ‘수염’이란 전혀 어울리지 않는다. 이런 조화롭지 못한 관계가 울음의 직접적인 원인이라 할 수 있다. 또 얼룩암소의 울음은 “아이를 낳는” 것에서 비롯한다. ‘얼룩암소’와 ‘아이’의 관계 또한 어색하기 짝이 없는데, 얼룩암소가 낳는 것은 ‘아이’가 아니라 ‘새끼’여야 합당하기 때문이다.

그런데 이 두 장면은 실사 실제로 경험했던 사건이라 할지라도 동시에 발생했다고 보기 어렵다. 따로따로 체험하였던 사건들을 기억의 구조 안에서 같은 시간대로 자리매김하였을 것이다. 현재적 자아는 이 선후관계의 사건들을 ‘상호간의 관점’에 따라 동시관계로 조직해낸다. 울음과 부조화라는 개별적이며 순수한 기억의 외양을 소유하고 있는 두 사건을 기억의 특수한 구조 안에서 종합시켜 하나의 순수 기억의 형태로 창조해내는 것이다.

현재적 자아에게 어린 시절 축제의 기억은 슬픈 인상으로 각인되어 있었을 것이

다. 그 울음을 배태하고 있던 축제의 이미지는 언젠가 경험했던 얼룩아소의 출산 장면과 자연스럽게 연결된다. 둘의 공통분모는 각기 다른 시간대의 경험 양상을 동시적 관계로 배열하고 ‘지적인 시간질서’를 부여하는 주요 기트리 된다. 의식 위에 떠올릴 수 있는 모든 경험들이 모두 각각의 시간적 질서를 지니고 있는 것은 아니다. 그것은 특수하고 기이한 경험일수록 시간적 틀의 구성 안으로 들어올 수 있다. 현재적 자아는 모든 경험들을 걸러내고 분별될 수 있는 사태들의 형식으로 재현함으로써 다양한 기억이 하나의 ‘지적인 체계’를 형성하도록 만드는 것이다.¹²⁵⁾

특히 이 현재적 자아는 과거 경험들의 인과관계와 선후관계 등을 조직해내면서 기억 속에 산재해 있는 경험들을 특수한 시간적 틀 안으로 끌어오며 회상내용을 ‘지금’ 체험하게 한다.¹²⁶⁾ 따라서 현재적 자아에 의한 경험의 재구성은 ‘기억의 재인식’을 가져온다. 낱낱의 특수한 기억들은 그것들의 연관관계에 의해 다시 조직됨에 따라 ‘완결된 상상적 구조’로 현재화되고 이미 경험했던 방식과는 다른 방식으로 의식에 떠오른다. 앞서 지적하였듯이, 이러한 기억의 재인식은 일상적인 시간질서, 현실시간과는 전혀 무관하다. 현재적 자아에 의해 회상되는 기억들은 현재로부터 독립해 있음으로써 완결되고 완성된 것이라 할 수 있다. 이 자기 준거에 따른 내적이며 자족적인 세계는 시간의 계기성으로부터 이탈하여 있으며, 독립적인 시간의 틀을 가지고 있음으로 하여 시인 의식 내부에만 ‘절대적으로 현존하는 시간’¹²⁷⁾이 된다. 김춘수는 현실과 무관한 상상적 시간인 ‘순간’에 몰입함으로써 시간에 대한 기대를 무효화시킨 ‘나만의’ 유토피아를 선회하고자 한 것이다. 이 현실시간의 개입을 차단시키고 어떠

125) E. 후설, 『현상학적 심리학 강의』, 신오현 옮김, 민음사, 1992, 238~239쪽 참조.

126) 후설에 따르면, 과거 회상 체험은 회상 주체에 따라 두 가지로 나누어진다. 하나는 현재적인 자아에 의한 ‘현금적인 회상체험’이며, 다른 하나는 과거적 자아에 의한 ‘과거의 대상지각작용’이다. 이때 전자는 과거에 진행되었던 체험 자체를 대상화하여 그것을 현재적 자아의 의식 위로 불러올 수 있다. 이는 회상의 의의를 중요시하면서 그 시절에 대한 판단이나 느낌 등은 배제하는 ‘과거의 대상지각작용’과는 구별된다. ‘현금적인 회상체험’은 과거를 다시 체험한다는 점에서는 ‘과거의 대상지각작용’과 유사하지만, 그것을 현재의 시점에서 다시 구성함으로써, 즉 이미 발생한 사건에 대한 특수한 기억들을 다시 조직하고 완결시킴으로써 과거를 ‘지금 여기’에 재창조해낸다는 점에서 차이가 있다.(E. 후설, 위의 책, 386~387쪽 참조)

127) 보러는 현대 문학에 나타나는 시간적 특성을 과거와 미래의 관점으로 연속체로부터 고립되어 있는 순간적인 시간이라는 측면에서 ‘절대적으로 현존하는 시간’이라고 규정한다. 이 무시간성은 역사철학적인 관점의 유토피아와 결별하려는, 역사의 책임 있는 시간으로부터 이탈하려는 예술의 상상적 상태라는 것이다.(K. H. 보러, 앞의 책, 69쪽 참조)

한 시간지평도 소유하지 않으려는 ‘무시간성’, 탈역사화의 ‘순간’이야말로 「처용단장」에서 시인이 추구하고자 한 절대 세계의 시간성인 것이다.

시는 빛하러 쓰나? 가만히 눈을 감고 시간을 거꾸로 더듬어 가면 인생은 마냥 즐거운 것을……시란 결국은 돌이킬 수 없는 잃어버린 시간을 일깨워주는 그런 것일까? 몸으로 돌아갈 수 없는 것을 시는 마음으로 데려다 준다. 그러니까 어떤 즉물적인 시에도 육체는 없다. 육체를 벗어 버리고 보면 시간은 한없이 투명해진다. 멀리까지 들여다 보인다. 시를 쓴다는 것은 결국 육체를 영영 벗어 버릴 연습을 한다는 것이 되거나 않을까?¹²⁸⁾

위의 글은 김춘수의 시세계가 궁극적으로 탈시간적인 면모를 지니고 있음을 잘 보여준다. 김춘수는 현실시간이 개입할 여지가 전혀 없는 탈시간성의 구조 안에서 과거를 꿈꾼다. 이 시간 안에서 시인은 모든 일상적 삶의 긴장을 배제하고 과거의 ‘순간’을 즐겁게 현재화함으로써 ‘구원’에 이르고자 한다.

하지만 이때의 과거 유년시절들은 시인의 비자발적인 의지의 표출이자 무의식적인 기억의 편린들인 바, 대개의 작가들이 유년시절의 회상함으로써 그 안에서 자신의 정체성을 발견하거나 그것을 복원함으로써 동질성을 회복하려는 경우와는 구별된다. 시인에게 회상된 과거는 현실시간으로부터 벗어나서, 시간과 결합되어 있는 인간의 모든 기대나 욕구로부터 ‘투명해진 시간’이다. ‘시를 쓴다는 것은 육체를 벗는 일이며, 육체를 벗음으로써 시간이 투명해진다’는 그의 말은 바로 이러한 모든 시간표상이나 시간에 대한 기대로부터 이탈하여 ‘순간’에 몰입함을 의미한다.

그러므로 과거 회상으로 떠올러지는 잃어버린 시간, 즉 ‘순간’은 과거로서 의의를 지니고 있는 것이 아니라 ‘지금 여기’에 생생한 것으로서 가치를 지닌다. 그것은 과거의 현실성마저도 갖추고 있지 않으며, 단지 ‘지금 여기’에 순간적으로 현재화될 수 있기 때문에 의의를 획득한다. 이러한 ‘투명한 시간’에 대한 의지, 시간표상으로부터 이탈한 세계의 구축의 의지야말로 김춘수가 견지해 온 허무, 세계의 무가치함과 그 가치를 회복할 수 없는 세계에 내던져진 자신의 실존적인 한계를 극복할 수 있는 길

128) 김춘수, 「혼자서 하는 놀이의 행복함」, 『김춘수 전집3』, 문장, 1986, 367~368쪽.

이며, 허무로부터 자신을 '구원'할 수 있는 길인 것이다. 이런 시인의 의지는 「처용 단장」 2부에서 더욱 극명하게 나타난다.

돌려다오.

불이 앓아간 것, 하늘이 앓아간 것, 개미와 말뚝이 앓아간 것,

여자가 앓아가고, 남자가 앓아간 것,

앓아간 것을 돌려다오.

불을 돌려다오. 하늘을 돌려다오. 개미와 말뚝을 돌려다오,

여자를 돌려주고 남자를 돌려다오.

쟁반 위에 별을 돌려다오.

돌려다오.

- 「제2부 '들리는 소리' 중 1」 전문

「처용단장」 2부에서 김춘수는 처용의 목소리를 '들리는 소리'로 표현하고 있다. '들리다'는 타자의 소리가 들린다는 의미로 풀이될 수도 있지만, 신에 '들린' 존재의 무의식적인 리듬만을 표현한 것으로 해석될 수도 있다. '신에 들린 존재'는 김춘수의 논리를 참조하면, 상상의 소리에 들린 존재이다. 그래서 상상의 소리에 들린 처용은 춤을 추고 노래를 부른다. 제도적이고 역사적인 의미를 완전하게 탈피한 처용의 이러한 면모를 김춘수는 '허무'라는 말로 표현하는데, "나는 지금 허무를 앓고 있다"¹²⁹⁾는 진술에 나타나는 바, 「처용단장」 2부는 허무를 앓는 존재가 부르는 노래이자 "일종의 주문이다."¹³⁰⁾

따라서 「처용단장」 2부에서는 주문이 그러하듯 "돌려다오"와 "앓아간 것", "보여다오"(2부 중 2), "살려다오"(2부 중 3) 등의 반복이 야기하는 리듬감 외에는 어떤 의미도 발생하지 않는다.¹³¹⁾ "한 행이나 두 행이 어울려 이미지로 응고되려는 순간,

129) 김춘수, 「허무, 그 논리의 역설」, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 537쪽.

130) 김춘수, 「장편 연작시 <處容斷章> 시말서」, 앞의 책, 138쪽.

131) 송승환은 무의미시에서 김춘수가 탐구한 리듬의 특성을 다음 4가지로 정리하고 있다. ① 소리의 유사성을 일으키면서 화자의 정서와 동일한 일체감을 제공한다. ② 리듬의 변주는 소리의 상이성을 일으키면서 화자의 정서보다 더욱 강한 긍정이나 부정의 정서를 체험하게 한다. ③ 리듬의 반복과 변주가 제공하는 각각 다른 심리적 체험은 그 내부에서 심리적 이동의 욕구를 불러일으킨다. ④ 타령조 연작은 하나의 리듬으로 일관되게 고정되거나 하나의 유기적인 의미와 이미지로 구축되는 것을

소리(리듬)로 그것을 차단하”고 “소리가 또 이미지로 응고하려는 순간, 하나의 장면으로 차단”¹³²⁾한다 따라서 위의 “불”과 “하늘”과 “개미와 말뚝” 등은 어떤 특정한 시적인 이미지나 내용을 환기하기 위한 소재가 아니다. 시어들은 일상적인 의미도 품지 않는다. “의미라고 하는 안경을 끼고는” 보이지 않으며, 말이 부수어지고 “의미의 분말”이 어디론가 날아가 버린 다음의 “허무의 빛깔”¹³³⁾만이 남는다.

그렇다면 이 같은 주문을 통하여 김춘수가 의도한 바는 무엇인가. 「처용단장」 2부를 두고 시인은 잭슨 폴록의 액션 페인팅 기법을 이용하였다고 말한 바 있다. ‘폴록(Pollock)’은 예술을 “자기 지시적 구성물로 변진”시킴으로써 “새로운 약호나 기호, 은유적 암시”를 만들어내는 데 몰두한 모더니즘 예술가이다. 그는 현대의 “일시적이고 순간적이며 혼돈 투성이”에 대항하여, “즉석효과로서 영원함”을 표현하고자 하였다. 즉 “쇼킹한 기법과 짐작 가능한 연속에 대한 위배”를 메시지의 근간으로 삼은 것이다.¹³⁴⁾ 이 연속성 기대에 대한 배반은 일시적이고 순간적인 ‘즉석효과’야말로 ‘영원한 것’임을 강조함으로써 역사 속의 시간질서나 계기성을 무화시키는 ‘탈시간성’의 미학을 제시한다. 폴록의 미학이 지니는 시간적 특성을 시인은 꿰뚫고 있었던 것이다. 김춘수는 “잭슨 폴록의 그림에서처럼 가로세로 얽힌 궤적들이 보여주는 생생한 단면-현재, 즉 영원이 나의 시에도 있어주기를 바란다.”¹³⁵⁾라고 적고 있는 바, 이는 바로 현실의 시간질서나 계기적 연속성으로부터 벗어나 있는 ‘순간’을 드러냄으로써 ‘탈시간성’을 구현해내려는 의도였던 것이다.

그러므로 이미지를 지워가는 과정, 되풀이하는 리듬만을 남기는 과정, 특 탈시간화의 과정은 시인을 ‘구원’에 다다르게 하는 유일한 길이다. 시가 이미지에 머물고 있는 동안에는 시인은 ‘구원’에 이를 수 없다. 이미지를 지니고 있다는 것은 관념을 배제하였다고 할지라도 불가피하게 대상이나 생활 그리고 역사의 긴장에 얽매어 있는 것이라는 그의 진술은 바로 시간과 결합하여 있는 모든 긴장관계로부터 자유롭고자

거부한다.(송승환, 「김춘수의 사물시 연구」, 중앙대학교 문예창작학과 박사학위논문, 2008, 121~122쪽 참조)

132) 김춘수, 「허무, 그 논리의 역설」, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 538쪽.

133) 김춘수, 위의 글, 537쪽.

134) D. 하비, 『포스트모더니티의 조건』, 구동희·박영민 옮김, 한울, 1994, 40쪽 참조.

135) 김춘수, 「허무, 그 논리의 역설」, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 538쪽.

하는 의지표출인 셈이다.

이처럼 시인에게 있어서 허무의 완성은 현실의 시간질서나 계기적 연속성으로부터 벗어나 ‘탈시간화의 영원’을 추구하는 일이다. 이때 영원은 초월적 혹은 종교적인 의미에서의 현세적 시간의 지양을 뜻하지 않는다. 김춘수 식으로 말하자면, 이 영원은 어떠한 관념도 이상도 목적도 끼어들지 않는 시간, 시간에 대한 모든 기대로부터 이탈하여 오로지 ‘투명해진 탈시간성의 세계’이다. 그리하여 궁극적으로 시간이 지니고 있는 폭력성을 소거함으로써 시간이 지워주는 짐을 벗어버릴 수 있는 시간인 것이다.¹³⁶⁾

이처럼 역사에 대한 부정에 기초하여 일상적이며 실용적인 모든 것으로부터 벗어나고자 하는 ‘순간’에서는 어느 정도 당대의 시간 이데올로기를 거부하면서 그것이 지니고 있는 허구성을 역시 상상적이며 허구적인 시간형식으로 대결하려 한 의도를 엿볼 수 있다.¹³⁷⁾ 따라서 김춘수가 추구한 ‘순간’의 시간은 당대의 만연해 있던 시간에 대한 기대를 비웃으면서 그것이 내포하고 있는 허구성을 거부하려는 일종의 역사적 반응이라고 풀이될 수 있다.

한편 김춘수가 구현하고자 하는 이 ‘투명한 시간’은 일상의 현실시간과 단절되어 있음으로 해서 어떤 금지되고 고립된 신성화된 세계를 연상시킨다. 앞서 살펴본 ‘주문’ 역시 중얼대듯 읊조리는 주문을 듣거나 혹은 외우는 사람으로 하여금 어떤 리듬을 타고, 그를 통해 주술적인 세계의 분위기에 젖어들도록 하는 효과에 기인한다. 이 ‘투명한 시간’의 세계는 그 자체만의 질서가 지배하는 장이며, 어떤 미적인 힘에 의해 조직된 세계이다. 이러한 독자적인 질서가 존재하며 미적 요소들을 생산해내는 세계는 김춘수가 역설하는 ‘놀이의 시’의 세계와 불가피하게 연관지어진다.

136) 김혜순은 「처용단장」을 신화적인 인물을 차용한 신화적인 시간의 구축으로 이해한다.(김혜순, 「시와 시간의식」, 『언어의 세계』 3집, 1983. 11 참조) 신화적인 시간을 순환적으로 인식하는 것이라 한다면, 이러한 시간의식 아래에서도 현재가 과거화되거나 미래화되는 것을 용인하지 않음으로써 역사의 소거를 가져오려는 의도가 필연적으로 제기될 수밖에 없다. 하지만 김혜순은 현실을 벗어나려는 종교적이고 초월적인 의미에서의 영원지향으로 「처용단장」을 이해함으로써, 이 역사의 소거 의지를 가노가하고 있다. 문제는 그의 시간의식을 순환적인 것으로 간주하느냐 직선적인 간주하느냐에 있는 것이 아니라 현실시간으로부터 이탈함으로써 모든 시간기대를 무화시키고자 하는 시인의 의도라고 할 수 있다. 따라서 시인은 현실의 모든 힘과 횡포 즉 시간의 모든 횡포로부터 벗어나기 위해 처용이라는 인물을 끌어온 것이며, 이로써 탈시간성을 구축하려 한 것이라고 보아야 한다.

137) 최문규, 「예술지상주의의 비판적 심미적 현대성」, 앞의 책, 170쪽 참조.

놀이의 세계는 내적 질서의 완벽성과 미적 요소를 갖추고 있다. 이런 놀이의 경향은 그것을 활기 있게 만들면서 질서 정연한 형식을 창조하도록 충동한다. 따라서 놀이의 세계에 들어간 주체는 그 세계의 규칙에 따라야 하지만, 이는 오로지 놀이를 위해 만들어진 규칙이므로, 그 규칙은 역사와 같이 주체를 억압하지는 않는다.¹³⁸⁾ 또한 ‘투명한 시간’이 탈시간성의 영역임으로 말미암아 일상과는 괴리되어 있는 것처럼 놀이의 영역에서는 일상생활의 법칙이나 습관은 아무런 효력을 지니지 못한다. 이것이 바로 일상성과는 다른, ‘놀이의 세계’가 지닌 비밀스러움이다. 그러므로 ‘놀이의 시’와 ‘투명한 시간’과의 결합은 전혀 우연이 아니다. 김춘수가 허무의 극점에서 ‘놀이의 시학’을 주장하는 이유가 여기에 있다.

2) 무의미시와 놀이의 세계

김춘수는 탈시간성의 자족적 세계에 몰입함으로써 자신의 허무를 극복하고 완성시키고자 하는 바, 그 핵심은 ‘놀이의 시학’이다. ‘놀이의 시학’의 미적 특질을 검토하기 위해서는 그것의 형성 및 체계화 과정에 대한 고찰은 필수적인데, 그 첫 단계가 되는 것이 바로 관념에의 집착에서 이탈하기 위한 시작 기법인 이른바 ‘서술적 이미지’ 실험이다. ‘서술적 이미지’ 실험이란, 요약하자면, 이미지의 목적성 자체를 무시하거나 배제함으로써 ‘묘사’의 기능만을 극대화시키는 방식이다. 이미지 표현은 작품 안에서 자연스럽게 무엇인가를 암시하기 위한 사상이나 의도를 드러낼 수밖에 없는데, 김춘수에게는 그러한 관념 자체가 허상의 덧씌우기에 불과한 것이어서 목적 또는 관념은 매우 불필요한 것으로 간주된다.

묘사의 연습 끝에 나는 관념을 완전히 배제할 수 있다는 자신을 어느 정도 얻

138) 하이데거에 의하면, 놀이는 자유와 규칙을 전제로 한다. 보다 엄격히 말하면, 이 두 가지를 하나로 묶는 것이 바로 ‘놀이’이다. 하지만 놀이는 ‘자유의 규칙’, ‘규칙 있는 자유’라는 이율배반적인 모습을 가지고 있다. 이런 이율배반 속에서 놀이의 ‘긴장’이 나오며, 자유와 규칙 양자의 가능성을 최대로 확대·발현시킬 수 있다.(김동규, 『하이데거의 사이-예술론』, 그린비, 2009, 182쪽 참조)

게 되었다. 관념공포증은 필연적으로 관념 도피에로 나를 이끌어 갔다. 나는 사생을 게을리 하지 않았다. 이미지를 서술적으로 쓰는 훈련을 계속하였다. 비유적 이미지는 관념의 수단이 될 뿐이다. 이미지를 위한 이미지-여기서 나는 시의 일종 순수한 상태를 만들어 볼 수가 있을 것으로 생각했다.¹³⁹⁾

‘관념공포증’이란 관념을 통하여 세계의 가상성을 벗겨내고 존재의 새로움에 다가갈 수 있으리라는 믿음의 좌절에서 연유한다. 이러한 좌절은 시인으로 하여금 존재에 부여해 온 모든 가치와 의미를 전적으로 부정하도록 이끌며, 시는 사물을 그려내는 방식인 “사생”에 몰두함으로써 “순수한 상태”에 이를 수 있다는 생각에 도달한다. 이때 관념으로부터 도피 수단인 ‘서술적 이미지’는 그것을 전달하는 도구로써 이미지를 활용하는 ‘비유적 이미지’와 구별된다. 즉 “이미지를 순수하게 사용하는 것은 사물을 그 자체로서 보고 즐기는 태도”¹⁴⁰⁾로, 사물의 인상만을 재현해내는 것이다.

이와 같은 극단적인 사고는 관념이 현실에 대한 허상을 심화시키고 또 다른 환상을 유포하는 도구라는 인식이 강하게 작용했기 때문이다. 즉 「꽃」 연작에서 이미 확인하였듯이, 존재의 진실이란 스스로가 만들어낸 허구에 지나지 않으며, 어떤 관념 부여를 통하여 존재의 새로움을 인식할 수 있다는 믿음은 ‘헛수고’에 그치고 말 뿐이라고 시인은 인식하고 있는 것이다. 따라서 이 ‘서술적 이미지’는 존재의 ‘리얼리티’를 확립하는 일이며, 이러한 “시작 및 시는 구원”¹⁴¹⁾이 된다. 김춘수에게 있어서 존재의 리얼리티를 확립하는 일은 세부의 진실성에 기반하여 사물에 반영되어 나타나는 현실의 전형적 특수성을 조명해내는 일이 아니다. 사물의 형상 자체와는 다른 현실의 참조를 배제한 다음, 사물의 인상만을 제기해주는 일이 시인의 몫이다.

그렇다면 이러한 작업이 시인을 ‘구원’해 줄 수 있는 까닭은 무엇인가. 이때의 ‘구원’이란 관념과 의미로부터의 구원이며, 궁극적으로는 시인 자신의 구원을 의미한다. 김춘수는 존재의 새로움에 대한 탐색 노력을 통하여 자아와 세계는 근원적인 이원성의 관계에 놓여 있으므로, 존재에 대한 인식은 다만 인간적 관념과 이상을 덧씌운

139) 김춘수, 「늦은 트레이닝」, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 534쪽.

140) 김춘수, 「「처용·기타」에 대하여」, 위의 책, 638쪽.

141) 김춘수, 「시작 및 시는 구원이다」, 위의 책, 495쪽.

허구라는 점을 확인한 바 있다. 그러므로 존재의 본래성을 확인시켜 줄 수 없는 무용한 관념을 벗겨낼 때에만, 존재는 이 세계 오직 단 하나 존재하는 존재 그 자체로 남는다. 지금까지의 모든 가치와 관념이 허구라고 할 때, 오히려 허상만을 나타낼 뿐이라고 인식되었던 실재의 세계는 이제 인간이 실현해야 할 유일한 가치를 지닌 세계로서 부상하는 것이다. 이로써 문제는 이제 생에 관한 절망이 아니라, 추구되어 왔던 ‘이상’으로 전환한다.¹⁴²⁾ 세계가 무가치하다고 인식하였던 것은 허구와 다를 바 없는 ‘이상’으로써 사물을 이해해왔던 것에 기초한다. 그러므로 이와 무관하게 존재하는 형상으로 대상을 드러냄으로써 참된 가치를 얻고 시인 자신의 구원에 이를 수 있는 것이다.

사생이라고 하지만, 있는(실재) 풍경을 그대로 그리지는 않는다. 집이면 집, 나무면 나무를 대상으로 좌우의 배경을 취사선택한다. 경우에 따라서는 대상의 어느 부분을 버리고, 다른 어느 부분은 과장한다. 대상과 배경과의 위치를 실지와는 전혀 다르게 배치하기도 한다. 말하자면 실지의 풍경과는 전혀 다른 풍경을 만들게 된다. 풍경의, 또는 대상의 재구성이다. 이 과정에서 논리가 끼이게 되고, 자유연상이 끼이게 된다. 논리와 자유연상이 더욱 날카롭게 개입하게 되면 대상의 형태는 부서지고, 마침내 대상마저 소멸한다. 무의미의 시가 이리하여 탄생한다.¹⁴³⁾

그러나 김춘수가 전념하는 ‘사생’은 “사생이라고는 하지만” 그림 그리듯이 사물의 있는 그대로를 형상화하는 방식은 아니다. 그것은 “좌우의 배경을 취사선택”하고, 때론 대상의 “어느 부분을 버리”거나 “어느 부분은 과장”하기도 하며, “대상”과 그것의 “배경”을 자유자재로 ‘재구성’ 혹은 “재배치”한다. 다시 말해 이러한 ‘묘사절대주의’의 입장은 객관적으로 실재하는 대상의 형상화에만 주력함으로써 기존의 어떤 미적인 질서에서 벗어나겠다는 ‘변형’¹⁴⁴⁾의 의지에 다름 아니다. 시인은 이처럼 이미지를 구

142) 니체에 의하면, 절대불변의 참된 세계를 향한 일념이 한낱 허상에 지나지 않는다는 점이 폭로됨으로써 인간은 당황하고 절망하게 된다. 왜냐하면 이제 지금 여기의 삶의 영역인 극히 현실적인 세계만이 유일한 세계이며, 인간은 생에 관해서가 아니라 “‘이상(Ideal)’이라고 불리는 것을 조소적인 분노를 품고서 멀리 응시”해야 하기 때문이다.(F. 니체, 앞의 책, 35~37쪽 참조)

143) 김춘수, 「늦은 트레이닝」, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 535쪽.

144) 이 용어는 포지올리가 현대적 이미지를 설명하기 위해 사용한 것으로, 그는 ‘변형(deformazione)’

현함에 있어 상상력을 증시하는 바, 이 상상력 발생을 위하여 사물과 시인은 '인식상의 거리'를 필요로 한다. "사생적 소박성"¹⁴⁵⁾이란 그야말로 순수 관찰자의 입장에서 대상을 관조하였을 때 일어날 수 있다. 존재는 '체험'되는 것이 아니라, 순수하게 관찰됨으로써 시인에게 인식의 대상으로만 기능한다. 이 '거리를 통한 인식' 곧 체험된 양상을 포기하고 '관찰' 또는 '관조'함으로써 시는 기존의 미적 규범이나 질서로부터 벗어나려는 충동을 보여줄 수 있는 것이다.

이와 같이 허상에 불과한 이상을 포기하고 새로운 미적 질서를 구축함으로써 구원에 이르려는 김춘수의 시적 태도를 뒷받침해주는 것은 바로 '시와 산문 분리론'이다. 김춘수는 60년대에 접어들면서 여러 차례 시와 산문이 서로 다르게 인식되어야 함을 강조하고 있다. 그 이유는 시에서만 허구적 관념을 도려낸 사물의 구현이 가능하며, 이를 통해 진정한 새로운 가치를 확보할 수 있기 때문이다.

나에게 있어 시작은 생활로부터의 도피가 되고 있는 듯하다. 이것을 긍정적으로 말하면, 시작은 생활로부터의 해방이 된다는 뜻이 된다. 다시 말하면 비전문가적 처신을 할 때 시작은 생의 구원이 된다는 뜻이다.¹⁴⁶⁾

때로 나는 시에서 발산을 못한 울분을 산문으로 하는 수가 있고, 시로써 발산을 하고 나면 그 다음 얼마 동안은 산문에는 별로 그런 면이 나타나지 않는다. 현실에 대한, 역사에 대한, 문명에 대한 관심은 나에게 있어서는 지적·비평적이라고 하기보다는 감정적이다. 더 정확하게 말하면, 감정이 비평을 가장한다고나 할까¹⁴⁷⁾

내 경우 산문의 세계와 시의 세계를 확연히 구분하고 있습니다. 나 자신도 나 자신의 사상이 있고 메시지가 있습니다. 그것을 나는 산문을 통해서 합니다. 시

을 기존의 질서를 거부하면서 하나의 새로운 질서를 복원하고자 하는 어떤 새로운 양식적 의지에 의해 결정된다고 본다.(R. 포지올리, 위의 책, 256쪽 참조)

145) 김춘수, 「한국 현대시의 계보-이미지의 기능면에서 본」, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 512쪽.

146) 김춘수, 「시작 및 시는 구원이다」, 위의 책, 496쪽

147) 김춘수, 「「처용·기타」에 대하여」, 위의 책, 638쪽.

는 시 그 자체의 독자적 세계로 전개시켜 나가고, 산문은 메시지의 전달수단으로 써 씁니다.¹⁴⁸⁾

인용한 글들은 시와 산문은 영역이 서로 달라서, 시로서 다루어질 수 있는 것과 산문으로서 이야기될 수 있는 것들이 나뉘어져야 한다는 내용을 요점으로 하고 있다. 첫 번째 글의 논지는 시를 생활과 구분함으로 해서 구원에 이를 수 있다는 것으로, 이 해방의 경지에서만이 시는 궁극적으로 본래적 위치를 회복할 수 있다는 점을 강조하고 있다. 시가 생활로부터 벗어난다는 것은 시적 관심이 일상적인 그것과는 다른 선상에 놓여야 함을 의미한다. 시의 가치는 생활의 이해관계나 목적과 무관할 때 완성될 수 있는 것이다.

두 번째와 세 번째 글도 첫 번째 것과 관련지어 파악할 수 있는데, 여기에서 시와 산문이 분리되어야 하는 이유는 산문이 “메시지의 전달수단”인데 비해 시는 그 자체의 “독자적 세계”를 지니고 있기 때문이다. 이는 ‘현실과 역사와 문명’에 대한 관심이 “감정적”이라는 지적에서 쉽게 이해할 수 있다. 현실과 역사와 문명에 대해 감정적으로 대응해 갈 수밖에 없다는 말은 시인이 그것들을 생활적인 영역으로 받아들이기 때문이다. 그러므로 시가 이들로부터 독립하여 “독자적 세계”를 구축하여야 한다는 주장은 생활적인 감정과는 무관한 가치의 실현에 목적을 두어야 함을 의미하며, 즉 ‘시와 산문 분리론’이란 ‘시와 생활 분리론’의 다른 이름에 불과한 것이다.

이런 이유로 ‘시와 산문 분리론’은 현실 도피적이거나 비사회적인 태도로 이해되어 왔으며, 김춘수 등의 순수시파를 공격하는 하나의 근거로 작용하였다. 하지만 이러한 분리는 김춘수 개인만의 독특한 견해라기보다는 현대시의 한 성격으로 파악하는 것이 옳을 듯하다. 스피어즈에 따르면, 현대시의 본령이라고 할 수 있는 주지주의는 단절의식을 그 특징으로 삼는다. 이때 단절이란 ‘불연속성’을 뜻하는데, 인간이 자연과 연속된 존재라고 믿어 의심치 않았던 연속성 개념에 대한 파기를 가져온 이 개념은 비단 예술의 영역에서뿐만 아니라 20세기 인문사회과학 전체의 진보와 발전을 이루는 데 바탕을 제공하였다.¹⁴⁹⁾

148) 김춘수 · 조정권, 「생활과 방법」, 『문학사상』, 1985. 10, 109쪽.

149) 스피어즈는 현대시의 기본적인 단절의 형태를 형이상학적 단절, 심미적 단절, 수사학적 단절, 시간

따라서 현대적 인식력을 갖춘 작가로서 단절의식을 표방하는 것은 당연한 논리라 할 수 있으며, 김춘수의 '시와 산문 분리론' 역시 현대 예술의 단절의식의 연장선상에서 이해될 필요가 있다. 연속성 개념의 파기에 따른 단절의식이란 다름 아닌 19세기 말에 일체의 모든 가치의 훼손 및 부정을 표방했던 허무주의의 그것과도 일치한다. 서구 근대예술사의 한 획을 긋는, 이 단절에 바탕을 둔 예술적(심미적) 가치의 중시가 생에 대한 환멸과 허무를 진실로 보상받으려는 유일한 움직임이며, 예술 그 자체를 목적으로 삼는 자기 완결적 운동이라고 평가받는 이유가 여기에 있다.¹⁵⁰⁾ 김춘수가 꾸미는 바 역시 일상생활의 이해관심사로부터 벗어난 예술적, 즉 심미적 가치실현에 다름없다. 인간 삶의 이해관심사와 불가분의 관계를 맺는 사상이나 관념을 제거함으로써 사물을 순수하게 관조하려는 목적을 갖는 시는 '심미성'만을 유일한 가치로서 확보한다.

결과적으로 김춘수의 이러한 주장은 순수시 반대론자들로 하여금 그를 현실 도피적 예술론자로 몰아세우게 하는 데 큰 몫을 하였다. 하지만 유의할 점은 그의 의식을 추동해 낸 것은 관념이나 사상은 세계의 허상을 벗겨낼 수 없고, 가상으로 인식되었던 세계가 유일한 세계로 판명되었으므로 실재하는 사물을 순수하게 드러내야 한다는 인식이라는 점이다. 사상이나 관념이 단지 세계의 허상과 가상에 새로운 허상을 덧씌우는 작업에 지나지 않는다면, 시가 나아갈 수 있는 방향은 그것과는 무관한 순수한 관찰과 관조이며, 이를 통한 심미적 가치추구 외에는 다른 방법이 없기 때문이다. 이는 모든 가치들이 의문시되는 상황 속에서 덧없는 생의 무게를 이겨내기 위해 시를 삶으로부터 분리함으로써, 현실에 대해 어찌해 볼 수 없는 무력감을

적 단절 등 네 가지로 나누어 설명하는데, 그 가운데 김춘수의 견해는 '심미적 단절'과 '수사학적 단절'에 해당한다. '심미적 단절'이란 예술과 인생 사이의 단절을 뜻하며, 예술가로서의 삶과 일상인으로서의 삶 사이에는 메울 수 없는 높이 존재하기 때문에 현대시인들은 시적 삶과 일상적 삶이라는 이중의 삶을 살아야 하는 존재라는 것이다. 이때 시는 그것 자체 이외에는 아무 것도 아닌 것이 됨으로써, 시가 일상적인 삶에 기여할 수 있는 방도는 사라진다. 또한 '수사학적 단절'은 근본적으로 앞의 단절의 형태와 깊은 관련을 맺고 있어서, 시와 산문을 대조적으로 인식하고, 시는 산문과는 다른 논리의 지배를 받게 되는 것을 의미한다. 즉 시는 비논리의 지배 아래, 생략적인 스타일이나 산문적 연결방식의 무시, 어떤 설명도 없는 병치적인 이미지의 연결, 비합리적인 순서에 의한 낱말 배열 등 산문과 구별되는 방식을 구현한다는 것이다.(이승훈, 『시론』, 고려원, 1979, 249~251쪽 참조)

150) A. 하우스저, 「보들레르와 심미주의」, 『예술과 소외』, 김진옥 옮김, 종로서적, 1981, 203쪽 참조.

보상받기 위해 시인이 선택한 최후의 자위책인 것이다. 김춘수의 이런 심미성의 추구는 이후 ‘놀이’의 시학의 바탕이 된다.

대상이 없을 때 시는 의미를 잃게 된다. 독자가 의미를 따로 구성해 볼 수는 있지만, 그것은 시가 가진 의도와는 직접의 관계는 없다. 시의 실체가 언어와 이미지에 있는 이상 언어와 이미지는 더욱 순수한 것이 된다. (……) 그러나 상대적으로 순수할 뿐이다. 비유적 이미지에 비하여 순수하다는 것뿐이다. 이미지가 대상을 가지고 있는 이상 대상을 위한 수단이 될 수밖에 없다는 뜻으로는 그 이미지는 불순해진다. 그러나 대상을 잃은 언어와 이미지는 대상을 잃음으로써 대상을 무화시키는 결과가 되고, 언어와 이미지는 대상으로부터 자유로운 것이 된다. 이러한 자유를 얻게 된 언어와 이미지는 시인의 바로 실존 그것이라고 할 수 있다. 언어가 시를 쓰고 이미지가 시를 쓴다는 일이 이렇게 하여 가능해진다. 일종의 방심상태인 것이다. 적어도 이러한 상태를 위장이라도 해야 한다. 시작의 진정한 방법과 단순한 기교의 차이는 이 방심상태(자유)와 그것의 위장의 차이라고 할 수 있을 것이다.¹⁵¹⁾

말하자면 대상(현실·사회)으로부터 심한 구속을 받고 있다. 자유롭지 못하다. 그러니까 유희의 기분(방심상태)이 되지 못하고 매우 긴장되어 있다. 그 긴장은 근본적으로는 도덕적인 긴장이긴 하나 시의 방법론적 긴장이 서려 있기도 하여 (……) ‘유희의 기분’이란 이마누엘 칸트Immanuel Kant의 유희설과 근본적으로는 같은 것이지만, 약간 더 부연할 것이 있다. 노동의 여가에 사람은 그 남은 정력을 유희에 쏟는다고 칸트는 말하고 있지만, 진실은 그렇지 않음은지도 모른다. 노동의 여가가 없고, 남아있는 정력이 없다고 하더라도 사람은 노동 그것을 유희로 만들어 버릴지도 모른다. 그것이 불가능하다면 노동이 그대로 유희라는 환상을 만들어 낼지도 모른다. 유희는 그 자체 하나의 해방(자유)이기 때문이다. 유희야말로 대상이 없는 유일한 인간적 행위가 아닌가? 유희에 대상이 끼어들 때, 그때 유희는 유희 아닌 것이 되고 만다. (……) 우리는 그런 대상과 그런 의미로부터 자기를 구하고자 한다. 유희의 긍정적인 뜻이 여기에 있다.¹⁵²⁾

151) 김춘수, 「한국 현대시의 계보-이미지의 기능면에서 본」, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 515~516쪽.

김춘수가 이 서술적 이미지 실험에서 귀착하는 것은 이른바 대상과의 거리를 무화시켜 자유연상의 섬 없는 파동만을 기록하는 ‘무의미시’이다. 김춘수는 ‘사생적 소박성’은 대상에 대한 인식의 거리를 확보함으로써 순수한 관찰에는 기여하지만, “이미지가 대상을 가지고 있는 이상 대상을 위한 수단”이 되므로 결국 “그 이미지는 불순해”질 수밖에 없다는 결론에 다다른다. 그리하여 대상으로부터 자유롭고자 한다.

먼저 대상과 거리를 취하는 경우, 사생적 소박성은 유지되지만 대상으로부터의 구속이 불가피하며, 이 구속이 ‘긴장’을 낳아 이미지를 불순하게 만든다. 하지만 그것마저 제거하였을 때는 이미지와 대상의 거리가 없어지며, “방심상태”에 이른다. 이 ‘방심’은 “왕양한 자유”이며, “유희의 기분”이다. 서술적 이미지는 실재에 대한 인식의 재현에서 자유로운 연상을 통한 대상의 무화에 도달하며, 이로써 어떠한 구속으로부터도 자유로운 ‘놀이의 경지’에 이르는 것이다. 그러므로 시인에게 있어 ‘놀이’란 목적에 얽매이지 않음으로써 창조성을 누리는 ‘절대 자유’라 할 수 있다.

김춘수가 지적하고 있는 것처럼, 이는 칸트의 무목적성 이론과 유사하지만, 그는 나아가 놀이만이 최종 목표이며 지향이라는 점을 강조하고 있다. 즉 김춘수에게 그것은 “여가”의 것이 아니다. 만약 “노동”이 ‘놀이’와 동일시될 수 있다면, 이때 노동은 그야말로 생산을 위한 활동이 아니라 무목적적 행위가 됨으로써 창조의 절대 자유를 표방하는 일이다. 따라서 ‘대상이 없는 유일한 인간적 행위는 유희이다’라는 말은 놀이만이 생의 일차적 목적을 지니지 않는 단 하나의 인간적 행위라는 의미이다. 생활의 일차적인 목적이나 감정으로부터 벗어난 예술관을 피력해 온 김춘수 시론의 특성을 염두에 둘 때, 그가 표방해 온 ‘시와 산문 분리론’의 종착지는 바로 ‘놀이의 시학’인 셈이다.

여기에서 중시하여야 할 것은 ‘놀이’가 ‘허무’를 드러내며 완성하는 방식이라는 점이다. 김춘수는 허무의 경지에 다다른 자만이 대상의 무화와 놀이의 시학에 도달할 수 있다고 말하는 바, 이는 시인이 놀이의 본질적인 특성을 매우 잘 간파하고 있음을 설명해준다. 시인은 이미 ‘장타령’을 통하여 놀이의 시학을 실험한 적이 있는데,

152) 김춘수, 「대상·무의미·자유-줄고 「한국 현대시의 계보」에 대한 주석」, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004, 523~524쪽.

일상의 규칙과는 다른 그 안에서의 또 다른 질서를 창조함으로써 필연적으로 어떤 이미지를 형성하고자 하는 놀이의 특성은 김춘수가 지향하는 세계와 매우 적절히 부합한다.

‘놀이의 시’에 대한 김춘수의 시적 지향은 갑작스럽게 돌출된 것이 아니라 그의 시작과정의 자연스러운 귀결이라 할 수 있다. 김춘수는 『꽃의 소묘』 이후 10여년 만에 발표한 『타령조·기타』에서 장타령을 의도적으로 실험하고 있는데, 이는 시인의 말에 의하면, 존재의 새로움 탐구에 대한 회의로 “일종의 언롱”¹⁵³⁾을 연습해 본 데 지나지 않는다. 이는 대략 ‘처용’에 이르기 위한 실험으로 간주되는 바, 시인의 탈역사회와 놀이의 시 모색과정을 확인할 수 있는 근거를 제공한다.

지귀^{志鬼}야,
네 살과 피는 삭발을 하고
가야산 해인사에 가서
독경이나 하지.
환장한 너는
종로 네거리에 가서
남녀노소의 구둣발에 차이거나 하지.
금팔찌 한 개를 벗어 주고
선덕여왕께서 도리천의 여왕이 되신 뒤에
지귀야,
네 살과 피는 삭발을 하고
가야산 해인사에 가서
독경이나 하지.
환장한 너는
종로 네거리에서 가서
남녀노소의 구둣발에 차이거나 하지.
때마침 내리는 밤과 비에 젖거나 하지.
오한이 들고 신열이 나거들랑

153) 김춘수, 「늦은 트레이닝」, 위의 책, 533쪽.

네 살과 피는 또 한번 삭발을 하고
지귀야,

- 「타령조·3」 부분

쓸개 빠진 녀석의 쓸개 빠진 사랑을 보았나,
녀석도 참
나중에는 제 불알을 따서
새끼들을 먹였지,
애비의 불알 먹는 새끼들을 보았나,
그래서 녀석의 개끼들은
간이 굼았지,
 불알 먹었다. 불알 먹었다.
 불쌍한 울아부지 불알 먹었다.
그래서 녀석의 새끼들은
빨이 돋쳤지,
눈두덩에 빨이 돋친 귀신이 됐지,
쓸개 빠진 녀석의 쓸개 빠진 사랑을 보았나,
녀석도 참
나중에는 오뉴월 구름으로 흐르다가
입춘 가까운 눈발로도 쓸리다가
히히 히히 히
쓸개 빠진 녀석은 쓸개 빠진 웃음을
웃을 뿐이지,

- 「타령조·5」 부분

‘장타령’이란 본래 장바닥이나 길거리를 돌아다니면서 동냥 따위를 하던 사람들이 부르던 속요를 말하는, 형식적인 갈래상 잡가의 범주에 속한다. 분명한 노랫말이나 형식을 지니지 않으면서 그때그때의 상황에 맞추어 노래의 변주가 가능하다는 점이 잡가로서 장타령의 속성이다. 따라서 장타령에서는 고정적으로 주어진 형식이나 구조 등은 존재하지 않으며, 노랫말의 의미 전달 등이 중요시되지도 않는다. ‘유흥적인

분위기'를 조성하여 사람들의 관심을 집중시키는 것이 장타령이 갖는 가장 큰 목적이라고 할 수 있다.¹⁵⁴⁾ 이처럼 장타령의 우선적인 목적과 기능이 '유흥성'에 있음을 염두에 둘 때, 김춘수가 자신의 시작에 대한 오랜 회의 끝에 산출해 낸 작품들에 그와 같은 제목을 붙이고 있는 이유를 짐작할 수 있다. 즉 장타령이 환기시키는 반복과 조소야말로 「타령조」 연작의 핵심이며, 이 반복과 조소는 작품의 미적인 질을 떨어뜨리는 작용을 하지만, 유흥과 놀이의 목적에 부합하면서 그것만이 생의 무게를 견디어 낼 수 있게 한다는 점을 보여준다.

인용된 두 시에서 먼저 눈에 띄이는 것은 어조의 독특함이다. 마치 이야기를 풀어내는 듯한, 하지만 자조와 조롱의 의미를 함축하고 있는 어조는 위의 시들이 어느 정도 감정적 제어 없이 이루어지고 있음을 암시해준다. 위에서 “사랑”은 매우 하찮고 쓸모없는 것으로 비쳐진다. 지귀설화를 이용하고 있는 「타령조·3」에서 사랑은 “종로 네거리”에서 사람들의 “구뎃발에 차이기나” 하는 존재이다. 선덕여왕을 향한 지귀의 사랑은 염불로나 가능할까, 현실적으로는 실현 불가능하다. 이 실현 불가능함이 사랑의 의미를 미화하거나 승화시키는 것도 아니다. 도회지 한복판에서 무심한 못사람들에게 짓밟힘으로 해서 지귀의 사랑은 더욱 비참한 지경에 이른다. 그러므로 신분의 차이를 넘지 못한 채 구천을 맴도는 귀신이 되어버린 지귀의 사랑은 그저 “쓸개 빠진 사랑”일 뿐이다.

그런데 주목되는 것은 고귀해야 할 사랑이 하찮은 지경으로 전락해버린 상황에 대한 시인의 반응이다. 하잘 것 없고 처참해진 “쓸개 빠진 사랑”에 “쓸개 빠진 웃음”을 지음으로써 시인은 사랑의 무가치함을 감내하고자 한다. ‘쓸개 빠진 웃음’이 조소와 허탈의 웃음이면서 “쓸개 빠진 사랑”을 견디어낼 수 있는 웃음이라고 한다면, 이는 사랑의 가치하락을 나름대로 이겨낼 수 있는 웃음일 것이다. 그러므로 ‘쓸개 빠진 웃음’은 장타령이 삶의 애환과 질곡을 가볍게 희화화함으로써 그것을 인내 혹은 망각하며 살아갈 수 있도록 하듯이 이제는 무가치해진 사랑을 참아낼 수 있는 힘의 근원이 된다. 이것이 바로 시인이 「타령조」 연작에서 보여주려 한 웃음과 유흥의 본질

154) 고미숙, 「조선 후기 서민시가의 유성과 다기한 분화」, 『민족문학사 강좌 上』, 창작과비평사, 1995, 264~265쪽 참조.

적 의미일 것이다.

게다가 이 「타령조」 연작이 담아내고 있는 비유용성의 의미는 ‘시와 산문 분리론’과 이어지면서 시인의 놀이의 시학의 의의를 선취해내고 있다. 장타령 안에는 생활적인 가치에 대한 비웃음과 무화의식이 숨겨져 있다. 유희적인 분위기를 고취시키려는 장타령에서는 일상의 고단함을 잊으려 하거나 혹은 그것의 무게를 견뎌내고자 하는 의식이 내재해 있으며, 나아가 그림으로써 삶의 무상함을 드러내려는 의도를 발견할 수 있다. 「타령조」 연작에서 확인할 수 있는 절대적 의미를 상실한 사랑에의 대응방식 역시 이와 무관하지 않다. 즉 김춘수는 오로지 모든 생활의 구속으로부터 절연된 유희성 곧 놀이만이 생활세계의 환멸과 무가치함을 이겨낼 수 있게 하는 동력이 된다고 보았던 것이다.

앞서 살펴보았듯이 김춘수는 ‘순간’의 자족적인 세계를 구축하는데, 이는 일상적이며 현실적인 시간과는 무관한 주관적이며 상상적인 시간의 세계이다. 이는 ‘놀이’가 환기시키는 근본적으로 다양한 관념과 연관지어진다. 자유로움, 위험, 현실생활에 영향력 없는 활동, 비생산성, 물질적 유용성이나 필요성 영역 밖의 활동, 임의의 규칙에 따른 허구적인 활동 등은 궁극적으로 놀이를 ‘비현실성’과 ‘무상성’으로 규정짓는데 도움을 준다.¹⁵⁵⁾ 그리고 이 비현실성과 무상성은 놀이가 일상생활과 분리된 ‘단혀진 총체’로서의 세계를 형성하도록 하는 데 기여한다.

김춘수 자신만의 자족적 세계가 외부세계의 진실과 허위, 선과 악의 평가에서 자유로운 것처럼 놀이 역시 지혜나 바보의 대립 바깥에 존재하며 도덕적 잣대를 관통시키지 않는다. 게다가 놀이는 일상과의 분리나 진실과 선의 범주로부터의 해방이라는 측면에서 심오한 미적인 질을 지닌다. 결국 시인은 이 ‘순수 공간’ 안에서 생활의 유용성과 목적으로부터 벗어난 시의 새로운 국면, 새로운 미적인 질서를 전개시키고자 한다. ‘놀이의 시’, ‘놀이의 힘’에 의해 창조되고 유지되는 내적이며 자족적인 세계는 놀이가 그러한 것처럼 스스로를 정당화시킬 수 있는 것이다.

그런데 문제는, ‘놀이’가 그러하듯이, 이러한 자유가 “무한한 가능으로써의 자유가 아니라, 어떤 한계의식 안에서의 자유”라는 점이다. 김춘수는 그 한계를 넘어서려는

155) R. 카이와, 『놀이와 인간』, 이상률 옮김, 문예출판사, 1994, 25~34쪽 참조.

충동에 부응하는 것이 시작 활동이지만, 그러나 그 시작 활동을 통해서 제차 한계를 인식하고 어떤 구조 속에 스스로를 가두지 않으면 안 된다고 말한다. 하지만 아이러니하게도 김춘수의 시가 지니는 진정한 의미는 이런 한계 상황 속에서 비로소 온전히 밝혀질 수 있다. 이는 「처용단장」 3부와 4부를 통해 살펴볼 수 있다.

3) 시적 자유의 한계와 그 의의

「처용단장」 3부와 4부를 살펴보기에 앞서, 먼저 김춘수가 자신이 추구했던 시적 자유와 그 한계에 대해 어떻게 인식하고 있는지를 살펴볼 필요가 있다. 다음의 글들은 시인의 이런 인식을 잘 보여준다.

자유란 한계가 없다면 스스로를 무화시키고 자멸한다. 인간적 자유는 무한한 가능으로써의 자유가 아니라, 어떤 한계의식 안에서의 자유다. (.....) 하나님은 인간 사이에는 단절이 있을 뿐이다. 그 단절은 근원적으로는 능력의 단절이다. 그러나 우리는 이 사실을 알고 있다 하더라도 인간적 용기와 품위를 위해서도 간혹은 도전해보고 싶어지고, 하느님의 영역을 침범해보고 싶어지기도 한다. 그것이 바로 허무에의 도전이요 해체현상이다. 시인인 이상 이런 충동이 가끔 일지 않는다면 시인이 아닐 것이다. 그러나 우리는 또 땅 위에 납작하게 떨어져서 어쩔 수 없이 어떤 질서(구조) 속에 스스로를 가둬두지 않으면 안 된다. 그러나 그 구속은 또다시 도전을 받아야 한다. 쉬임 없는 되풀이가 계속되리라.¹⁵⁶⁾

실험시가 부르주아 사회에 대하여 아이러니의 관계에 있다고 할 때 실험시의 부르주아 사회에 있어서의 효용성을 또한 말한 것이 된다. (.....) 각설하고 부르주아 사회는 속물근성과 상식적인 확일성에 잠들어 있는 사회다. 아니 부르주아 사회는 스스로를 오히려 깨어 있는 사회라고 생각한다. 실험시는 그 상태가 잠들어 버린 상태라는 것을 일깨워주는 역할을 한다. 그것이 부르주아 사회에서의 효용

156) 김춘수, 「시의 위상」, 『김춘수 시론전집Ⅱ』, 현대문학, 2004, 408~409쪽.

성이다. (.....) 인간 존재는 그 자체 하나의 아이러니의 성격을 띤다. 천사도 아니고 악마도 아니면서 천사가 되고 악마가 될 가능성을 늘 지니고 있다. 이런 모순 갈등과 아이러니컬한 위상을 본능적으로 예민하게 느끼는 능력의 소유자가 결국은 시인이 아닐까?

형이상학으로까지 날개를 달고 하늘 높이 날아간 아이러니는 마침내 다시 또 시의 표현이나 발상의 문제 쪽으로 회귀한다. 시는 형상을 갖춘 구체적인 하나의 사물이기 때문이다.¹⁵⁷⁾

첫 번째 글에서 김춘수는 인간의 자유가 “무한한 가능으로써의 자유”가 아니라 “어떤 한계의식 안에서의 자유”라고 명시하고 있다. 그런데 의미심장한 것은 바로 이런 과정, 즉 인간이기에 지니는 한계를 인정하되 어떤 구조 속에 “구속”되는 상황에 직면하게 되더라도 그 구속에 도전하기를 멈추지 않는 “쉬임 없는 되풀이” 과정이 시작 활동이라고 밝히고 있는 점이다. 신적인 것에 비추어 인간의 인식과 능력의 한계를 설정하는 것 자체는 상식의 수준에서 이해할 수 있는 바이다. 그러나 여기서 중요한 것은 시인이 시작활동을 구속을 넘어서려 도전하고 도전이 다시 구속에 직면하기를 계속해서 되풀이하는 과정이라고 간주한다는 점이다. 이런 되풀이의 과정은 “그 자체 하나의 아이러니의 성격을 띤다.”

아이러니는 주체가 자신이 놓인 한계 상황을 수궁하면서도 동시에 어떻게 끊임없이 자신을 억압하고 멸시하는 그 현실에서 벗어나려고 하는지를 잘 보여준다. 시작이 “쉬임 없는 되풀이”로 인식되는 한 김춘수의 시에는 구속을 넘어서려는 움직임과 구속에 부딪혀 한계를 넘어서지 못하는 미끄러짐이 반복 교차할 수밖에 없다. 그것은 시에서 분열된 목소리로 나타나는데, 폴 드 만의 지적처럼 세계에 잠겨 있는 경험적 자아와 세계로부터 자신을 차별화함으로써 스스로를 규정하는 자아로 분열되는 주체의 두 목소리의 공존을 담는 것이야말로 아이러니의 핵심이라 할 수 있다. 그리고 이런 아이러니한 면모, 즉 한계를 수궁하는 목소리와 그 한계에 도전하는 목소리의 공존을 잘 보여주는 것이 바로 「처용단장」 3부와 4부이다.

한편 「처용단장」 3부와 4부는 기법적인 측면에서도 이를 잘 보여준다. 역사의 폭

157) 김춘수, 위의 글, 373~375쪽.

력에 상처받은 자아가 그 외상적 상황에 긴박되고 여타의 어떤 의미의 세계도 은폐하려는 목소리와, 그러면서도 동시에 역사의 폭력으로 인한 구체적 상처가 의식 속에 강제하는 한계 상황의 수용을 거부하고 구속과 한계를 넘어서고자 하는 두 목소리의 공존이라는 아이러니한 상황과 태도는 시의 기법으로까지 이어진다. 위의 두 번째 글에 나타나 있듯이, “형이상학으로까지 날개를 달고 하늘 높이 날아간 아이러니는 마침내 다시 또 시의 표현이나 발상의 문제 쪽으로 회귀”하기 때문이다. 그런 점에서 시인이 무의미를 표방하며 발표한 많은 작품들이 「처용단장」 3부와 4부에서 고스란히 재활용되거나 형태를 변형시켜가며 재등장한다는 점은 주목을 요한다.

김춘수는 「처용단장」 3부와 4부에서 이전에 발표했던 작품을 어떤 경우에는 그 모양 그대로, 어떤 경우에는 부분을 조금씩 바꿔가면서 활용한다. 다음 작품은 이를 단적으로 보여준다.

잎갈이를 한다고
또르르 참죽나무 사지가 말린다.

남한강
지는 해가
등자나무 살찐 허리를 한 번 슬쩍 안아준다.

길모퉁이 손바닥만한
라면가게 작은 문이 비주룩이
열려 있다.
갓 태어난 이데올로기는
들어갈까 말까 망설이고 있다.

보리깎부기 하나가 목구멍을 타내리면서
목구멍을 자꾸 간지럽힌다.
간지럽다. 세상이,

밤은 못생긴 눈썹처럼
제 얼굴을 찌그러뜨린다.
글쎄,

- 「제4부 ‘뱀의 발’ 중 8」 전문

이 작품은 그 자체로 한 편의 완결된 작품이지만, 시의 부분들은 모두 이전에 썼던 시들의 일부분을 취해 재구성한 것이다. 즉 완결된 시의 세부로부터 부분들을 취해 또 하나의 완결된 작품을 만든 예가 된다. 먼저 1연은 「반가운 손님」의 “참죽 나무가 잎갈이를 한다고/ 또르르 사지가 말리고”에서 취한 것이다. 그리고 2연은 「겨울 에게해」의 “지는 해가 한 번 슬쩍 등자 나무 살찐 허리를 비취준다”를 변용한 것이다. 3연은 더욱 흥미로운데, 이는 「2월 어느 날」의 “길모퉁이 손바닥만한/ 라면가게 작은 문이 밝게 열리고”를 변용한 것에 다시 “갓 태어난 이데올로기는/ 들어갈까 말까 망설이고 있다”를 덧붙인 것이다. 그리고 이렇게 만들어진 3연은 이후 다시 「첫눈」이란 작품에서 “길 모퉁이 손바닥만한 라면 가게 작은 문을 살짝 열고, 어디서 온 이데올로기 하나가 들어갈까 말까 발을 멈춘다. 누이의 사랑니를 웬지 보는 듯하다”로 변용되어 새로운 작품이 된다.

그런데 이러한 개작 과정을 더욱 흥미롭게 하는 것은 「2월 어느 날」에서 “길모퉁이 라면가게 작은 문” 사이로 시인이 본 것이 바로 ‘유년의 바다’라는 점이다. 앞서 살펴본 바대로 「처용단장」 1부의 유년과 유년의 자아가 본 바다는 모두 현실의 고통이 있기 이전의 세계로 제시된다. 또한 「2월 어느 날」에 제시된 바다의 풍경도, 바다 이미지가 드러난 김춘수의 다른 작품이 그러하듯, 고통이 없는 유년의 세계에 대한 동경과 관계가 깊다. 그런데 3부에서는 이 부분을 변용하여 ‘그 바다 위를 이데올로기가 넘보고 있다’(“갓 태어난 이데올로기가”가 “들어갈까 말까 망설이고 있다”)로 표현하고 있으며, 「첫눈」에서는 이를 “누이의 사랑니”에 비유하고 있다. 이처럼 이미지의 변용 과정을 통해 배치된 상반된 두 세계는 시인의 동경과 불안이 교차하고 있음을 보여주며, 그 변용 과정 역시 하나의 이미지가 상반된 방향을 향해 서로 미끄러지는 과정을 여실히 보여준다.

한편 4연은 「다시 또 2월 어느 날」의 “보리깜부기가 목구멍을 타내리면서/ 목구멍을 간지럼치듯”을 변용한 것으로, 여기에 시인은 “간지럽다, 세상이,”라는 구절을 덧붙인 것이다. 이처럼 시인은 그가 이미 다른 맥락에서 사용했던 이미지들을 한 데 모아 새로운 시를 구성한다. 「처용단장」 3부와 4부는 이런 방식으로 구성되어 있다. 그런데 흥미로운 것은 시인이 취하고 있는 이미지들 중 상당수가 대상을 지시하지 않고 언어와 이미지의 밀착만을 지향한다는 무의미시로부터 온 것이라는 점이다. 무의미시, 즉 지시대상과 의미의 세계를 배제한 이미지들이 「처용단장」 3부와 4부에서 재활용되고 있다는 것은 중요한 의미를 지닌다. 이는 그의 이미지들이 자기 지시적 사례로 거듭 활용되고 있음과 동시에, 의미와 주제를 지양하면서 지향하는 모순된 태도를 동시에 보여주는 증거가 되고 있기 때문이다. 이는 다음 작품에서도 공통적으로 발견된다.

남자와 여자의
아랫도리가 젖어 있다.
밤에 보는 오갈피나무.
오갈피나무의 아랫도리가 젖어 있다.
맨발로 바다를 밟고 간 사람은
새가 되었다고 한다.
발바닥만 젖어 있었다고 한다.

- 「눈물」 전문

인카네이션, 그들은
육화肉化라고 하지만
하느님이 없는 나에게는
몸뚱어리도 없다는 것일까,
나이 겨우 스물 둘인데
내 앞에는 늙은 산이 하나
대낮에 낮달을 안고
누워 있다.

어릴 때는 귀로 듣고
 커서는 책으로도 읽은
 천사,
 그네는 끝내 제 살을 나에게
 보여주지 않았다.
 맨발로 바다를 밟고 간 사람은
 새가 되었다지만
 그의 젖은 발바닥을 나는 아직 한 번도
 본 일이 없다.

「제3부 ‘메아리’ 중 12」 전문

위의 「눈물」은 「인동잎」, 「하늘수박」과 함께 무의미시의 대표작으로 여겨져
 온 작품이다. 우선 시인이 표방한 대로 이 작품을 지시대상과 의미의 세계를 배제한
 서술적 이미지들의 연쇄로 간주할 수도 있다. 하지만 이 시가 과연 의미를 완전히
 배제한 이미지들의 병치로만 이루어졌는지는 의심의 여지가 있다.

작품의 전반부의 주된 이미지는 몇 개의 의미 연쇄를 지니고 있다. “남자와 여자
 의/ 아랫도리”, “오갈피나무” 그리고 이 둘의 병치를 가능하게 한 ‘유년의 경험’이 그
 것이다. 김춘수는 한 산문에서 어릴 적 운동회 때 본 한 아이에 대한 깊은 인상을
 밝힌 바 있다. 시인은 이 글에서 그 아이의 “무릎 밑 노출 된 아랫도리에는 바윗빛
 이 된 때가 영기고 굳어져 그것 자체가 이미 살갓이 되어버리고 있었다. 그것은 마
 치 오갈피나무의 껍질을 보는 듯했다”고 말하면서, “나는 오갈피나무와 같은 나무껍
 질을 보면 그가 곧 연상되고, 사람의 아랫도리를 보면 그의 그 바윗빛이 된 살갓을
 눈앞에 떠올리게 된다. 그럴 때 두 발을 가진 직립동물이 웬지 자꾸 슬퍼지기만 한
 다. 사람은 구제될 수 없는 것일까? 사람의 능력의 한계는 어쩔 수 없는 것일까? 왜
 사람은 죽어야 하고, 늙어가야 하고, 하늘을 날 수도 없고, 바다를 맨발로 갈 수가
 없는가?”라고 묻고 있다. 즉 전반부는 지상에 거하는 인간의 한계 상황을 보여주는
 이미지로 되어 있으며, 후반부는 그 한계 상황을 뛰어 넘은 인간으로서 예수의 모습
 을 이미지화하고 있는 시가 바로 「눈물」이다. 이는 지상의 삶의 구속과 초월적인

것의 대비를 통해 인간의 몫이 “어떤 한계의식 안에서의 자유”일 수밖에 없다는 인식에 다름 아니다. 또한 이 시는 표면적으로는 해독불가의 서술적 이미지들로 구성되어 있지만, 그 이면에는 그 노력이 결국 한계 상황 속에서의 최대치일 수밖에 없다는, 따라서 그 한계에서 다시 초월을 꿈꿀 수밖에 없다는, 결국 한계 속의 되풀이를 거듭할 수밖에 없다는 점을 말하고 있는 것이다.

한편 이러한 양상은 인용된 「3부의 11」에 이르러 새로운 국면을 맞는다. 주로 유년기의 세계를 보여주는 「처용단장」1부와는 달리, 3부는 1부의 해화적 세계가 급격히 붕괴되는 양상을 보여준다. 시인의 표현에 의하면, 3부는 “처용이 인간 세계의 현실에 부닥쳐서 이른바 역사의 악을 체험하게” 되는 상황과 그에 대한 주체의 미적 대응 양상을 보여준다. 「3부의 11」 역시 이런 맥락에 놓여 있는데, 여기에서 시인은 「눈물」의 구절들을 변용하는 한편 그 이미지들의 연쇄에 맥락을 부여한다.

이와 관련하여 우선 눈여겨 볼 것은 “나이 겨우 스물둘인데”라는 구절이다. 3부의 여러 곳에서 시인은 세타가야 경찰서 사건에 대해 직접 언급한다. “들창 밖으로 날아간 새는/ 해가 지고 밤이 와도/ 돌아와주지 않았고/ 가도 가도 내발은/ 七タがや署 감밤/ 천길 땅 밑에 있었다.”(「3부의 14」)는 구절은 이 사건으로 받은 시인의 상처를 단적으로 보여준다. “나이 겨우 스물둘”에 대한 언급은 바로 이 사건을 전후로 한 시기와 관련된다.¹⁵⁸⁾

이처럼 무의미사에서 의미를 배격하던 김춘수는 「처용단장」 3부에 이르러 자신이 겪은 외상적 체험과 사건의 전말을 사실적으로 묘사하고 있으며, 또한 그 사건에서 받은 충격 역시 생생하게 재현하고 있다. 흥미로운 것은 시인이 의미를 배제한 채 이미지만으로 썼다는 시를 이 생생한 의미의 세계 속으로 불러오고 있다는 점이다.

인용한 「3부의 12」에는 이러한 정황이 그대로 담겨 있다. 이 시에는 유년의 기억이 깃든 공간에 대한 이미지가 있고, “나이 스물둘”에 경험한 외상적 사건이라는 배경이 있으며, 또한 이런 인간적 한계를 뛰어 넘은 이에 대한 언급이 있다. 이러한 정황이 설명하는 바는 무의미사에 사용된 여러 이미지들은 그 낱낱으로는 의미 연관

158) 시인은 「3부의 9」에서 “한 발짝 저쪽으로 발을 떼면/ 거기가 곧 죽음이라지만/ 죽음한테서는/ 역한 냄새가 난다./ 나이 겨울 스물둘, 너무 억울해서/ 나는 갓 태어난 벌처럼/ 지상의 키 작은 아저씨/ 귀찮을 치며 치며/ 울었다”고 직접 이에 대해 말하고 있다.

을 배제시킨 결과로 파생된 독립적 이미지일 수 있지만, 시상 그것들은 의미 세계를 배경으로 지니고 있다는 사실이다. 그 중심에는 역사의 폭력에 대한 기억이 있으며, 그것이 한 방향으로의 외상적 사건 이전의 세계, 유년의 세계에 대한 기억과 그로부터 비롯된 이미지들의 파생과 병치로 전개되고 또 한 방향으로의 폭력과 상처를 낳는 역사 앞에서 느끼는 구속감을 극복하게 해주는 초월의 이미지들을 낳는다.

그러나 이 양방향의 이미지의 중심에는 역사와 이데올로기의 폭력이 낳은 외상이 자리 잡고 있다. 이 외상을 지우고 이 세계의 폭력적 의미를 배제하고 유년에 대한 기억과 초월에 대한 이미지를 통해 상처를 해제 및 극복하려는 시도는 결국 다시금 상처 쪽을 향한 재귀적 움직임으로 귀결될 수밖에 없다. 무의미시에 사용된 이미지들에 맥락을 부여하는 이 「처용단장」 3부의 시들은 바로 이를 증명한다. 이 시의 마지막에서 시인이 “맨발로 바다를 밟고 간 사람은/ 새가 되었다지만/ 그의 젖은 발바닥을 나는 아직 한 번도/ 본 일이 없다”고 말하는 이유가 바로 여기에 있다. 지상에 거하는 인간인 이상, 인간의 한계 상황 안에서의 초월은 다시 ‘되풀이’일 수밖에 없다. 이런 양상은 「처용단장」 3부의 다른 시편들에서도 마찬가지로 드러난다.

쿠 거 스 ㅏ ㄴ-ㄴ

눈썹이없는아이가눈썹이없는아이를울린다.

역사를

심판해야한다 | ㄴ 거 ㅏ ㄴ |

심판해야한다고 니콜라이 베르자예프는

이데올로기의숨사탕이다

바보야

하늘수박은올리브빛이다바보야

,

역사는

바람이 자는가 자는가 하더니

눈이 내린다 바보야

「3부의 39」는 무의미시의 대표작 중 하나인 「하늘수박」을 변용하여 차용한 작품이다. 「하늘수박」은 무의미시를 완벽하게 구현한 것으로 평가받는 작품으로, 여기에서 이미지들은 어떤 통일성이나 의미연관이 배제된 채 사용된다. 하지만 김춘수는 「3부의 39」에서 여기에 다시 맥락을 부여한다. 특히 행간에 “역사”와 “키스”를 끼워 넣고 있는 모습은 사물의 이미지 사이로 “역사”의 외상이 개입한 흔적과 이를 “자음과 모음/ 서너 개의 음절”로 “분해”하여 탈의미화시키고 싶은 욕망이 공존하는 현장을 보여준다. 하지만 「3부의 42」와 「3부의 43」에서 보듯, “털케의 천사”와 그 천사가 음절들로 분해되는 과정은 “인동잎”이 슬픔을 끝내 견디지 못하고 “자취를 감”춰버리는 결과로 이어진다. 이처럼 역사로부터 벗어나려는 노력은 한계에 부딪히고, 그 한계는 다시 또 다른 시도로 이어진다. 「처용단장」 3부는 존재론적 관심, 관념에의 호소를 벗어나면서 또한 어떤 고통과 의미의 흔적도 모두 지우려는 시도를 거듭해 온 것이 자신의 시력임을 그는 이렇게 직접적으로 토로하고 있는 것이다.

김춘수의 시세계를 대표하는 「처용단장」은 이렇게 구성되어 있다. 역사에 대한 부정적 사유에 기초하여 구축된 자족적인 세계로서, 객관적이며 물리적인 시간의 진행이 무화된 채 오로지 이 세계만의 질서(놀이)와 현재의 순간만을 의식하려는 1부와 2부, 하지만 그 한계를 깨달음으로써 역사의 폭력이 구체적으로 고통을 낳게 되는 현장을 직설적으로 보여주고 이에 대해 미적인 응대를 통해 대처하려는 3부, 그리고 시적 자유의 의미를 되새기는 4부의 대단원은 이런 기나긴 서사의 끝을 보여준다.

네 꿈을 훑쳐보지 못하고, 나는
 무정부주의자도 되지 못하고
 모난 괘호
 거기서는 그런대로 제법
 소리도 질러보고
 부러지지 않는

달팽이뿔도 세워보고,

역사는 나를 비껴가라,
아니 뱀돌처럼 단숨에
나를 으깨고 간다.

신미 4월 초이레

지금은 자시,

- 「제4부 ‘뱀의 발’ 중 18」 전문

인용한 「4부의 18」은 장편 연작 「처용단장」 전체의 결구라고 할 수 있는데, 여기에는 시적 자유에 대한 김춘수의 사유가 잘 드러나 있다. 3부에서 자신의 자유를 “괄호” 안의 자유, 즉 “새장의 문을 닫고 새의 날개짓을/ 생각했다. 그것이 곧/ 내 몫의 자유”라고 말하였다면, 여기에서 시인은 “역사는 나를 비껴가라,/ 아니/ 뱀돌처럼 단숨에/ 나를 으깨고 간다”고 말한다. 소망과 상처를 동시에 드러내는 이 구절은 30여년이라는 길고 긴 시간에 대한 최종 결구로써, 외상과 한계상황에 대한 긴박과 그것을 넘어서려는 의지가 공존하는 장소가 김춘수의 시임을 최종적으로 확인시켜준다.

2. 세계상실의 미적 대응으로서 ‘순간’의 시학: 김종삼

김춘수가 ‘서술적 이미지’ 실험과 ‘놀이’라는 새로운 미적 질서를 통해 역사라는 이름의 시간과 맞서고자 했다면, 세계상실이라는 재난에 맞서려는 김종삼의 의지는 ‘추상’이라는 미적 대응 방식을 통해 시적으로 구현된다. 이때 ‘추상’은 사물들의 일상적인 연관성을 파기함으로써 객관적 실재로부터 이탈된 상태를 가리킨다. 특히 언제나 ‘무엇을 벗어난다’는 개념인 ‘추상’은 모든 존재에 대한 총체적인 부인이며, 모든

현실적 관념 체계와 시공간의 폐기를 가리킨다. 요컨대 ‘추상’은 ‘세계상실’ 그 자체인 셈이다.¹⁵⁹⁾

물론 김춘수의 일련의 시적 실험들 역시 넓은 범주의 ‘추상’에 속한다. 하지만 김종삼의 ‘추상’은 김춘수처럼 과격한 방향으로 나아가지는 않는다. 결론부터 말하자면, 김종삼의 ‘추상’은 ‘온건한 추상’에 속한다. 따라서 김종삼 시의 ‘추상’은 ‘소극적 추상’과 ‘적극적 추상’으로 구분되는데, 본 논문은 이러한 ‘추상’이 김종삼 시에서 어떻게 구현되며, 그 의의가 무엇인지를 고찰해보고자 한다.

1) 추상의지와 순수언어

20세기 초 등장하기 시작한 새로운 예술적 경향인 ‘추상’은 과거의 예술과는 전혀 그 정실이 달랐던 까닭에 많은 논란과 파장을 불러 일으켰다. 그것은 객관적으로 존재하는 세계의 실재성을 가장 극단적인 형태로 부정한 것임과 동시에 낭만주의 이래로 꿈꾸어 왔던 절대적 해방의 완성으로 받아들여졌기 때문이다. 이러한 객관적 세계의 부정은 ‘지금 여기’의 세계가 실체를 상실하고 말았다는 자각에서 비롯된 것으로, 이는 세계와 ‘나’의 동일성이 가장 극단적으로 파괴된 상태, 즉 본질적 연관의 완벽한 상실을 의미했다. ‘추상’을 가리켜 ‘세계상실’ 그 자체라고 하는 것은 이런 맥락에서 이해가 가능하다.

이처럼 ‘추상’은 ‘세계상실의식’과 부조화의 자각을 기반으로 형성된 미적 특성이 다. 그리고 그 안에는 ‘지금 여기’의 세계를 왜곡시켜 표현함으로써 공포와 소외의 시대로 변질된 이 세계로부터 벗어나고자 하는 욕망이 반영되어 있다. 따라서 ‘추상’은 세계상실의 상황을 반영한 것인 동시에, 세계상실의 상황으로부터 초월하려는 의지의 구현이자 그 자체로 예술적 피난처가 된다.

세계상실을 경험하는 자들은 세계를 ‘순수한 대상성’으로만 바라보기 때문에 객관적 세계의 잔존물들은 변형적 상상력을 작동시키는 기능을 가질 뿐,¹⁶⁰⁾ 그 자체로

159) 김준오, 『시론』, 삼지사, 1995, 146쪽 참조.

현실성을 잃어버리게 된다. 추상화된 시의 경우 객관적으로 존재할 수 없는 것들, 비 존재하는 것들이 결합되는 것은 이런 맥락에서 볼 때 필연적이라 할 수 있다.¹⁶¹⁾ 결국 ‘추상’의 이러한 비실재성은 경험적 대상의 희생 아래 형성되며, 지칭된 대상은 완전히 미적으로 재구성되지만 이미 그 자체로 객관적 지시대상의 속성을 상실하고 만다.

‘추상’이 가장 극단적으로 나아간 경우는 20세기에 등장한 추상미술이다. 추상미술의 경우 그것은 무조건적인 ‘대상 상실’의 상태로 나타난다. 현대 추상미술의 선구자 격인 칸딘스키나 클레는 그 대표적인 예이다. 그러나 문학에 있어 추상은 회화와 같은 무조건적인 순수 추상을 의미하지는 않는다.¹⁶²⁾ 문학은 언어라는 매개가 의미연관으로부터 완전히 자유로울 수 없는 까닭에, 언어를 통해 추상화된 작품은 필시 ‘새로운 대상과 의미’를 지칭하게 된다. 만약 순수 추상이 가능하다면 그것은 더 이상 문학 작품이라 할 수 없으며, 음성시나 도형시들을 가리켜 ‘이것이 시인가’라는 물음이 끊임없이 제기되는 것은 바로 이 때문이다.¹⁶³⁾ 따라서 문학의 경우, 특히 시의 ‘추상’은 시를 자율적인 형상체로 만들고자 하는 욕망에서부터 출발하며, ‘추상’을 통해 시는 세계의 모사나 감정의 표현체이길 그치고 객관적 실재계와 상관없는 자율적 창조물이 되지만, 이는 ‘새로운 대상과 의미’에 다름 아니다.

우리 시의 경우 추상화 경향은 60년대 등장한 순수시 계열의 작품들에서 가장 두드러지게 나타난다. 이때 ‘순수’는 ‘추상’의 다른 이름이다.¹⁶⁴⁾ ‘추상’은 근본적으로 파괴된 현실성¹⁶⁵⁾을 바탕으로 삼는 까닭에 ‘현실 파괴의 욕구’와 ‘추상’의 정도는 비례한다. 가령 앞서 살펴 본 김춘수의 ‘무의미시’ 역시 넓은 범주의 추상의 한 형태라

160) H. 프리드리히, 『현대시의 구조』, 장희창 옮김, 한길사, 1996, 199쪽 참조.

161) 김준오는 추상성이야말로 세계상실 문학의 주된 현상이라고 지적한다.(김준오, 앞의 책, 399쪽 참조)

162) D. 랍핑, 『서정시: 이론과 역사』, 장영태 옮김, 문학과지성사, 1994, 290쪽 참조.

163) 이는 앞서 살펴본 김춘수 시가 마주칠 수밖에 없는 어떤 한계점이기도 하며, 김종삼 시와의 차이점이기도 하다. 이는 논의 과정에서 다시 설명하도록 하겠다.

164) ‘순수’의 의미가 혼동될 여지가 있으므로 주의할 필요가 있다. 이 글에서 지칭하는 ‘순수’는 특정 이데올로기의 배제, 혹은 김동리가 주장했던 ‘인간성의 강조, 개성의 향유를 전제로 한 인간성 창조 의식의 신장’과 같은 휴머니즘의 옹호를 의미하는 것이 아니다. 그것은 객관적 현실을 벗어남으로써 논리적 연관성을 상실하게 된 것을 의미한다. 대개 ‘무의미, 무연관, 절제, 순수’ 등은 ‘추상’의 다른 말이다.(김준오, 앞의 책, 145쪽)

165) H. 프리드리히, 앞의 책, 103쪽 참조.

고 할 수 있는데, 김춘수가 ‘과격한 추상’이라면¹⁶⁶⁾ 김중삼은 ‘온건한 추상’¹⁶⁷⁾이라 할 수 있다. 따라서 김중삼 시의 ‘추상’은 김춘수와 달리 현실을 파괴하는 방법이기 보다는 새로운 질서의 원리가 된다.

김중삼은 자신이 직면하게 된 끔찍한 세계상실의 재난을 극복하기 위해 시를 통해 어떤 다른 세계를 회구하고자 한다. 이때 다른 세계란 시인이 지향하는 ‘새로운 세계’로 순수한 아름다움의 세계, 조화로운 음악의 세계로 나타난다. 이 ‘새로운 세계’는 현세의 사실적인 세계와는 무관하며, 심미적 기능에 따라 재구성된 어구와 어휘들을 통해 실현된다. 그리고 그것은 현실에 대해 모방적이지 않다는 의미에서 절대적이다. 그리고 이러한 ‘새로운 세계’는 ‘추상’이라는 미적 원리를 통해 창조된다. 이때 ‘추상’은 그 자체로 ‘새로운 세계성’¹⁶⁸⁾이자 현실 세계에 대한 초월 의지가 된다.

한편 ‘추상의지’가 비현실적인 세계의 창조를 가능하게 하기 위해서는 ‘새로운 언어’의 필요성이 제기된다. 세계를 상실했다는 자의식은 필연적으로 기존 언어 체계에 대한 불신과 회의, 다시 말해 타락한 현실에서 소통되는 언어 역시 그 현실에 오염될 수밖에 없다는 인식을 낳는다. 따라서 자신이 처한 ‘지금 여기’의 세계로부터 벗어나기를 회구하는 것이 ‘추상’ 의지라면, 그것을 기록하는 언어 역시 현실적 체험으로부터 해방된 ‘절대 언어’여야 한다.¹⁶⁹⁾ 김중삼이 자신을 가리켜 “언어의 청교도”라 부른 뒤, ‘때묻지 않은 언어’의 추구를 언명한 것은 바로 이 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

나는 사진사처럼 그러한 아무도 봐 주지 않는 토막풍경들의 셔터를 눌러서 마
구 팔아먹는 요새 시인들의 그릇된 버릇들을 노상 고약하게 생각해 내려오는 터

166) ‘대상 상실’이 가장 극명함에도 불구하고 김춘수의 시가 문학적 추상의 범주에서 벗어나지 않는 것은 시인이 지시 대상의 무화를 통해 리듬만을 남기고자 했을지라도 우리 눈앞에 펼쳐지는 것은 이미지들이며, 그러한 이미지들이 비록 특정 대상을 향한 것은 아닐지라도 대상의 완전한 무화로 귀결되지는 않기 때문이다.

167) 이승훈, 「1950년대 우리시와 모더니즘」, 『현대시사상』, 고려원, 1995, 가을호, 139쪽 참조.

168) 김준오, 「현대시의 추상화와 절대 은유」, 『현대시사상』, 고려원, 1995, 146쪽 참조. 아울러 이어는 이러한 새로운 세계성을 가리켜 한스 프라이어의 말을 재인용하면서 ‘제2의적 체계’로서의 ‘중간 세계’라고 표현한다.(R. N. 마이어, 앞의 책, 206~213쪽 참조)

169) 최현식, 앞의 책, 171쪽 참조.

이나, 시단(詩壇)의 헤게모니는 우리들의 경우에 있어서 더욱이 이 고약한 풍속 속에 누적되어 가는 것이니, 이것은 비단 내 혼자만의 탄식은 아닐 것이다.

어쨌든 나는 자연을 모사(模寫)해 버리는 낡은 사진사들의 틈바구니에 끼어서 그래도 시랍시고 몇 줄의 글을 써 왔던 경력을 몹시 부끄럽게 생각하고는 있다 뿐이지 그 이상 별 수를 내지 못했으니 또 별 수 없이 시작(詩作) 노트에 손을 대게 된 셈이다. (.....)나의 마음의 행복과 이미지의 방직(紡織)을 짜 보는 것을 나의 정신의 정리라고 생각하고 그러한 나의 소위(所爲)를 몹시 사랑하고 있다. (.....) 개아와 타아가 벗어지고 서로 얽혀져서 혼잡을 이루는 시의 잡담(雜踏) 속에서 언제나 한 발자국 물러서서 나의 시의 경내(境內)에서 나의 이미지의 관조의 시간을 보내기를 더 소중히 여기고 있는 것이 사실이다.¹⁷⁰⁾

김종삼은 생전에 거의 산문을 쓰지 않은 시인으로 매우 유명하다. 김종삼의 이러한 점을 두고 전봉건은 ‘시만 쓴 시 도깨비’¹⁷¹⁾라고 말하기도 했다. 그는 평생에 걸쳐 남긴 산문은 고작 네 편이 전부인데,¹⁷²⁾ 인용한 「의미의 백서」는 시인이 자신의 시작 태도와 언어관을 직접 밝히고 있다는 점에서 주목을 요한다.

우선 인용 내용 중 가장 주의 깊게 살펴보아야 할 대목은 당시의 시 경향을 비판하고 있는 부분이다. 김종삼은 당시의 주류적인 경향을 “사진사”들처럼 “자연을 모사하는” 작풍이라 지적한 뒤, 이를 “낡은” 것으로 치부하면서 불만을 토로한다. 그리고 자신의 시를 가리켜 “이미지의 방직”이라 표현한다. 이 말 속에는 전통적인 시 경향에 대한 비판과 함께 ‘새로운 시’를 바라는 시인의 욕구가 담겨 있다. 이는 50년대 전후 시인들과 공통되는 점이기도 하다. 앞 세대에 대한 부정과 비판을 자기 활동의 근거로 삼은 전후 세대들은 새로운 문학적 질서의 수립을 중요한 선결 요건으로 보았다. 그리고 이를 위해 기존의 문학적인 법칙과 다른 어떤 것이 필요하다고 여겼다.

170) 김종삼, 「의미의 백서白書」, 『김종삼 전집』, 권명옥 편, 나남, 2005, 296~297쪽.

171) 전봉건은 그의 시집 후기에 김종삼에 대한 기억을 짙게 옮겨놓고 있다. “김종삼, 그는 글(산문)을 쓸 줄 몰랐다. 그래서 그는 남도 스스로도 어찌할 수 없는 시인이었다. 혹은 이승에서 사는 ‘도깨비’, 시의 ‘도깨비’였다. 이제 그는 갔다. 아마도 ‘도깨비’가 남긴 주옥같은 편편을 사람들은 오래 잊지 않을 것이다. 그러리라고 나는 믿는다.” (전봉건, 『전봉건 시선』, 탐구당, 1985, 245쪽 참조)

172) 김종삼의 남긴 산문은 『한국전후문계시집』에 실린 「의미의 백서」(1961), 『현대문학』에 쓴 「피난 때 연도(年度) 전봉래」(1963), 『52인 시집』에 실린 「이 공백을」(1967), 『문학사상』에 쓴 「먼 시인의 영역」(1974) 이상 네 편이다.

이러한 새로운 질서의 요청은 우선 언어 사용의 변화를 불러왔다. 안정된 시기에 유지되어온 고전적인 언어 문법은 파괴되었고, 새로운 언어 질서가 요구되었다.¹⁷³⁾ 즉 이 시기에 두드러지는 언어 파괴 현상, 즉 안정된 구문과 의미의 파괴, 연속적인 단어 결합의 해체 등은 이 새로운 질서 수립의 욕망에서 비롯된 것이다. 그 결과 이 시기를 거치면서 서정시의 개념과 형태는 크게 변화하게 된다.

이렇게 볼 때, 김종삼이 비판하고 있는 ‘자연을 모사해버리는 시’란 바로 전통적인 서정시를 가리키는 것으로, 자연을 대하는 자아의 감정과 느낌을 고전적인 언어 문법으로 재현한 시를 뜻한다고 볼 수 있다. 그리고 이 말 속에는 시가 더 이상 ‘모방’이 되어서는 안 된다는 의미가 함축되어 있다. 김종삼 시의 언어적 특징인 구문의 파괴나 미완성의 문장, 비약적인 생략과 축약¹⁷⁴⁾은 그가 시를 모방의 개념으로 보고 있지 않음을 입증하는 예이다.

한편 “낱은” 시작 경향에 대한 비판은 ‘새로운 시’ 창작의 모색으로 이어지는데, 김종삼은 자신의 시가 ‘이미지의 방적을 짜보는 것’에서 출발하고 있음을 밝히고 있다. 이것은 시란 조작과 재구성을 통해 형성되는 것이며, ‘시작’은 곧 ‘제작’의 과정임을 의미한다.¹⁷⁵⁾ 이때 “이미지의 방적을 짠”다는 것은 각기 독립된 이미지를 ‘조합’한다는 뜻으로, 이는 각각의 이미지가 어떤 의미나 관념의 전달 수단이 아님을 전제로 한다. 또한 이미지가 그 자체에서 완결되어야 함은 물론 자기 충족적이어야 함을 가리킨다. 이러한 시인의 시작 태도는 “때묻지 않은” ‘순수 언어’를 사용코자 하는 자신을 가리켜 “언어의 퓨리탄(청교도)”이라고 지칭한 다음 내용을 통해 더욱 구체화된다.

이러한 방향으로 나를 밀어 주는 동기가 나의 정신생리상의 소치라 하겠으나,
어쨌든 나는 요란스런 그릇(空器) 속에서 물결처럼 흔들리는 과정에서 내가 닭
고 있는 언어에 때가 묻어 버리면 큰일이라고 생각하는 일종의 퓨리탄에 속하는

173) 문혜원, 『한국 현대시와 모더니즘』, 신구문화사, 1996, 31쪽 참조.

174) 이경수는 김종삼의 이러한 특징을 가리켜 상징과 상징의 대상을 가능하면, 멀리 떼어 놓으려는 의도에서 기인한 ‘의도적 오류’라 표현하고 있다.(이경수, 앞의 글, 260쪽 참조)

175) 이렇게 볼 때 김종삼의 시를 가리켜 자동연상법, 혹은 자동기술법으로 쓰여졌다고 한 것은 수정될 필요가 있다.

것이 사실이다. 모처럼 애써서 키운 나의 몇 줄의 언어가 떠들어대는 못 시인들과 평가(評家)들 사이에 무자비한 발꿈치에 짓밟혀 먼지를 뒤집어쓰고 있거나, 혹은 다쳐서 숨을 거두고 있거나 하는 춘사(椿事)가 일어난다면 나의 시는 아주 병신이 될 것이 몹시 두려운 것이다.

나는 릴케가 말한-새로운 언어개념에 대해서 경건히 머리를 수그리는 기쁨을 오늘에 이르기까지도 잊어버리지는 않고 있다. 그는 말하기를, 새로운 언어란 언어의 도끼가 아직도 들어가 보지 못한 깊은 수림(樹林) 속에서 홀로 숨쉬고 있다고 말했다. 말하자면 함부로 지껄이는 언어들은 대개가 아름다운 정신을 찍어서 불태워 버리는 이른바 언어의 도끼와 같은 수단에 지나지 않으므로 그와 같은 언어 속에는 새로운 말이라는 것이 없다는 게 우리들의 라이너 마리아 릴케의 지론(持論)이다. 여기서 언어의 도끼라고 릴케가 쓰고 있는 릴케의 비유가 도끼와 같은 언어라는 뜻임은 구태여 주석을 붙일 것도 없으리라.

아닌게 아니라 새로운 경지로서의 새로운 시의 언어라는 것이 참새와 같이 지저귀는 언어의 때물은 집단의 소란 속에는 없을 것이 분명하다.¹⁷⁶⁾

위 인용문을 통해 알 수 있듯이 김종삼에게 “새로운 경지로서의 새로운 시의 언어”란, 비록 장황하게 설명되어 있지만, “언어의 도끼가 아직도 들어가 보지 못한 깊은 수림 속에서 홀로 숨쉬고 있”는 것, 즉 “참새와 같이 지저귀는 언어의 때물은 집단의 소란 속”에서는 찾을 수 없는, 그 자체로 “때묻지 않은 ‘순수 언어’임에는 두말할 나위가 없다.

그렇다면 “새로운 경지로서의 새로운 시”란 무엇일까. 이것은 앞서 언급되었던 “이미지의 방적”과 연관지어 볼 때 이해가 가능하다. 자기 충족적인 “이미지의 방적(조합)”을 위해서는 스스로 목적이 되는 자율적 언어가 요구되는데, ‘때묻지 않은 언어’란 바로 이러한 언어를 가리키는 것이다. 그리고 이 언어는 김춘수의 설명에 빗대어 표현하자면, ‘비유적 이미지’에 봉사하는 언어가 아니라 ‘서술적 이미지’를 가능하게 하는 언어라 할 수 있다.¹⁷⁷⁾ 즉 관념의 도구이길 거부한 이미지로, 이미지 자체만의 유희를 목적으로 하는 이미지, 시 안에서 그 자체로 대상이 되는 이미지를 가리킨다.

176) 김종삼, 「의미의 백서(白書)」, 『김종삼 전집』, 권명옥 편, 나남, 2005, 297~298쪽.

177) 이에 대해서는 앞장 김춘수에 대한 설명을 참조할 것.

이러한 ‘서술적 이미지’, 즉 ‘순수 언어’야말로 ‘순수시’의 기본 조건이 된다. 김종삼의 시어가 평이한 일상어의 차용임에도 불구하고 강한 암시력과 모호함을 가질 수 있었던 것은 이처럼 언어가 보조 수단 혹은 명명 수단으로 사용되는 것을 극히 경계한 데서 비롯되는 것이다.

또한 인용문의 내용 중 “참새와 같이 지저귀는 언어의 때묻은 집단”이란 타락한 현실에서 소통되는 언어를 가리킨다. 오염된 현실 속에서는 언어 또한 오염될 수밖에 없음을 비유적으로 표현한 것이다. 이러한 맥락에서 볼 때 “새로운 경지의 시”와 이를 위한 “새로운 언어”란 오염된 현실로부터의 이탈, 현실적 체험으로부터 해방을 위한 필수 도구에 다름 아니다. 즉 이러한 새로운 언어의 추구야말로 김종삼 시의 주된 특징으로 새로운 정신을 자율적 수단에 의해 표현하려는 욕구를 반영하고 있다.¹⁷⁸⁾

이처럼 ‘때묻지 않은 언어’로 쓰여진 자신의 시를 가리켜 김종삼은 “한 떨기의 꽃 다발 의미의 세계”, “만유애와도 절연된 나의 의미의 백서”라고 말한다. 이는 김종삼의 추상의지가 지닌 고유한 특징을 잘 보여주는 대목이다. 자신의 시는 “백서(白書)”, 즉 아무 것도 씌어있지 않은 흰 종지와 다름없지만, 그것은 ‘무의미’가 아니라 는 것, 다시 말해 그 자체로 ‘의미’를 형성하는 ‘의미의 세계’라는 점을 분명히 하고 있다. 이는 앞서 살펴본 김춘수의 시작 태도와 변별되는 것으로, 김춘수가 대상 상실을 의도함으로써 리듬만 남은 ‘무의미’의 시로 나아간데 반해, 김종삼의 ‘추상의지’는 시 안에서 만큼은 새로운 ‘의미의 세계’를 창조하는 미적 원리가 된다.

한편 “이미지를 스스로 관조”하는 그의 태도는 ‘추상 세계’를 탈인간화시키는 결과를 낳는다. “이미지를 관조한다”는 것은 경험적 자아로부터 시적 자아가 분리됨을 의미하는 것으로, 이는 탈인간화의 전형이라 할 수 있다.¹⁷⁹⁾ 다시 말해 “이미지의 관조”는 이때 시적 자아는 실제 인물인 시인과는 별개가 된다. 이는 엘리엇이 말한 ‘몰개성’¹⁸⁰⁾의 상태이자 인격적 존재의 폐기를 가리킨다. 이러한 경험적 자아의 시적

178) R. N. 마이어, 앞의 책, 132쪽 참조.

179) H. 프리드리히, 앞의 책, 95~97쪽 참조.

180) 현대의 ‘몰개성론’의 시관은 시적 화자를 실제의 시인과 엄격히 구분한다. 시가 하나의 창조물인 이상 ‘탈’이란 시적 화자를 ‘자전적으로 동일시한 것’이 아니라 “상상적으로 동일시 한 것”이라고 주장한다. 시적 화자는 제재에 대한 태도를 표명하기 위해 창조된 극적 개성이기 때문에, 시는 어디까

자아로의 변용(혹은 창조)은 시가 하나의 허구적 산물임을 전제할 때 가능해지므로 “이미지의 관조”란 시의 자율성을 강조한 것에 다름 아니다.

2) 추상을 통한 시간의 재구축

살펴본 바와 같이 김종삼의 새로운 세계, 새로운 시간에 대한 회구는 시의 추상화 방식을 통하여 이루어진다. 하지만 김종삼의 추상은 온건한 추상인 까닭에, 시인이 지향하는 ‘새로운 세계’의 실체는 처음부터 명확하게 드러나지는 않는다. 처음에 그것은 이 세계의 ‘공허’와 ‘덧없음’을 가시화하는 방식으로 이루어지다가, 자신이 지향하는 ‘세계의 상(像)’이 점점 뚜렷해지면서 소극적인 것에서 적극적인 것으로 변화해 간다. 이때 비로소 ‘추상’은 ‘새로운 세계’를 창조하는 상상의 원리가 되며, 이러한 세계야말로 자신이 도달해야 할 최후의 장소이자 ‘지금 여기’의 세계가 나아가야 할 지향점임을 앞당겨 실현한 예술적 고양과 선취의 원리가 된다.

(1) 소극적 의미의 추상과 선적 시간의 해체

소극적 의미의 추상은 ‘새로운 세계’를 형성하는 미적 원리로 나아가기 이전의 것을 가리킨다. 이런 소극적 의미의 추상은 시적 자아의 정조를 표현하는 방식으로, 새로운 세계의 창조를 가능하게 하는 미적 원리가 되고 있진 못하다. 하지만 시인이 궁극적으로 추구하는 새로운 세계가 이 단계를 거침으로써 비로소 가능해진다는 점에서 살펴볼 필요가 있다.

나는 그동안 배꼽에
술방울도 돌아

지나 허구적이고 극적이라는 것이다.(김준오, 앞의 책, 281~282쪽 참조)

보았고

머리 위에는 몹쓸 버섯도 돌아
보았습니다 그러다가는
'맥웰'이라는
老醫의 음성이
자꾸만
넓은 푸름을 지나
머언 언덕가에 떠오르곤 하였습니다

오늘은
이만치 하면 좋으리마치
리봉을 단 아이들이 놀고 있음을 봅니다

그리고는
얇은
파아란
페인트 울타리가 보입니다

그런데
한 아이는
처마밑에서 한 걸음도
나오지 않고
짜증을 내고 있는데

그 아이는
얼마 못 가서 죽을 아이라고

푸름을 지나 언덕가에
떠오르던
음성이 이야기르 하였습니다.

그리운

안나·로·리라고 이야기르

하였습니다

- 「그리운 안나·로·리」 전문

시적 자아의 정조가 표면에 드러나는 추상화 방식은 주로 선적 시간의 해체를 통해 이루어진다. 위 작품의 내용은 난해하지 않음에도 불구하고 전체적인 이해가 쉽지 않다. 이미지의 연관성이 약하고, 시체의 사용이 일정치 않기 때문이다. 이런 모호한 시간 처리는 현실감을 떨어뜨리는 까닭에 추상화 방식의 가장 기본적인 조건이 된다.

우선 위에서는 김종삼 시의 주된 모티프 중 하나인 ‘죽은(죽을) 아이’가 등장한다. “처마 밑에서 한결음/ 나오지 않고/ 짜증을 내고 있는” 어린 아이는 별다른 기대 없이 죽음을 기다리고 있는 안쓰러운 모습을 하고 있다. 이러한 아이의 모습은 단절과 소외, 고립의 분위기를 고조시킨다. 그리고 병든 아이의 형상화를 통해 시인은 자신의 내면까지 대상화하는 이중의 효과를 거두고 있다. 다시 말해 ‘아이’는 시의 주된 소재이자 시인의 내면 상태가 투영된 ‘객관적 상관물’¹⁸¹⁾이다. 따라서 ‘아이’는 생명을 지닌 살아있는 존재라기보다는 ‘사물적 오브제’에 가깝다.

그렇다면 이 ‘병든 아이’를 통해 대상화되는 시인의 주된 정조는 무엇일까. 그것은 바로 ‘덧없음’이다. 죽어야 할 아이는 성장을 멈춘 것과 다를 바 없으며, ‘미래’를 기대할 수 없는 상황이다. 삶의 ‘덧없음’과 ‘무의미함’을 환기시키는 이러한 정조는 선적 시간의 해체를 통해 더욱 심화된다. “맥웰”이라는 “노의”의 음성이 이를 잘 보여 주는데, 위에서는 ‘노의’의 음성이 현재의 것인지 과거의 것인지, 그 음성을 통해 구체적으로 드러난 내용이 ‘처마 밑에 있는 아이’에 관한 것인지, 아니면 ‘나’에 관한

181) 작가들은 그들의 정서를 외적인 것에, 그들의 상징이 되는 사물 속에 투사시킨다. 예술의 형식으로서 정서를 표현하는 유일한 방법은 ‘객관적 상관물’, 다시 말해 ‘특유한’ 정서를 나타내는 공식이 될 일종의 사물이나 상황, 일련의 사건들을 찾는 것이다. 이를 통해 감각적인 경험으로 끝나게 되는 외부적 사실들이 주어질 때, 정서가 즉각적으로 환기된다.(황동규, 「비평가로서의 엘리엇」, 『엘리엇』, 문학과지성사, 1989, 68쪽 참조)

것인지 매우 모호하다. 또한 아이들을 본 것이 먼저인지, 음성이 떠오른 것이 먼저인지도 분명치 않다. 이는 ‘노의’의 음성이 시간의 순차적인 흐름에 따라 이어지지 않고, 시적 자아의 시선이 옮겨가는 공간의 변화에 따라 이어지기 때문이다. 그 결과 ‘노의’의 목소리는 과거의 것이 되기도 하고, 현재의 것이 되기도 한다. 계기적 시간의 흐름이 무화되고 있는 것이다.

특히 “노의의 음성”이 “언덕가에 떠오른다”에서는 삼차원적 질서에 속하는 ‘음성’이 회화적(시각적) 이미지로 평면화되면서 시간의 공간화¹⁸²⁾가 이루어진다. 즉 시간의 경계가 무화되는 까닭에 공간마저 감각가능한 지각의 범위를 벗어나게 되는 것이다. “리봉을 단 아이들”과 “파아란 울타리”가 있지만, 그것은 추상화된 공간 속에 놓인 사물들일 뿐이다.

이러한 선적 시간의 해체는 궁극적으로 시적 자아가 처해 있는 불안정하고 공허한 상태를 강하게 환기시킨다. 이러한 ‘공허’는 마이어의 말을 빌린다면, 총체적인 세계 상실의 선물이다.¹⁸³⁾ 세계상실의 상황 속에서는 ‘나’라는 현실은 상실되며, 객체라는 측정 가능한 현실도 상실된다. 따라서 자기 스스로를 느끼지 못하는 세계상실의 재난은 ‘공허’의 심연을 낳을 수밖에 없다. 시인의 주된 정조로 ‘공허’가 나타나는 것은 이 때문이다. 그리고 시간 감각이 불명료해지는 것은 세계상실의 결과 현실 감각마저 상실된 데 따른 것인데, 다음 시는 일직선적인 시간 흐름이 어긋나면서 ‘혼자 있는’ 아이의 고립감이 심화되는 예를 보여준다.

뽕죽집이 바라 보이는 언덕에
구름장들이 뜨깃하게 대인다

182) 이러한 형식을 가리켜 ‘공간적 형식’이라고도 부른다. 오세영은 조셉 프랑크의 ‘공간적 형식’이라는 용어의 개념을 소개하면서, ‘공간적 형식’이야말로 현대문학, 특히 모더니즘 문학의 근본적인 특징이라고 설명한다. ‘공간적 형식’이란 언어에 내재하고 있는 시간적 원리를 부정하고 사물을 시간의 지속성에서가 아니라 한 ‘순간’에 드러내려는 시도를 뜻한다. 즉 시간적 관계성에 의존을 버리고, 사물을 동시적으로 제시함으로써 시간적 계기성에 대한 독자들의 일상적 기대를 깨뜨리는 형식이다. 이러한 ‘공간적 형식’은 대개 일상의 어순이나 문법적 배열이 지닌 연속의 원리를 깨뜨리는 데서 출발한다. 공간적 형식의 수사적 기법으로는 생략법, 일상어의 연속성과 경과성 파괴, 이미지들의 병치, 모순되는 질서들에 의한 언어의 통합, 합리성의 포기, 의식의 논리 포기, 불확정의 원칙 등이 있다. (오세영, 「현대 문학의 본질과 공간화 지향」, 『문학사상』, 1986. 4, 참조)

183) R. N. 마이어, 앞의 책, 138쪽.

뽕뽕가 앞만 가린 채 보드라운
먼지를 타박거리고 있다. 놓고 있다.

뽕죽집 언덕 아래에
아취 같은 넓은 門이 트인다.

뽕뽕는 나팔 부는 시늉을 했다.

장난감 같은
뽕죽집 언덕에

자주빛 그늘이 와
앉았다.

- 「뽕죽집」 전문

얼핏 보기에 위의 작품은 사실적인 묘사인 듯 보이지만, 가만히 살펴보면 그 배경이 추상화된 것임을 알 수 있다. “아취 같은 넓은 문”, “장난감 같은/ 뽕죽집”은 어딘가 이국적인 분위기를 풍기는 것들로 현실적인 소재들이 아니며, 무엇보다 “자주빛 그늘”이라는 색채는 현실감을 흐려지게 하는 데 기여한다.¹⁸⁴⁾ 결국 「뽕죽집」은 전

184) 이러한 비현실적인 색채이미지는 현대시 전체에 흐르는 하나의 조형 원리로, 김종삼 시의 추상화 방식을 대표하는 또 다른 특징 중 하나이다. 이는 기존 사물에 비현실적 색채를 덧씌움으로써 현실감을 박탈한다.(R. N. 마이어, 위의 책, 142~154쪽 참조) 특히 ‘푸름’은 김종삼의 시 곳곳에서 포착되는데, 대부분 ‘공허’하게 비어있는 부재의 공간을 채우고 있다. “사람의 영혼과 같이 개재된 푸름이 한가하다”(「무슨 요일일까」), “딸이 넓고 푸름이 차 있었다”(「아테라이테」), “환멸의 습지에서 가끔 헤어나게 되면은 남다른 햇볕과 푸름이 자라고 있으므로 서글췌다”(「평범한 이야기」), “휴식은 무한한 푸름이었다”(「올빼의 유니폼」) 등이 그것이다. 그런데 이 ‘푸름’은 근원적 세계, 이상 세계 등을 표상함으로써 절대 자유를 환기하는 ‘흰색’과는 그 성격이 다르다. 그것은 부재의 공간을 가득 채운 색으로, 그 속에는 황폐화된 세계를 신비로운 베일로 감추려는 시인의 욕망이 깔려있다. 그리고 현실로부터 벗어나고자 하는 시인의 탈출 의지 또한 숨겨져 있다. 하지만 ‘푸름’의 색채는 ‘권태’를 표상한다. ‘권태감’은 시적 자아의 내면을 차지하고 있는 ‘공허’에서 비롯된 것으로, 현실로부터 소외된 자의 필연적인 감정이다. 이처럼 ‘푸름’은 ‘권태감’에 빠질 수밖에 없는 시인의 ‘공허함’을 감각적으로 파악하게 하는 색채이자 그것을 간접적으로 환기시키는 색채이다.

체적으로 볼 때, 추상적인 정물화의 모습에 가깝다.

특히 위에서 주의 깊게 봐야 할 것은 시체의 변화이다. 즉 1~3연까지는 대상의 관찰 시간과 시작(詩作) 시간이 동일한 것으로 이어지다가, 4연에서 과거 시체의 등장으로 인해 그 흐름이 돌연 끊어지고 있는 것이다. 그 결과 기대되는 순차적 시간의 흐름은 뒤엎키게 된다. 이러한 시체 변화는 언뜻 보기에 시간의 역전 구성으로 보이지만, 3연과 4연 사이에는 한참을 흘러간 시간의 간격이 담겨 있다. 현재와 과거의 순서를 바꿈으로써 시간의 공백을 보여주고자 한 것이다. 따라서 ‘아이’는 오랜 시간 동안 홀로 남겨져 있었음이 드러난다. 즉 「그리운 안나·로·리」의 경우처럼 위의 “영아”도 사물적 오브제에 가까우며, 이처럼 혼자 남겨진 채 사물화되고 있는 아이의 모습은 알 수 없는 ‘공허’와 ‘무상함’을 불러일으킨다. 그리고 이러한 ‘공허감’은 선적 시간의 해체를 통해 더욱 부각된다. 다음 작품은 김종삼 시에 나타난 소극적 의미의 추상을 대표하는 작품이다.

廣漠한地帶이다기울기
시작했다잠시꺼밋했다
十字型의칼이바로뽑혔
다堅固하고자그마했다
흰옷포기가포겨놓였다
돌담이무너졌다다시쌓
왔다쌓았다쌓았다돌각
담이쌓이고바람이자고
틈을타凍昏이찾아들었
다포겨놓이던세번째가
비었다

- 「돌각담」 전문

작품 제목이기도 한 ‘돌각담’의 형상을 시각화하고 있는 이 시의 특징은 시인의 언어관을 통해 이미 구명된 바 있는 ‘이미지의 자율성’이다. 따라서 “십자형의 칼”과

“흰옷”, “바람”, “동혼” 등이 등장하지만, 그것들은 비유나 상징에 기여하는 보조 관념이 아니다. 단지 시형태 자체로-문자 배열, 예컨대 띄어쓰기 무시, 행길이의 동일함 등- ‘돌담’이라는 실물을 환기시키고 있을 뿐이다. 이런 점에서 이 작품은 이미지가 비유적인 속성을 띠거나 상징적 의미를 거느리는 전통시학을 부정하고 있다.¹⁸⁵⁾ 이러한 새로운 형태의 은유, 즉 병치은유는 연관성 없는 사물들이 당돌하게 배치되는 까닭에 일상적인 의미가 배제되며, 그 과정에서 전혀 새로운 의미를 창조하게 된다.¹⁸⁶⁾ 즉 중요한 것은 이런 병치를 통해 어떤 새로운 의미가 구현되는가에 있다.

그런데 이 ‘새로운 의미’의 정체를 밝히기에 앞서 염두에 두어야 할 것은 생성된 의미가 무엇이건 간에 그것은 시인의 의도와는 무관하다는 사실이다. 새롭게 생성된 의미는 어디까지나 시 스스로가 일구어낸 결과이다. 이와 같은 작품을 두고 시의 자율성이 극대화된다고 하는 것은 이 때문이다. 따라서 ‘새로운 의미’는 바라보는 관점에 따라 다르게 결론지어질 수 있으므로, 시의 불확정성이 특징적으로 부각된다.

우선 위에서는 시인의 부재의식이 그대로 투영되어 있는데, ‘인간’의 부재가 바로 그것이다. ‘인간’이 부재하는 공간에 남은 것은 ‘사물’들로, “돌담”, “칼”, “흰옷” 등이 대표적이다. 이처럼 ‘사물’들만이 남았다는 것은 이중의 의미를 갖는데, 하나는 사물만이 있기 때문에 ‘인간’의 부재가 역으로 환기된다는 점이며, 다른 하나는 ‘인간’이 사라지는 ‘순간’, 존재하고 있었으나 눈에 띄지 않았던 사소한 것들이 새롭게 부각된다는 점이다. ‘인간’의 부재 가운데 사물들은 효용성이나 사용 가치에 의해 평가내려지는 도구적 사물이길 그치고, 그 자체로 존재할 수 있게 된다. 심미적 질서에 따라 재배치된 사물들이 논리적 연관성과 서열 체계로부터 자유로워지는 것이다. 이러한 점들은 추상의지가 그 자체로 ‘자유’ 개념과 일치한다는 것을 보여주고 있다.

한편 위의 시는 문체의 특성상 묘사시에 속한다. 대개 묘사시는 두 가지 유형으로 나뉘는데, ‘사물’과 일정한 거리를 두고 그것을 ‘대상’으로 정립시키면서 그것의 감각

185) 이승훈, 「1950년대 우리시와 모더니즘」, 『현대시사상』, 고려원, 1995, 가을호, 139쪽.

186) 휠라이트는 의미의 탐색 작용과 결합 작용의 이중적 상상 행위를 은유 작용의 양대 요소로 설명하면서, 비교를 통한 의미의 탐색과 확대 작용을 외유(外喻)로, 병치와 합성에 의한 새로운 의미의 창조를 교유(交喻)로 명명하였다. 이때 휠라이트가 말한 외유는 대개 치환은유로, 교유는 병치은유로 불리운다.(P. 휠라이트 『은유와 실제』, 김태욱 옮김, 문학과지성사, 1982, 77~86쪽 참조)

적 인상을 재현하는 경우와, 이와 달리 사물에 인간적 의미와 가치를 투사하는 경우가 그것이다.¹⁸⁷⁾ 전자는 사물의 ‘사물화’를 목적으로 하며, 그 안에는 시의 자기목적성을 중시하는 태도가 뒷받침되어 있다. 후자는 전통적인 서정시에 주로 나타나는데, 자아의 감정을 사물에 이입함으로써 대상 세계(사물)와의 동일성 유지를 그 목적으로 한다. 「돌각담」은 그 중 전자에 속한다고 할 수 있는데, 하지만 이 작품은 그저 사물의 ‘있음’만을 보여주고 있다는 점에서 여타의 묘사시와는 차이가 있다. 사물의 ‘있음’만을 보여주려 한다는 것은 사물에 어떤 다른 ‘의미’가 덧씌워지는 것을 거부하는 것으로, 이는 ‘의미화’의 거부인 셈이다. 이는 시에 수사적 장치나 감상적인 조작이 전혀 없다는 점을 통해 확인 가능하다. 이와 같이 사물의 ‘있음’만을 보여주는 태도는 시존 세계와 존재의 일상적인 결부를 단절적으로 바라보는 태도로, 따라서 이러한 태도 속에는 기존 세계에 대한 불신이 전제되어 있을 수밖에 없다.

한편 이러한 추상적인 사물의 공간은 탈인간화됨으로써 더욱 자율적이고 절대적인 상태가 된다. ‘탈인간화’는 경험적 자아와 시적 자아의 분리를 의미하는 것으로, 다시 말해 경험적 자아로서의 시인이 시 밖으로 빠져 나오는 것을 의미한다. 그러나 추상화를 거치면서 경험적 자아와 시적 자아의 분리는 익명성의 단계로, 비인격적 존재의 폐기로 나아간다. 그리하여 자연적인 감정은 배제되고 사무로가 인간의 관계는 역전된다. 위의 시는 바로 이러한 탈인간화의 전형을 보여주는 대표적인 예라 하겠다.

그런데 문제는 탈인간화를 통해 시의 자율성이 배가됨에도 불구하고, 시인은 ‘역소외’의 상태를 벗어날 수 없다는 점이다. ‘인간’의 부재가 시적 자아의 부재로 연결되면서 추상적인 사물 공간 속의 자아는 비인격적 존재가 될 뿐이며, 사물을 포착하는 허구적 자아는 어디까지나 언어의 운반자일 따름이다. 결국 ‘인간’이 부재할 수밖에 없는 세계상실에 대응하고자 그 자체로 절대적인 사물의 공간을 만들었으나, 그것은 철저한 추상의 세계일 뿐, 자기 자신의 자연성까지 소멸됨으로써 시인은 역으로 ‘소외’되고 만다. 이러한 탈인간화의 기묘한 역설을 통해 자아의 인간적 면모마저 설 자리를 잃게 되었음이 드러난다. 따라서 시의 자율성을 극점까지 몰고 간 위의 시는

187) 김준오, 앞의 책, 100~101쪽 참조.

현실의 '의미 없음'만을 드러낼 뿐, 그 자체로 어떤 긍정성도 얻지 못한다.

이처럼 자율적인 이미지의 조합을 통해 생성되는 '새로운 의미'란 '공허의 환기'로, 이를 통해 우리는 시인이 빠져 나오지 못하고 있는 '공허'와 '무상성'을 다시 만나게 된다. 「돌각담」의 경우 “광막한 지대”에서 벌어지는 일이라곤 무너지고 쌓이고 포개지는 행위의 반복이다. 특히 “세번째가 비었다”는 사실은 아무리 쌓으려 해도 쌓을 수 없는 시인과 세계 사이에 놓인 심연의 깊이를 다시 한 번 확인시켜준다. 어느 한 곳이 빈 채로 무엇인가 계속 쌓인다는 것은 원천적으로 불가능하다. 따라서 무너지는 “돌담”, “흰옷포기”, 황량한 “동혼” 등은 모두 소멸의 이미지에 다름 아니며, 광야의 불모성을 환기할 뿐이다.

이처럼 시인의 내면세계를 지배하고 있는 '공허'의 정조는 절대적인 시적 공간의 구축에도 불구하고 해소되지 않은 채 남아 있다. 이러한 '공허'와 '덧없음'을 극복하기 위해 시인의 추상의지는 '새로운 세계'로 나아가기 위한 적극적 방법론으로 바뀌게 된다.

(2) 적극적 의미의 추상과 '순간'의 현현

이제까지 살펴본 것처럼 김종삼의 추상의지는 세계상실의 재난이 낳은 '공허'를 선적 시간의 해체를 통해 가시화함으로써 시의 자율성을 더욱 공고히 하는 미학적 기획의 일환이 된다. 그러나 그것은 재난을 극복하려는 의지에는 아직 이르지 못하였다. 하지만 자신이 염원하는 '세계의 상'이 보다 명확해지면서 시인의 추상의지는 적극적으로 변모해간다. 시인이 회구하는 '세계의 상'이란 고요와 정족 속에 평안을 누릴 수 있는 세계로, 순수한 영혼을 지닌 예술가들이 다시 '살아' 움직이는 그런 세계이다. 그곳에서는 소외와 단절, 고립감이 설 자리를 잃고, 비인간적 폭력이나 비애의 삶도 자취를 감추게 된다. 이러한 긍정적 세계를 창조하는 미적 원리가 바로 '추상'이다. 이때 비로소 추상의지는 세계상실에 대한 적극적 대응 방식이 된다. 그리고 무제한적인 상상력을 통해 현실과는 무관하고 완벽한 아름다움의 세계가 형성된다. 행

복의 영위나 영혼의 안식이 불가능한 ‘지금 여기’의 세계를 대체할 수 있는 ‘새로운 세계’가 시 안에서 만들어지고 있는 셈이다.

이처럼 추상의지는 미적 형식의 차원에 머물지 않고 현실로부터의 벗어남, 즉 해방을 가능하게 하는 초월 의지 그 자체가 된다. 그리고 시인이 희구하는 ‘새로운 세계’란 새로운 ‘고향’의 다른 이름으로, 충족되지 못했던 행복한 고향의 소유가 새로운 세계의 창조를 통해 가능해진다. ‘고향’이 존재의 자기 동일성이 지켜지는 근원적인 곳이라면, 김종삼에게 ‘고향’으로서의 ‘새로운 세계’는 잃어버린 자기 동일성을 확보하려는 노력이 반영된 세계라 할 수 있다.

김종삼 시의 ‘새로운 세계’가 갖는 의의를 확인하기 위해서는 먼저 ‘꿈’과 ‘환상’이라는 미적 장치를 통해 스스로를 구원하고자 하는 시인의 의지를 살펴볼 필요가 있다. 환상은 일반적으로 실제 경험사의 사실에서 자유롭게 풀려난 유희적 정신 작용으로 풀이된다.¹⁸⁸⁾ 또한 문학의 한 수법으로서 환상적 방법은 대개 요정의 나라와 같이 존재하지 않는 가공적인 세계에서 일어나는 작품이나 현재 경험과 상반되는 물리적·과학적 원리들을 사용한 작품의 기법을 가리킨다. 다시 말해 합리적으로 설명될 수 없는 초자연적인 것, 비합리적인 것을 실제 일어난 것으로, 이미 실현된 것으로 나타낼 때 쓰이는 방법을 지칭한다.¹⁸⁹⁾

그런데 환상은 주제면에서 마치 신화처럼 주체의 근본적인 문제점을 해결해주는 것처럼 보이기도 한다. 이는 환상의 또 다른 용법으로, 이 경우 환상은 욕망을 환각적으로 만족시키는 한 형식이 된다.¹⁹⁰⁾ 이는 ‘꿈’의 경우도 마찬가지로, 꿈이 소망 충족의 형식이라는 점은 이미 프로이트에 의해 밝혀진 바 있다. 이러한 꿈과 환상이 문학에 적극적으로 도입된 것은 초현실주의에 힘입은 바가 크다. 그런데 초현실주의자들이 꿈과 환상을 혼돈스럽고 자유분방한 무의식의 세계에 속한 것으로 보고, 자동 연상이나 자동기술법을 통해 형상화한데 반해, 김종삼 시에서 ‘꿈’과 ‘환상’은 다분히 의식적인 조작을 통해 비합리적인 것을 지극히 일상적인 것으로 만드는 장치로

188) J. 칠더즈 · G. 헨치, 『현대문학·문화비평 용어사전』, 황종연 옮김, 문학동네, 1999, 183쪽.

189) 이명섭 편, 『세계문학비평용어사전』, 을유문화사, 1985, 484쪽 참조.

190) J. 칠더즈 · G. 헨치, 위의 책, 183~184쪽, A. 르메르, 『자크 라캉』, 이미션 옮김, 문예출판사, 1994, 242쪽 참조.

활용된다. 상식을 벗어난 일탈적 체험이 ‘정상적인 것’으로 자리바꿈하고 있는 셈이다. 추상의지가 변형의지를 바탕으로 한다면, ‘꿈’과 ‘환상’은 바로 이 변형의지가 가장 극적으로 발휘된 상태라 할 수 있다. 다음 시는 현실에서 겪을 수 없는 불가능한 경험을 실재하는 것으로 변형한 대표적 예이다.

사면은 잡초만 우거진 무인지경이다
자그마한 판자집 안에선 어린 꼬끼리가
옆으로 누운 채 곤히 잠들어 있다
자세히 보았다
15년 전에 죽은 반가운 동생이다
더 자라고 뒤 두자
먹을 게 없을까

- 「허공虛空」 전문

토도로프는 ‘환상’이란 본질적으로 독자가 품은 망설임에 바탕을 둔다고 전제한다.¹⁹¹⁾ 그런데 위 시의 경우 그러한 망설임의 여지를 전혀 주지 않는 까닭에 읽는 이를 당혹스럽게 만든다. 환상적 체험이 너무 당연한 것으로 나타나기 때문이다. 김중삼 시의 환상은 이처럼 그것이 현실계에 속한 것으로 인식되느냐, 아니면 상상력의 결실 내지 환각의 소산으로 보이느냐에 대한 판정을 고려하지 않는다는 점에서 특징적이다. 이는 환상이 현실과 비교될 수 있는 것이 아님을 뜻한다. 그것은 그 자체로 절대적인 진실, 절대적인 참인 것이다.

위의 시에는 15년 전에 죽은 동생과의 만남이 현실적 체험과 다를 바 없는, 어쩌면 그보다 더 질실한 체험으로 나타난다. 특히 현재화된 표현은 환상적 체험에 사실감을 더해준다. 그리고 이러한 환상의 장치는 죽은 동생에 대한 그리움을, 그리고 그를 다시 ‘살게’ 하고 싶은 시적 자아의 간곡한 마음을 효과적으로 부각시킨다. 다음 시에도 시인이 회구하는 바가 ‘꿈’과 ‘환상’을 통해 간접적으로 드러나 있다.

191) T. 토도로프, 『환상문학서설』, 이기우 옮김, 한국문화사, 2005, 283쪽.

새로 도배한
삼칸초옥 한칸 房에 묵고 있었다
時計가 없었다
人力거가 잘 다니지 않았다.

하루는 도드라진 電車길 옆으로 차리 차플린氏와
羅雲奎氏의 마라돈이 다가오고 있었다.
金素月氏도 나와서 求景하고 있었다.

며칠 뒤
누가 찾아왔다고 했다
나가본즉 앞은방이 좁은
굴뚝길밖에 없었다.

- 「왕십리往十里」 전문

金素月 성님을 만났다
어느 산촌에서
아담한 기와집 몇 채 있는 곳에서
싱그러운 한 그루
나무가 있는 곳에서
산들바람 부는 곳에서
상냥한 女人이 있는 곳에서

- 「꿈 속의 향기」 전문

김종삼 시에서 죽은 예술가들을 실재하는 인물처럼, 그리고 그들을 자신이 직접 만난 것처럼 표현하고 있는 작품들은 인용한 두 편 외에도 매우 많다.¹⁹²⁾ 이런 경향의 작품들이 많다는 것은 ‘꿈’과 ‘환상’을 통한 형상화가 우연에서 비롯된 것이 아님

192) 김종삼 시에서 죽은 예술가들과 관련되거나, 그들과의 만남을 실제 경험처럼 그리고 있는 작품들은 「스와니강」, 「꿈 속의 나라」, 「사람들」, 「샹팽」, 「내가 죽던 날」, 「실기」 「외출」, 「백발의 에즈라 파운드」, 「꿈의 나라」 등이 있다.

을 보여준다. 김종삼은 자신에게 “귀중한 시의 소재”들이란 “환상의 영토에 자라나는 식물들”(『의미의 백서』)임을 이미 밝힌 바 있다. ‘식물들’이라는 비유어를 사용하고 있으나, 이 말 속에는 시란 사실적인 경험에 충실한 문학이 아니라는 시관(詩觀)이 전제되어 있다. 다시 말해 ‘환상’과 환상을 가능하게 하는 ‘꿈’이야말로 시를 시다운 것으로 만드는 장치인 것이다. 따라서 위에서 나타나는 ‘꿈’과 ‘환상’은 시인의 의도가 반영된 미적 장치들이다.

그렇다면 김종삼이 이러한 장치들을 통해 모색하고자 한 것은 무엇일까. 우선 위시들의 공통적인 특징은 체험 불가능한 일을 과거형 설화체로 표현하고 있다는 점이다. 앞서 김춘수 시에서도 언급한 바 있듯이, 과거형 설화체는 시가 구체성을 띠도록 하는 데 큰 기여를 한다. 다분히 추상적인 것을 구체적으로 만드는 이와 같은 기법은 넓은 의미의 ‘감각적 비실재성’에 속한다. 데포르마시옹이 감각적으로 인지 가능한 실재를 부분들로 분해하고 해체하는 추상화 방식이라면,¹⁹³⁾ 감각적 비실재성은 객관적으로 결합 불가능한 것을 비정상적으로 결합시켜 이치에 맞지 않지만 명료한 감각성을 갖도록 하는 추상화 방식이다.¹⁹⁴⁾ 위의 시들은 바로 이러한 감각적 비실재성에 속하는 작품들이다. 비현실적인 추상화임에도 불구하고 그것이 실제처럼 보이는 것은 비존재가 살아 움직이는 모습을 과거형 설화체로 서술함으로써 구체적으로 감각할 수 있게 만들기 때문이다.

특히 이와 같은 시인의 적극적인 추상의지는 마침내 시적 공간 속에서 “시계”를 몰아내는 작용을 한다. 「왕십리」의 경우, 시적 자아인 ‘나’는 ‘인력거도 다니지’ 않는 외진 곳, “시계” 하나 없는 초라한 방에 있다. 시계는 사회적 활동과 교류를 위해 요구되는 개개인의 시간 경험의 동시성을 확보함으로써 공공생활을 지탱해준다.¹⁹⁵⁾ 또한 시계는 시간을 수치화하고 계량화함으로써 보편적이고 물리적인 시간의 단위를 확정지은 다음, 그 위에 과거-현재-미래를 연결시킨다. 따라서 시계가 없다는 것은 계기적 현실시간에 대한 부정이자 공적이고 물리적인 시간에서 내면의 시간으로 이

193) ‘데포르마시옹’은 추상미술기법으로 회화나 조각에서 대상이 되는 자연물을 사실적으로 그리지 않고 주관적으로 확대하거나 변형하여 표현하는 기법이다.(H. 프리드리히, 위의 책, 77쪽 참조)

194) H. 프리드리히, 앞의 책, 108쪽 참조.

195) H. 마이어호프, 앞의 책, 15~16쪽 참조.

동, 즉 의식의 시간으로의 몰입을 의미한다.

시계가 부재하는 내면의 시간을 채우고 있는 것은 다음 아닌 시적 ‘환상’이다. 환상은 인간으로 하여금 아름다운 세계가 존재를 열도록 하며 현실 기능에서 해방시켜 자아의 재산인 비자아를 준다는 바슐라르의 지적처럼, ‘환상’은 자아가 현실 세계로부터 벗어나 존재의 근원적 의미를 탐색하는 시간이다. 따라서 존재의 내면에 응송거리고 있던 은밀한 소망들은 ‘환상’을 통해 깨어나 그 잠재적 가치를 실현한다.

그런 점에서 김종삼의 시에 “차리 채플린”이나 “나운규”, “김소월”과 같이 ‘지금 여기’에는 죽고 없는 예술가들이 마치 ‘살아’있는 듯한 모습으로 자주 등장하고 있는 점은 주목할 만하다. 시인은 환상 속에서 죽은 예술가들을 소생시킴으로써 자신이 궁극적으로 지향하는 ‘아름다움’의 세계, 즉 ‘예술’의 세계에 대한 재향을 구체화시킨다. 특히 「꿈 속의 향기」에는 시인이 소망하고 회구하는 ‘세계의 상’이 ‘꿈’의 형태를 빌어 형상화되어 있다. 꿈속에서 시적 자아인 ‘나’는 “어느 산촌” “아담한 기와집이 몇 채 있는 곳에서” “김소월 성님”을 만난다. “산들바람”이 불어오는 그곳에는 싱그러운 ‘나무 한 그루’가 있으며, “상냥한 여인” 또한 있다. 시 속에 그려진 이러한 풍경은 마치 현실 속 우리네 고향 마을을 닮아 있지만, ‘김소월과의 만남’에서 알 수 있듯이, 시인이 ‘꿈’을 통해 복원해 낸 세계이다.

그렇다면 이처럼 ‘꿈’과 ‘환상’을 통해 비존재인 ‘예술가’들이 등장하는 이유는 무엇일까. 그들은 어떤 의미를 갖는 것일까. 이는 김종삼 시에서 ‘꿈’과 ‘환상’의 세계가 갖는 의미에 대해 묻는 것과 동일한 질문이다. 김종삼 시에 나타나는 ‘예술가’들은 바로 인간이 부재하는 현실에서는 찾을 수 없었던 ‘친근한 타자’들로, 진정한 관계 맺기가 가능한 존재들이다. 김소월, 찰리 채플린, 나운규 등은 ‘그’나 ‘그녀’가 아닌 ‘너’의 존재로서 시적 자아의 가까운 친구나 동료로 그려진다. 즉 현실에서의 ‘너’의 부재를 ‘예술가’들을 통해 채우고 있는 것이다. 이는 아름다움이라고는 남아 있지 않은 이 세계에서 ‘인간’으로서, 그리고 ‘예술가’로서 살아야하는 자신과 이들 ‘예술가’들이 비슷한 처지에 놓여 있다고 생각하기 때문이다. 따라서 오직 예술만을 위해 살아간 이들, 예술만을 사랑했기에 타락한 현실을 과감히 등지고 가난하게 살다간 이들 예술가들은 시인 스스로가 되고자 하는 ‘이상태’이며, 이들을 통해 시인은 자기

자신의 존재성과 삶에 대한 가치를 찾고자 하는 것이다.

또한 그들이 거하는 곳은 ‘지금 여기’의 세계와는 전혀 다른 곳으로, 소외나 단절, 불화와 갈등, 폭력과 광기 등이 전혀 없는 조화롭고 평온한 세계에 그들은 ‘살고’ 있다. 이런 세계야말로 현실에서 소외된 시적 자아가 꿈꾸는 이상적 세계이자 영원한 세계, 그리고 시인이 지향하는 예술의 세계이다. 시인은 이처럼 예술가들을 ‘꿈’과 ‘환상’의 공간 속에 새롭게 ‘살게’하고, 그곳에서 그들과 관계맺음으로써 세계상실이 낳은 고통과 절망, 공허와 허무를 스스로 치유하고자 한다. 존재할 수 없는 세계를 창조함으로써 국외자로 떠도는 자기 자신을 구원하고자 하는 것이다. 따라서 ‘꿈’과 ‘환상’은 시인이 자신의 소망을 충족하기 위해 마련한 미적 장치들이라 할 수 있으며, 꿈과 환상을 통해 형성된 이 세계야말로 김종삼이 회구하는 ‘새로운 세계’의 참 모습이라 할 수 있다.

이렇게 창조된 ‘새로운 세계’는 김종삼에게 사적인 신화가 된다. 그리고 이 ‘새로운 세계’에서의 시간은 일상 밖의 시간, 신의 영원성도, 인간의 덧없음도 아닌 천사들의 시간, 즉 영원한 시간인 애뵘(aevum)이 된다.¹⁹⁶⁾ 따라서 이러한 세계에서는 계기적 시간의 흐름이란 무가치하다. 영원히 정지된 시간이야말로 이 ‘새로운 세계’의 의미를 보장해준다. 이러한 일상적, 지속적 시간으로부터의 탈출은 분열된 ‘지금 여기’의 세계, 분열된 삶으로부터의 구원이라는 이념을 반영하고 있다.¹⁹⁷⁾ 「왕십리」의 경우 예술가들을 만날 수 있었던 곳이 ‘시계’가 없는 곳이었다는 설정에는 바로 일상적 시간으로부터 벗어난 곳, 신화적 시간이 존재하는 곳이야말로 자기 구원이 가능해지리라는 시인의 예견이 반영되어 있다.

그러나 시인은 이러한 세계가 ‘헛것’일 수밖에 없음을 이미 깨닫고 있다. 자신이 회구하는 ‘세계의 상’이 아무리 분명해도 그것은 ‘꿈’과 ‘환상’ 속에서만 가능한 것이라는 점을 간파하고 있는 것이다. 환각이 환각다운 까닭은 그것이 ‘순간’에만 존재한다는 것, 다시 말해 ‘순간적인 존재 초월성’에서만 달성되는 것이라는 데에 있다.¹⁹⁸⁾ 그리고 이와 같은 ‘찰나적인 순간’을 형상화하고자 할 때, 시는 대부분 현재화되기

196) 오세영, 「현대문학의 본질과 공간화 지향」, 『문학사상』, 1986. 4, 415쪽.

197) 오세영, 위의 글, 415쪽.

198) 김윤식, 『한국현대시론』, 일지사, 1975, 147쪽.

마련이다. 그런데 ‘꿈’과 ‘환상’의 방법을 취하고 있음에도 불구하고, 위의 시들은 모두 과거형으로 표현되어 있다. 이는 시인이 ‘꿈’과 ‘환상’ 속에 완전히 몰입해 있지 않음을 의미하는 것으로, 다시 말해 자신의 상상적 행위를 지나간 과거의 것으로 표현함으로써 자신은 이미 그곳에 속해 있지 않음을 보여준다. 결국 ‘꿈’과 ‘환상’을 통해 구현된 ‘새로운 세계’는 실제 체험에 버금가는 것인 동시에 ‘헛것’인 비극적 아이러니의 세계임이 드러난다. 이러한 사실은 자신이 이 ‘새로운 세계’에 속할 수 없다는 고백을 통해 더욱 분명해진다.

어느 산록 아래 평지에
널찍한 방갈로 한 채가 있었다
사방으로 펼쳐진
잔디밭으론
가즈런한
나무마다 제각기 이글거리는
색채를 나타내이고 있었다

세잔느인 듯한 노인네가
커피 칸타타를 즐기며
병어리 아낙네와 손짓으로
대화를 나누고 있었다
가까이 가 말참견을 하려 해도
거리가 좁히어지지 않았다

- 「상괭」 전문

위에서도 부재하는 예술가인 “세잔느”는 마치 살아 있는 존재로 형상화되어 있다. 그리고 ‘세잔느’가 있는 곳은 “이글거리는” “나무”들이 아름다운, 아늑하고 평화로운 세계이다. 그곳에서 그는 한가롭게 “커피”를 마시며, “칸타타”를 들으며, “병어리 아낙네”와 “손짓”으로 대화하고 있다. 그러한 광경을 보고 시적 자아인 ‘나’는 그곳에 다가가고자 한다. 이런 태도에는 평온한 그곳에서 그들과 함께 어울리고 싶은 시적

자아의 욕망의 표출이다. 그러나 “가까이 가 말참견을 하려 해도” 그들과 ‘나’의 거리는 좀처럼 “좁아지지 않”는다. 시인은 자신이 원하던 세계를 바로 앞에 두고도 그 안에 들어설 수가 없는 것이다.

이러한 ‘거리감’은 현실에서 이탈된 자가 환상을 빌어서 자신의 거처를 마련하려 하지만, 그나마도 무위에 그치고 있음을 보여준다. 환상을 빌어 그려진 ‘새로운 세계’에 대한 이런 ‘거리감’은 「꿈의 나라」의 경우 “무척이나 먼// 언제나 먼// 스티븐 포스터의 나라”로 그려지기도 한다. 이처럼 시인이 회구하는 ‘새로운 세계’란 너무 요원한 것이다. 이런 사실을 알면서도 ‘새로운 세계’를 소망한다는 것은 분명 비극적 아이러니에 해당한다. 그러나 현실 세계든 환상적인 추상 세계든 그 어디에도 속할 수 없다는 영원한 상실인으로서의 자의식을 좀처럼 내보이지 않는다는 데에 김종삼의 시의 매력이 있다.

한편 이 ‘새로운 세계’에 다른 누구도 아닌 ‘예술가’들이 살고 있다는 것을 통해 ‘예술’만이, ‘아름다움’만이 ‘지금 여기’의 세계와 자신을 구원할 수 있다고 믿는 시인의 의식을 엿볼 수 있다. 다음의 시는 그러한 시인의 의식이 잘 드러나 있는 작품이다.

公 告

오늘 講師陣

음악 部門

모리스 라벨

미술 部門

폴 세잔느

시 部門

에즈라 파운드

모두

缺講.

金冠植, 쌍놈의새끼들이라고 소리지름. 持參한 막걸리를 먹음.
教室內에 쌓인 두터운 먼지가 다정스러움.

金素月

金洙暎 休學屆

全鳳來

金宗三 한 귀퉁이에 서서 조심스럽게 소주를 나눔. 브란덴브르
그 협주곡 제五번을 기다리고 있음.

教舍

아름다운 레바논 골짜기에 있음.

- 「시인학교詩人學校」 전문

위의 시 또한 비현실적인 추상 공간이 형성된 예를 보여준다. 환상을 통해 창조된 이 가상의 공간은 “아름다운 레바논 골짜기”에 있는 ‘시인들의 학교’이다. 학생들은 ‘시인’들이며, 선생님들은 모두 자기 예술분야의 대가들이다. 그런데 선생들의 결강으로 수업이 이루어지지 않자 시인들은 욕을 하며 불평을 터뜨리거나 한쪽 구석에서 술을 먹는다. ‘나’ 김종삼은 그 와중에도 음악이 흘러나오길 기다리고 있다.

위에서는 이처럼 평화로운 예술 학교의 광경이 펼쳐져 있다. 낮익은 예술가들과 시인들의 이름은 그 자체만으로도 아름다움을 환기시키기에 충분하다. 그리고 이곳에서는 아무런 가식이나 위장이 필요 없다. 화를 내고 싶으면 화를 낼 수 있는 자연스러움이, 음악을 듣고 싶다면 어떤 방해도 없이 들을 수 있는 여유와 안정이 넘쳐 흐르고 있다. “두터운 먼지”마저 다정스러울 만큼 친밀감이 오가며, 타락한 현실로부터 벗어난 이들이 한데 어울려져 있다. 앞서 살펴본 「꿈 속의 향기」 나 「꿈 속의 나라」 처럼 위의 시에서도 시인이 회구하는 ‘새로운 세계’의 모습이 잘 형상화되어 있다. 단지 앞의 시들과 다른 것은 ‘내’가 예술가들을 찾아가 일대일의 관계를 맺는

것과 달리 여럿의 ‘타자’들이 서로 서로 친근한 관계를 맺으면서 ‘학교’라는 공동체를 이루고 있다는 점이다.

그렇다면 이들이 이러한 공동체를 이룰 수 있는 원동력은 무엇일까. 그것은 그들 모두가 ‘아름다움’을 창조해내는 ‘예술가’들이라는 것, 다시 말해 ‘아름다움’을 추구하고 그것을 창조하는 자들이라는 점에 있다. ‘아름다움’에의 희구는 그들을 한데 모일 수 있도록 만드는 원동력이다. 이를 통해 우리는 김종삼이 ‘예술’에 부여하고 있는 의미를 짐작할 수 있다. 김종삼은 ‘예술’이야말로 단절된 상태에 있는 인간들을 구할 수 있는 인간으로 하여금 행복한 삶을 누릴 수 있도록 하는 근본적 해결책이라고 믿고 있는 것이다. 그리고 예술의 아름다움을 통해 타자들은 소외감에서 벗어나 한데 어울릴 수 있으리라 기대하고 있다. 「시인학교」에는 이러한 시인의 믿음과 기대가 숨겨져 있다. 따라서 예술을 통한 ‘아름다움’의 추구는 ‘지금 여기’의 세계를 견디게 하는 가장 큰 힘이며, 이 세계로부터 벗어나 자유를 누릴 수 있는 유일한 방법이 된다. 그의 추상의지가 ‘아름다움’의 추구로 집중된 것은 이런 맥락에서 볼 때 자연스러운 귀결이라 할 수 있다. 세계가 상실된 재난 앞에서 시인이 자신을 지탱할 수 있었던 유일한 힘은 바로 그 자체로 완전한 ‘아름다움’에의 지향에 있었던 것이다.

3) ‘아름다움’의 세계와 ‘순간’적 초월의지

‘아름다움’에 대한 김종삼의 각별한 애정은 그를 미학주의자, 예술주의자, 심미주의자 등으로 불리게 만들었다. 그러나 그에 대한 엄밀한 해명은 제대로 이루어지지 않은 채 선형적인 비관주의의 결과로 인식되어 왔다. 하지만 ‘아름다움’에 대한 그의 강한 희구는 삶의 조건이 박탈된 현실을 견디기 위한 시인으로서의 미학적 방어기제였으며, 실제 세계의 거칠음과 불안정성에 위안을 가져다줌으로써 ‘삶을 살아갈 만한 것’으로 만드는 원초적 힘이였다.

그렇다면 김종삼이 추구한 ‘아름다움’의 특징은 무엇인가. 그것은 아름다운 어떤 것을 모사하거나 재현하는 것이 아니라, 실제로부터 이탈된 사물들이 주관적으로 배

치되면, 그것이 그 자체로 ‘아름다움’을 환기하는 성질의 것이다. 다음 작품은 이러한 원리를 통해 형성되는 ‘아름다움’의 특징을 잘 보여준다.

내용 없는 아름다움처럼

가난한 아희에게 온
서양 나라에서 온
아름다운 크리스마스 카드처럼

어린 羊들의 등성이에 반짝이는
진눈깨비처럼

- 「복치는 소년」 전문

이 작품은 “가난한 아희” 앞으로 온 한 장의 “크리스마스 카드”, 그리고 그 안에 그려진 ‘복치는 소년’, “어린 羊들”, “진눈깨비” 등을 형상화한 작품이다. 본텍스트와 제목간의 연관성이 약하고, 이미지간의 연결이 낯설기 때문에 논리적인 인과성을 밝히기가 쉽지 않다. 그러나 전후 맥락을 고려할 때, 이러한 해석이 가장 타당한 것으로 보인다.

그런데 위의 시는 이러한 해석 외에 더 주의 깊게 보아야 할 것이 있다. 미완성의 문장 구조와 전통적인 수사법의 파괴에 따라 환기되는 ‘아름다움’의 속성이 그것이다. 우선 ‘-처럼’은 원관념(취지)을 위해 보조관념(수단)을 빌리는 비유법으로, ‘취지’ 자체를 얼마나 잘 드러내는가가 중요시된다. 그리고 ‘취지’를 드러내기 위한 ‘수단’의 적합성이 비유의 우열을 최종적으로 판가름한다. 이처럼 전달 내용이나 관념을 더 중요하게 취급하는 것이 전통적인 수사학의 원리이다. 그런데 이 작품은 이와 같은 원리에서 벗어나 있다. ‘취지’는 숨겨져 있고 ‘수단’만이 남아 있는 까닭에, ‘아름다움’이나 ‘크리스마스 카드’, ‘진눈깨비’는 ‘취지’에 종속되지 않은 채 스스로 독자성을 유지하고 있다. 물론 ‘복치는 소년’을 1연에서 3연까지의 ‘-처럼’ 뒤에 놓으면 각각의 연은 완결된다. 하지만 위에서의 이미지들은 ‘복치는 소년’이라는 원관념을 더

잘 드러내기 위해 동원된 ‘수단’들이 아니다. 각 연 뒤에 ‘복치는 소년’을 놓는다 해도 ‘복치는 소년’에 대해 우리가 알 수 있는 정보는 거의 없다. 다시 말해 이 작품은 ‘복치는 소년’이라는 하나의 대상만을 형상화한 작품이 아니다. 각각의 이미지들이 각기 독립적으로, 상호간의 작용으로 ‘아름다움’을 구현하고 있다는 점이 위 시의 가장 큰 특징이다.

그렇다면 이런 방식으로 드러나는 ‘아름다움’의 속성은 무엇일까. 시의 제목인 ‘복치는 소년’은 세계 명작 선집에서 만났음직한 주인공을 연상시킨다. 동화적 이미지인 ‘복치는 소년’은 “가난한 아희”로, 다시 “서양 나라”로 이어진다. ‘가난한 아희’는 다른 시에서처럼 때묻지 않은 ‘순수’를 표상으로, 그런 “아희”에게 날아온 ‘서양 나라의 카드’는 미지의 대상으로 나타난다. 그리고 그 ‘카드’는 자비와 은혜, 사랑과 평화의 상징인 “크리스마스”를 대신하고 있다. 순진 무구와 순결, 미지의 것이 주는 이 환상적인 ‘아름다움’은 특히 마지막 연에서 가장 고조된다. “어린 양들의 등성이에 반짝이는/ 진눈깨비”는 “복치는 소년”, “가난한 아희”, “서양 나라”, “크리스마스 카드”로 점층화된 환기력에 의해 말로 형용하기 힘든, 순수하고 티없는 ‘아름다움’을 이룬다. 김종삼이 궁극적으로 구현하고자 한 ‘아름다움’이란 이처럼 잡티 하나 없이 정제된 ‘순수미’의 상태를 뜻한다.¹⁹⁹⁾

이러한 ‘순수미’는 그 자체로 절대적인 것인데, 이는 시의 형식에서도 나타난다. 미완결의 문장과 전통적인 수사법의 거부, 그러한 방법을 통해 형성된 자율적인 이미지의 병치는 ‘순수미’가 어떤 것에 종속되거나 부가된 것이 아니라, 그 자체로 충족되고 완결되는 것임을 형식면에서 반영하고 있다. 그리고 “내용 없는 아름다움”이라는 시어 속에는 ‘아름다움’의 자율성을 중시하는 시인의 인식이 엿보인다. 이처럼 압축된 이미지의 구조를 통해 스스로 자율적인 ‘순수미’의 공간을 태어나게 함으로써, 시인은 자신이 처한 ‘지금 여기’에서 벗어나 추상적인 공간으로 초월하게 된다.

199) 이때 ‘순수미’란 발레리가 주장한 ‘순수시’의 개념에 가까운 미(美)라 할 수 있다. 발레리는 ‘순수시(혹은 절대시)’를 오로지 시적 요소로만 형성되는 시, 비시적인 요소를 일체 배제한, 투명한 결정체와 같은 시로 설명한다. 그리고 우주의 궁극에는 ‘음악’(이때 음악은 악기를 떠난 참된 음악적 성격을 의미함)이 편재되어 있는데, ‘순수시’의 시작(詩作)은 바로 거기에 이르려는 하나의 노력이라고 말한다. 김종삼은 실제로 「의미의 백서(白書)」에서 자신이 발레리의 생각과 일치함을 밝힌 바 있다. 발레리의 순수시론에 관해서는 유제식, 『폴 발레리 연구』, 신아사, 1983, 163~166쪽 참조.

이로써 김종삼이 추구하는 ‘아름다움’의 속성, 즉 “내용 없는 아름다움”의 의미는 분명해지는데, 이는 시어의 사전적인 의미만을 놓고 볼 때 자칫 ‘형식미’의 강조로 오해될 수 있지만, “내용 없는 아름다움”에 담긴 진정한 의미는 내용인 동시에 형식인 상태, 내용이 곧 형식이며, 형식이 곧 내용인 ‘아름다움’이라 할 수 있다.

그렇다면 내용과 형식이 완벽하게 결합된 예술은 가능한가. 김종삼은 그러한 최상의 경지로 다음 아닌 ‘음악’을 상징하고 있다. ‘음악’은 비재현적인 예술의 본보기로, 음악은 무엇을 말하여야 할 의미나 명료한 의미를 제기하여야 할 의무를 지니지 않되, 음향을 구사하여 말은 바 구실을 다하는 담화로 제시되기 때문이다.²⁰⁰⁾ 페이터는 음악이 지닌 이러한 특성을 다음과 같이 설명한다. “내용과 형식의 완전한 동일화라는 이상을 가장 잘 실현한 예술은 음악이다. 음악은 최고의 순간에 목적을 수단에서 구별할 수 없으며, 형식을 내용에서 구별할 수 없으며, 주제를 표현에서 구별할 수 없다. 그들은 서로 서로의 속에 함축되어 침투된다. 그래서 시보다는 음악에서 완전한 예술의 진정한 형태를 찾아볼 수 있다.”²⁰¹⁾ 이처럼 음악은 내용과 형식이 구분되지 않는, 내용이 곧 형식인 예술이다. 그 결과 완벽하게 구현된 ‘아름다움’의 중심에 ‘음악’이 놓이게 된 것이다.

김종삼 시의 주된 특징으로 지적되었던 음악 지향성은 ‘아름다움’의 추구라는 맥락에서 비로소 이해될 수 있다. 김종삼은 실제로도 음악에 매우 심취했으며, 자신이 시작(詩作)에 임할 때 ‘음악’적 영감을 떠올린다고 고백한 바 있는데,²⁰²⁾ 시인이 남긴 시 중 음악적 소재가 제목인 시가 18편, 음악적 용어를 직접 사용한 시가 무려 49편에 이르고 있다는 점은 이러한 사실을 뒷받침해준다.

그런데 주의해야 할 것은 음악 지향성이 ‘음악성’의 추구하고 동일한 것은 아니라는

200) M. 뒤프렌, 『미적 체험의 현상학』, 김채현 옮김, 이화여대출판부, 1991, 434쪽 참조.

201) Pater, 『The Renaissance』, Macmillan, P.139.(최재서, 『문학원론』, 신원도서, 1976, 152쪽에서 재인용)

202) 김종삼은 자신의 산문 중 하나인 「면 ‘시인의 영역’」에서 “내가 시작(詩作)에 임할 때 뮤즈 구실을 해주는 네 요소가 있다. 명곡 <목신의 오후>의 작사자인 스테판 말라르메의 준엄한 채찍질, 화가 반 고흐의 광란 어린 열정, 불란서의 건달 장 폴 사르트르의 풍자와 아이러니컬한 요설(饒舌), 프랑스 악단의 세자르 프랑크의 고전적 채취-이들이 곧 나를 도취시키고, 고무하고, 채찍질하고, 시를 사랑하게 하고, 쓰게 하는 힘이다.”(김종삼, 『김종삼 전집』, 권명옥 편, 나남, 2005, 303쪽)라고 고백하면서, 자신의 시가 곧 ‘음악’의 상태를 지향하고 있음을 밝혔다.

점이다. 보통 시의 ‘음악성’이란 정형적인 율격이나 운율, 혹은 소리를 통해 형성되는 리듬감을 가리킨다. 하지만 김종삼은 그러한 시의 ‘음악적 형식’을 추구한 것이 아니라, ‘음악’의 상태, ‘음악’의 경지를 시각적으로 이미지화한다. 그 결과 ‘음악’의 상태를 지향함에도 불구하고 김종삼의 시는 그다지 리드미컬하지는 않다. 그보다는 ‘음악’을 접하는 ‘순간’, 그 순간 체험하게 되는 ‘찰나’적인 환상을 형상화한다.

세자아르 프랑크의 音樂 ‘바리아송’은
夜間 波長
神의 電源
深淵의 大溪谷으로 올려퍼진다

밀레의 고장 바르비종과
그 뒷장을 넘기면
暗然의 邊方과 連山
멀리는
내 영혼의
城郭

- 「최후最後의 음악音樂」 전문

아뜨리에서 흘러 나오던
루드비히의
奏鳴曲
素描의 寶石길

한가하였던 娼街의 한낫
옹기 장수가 불던
單調

- 「아뜨리에 환상幻像」 전문

인용한 시들의 공통적인 특징은 ‘음악’의 경지를 시각적으로 이미지화하는 고도의 추상을 통해 내용 분석 자체를 의미 없는 작업으로 만들었다는 점과 여백을 통해 ‘음악’의 흐름을 표현하였다는 점이다. 그리고 음악에 근거한 시인의 상상력이 환상적인 공간을 자유롭게 넘나들면서, 고통스러운 현실로부터 벗어나고 있음 또한 엿볼 수 있다. 이처럼 ‘음악’은 절대적인 ‘순간’으로의 몰입을 가능하게 하며, 현실과 꿈, 현실과 환상의 경계를 무화시키는 역할을 한다. 따라서 ‘음악’은 시인으로 하여금 ‘아름다움’의 세계에 도달하도록 하는 원동력이자 초월의지가 닿을 수 있는 가장 이상적인 상태의 ‘아름다움’인 것이다.

한편 이러한 음악 지향성은 김종삼의 시를 ‘절제’와 ‘침묵’의 미(美)로 이끈다. 과장된 반항과 경멸, 무조건적인 파괴와 부정으로는 순도 높은 ‘음악의 상태’를 구현할 수 없는 까닭에, 이때 무엇보다 요구되는 ‘절제’의 태도이다. 김종삼 시에서 극도의 압축과 정제된 언어 구사가 두드러지는 것도 이 때문이다. 이러한 ‘절제’의 태도로 인해 그의 시는 ‘여백’과 ‘침묵’의 상태를 유지하게 된다. 다음 시는 김종삼의 음악지향성을 보여주는 대표적인 작품이다.

물

닿은 곳

神恙의

구름밑

그늘이 앉고

杳然한

옛

G·마이나

- 「G·마이나」 전문

음악이 흐르는 ‘순간’을 시각적으로 이미지화하고 있는 이 작품은 ‘침묵’에 가까운 언어 사용이 두드러진다. 연과 연 사이에 놓여 있는 강한 여운은 이 ‘침묵’으로부터 생겨난 것이다. 말해지지 않은 것과 말할 수 없는 것을 말해진 바 속에 현존하게 하는 발현 방식이 바로 ‘침묵’의 언어이다. 다시 말해 생략과 축약, 극단적인 섬세함, 말들의 결합이 낳는 불가사의한 낯성, 독자의 내부를 파고드는 암시적 반향, 그 자신 속에 은폐되어 있는 정적, 거기서 한 걸음만 더 나아가면 말문을 닫을 수밖에 없게 되는 발언이 바로 시의 ‘침묵’이다.²⁰³⁾

그런데 이러한 ‘침묵’은 언어의 한계를 인식한 데서 비롯된다. 언어는 논리적인 의미 연관이나 내용 전달로부터 자유로울 수 없는 까닭에 내용과 형식이 동일화되는 ‘음악’의 경지를 표현하는 데는 한계가 있기 때문이다.²⁰⁴⁾ 시인은 의미 전달에 묶여 있는 언어가 음악의 상태를 해칠 우려가 있음을 간파하고, 차라리 ‘침묵’을 선택하게 된 것이다. ‘침묵’에 잠긴 이러한 ‘음악’의 상태는 김종삼이 열망하는 ‘아름다움’의 최고 경지이자 ‘새로운 세계’의 완성태라 할 수 있다. 김종삼 시 가운데에서도 「라산스카」 시편들은 이러한 절대적인 아름다움의 현현을 보여주는 대표적인 작품들이다.

바로크 시대 음악 들을 때마다
 팔레스트리나 들을 때마다
 그 시대 풍경 다가올 때마다
 하늘나라 다가올 때마다
 맑은 물가 다가올 때마다
 라산스카
 나 지은 죄 많아
 죽어서도

203) H. 프리드리히, 앞의 책, 209~210쪽 참조.

204) 니체는 『비극의 탄생』에서 ‘음악’을 모방하는 것이 서정시의 근본정신이라고 설명한다. 그러나 시가 음악이 될 수 없는 이유로 언어의 한계를 지적하고 있다. “음악은 한 사람의 가슴에 있는 근원적 모순과 근원적 고통에 상징적 관계를 맺고 있으며, 따라서 모든 현상들 위에 있고, 모든 현상들 앞에 있는 어떤 영역을 상징한다. 음악에 대조적으로 모든 현상들은 오히려 비유에 불과하다. 따라서 현상들의 목소리이자 상징으로서의 ‘언어’는 절대로 음악의 가장 깊은 속뜻을 외부로 표출시킬 수 없으며, 오히려 언어가 음악을 모방하기 시작한 순간부터 늘 언어는 음악과 피상적인 접촉만을 하는데 멈추게 된다.(F. 니체, 『비극의 탄생』, 최승자 옮김, 청하, 1992, 58쪽 참조)

영혼이
없으리

- 「라산스카」 전문

집이라곤 비인 오두막 하나밖에 없는
草木의 나라

새로 낳은
한 줄기의 거미줄처럼
水邊의
라산스카

라산스카
인간되었던 모진 시련 모든 추함 다 꺾
고서
작대기를 짚고서

- 「라산스카」 전문

김종삼은 ‘라산스카’²⁰⁵⁾를 모티프로 삼아 모두 네 편의 시를 창작했는데, 이들의 공통된 특징은 시적 자아가 ‘라산스카’를 통해 영혼의 정화를 피하고 있다는 점이다. ‘라산스카’는 마치 자기 독백적인 암호나, 미지의 존재에 대한 감탄사처럼 보인다. 그리고 ‘라산스카’로 집중되는 각 행의 이미지들은 모두 절대적인 ‘순수함’과 ‘구원’을 상징하고 있다. 첫 번째 시의 경우 시적 자아인 ‘나’는 고풍스런 음악을 들으며, “하늘나라”와 “맑은 물가”가 가까이 다가옴을 느낀다. 그와 동시에 ‘라산스카’를 떠올리고, 불구가 된 나의 “영혼”을 생각한다. “죽어서도/ 영혼이 없으리”라는 회한과 비탄의 어조 속에는 ‘라산스카’를 통해 자신의 영혼을 거짓 없이 드러내고 싶어 하는 시적 자아의 마음이 담겨 있다.

205) ‘라산스카’는 뉴욕에서 활약했던 소프라노 가수의 이름이다.(김인환, 「소설과 시」, 『상상력과 원근법』, 문학과지성사, 1993, 105쪽 참조)

두 번째 시의 경우 ‘라산스카’는 생명력의 상징인 ‘나무’들에 둘러싸여서, 새로 막 태어난 “한 줄기의 거미줄”처럼 “작대기를 짚고” 서 있다. 인간이기에 겪을 수밖에 없었던 그 “모든 추함”을 겪고서, “작대기” 하나에 몸을 의지한 채 세속의 삶과는 상관없이 승고하고 순결한 존재로 서 있는 것이다. 인간으로 태어난 이상 피할 수 없었던 현실의 모든 고통을 지나 스스로 순결해진 한 사람으로 ‘라산스카’는 존재하고 있다. 이러한 ‘라산스카’의 모습을 통해 우리는 김종삼이 염원하는 자신의 모습이 무엇인가를 짐작할 수 있다. 시인은 모든 질곡으로부터 벗어나, ‘아름다움’이 선사하는 충만한 생명력 속에서 한 사람의 범인(凡人)으로 남고 싶은 것이다. 이처럼 ‘라산스카’는 절대적인 ‘순수미’의 결정체이자 예술적으로 고양된 시적 자아의 자화상으로 우리 앞에 나타난다.

이처럼 김종삼의 시에서 ‘음악’은 ‘아름다움’의 정점을 구현하며, 이러한 ‘아름다움’은 ‘지금 여기’의 세계를 치유할 수 있는 유일한 것으로 그려진다. 그리고 그에 대한 지향은 시인으로 하여금 이 세계를 ‘살만한 것’, ‘견딜만한 것’으로 만드는 원동력이 되는 까닭에 그 뿌리는 더욱 깊다. 다음 작품은 ‘음악’이라는 예술을 통해 ‘지금 여기’의 세계가 ‘새로운 세계’로 변할 수 있으리라 기대하는 시인의 믿음을 잘 보여준다.

볼프강 아마데우스 모짜르트의
아름다운 플루트 협주곡이
녹음이 짙어가는
초여름 햇볕 속에
어느 산간 지방에
어느 고원지대에
가난하여도 착하게 사는 이들 사이에
떠 오르고 있다
빛나고 있다
이런 때면 인간에게 불멸의 광명이라는
것이 무엇인가를

조그마치라도 알아 낼 수는 없지만
그저, 상쾌하기만 하다.

- 「음악」 전문

위의 시에서는 ‘음악’을 통해 ‘지금 여기’의 세계를 ‘새로운 세계’로 동화시키려는 시인의 의지를 읽어낼 수 있다. 시인의 ‘추상’ 의지가 예술적 고양과 선취의 원리가 될 수 있는 것은, 위의 시처럼 이 세계가 도달해야 할 바람직한 상태가 무엇인지를 미리 체험할 수 있도록 하기 때문이다. 시인은 ‘예술’을 통해, 예술이 구현하는 ‘아름다움’을 통해 자신이 처한 이 세계가 살만한 곳으로 바뀌길 희망하고 있다. 그리고 그러한 ‘아름다움’을 이 땅의 모든 이가 공유하길 기원한다.

‘아름다움’에 대한 시인의 지향은 이처럼 자족적인 욕구에 머물지 않는다는 점에서 중요하다. 김종삼은 “가난하고 착한 이들”이 모두 잘 살 수 있는 세계가 예술을 통해 구현되기를, 음악이 만들어내는 아름다운 선율이 “빛”나는 것처럼 자신의 시 속에 창조된 아름답고 조화로운 세계가 실제 현실에서도 펼쳐지길 소망했던 것이다. 이런 맥락에서 볼 때 그의 시세계가 ‘평화’라는 주제로 수렴된 것은 전혀 어색한 귀결이 아니다.

하루를 살아도
온 세상이 평화롭게
이들을 살더라도
사흘을 살더라도 평화롭게

그런 날들이
그날들이
영원토록 평화롭게—

- 「평화롭게」 전문

비 바람이 휘청거린다
매우 거세이다

간혹 보이던
눈두막 매던 사람이 멀다.

산 마루에 우산
받고 지나가는 사람이
느리다.

무엇인지 모르게
평화를 가져다 준다.

머지않아 園頭幕이
비게 되었다.

- 「원두막園頭幕」 전문

「평화롭게」는 시어의 단순한 반복과 ‘하루, 이틀, 사흘’로 점층화되는 시간의 누적을 통해 평화로운 세상을 갈망하는 시적 자아의 바람을 강하게 환기시킨다. 김종삼에게 ‘평화’란 시를 통해 추구되는 서정적 전망으로, 그 속에는 현실에서 실현되길 바라는 ‘세계의 상’이 직접 투사되어 있다. 따라서 시인이 회구하는 ‘꿈’과 ‘환상’의 세계, 아름다움의 ‘음악’의 세계는 모두 ‘평화’를 구현한 세계라고 할 수 있다.

‘평화’는 인간이라면 누구나 염원하는 이상적인 유토피아이다. 그러나 김종삼이 말하는 ‘평화’는 이와 다르다. 시인이 염원하는 ‘평화’는 ‘지금 여기’에 대한 희망이 완전히 상실된 가운데 회구되는 것으로, 그 속에는 어떤 비극적 성격이 함축되어 있다. 김종삼의 ‘평화’는 세계를 긍정하고, 세계의 발전을 낙관하는 사람들이 꿈꾸는 풍요로운 삶의 질서가 아니다. 「원두막」에서 시인은 거센 “비 바람” 때문에 ‘사람들’이 느려지고 멀어지다가 급기야 아무 것도 남지 않게 된 빈 적막함을 ‘평화’의 상태로 그리고 있는데, 이는 시인이 소망하는 ‘평화’란 단지 아무 일도 일어나지 않는 상태, 그저 고요하고 적막한 상태를 의미하는 것임을 보여준다. 시인은 “이 세상에 계속해 온 참상들”(「무제」)이 잠시 중단되어 조용해진 것만으로도 ‘평화로우움’을 느끼는 것

이다. 그 결과 절대적인 ‘음악’의 경지에 몰입할수록, 그리하여 ‘평화’에 근접하고자 할수록 찰나적인 극치의 ‘순간’만이 의미 있게 된다.

머지 않아 나는 죽을거야
산에서건
고원지대에서건
어디메에서건
모짜르트의 플루트 가락이 되어
죽을거야
나는 이 세상엔 맞지 아니하므로
병들어 있으므로
머지 않아 죽을거야
끝없는 평야가 되어
뭉게 구름이 되어
양떼를 몰고 가는 소년이 되어서
죽을거야

- 「그날이 오며는」 전문

김종삼 시에서 ‘평화’는 풍족한 삶의 안녕과는 거리가 멀다. 현재의 영위를 통해 미래가 도래하는 것이라 할 때, ‘지금 여기’의 구체적 삶이 상실된 채로는 이런 소박한 ‘평화’의 실현마저도 불가능하기 때문이다. 따라서 시인이 회구하는 ‘평화’는 ‘지금 여기’의 문제와 부딪혀서 얻게 되는 최종의 산물이 아니라, ‘음악’을 통해 얻을 수 있는 ‘찰나적인 고요함’이다. 그런 까닭에 참된 ‘평화’는 환상적인 ‘아름다움’ 속에서만 존재한다. 따라서 시 밖을, 예술 밖을 떠나는 순간 ‘평화’는 깨질 수밖에 없다. 그리고 ‘음악’을 통해 얻을 수 있는 몰입의 경지가 영원한 정지된 ‘순간’의 것이라면, 평화는 바로 그 정지된 ‘순간’의 ‘침묵’을 의미할 뿐이다. ‘음악’의 경지에, ‘평화’의 상태에 도달하고자 할수록 침묵은 더욱 승하게 된다.

따라서 ‘평화’ 속에는 필연적으로 죽음이 드리워질 수밖에 없다. 영원한 침묵은 죽

음뿐이기 때문이다. 「그날이 오며는」과 같이 ‘음악’의 상태와 ‘평화’에 대한 염원이 강렬해질수록 스스로를 ‘죽어야 하는 자’ 혹은 ‘죽을 수밖에 없는 자’로 규정하게 되는 상황은 바로 이 때문이다. 결국 세계상실의 재난 속에서 추구된 ‘아름다움’은 시인으로 하여금 자신이 처한 상황을 견딜 수 있도록 하는 힘인 동시에 스스로를 ‘죽음’을 향해 가도록 이끄는 결과를 낳는다.

그럼에도 불구하고 ‘아름다움’을 향한 김종삼의 추구는 중요한 의의를 지닌다. 이러한 심미주의적 태도 속에는 세계의 낙관적 발전이라는 표면 구조 뒤에 어두운 몰락이라는 심층 구조가 형성되고 있다는 시인의 의식이 담겨 있다.²⁰⁶⁾ 다시 말해 세계의 상실을 ‘아름다움’을 통해 극복한다는 것에는 전통적인 규범의 유지나 합리적인 이성의 힘, 기존 체제의 발전과 그것의 지속을 회의하는 비판적 의식이 전제되어 있다. 이성을 통해서는 긍정적인 유토피아를 꿈꿀 수 없는 까닭에 억압적인 사회 전개에 대응하고자 하는 미적 태도로 ‘찰나적인 극치의 순간’이 만들어내는 ‘아름다움’에 의 경사가 나타나게 된 것이다. 따라서 삶의 세계로부터 이탈되어 보이는 예술지상주의적 태도는 기존 생활 세계에 대한 비판성으로 전환될 수 있다.²⁰⁷⁾

실현 불가능한 ‘헛것’임을 알면서도 ‘꿈’과 ‘환상’을 통해 ‘새로운 세계’를 회구한다는 것, ‘예술’ 밖에서는 한순간도 존재할 수 없음을 알면서도 ‘찰나’와도 같은 절대적인 ‘순수미’를 지향한다는 것, 시인의 이런 태도야말로 ‘지금 여기’의 세계가 ‘새로운 세계의 상’과 얼마나 동떨어져 있는가를 암시하는 것이라 할 수 있다. 이런 맥락에서 볼 때 현실 도피적이라는 이유로 김종삼의 심미주의적 태도를 평가 절하하는 것은 일방적인 선입견일 뿐이다. 김종삼의 ‘아름다움’에의 지향은 타락한 현실에 맞서 시인이자 예술가로서 자기 동일성과 순결성을 지키기 위한 방법이었으며, 세계의 ‘악한 의지’를 목격한 자로서의 미적 대응이었다는 것, 그리고 그것이 현실의 불모성을 간접적으로 질타하는 것이었음을 이해할 때, 비로소 김종삼 시의 현대적 면모를 온전히 이해할 수 있게 된다.

206) 최문규, 「예술지상주의의 비판적 심미적 현대성」, 앞의 책, 54쪽.

207) 최문규, 위의 글, 53쪽 참조.

V. 결론

본 논문은 순수시의 전형으로 일컬어지는 김춘수와 김종삼 시의 허무의식의 특질을 규명함으로써, 그동안 소극적으로 평가되어 온 허무의식과 순수시에 대한 새로운 이해의 토대를 마련하려는 데 그 목적이 있다. 1950년대 시에서 김춘수와 김종삼과 같이 시적 사유나 지향점을 등을 전적으로 허무의식에 기반해 두고 있는 경우는 찾아보기 어렵다. 김춘수와 김종삼은 일관되게 허무의식을 견지하면서 독특한 자기 시 세계를 구축해왔다. 따라서 두 시인의 정신적 지향을 탐색하기 위해서는 이들의 시 세계를 지배하고 있는 허무의식을 고찰하는 것이 필요하다.

특히 본 논문이 주목하는 바는 두 시인이 시간의 미학에 대한 탐구를 통하여 존재의 의미를 확인하고자 하였다는 점이다. 김춘수와 김종삼이 시에서 보여준 ‘탈시간성’의 시적 전략 및 ‘순간’에의 몰입은 이들이 새로운 삶의 질서를 위한 시간의 탐색에 매진하였다는 점을 시사한다. 따라서 본 논문은 두 시인의 허무주의적 사유가 시간의 식이라는 범주 안에서 어떻게 나타나며, 그것이 두 시인의 정신적 지향을 형성하는데 있어 어떠한 작용을 하는가에 주안점을 두고자 하였다.

허무주의는 ‘새로운 삶의 질서’를 정립하려는 인간적 태도로서, 근대의 부정정신의 산물이라 할 수 있다. 그러므로 허무주의는 ‘근대적 시간에 대한 반응’으로 이해될 수 있다. 허무주의를 근대의 역사적 현실에 대응해가면서 인간 삶의 지침을 모색하기 위한 노력이라고 할 때, 이는 필연적으로 어떤 시간적 전망과 관련지어지기 때문이다. 따라서 본 논문에서는 모순적인 근대의 시간의식이 유토피아 충동과 반유토피아 충동으로 분화되어 나타나는 과정에 주목하면서 이를 허무주의의 다양성 안에 포괄될 수 있는 연대기적 시간, 즉 역사철학적 시간에 대한 비판이라는 것을 밝히고자 하였다.

이를 토대로 3장에서는 김춘수와 김종삼 시에 나타나는 허무의식에 관하여 고찰하였다. 두 시인의 시작행위는 허무의식에 의해 촉발된 면이 강하다. 김춘수의 경우 존재론적 본질에 대한 실존적 허무와 존재에 대한 탐구를 통해 세계에 대한 한계를 인

식하고, 역사에 대한 혐오와 부정적 사유를 드러내고 있다. 또한 김종삼의 허무의식은 한국전쟁에 의해 촉발된 것으로, 이를 통해 세계에 내재하고 있는 폭력성을 체험한 결과라고 할 수 있다. 그리하여 시인의 의식은 더 이상 자아와 조화로운 관계가 유지되는 세계, 인간이 내부로부터 체득할 수 있는 세계는 사라져버렸다는 ‘세계상실의식’으로 변모해간다. 이 ‘세계상실의식’이야말로 김종삼 시에 나타난 실존적 허무의 본령이라 할 수 있다.

이와 같은 허무의식은 두 시인의 시세계의 전개과정 및 정신적 지향을 해명하고 시사적 위치를 자리매김하는 데 중요한 실마리를 제공한다. 김춘수와 김종삼에게 있어 허무의식이 주목되는 이유는 두 시인이 이를 통하여 ‘새로운 삶의 질서’를 모색하고자 하였다는 데 있다. 이와 관련하여 특히 주목되는 바는 이들이 추구하는 새로운 삶의 질서가 시간에 대한 치열한 사유와 미학의 산물이라는 점이다. 따라서 4장에서는 김춘수와 김종삼 시의 시간성에 주목하면서, 두 시인의 허무주의적 사유가 시간의 미학으로 어떻게 나타나며, 시작 과정에서 어떠한 작용을 하는지를 살펴보았다.

김춘수와 김종삼은 초기 시세계에서부터 독특한 시간감각을 보여주는데, 특히 현실시간을 몰가치한 것으로 여기면서 시간에 대한 기대나 전망은 무의미하다는 판단 아래 ‘순간’을 지향해 간다. 이처럼 ‘순간’에 몰입하려는 시인의 태도에는 역사적 시간의 진행에 대해 부정적으로 사유하면서, 시간은 낙관적 미래를 향해 전진한다는 근대적 시간관을 비판하는 뜻이 내재해 있다.

하지만 두 시인에게 있어서 시적 출발로서의 허무의식은 후기로 갈수록 시인의 현실적 안목과 비전에 따라 서로 상이한 시적 지향으로 귀결된다. “내 입장에서 보자면 ‘우리’는 괄호 안의 ‘우리’일 뿐이다. 즉 관념이 만들어낸 어떤 추상일 뿐이다”라는 김춘수의 말에도 잘 드러나듯이, 김춘수에게 ‘우리’는 역사적 폭력의 기억과 불가분의 관계를 맺고 있다. 따라서 그에게 ‘우리’는 ‘이데올로기’의 폭력을 행사하는 주체에 다름 아니다. 따라서 김춘수는 자신의 역사적 체험을 공동체적 체험으로 확장시키기보다는 개별적인 존재의 문제에만 몰두함으로써 극단적인 개인화와 고립화를 지향하면서 내면적 질서를 모색해간다. 이렇게 창조된 것이 바로 ‘무의미시’이며, 이 미학적 세계에서 객관적이며 물리적인 시간은 무화되며, 오로지 ‘순간’만을 의식할

수 있는 내적인 시간만이 존재한다.

반면 김종삼은 자신과 처지가 같은 소외된 자들에게서 시선을 놓지 않는 까닭에, 김춘수와 같은 과격한 추상의 세계로 나아가지는 않는다. 김종삼의 추상화 방식은 소극적 차원과 적극적 차원으로 나누어 볼 수 있다. 먼저 소극적 의미의 추상이 자율적인 이미지의 병치를 통해 시의 자율성을 극대화시키는 방식이다. 이러한 추상 방식은 세계상실의 필연적 결과인 ‘공허’를 형상화하기 위함으로, 이를 통해 시적 자아의 내면을 차지하고 있는 ‘공허’의 정조가 가시적으로 드러난다. 하지만 이미지의 병치를 통해 창조된 절대적인 사물의 공간은 시적 자아를 역소외시킴으로써 ‘무상성’과 ‘덧없음’을 강하게 환기시킨다. 이러한 ‘덧없음’을 극복하기 위해 시인의 추상의지는 새로운 세계를 창조하는 적극적 방법론으로 바뀌게 된다. 하지만 이때도 김종삼은 극단적인 무의미의 세계로 나아가지는 않는다. 그가 구축하고자 하는 ‘새로운 세계’란 ‘고향’과도 같은 것으로, 잃어버린 자기 동일성을 확보하려는 노력이 반영된 세계이다. ‘지금 여기’와는 달리 소외와 단절, 불화와 갈등, 폭력과 광기 등이 전혀 없는 조화로운 세계가 그것이다. 이처럼 잡티 하나 없이 정제된 순수미의 상태, 내용과 형식이 분리되지 않은 완벽한 예술의 세계가 구현하는 아름다움이야말로 ‘지금 여기’의 세계를 치유할 수 있는 유일한 해결책으로 제시된다.

그런데 문제는 김춘수와 김종삼은 현실 한계를 넘어서려는 충동에 부응하고자 시작 활동에 몰입하지만, 그 시작 활동을 통해서 재차 한계를 인식하게 된다는 점이다. 김춘수가 추구한 새로운 삶의 질서와 시적 자유는 ‘놀이의 세계’가 그러하듯이 무한한 가능성으로서의 자유가 아니라 인공적 심미성 안에서의 자유이다. 김종삼이 회구하는 ‘평화’ 역시 ‘아름다움’ 속에서만 존재한다. 그것은 자족적인 심미성의 세계 밖으로 나가는 ‘순간’ 깨질 수밖에 없다. 따라서 오직 찰나적인 극치의 순간에만 심미적 평화는 유지될 수 있다.

그러나 새로운 세계에 대한 두 시인의 열망과 그것의 시적 구현은 세계의 악한 의지를 목격한 자로서의 미적 대응이었다는 점에서, 그리고 이들이 보여준 ‘탈시간성’의 시적 전략은 비록 허구적이며 상상적이지만, 실제 역사의 시간형식들에 맞서려는 의도를 함축한다는 점에서 오히려 더욱 ‘지금 여기’의 역사적 현재에 대한 비판적 인

식을 환기할 수 있다. 다시 말해 두 시인에게 시가 구원인 이유는 그것이 역사로부터의 도피처를 제공하기 때문이 아니라, 좀 더 적극적인 의미에서 역사의 대리인이 되거나 이데올로기로 인한 고통의 가해자와 피해자가 되지 않도록 역사와 이데올로기의 허구성을 확인시켜주기 때문일 것이다.

본 논문은 김춘수와 김종삼 시의 허무의식을 시간의 미학을 통해 살펴봄으로써, 두 시인들의 현실인식과 미학적 전략을 비교하였다. 그러나 이를 전후시에 나타난 다양한 허무의식이나 죽음에의 지향 등에 대한 폭넓은 검토로 확장하지 못한 점에서는 아쉬움이 남는다. 이 부분은 앞으로의 연구에서 보완, 확충되어야 할 필요가 있으며, 이와 같은 문제의식과 관련지어 근현대 시인들에게서 나타나는 허무의식에 대한 총체적 연구를 통해 이를 좀 더 보완해 나가도록 하겠다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김춘수, 『김춘수 전집』 1·2·3, 문장, 1986.
김춘수, 『김춘수 시전집』, 현대문학, 2004.
김춘수, 『김춘수 시론전집』 1·2, 현대문학, 2004.
김종삼, 『김종삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988.
김종삼, 『김종삼 전집』, 권명옥 편, 나남, 2005

2. 국내 논저

(1) 평론 및 소논문

- 강상대, 「김춘수론-공동체의 삶과 무의미시」, 『현대문학』, 1990. 12.
김시태, 「언어의 고독한 축제」, 『한국 현대시 연구』, 민음사, 1989.
강연호, 「김종삼 시의 내면 의식 연구」, 『현대문학이론연구』 18집, 2002.
고미숙, 「조선 후기 서민시가의 유성과 다기한 분화」, 『민족문학사 강좌 上』, 창작과비평사, 1995.
고정희, 「김춘수의 무의미론 소고」, 『김춘수 연구』, 학문사, 1982.
김영태, 「처용단장에 관한 노트」, 『현대시학』, 1970. 7.
김옥성, 「김종삼 시의 기독교적 세계관과 미의식」, 『한국언어문화』 29집, 2006.
김용태, 「김춘수시의 존재론과 Heidegger와의 거리(1)」, 『어문학교육』 12집, 1990. 7.

- , 「김춘수시의 존재론과 Heidegger와의 거리(2)」, 『수련어문논집』 17집, 1990.
- 김윤식, 「허무에서 해바라기」, 『시인 공초 오상순』, 자유문학사, 1988.
- 김인환, 「소설과 시」, 『상상력과 원근법』, 문학과지성사, 1993.
- 김재인, 「문제는 니힐리즘이다」, 『세계의 문학』, 1999 가을.
- 김재홍, 「60년대 시와 시인」, 『한국 현대시 연구』, 민음사, 1989.
- 김종길, 「실험과 재능」, 『문학춘추』, 1964. 6.
- , 「시의 곡예사」, 『문학사상』, 1985. 10.
- 김주연, 「시에서의 한국적 허무주의」, 『사상계』, 1968. 12.
- , 「시적 인식의 문제」, 『상황과 인간』, 박우사, 1969.
- , 「시적 무의미의 의미」, 『나의 칼은 나의 작품』, 민음사, 1975.
- , 「김춘수와 고은의 변모」, 『변동사회와 작가』, 문학과지성사, 1979.
- , 「명상적 집중과 추억」, 『김춘수 연구』, 학문사, 1982.
- , 「비세속의 시」, 『김중삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988.
- , 「기쁜 노래 부르던 눈물 한 방울」, 『현대문학』, 1992년 봄.
- 김준오, 「완전주의 그 절제의 미학」, 『스와니 강이랑 요단강이랑』, 미래사, 1991.
- , 「김춘수의 의미시와 소외현상학」, 『도시시와 해체시』, 문학과비평사, 1992.
- , 「현대시의 추상화와 절대 은유」, 『현대시사상』, 고려원, 1995.
- 김진성, 「베르그송과 프루스트」, 『베르그송 연구』, 문학과지성사, 1985.
- 김춘수, 「한국 현대시 계보」, 『시문학』, 1973. 2.
- , 「대상·자유·무의미」, 『심상』, 1973. 4.
- , 「도피의 결백성」, 『심상』, 1973. 11.
- , 「대상의 붕괴」, 『심상』, 1975. 7.
- , 「장편 연작시<處容斷章> 시말서」, 『처용단장』, 미학사, 1991.
- 김춘수 · 조정권, 「생활과 방법」, 『문학사상』, 1985. 10.

- 김 현, 「존재의 사물로서의 언어」, 『세대』, 1964. 7.
- , 「꽃의 이미지 분석」, 『문학춘추』, 1965. 2.
- , 「허무주의의 극복」, 『사상계』, 1968. 2.
- , 「식물적 상상력의 개발」, 『현대시학』, 1970. 4.
- , 「김춘수의 시적 변용」, 『문학과 지성』, 1970년 여름.
- , 「신화적 인물의 시적 변용」, 『문학과 지성』, 1970년 겨울.
- , 「김춘수와 유년시절의 시」, 『문학과 유토피아』, 문학과지성사, 1980.
- , 「김춘수에 대한 두 개의 글」, 『책읽기의 어려움』, 민음사, 1984.
- , 「김종삼을 찾아서」, 『김종삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988.
- 김혜순, 「시와 시간의식」, 『언어의 세계』 3집, 1983. 11.
- 라기주, 「김종삼 시에 나타난 환상성 연구」, 『한국문예비평연구』 26집, 2008.
- 류명심, 「김종삼 시 ‘한 마리의 새’ ‘양포르멜’의 텍스트 분석」, 『동아어문논집』, 1995.
- 문혜원, 「절대 순수세계와 인간적인 울림의 조화」, 『문학사상』, 문학사상사, 1990. 8.
- , 「김춘수의 시와 시론에 나타난 이미지 연구」, 『한국 현대시와 모더니즘』, 신구문화사, 1996.
- 박윤우, 「김춘수의 시론과 현대적 서정시학의 형성」, 『한국현대시론사』, 모음사, 1992.
- 박철석, 「한국의 허무주의」, 『문학춘추』, 1965. 12.
- 백은주, 「김종삼 시에 나타난 환상의 현실적 의미 고찰」, 『현대문학의 연구』 35집, 2008.
- 송경호, 「김종삼 시의 죄의식과 “집”의 상상력」, 『문학과 종교』 12집, 2007.
- 신범순, 「무화과나무의 언어」, 『한국 현대시의 퇴폐와 작은 주체』, 신구문화사, 1998.
- 신현락, 「김종삼 시의 공간구조에 관한 연구」, 『청람어문교육』 8집, 1993.
- 안병옥 「허무주의」, 『사상계』, 1956. 2.

- 오세영, 「현대문학의 본질과 공간화 지향」, 『문학사상』, 1986. 4.
- 오채운, 「김종삼 시의 농아 이미지 연구」, 『한국언어문화』 21집, 2004.
- 이건영, 「부정과 체념의 니힐리즘」, 『현대문학』, 1966. 8.
- 이경수, 「부정의 시학」, 『김종삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988.
- 이경철, 「김춘수시의 변모 양상」, 『동악어문논집』 23집, 1988. 12.
- 이기철, 「의미시와 무의미시」, 『시문학』, 1981. 11.
- 이봉래, 「신세대론」, 『문학예술』, 1956. 4.
- 이선영, 「한국문학과 허무의식」, 『언어와 문학』, 1969. 6.
- 이승원, 「김종삼 시의 환상과 현실」, 『20세기 한국 시인론』, 국학자료원, 1997.
- 이승훈, 「김춘수의 바다와 처용」, 『현대시학』, 1971. 5.
- , 「시의 존재론적 해석 시고」, 『춘천교대 논문집』 11집, 1972.
- , 「존재의 해명」, 『현대시학』, 1974. 5.
- , 「김춘수론-시적 인식의 문제」, 『현대시학』, 1977. 11.
- , 「분단의식의 한 양상」, 『월간문학』, 1979. 6.
- , 「비대상시」, 『시문학』, 1981. 11.
- , 「김춘수의 시와 시론」, 『현대시학』, 1982. 11.
- , 「존재의 기호학」, 『문학사상』, 1984. 8.
- , 「삶의 돌각담 쌓기」, 『한국문학』, 1985. 2.
- , 「평화의 시학」, 『김종삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988.
- , 「해체시와 포스트모더니즘」, 『현대시사상』, 1990년 가을.
- , 「반시와 무의미시」, 『현대시』, 1991. 3.
- , 「처용의 수난과 통사의 해체」, 『현대시사상』, 1992년 봄.
- , 「김춘수의 시론」, 『한국현대시론사』, 고려원, 1993.
- , 「포스트모더니즘의 시적 기법」, 『모더니즘 시론』, 문예출판사, 1995.
- 이위조, 「김종삼 시의 죽음 의식에 관한 연구」, 『청람어문교육』 18집, 1997.
- 이혜원, 「시적 해탈의 도정」, 『1950년대 시인들』, 나남, 1994.
- 장동석, 「김종삼 시에 나타난 “결여”와 무의식적 욕망 연구」, 『한국문예비평연

- 구』 26집, 2008.
- 장석주, 「한 미학주의자의 상상세계」, 『김종삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988.
- 전봉건, 「환상과 상처」, 『세대』, 1964. 11.
- 정재완, 「한국시와 니힐의 극복」, 『현대문학』, 1969. 6.
- 정창범, 「한국적 허무성의 구조-니힐리즘의 비교」, 『현대문학』, 1960. 8.
- 조연현, 「현대문학과 니힐리즘」, 『현대공론』, 1954. 8
- 최문규, 「예술지상주의의 비판적 심미적 현대성」, 『탈현대성과 문학의 이해』, 민음사, 1996.
- , 「역사성+심미성으로서의 <순간>」, 『탈현대성과 문학의 이해』, 민음사, 1996.
- 최원식, 「김춘수의 의미와 무의미」, 『한국 현대시사 연구』, 일지사, 1983.
- 최일수, 「니힐의 본질과 초극정신」, 『현대문학』, 1955. 10.
- , 「비평의 문학과 현대성」, 『현대문학』, 1956. 9.
- 최정식, 「지속과 순간」, 한국서양고전철학회 편, 『서양 고대 철학의 세계』, 서광사, 1995.
- 최하림, 「원초 경험의 변용」, 『창작과 비평』, 1977년 가을.
- 최현식, 「테포르마시옹 시학과 현실 대응 방식」, 『1960년대 문학연구』, 민족문학사 연구소 현대문학분과 편, 깊은샘, 1998.
- 하현식, 「미완성의 수사학」, 『한국시인론』, 백산, 1990.
- 한명희, 「김종삼 시의 공간-집·학교·병원에 대하여」, 『한국시학연구』 6집, 2002.
- , 「<오이디푸스 콤플렉스>를 통해 본 김수영, 박인환, 김종삼의 시세계」, 『어문학』 96집, 2007.
- 황동규, 「잔상의 미학」, 『김종삼 전집』, 장석주 편, 청하, 1988.
- , 「비평가로서의 엘리엇」, 『엘리엇』, 문학과지성사, 1989.

(2) 학위논문

- 강계숙, 「1960년대 한국시에 나타난 윤리적 주체의 형상과 시적 이념」, 연세대 박사학위논문, 2008.
- 권라영, 「김춘수의 무의미시 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2004.
- 권혁웅, 「한국 현대시의 시작방법 연구: 김춘수, 김수영, 신동엽의 시를 중심으로」, 고려대학교 박사학위논문, 2000.
- 김의수, 「김춘수 시의 상호텍스트성 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2002.
- 김화순, 「김종삼 시 연구 : 언술구조와 수사법을 중심으로」, 고려대학교 박사학위논문, 2011.
- 남진우, 「미적 근대성과 순간의 시학 연구-김수영·김종삼 시의 시간의식」, 중앙대학교 박사학위논문, 2000.
- 노 철, 「김수영과 김춘수의 시작방법 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 1998.
- 라기주, 「김종삼 시의 정신분석학적 연구 : 시적 환상을 중심으로」, 명지대학교 박사학위논문, 2009.
- 류명심, 「김종삼 시 연구 : 담화체계 및 은유를 중심으로」, 동아대학교 박사학위논문, 1999.
- 송승환, 「김춘수의 사물시 연구」, 중앙대학교 문예창작학과 박사학위논문, 2008.
- 이인영, 「김춘수와 고은 시의 허무의식 연구」, 연세대학교 박사학위논문, 1999.
- 이은정, 「김춘수와 김수영 시학의 대비적 연구」, 이화여자대학교 박사학위논문, 1992.
- 이창민, 「김춘수 시 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 1999.
- 임경섭, 「김춘수의 무의미시에 나타나는 “의미”」, 『인문학연구』 Vol. 17, 경희대학교 인문학연구소, 2010.
- 전병준, 「김수영과 김춘수의 시 비교 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2010.
- 정창선, 「김종삼 시 연구 : 기독교적 구원의식과 상징성을 중심으로」, 명지대학교 박사학위논문, 2010.

- 정한용, 『한국 현대시의 초월지향성 연구: 김종삼 박용래 천상병을 중심으로』, 경희대학교 박사학위논문, 1996.
- 조강석, 『비화해적 가상으로서의 김수영과 김춘수 시학 연구』, 연세대 박사논문, 2008.
- 주영중, 『조지훈과 김춘수의 시론 연구: 시론 형성의 문학사적 맥락을 중심으로』, 고려대학교 박사학위논문, 2009.
- 최종환, 『현대시에 나타난 기독교 죄의식의 심리학적 연구 : 윤동주, 김종삼, 마중기의 시를 중심으로』, 경희대학교 박사학위논문, 2003.
- 최현식, 『서정주 초기 시의 미적 특성 연구』, 연세대 석사논문, 1995.
- 한이각, 『김종삼 시연구』, 서울여자대학교 박사학위논문, 1996.
- 함중호, 『김춘수 ‘무의미시’와 오규원 ‘날이미지시’ 비교 연구: ‘발생 이미지’를 중심으로』, 서울시립대학교 박사학위논문, 2009.

(3) 단행본

- 강대석, 『니체와 현대철학』, 한길사, 1986.
- 김동규, 『하이데거의 사이-예술론』, 그린비, 2009.
- 김열규, 『한국 신화와 무속연구』, 일조각, 1977.
- 김영민, 『한국 현대문학 비평사』, 소명, 2004.
- 김용락, 『민족문학 논쟁사 연구』, 실천문학사, 1997.
- 김윤식, 『한국현대시론』, 일지사, 1975.
- 김준오, 『시론』, 삼지사, 1995.
- 김형효, 『베르그송의 철학』, 민음사, 1995.
- 문혜원, 『한국 현대시와 모더니즘』, 신구문화사, 1996.
- 이강수, 『노자와 장자-무위와 소요의 철학』, 길, 1988.
- 임철규, 『왜 유토피아인가』, 민음사, 1994.

전광식, 『고향』, 문학과지성사, 1999.
 전봉건, 『전봉건 시선』, 탐구당, 1985.
 유제식, 『폴 발레리 연구』, 신아사, 1983.
 이명섭 편, 『세계문학비평용어사전』, 을유문화사, 1985.
 이승훈, 『시론』, 고려원, 1979.
 최재서, 『문학원론』, 신원도서, 1976.
 한계전, 『한국현대시론연구』, 일지사, 1983.

3. 국외 논저

Adorno, T. W., 『아도르노의 문학기론』, 김주연 역, 민음사, 1985.
 Bachelard, G., 『몽상의 시학』, 김현 옮김, 기린원, 1989.
 Berdyaev, N., 『노예냐 자유냐』, 이신 역, 인간, 1979.
 Bergson, H., 『물질과 기억』, 홍경실 역, 교보문고, 1991.
 -----, 『시간과 자유의지』, 정석해 역, 삼성출판사, 1997.
 Bohrer, K. H., 『절대적 현존』, 최문규 역, 문학동네, 1998.
 Bollnow, O. F., 『실존철학이란 무엇인가』, 최동희 옮김, 서문당, 1996.
 Buber, M., 『나와 너』, 표재명 옮김, 문예출판사, 2001.
 Caillois, R., 『놀이와 인간』, 이상률 역, 문예출판사, 1994.
 Calinescu, M., 『모더니티의 다섯 얼굴』, 이영옥 외 역, 시각과 언어, 1993.
 Childers, J · Hentzi, G., 『현대 문학 · 문화 비평 용어사전』, 황종연 역, 문학동네, 1999.
 Dufrenne, M., 『미적 체험의 현상학』, 김채현 역, 이화여대출판부, 1991.
 Eliade, M., 『성과 속』, 이동하 옮김, 학민사, 1990.
 -----, 『종교사개론』, 이재실 옮김, 까치, 1993.
 -----, 『우주와 역사』, 정진홍 역, 현대사상사, 1999.
 Erlich, V., 『러시아 형식주의』, 박거용 옮김, 문학과지성사, 1983.

- Ewal, F., 「니힐리즘이란 낱말의 역사」, 윤학로 역, 『문학과 비평』, 1991년 여름.
- Ferry. L., 『미학적 인간』, 방미경 옮김, 고려원, 1994.
- Friedrich, H., 『현대시의 구조』, 장희창 역, 한길사, 1996.
- Frye, N., 『신화문학론』, 김상일 역, 을유문화사, 1987.
- Goudsblom, J., 『니힐리즘과 문화』, 천형균 역, 문학과지성사, 1988.
- Hauser, A., 「보들레르와 심미주의」, 『예술과 소외』, 김진욱 역, 종로서적, 1981.
- Harvey, D., 『포스트모더니티의 조건』, 구동화·박영민 역, 한울, 2005.
- Heidegger, M., 『니체와 니힐리즘』, 박찬국 역, 지성의 샘, 1996.
- Husserl, H., 『현상학적 심리학 강의』, 신오현 역, 민음사, 1992
- Kayser, W., 『언어예술작품론』, 대방출판사, 김윤섭 역, 1980.
- Kermode, F., 『종말의식과 인간적 시간』, 조초희 역, 문학과지성사, 1993.
- Koselleck, R., 한철 역, 『지나간 미래』, 문학동네, 1998.
- Lamping, D., 『서정시: 이론과 역사』, 장영태 역, 문학과지성사, 1994.
- Langer, S. K., 『예술이란 무엇인가』, 이승훈 역, 문예출판사, 1984.
- Lemaire, A., 『자크 라캉』, 이미선 역, 문예출판사, 1994.
- Mayer, R. N., 『세계상실의 문학』, 장남준 옮김, 흥성사, 1981.
- Megill, A., 『극단의 예언자들』, 정일준·조형준 역, 새물결, 1996.
- Meyerhoff, H., 『문학과 시간현상학』, 김준오 역, 삼영사, 1987.
- Monica, L., 『메를로-퐁티의 지각의 현상학』, 서우석·임양혁 옮김, 청하, 1992.
- Nietzsche, F., 『권력에의 의지』, 강수남 역, 청하, 1988.
- , 『비극의 탄생』, 최승자 역, 청하, 1992.
- Ortega y, G. J., 『예술의 비인간화』, 박상규 옮김, 미진사, 1988.
- Poggioli, R., 『아방가르드 예술론』, 박상진 역, 문예출판사, 1996.
- Rince, D., 『보들레르와 시의 현대성』, 김기봉 외 역, 탐구당, 1995.
- Staiger, E., 『시학의 근본개념』, 이유영 외 역, 삼중당, 1976.
- Todorov, T., 『환상문학서설』, 이기우 역, 한국문화사, 2005.
- Tuan, Yi-Fu, 『공간과 장소』, 정영철 옮김, 태림문화사, 1995.

- Ong, W. J., 『구술문화와 문자문화』, 이기우·임명진 옮김, 문예출판사, 1995.
- Wheelwright, P., 『은유와 실재』, 김태옥 역, 문학과지성사, 1982.
- Zmegac, V · Borchmezer, D., 『현대 문학의 근본개념 사전』, 류종영 외 옮김, 숲, 1996.
- 이마무라 히토시(今村 仁司), 『근대성의 구조』, 이 수정 역, 민음사, 1999.