



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

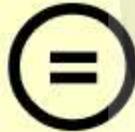
다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



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](#)

碩士學位論文

金洙暎 詩 研究

指導教授 尹石山

濟州大學校 教育大學院

國語教育專攻

金恩希

2007年 2月

金洙暎 詩 研究

指導教授 尹 石 山

이 논문을 교육학석사학위 논문으로 제출함.

2007년 2월 일

濟州大學校 教育大學院 國語教育專攻

提出者 金 恩 希

金恩希의 교육학 석사학위논문을 인준함.

2007년 2월 일

심 사 위 원 장 _____ 印

심 사 위 원 _____ 印

심 사 위 원 _____ 印

김수영 시 연구

김 은 희

제주대학교 교육대학원 국어교육전공
지도교수 윤 석 산

이 연구는 1945년부터 1968년까지 활동한 김수영의 시에 나타난 사유를 분석하여 사유의 원천이 무엇인가를 살펴보는 데 목적이 있다. 시기구분은 1945부터 50년대의 기간을 전기(前期)로 보고, 60년대를 후기(後期)로 나눠 텍스트와 전기(傳記)를 중심으로 한 역사비평의 관점에 의해 살펴보았다.

II장에서는 김수영이 해방과 6·25전쟁을 겪으면서 그의 시가 현실을 어떻게 받아들이고 어떤 변모를 겪었는지를 알아보고, 전기 시에 나타난 시적 사유가 무엇인지를 살펴보았다. 초기에 발표한 시들은 주로 전통에 대한 외경(畏敬)과 사물에 대한 바로보기, 서구 문화에 대한 관심과 같은 내용이 나타나면서 개인적 자아에 대한 몰두로 이어진다. 포로로 풀려난 전쟁체험은 자유에 대한 갈망의 욕구를 심어주었고, 전쟁 후에 겪는 가난과 설움은 개인의 실존에 대한 자각을 일깨운다. 번역 일을 통해 얻은 서구 문학이론들은 시에 대한 인식을 넓히는 계기를 마련해 주면서 모더니스트로서의 면모를 드러낸다.

III장에서는 1960년 4·19 체험을 통해 얻은 사회 인식이 어떻게 시에 반영되는가를 살펴보고, 후기에 와서 시론의 이론적 토대가 된 하이데거 예술론을 어떻게 받아들이고 있는가도 함께 살펴보았다. 4·19를 현장에서 바라본 그는 민중에 대한 새로운 자각에 눈 뜨고, 그것을 통해 현실 참여의 기회를 얻게 된다. 하지만 4·19 실패의 좌절감은 강한 자기비판으로 이어지면서 역사와 전통에 대한 새로운 인식을 얻는데 집중한다. 60년대 후반에 와서 하이데거 예술론을 바탕으로 한 시론(詩論)을 발표하면서 자신의 시에 대한 생각을 밝히기에 이른다. 새로움을 추구하는 모더니스트 정신의 구현은 그를 지속적으로 변모시키는 동인이 되었으며 종국에는 시와 언어의 본질을 추구하는 하이데거 예술론을 자신의 이론적 근거로 삼는 계기를 마련한다.

IV장에서는 김수영 시의 특질과 시사적 위치를 살펴보았다. 그는 초기서부터 주로 고백적이며 자전적 성격이 강한 '나'를 화자(話者)로 선택했는데, 그것은 그가 지닌 강한 자의식(自意識)에서 비롯되었다고 할 수 있다. 따라서 화제(話題) 역시 자신의 이야기가 주를 이루는 '화자 지향형'을 선택한다. 시의 구조면에서도 심층화자와 표층화자가 다르게 나타나는 아이러니와 역설, 풍자를 도입하고 있는데, 이 가운데 자기비판이 강한 아이러니가 눈에 띈다. 시의 조직에서도 비유와 상징의 어법을 사용하고 있으며, 특히 반복 어법을 통한 강조의 효과를 이용하기도 한다. 이와 같은 그의 시적 특질은 50년대에 받아들인 앨런 테이트를 중심으로 한 신비평에서 배운 다양한 이론들을 시에서 사용하고 있다고 할 수 있다.

이상에서 살펴본 바, 김수영은 60년대 4·19 당시에는 참여의 목소리로, 후반에 와서는 역사와 전통에 기댄 시의 본질에 대한 탐구 정신 등을 드러낸 모더니스트로서 다양한 변모의 모습을 보인 시인이라고 할 수 있다. 특히 시에 있어서 형식보다는 정신을 강조함으로써 기교에만 치우치려는 당대 모더니즘의 한계를 극복한 시인으로 평가된다.

.....

※ 이 논문은 2006년 12월 제주대학교 교육대학원 위원회에 제출된 교육학 석사학위 논문임.

목 차

국문초록

I. 서론	1
II. 전기 시에 나타난 시적 사유	6
1. 전쟁 체험과 자의식의 몰입	6
2. 새로움을 향한 모더니즘의 경사	17
III. 후기 시에 나타난 시적 사유	25
1. 4·19 체험과 사회의식의 확대	25
2. 존재의 노래로서 사유의 전환	34
IV. 시적 특질과 시사적 위치	43
1. 시적 특질	43
2. 시사적 위치	55
V. 결론	58

참고문헌

Abstract

I. 서론

우리 문단에서 김수영(金洙暎)처럼 다양하게 평가되는 시인도 드물다. 일부에서는 그를 ‘모더니스트’로 평가하고, 다른 일부에서는 ‘참여시인’ 내지 ‘민중시인’으로 평가하고 있다.

이런 평가는 모두 나름대로 근거를 가지고 있다. 그의 작품 대부분은 모더니스트들이 즐겨 채택하던 ‘기상(conceit)’과 ‘절연(dépaysement)’의 기법을 구사하고 있는가 하면, 신비평의 대표적인 이론가 테이트(A. Tate)의 『현대문학의 영역(Limited of Modern Literature)』를 번역하고,¹⁾ 다른 한편으로는 민중적인 삶을 그린 「풀」을 비롯하여 「반시론(反詩論)」과 「시여, 침을 뱉어라」와 같은 참여 시론을 발표한 시인이기 때문이다.

영미 신비평 계열의 모더니즘은 작품 그 자체를 지향할 것을 목표로 하는 이론이다. 반면에, 참여 내지 민중시는 독자와 사회를 지향한다. 그러므로 그에 대한 평가는 상반된 것이라고 볼 수 있다. 따라서 그의 작품을 바르게 이해하고 평가하기 위해서는 그의 시적 사유(思惟)의 원천(源泉)이 무엇인가 그리고 무엇이 그를 그토록 변모하도록 만들었는가를 재검토해 볼 필요가 있다.

이 연구에서는 이런 과제를 해결하기 위하여 그의 시를 전기 시와 후기 시로 나누고²⁾ 그의 시론과 독일의 철학자 하이데거(M. Heidegger)의 예술론과 어떤 연관성이 있는지 살펴보고자 한다. 물론 이와 같은 연구를 하기 위해서는 그가 번역한 『카뮈의 사상과 문학』이나 『현대문학의 영역』과 연관지어 살펴볼 수 있

1) 그가 펴낸 작품집과 번역서는 다음과 같다.

①공동 시집 : 『새로운 도시와 시민들의 합창』(1949), 『평화예의 증언』(1957).

②개인 시집 : 『달나라 장난』(1959).

③번역서 : R. W. 에머슨의 『문화, 정치, 예술』(중앙문화사, 1956), A. 테이트의 『현대문학의 영역』(중앙문화사, 1962) 등 다수.

2) 유종호, 「시의 자유와 관습의 굴레」, 『세계의 문학』, 1982 봄. 김종윤, 「김수영 시 연구」, 연세대 박사학위논문, 1987. 박윤우, 「전후 현대시의 상황과 김수영 문학의 논리」, 『한국현대문학의 이론과 지향』, 문학과문학교육연구소 편, 국학자료원, 1997. 박수연 「김수영 시 연구」, 충남대 박사학위논문, 1999. 이형권, 「김수영 시의 맥락」, 『한국현대시인연구』, 푸른사상, 2001.

다. 이와 연관지을 경우에는 카뮈(A. Camus)나 테이트의 관계를 살펴보는 방법이 있을 수 있으나, 전자는 소설가이며, 후자는 그가 마지막으로 지향했던 민중과는 거리가 멀 뿐만 아니라, 그의 작품에서나 시론의 도처에서 하이데거의 영향을 자주 발견할 수 있기 때문이다.

이제까지 그에 대해 진행해온 연구의 갈래를 살펴보면, 주제와 연관지어 시 정신을 해명하려는 논의,³⁾ 시의 구조와 조직을 밝히려는 논의,⁴⁾ 문학사적 위치를 밝혀놓은 논의,⁵⁾ 그의 시론에 대한 논의,⁶⁾ 영향 관계에 대한 논의⁷⁾ 등으로 나눌 수 있다.

3) 시의 주제를 논의한 글들은 다음과 같다.

- ①김종철, 「시적 진리와 시적 성취」, <문학사상>, 1973. 9 ②김 현, 「웃음의 체험」, 『전체에 대한 통찰』, 민음사, 1974. ③김우창, 「예술가의 양심과 자유」, 『궁핍한 시대의 시인』, 민음사, 1978. ④염무용, 「김수영론」, 『민중시대의 문학』, 창작과 비평사, 1979. ⑤김인환, 「한 정직한 인간의 성숙과정」, 『신동아』, 1981.11. ⑥유중호, 앞의 논문.

4) 작품의 구조와 조직에 관한 논의들을 살펴보면 다음과 같다.

- ①황동규, 「절망 후의 소리-김수영의 꽃잎」, 『심상』, 1974.9. ②강희근, 「김수영 시 연구」, 『우리 시문학 연구』, 예지각, 1983. ③이경희, 「김수영 시의 언어학적 구조와 의미」, 『이화어문논집』, 이화여대, 1986. ④김중윤, 앞의 논문. ⑤김 현, 「웃음의 체험」, 『전체에 대한 통찰』, 나남출판, 1990. ⑥김혜순, 「김수영의 시 연구-담론의 특성 연구」, 건국대 박사학위논문, 1993. 등.

5) 문학사적 위치를 논의한 글들은 다음과 같다.

- ①김현승, 「김수영의 시사적 위치와 업적」, 『창작과비평』, 1968 가을. ②백낙청, 「김수영의 시세계」, 1968. 8. ③염무용, 「김수영론」, 『창작과비평』, 1976 봄. ④박윤우, 앞의 논문. ⑤김경숙, 「실존적 이성의 한계 인식 혹은 극복의지」, 『1960년대문학연구』, 민족문학사연구회 현대문학분과, 깊은샘, 1998. ⑥이형권, 앞의 논문. ⑦권영민, 『한국현대문학사』, 민음사, 2002.

6) 시론을 논의한 글들은 다음과 같다.

- ①이승훈, 「시어, 침을 뱉어라」의 분석」, 『한국시의 구조분석』, 종로서적, 1987. ②김준오, 「한국모더니즘시론의 사적 개관」, 『현대시사상』, 1991 가을. ③정효구, 「이어령과 김수영의 <불은시>논쟁」, 『20세기 한국시와 비평정신』, 새미, 1997. ③최두석, 「현대성과 참여시론」, 한계전 외, 『한국현대 시론사 연구』, 문학과지성사, 1998. 김병택, 「김수영시론」, 『한국현대시론의 탐색과 비평』, 제주대학교출판부, 1999.

7) 영향 관계에 대한 글들은 다음과 같다.

- ①이승훈, 「시어, 침을 뱉어라」의 분석」, 『한국시의 구조분석』, 종로서적, 1987. ②박지영, 「김수영 시 연구」, 성균관대 박사학위논문, 2002. ③강영기, 「김수영 시와 김춘수 시의 대비적 연구」, 제주대 박사학위논문, 2002.

시 정신에 관한 논의는 주로 자유, 죽음, 사랑, 설움, 정직 등으로 요약된다. 이 가운데 주목할 만한 견해는 그를 전쟁 체험과 고단한 현실에서 체득한 ‘설움의 시인’으로 본 유중호의 견해와⁸⁾, ‘자유’로 본 김현의 견해이다.

구조와 조직을 밝히려는 논의는 그의 시에 나타난 반복구조, 아이러니 기법 등에 관심을 가진다. 김종운은 그의 시학을 ‘태도의 시학’으로 규정하고 비극적 세계관이 풍자와 아이러니 구조를 만들었다고 본다. 김혜순은 시적 담론의 분석 방식으로 시를 해명하면서 ‘생활’, ‘고독’, ‘죽음’, ‘혁명’, ‘자유’ 다섯 가지 주요 어휘소를 제시하고 있다.

문학사적 위치를 밝히려는 논의는 대부분 모더니스트로 분류한다. 염무웅은 “모더니즘을 청산하고 민중시학을 수립하는 데까지 나아가지 못하였다”고 평가하는⁹⁾ 반면에 권영민은 “모더니즘이 빠져든 추상성을 벗어버렸다”고 상반된 평가¹⁰⁾를 한다.

또 김병택은 시론 분석을 통해 모더니즘적 성격과 참여시론적인 성격 둘 다를 지닌 복합적인 성격을 띤다고 보았다.¹¹⁾ 이는 ‘참여’ 아니면 ‘순수’라는 이분법적인 사고를 극복하려는 노력의 일환으로 보인다. 그리고 김윤배는 그간의 연구를 정리하는 차원에서 시 정신을 모더니즘과 리얼리즘의 회통과 극복이라는 시각에서 분석했다.¹²⁾

본 연구와 관계가 있는, 영향 관계 또는 비교문화적 견지의 논의는 이승훈과 박지영의 경우를 들 수 있다. 이승훈은 「시여, 침을 뱉어라」의 분석을 통해 하이데거와 김수영 시론의 관계를 밝히는데 초점을 맞춘다. 그는 이 글에서 김수영이 실제로 하이데거의 철학을 통찰하고 나서 그것을 시에 적용했는지 여부에 관심을 기울이고 있다. 그리고 박지영은 김수영의 번역물 전체에 대한 고찰을 통해 문학과 영향 관계를 다룬다.¹³⁾ 그는 50년대 김수영의 시는 오든 그룹을 중심으로 한 신비평가들의 번역 작업을 통해 그들이 가진 문학적 유산들을 흡수했으며 60

8) 유중호, 앞의 글, 78쪽.

9) 권영민, 앞의 책, 198쪽.

10) 염무웅, 앞의 책, 240쪽.

11) 김병택, 앞의 책, 154쪽.

12) 김윤배, 『은몸의 시학, 김수영』, 국학자료원, 2003.

13) 박지영, 「김수영 시 연구」, 성균관대 박사학위논문, 2002.

년대에 와서는 뉴욕비평가 그룹 출신 작가들의 번역을 통해 시의 본질을 캐묻는 것으로 다시 변모하고 있다는 것이다. 그러나 이승훈의 경우 한편의 산문 분석으로 그의 시론 전체를 평가하는 무리가 보이는데다 하이데거의 분석 역시 본령을 지나쳐가고 있다. 박지영은 번역 작품의 영향관계를 꼼꼼히 다져들고 있지만 정작 하이데거의 영향을 과소평가해 후기 시를 자연회귀로 결론짓고 있다.

이상의 논의들을 살펴볼 때 김수영이 왜 모더니즘을 받아들였는지, 더 나아가 왜 하이데거를 받아들였는지에 대해 좀 더 논의가 필요하다고 여겨진다. 따라서 이번 연구의 목적은 김수영의 시 전체를 대상으로 시적 사유의 변모 과정을 알아보고, 어떻게 해서 하이데거를 시론의 근거로 받아들였는지에 대해 살펴보고자 한다.

이에 대한 연구방법론으로는 시기와 발표순에 따라 삶과 연관 지어 분석하는 역사주의 비평을 택하였다. 객관성을 위해 작품 전체와 전기(傳記)를 기본 바탕으로 삼고, 그 시대와 삶과 정신이 담겨 있다고 할 수 있는 시적 제재 속에 담긴 사상과, 그 사상들을 받아들이는 태도를 살펴보고자 하였다. 또 한편으로는 기존 연구자들이 김수영에 대한 하이데거의 영향을 다루고¹⁴⁾는 있지만 간단한 언급에 그침으로써, 그들이 지닌 한계를 극복하고 그가 받아들인 하이데거 예술론의 특징에 대해서 좀 더 집중적으로 살펴보고자 한다.

이 연구에서는 김수영의 시세계를 그가 등단한 1945년부터 1959년까지를 전기로, 1960년부터 그가 사망한 1968년까지의 시기를 후기로 나누어 분석할 것이다. 대부분의 연구가 이와 같이 시기를 구분하고 있거니와, 실제 작품에서도 전기는 자아에 대한 몰두를 통해 내면의식의 확대를 꾀하는 반면에, 후기는 사회적 성격이 강조되는 시기로 정치뿐 아니라 전통과 역사에 대한 관심으로 눈을 돌리며 자아를 벗어나 탈자적(脫自的)인 모습을 띠는 등 뚜렷한 구분을 보이고 있기 때문이다. 그리고 이번 연구의 핵심인 시적 사유의 변모 과정과 문학사적 위치의 규

14) 염무웅, 앞의 책, 220쪽. 이승훈, 「시여, 침을 뱉어라」의 분석, 『한국시의 구조분석』, 종로서적, 1987, 231~245쪽. 박윤우, 앞의 책, 97~99쪽. 김윤배, 앞의 책, 30~31쪽. 김종윤, 앞의 논문, 69쪽. 박지영, 앞의 논문, 15쪽. 박수연, 앞의 논문, 166쪽.

명, 작가가 가진 사유가 어떤 식으로 수용되어 작품에 나타나는지를 분석함으로써 더 나아가 철학이 문학작품에 어떤 영향을 끼칠 수 있는지 문학과 철학의 소통관계를 규명하는 데 도움이 되리라고 기대해본다.



II. 전기 시에 나타난 시적 사유

김수영(1921-1968)은 1921년 11월27일 서울 종로2가 관철동 158번지에서 아버지 김태욱(金泰旭)과 어머니 안형순(安亨順) 사이의 8남매 중 장남으로 태어난다. 1942년 선린상고를 졸업하고 일본으로 유학하여 쓰키즈 소극장의 창립 멤버였던 미즈시나 하루키 연극연구소에 들어가 연출 수업을 받는다. 1943년 김수영의 집은 가세가 기울자 만주 길림성으로 이주하는데, 나중에 김수영도 귀국해 안영일 밑에서 연극 조연출 일을 하다가 가족을 따라 길림으로 떠난다. 길림에서 자신이 각본을 쓰고 연출도 하며 연극에 열중하다가 해방과 함께 다시 서울로 돌아온다. 그 해 《예술부락》에 「묘정(廟庭)의 노래」로 등단해 본격적인 작품 활동을 시작한다.

여기서는 김수영이 등단 이후 50년대 전 기간을 전기 작품 시기로 보고, 전기 시를 중심으로 해방과 전쟁이라는 사회변화의 수용을 작품에 나타난 시적 사유를 통해 살펴보겠다.

1. 전쟁 체험과 자의식의 몰입

1945년 9월에 길림에서 서울로 돌아온 김수영은 「묘정의 노래」를 《예술부락》에 발표하면서 연극에서 문학으로 전향한다. 그 무렵 박인환이 운영하는 서점 '마리서사'에 드나들면서 김광균, 김기림, 이한직, 이시우, 조우식, 이활, 배인철, 양병식, 김경희 등 당대의 모더니스트들과 교우를 시작하고, 일본의 초현실주의 시인들을 알게 되면서 모더니즘에 관심을 갖게 된다. 그러나 김수영의 처녀작 「묘정의 노래」는 당시 마리서사에 드나들던 시인들로부터 '낡았다'¹⁵⁾고 혹독한 비판을 받게 된다.

15) 전집 2권, 333쪽.

1

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

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

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

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

2

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

어드메에 담기려고
칠혹의 벽판(壁板) 위로
향연(香烟)을 짚어
백련(白蓮)을 무너 놓는
이밤 화공의 소맷자락 무거이 적서
오늘도 우는
아아 짐승이나 사람이냐

- 「묘정의 노래」 (1945)전문

「묘정(廟廷)의 노래」는 박인환에게 낡았다는 수모를 당하는 빌미가 되었던 것이라 시인 자신이 마음 속 목록에서 지워버린 작품이다. 하지만 박인환이 이 작품을 낡았다고 보는 이유에는 여러 가지가 있다. ‘한아(寒鴉)’, ‘백화(百花)’, ‘의장(意匠)’, ‘관공(關公)’, ‘색대(色帶)’, ‘여연(餘烟)’ 같은 한문 투의 어휘를 동원하고 있는데다가, ‘울더라’, ‘읽었더라’와 같은 의고적(擬古的) 어미, 한 연을 하나의 시행으로 조직하여 나타나는 느린 리듬감은 전 시대의 작품들과 변별력이 없기 때문이다.

또한 《예술부락》을 주관한 조연현이 처음에 건네 준 20여 편의 ‘모던한’ 작품들 중에서 이 시를 뽑은 것은 그 가운데서 그래도 이 작품을 가장 ‘시(詩)’답다고 인정했기 때문일 것이다. 그러나 박인환을 중심으로 한 모더니스트들이 낡았다는 수모와 푸대접을 한 것은 그 시가 박인환과 동료들이 지향하는 현대문명의 세계적 동시성에 대한 인식을 거부한 채 진부한 문화 속에 갇혀있다고 보았기 때문이다.¹⁶⁾ 이렇듯 한 작품에 대한 평가가 엇갈리게 나왔던 것은 그들의 시각차가 그만큼 컸기 때문이다.

초기 시로 「묘정의 노래」와 거의 비슷한 시기에 나온 것이 <신시론>동인지에 실렸던 「공자의 생활난」과 1947년에 발표한 「가까이 할 수 없는 서적」 역시 당시 김수영의 취한 작가적 태도를 보여준다.

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

그리고 나는 죽을 것이다

16) 김수영도 「묘정의 노래」가 낡았다는 지적은 조연현의 입장에서는 부당한 것임을 이야기한다. 그리고 박인환의 ‘낡았다’는 지적을 수모로 생각하는 입장인 걸 보면 그로 인한 충격이 컸음을 말해준다. “「묘정의 노래」와 같은 무렵에 쓴 내 판으로의 모던한 작품들이 「묘정의 노래」보다 잘되었다고 생각하는 것은 아니지만, 「묘정의 노래」가 《예술부락》에 실리지만 낡았더라도- 「묘정의 노래」가 《예술부락》이 아닌 다른 잡지에 실렸더라도- 나는 그 당시에 인환으로부터 좀더 <낡았다>는 수모는 덜 받았을 것이라고 생각되고, 나중에 생각하면 바보 같은 콤플렉스 때문에 시달림도 좀 덜 받을 수 있었으리라고 생각된다.” (전집2권, 333쪽, 재인용.)

㉞ 나는 이 책을 멀리 보고 있다
그저 멀리 보고 있는 것이 타당한 것이므로
나는 괴롭다
오— 그와 같이 이 서적은 있다
그 책장은 번쩍이고
연해 나는 피로움으로 어찌할 수 없이
이를 깨물고 있네!

㉞와 ㉞는 앞서 본 「묘정의 노래」와는 전혀 다른 작품이다. 우선 일상적 어법으로 조직하고 있으며, 어휘들도 ‘사물’, ‘생리’, ‘수량’, ‘한도’, ‘우매’, ‘명석성’과 같은 현대어를 택하고 있다. 그리고 시적 대상도 전자는 정서(emotion)인 반면에 ㉞에서 ‘공자의 생활난’이라고 했지만 ‘공자’는 자아의 대리자로서 현실의 문제를 지적(知的)으로 분석하고 있다. 「묘정의 노래」가 어린 시절의 기억을 되살린 것인 반면 ㉞는 세상을 바로 보겠다는 의지가 담겨있는 작품으로 체험이 묻어있기 보다는 관념적이면서 미래지향적이다. ㉞역시 마찬가지다. 모두 일상어로 조직되었거니와 ‘서적’으로 대표되는 지적 세계와 자아의 거리를 다루고 있다. 여기서 ‘서적’은 화자가 추구하려는 이상적인 세계라 한다면 그것에 가까이 갈 수 없게 만드는 것은 부조리한 현실 때문이다. 그리고 책이 ‘번쩍’인다는 것은 그것을 펼쳐보지 못한 화자의 욕구를 드러낸 것이다. 그래서 그 고통을 감수하기 위해 화자는 이를 깨물고 있다.

그런데 이런 차이는 단지 개별 작품의 뉘앙스 차이로만 이어지는 게 아니다. 시의 체제인 정서와 지성의 차이는 전통적인 관념시와 모더니즘의 차이로 이어진다. 따라서 ㉞와 ㉞가 「묘정의 노래」와 비슷한 시기에 쓴 작품이라는 점을 염두에 둘 때 초기 시에 나타난 시 정신은 모더니즘과 낭만주의 정신이 혼재된 상태라고 할 수 있다.

결혼을 하고 직장에도 나가 정신적 안정을 얻어 갈 무렵 6.25가 발발한다. 피난을 가지 못하고 서울에 잔류하고 있던 김수영도 살아남기 위해 문화가 동맹에 나가지 않을 수 없었다. 그러다 유엔군의 개입으로 전세가 불리해진 북은 문화공

작대를 조직하기 위해 서두르고 그도 의용군에 강제 징집되어 북으로 끌려가게 된다. 그는 북으로 끌려가 훈련을 받고, 전투에 배치되었다가 도망하여 서울로 남 하하다 경찰에 붙잡혀 포로가 된다. 「조국에 돌아오신 상병포로 동지들에게」는 바로 그때의 고통스런 과정을 그렸다.

내가 6.25 후에 개천 야영훈련소에서 받은 말할 수 없는 학대를 생각한다
북원 훈련소를 탈출하여 순천 읍내까지도 가지 못하고
악귀의 눈동자보다도 더 어둡고 무서운 밤에 중서면 내무성 군대에게 체포된 일을
생각한다
그리하여 달아나오던 날 새벽에 파묻었던 총과 러시아 군복을 사흘을 걸려서 찾아
내고 겨우 총살을 면하던 꿈같은 일을 생각한다
그리고 나는 평양을 넘어서 남으로 오다가 포로가 되었지만
내가 만일 포로가 아니 되고 그대로 거기서 죽어버렸어도
아마 나의 영혼은 부지런히 일어나서 고생하고 돌아오는
대한민국 상병포로와 UN상병포로들에게 한마디 말을 하였을 것이다
「수고하였습니다」

- 「조국에 돌아오신 상병포로 동지들에게」 (1953.5.5)부분

전쟁 체험을 담은 유일한 시이지만 이 작품은 발표되지 않았다. 이 시에서 보이는 지명들 ‘개천’, ‘북원’, ‘중서’, ‘평양’은 모두 탈출의 경로를 드러내기 위해 사용한 단어들로서 이것을 굳이 꼼꼼하게 밝히는 것은 당시 상황을 사실적으로 묘사하려는 의도로 보인다. 그리고 ‘영혼은 부지런히 일어나서’와 같은 시구에서 볼 때, 죽은 영혼마저도 탈출하고자하는 모습에서 그만큼 자유에 대한 갈망이 절박했다는 것을 알 수 있다.

전쟁이 끝나 육체적인 자유는 얻었지만 김수영은 여전히 자유를 느끼지 못한다. 당시 박인환, 김경린, 양병식, 조병화가 부산에서 《후반기》 동인을 결성하였지만 참가하지 않은 것도 그 때문이다. 그에게는 전쟁의 상처 속에서 삶을 추스르고 자신을 주체하는 일이 더 시급한 문제였다.

㉠ 뽕이가 돈다

어린 아해이고 어른이고 살아가는 것이 신기روی
물끄러미 보고 있기를 좋아하는 나의 너무 큰 눈 앞에서

아해가 팽이를 돌린다
...(중략)...
정말 속임 없는 눈으로
지금 팽이가 도는 것을 본다
그러면 팽이가 까맣게 변하여 서서 있는 것이다
누구 집을 가보아도 나 사는 곳보다도 여유가 있고
바쁘지도 않으니
마치 별세계(別世界)같이 보인다
팽이가 돈다

- 「달나라 장난」(1953)부분

⑥ 남의 집 마당에 와서 마음을 쉬다

매일같이 마시는 술이며 모욕이며
보기 싫은 나의 얼굴이며
다 잊어버리고
돈 없는 나는 남의 집 마당에 와서
비로소 마음을 쉬다

잣나무 전나무 집뽕나무 상나무
연못 흰 바위
이러한 것들이 나를 속이는가
어두운 그늘 밑에 드나드는 쥐새끼들

마음을 쉬다는 것이 남에게도 나에게도
속임을 받는 일이라는 것을
(쉬다는 것이 무엇이라는 것을 알면서)
쉬어야 하는 설움이여

- 「휴식」(1955)부분

위의 시편들은 모두 전쟁 후 현실에 적응하기 위한 삶의 모습을 담고 있다. 이 가운데 ④ 「달나라 장난」의 ‘팽이’는 현실적 자아와 이상적 자아를 동시에 함축해 놓았다고 할 수 있다. 혼자서 돌고 있는 팽이는 화자가 지향하는 이상적인 모습이다. 하지만 늘 긴장 속에 살고 있는 현실적 자아의 모습도 동시에 팽이라

는 상징물에 포함시킨다. ㉞에서는 현실에 적응하지 못한 자아는 휴식도 진짜 휴식이 될 수 없음을 이야기해준다. 시인이 갈망하는 휴식은 마음이 쉬는 것이 아니라 가난한 생활에서 오는 고단함, 육체의 피로도 함께 쉬고 싶은 것이다. 거기서 도덕성을 지향하는 본질적 자아와 일상적 삶의 세속성에 안주하고 있는 현실적 자아가 대립¹⁷⁾하게 된다. 한편 ㉝에서는 ‘누구의 집을 가보아도 나 사는 곳보다도 여유가 있’는 ‘별세계’로 인식되는 소외감이 의식의 균열을 일으키며 ‘나를 울린다’. 당시 생활이 주는 고단함은 그의 설움을 더 크게 확대시켰다고 할 수 있다. ㉞도 마찬가지로 경제적인 무능함이 휴식도 마음 놓고 가질 수 없는 상황으로 만들고 있는 비참한 현실을 원망하고 있다. 전쟁 후 겪었던 생활고는 그를 현실로 눈 돌리게 한다. 그러나 그로서는 생활인으로 강인하게 살아보려는 노력보다는 오히려 그 현실에 대한 거부의 감정이 더 클 수밖에 없었다.

1955년에 김수영은 잠시 근무했던 《평화신문사》를 그만두고 마포 구수동에서 양계를 시작하고 번역 일과 시 쓰기를 병행한다. 표면적으로는 이때부터 조금씩 안정을 찾아간다. 이 시기에 「헬리콥터」, 「병풍」, 「폭포」 등이 나온다.

㉝ 사람이란 사람이 모두 고민하고 있는

어두운 대지(大地)를 차고 이륙(離陸)하는 것이
 이다지도 힘이 들지 않다는 것을 처음 깨달은 것은
 우매(愚昧)한 나라의 어린 시인들이었다
 헬리콥터가 풍선보다도 가벼웁게 상승하는 것을 보고
 놀랄 수 있는 사람은 설움을 아는 사람이지만
 또한 이것을 보고 놀라지 않는 것도 설움을 아는 사람일 것이다

- 「헬리콥터」 (1955)부분

㉞ 주검에 전면(全面)같은 너의 얼굴 위에

용(龍)이 있고 낙일(落日)이 있다
 무엇보다도 먼저 끊어야 할 것이 설움이라고 하면서
 병풍은 허위의 높이보다도 더 높은 곳에
 비폭(飛瀑)을 놓고 유도(幽島)를 점지한다
 가장 어려운 곳에 놓여있는 병풍은
 내 앞에 서서 주검을 가지고 주검을 막고 있다

17) 김중윤, 앞의 논문, 120쪽.

①와 ② 두 시 모두 현실적 자아가 견뎌내기 힘든 ‘죽음’과 ‘설움’을 어떻게 견딜 수 있는가에 초점을 맞춘다.

①의 ‘헬리콥터’는 기계문명의 상징이지만 헬리콥터가 상승하는 걸 보고 화자 ‘나’는 ‘나의’ 상승을 꿈꾼다. 특히 헬리콥터가 자신을 전부 드러내놓고 가볍게 상승하는 것에 놀라워한다. 그것은 그동안 ‘나’를 짓누르고 있던 고통스런 삶의 무게를 견딜 수 있는 정신적 탈출의 방법을 암시하는 것이다. 바로 ‘나’를 있는 그대로 보여줄 수 있는 용기가 필요하다는 것을 깨닫게 한다.

②에서 ‘병풍’은 죽음과 ‘나’를 끊어주는 역할을 한다. 여기서 또 하나 중요한 것은 ‘나’가 죽음을 앞에 놓은 절박한 고통 속에서 병풍에 있는 그림에 시선을 돌리는 순간, 설움을 억제하는 작용을 한다는 것이다. 그래서 ‘죽음’을 끊어주는 것은 병풍이 아니라 병풍 속의 그림이라는 데 주목해야 한다. 왜냐하면 이 시가 병풍의 그림처럼 순수한 ‘예술작품’이 오히려 인간을 구원할 수 있다는 것을 간접적으로 시사하고 있기 때문이다.

폭포는 곧은 절벽(絶壁)을 무서운 기색도 없이 떨어진다

규정(規定)할 수 없는 물결이
무엇을 향하여 떨어진다든 의미도 없이
계절(季節)과 주야(晝夜)를 가리지 않고
고매(高邁)한 정신(精神)처럼 쉴 사이 없이 떨어진다

금잔화(金盞花)도 인가도 보이지 않는 밤이 되면
폭포는 곧은 소리를 내며 떨어진다

곧은 소리는 소리이다
곧은 소리는 곧은
소리를 부른다

번개와 같이 떨어지는 물방울은
취(醉)할 순간(瞬間)조차 마음에 주지 않고

나타(懶惰)와 안정(安定)을 뒤집어놓은 듯이
높이도 폭(幅)도 없이
떨어진다

- 「폭포(瀑布)」(1957)전문

이 시 제목 「폭포」에는 고매한 시인의 정신을 담고 있다. 그것은 부조리한 현실을 상징하는 ‘밤’에 끈은 소리를 낼 수 있는 기상이다. 이 ‘끈은 소리’는 또 다시 ‘끈은 소리’를 불러오고, 밤에 갇혀 있는 다른 정신들도 함께 깨우는 것이다. 그래서 박수연은 폭포를 ‘배제의 사유에서 포괄의 사유로 나아가는’ 과정을 드러낸 작품으로 보았다.¹⁸⁾ 형식에 있어서도 김수영 특유의 산문어법이나 일상어법을 배제하고, 나름대로 절제와 균형을 유지하려는 노력이 엿보인다. 또한 ‘떨어진다’라는 반복어법을 사용해 떨어지는 폭포의 모습을 이미지화한다.

이상에서 볼 때 50년대 중반에는 전과는 달리 설움이나 자학에 갇눌리기 보다는 그것을 어떻게 이겨낼 것인가에 더 무게를 둔다. 다시 말해 현실을 피하기는 것이 아니라 뚫고 나가려는 화자의 모습이 보인다. 「병풍」이 주는 설움과의 단절, 「헬리콥터」와 같이 자신의 전부를 드러낼 줄 아는 용기, 「폭포」가 보여주는 끈은 기상 같은 것은 대부분 이전 시기와는 다른 심적 변화를 드러낸 것이다. 이때 비로소 전쟁의 고통에서 조금씩 벗어나고 있다는 것 알 수 있다. 그는 이제 삶의 주조를 이루고 있는 예술에 대해 고민하는 시간을 갖게 된다.

① 설움을 역류(逆流)하는 야릇한 것만을 구태여 찾아서 헤매는 것은
우둔한 일인 줄 알면서
그것이 나의 생활이며 생명이며 정신이며 밑바닥이라는 것을 믿었기 때문에—
아아 그러나 지금 이 방안에는
오직 시간만이 있지 않으나

...(중략)...

이 밤이 기다리는 고요한 사상(思想)마저
나는 초연히 이것을 시간 위에 얹고
어려운 몇 고비를 넘어가는 기술을 알고 있나니

18) 박수연, 앞의 논문, 102쪽.

누구의 생활도 아닌 이것은 확실한 나의 생활

마지막 설움마저 보낸 뒤
빈 방안에 나는 홀로이 머물러 앉아
어떠한 내용의 책을 열어보려 하는가

- 「방안에서 익어가는 설움」 (1954)부분

⑥ 나에게는 약간의 경박성이 필요한 것이다

지혜의 왕자처럼
눈 하나 까닥하지 아니하고
도사리고 앉아서
나의 원죄와 회한을 생각하기 전에
너의 생리부터 해부하여 보아야겠다
뮤즈여

...(중략)...

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

- 「바뀌어진 지평선」 (1956)부분

④는 시인의 내면에 있는 설움을 어떻게 극복하는지를 보여준다. 설움은 어떤 모양을 갖추고 있지 않은, 실체가 분명치 않은 존재이다. 화자가 그 설움의 존재를 쫓는 데, 지금은 그 설움이 가라앉고 오직 ‘설움’이 없는 ‘시간’만이 남게 된다. 제목에서도 보이듯 ‘설움’자체가 익을 대로 익어 스스로 가라앉는 것을 드디어 발견하게 된다. 거기엔 ‘설움’ 대신에 화자 자신을 위한 시간으로 충만해 있다. 그것은 화자가 바라던 시간이기도 하다. 그리고 이내 그 시간은 눈에 보이는 사물에 대한 집착이 아니라, 고요한 사상을 연마하는 데 채워져야 한다는 걸 깨닫는다. 그래서 화자는 그것을 위해 책을 펼치고 있는 것이다. 따라서 이 시는 현실이 주는 설움을 견디고 난 뒤 자신이 본래 지향하고자 하는 삶을 고대한다. 김상환도

마지막 부분인 책의 열림에 주목해야 한다고 말한다.¹⁹⁾ 그것은 시인이 지향하려는 본연의 모습이기 때문이다.

⑥에서 화자는 먹고 사는 생활인으로서 자신의 경박성을 인정하고, 뮤즈의 생리부터 해부하려 나선다. 상업화로 타락한 오늘을 위해서 화자는 더 깊이 파고들어야 하지만, 다시 적당히 세상과 어울리기 위해 신문기자라는 가면을 쓰고 넥타이를 고쳐 매고 나서야 한다. 적당한 음모가 필요한 세상은 뮤즈가 바라는 세상은 아니다. 그런데도 오히려 화자는 정신의 아름다움을 추구했던 뮤즈의 생리를 해부하기 위해서는 표면에 살라고 주문하고 있다. 이것은 강한 반어의 의미를 지닌다. 부조리한 현실과 타협하지 않으려는 시인의 내적인 자기반성이다. 이 같은 자기반성에는 아픔이 따르기 마련인데 그 아픔은 도피나 허무주의를 동반하기 보다는 살려는 의지가 숨어있는 아픔이라는 점이 특징이다. 그래서 유종호는 이 시를 생활인으로서 원죄와 시인으로서 회한과 시가 있어야 할 방식을 노래한 후기 시에 대한 계시적 자기 해설이 되어준다²⁰⁾고 평가한다. 그 말은 이 시가 생활과 시를 어떻게 같이 할 수 있는지를 고민하고 있다는 의미이다.

내 몸은 아파서
태양에 비틀거린다
내 몸은 아파서
태양에 비틀거린다

믿는 것이 있기 때문이다
믿는 것이 있기 때문이다
광선의 미립자와 분말이 너무도 시들하다
(압박해 주고 싶다)
뒤집어진 세상의 저쪽에서는
나는 비틀거리지도 않고 타락도 안했으리라

그러나 이 눈망울을 휘덮는 싹퍼런 작열의 의미가 밝혀지기까지는
나는 여기에 있겠다

- 「동맥(冬麥)」 (1959)부분

19) 김상환, 앞의 책, 185쪽.

20) 유종호, 앞의 글, 90쪽.

이 시는 푸르게 싹이 돋는 겨울 보리를 보면서 삶에 대한 강한 회구를 나타낸다. ‘아파서’의 의미는 싹트는 보리와 맞물려 설움을 동반하는 고통이 아니라, 성장 꺾히고 생동하는 아픔이 된다. 싹트는 보리의 의미를 밝히려는 화자의 마음은 곧 생명의 본질, 삶의 본질을 향해 나아가려는 실존적 선택일 수 있다.

여기서 50년대를 다시 정리해 보면, 김수영 개인에게는 전쟁이 준 상처 때문에 생긴 ‘설움’과 살아가기 위해서 어쩔 수 없이 택해야 하는 ‘생활’과 그 대척점에 있는 ‘시’와의 관계를 어떻게 풀 것인가 하는 문제가 주된 고민이었다. 그리고 그러한 고민의 끝에는 항상 ‘시’에 대한 집착이 도사리고 있다는 것을 알 수 있다.

1959년대 김수영은 그동안 내놓았던 시들을 모아 첫 시집 『달나라 장난』을 출간하고 50년대라는 지난한 시간을 건너간다.

2. 새로움을 향한 모더니즘의 경사

위에서 살펴본 전기시의 흐름을 바탕으로 여기서는 전기시의 시적 사유를 살펴보고 왜 그러한 사유가 나타나는지에 대해서도 알아보기로 한다.

우선 초기 시를 통해 알 수 있는 주된 시적 사유는 전통에 대한 두려움과 외경을 느낄 수 있다는 것이다. 초기 시 「묘정의 노래」에서 관공의 입상을 보며 느꼈던 공포감은 다름 아닌 전통을 무시할 수 없는 자아의 숙연한 자세이다. 그 시의 심리적 배경 역시 어린 시절에 경험한 바를 토대로 하고 있어 ‘전통’은 이미 생래적(生來的)으로 체화된 사유라고 볼 수 있다. 전기(傳記)를 참고하더라도 유년기에 서당에서 유교적 윤리관을 배우고 익혔다는 것으로 볼 때 전통에 대한 거부 의 측면보다는 그것을 존중하고자 하는 마음이 더 컸다고 봐야 할 것이다. 따라서 전통적 세계관은 전기 시의 사유를 지탱하는 한 가지로 작용한다고 말할 수 있다.

다음으로 눈여겨 볼 시적 사유는 모더니즘에 대한 경사(傾斜)이다. 앞서 보았듯이 전통적 윤리관을 지닌 그가 어떻게 모더니스트 대열에 합류했는지를 알기 위해서는 시에 입문하기 전 일본 유학 시절을 살펴봐야 한다. 1년 남짓한 길지 않

은 유학 기간 동안 그는 연극 공부를 하면서 일본과 영미 모더니스트들의 작품을 접하고 시를 습작한 것과 문학, 철학, 예술에 대한 광범위한 독서를 할 수 있었다.²¹⁾ 그러한 경험이 귀국 후에 자연스럽게 모더니스트 대열에 합류하는 계기가 되었다고 본다.

또 한편으로 심리적으로는 전통적 세계관을 무시하지 못하면서도 그와는 다른 방향의 길을 걷게 된 것에 대해서 심리적으로 파악해 보아야 한다. 이미 앞에서 언급한 바와 같이 그가 처음으로 내놓은 시가 모더니즘 관점과는 거리가 있는 「묘정의 노래」였고, 그 때문에 마리서사를 드나드는 동료들에게 ‘낯았다’는 수모를 겪어야만 했다. 바로 이 ‘낯았다’는 수모를 김수영은 콤플렉스처럼 받아들임으로써 그것을 극복하려고 모더니즘에 기울이게 된 것이라고 볼 수 있다. 다시 말해 ‘낯지 않았다’는 것을 보여주기 위해 오히려 전통을 거부하는 몸짓을 취한 것이라고 여겨진다. 후에 그가 마리서사의 회고담에서 ‘코스튬만 얻었다’²²⁾고 말한 것은 이러한 맥락과 연관지어 생각할 수 있다.

또한 모더니즘에 몰두하게 한 요인들을 다른 외적인 것에서 찾는다면 그가 철저한 도시인이라는 점을 들 수 있다. 그는 서울 중심지인 종로통에서 태어나고 자랐다. 그것은 도시가 근대화되는 모습을 가장 가까이서 지켜볼 수 있는 위치에 자리 잡고 있었다는 의미이며 그만큼 새로운 것에 민감하게 반응하고 관심을 기울일 수 있는 환경을 지녔다는 뜻이다. 그래서 문학에 있어서도 서구 모더니즘 이론들을 별다른 거부감 없이 받아들인 것으로 보인다. 더욱이 이것을 더욱 부추길 수 있었던 요인은 생계를 위해 번역 일을 했다는 점도 들 수 있다. 영어를 잘 구사하고 문학에 대한 관심도 높고 외국 문학잡지를 자유롭게 읽고 번역할 수 있는 능력을 지녔다는 것은 서구 문학이론들을 앞서서 읽고 소개할 수 있는 기회도 먼저 가질 수 있다는 의미와도 통한다. 그 때문에 모더니즘에 대한 경사가 더 심해진 것으로 받아들일 수 있다. 이상에서 볼 때 모더니스트로의 변모는 도시인, 번역 일, 일본 유학 등 여러 가지 요인으로 자연스럽게 이뤄졌다고 봐야한다.

시적 사유의 또 다른 측면으로 본질(本質)에 대한 관심을 들 수 있다. 이 당시 지식인층에는 전후의식이 팽배하던 시기인데다, 김수영 자신도 전쟁의 고통에서

21) 최하림, 『자유인의 초상』, 문학세계사, 1981, 28-30쪽, 참조.

22) 전집 2권, 107쪽.

완전히 회복되지 못한 채 괴로워했다. 가난과 설움으로 인한 자학(自虐)은 좀 더 많은 정신적 자극을 필요로 했다고 볼 수 있다. 살기 위해 어쩔 수 없이 하던 번역 일은 모더니즘의 흡수 통로이기도 했지만 그에게 새로운 서구 사상들을 받아들일 수 있는 또 다른 통로 구실을 한다. 당시 실존철학이 유행처럼 번지던 시기였으므로²³⁾ 김수영 역시 그것에 대한 관심에서 벗어날 수 없었다. 키에르케고르, 카뮈, 사르트르, 하이데거 같은 철학자들이 그의 산문에 자연스럽게 등장하는 것만 봐도 그가 철학서를 읽는 것은 조금도 부담스러운 일이 아니었다. 이런 철학에 대한 관심으로 인해 50년 대 후반에 들면서 소박한 차원에서 하이데거의 영향을 받아들이기 시작한다.

여기서는 카뮈나 테이트가 아니라 하필이면 하이데거에 대한 관심이 일기 시작했는지에 대해서도 한 번 생각해 봐야한다. 카뮈에 대한 관심도 높았지만 어쨌든 그는 소설가의 입장으로서는 부조리 문학을 이야기하기 때문에 김수영은 그것을 한계로 받아들였을 것이다. 한편 테이트²⁴⁾에 대한 관심이 남달랐는데도 그를 빗겨가고 있는 것은 본질에 대한 물음이 부족하다는 한계를 지니고 있었기 때문이다.

그렇다면 여기서 당시 소박하나마 하이데거의 영향을 받았다고 보이는 부분들을 구체적으로 짚어보자. 우선은 시구에서 ‘하이데거’라는 철학자의 이름을 밝히는 부분과 하이데거의 사상에서 따온 흔적들이 발견되는 부분들로 나누어 볼 수 있다.

언어는 나의 가슴에 있다
 나는 모리배(謀利輩)들한테서
 언어의 단편을 받는다
 그들은 나의 팔을 지배하고 나의
 밥을 지배하고 나의 욕심을 지배한다

23) 강수택, 『다시 지식인을 묻는다』, 삼인, 2001, 189쪽.

24) A. 테이트(Allen Tate)의 첫 평론집 『시와 사상에 대한 반동적 평론집』(1936)에서부터 나온 <긴장>이라는 용어는 후에 신비평의 주요 개념이 된다. 좋은 시들은 동일한 성질을 공통으로 갖고 있는데, 그것을 한 이름으로 부를 수 있다고 전제하고, 그렇게 하는 것은 다만 더 예리한 이해를 위한 방법임을 천명한다. 그러한 성질의 하나를 그는 <긴장>이라 부르기로 제안한다. (이상섭, 『영미비평사3』, 민음사, 1996, 102-106쪽, 참조.)

그래서 나는 우둔한 그들을 사랑한다
나는 그들을 생각하면서 하이데거를
읽고 또 그들을 사랑한다.
생활과 언어가 이렇게까지 나에게
밀접해진 일은 없다

언어는 원래가 유치한 것이다
나도 그렇게 유치하게 되었다
그러니까 내가 그들을 사랑하지 않을 수가 없다
아아 모리배여 모리배여
나의 화신이며

- 「모리배」 (1959) 전문

이 시에서 ‘나’는 하이데거의 어떤 책을 읽었는지 구체적으로 밝히지는 않고 있다. 하지만 생활과 언어가 밀접해졌다는 깨달음을 얻는 단초(端初)는 하이데거의 독서와 연관지어 볼 수 있다.

하이데거는 존재에 대한 관심에서 출발해 후기에 오면서 언어에 대한 관심을 철학의 구심점으로 삼았다. 그는 사유하는 자는 언어를 통해 존재를 드러낼 수 있다고 보았다. 여기서 언어의 본질에 대한 사유의 근거를 확보하게 된다. 그러면서 본질적 언어로써 시가 지닌 중요성을 이야기한다.

이렇게 볼 때 여기 나온 시에서도 만약에 화자가 말하는 가슴 속에 있는 언어를 하이데거가 말하는 본질의 언어로 본다면, 화자는 하이데거를 통해 언어에 대한 새로운 인식을 얻고 있는 것으로 해석할 수 있다. 그리고 3연에 나오는 ‘언어는 원래 유치한 것이다 / 나도 그렇게 유치하게 되었다’에서 ‘유치하다’는 것을 부정적인 의미보다는 다의성(多義性)을 띠고 본다면 언어의 본질에 접근하고자 하는 의도로 파악할 수 있을 것이다. 그 이유는 “소설이나 시의 <예언의 소리>는 반드시 냉철할 수만은 없다. 오히려 그것은 예술의 본질을 생각해 볼 때 필연적으로 <상상적 강박관념에서 벗어나>지 않은 <유아언어>이어야 할 때가 많다. 특히 오늘날의 이곳과 같은 <주장>도 <설득>도 용납되지 않는 지대에 있어서는 더 말할 것도 없다.”²⁵⁾고 김수영은 한 산문에서 밝히고 있는데서 예술의 본질과

연관시켜 볼 때 시가 ‘유아언어’일 수 있다는 점에 유의해 볼 필요가 있다. 다시 말하자면 논리적이고 이성적인 언어만이 시에 필요한 것이 아니라 유아언어 역시 시로서 이야기할 수 있다는 공속성을 지닌다. 즉 냉철한 언어이든 유아언어이든 모두 본질을 이야기할 수 있다는 뜻으로 해석할 수 있다.

앞의 시를 다시 보면 시 전체의 의미 역시 다의성을 띤다. 언어의 위력에 ‘화자’는 절망적으로 굴복함으로써 생활과 언어가 밀착됐다는 자각이 생겨나기 때문이다. 따라서 ‘팔’과 ‘밥’과 ‘욕심’을 지배하는 언어란 어떤 언어인지 생각해 볼 문제이다. ‘팔’이 하는 행위가 ‘글을 쓰는 일’일 때 글로 표현된 언어는 ‘팔’의 움직임을 명령하고 하기 싫은 일일지라도 그것이 ‘밥’과 연관된 일이라면 해야 하기 때문이다. 이 때 ‘글 쓰는 행위’에 ‘밥’을 가지려는 ‘욕심’까지도 함께 지배당하는 것이다. 즉 ‘글을 쓴다는 것’이 돈을 벌기 위한 욕심에서 비롯될 때 글로써의 언어에 굴복하는 것이 된다. 그것은 ‘생활’을 위한 것이기에 어쩔 수 없이 해야만 하는 것이기도 하다. 결국 ‘생활과 언어’가 ‘밀접’해졌다는 말이 설득력을 얻게 된다.

‘생활’을 지배하는 ‘언어’가 ‘유치’하게 느껴지는 것은 생활에 쉽게 굴복하고 마는 ‘나’의 행동의 나약함에 대한 표현으로 아이러니를 지닌다. 표층적 자아는 언어에 굴복하고 마는 ‘나’이지만, 심층적 자아는 그러한 쉬운 굴복을 받아들이고 싶지 않은 반발이 깔려있는 것이다. 이때 ‘모리배’라는 것은 다름 아닌 자기 자신을 공격하는 자학의 표현이라고 볼 수 있다. 따라서 이 시는 그래서 하이데거가 말하는 ‘존재로서의 언어’에 대한 소박한 이해를 시에 끌어들여 현실에 굴복하고 사는 시인 자신을 반성하는 내용이라고 말할 수 있다.

무엇 때문에 부자유한 생활을 하고 있으며
무엇 때문에 자유스러운 생활을 피하고 있느냐
여름 뜰이여
나의 눈만이 혼자서 볼 수 있는 주름살이 있다 굴곡이 있다
모오든 언어가 시어로 통할 때
나는 바로 일순간 전의 대담성을 잊어버리고
젓 먹는 아이와 같이 이지러진 얼굴로
여름 뜰이여
너의 광대한 손 [手] 을 본다

25) 전집 2권, 219쪽.

「조심하여라! 자중하여라! 무서워할 줄 알아라!」 하는
 억만의 소리가 비 오듯 내리는 여름 땀을 보면서
 합리와 비합리와의 사이에 묵연히 앉아 있는
 나의 표정에는 무엇인지 우스웁고 간지럽고 서먹하고 쓰디쓴 것마저 섞여 있다
 그것은 둔한 머리에 움직이지 않는 사념일 것이다

- 「여름 땀」 (1956)부분

이 시에 밑줄 그은 시구를 모든 언어에서 시의 본질을 발견할 수 있다는 의미로 받아들인다면 이 부분에서 존재의 언어를 이야기하는 하이데거의 인식과 유사성을 읽어낼 수 있다. 하이데거는 시와 예술에서 말하는 언어는 의사소통을 위한 파생적 의미의 언어를 뜻하는 것이 아니라 본질적 언어를 의미한다²⁶⁾고 여겼다. 이 말은 본질적 언어는 늘 스스로를 드러내며 존재하지만, 일상적으로 쓰이는 말은 오히려 본질적인 것을 감추고 있다는 의미이기도 하다. 그러므로 사람들은 시 작품을 통해서 본질이 드러나 보이는 진리의 언어를 만날 수 있다는 것이다.

이 시에서 화자는 ‘부자유한 생활’과 ‘자유스러운 생활’, ‘합리’와 ‘비합리’ 같은 대조를 이루는 말을 나란히 세워두고 그 ‘사이’에 앉아 있다. 여기서 ‘사이’라는 말이 중요한 의미를 지닌다. 그것은 1연의 ‘주름살’이나 ‘굴곡’과 연관된 표현이다. 이 ‘사이’에서 ‘언어가 시어로 통’하기 때문에 그 사이에 앉아 있다는 의미는 화자가 지금 일순간 시로 통하는 긴장의 상태에 빠져 있다는 것을 말한다. ‘사이’는 말하자면 일상의 언어에서 시로 나타나는 ‘순간’의 포착을 가능하게 해주는 발견의 순간, 깨달음의 순간이 나타나는 그 지점이다. 이 ‘사이’라는 통로를 보는 ‘눈’은 시인이 가진 또 다른 눈으로 ‘나의 눈만이 혼자서 볼 수 있는’에서의 ‘눈’과 같은 의미이다. ‘혼자서’라는 표현은 시인만이 가질 수 있는 자기화한 경험의 세계를 의미하는 것이며 ‘예술적 자의식’의 또 다른 표현일 수 있다.

‘혼자서’ 볼 수 있는 굴곡이 언어에서 시로 나가는 통로이며 그 사이에 시인이 섰을 때 ‘시’가 되는 순간이 나타난다. 그 순간은 시인에게는 새로움을 발견하는 기쁨의 순간이기에 마치 ‘젓 먹는 아이’와 같은 표현을 쓴 것이다.

26) 박찬국, 「후기하이데거의 예술관과 언어관」, 『하이데거의 언어사상』, 한국하이데거학회 편, 철학과 현실사, 1998. 178쪽.

중단과 계속과 해학이 일치되듯이
어지러운 가지에 꽃이 피어오른다
과거와 미래에 통하는 꽃
견고한 꽃이
공허의 말단에서 마음껏 찬란하게 피어오른다

- 「꽃2」 (1956)부분

이 시에서 말하는 ‘꽃’의 의미도 하이데거를 떠올릴 수 있는 부분이다. 하이데거는 ‘꽃’의 의미를 훔칠린 시 해석을 통해서 시인과 시와 관련지어 생각했다. 그는 꽃을 ‘낮의 반사광’이며 동시에 ‘말과 사상’을 의미하는 것으로 보았다. 꽃들은 낮선 불의 거대한 작열함 앞에서 서늘함과 온화한 보호를 제공한다는 것이다.²⁷⁾ 즉 낮이나 불이란 것은 신이 내비치는 진리의 순간이며, 그러한 진리의 빛은 진정한 시인만이 발견할 수 있는 빛이기도 하다. 그가 얻은 빛은 꽃 다시 말해 시(詩)로 피어나는 것이다.

이 시에도 ‘어지러운 가지에’ 피어난 ‘꽃’은 ‘과거와 미래’로 ‘통’해 있다. ‘어지러운 가지’란 혼란스런 세상을 의미한다고 볼 수 있다. 거기에 ‘과거와 미래에 통하는’ 것은 시간을 넘어선 본질적인 것을 말한다. 그리고 그 꽃이 ‘본질의 것’을 의미할 때 그 꽃은 시가 될 수 있다는 것이다. 따라서 그 꽃은 시인의 ‘말과 사상’으로써의 시를 의미한다.

- ㉠ 가장 아름다운 이기적인 시간 위에서
나는 나의 겹계 타야 할 정신을 생각하며
구별을 용서하지 않는
밭고랑 사이를 무겁게 걸어간다

- 「여름 아침」 (1956)부분

- ㉡ 아직도 명령의 과잉을 용서할 수 없는 시대이지만
이 시대는 아직도 명령의 과잉을 요구하는 밤이다
나는 그러한 밤에는 부영이의 노래를 부를 줄도 안다

- 「서시」 (1957)부분

27) M. Heidegger, 「훔칠린의 송가 〈이스터〉」, 최상욱 옮김, 동문선, 2005, 210쪽.

㉔에서 ‘나의 검게 타야할 정신’이라는 부분은 횡델린을 ‘신의 빛에 얻어맞은 자’²⁸⁾라고 한 하이데거의 표현을 떠올리게 한다. 검게 탄다는 것은 시인의 순수한 자기 경험에서 얻어지는 깨달음을 의미하는 것이다. 그러면서 하이데거는 시인을 정신의 사상이 고요하게 완성되는 표지²⁹⁾라고 하였다. 그리고 그러한 표지는 ‘불’에 의해 눈멀고 부딪쳐야 한다고 여겼던 것이다.

한편 이 시에서 ‘밭고랑’이 구별되지 않고 있다는 것은 아직은 발견의 순간을 갖지 못하고 있다는 것을 말해준다. 여기서 발견의 순간이란 언어가 시로 통하는 사이에서 깨닫는 자각의 순간이다. 그런데 그 통로가 될 수 있는 ‘밭고랑’이 보이지 않고 있다. 따라서 그 사이를 시인은 무겁게 걸어가는 것이다.

㉕의 ‘부엉이의 노래’는 밤에 부르는 노래이다. 하이데거는 ‘궁핍한 시대의 시인’³⁰⁾을 이야기 하면서 밤에 노래하는 시인을 언급한다. 궁핍한 시대라는 것은 신이 부재(不在)한 시대를 일컬으며 그때 사람들은 진리를 볼 수 없는 어둠과 만나게 된다는 것이다. 거기서 진정한 시인만이 그 어둠을 견히게 하는 노래를 부를 수 있으며 그 시인은 밤에 깨어있는 부엉이와 같은 존재이기도 한 것이다.

이 시에 나오는 ‘명령’ 역시 하이데거가 말하는 신과 인간 사이의 ‘반신(半神)’으로서 시인의 역할을 포함하고 있다. 시인은 임의적 상상력에 의해 시를 쓰는 것이 아니라 신의 소리를 전하는 메신저로서 사람들이 듣지 못하는 신의 소리를 시로서 전한다. 그 때 그 소리가 바로 ‘명령’의 소리가 될 수 있다.

이상에서 볼 때 50년대에 김수영이 받은 하이데거의 영향은 소박한 수준에서 머무르고 있다는 걸 알 수 있다. 왜냐하면 김수영의 시에 나타난 존재에 대한 의식은 여전히 개인적 ‘자아’에서 벗어나지 못하고 있기 때문이다. 물론 그것은 그가 처한 현실의 절박성 때문일 수도 있다. 후기에 들어와서 숙고하게 되는 ‘시와 언어의 본질’에 대한 구체적인 고민들은 하이데거의 영향으로 더 탄력을 받게 된다.

28) M. Heidegger, 앞의 책, 213쪽.

29) M. Heidegger, 앞의 책, 236쪽.

30) M. Heidegger, 『무엇 때문에 시인인가? (Wozu Dichter?)』, 265쪽.

Ⅲ. 후기 시에 나타난 시적 사유

4·19당시 김수영은 종로에서 학생들이 피 흘리며 달려가는 모습, 쓰러지는 모습을 보았다. 종로와 광화문 거리에는 십만이 넘는 인파가 모여 시위를 벌였다. 자유와 정의를 외치던 학생들이 결국 독재 정권을 무너뜨린다.³¹⁾ 이처럼 김수영은 4·19 한 가운데서 역사가 바뀌는 현장을 목격하게 된다.

4·19는 우리 민족사의 주요한 역사적 사건인 동시에 김수영에 있어서는 현실 인식 태도나 시적 방법론의 변화를 가져온 중요한 문학적 사건이다.³²⁾ 이번 장에서는 60년대에 그가 겪은 4·19 체험과 현실적 삶이 어떻게 시로 표출되고 있는지를 살펴보고, 하이데거와 연관된 시적 사유를 어떻게 전개시키고 있는지도 알아보기로 한다.

1. 4·19 체험과 사회의식의 확대

4·19혁명의 감격은 김수영에게 현실 인식의 일대 변화를 가져온다. 이전에는 개인적 ‘자아’에만 고심하던 그가 4·19를 체험하면서 거침없는 대사회적(對社會的) 발언을 하게 된다.

- ㉔ 우리들의 적은 늪름하지 않다
우리들의 적은 커크 더글러스나 리처드 워드마크모양으로 사나웁지도 않다
그들은 조금도 사나운 약한이 아니다
그들은 선량하기까지도 하다
...(중략)...
- 전차를 타고 자동차를 타고
요릿집엘 들어가고
술을 마시고 웃고 잠담하고

- 「하……그림자가 없다」(1960.4.3)부분

31) 최하림, 앞의 책, 177쪽.

32) 김종윤, 앞의 논문, 32쪽.

㉞ 기진맥진해서

그저그저 걸어만 두었던
흉악한 그놈의 사진을
오늘은 서슴지 않고 떼어놓아야 할 날이다

밑씻개로 하자
이번에는 우리가 의젓하게 그놈의 사진을 밑씻개로 하자
허허 웃으면서 밑씻개로 하자

...(중략)...

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

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

여기서 눈여겨 볼 것은 ㉞ ㉟ 모두 시적 화자가 ‘나’가 아닌 ‘우리’라는 사실이다. 이것은 이제 그의 주된 관심사가 개인적 삶의 문제를 넘어선 ‘우리들’, 말하자면 사회적 인식으로 확대되었다는 것을 의미한다.

그리고 ㉞에는 혁명을 예감하는 시인의 예지가 나타나 있다.³³⁾ 살기 위해 싸워야 하는 일상의 삶, 그것은 ‘그림자가 없’는 것이기에 더 힘들 수밖에 없다. 이 시는 1960년 4월 3일에 쓴 걸로 봐서 그도 이미 예측하기 어려운 사회변화를 감지하고 있다는 것을 알 수 있다. 그는 자신이 겪는 삶의 고단함이 알지 못하는 ‘적’들에게서 비롯된다는 걸 느꼈다. 하지만 여기서는 ‘적’이 있음을 알 뿐이지 그 ‘적’에게 어떻게 대항할 바를 모르고 있다. 그래서 제목에서도 드러나듯 ‘하……’라는 탄식이 나올 수밖에 없다.

㉟에는 ‘그놈’이나 ‘밑씻개로 하자’와 같은 직설적인 표현으로 부패 정권에 대한 강한 반발심을 드러낸다. ‘영숙아 기환아 천석아 준이야 만용아’라고 이웃들의 이름을 하나하나 부르는 것에서 개개인의 자각의 절실함을 일깨워준다. 그리고

33) 강영기, 앞의 논문, 38쪽.

그 개개인에게 그들의 행동하나하나가 중요성을 띠는 것도 알려주기 위한 것이다. 이처럼 4·19는 김수영에게 사소하게 여겼던 개인의 행동이 어떻게 민중의 힘으로 전환되는지를 새삼 깨닫게 해준 사건이다.

1960년 4월 부패정권에 대항한 싸움은 수많은 학생과 시민들의 참여를 끌어낸다. 이를 똑똑히 지켜본 김수영도 이전과는 다른 인식이 내면에 싹트기 시작한다. 오로지 ‘자아’라는 의식에 사로잡혀 그것을 밝혀보자던 집착³⁴⁾이 차츰 가라앉고 외부로 눈을 돌리는 계기를 마련하게 된다. 4·19를 통해 그는 외부의 현실을 내부의 중심으로 끌어들여 새롭게 시적 사유로 전환하는 법을 체득하게 된다.

③ 시를 쓰는 마음으로

꽃을 꺾는 마음으로

자는 아이의 고운 숨소리를 듣는 마음으로

죽은 옛 연인을 찾는 마음으로

잃어버린 길을 다시 찾는 반가운 마음으로

우리가 찾은 혁명을 마지막까지 이룩하자

...(중략)...

아아 슬프게도 슬프게도 이번에는

우리가 혁명이 성취되는 마지막 날에는

그런 사나운 추잡한 놈이 되고 말더라도

- 「기도」(1960.5.18)부분

④ <4월 혁명>이 끝나고 또 시작되고

끝나고 또 시작되고 끝나고 또 시작되는 것은

젓님이 할아버지가 상추씨, 아욱씨, 근대씨를 뿌린 다음에

호박씨, 배추씨, 무씨를 또 뿌리고

호박씨, 배추씨를 뿌린 다음에

시금치씨, 파씨를 또 뿌리는

석양이 비쳐 눈부신

34) 김수영은 55년도에 쓴 산문에서 “하여간 악마의 작업을 통해서라도 내가 밝히고 싶은 것은 나의 위치이다”라고 말한다. 그만큼 그는 자아에 깊숙이 빠져 있었다. (전집 2권, 31쪽, 참조.)

일년 열두 달 쉬는 법이 없는
결직한 강변밭 갈기도 할 것이니

- 「가다오 나가다오」(1960.8.4)부분

㉔에서 보이는 ‘시’와 ‘꽃’ 그리고 ‘아이의 고운 숨소리’ 같은 것은 여리고, 아름답고, 순수한 이미지를 담고 있다. 시인은 이러한 이미지를 혁명과 연관시켜 그것의 가치를 일깨운다. 거기엔 혁명에 대한 간절함이 또한 깃들여 있어 시의 어조 역시 다소 침착한 목소리로 혁명의 완성을 호소한다. 하지만 혁명을 이루는 우리가 ‘그런 사나운 추잡한 놈이 되고 말더라도’ 혁명을 이루자고 말하는 데서 그 혁명을 지켜낸다는 것이 얼마만큼 힘든지를 반어적으로 드러낸다. 이것은 곧 어렵게 이뤄낸 혁명을 함부로 뺏기지 말자는 것이며, 혁명에서 절대로 물러서지 말자는 주문이기도 하다. 또한 이 힘든 혁명이 자칫 실패로 끝날지도 모른다는 우려의 목소리가 섞인 것이다.

㉕ 「가다오 나가다오」에서 시인은 4월 혁명이 일회적(一回的)이 아님을 나타내기 위해 농부의 씨 뿌림에 비유한다. 이는 씨를 뿌리듯이 혁명에서 얻은 것을 의식적으로 지속시켜야한다는 의미이다. 그런데 여기서 갖가지 씨 이름을 반복적으로 나열해 경직된 긴장감을 해소시켜 준다.

4.19 혁명을 완수할 진정한 정치세력이 형성되지 못한 채, 장면 내각책임제는 국민들의 원성만을 자아내며 정치적 실패를 거듭한다. 개인의 언론과 자유를 규제하여 효율적인 통치를 하겠다는 권력층은 보안법과 데모방지법 등을 내놓는다. 김수영도 그 무렵 정부에는 전혀 기대 할 것이 없다는 것을 알고 심한 배신감마저 느낀다. 그러한 실망감은 「허튼소리」, 「거미잡이」와 「눈」과 같은 시에 잘 드러나 있다. 그러면서 그는 그러한 실망이 절망으로 바뀌기를 거부한다.

나는 모든 노래를 그 방에 함께 남기고 왔을 게다
그렇듯 이제 나의 가슴은 이유없이 메말랐다
그 방의 벽은 나의 가슴이고 나의 사지일까
일하라 일하라 일하라는 말이
헛소리처럼 아직 나의 가슴을 울리고 있지만
나는 그 노래도 그 전의 노래도 함께 다 잊어버리고 말았다

혁명은 안되고 나는 방만 바꾸어버렸다
나는 인제 녹슬은 펜과 뼈와 광기(狂氣)―
실망(失望)의 가벼움을 재산(財産)으로 삼을 줄 안다
이 가벼움 혹시나 역사일지도 모르는
이 가벼움을 나는 나의 재산으로 삼았다

...(중략)...

이제 나는 무엇인지 모르게 기쁘고
나의 가슴은 이유 없이 풍성하다

- 「그 방을 생각하며」 (1960.10.30) 부분

「그 방을 생각하며」에서는 혁명의 실패가 주는 좌절감이 어떻게 극복되는지를 보여준다. 이 시에는 좌절감과 함께 풍성함이라는 서로 모순된 감정이 동시에 나타난다. 정치적인 진전이나 변화가 전혀 보이지 않는 현실에 대한 실망에도 화자는 혁명을 위해 노래하고 싸웠던 그 현장에서 다시 노래하고 싶은 충동을 느낀다. 그리고 그의 가슴에 울리는 ‘일하라’라는 소리의 울림은 역시 혁명에서 얻은 감동을 지금도 느끼고 있다는 걸 말해준다. 그래서 혁명이 실패한 지금 이 순간에도 혁명의 그 자리를 떠올리며 기쁨과 풍성함을 맛보게 되는 것이다. 이러한 것이 ‘가벼움’으로 나타나고, ‘역사’의식으로 나타난다. 그리고 이 같은 풍성한 마음이 화자의 좌절감을 몰아내고 있다.

4·19혁명에 거는 기대와 실망도 잠시, 그러한 모든 선의를 뒤엎는 사건인 5.16은 그에게 공포감을 일으킨다. 당시에 발표한 「신귀거래」연작 시에는 그 같은 사회변화에 대한 두려움이 내재되어 있다. 이 연작시들은 도연명의 「귀거래사」를 연상시키는 부제를 달고 있는데 「귀거래사」는 최후의 관직을 버리고 고향인 시골로 돌아오는 심경을 읊은 시로 세속과의 결별을 진술한 선언문이다. 도연명의 시가 전원으로 돌아가는 심경을 정신해방으로 간주했던 데 비해 김수영의 「신귀거래」에는 내면적 갈등으로 인한 심적 고통이 배어하다.³⁵⁾

35) 박지영, 앞의 논문, 147쪽.

㉠ 모방(模倣)도

아아 그리고 저 도봉산(道峰山)보다도

더 큰 증오(憎惡)도

굴욕(屈辱)도

...(중략)...

깨끗이 버리고

...(중략)...

농부의 몸차림으로 갈아입고

석경을 보니

땅이 편편하고

- 「격문(檄文)」 신귀거래 2(1961.6.12) 부분

㉡ 누이야

풍자가 아니면 해탈이다

네가 그렇고

내가 그렇고

네가 아니면 내가 그렇다

우스운 것이 사람의 죽음이다

우스워하지 않고서 생각할 수 없는 것이 사람의 죽음이다

8월의 하늘은 높다

높다는 것은 이렇게 웃음을 자아낸다

- 「누이야 장하고나!」 신귀거래 7(1961.8.5) 부분

㉠와 ㉡ 모두 「신귀거래」 연작 시이다. ㉠가 시인으로서의 강한 자기반성을 드러낸 시라면 ㉡는 시가 취할 수 있는 문학적 방법론을 이야기한 시라고 할 수 있다. 여기서 알 수 있듯 5.16이라는 정치적 혼란이 그를 문학의 본질에 접근하도록 부추겼다고 볼 수 있다.

㉠에서 화자는 기존에 가졌던 것을 ‘깨끗이 버리고’ ‘진짜 시인’이 되겠다고 선언한다. 버려야 할 것들이 ‘허세’, ‘모방’, ‘모조품’이라는 데서 화자가 버리고 싶은 것들이 진실하지 못한 것들이다. 그것은 시인이 가진 위선적인 내면 의식을 바꾸겠다는 의미로 해석된다. 그리고 그것들을 버리는 이유는 ‘진짜’를 담고 싶기 때문이다. 이 버리는 과정을 통해 ‘자유’를 맛보고 싶은 것이다. 그래서 이 시는 부끄러운 내면의 허위의식을 고백함과 동시에 그것을 버리겠다는 자기반성의 시가 된다. 따라서 시인은 여전히 위선을 버리지 못하고 있는 자신을 행복받기 위한 ‘격

문'을 자신에게 보내고 있는 것³⁶⁾이다.

⑥에서 '풍자가 아니면 해탈이다'라는 말은 '죽음'을 대하는 화자의 태도를 드러내는 양극점이라 할 수 있다. 여기서 '죽음'을 대하는 태도는 삶의 태도와 직결되는 것이고, 그것은 문학이 궁극적으로 추구하는 본질적인 문제와도 통한다. 즉 삶과 문학의 중심에 '죽음'의 문제가 가로놓여 있는 것이다. 이 죽음을 어떻게 받아들이느냐에 따라서 문학과 삶이 크게 달라질 수 있다고 본 것이다. 그리고 그 방법론으로 제시할 수 있는 것이 '풍자가 아니면 해탈'이 될 수 있다. 풍자는 대상을 비판적으로 응시하는 방법 중 하나로 이를 통해 죽음이라는 대상을 바라볼 때 그 대상은 아무것도 아닌 듯 격하시켜 버릴 수 있다. '해탈'은 보다 종교적 차원으로 대상의 본질을 꿰뚫어버린 이후에는 그 대상을 고려했던 심각한 고통이 없어진다.³⁷⁾ 따라서 이 시는 그가 삶과 문학을 대하는 태도로 '풍자'와 '해탈'을 받아들이겠다는 의미를 내포하고 있다.

60년대 중반을 지나면서 김수영은 현실과 역사의 문제를 어떻게 받아들일 것인가를 고민하게 된다. 6·25와 4·19라는 현실적 체험이 역사성을 띠게 되면서 그의 시에도 '전통'과 '역사'에 대한 관심이 생겨나기 시작한다.

- ㉠ 나는 이 우중충한 막걸리 탁상 위에서
경험과 역사를 너한테 배운다
무식한 것이 그것들이니까—
너에게서 취하는 전신(全身)의 영양(榮養)
끓었던 술을 다시 마시면서 사랑의 복습(復習)을 하는 셈인가
똥똥해진 몸집하고 푸르스름해진 눈자위가 아무리 보아도 설어 보인다.
- 「만주(滿洲)의 여자」 (1962.8) 부분

- ㉡ 현대식 교량을 건널 때마다 나는 갑자기 회고주의자(懷古主義者)가 된다
이것이 얼마나 죄가 많은 다리인 줄 모르고
식민지(植民地)의 곤충(昆蟲)들이 24시간을
자기의 다리처럼 건너다닌다
나이 어린 사람들은 어째서 이 다리가 부자연스러운지를 모른다

36) 김중윤, 앞의 논문, 151쪽.

37) 박지영, 앞의 논문, 152쪽.

그러니까 이 다리를 건너갈 때마다
나는 나의 심장을 기계처럼 중지시킨다
(이런 연습을 나는 무수히 해왔다)

그러나 문제는 이러한 반항에 있지 않다
저 젊은이들의 나에 대한 사랑에 있다
아니 신용(信用)이라해도 된다
「선생님 이야기는 20년 전 이야기이지요」
할 때마다 나는 그들의 나이를 찬찬히
소급해 가면서 새로운 여유를 느낀다
새로운 역사라고 해도 좋다

이런 경이(驚異)는 나를 늙게 하는 동시에 젊게 한다
아니 늙게 하지도 젊게 하지도 않는다
이 다리 밑에서 엇갈리는 기차처럼
늙음과 젊음의 분간이 서지 않는다
다리는 이러한 정지(停止)의 증인이다

- 「현대식 교량」(1964.11.22)부분

① 「만주의 여자」는 만주에서 알던 여자를 18년 후에 서울의 한 막걸리 집에서 만나서 느낀 감정을 노래하였다. 그 여자는 6·25 때 남편을 잃고 큰 아이도 죽고 남은 아이들과 살기 위해 술집에서 술을 따른다. 화자는 그 여자의 ‘똥똥해진 몸집하고 푸르스름해진 눈자위’를 보며 낯선 감정을 느낀다. 바로 그 순간 그 여자의 ‘재전락한’ 삶에서 화자 자신의 역사에 대한 무지를 깨닫는다. 그래서 박수연은 이 작품을 역사적 자기 갱신을 포괄적으로 드러냈다고 평하였다.³⁸⁾ 결국 낯선 것을 통해 고유한 것을 발견하는 순간은 바로 역사적 인간으로서 인식의 전환이 이루어지는 순간이기도 하다. 여기서 역사란 연대기적인 의미의 역사가 아니라 세계와 나의 관계성을 드러내는 존재론적인 의미로 받아들여야 한다.

한편 ② 「현대식 교량(現代式 橋梁)」은 시인이 의식적으로 행한 역사에 대한 자기반성의 시로 볼 수 있다. 다리는 구(舊)와 신(新)이 서로 얽혀있는 역사의 공간이다. 또한 그것들이 서로 관계를 맺을 수 있는 소통(疏通)의 공간이기도 하다.

38) 박수연, 앞의 논문, 177쪽.

아무런 두려움 없이 다리를 건너는 젊은 세대들, 그의 얘기를 낚았다고 여기는 세대들을 보면서 화자는 미래와 만나기도 하고 그 다리가 어떻게 만들어졌는지를 떠올리는 과거 식민지의 부끄러운 역사와 만나기도 한다. 김상환은 다리를 만드는 교량술을 통해 김수영이 현실의 질곡을 건너는 문화적 기술을 깨달았다고 언급한다.³⁹⁾ 그는 이 다리라는 현상을 통해 이쪽과 저쪽을 잇는 단순한 수단의 의미를 넘어 인간과 인간의 관계 속에서 그 관계 맺음이 안고 있는 모순들을 풀어 나가는 해결책을 찾고 있다.

60년대 후반에 들면서 김수영의 또 다른 변화로 ‘문학의 본질’, ‘시의 본질’에 대한 탐구를 들 수 있다. 그것은 1968년 불의의 사고로 세상을 뜨기 전까지 성숙한 시인의 모습을 견지하고자 하는 실존의 몸부림이었다.

- ① 언뜻 보기엔 임종의 생명 같고
바위를 뭉개고 떨어져내릴
한 잎의 꽃잎 같고
혁명 같고
먼저 떨어져내린 큰 바위 같고
나중에 떨어진 작은 꽃잎 같고

- 「꽃잎 1」 (1967.5.2)부분

- ② 캄캄한 소식의 실낱 같은 완성
실낱 같은 여름날이여
너무 간단해서 어처구니없이 웃는
너무 어처구니없어 간단한 진리에 웃는
너무 진리가 어처구니없이 간단해서 웃는
실낱 같은 여름 바람의 아우성이여
실낱 같은 여름 풀의 아우성이여
너무 쉬운 하얀 풀의 아우성이여

- 「꽃잎 3」 (1967.5.30)부분

①과 ② 둘 다 ‘꽃잎’이라는 자연물에 심상을 기대고 있다. 그런데 ①이 꽃잎이 떨어지는 동작과 ‘존재의 기투’⁴⁰⁾를 연관지을 수 있다면 ②는 꽃의 성장과 ‘진리

39) 김상환, 앞의 책, 21쪽.

의 발견'을 연관시키고 있어 두 작품 다 철학적 관점에서 해석할 수 있다.

㉔에 보이는 생명의 임종이 아니라 '임종의 생명'이라는 생경한 표현은 꽃잎이 떨어지는 것이 죽음이 아니라, 죽음을 넘어선 생명력을 가진다는 의미로 파악할 수 있다. 이는 예술작품이 드러내는 '존재의 진리'에 대한 통찰로 이어질 수 있는 것이기도 하다. 그리고 그러한 생명력은 바위마저 뭉개버릴 수 있는 강인함을 지닌다고 보는 것이다.

㉕에서 '완성'의 의미는 '진리'와 통하는 것이다. 그런데 여기서 그 완성이라는 것이 '실낱 같은 완성'이기 때문에 어려운 것이 된다. 그리고 그러한 완성이 이루어진 뒤엔 '웃는' 것이 따르기 마련이다. 하물며 '진리'의 완성일 때는 그것이 '아우성'과 같이 클 수밖에 없을 것이다.

이상 후기에서 살펴본 시의 흐름을 다시 요약해 보면 우선 혁명 체험을 통해 참여시를 쓸 수 있었다는 것과 5.16을 지나면서 다시 본연(本然)으로 돌아와 '시란 무엇인가'에 대한 고민에 집중하게 되었다는 것이다. 그 과정에서 역사와 전통의 이해를 위한 의식적인 노력, 60년대 후반에 와서는 '존재'의 문제를 문학에 변화를 보여준다.

2. 존재의 노래로서 사유의 전환

위에서 살펴본 후기 시의 흐름을 바탕으로 후기 시에 나타난 시적 사유를 살펴보기로 한다. 특히 전기 시에 나타난 전통에 대한 외경과 일본 유학과 동인 활동에서 얻은 모더니즘, 독서체험에서 얻은 하이데거 예술론 등의 영향이 후기 시에 와서는 어떻게 바뀌고 있는지를 주목해서 보기로 한다.

우선 후기에 오면서 전기에는 볼 수 없었던 역사에 대한 사유가 새롭게 나타나는 것이 특징이라 할 수 있다. 먼저 전기 시에서도 지적했듯이 그는 생래적으로 전통에 대한 거부보다는 외경을 품었다. 이러한 경향은 후기에 와서도 지속된다. 이태백의 시 「산중여유인대작(山中與幽人對酌)」의 번역을 읽고 난 후 원시

40) 여기서 '기투(企投)'는 실존철학의 주요개념 중 하나로 현존재가 세계를 향해 자신을 내던지는 실존의 방식을 말한다.

(原詩)와 대조해 보고 오역된 부분을 지적해 내고 있다는 것을 통해서도⁴¹⁾ 그가 한시에도 얼마간 조예(造詣)가 있음을 알게 한다. 또 산문 「흰옷」⁴²⁾에서는 양복이 우리 옷이 될 수 없다는 이야기를 하기도 하는데, 한복을 편하게 만들어 입을 수 있는 방법까지 알려주는 것으로 볼 때, 우리 것에 대한 그의 각별한 관심을 발견할 수 있다.

그런데 후기 시에 나타난 ‘전통과 역사’에 대한 관심이 촉발되는 계기는 이와 같은 전통에 대한 애정을 바탕으로 한 의식의 전환이 있었다고 여겨진다. 그러한 의식의 전환은 궁극적으로는 4·19를 통해서 얻은 ‘우리’에 대한 자각에서 찾을 수 있다. 4·19가 비록 그 혁명을 완수하지 못하고 실패했지만 「그 방을 생각하며」에서도 알 수 있는 것처럼 그것을 통해 그의 내면에는 새로운 역사의식이 싹트기 시작한다. 여기서 새롭다는 의미는 전에는 무심결에 지나치던 것을 새롭게 받아들인다는 의미보다는 기존에 가졌던 연대기적인 역사관에서 벗어나 자기화한 역사인식을 획득한다는 의미이다. 그가 받아들인 새로운 역사 인식은 「거대한 뿌리」를 통해 잘 드러난다.

전통(傳統)은 아무리 더러운 전통이라도 좋다 나는 광화문(光化門)
 네거리에서 시구문의 진창을 연상하고 인환(寅煥)네
 처갓집 옆의 지금은 매립(埋立)한 개울에서 아낙네들이
 양젓물 솥에 불을 지피며 빨래하던 시절을 생각하고
 이 우울한 시대를 파라다이스처럼 생각한다
 버드 비숍여사를 안 뒤부터는 찌어빠진 대한민국이
 괴롭지 않다 오히려 황송하다 역사는 아무리
 더러운 역사라도 좋다
 진창은 아무리 더러운 진창이라도 좋다
 나에게 늦추발보다도 더 쨍쨍 울리는 추억이
 있는 한 인간은 영원하고 사랑도 그렇다

- 「거대한 뿌리」 (1964.2.3)부분

화자는 이사벨 버드 비숍이 쓴 우리나라에 관한 책을 읽으며 전통에 대한 새

41) 전집 2권, 94쪽.

42) 전집 2권, 40쪽.

로운 사유를 하게 된다. 개울에서 빨래하던 시절, 힘들고 어렵던 시절, 더러운 진창과 같은 과거의 모습을 떠올리며 사랑에 대한 새로운 깨달음을 얻는다. 그와 함께 지금은 사라지고 희미해진 우리의 어두운 과거 모습을 떠올릴 수 있는 무수한 말들 요강, 망건, 장죽, 장전, 구리개, 약방..., 이런 것들에도 새로운 애정을 갖게 된다. 그래서 유중호는 이 시를 말과 논리에 대한 온갖 종류의 통제 행위를 거두고 나서의 옷 벗은 자아의 직접성의 외침⁴³⁾이라고 어렵게 이야기했지만, 낯선 것에서 비로소 자신의 고유한 본질을 발견한다는 의미로 해석하면 될 것이다.

다음으로 전기에서 보여준 모더니즘에 대한 관심이 후기에는 어떻게 시적 사유를 통해 이어지고 있는지를 찾을 수 있다. 앞서 살펴보았듯 일본 유학의 경험, ‘낯았다’는 수모를 극복하기 위한 태도 등으로 미뤄 볼 때 그의 출발은 모더니스트였다. 그러한 모습은 60년대까지 지속되어, 번역을 통해 얻은 신비평 이론들을 그의 문학 안에서 수용한다는 점이 두드러진다.

- ㉠ 이상한 역설 같지만 오늘날의 우리의 현대 시인의 금지는 <앞섰다>는 것이 아니라 <뒤떨어졌다>는 것을 의식하는 데 있다. 그가 <앞섰다>면 이 <뒤떨어졌다>는 것을 확고하고 여유 있게 의식하는 점에서 <앞섰다>. …(중략)… 시의 모더니티란 외부로부터 부과하는 감각이 아니라 내면에서 우리나라오는 지성의 화염(火焰)이며, 따라서 그것은 시인이 —육체로서— 추구할 것이지, 시가 —기술면으로— 추구할 것이 아니다.⁴⁴⁾
- ㉡ 이 시에서도, 그 밖의 시에서도 나는 앨런 테이트의 시론을 충실히 지키고 있다. …(중략)… 그러나 그의 시론은 검사(檢査)를 위한 수동적 시론이다. 진위를 밝히는 도구로서는 우선 편리하지만 위대성의 여부를 자극하는 발동기의 역할은 못한다. 이것은 오히려 시론의 숙명이다.⁴⁵⁾

㉠은 64년도에 쓴 것이고 ㉡는 66년도에 쓴 것이다. 이 시기만을 보더라도 60년대 역시 모더니즘의 영향을 강하게 받고 있다는 것을 알 수 있다. 특히 ㉠에서 그는 모더니티를 기교의 측면보다는 내면의 인식으로 받아들이고 있다. ㉡에서도 앨런 테이트의 시론을 적극 수용한다고 말하면서 그것은 시의 진위를 가릴 수 있는 검사용으로는 편리하지만 수동적이라는 한계를 지적하고 있다. 그래서 모더니

43) 유중호, 앞의 글, 93쪽.
 44) 전집 2권, 516쪽.
 45) 전집 2권, 453쪽.

즘을 넘어선 보다 본질적인 것에 대한 갈망이 짙다는 것도 엿볼 수 있다.

이처럼 김수영은 60년대에 와서도 모더니즘의 영향을 크게 받고 있지만 기교 보다는 의식에 중점을 둔 것이라는 점에서 다른 모더니스트들과는 차별화된 모습을 보이고 있다는 걸 알 수 있다. 이것은 또 한편으로는 하이데거 예술론으로 기울어지게 하는 요인이 되기도 한다.

작품에 조금씩 보였던 하이데거 예술론의 영향은 1960년대 후반에 들면서 그것을 바탕으로 한 자신의 시론을 발표하기에 이른다. 「시여, 침을 뱉어라」와 「반시론」이 바로 하이데거의 영향을 받은 시론이라고 할 수 있는데, 여기서 그 내용을 살펴보기로 한다.

시에 있어서의 모험이란 말은 세계의 개진(開陣), 하이데거가 말한 <대지(大地)의 은폐>의 반대되는 말이다. 엘리엇의 문맥 속에서는 그것은 의미 대 음악으로 되어 있다. 그리고 엘리엇도 그의 온건하고 주밀한 논문 「시의 음악」의 끝머리에서 <시는 언제나 끊임없는 모험 앞에 서 있다>라는 말로 <의미>의 토를 달고 있다. 나의 시론이나 시평이 전부가 모험이라는 말은 아니지만, 나는 그것들을 통해서 상당한 부분에서 모험의 의미를 연습해 보았다. ... (중략)... 산문이란, 세계의 개진이다. 이 말은 사랑의 유보(留保)로서의 <노래>의 매력 만큼 매력적인 말이다. 시에 있어서의 산문의 확대작업은 <노래>의 유보성에 대해서는 침공적이고 의식적이다. 우리들은 시에 있어서의 내용과 형식의 관계를 생각할 때, 내용과 형식의 동일성을 공간적으로 상상해서, 내용이 반, 형식이 반이라는 식으로 도식화해서 생각해서는 안 된다.

- 「시여, 침을 뱉어라」(1968.4)부분

김수영은 시를 논하는 것은 산문의 의미이고 모험의 의미라고 말한다. 그 모험이 곧 하이데거가 말하는 '대지의 은폐'의 반대되는 말이라는 것이다. 하이데거에 따르면 대지가 드러난다는 것은 숨겨둔 본질을 내 보인다는 의미로 존재의 진리가 드러나는 순간이다. 그리고 그것이 시인에게 발견된다. 여기서 김수영은 시를 논한다는 것을 시의 본질을 말하는 것과 같은 의미로 말하고 있다. 그리고 그가 말하려는 시의 본질은 또한 산문의 의미와 모험의 의미를 지닌다. 그리고 그 모험이란 것이 세계의 개진과 같은 것, 하이데거의 표현을 빌린다면 '세계를 열어젖히는 것'⁴⁶⁾과 같은 의미이다.

46) 이수정, 「인간의 언어와 존재의 언어」, 『하이데거의 언어사상』, 한국하이데거학회 편, 철학과 현실사, 1998. 65-67쪽.

그렇다면 여기서 하이데거가 말하는 세계의 개진이 무엇인지 좀 더 알아볼 필요가 있다. 하이데거는 예술의 본질과 언어의 본질 그리고 시의 본질은 모두 하나의 세계를 여는 것과 같은 의미로 생각했다. 물론 여기서의 세계라는 것은 현상적으로 접할 수 있는 그러한 세계를 말하는 것은 아니다. 하이데거가 말하는 세계는 존재자 전체를 위해, 본질적인 관심을 갖게 하는 그러한 관점들을 위해 사용한다. 따라서 그가 말하는 세계는 인간이 자기 이외의 모든 개방 가능한 존재자들과 탈자적(脫自的)으로 개방적인 관계를 맺으며 살아갈 경우 이러한 인간이 관계를 맺고 있는 탈자적인 존재 연관들이 지평으로 이어져 개시되어 있는 유의미한 전체성을 가리킨다.⁴⁷⁾ 그래서 하이데거는 인간을 ‘세계-내-존재’로서 현존재(Dasein)라고 부른 것이다. 여기서 중요한 것은 김수영이 그가 생각하는 시의 본질에 대한 이해를 세계의 개진이라는 의미로써 하이데거의 사유 방식에서 얻고 있다는 것이다.

하이데거는 또한 ‘모험’에 대한 존재론적 해석을 내리고 있는데 모험가로서 인간은 낯선 것 안에서 고향적인 것을 발견한다는 것이다. 그리고 여기서 말하는 고향적이라는 의미 역시 본질적인 것, 존재의 진리가 드러나는 것을 뜻한다. 그러면서 모험의 의미도 “인간 본질로 하여금 비고향적인 것의 대립적인 차이에 도달하게 하는 활의 긴장과 같은 것”⁴⁸⁾이라고 말한다. 이 문장에서 눈에 들어오는 말은 ‘모험’과 ‘활의 긴장’이다. 하이데거가 생각한 모험이란 단순한 의미의 방랑과는 차이가 있다. 그래서 모험은 낯선 것에서 본질적인 것을 발견하는 과정이다. 그리고 낯선 것에서 계속해서 본질적인 것으로 향하려는 데서 ‘긴장’이 생겨난다고 볼 수 있다. 김수영도 시인이 갖춰야 할 인식 가운데 ‘긴장’에 대한 이야기를 줄곧 언급 해왔는데 이것은 주로 테이트에게서 얻은 것으로 보았다. 그 같은 ‘긴장’⁴⁹⁾이론이 어떻게 하이데거의 ‘긴장’과 관련이 있는 지에 대해선 명확히 밝힐 수는 없

47) 신상희, 「말과 언어-기초 존재론적 이해의 지평」, 『하이데거의 언어사상』, 한국하이데거학회 편, 철학과 현실사, 1998. 79쪽.

48) M. Heidegger, 「월달린의 송가 〈이스터〉」, 140쪽.

49) 김수영이 앨런 테이트의 평론집인 「현대문학의 영역」을 번역한 부분을 인용하면 다음과 같다. “「텐션」이란 말을 제시했다. 내가 이 말을 사용하는 일반적인 은유로서가 아니라 논리학의 용어인 외연(extension)과 내포(intension)에서 접두사를 잘라버리고 얻은 특별한 은유로서 사용한다. 내가 말하는 것은 물론 시의 의미란 그 「텐션」(tension), 즉 시에서 발견되는 모든 ‘외연’과 ‘내포’를 완전히 조직한 총체라는 것이다.”

지만 테이트의 이론이 수동적이라는 한계를 지녔다고 불평한 산문을 생각한다면 무시할 수 없는 것이다. “예술성의 편에서는 하나의 시작품은 자기의 전부이다. 산문의 편, 즉 현실성의 편에서도 하나의 작품은 자기의 전부이다. 시의 본질은 이러한 개진과 은폐의, 세계와 대지의 양극의 긴장 위에 서 있는 것이다”⁵⁰⁾ 라는 김수영의 말에서도 ‘긴장’은 실존적 의미를 지니면서 은폐를 벗기는 과정 한 가운데서 나타난다고 볼 수 있다. 따라서 그가 생각한 시적 긴장이 기교를 통해서 드러나는 것을 넘어서 존재를 드러내는 과정에서 얻을 수 있는, 보다 초월적인 긴장으로 바뀌어 가고 있음을 알 수 있다.

요즘의 강적은 하이데거의 「릴케론」이다. 이 논문의 일역판을 거의 안 보고 외울 만큼 살살이 진단해 보았다. 여기서도 빠져나갈 구멍이 있을 텐데 아직은 오리무중이다. …(중략)… 내 머리에는 릴케의 유명한 「오르페우스에 바치는 송가(頌歌)」의 제3장이 떠오른다. “참다운 노래가 나오는 것은 다른 입김이다. / 아무것도 바라지 않는 입김. 신(神)의 안을 불고 가는 입김. / 바람.”

또한 하이데거의 「릴케론」 속에 인용된, 요한 고트프리트 헤르더(1774-1803, 독일의 사상가이며 문학자)의 「인류의 역사철학적 고찰」에서 따온 다음의 문구가 밀어(密語)처럼 울린다. “우리들의 입의 입김은 다른 사람들의 영혼 속에서 세계의 회화(戲畵)가 되고, 우리들의 사상과 감정의 기본형이 된다. 인간이 일찍이 지상에서 생각하고, 바라고, 행한 인간적인 일, 또한 앞으로 행하게 될 인간적인 일, 이러한 모든 일은 한 줄기의 나뭇가리는 산들바람에 달려있다. 왜냐하면 만약에 이런 신적인 입김이 우리들의 신변에서 일지 않고 마법의 음색처럼 우리들의 입술 위에 감돌지 않는다면 우리들은 필경 모두가 아직도 숲 속을 뛰어다니는 동물에 지나지 않을 것이기 때문이다.”

- 「반시론」(1968)부분

여기서도 마찬가지로 김수영은 하이데거 예술론, 특히 그가 쓴 「릴케론」에 관심을 보인다. 특히 그는 릴케의 ‘노래는 존재다’⁵¹⁾라는 말에 주목한다. 이 말의

50) 전집2권, 399쪽.

51) 「반시론」 안에서 인용된 「릴케론」에 나오는 「오르페우스에 바친 송가」는 다음과 같다. “노래는 욕망이 아니라는 것을 곧 알게 될 것이다. / 그것은 굵기야는 손에 넣을 수 있는 사물에 대한 애걸(哀乞)이 아니라는 것을 알게 될 것이다. / 노래는 존재다. 신(神)으로서는 손쉬운 일이다. / 하지만 우리들은 언제 존재할 수 있겠는가? 그리고 우리들은 언제 / 신의 명령으로 대지와 성좌(星座)로 다시 돌아갈 수 있게 되겠는가? / 젊은이들이여, 그것은 뜨거운 첫사랑을 하면서 그대의 다문 입에 / 정열적인 목소리가 북받쳐오를 때가 아니다. 배워라. / 그대의 격한 노래를 잊어버리는 법을. 그것은 아무짝에도 소용없는 것이다. / 참다운 노래가 나오는 것은 다른 입김이다. / 아무것도 바라지 않는 입김. 신의 안을 불고 가는 입김. 바람.”

의미는 노래가 시인의 임의적 상상력의 소산이라기보다는 그 자체로써 본질적인 것이라는 의미와 통한다. 그래서 노래란 것이 억지로 쓴다고 해서 되는 것이 아니라, 그가 진정한 시인이려면 자기도 모르는 사이에 시를 얻을 수 있다는 해석이 붙는다. 이것은 시인이 시를 향해 나아가는 것이 아니라 오히려 시가 시인에게 다가선다는 의미이다. 따라서 ‘반시론’은 기왕의 시적인 개념에서 벗어난 시, 하이데거가 말한 것처럼 존재가 확연히 드러날 수 있는 순간을 담고 있는 시이다. 그리고 참다운 입김에서 나온 새로운 시는 김수영이 궁극적으로 추구하고 싶었던 시(詩)라고 볼 수 있다. 또한 ‘반시’라는 개념에는 그의 후기 산문에 집요하게 등장하는 ‘침묵’과 ‘죽음’의 문제가 공존한다.⁵²⁾ 그는 침묵이 언어일 수 있다는 것, 그리고 죽음을 통해 삶과 문학을 바라볼 때 ‘욕심’을 벗어난 진정한 문학에 다가설 수 있다고 생각한 것이다.

김수영이 하이데거의 「릴케론」에 몰입할 수 있었던 것은 그 역시 기술문명이 지배하는 시대, 어두운 궁핍의 시대에 시인의 사명과, 세계 구원으로써의 시에 대해 고민하고 있었기 때문이다. 그래서 신과 인간의 매개자였던 릴케의 천사 역할을 시인이 할 수 있다는 하이데거의 진실에 공감할 수 있었던 것이다. 그렇다고 해서 김수영이 하이데거의 사유를 그대로 답습하고 있는 것은 아니다. 그는 ‘시란 무엇이다’라고 단정하지 않고 열어둔 것이며, 그것은 새로움을 추구하는 그의 정신에서 비롯된 것이다. 물론 그 새로움이란 앞서 결론짓는 것이 아니라 계속해서 질문하고 사유하는 것으로써의 새로움을 의미한다.

끝으로 그의 마지막 작품 「풀」을 하이데거의 존재론적 예술론에 기대어 읽어 보겠다. 「풀」이 민중이라는 한정된 틀에 가둬져 있는 것이 아니라고 볼 때, 「풀」은 인간이 현존재로서 취하는 실존에 대한 몸부림을 담은 작품으로도 해석할 수 있다.

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

52) 박지영, 앞의 논문, 124쪽.

풀이 눕는다
바람보다도 더 빨리 눕는다
바람보다도 더 빨리 울고
바람보다 먼저 일어난다

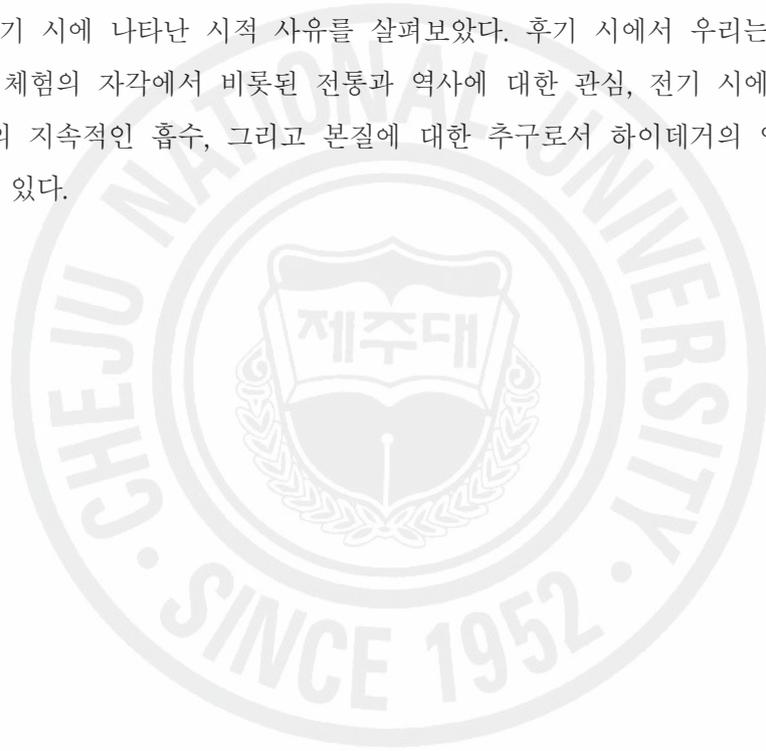
날이 흐리고 풀이 눕는다
밭목까지
밭밑까지 눕는다
바람보다 늦게 누워도
바람보다 먼저 일어나고
바람보다 늦게 울어도
바람보다 먼저 웃는다
날이 흐리고 풀뿌리가 눕는다

- 「풀」(1968.5.29)전문

이 시 첫 부분은 ‘풀이 눕는다’로 시작한다. 그런데 풀이 누울 수밖에 없는 상황은 흐린 날에 바람까지 불기 때문이다. 그런데 풀이 왜 우는지는 아직 알지 못한다. 바람과 흐린 날씨에 대한 원망에서 우는 것인지 아니면 서있지 못하고 누웠기 때문인지 아직은 모른다. 둘째 연에서도 풀은 다시 눕는다. 하지만 이번에는 바람보다 더 빨리 눕는다. 1연에서는 바람이 불어 풀이 누웠지만 이번에는 오히려 바람이 불기 전에 먼저 누운 것이다. 그리고 바람이 불기 전에 먼저 울어버린다. 이것은 바람에 대한 굴복을 의미하는 것이 아니라란 것을 마지막에 나온 시구 ‘바람보다 먼저 일어난다’로 알 수 있다. 여기서 풀은 바람을 예감하는 존재가 된다. 바람이 오기 전에 풀이 더 빨리 눕고 울 수 있는 것은 예감에서 비롯된다. 그리고 바람이 불지 않음을 알고 풀은 바람보다 먼저 일어난다. 이제 풀은 바람과 통할 수 있게 된다. 바람 속에서 풀이 자유롭게 누웠다 일어났다 울다가 웃는다. 오히려 바람이 풀을 위해 그가 누울 수 있도록 바람을 풀고 오는 것처럼 그렇게 바람과 풀은 서로를 의지하고 있는 것이다. 여기서 풀은 마치 현존재인 인간의 모습과도 흡사하다. 하이데거도 이와 비슷한 표현을 쓰고 있다. “진정으로 서 있는 것은 거칠 것 없는 폭풍의 길목에서 마주 불어대는 바람 안에서 흔들릴 수 있어야만 한다. 단순히 뺏겨진 것은 그것의 고유한 경직성 때문에 부러진다.”⁵³⁾ 이

말에서 대립적인 존재로 보일 수 있는 바람 앞에 흔들린다는 의미는 바람에 굴복하는 것이 아니다. 하이데거는 “존재하는 모든 것은 대립 본질에 의해 관통되어 존재한다”고 하였다. 어둠과 빛, 감정과 흰색, 죄책과 무죄 같은 것들이 대립하여 있는 것이 아니다. 예를 들어 빛은 비은폐적인 것에 공간을 제공하며 동시에 어둠과 일식과 그림자에 대해 인정한다. 즉 존재하는 것은 본질과 비본질의 통일성으로부터 존재하게 된다. 김수영이 시에서 풀이 인간 현존재를 뜻한다면 그것이 존재하는 방식 역시 이와 같은 의미로 해석되어야 할 것이다. 그래서 풀은 바람에 굴복하는 것이 아니라 바람과 함께 흔들리는 것이다.

이상으로 후기 시에 나타난 시적 사유를 살펴보았다. 후기 시에서 우리는 김수영의 4·19 체험의 자각에서 비롯된 전통과 역사에 대한 관심, 전기 시에 이어진 모더니즘의 지속적인 흡수, 그리고 본질에 대한 추구로서 하이데거의 영향 등을 읽어낼 수 있다.



53) M. Heidegger, 「월덜린의 송가 〈이스터〉」, 86-87쪽.

IV. 시적 특질과 시사적 위치

텍스트의 층위는 <의미적 국면>, <전략적 국면>, <조직적 국면>으로 나눌 수 있다. 의미적 국면에는 작품의 주제와 내용이 포함될 것이고, 조직적 국면에서는 비유와 구성, 전략적 국면에서는 시어와 리듬 등이 포함될 수 있다. 이번 장에서는 그와 같은 과정으로 시적 특질을 찾아보고, 김수영 시의 문학사적 위치를 살펴보고자 한다.

1. 시적 특질

우선 내용과 주제를 포함하고 있는 의미적 국면에 대해 살펴보면, 전기 시에서는 「달나라 장난」에서 보여준 전쟁 후에 겪는 생활고에서 오는 개인적 '설움'을 주제로 한 내용들이 주를 이룬다. 50년대 중반 이후에는 「헬리콥터」, 「폭포」 등 설움을 어떻게든 극복하려는 내적 성숙을 담은 시가 나타난다. 60년대 들어서는 4.19에 동참하면서 적극적인 현실 참여의 목소리가 담긴 내용들이 주로 나타난다. 중반 이후에는 「과자마 바람」의 일상적 삶 속에서 자기반성을 담은 내용, 「거대한 뿌리」의 역사와 전통에 대한 새로운 인식, 「꽃잎1」의 자연을 통해서 깨닫는 본질에 대한 인식 등을 다루고 있어 다양한 주제가 보이는 시기라고 할 수 있다.

그렇다면 이러한 내용들을 이루는 세부적 요소로써 화자와 화제, 그리고 배경에 대해서도 살펴볼 필요가 있다. 왜냐하면 시인은 문학적 충동이 떠오르면 곧바로 기술하지 않고 먼저 그에 적합한 인물을 선택해서 자신이 말하고자 하는 바를 그 인물의 화제로 수정, 화제에 대한 자기 태도와 어조 역시 시적 인물의 것으로 바꾼다.⁵⁴⁾ 이처럼 시적 담화의 의미적 국면은 화자와 화제 분석을 통해 드러난다. 다음에서 김수영 시에 나타나는 화자와 화제에 대해 알아보자.

54) 윤석산, 『현대 시학』, 새미, 1996. 96쪽.

㉔ 누구 집을 가보아도 나 사는 곳보다도 여유가 있고
바쁘지도 않으니
마치 별세계(別世界)같이 보인다
팽이가 돈다

- 「달나라 장난」(1953)부분

㉕ 우리들의 싸움은 하늘과 땅 사이에 가득 차 있다
민주주의 싸움이니 싸우는 방법도 민주주의식으로 싸워야 한다
하늘에 그림자가 없듯이 민주주의의 싸움에도 그림자가 없다.
하……그림자가 없다

- 「하……그림자가 없다」(1960.4.3)부분

㉔에서 보듯 전기 시는 주로 작품 속에 시인이 직접 등장하는 <자전적 화자>를 선택하고 있다. <자전적 화자>는 회고적·고백적 어조를 띠며, 표현 기능이 강화되고, 담화의 목적도 자기의 과거 체험과 그에 대한 정서를 전달하는 데 두고 있다. 여기서 ‘나’라고 하는 <자전적 화자>는 <남성 화자>이며 <현실 비판적 화자>로 나타난다. 따라서 이 시는 전쟁 후 화자가 겪는 고달픈 삶의 모습을 담은 담았다고 볼 수 있다.

㉕에서는 전기 시에서 줄곧 ‘나’로 나타나던 화자가 ‘우리’로 바뀐다. 자연스럽게 ‘나’의 얘기를 ‘우리’라고 표현하면서 쓰는 것이 일상의 화법이라면, 전기 시에서 ‘나’를 구태여 썼던 것은 그만큼 그의 ‘자의식’이 강했기 때문으로 보인다. 그런데 60년대로 오면서 화자를 ‘우리’라고 바꾼 것은 의식적으로 변화를 시도했다고 해석할 수 있다.

요 시인
용감한 착오(錯誤)야
그대의 저항(抵抗)은 무용(無用)
저항시(抵抗詩)는 더욱 무용

- 「눈」(1961.1.3)부분

반어(irony)와 역설(paradox)을 조직 원리로 삼을 때는 <심층화자> <표층화자>로 나눌 수 있다. 이 시에서 <표층화자>가 말하는 ‘저항은 무용’이라는 말은

저항이 쓸모없다는 말이 아니라 반어적인 표현이다. <심층화자>는 저항을 해도 제대로 된 저항을 하라는 것으로 읽을 수 있다. 그래서 이 시는 시인의 태도에 대한 반성적 의미를 담고 있다. 이 같은 <심층화자>와 <표층화자>로 나뉘는 것은 60년대 중반부터 자기반성을 내용으로 하는 시에서 많이 볼 수 있다.

야콥슨(R. Jakobson)은 전달할 내용이 어느 방향으로 향하느냐에 따라 화제가 지향성을 띤다고 보았다.⁵⁵⁾ 김수영 시에 나타난 지향성을 살펴보면 다음과 같다.

- ㉠ 그리고 나는 평양을 넘어서 남으로 오다가 포로가 되었지만
 내가 만일 포로가 아니 되고 그대로 거기서 죽어버렸어도
 아마 나의 영혼은 부지런히 일어나서 고생하고 돌아오는
 대한민국 상병포로와 UN상병포로들에게 한마디 말을 하였을 것이다
 - 「조국에 돌아오신 상병포로 동지들에게」 (1953.5.5)부분

- ㉡ 혁명이란
 방법부터가 혁명적이어야 할 터인데
 이게 도대체 무슨 개수작이나
 불쌍한 백성들아
 불쌍한 것은 그대들뿐이다
 - 「육법전서와 혁명」 (1960.5.25)부분

㉠에서 화제는 평양에서 남으로 넘어오다 포로가 된 내용이다. <화자 지향형>으로 화자인 ‘나’도 <현재의 나>, <과거의 나>, <미래의 나>로 구분지어 볼 수 있다. 여기서 탈출하여 포로가 된 나는 <과거의 나>이고 그것을 되돌아보는 나는 <현재의 나>로 나타난다. 시간적 배경이 탈출 과정을 회상하는 과거에 초점이 맞춰 있기 때문에 어조 역시 회고적이며 감상적으로 나타난다.

㉡는 혁명을 감지하지 못하는 ‘불쌍한 백성들’이 청자가 되어 <청자 지향형>으로 볼 수 있다. 그러면서 청자인 ‘백성들’에게 여전히 구(舊)질서의 악몽에서 벗어나지 못하고 있다는 것을 일깨운다. 기존의 법질서가 잘못되어 혁명을 한 것인데 기존 질서를 기준 삼는다는 것은 잘못이라는 화자의 생각을 청자에게 전하고 있다. 「우선 그놈의 사진을 떼어서 밀셋개로 하자」, 「가다오 나가다오」 등 4·

55) 윤석산, 『현대 시학』, 새미, 1996. 139쪽, 참조.

19 당시에 나온 시들이 주로 이 같은 <청자 지향형>으로 나타난다.

㉠ 규정할 수 없는 물결이

무엇을 향하여 떨어진다는 의미도 없이
계절(季節)과 주야(晝夜)를 가리지 않고
고매(高邁)한 정신(精神)처럼 쉴 사이 없이 떨어진다

- 「폭포(瀑布)」(1957)부분

㉡ 파자마 바람으로 우는 아이를 데리러 나가서

노상에서 지서(支署)의 순경을 만났더니
「아니 어디를 갔다 오슈?」
이렇게 돼서야 그만이지
어떻게든지 체면을 차려볼 궁리를 좀 해야지

파자마 바람으로 닭모이를 주러 나가서
문지방 안에 석간(夕刊)이 떨어져 뒹굴고 있는데도
심부름하는 놈더러
「저것 좀 집어와라!」 호령 하나 못하니
이렇게 돼서야 그만이지
어떻게든지 체면을 차려볼 궁리를 좀 해야지

- 「파자마 바람으로」(1962.8)부분

㉠은 폭포가 떨어지는 모습을 담고 있는 <화제 지향형>이다. <화제 지향형>은 청자에게 어떤 정보를 제공하기 위한 목적을 지닌 유형이다. ‘폭포’는 ‘규정할 수 없는 물결’, ‘계절과 주야를 가리지 않고’ 떨어진다. 그러한 ‘폭포’는 시인의 고매한 기상을 담고 있다.

㉡의 화제는 ‘파자마 바람’이고, 청자는 ‘지서의 순경’과 ‘심부름하는 놈’이 된다. 화자의 담화에 청자가 개입하는 <극적 지향형>이다. 파자마 바람으로 아이를 데리러 가고 파자마 바람으로 닭 모이를 주러 나가고 하는 화자의 일상 옷은 파자마이다. ‘파자마 바람’은 화자의 꾸미지 않은 내면을 보여주는 솔직함보다는, 입성부터가 허술한 가난함을 드러낸다. 가난에서 비롯되는 위축된 자아가 일상에서 부대끼는 사람들과의 관계를 불편하게 끌고 나간다. 시인은 그런 위축된 자신의

모습을 보며 체면을 차리고자 궁리하려는 것이다. 이와 같은 <극적 지향형>은 「모르지?」, 「등나무」 등 후기 시에 나타난다.

이상에서 살펴본 김수영 시의 화제는 주로 <화자 지향형>을 취하고 있다. 그런데 경우에 따라 <청자 지향형>, <화제 지향형>이 나타나고 있으며, 후기에 와서는 <극적 지향형>도 눈에 띈다.

텍스트 속의 배경은 시인이 그 배경을 어떻게 인식하고 또 표현하느냐에 따라 <신화적 배경> <사실적 배경> <심리적 배경> <창조적 배경>으로 나눌 수 있다. 이 가운데 <심리적 배경>은 화자의 심리 상태를 암시적으로 그리기 위해 차용되는 은유적 배경이라고도 한다. 김수영 시에서 배경이 어떻게 나타나고 있는지를 살펴보자.

나의 방안에 설움이 충만 되어 있는 것을 발견하였다

오고가는 것이 직선으로 혹은 대각선으로 맞닥뜨리는 것 같은 속에서
나의 설움은 유유히 자기의 시간을 찾아갔다.

설움을 역류하는 야릇한 것만을 구태여 찾아서 헤매는 것은
우둔한 일인 줄 알면서
그것이 나의 생활이며 생명이며 정신이며 밑바닥이라는 것을 믿었기 때문에-
아아 그러나 지금 이 방안에는
오직 시간만이 있지 않으나

- 「방안에서 익어가는 설움」 (1954)부분

이 시에서는 겉으로 드러난 <공간적 배경>인 ‘방’과 ‘지금’이라는 <시간적 배경>이 모두 나타나 있다. 그런데 그러한 시간과 공간은 화자의 심리 상태에 의해 <심리적 배경>으로 바뀐다. ‘방’은 시인의 설움으로 가득 찬 내면의 방이 되는 것이고, ‘지금’이라는 시간도 주체로서의 ‘시간’이 되어 화자가 머물고 있는 내면의 ‘방’에 들어와 ‘설움’대신에 ‘방’에 머물게 된다. 그렇게 ‘시간’이 머물러 있는 방은 다시 <사실적 배경>으로 바뀌게 된다.

㉠ 혁명은 안되고 나는 방만 바꾸어버렸다

그 방의 벽에는 싸우라 싸우라 싸우라는 말이

헛소리처럼 아직도 어둠을 지키고 있을 것이다

- 「그 방을 생각하며」(1960.10.30) 부분

㉞ 여편네의 방에 와서 기거(寄居)를 같이 해도

나는 이렇듯 소년처럼 되었다

- 「여편네의 방에 와서」(1961.6.3)부분

㉞와 ㉞ 모두 ‘방’이라는 공간적 배경을 제시하고 있다. 그러면서 모두 <심리적 배경>으로 바뀐다. ㉞의 ‘방’은 화자의 공간을 의미하지만 과거와는 다른 ‘방’의 의미를 지닌다. 4·19 열기로 가득 찼던 ‘방’이 혁명의 실패로 인해 실망감이 들어차 있는 ‘방’으로 변해버린 것이다. ㉞에서는 화자의 ‘방’이 아니라 ‘여편네의 방’이라는 데 문제가 있다. 아내의 공간인 ‘여편네의 방’은 있지만 ‘나의 방’이 없기 때문이다. 이러한 것이 심리적으로 위축된 화자의 모습을 떠올리게 한다.

김수영 시에서 ‘방’은 전·후기에 모두 나오고 있다. 그에게 ‘방’은 개인의 고유한 공간으로서의 의미는 물론 ‘자아’의 중심을 이루는 심리적 공간의 역할도 한다.

다음으로 살펴볼 것은 전략적 국면인데 이는 시적 담화를 어떻게 효과적으로 표현할 수 있는가를 기획하는 것이다. 여기서는 어떤 전략들이 사용되고 있는지 살펴보자. 우선 원관념과 보조관념을 어떻게 연결시키느냐에 따라 직유, 은유, 상징 등 여러 가지 비유법이 생길 수 있다.

㉞ 언뜻 보기엔 임종의 생명 같고

바위를 뭉개고 떨어져 내릴

한 잎의 꽃잎 같고

혁명 같고

먼저 떨어져 내린 큰 바위 같고

나중에 떨어진 작은 꽃잎 같고

- 「꽃잎 1」(1967.5.2)부분

㉞ 시(詩)는 짹짹한 날씨에 청량한 들에

환락의 개울가에 바늘 돌친 숲에

버려진 우산

망각의 상기(想起)다

- 「적2」(1965.8.6)부분

㉔는 직유를 구사한 작품이다. ‘꽃잎’이 ‘임종의 생명’, ‘혁명’, ‘바위’에 ‘같고’라는 화자의 개입을 통해 비유가 이루어진다. 그리고 ‘꽃잎’이라는 여성적 이미지를 ‘생명’, ‘혁명’, ‘바위’같은 남성적 이미지와 연결시켜 효과적인 시적 긴장을 일으킨다.

㉕는 원관념과 보조관념을 강제적으로 결합시키는 은유의 방식을 택하고 있다. ‘시’가 ‘버려진 우산’, ‘망각의 상기’와 같은 보조관념들과 결합한다. ‘쨍쨍한 날씨’에는 쓸모없는 존재처럼 여겨지지만 비가 오면 떠올릴 수 있는 존재, 그것이 바로 ‘시’라고 말한다.

풀이 늙는다

바람보다도 더 빨리 늙는다

바람보다도 더 빨리 울고

바람보다 먼저 일어난다

- 「풀」 (1968.5.29)부분

상징은 동일한 대상을 반복적으로 지칭, 사물화하고 그에 대한 모든 관념을 떠올리도록 만든 것으로 어느 것이 원관념이고 보조관념인지 분리할 수 없도록 상호 합동을 이루는 것이 특징이다. 이 시에서 보조관념으로 동원된 ‘풀’은 보잘 것 없고 약한 존재, 시대에 순응하면서 살 수 밖에 없는 서민적인 삶의 양식 등 풀이 내포하고 있는 모든 관념들과 떼어서 생각할 수 없다. 그래서 이 시는 ‘상징’을 이용한 작품이라고 할 수 있다.

어법 또한 중요한 전략적 국면으로서 어떠한 어법을 쓰느냐에 따라 그 의미 전달이 달라질 수 있다. 특히 <표층적 진술><심층적 진술>이 다를 때 생겨나는 어법으로 아이러니, 역설, 풍자 등을 들 수 있는데 여기서는 어떻게 나타나는지 살펴보자.

㉖ 그러나 우산대로

여편네를 때려눕혔을 때

우리들의 옆에서는

어린 놈이 울었고

비 오는 거리에는
 40명가량의 취객(醉客)들이
 모여들었고
 집에 들어와서
 제일 마음에 꺼리는 것이
 아는 사람이
 이 캄캄한 범행의 현장을
 보았는가 하는 일이었다
 — 아니 그 보다도 먼저
 아까운 것이
 지우산을 현장에 버리고 온 일이었다

- 「죄와 벌」 (1963. 10) 부분

⑤ 왜 나는 조그마한 일에만 분개하는가
 저 왕궁 대신에 왕궁의 음탕 대신에
 50원짜리 갈비가 기름덩어리만 나왔다고 분개하고
 웅졸하게 분개하고 설렁탕집 돼지 같은 주인년한테 욕을 하고
 웅졸하게 욕을 하고

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

- 「어느 날 고궁을 나오면서」 (1965. 11.4) 부분

④에서 ‘우산대로/ 여편네를 때려눕’히고 ‘옆에서는/ 어린놈이 울’고 있는 처참한 상황의 심각성이 시의 후반부에서 무너진다. 인간의 윤리의식보다도 체면과 허식, 물질중심의 사고가 팽배하고 있는 현실을 폭로하고 있다. ⑤에서 시인이 분개하고 있는 것은 결코 ‘조그마한 일’이 아니다. 그가 욕을 하고 증오하고 있는 대상은 ‘설렁탕집 돼지 같은 주인년’이나 ‘야경꾼’ 이 아니라 ‘언론의 자유’를 탄압하고, ‘월남파병’을 결행하는 정부에 대해 욕을 하는 것이다. 두 시 모두 아이러니가

나타난다. 아이러니는 이성적으로는 어쩔 수 없이 받아들이면서도 감성적으로는 받아들일 수 없는 경우에 주로 쓰이는데 김수영의 후기 시에 많이 등장한다.

역설은 단순히 생각해보면 모순되고 불합리한 것처럼 보이지만 깊이 따져보면 옳은 의견을 말할 때 쓰인다. 처음 들을 때는 당혹감을 느끼지만, 그 당혹을 수궁으로 바꾸기 위한 설득과정이 생략되고 단숨에 공감하도록 만드는 힘을 가지고 있다.⁵⁶⁾

㉠ 묵은 사랑이

벗겨질 때
붉은 과발의 푸른 새싹을 보아라
얻는다는 것은 곧 잃는 것이다

- 「과발 가에서」 (1959)부분

㉡ 이 우울한 시대를 파라다이스처럼 생각한다

버드 비숍여사를 안 뒤부터는 썩어빠진 대한민국이
괴롭지 않다 오히려 황송하다 역사는 아무리
더러운 역사라도 좋다

- 「거대한 뿌리」 (1964.2.3)부분

㉠의 시구 ‘얻는다는 것은 곧 잃는 것이다’에서 얻고 잃는 것이 겉으로 보이는 것만을 따져서 계산할 수 있는 것이 아닌 상대적인 것이므로 현상을 넘어선 <존재론적 역설>이라고 할 수 있다. ㉡에서는 어떻게 ‘우울한 시대’가 ‘파라다이스’가 될 수 있는 지 모순을 드러낸다. ‘썩어 빠진 대한민국’이 ‘황송하다’라는 것도 마찬가지다. 이와 같이 수식어와 피수식어 관계가 모순을 지닌 경우로 <표층적 역설>이라 할 수 있다. 여기선 장구한 세월을 견뎌낸 민초들의 삶과 전통의 뿌리를 생각한다면 지금 힘든 상황이 오히려 황송할 수 있다는 의미를 내포하고 있다.

풍자는 부조리한 현실을 고발하고 바로 잡으려는 정신에서 출발, 직접 고발하기 어려울 때 택하는 어법이다. 그런데 김수영의 시에서는 풍자보다는 오히려 아이러니가 더 많이 등장한다. 그것은 그의 시가 그만큼 자기 비판적 요소가 더 강하기 때문일 것이다.

56) 윤석산, 앞의 책, 322-323 쪽.

야 손들어 나는 아리조나 카보이아
뽕! 뽕! 뽕!
키크야! 너는 저놈을 쏘아라
뽕! 뽕! 뽕! 뽕!
짜키야! 너는 빨리 말을 달려
저기 돈보따리를 들고 달아나는 놈을 잡아라
쫘! 너는 저 산 위에 올라가 땅을 보아라
메리야 너는 내 뒤를 따라와

이놈들이 다 이성망이 부하들이다
한테다 묶어놔라
야 이놈들아 고겔 숙여
너희놈 손에 돌아가신 우리 형님들
무덤 앞에 절을 구천육백삼십오만 번만 해
나는 아리조나 카보이아

- 「나는 아리조나 카보이아」 (1960.7.15)부분

이 시는 혁명 후에도 버젓이 살아있는 독재정권의 하수인들을 처벌하고 싶은 화자의 심정을 아이들의 전쟁놀이를 통해 풍자하고 있다. 속도감 있게 내용을 전달하기 위해 ‘화자’는 마치 배우들의 대사 같은 말을 하면서, 거기다 효과음을 살린 것 같은 청각적 이미지를 동원하고 있다.

김수영 시에 나타난 시어와 리듬의 요소를 포함하고 있는 조직적 국면을 살펴보면, 우선 시어를 일상어에서 선택, 육설과 비속어까지도 거침없이 구사하고 있는 것과 시적 문장으로 다듬어지지 않는 산문 문장을 그대로 시에 도입함으로써 내용과 형식에 있어서 자유로움을 누리려고 했다는 것을 알 수 있다.

- ㉠ 우선 그놈의 사진을 떼어서 밀셋개로 하자
그 지긋지긋한 놈의 사진을 떼어서
조용히 개굴창에 넣고
썩어진 어제와 결별하자

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

㉞ 당신을 찾아갔다는 것은 현실을 직시하기 위하여서였다

마침 당신은 집에 없고 당신의 아우만이 나와서 당신이 없다고 한다

부산에서 언제 올라왔느냐고 헛말같이라도 물어보아야 할 것을

나는 총에 맞는 새 같이 가련하게도 당신의 집을 나와버렸다

- 「말」 K·M에게(1958)부분

㉞에서는 ‘그놈’, ‘밑씻개’, ‘개굴창’, ‘씩어진’ 등 비속어를 구사, 격한 감정을 고조시키고 있다. ㉞처럼 시어로 좀처럼 쓰지 않는 말들을 선택해서 쓰는 경우는 「육법전서와 혁명」, 「거대한 뿌리」에서도 보인다. ㉞는 시어로서의 압축이나 절제가 전혀 보이지 않는 일상적 어법을 그대로 사용하고 있다. ㉞와 같은 경우는 「시골 선물」에서도 볼 수 있다.

한편 이미지는 시에 강한 인상을 조성하기 위해 채택하는 기교로서, 정서나 상상력을 가지적인 것으로 바꾸는 방법이다. 여기서는 어떤 이미지를 선택하고 있는지를 보자.

㉞ 상식에 취한 놈

상식에 취한

상식

상……하면서

나는 무엇인가에

여전히 바쁘기만 하다

- 「여수(旅愁)」(1961.11.10)부분

㉞ 우리들은 빛나지 않는다. 어제도 빛나지 않고,

오늘도 빛나지 않는다. 그 연관만이 빛난다.

시간만이 빛난다. 시간의 인식만이 빛난다.

빌려주지 않겠다. 빌려주겠다고 했지만

빌려주지 않겠다. 야한 선언을

하지 않고 우물쭈물 내일을 지내고

- 「엔카운터 지(誌)」(1966.4.5)부분

- ㉓ 이 단단한 고요함을 배울 거다
 복사씨가 사랑으로 만들어진 것이 아닌가 하고
 의심할 거다!
 복사씨와 살구씨가
 한번은 이렇게
 사랑에 미쳐 날뛴 날이 올 거다!

- 「사랑의 변주곡」(1967.2.15)부분

- ㉔ 실낱 같은 여름 바람의 아우성이여
 실낱 같은 여름 풀의 아우성이여
 너무 쉬운 하얀 풀의 아우성이여

- 「꽃잎3」(1967.5.30)부분

㉑는 음절수를 축소하여 배치, 시각적 효과 뿐 아니라 화자의 생각이 무의미함을 은유적으로 드러낸다. ㉒에서 ‘빛난다’는 시각적 이미지를 추상적인 ‘시간’, ‘오늘’, ‘연관’ 등과 연결시켜 전달 효과를 높인다. ㉓는 ‘고요함’이라는 정서가 ‘단단’이라는 감각적 표현과 연관되어 이미지화했다. ㉔는 ‘아우성’이라는 청각적 이미지를 ‘풀’과 ‘바람’에 사용하고 있다.

다음으로 반복은 강조나 보충을 위해 사용되는 원리이다. 단어의 반복은 그 단어가 지닌 고유한 성질의 제시나 의미의 확대를 가져오며, 때로는 의성적인 효과를 지니기도 한다. 구의 반복은 주술적인 효과를 주기도 하고 시적 상황을 바꾸는 효과를 주기도 한다. 김수영 시에서는 이 같은 반복이 흔히 나타나고 있다.

- ㉕ 허세도 / 방대한 / 방대한 / 방대한 / 모조품과 / 막대한 / 막대한 / 막대한 / 막대한 / 모방도

- 「격문」(1961.6.12)부분

- ㉖ 자꾸자꾸 자질구레해지는 일 / 불같이 쫓기는 일 / 쫓기기 전 일 / 깨끗 깨끗 깨끗이 피기 전 일

- 「깨끗」(1963.4.6)부분

- ㉗ 고칠 사람을 구하기가 어렵다고 하지만 /돈이 아까울 거라 그럴 거라 / 내 추측이 맞을 거라 / 아니 내가 고치라고 하니깐 안 고칠 거라 / 이 추측이 맞을 거라 이 추측이

맞을 거라 / 이 추측이 맞을 거라

- 「도적」(1966.10.8)부분

㉔ 풀이 눕는다 / 바람보다도 더 빨리 눕는다 / 바람보다도 더 빨리 울고 / 바람보다 먼저 일어난다

- 「풀」(1968.5.29)부분

㉔는 ‘방대한’과 ‘막대한’을 반복적으로 사용해 화자가 지닌 위선의 크기를 과장해서 말하고 있다. 그만큼 여기서는 자기반성의 효과가 커진다. ㉕는 ‘깨끗’이 반복을 통해 꽃이 피기 전의 분주하고 고통스런 시간을 극적으로 상승시킨다. ㉖ ‘~거라’라는 구어체 표현을 반복적으로 사용해 시 전체를 희화화(戲畵化)해 버린다.

이상으로 시에 나타난 특질을 의미적 국면, 전략적 국면, 조직적 국면으로 나누어 살펴보았다. 신비평이론을 섭렵한 시인으로서 면모가 드러난 이러한 다양한 실험들을 통해 시적 효과를 높이려는 김수영의 노력이 보인다.

2. 시사적 위치

우리 문학사에서 모더니즘의 출발은 1930년대 김기림이 주도한 모더니즘 시운동에서 시작하여 해방이후 《신시론》 동인들을 중심으로 한 모더니즘과 그 뒤에 나온 50년대 《후반기》 동인으로 이어지면서 전개된다. 그 과정에서 김수영은 중요한 위치를 차지한다.

1930년대 김기림이 주도한 모더니즘은 영미 주지주의 신비평을 도입해 현대적 감수성을 획득하려고 했지만 표현방식만을 강조하는 데서 정신의 부재라는 문제를 안게 된다. 해방 후 《신시론》 동인들을 중심으로 한 모더니즘은 30년대를 계승하는 위치에 서 있었지만 그들 역시 형식과 포즈만을 취하는 한계를 가질 수밖에 없었다. 당시에 박인환, 김경린 등이 주도한 모더니즘은 일본의 모더니스트들에게서 배운 영미 모더니즘으로 이 땅의 현실을 직시하지 못해 스스로 파탄에 놓이게 된다. 이 같은 한계를 가장 먼저 간파한 이는 김수영으로 동료들에게 ‘낡았

다'는 수모를 당한 처녀작 「묘정의 노래」를 발표한 이후 그 수치감을 벗기 위해 서구의 새로운 문학이론들을 섭렵하면서 다양한 변모의 모습을 보인다. 이론에만 치중하는 한계를 넘어서려고 현실 참여의 모습과, 전통을 거부하기 보다는 전통을 이해하는 방향으로 자신을 변모시킨다. 한편 그에게 영향을 준 신비평의 주자 테이트에서도 벗어나려고 한다. 테이트의 긴장 이론을 신뢰하는데도 그것이 검사도구로 그친다는 걸 깨닫고, 인간의 구원을 담은 새로운 문학이론을 찾게 된 것이다. 그 와중에 50년대 이미 접하기 시작한 하이데거에 새롭게 눈 뜨면서 '시의 본질'과 '언어의 본질'을 담은 문학 이론인 그의 예술론을 문학의 이론적 근거로 삼게 된다.

한편 시사(詩史)에 있어서 60년대 또한 중요한 시기로 신동엽, 김춘수 등이 왕성한 활동을 하면서 후배 세대라고 할 수 있는 4·19세대⁵⁷⁾에게 문학적 자극과 작가 의식을 심어주는데 노력했다. 신동엽, 김춘수 등은 4·19세대의 바로 앞 세대에 속하면서 이들과 동시대를 공유하고 있던 문인들이다. 이들은 4·19세대보다 이전에 문학적 출발을 하였다고는 하지만 이들 역시 혁명을 체험한 세대로 각자 독특한 예술론을 전개한다. 신동엽은 과거라는 역사적 시간이 유토피아적 미래를 향하여 끊임없이 유보되는 것이라고 보았다면, 김춘수는 4·19세대가 품고 있는 역사의식의 강박에서 벗어나는 길을 「무의미시」에서 찾으려 했다. 그런데 이들의 공통점은 모두 60년대라는 시대 속에서 추구하려 했던 것이 문학의 영원성이라는 보편적 인식을 추구하려 했다는 것이다. 그런 의미에서 이 위치에 함께 섰던 김수영의 역할은 그만큼 중요해진다.

4월 혁명을 겪고 난 뒤 김수영은 지식인의 역할을 구체적으로 제시한다. 이는 혁명의 실패에 대한 반성과 더불어 지식인들 내부에는 사르트르의 지식인론⁵⁸⁾이

57) 4·19세대는 4·19를 체험하고, 『문학과 지성』, 『창작과 비평』이라는 두 계간지의 창간을 일구어내는 새로운 세대들이다. 동인지 『산문시대』의 '태초와 같은 어둠'으로 현실을 은유한 선언문에서 보듯이 그들은 전 세대와는 다른 문학적 출발을 회구했다. (박지영, 앞의 논문 34쪽, 참조.)

58) 4월 혁명의 체험으로 다져졌던 비판적 참여 지식인상은 60년대 지식인들의 중요한 정체성으로 다시금 자리 잡게 된다. 이들은 사르트르의 지식인론 등의 영향으로 지식인의 현실참여의 결단을 요구받게 된다. 사르트르는 지식인은 현실적으로 보편적 진리탐구와 출신계급의 특수성 차이의 모순 속에서 살아가는 존재이지만 부단한 보편성의 추구가말로 지식인의 궁극적 목표여야 한다고 주장한다. (강수택, 앞의 책, 196-214쪽, 참조.)

확산되고 있던 사회 분위기와 맞물려 나온 것이다. 그 기저에는 김수영 자신이 지닌 윤리의식도 함께 작용한 것으로 보인다. 김수영은 ‘인류의 문제를 자기의 문제처럼 생각하고, 인류의 고민을 자기의 고민처럼 고민하는 사람’⁵⁹⁾을 진정한 지식인상으로 제시한다. 그리고 여기서 말하는 지식인의 모습은 곧 자신을 포함한 시인의 모습이기도 하다. 즉 그가 생각하는 시인의 모습은 인류의 고민을 짊어진 존재라는 의미와도 통한다. 이러한 그의 사상은 후기에 와서는 자아 중심이 아닌 자아를 벗어난 타자의식⁶⁰⁾을 취하게 된다.

이상으로 문학사에서 김수영의 위치를 가늠해 본 바, 김수영은 모더니스트로 출발해 영미 신비평이론들을 철저히 받아들였으나 거기서 벗어나 하이데거 예술론에 안착한 셈이다. 이 같은 변모 과정에 대한 이해가 뒤따를 때 그를 모더니스트나 민중 시인으로만 파악하는 오류에서 벗어날 수 있다고 여겨진다. 따라서 그를 형식에만 치중하는 모더니즘의 한계를 극복하기 위해 모더니즘의 정신을 철저히 이행했던 시인으로 봐야할 것이다.

59) 전집2, 88쪽.

60) 김수영은 한 산문에서 “이 욕심을 없앨 때 내 시에도 진경이 있을 것이다. 딴 사람의 시 같이 될 것이다. 딴사람-참 좋은 말이다. 나는 이 말에 입을 맞춘다.”라고 말한다. 그만큼 욕심이나 욕망의 집착에서 벗어나고자 애썼다. 그것은 자신과 거리를 두려는 이러한 의식이 타자에 대한 관심과 사랑으로 바뀌길 기대한 것이다.(전집 2권, 96쪽.)

V. 결 론

이 연구는 1945년 「묘정의 노래」부터 1968년 「풀」까지 김수영의 시 173편과 산문을 시기별 흐름과 시적 사유의 변모, 시적 특질로 나눠 분석한 결과이다. 이를 요약하면 다음과 같다.

김수영의 시기별 시의 특성을 분석해 보면, 전기는 1945년부터 50년대 후반까지로 주로 개인적 '자아'에 몰두한 시기이다. 초기에는 「묘정의 노래」의 전통에 대한 외경과 「공자의 생활난」에서의 사상적인 면모를 동시에 지니고 있었다. 하지만 전쟁을 겪은 뒤 「달나라 장난」, 「휴식」에서는 가난과 설움 때문에 고통받지만, 중반을 지나면서 「폭포」의 기상을 보여주며 설움을 극복하는 노력이 엿보인다. 후반에는 「바뀌어진 지평선」, 「서시」에서 보여주듯 시와 생활의 합일을 고민하게 된다.

후기는 1968년 타계하기 전까지 60년대 전반을 포함한 시기로 60년 4·19 체험에서 「우선 그놈의 사진을 떼어서 밧짚개로 하자」, 「가다오 나가다오」 등 일련의 참여시 발표는 그를 참여시인의 반열에 올려놓는다. 이 때 개인적 차원에 머물렀던 문제들이 비로소 사회적 차원으로 확산되기 시작한다. 하지만 5.16이후에는 직접적인 저항보다는 사회 풍자와 자기반성의 노래로 이어지는 변모를 보인다. 이어 60년대 중반을 넘어서면서 시와 시인의 위상을 묻는 보다 본질적이고 존재론적인 문제에 관심을 돌린다.

전·후기의 시적 사유를 살펴보면, 전기에서는 첫 작품 「묘정의 노래」에서 보여준 전통에 대한 외경과 신비평 이론들을 번역하면서 모더니즘에 대한 경사와 다양한 철학서를 접하면서 하이데거의 철학과 만나면서 소박한 수준의 존재론에 대한 이해를 갖게 된다. 이 시기에 가장 두드러진 것은 모더니즘의 영향이라 볼 수 있는데 그 원인으로는 동료들에게 '낡았다'는 수모를 갚기 위한 반발과 영미 신비평 이론들을 자연스럽게 받아들일 수 있는 번역 일을 했다는 점을 들 수 있다. 특히 신비평의 주자 테이트 영향이 컸던 시기로 그의 긴장 이론을 지지하게 된다.

후기에는 전기에서 보여준 사유의 특성에 4·19 체험이라는 커다란 변수를 맞

게 된다. 4·19를 겪으면서 정치와 사회에 대한 관심이 고조되었음은 물론 이후에는 역사와 전통에 대해 함께 고민하는 모습을 보인다. 이 같은 격변의 현실 속에서도 그는 궁극적으로 시(詩)가 추구할 바가 무엇인지에 대해 묻게 된다. 이 같은 본질적 문제를 추구하게 된 계기는 이미 50년대 후반에 하이데거 예술론과 만나면서 시작되었다. 하이데거는 존재에 대한 물음을 언어와 시에 대한 관심으로 확대하였다. 그러면서 윌덜린의 말을 빌어 인간은 ‘시적으로 거주’해야 한다고 말하면서 시인의 역할을 부각시킨다. 이러한 예술론에 자극받은 김수영은 노래를 존재로 여기는 릴케에 공감해 「반시론」을 내놓고, 이어서 「시여, 침을 뱉어라」를 내놓게 된다. 따라서 후기에 와서 그의 사유에 중심이 된 것은 하이데거 예술론이라고 볼 수 있다.

시적 특질을 살펴보면 의미적 국면에서 화자는 주로 <자전적 화자>로 나타나며, 4·19당시는 새롭게 화자 ‘나’가 ‘우리’로 바뀌는 모습도 보인다. 화제는 자기 이야기를 중심으로 하는 <화자 지향형>이 주로 쓰이고 후기 시에 오면서 <화제 지향형>과 <극적 지향형>도 보인다. 시의 전략적 국면에서는 직유와 은유와 상징을 이용한 비유적 어법을 구사하고 있다. 특히 「풀」에서의 상징 기법이 돋보인다. 시의 구조적 국면에서는 아이러니와 역설, 풍자를 고루 사용하고 있는데 특히 상황적 아이러니 전개가 눈에 띈다. 시의 조직적 국면에서 시어는 일상어를 그대로 차용하거나 비속어 욕설 등을 쓰기도 하고 산문적인 문체를 구사하는 것도 부분적으로 보인다. 이미지 사용에 있어서도 은유적 이미지, 시각적 이미지 등 다양한 이미지를 동원하려고 했으며 반복과 리듬에서는 언어의 반복을 통해 시의 전달을 높이려고 애썼다.

이상에서 살펴본 바, 그는 전통과 본질에 대한 관심을 함께 지닌 모더니스트로 출발하여 기법과 형식에만 치중하는 당대 모더니즘의 한계를 극복, 모더니즘의 정신적 태도를 중시하면서 본질로 나아가고자 했던 시인으로 평가할 수 있다.

참 고 문 헌

1. 기본텍스트

김수영(2003), 『김수영 전집 1,2』, 민음사.

2. 단행본

강수택(2001), 『다시 지식인을 묻는다』, 삼인.

권영민(2002), 『한국현대문학사』, 민음사.

김명인(2002), 『김수영, 근대를 향한 모험 전집 1,2』, 소명출판.

김상환(2000), 『풍자와 해탈 혹은 사랑과 죽음-김수영론』, 민음사.

김운배(2003), 『온몸의 시학, 김수영』, 국학자료원.

김병택(1999), 『한국 현대 시론의 탐색과 비평』, 제주대학출판부.

문광훈(2002), 『시의 희생자 김수영』, 생각의 나무.

윤석산(1996), 『현대시학』, 새미.

이상섭(1996), 『영미비평사3』, 민음사.

이승훈(1987), 『한국시의 구조분석』, 종로서적.

이형권(2001), 『한국현대시인연구』, 푸른사상.

박철석(1998), 『한국현대시인론』, 민지사.

최하림(1981), 『자유인의 초상』, 문학세계사.

한국하이데거학회 편(1998), 『하이데거의 언어사상』, 철학과 현실사.

한국하이데거학회 편(2002), 『하이데거의 예술철학』, 철학과 현실사.

Barnard, Robert(1998), 『로버트 버나드의 영문학사』(1998), 김용수 옮김, 한신문화사.

Heidegger, M.(1998), 『현상학의 근본문제들』, 이기상 옮김, 문예출판사.

————— (2004), 『진리의 본질에 관하여』, 이기상 옮김, 까치.

————— (2005), 『휠덜린의 송가 〈이스터〉』, 최상욱 옮김, 동문선.

Höffe, Otfried(2001), 『철학의 거장들』, 한길사.

Horton, Rod W. · Edwards, Herbert W.(1991), 『미국문학사상의 배경』, 박거용 옮김, 도서출판 터.

- Rilke, R. M.(2000), 『릴케전집 11, 예술론』, 장혜순 옮김, 책세상.
 ————— (2000), 『릴케전집 12, 말테의 수기』, 김용민 옮김, 책세상.
 ————— (2000), 『릴케전집 13, 예술론』, 전동열 옮김, 책세상.
 Stumpf, E. Samuel(2003), 『소크라테스에서 포스트모더니즘까지』, 이광래 옮김,
 열린 책들.
 Mulhall, S.(1997), *Heidegger and Being and Time*, Routledge.

3. 논문

- 강영기(2003), “김수영 시와 김춘수 시의 대비적 연구”, 박사학위논문, 제주대학교 대학원.
 김동규(2003), “하이데거의 시적 언어론”, 연세학술논집, 연세대학교 대학원 총학생회.
 김종윤(1987), “김수영 시 연구”, 박사학위논문, 연세대학교 대학원.
 김혜순(1993), “김수영의 시 연구-담론의 특성 연구”, 건국대 박사학위논문.
 박수연(1999), “김수영 시 연구”, 박사학위논문, 충남대학교 대학원.
 박유정(2002), “하이데거에 있어서 시와 언어”, 철학논총, 새한철학회.
 박지영(2002), “김수영 시 연구”, 박사학위논문, 성균관대학교 대학원.
 염재철(2000), “하이데거의 예술철학”, 예술연구, 신라대학교 예술연구소.
 유재천(1986), “김수영 시 연구”, 박사학위논문, 연세대학교 대학원.
 이서규(2002.1), “헤겔과 하이데거의 존재개념에 대한 고찰”, 철학논총 제27집 제1권, 새한철학회.
 이수정, 소광희(2002), “하이데거의 철학”, KRF연구결과논문, 한국학술진흥재단.

<Abstract>

Study on Kim Su-Young's Poems

Kim, Eun-Hee

Korean Education Major

Graduate School of Education, Cheju National University

Cheju, Korea

Supervised by Professor Yoon, Seok-San

This research has been intended to analyze the thinking behind the poems written by Kim Su-Young who played an active part in poetry from 1945 to 1968. This thesis has been divided into two time periods; the first is 1945 and 1950s, the second is 1960s. Then study has been centered around texts and biographies with a perspective of historical criticism.

In Chapter II, it is explored how Kim Su-Young's poems accepted reality and the changes that he experienced during the liberation from the Japanese colonial rule and the Korean war that broke out on June 25th, 1950. An investigation was carried out to discover what the poetic thinking was in his poems during the first half. His earlier poems are mainly about reverence toward tradition, reforming things and interest in Western culture and these are converged into absorption of oneself in the personal ego at the closing section. Since he was released as a prisoner of war, he had a strong desire and thirst for freedom. The poverty and sorrow that he suffered after the war made him aware of the meaning of an individual's existence. The theories of Western literature he learned through translating work, provided him with an opportunity to expand the cognition regarding poems and he revealed an aspect of Modernist in the mean time.

In Chapter III, examination was done on how the social recognition through the experience of the April 19th uprising in 1960 is reflected in the poems. In addition, the way in which he accepted Heidegger's art theory that become the theoretical foundation for

his later poems was studied. Through watching the April 19th uprising at the site, he was awakened to a new understanding of the populace. Through this, he gained opportunities to participate in reality. However, the April 19th uprising ended in failure. Disappointment from this was followed by strong self-criticism and at the same time, he concentrated on obtaining a new cognition of history and tradition. In the latter half of 1960s, he publishes poems based on Heidegger's art theory which shed some light on the thoughts behind his poems. The realization of Modernist ethos pursuing novelty became a momentum to change him incessantly, and in the end, taught him to adopt Heidegger's art theory, which searches true nature of poem and language, as his own theoretical basis.

In Chapter IV, the characteristics of Kim Su-Young's poems and the position in poetical history were analyzed. From his early days he had mainly selected 'I'. This showed that he was confessing and somewhat depicting his own personality as a speaker. The strong self-consciousness he possessed is thought to be the cause. Thus, topics were 'speaker-oriented'. This means that they were primarily related to his own stories. Turning to the structural aspect of poems, irony paradox and satire, where inner speaker and outer speaker are different, irony of strong self-criticism catches the eye. Not only are Expressions of analogy and symbol used but the effect of emphasis through repetitive expressions are also used to establish poetical organization. It can be said that his poetical characteristics write poems applying various theories learned from new criticism led by Allen Tate.

As argued above, Kim Su-Young was a voice of participation at that time of April 19th in 1960s, while in the latter half he was a Modernist who wanted to delve into the essence of poems that are on the basis of history and tradition. Therefore it can be said that he is a poet showing a variety of styles. In particular, he is appreciated as a poet who overcame the limit of Modernism by putting more focus on spirit than formality because in those days Modernism had a partiality for techniques.

.....

※ A thesis submitted to the Committee of the Graduate School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in December, 2006.