

# 1960년대 제주 시단

-김광협, 김용길의 작품 소고-

김 지 연\*

## 차 례

1. 서 언
2. 김광협과 김용길의 시 세계
  - 2-1. 관념적인 향수
  - 2-2. 직관적 서정
  - 2-3. 잠재된 역사
  - 2-4. 역사와 현실 인식
3. 결 언

## 1. 서 언

1960년대의 제주 시단은 1950년대의 연장선상에서 1970년대를 잇는 가교 역할을 하는 시기라고 할 수 있다. 이 시기에 드러나는 50년대적 특성은 동인 중심의 활동이 활발히 이어지고 있다는 점이며, 70년대로 이어지는 특성은 중앙 문단을 향한 진출이 시작되었다는 점이다.<sup>1)</sup> 1960년대에

\* 제주대학교 국어국문학과 강사

- 1) 1960년대 등단한 문인을 살펴보면, 평론 부문 박철희(「에로스와 아가페의 의미」, 현대문학, 1961, 6), 김영화(「동인 소설의 구조」, 중앙일보, 1967, 1), 김시대(「현대시의 좌표」, 1968, 11), 시 부문 김광협(「강설기」, 동아일보, 1965, 1), 김용길(「대망」, 문학춘추, 1966, 7), 소설 부문 강금중(「상흔」, 자유문학, 1963, 6), 오성찬(「별을 따려는 사람들」, 1969, 1) 등이 있다.

중앙 문단 편입의 흐름이 이어졌다고는 하나, 실상은 1959년 이미 김종원, 양중해 등 두 명의 문인이 중앙 문단에 등단해 있었다. 그러나 50년대에 있어서는 양적으로 동인 활동의 우세가 두드러졌을 뿐만 아니라 등단 절차에 대한 관념이 그리 일반화되지 못한 실정이어서 '등단'이 중요한 화두가 될 수 없었다. 60년대로 넘어오면서 비로소 '등단'이 문단 입성의 과정으로 인식되기 시작한 것이다. 이로 인해 70년대 이후 등단 문인의 양적 팽창에 기여를 하게 되는 것이다.

김영화는 제주 근·현대 문학사의 시기를 ①일제강점기(1915~1945), ②동인활동기(1946~1964), ③중앙 문단 편입기(1965~1994)로 구분하고 있다.<sup>2)</sup> 고시홍의 경우는 ①일제강점기(1915~1945), ②제주문단의 형성기(1946~1960), ③중앙문단 편입기(1970~1990)으로 나누고 있는데,<sup>3)</sup> 두 번째 시기에 대한 약간의 차이가 있을 뿐 양자간의 견해는 그리 다르지 않다고 볼 수 있다. 한편 김동윤은 ①일제강점기 신지식인들의 활동과 제주 문학의 태동(1900~1945), ②전란의 격변과 동인지 중심의 제주문학의 모색(1945~1969), ③산업화의 진전과 제주문학의 사회적 확대(1970~1999)로 나눔으로써 제주사회의 급격한 사회변동에 맞물린 문단의 양상을 체계적으로 구분하려는 시도를 보이고 있다.<sup>4)</sup>

이러한 일련의 논의를 바탕으로 할 때, 1960년대의 제주 문단의 특징은

- 
- 2) 김영화, 『변방인의 세계』(제주대출판부, 1998), p. 16.
  - 3) 고시홍, 「문학」, 『복제주군지』 하권(복제주군, 2000), p.472.
  - 4) 김동윤, 「20세기 제주문학사 서설」, 『영주어문』 제3집(영주어문학회, 2001), pp.197~209 참조.
  - 5) 1960년대의 동인은 '亞熱帶', '絶壁', '人' 동인, '토요구락부', '白波文學會' 등이 있다. '亞熱帶' 동인은 1963년 5월, 8월에 시 동인지 『亞熱帶』를 발간하였다. '絶壁'은 1961년에 구성되었는데, 동인은 강우성(본명 강대하), 김태국, 박성원, 오성찬, 오옥단, 정인수 등이었다. 김용해, 김용길, 김양수, 김덕남, 오추자 등이 참여하였던 '人' 동인은 1966년부터 1973년까지 5권의 동인 시집을 발간했다. 1969년부터 1970년대 초반까지 모임을 가졌던 '토요구락부'에는 김관후, 김병택, 고시홍, 장일홍, 문무병, 정순희, 김진자, 문성숙, 나기철, 고원정 등이 참여하였다. 제주대학생으로 구성된 '白波文學會' 회원은 고성기, 고시홍 등이었다. (고시홍, 「문학」, 『제주도지』 제3권, 제주도, 1993, p. 253.)

우선 동인 중심 활동의 측면에 무게를 두고 검토되고 있음을 알 수 있다.<sup>5)</sup> 그러나 '亞熱帶'를 대표로 한 이 시기 여러 동인 활동의 경우, 그 결과물 등에 비춰볼 때 제주문학사를 통해 심도 있는 논의를 진행할 수 있는지에 대해서는 재론의 여지가 있으리라 여겨진다. 더구나 이 시기의 대표적인 동인으로 거론되는 '亞熱帶'의 동인지 『亞熱帶』에 대해서도 작품성을 논하기에는 미흡한 측면이 있음을 부인할 수 없다.

따라서 본고에서는 1960년대 제주 시단의 여러 동인 활동을 배제한 채 '김광협'과 '김용길'의 작품을 중심으로 논의를 진행하고자 한다. 이들 두 시인은 각각 동아일보(1965년 1월 「강설기」)와 문학춘추(1966년 7월 「대망」)를 통해 등단하였는데, 문학적 역량에 비추어 제주문학사 속에서 이들이 차지하는 비중은 사뭇 크다고 할 수 있다. 본고에서는 특히 그 켜어진 시기를 전제로 할 때 1960년대의 결과물이라 할 수 있는 그들의 첫 시집 『降雪期』(현대문학사, 1970)와 『비바리戀歌』(한국문학사, 1980)<sup>6)</sup>를 대상으로 하여 논의를 이어가고자 한다.

## 2. 김광협과 김용길의 시 세계

김광협의 시와 김용길의 시를 한 데 묶어 논의한다는 것은 그리 순조로워 보이지 않는다. 단적으로 말한다면 김광협은 역사와 현실의 문제에 대해 끊임없이 애정어린 시선을 보내온 시인이며, 김용길은 일상생활 속

6) 『비바리戀歌』(한국문학사, 1980)는 김용길의 첫 시집이다. 그가 이미 1966년에 등단한 만큼, 일반적인 시각에서 본다면 첫 시집의 출간으로는 다소 늦은 감이 있다고 할 수도 있을 것이다. 그리고 이것을 1960년대의 소산이라 규정할 수 있는가에 대한 이견도 있을 수 있다. 이에 대해 김용길은 첫시집의 작품 대부분이 1960년대에 쓰여진 것들이라고 분명히 밝히고 있다. 따라서 본고에서는 그의 주장대로 비록 시집으로 묶여 나오지는 않았으나, 당시에 쓰여지고 발표된 첫시집의 작품들을 1960년대의 결과물에 포함하여 논의를 진행하고자 한다.

에서 보다 지역적이고 주변적인 정서에 관심을 기울여온 측면이 강하기 때문이다. 그런데도 부득이 이들의 작품을 함께 논의하려는 이유는, 1960년대 대표적인 두 시인의 작품을 통괄하는 이러한 시도를 통하여 이들의 시세계를 점검하는 동시에, 당시 제주 시단의 주된 정서를 어렵듯하게나마 가늠할 수 있으리란 기대 때문이다.

## 2-1. 관념적인 향수

두 시인의 작품에서 드러나는 '고향'의 이미지는 구체적이기보다는 관념적으로 그려지고 있다. '서귀포', '제주 바다', '제주 해협', '월라산 진달래꽃', '돌하르방' 등 '제주'를 직·간접적으로 내포하는 지역적 소재를 취하고 있는 작품들에서도 '고향'은 아련한 그리움과 향수의 대상으로 그려질 뿐 실제 생활의 공간으로 묘사되지는 않는다.

내 소년의 마을엔/ 유자꽃이 하이얗게 피더이다/ 유자꽃 꽃잎 새이로/  
파아란 바다가 출랑이고/ 바다 위론 똑딱선이 미끄러지더이다. / 뒷마루 위  
에 유자꽃 꽃잎인 듯/ 백발을 인 조모님은 조을고/ 내 소년도 오롯 잠이 들  
면/ 보오보오 연락선의 노래조차도/ 갈매기들의 노래에 묻어/ 이 마을에  
오더이다.

- 김광협, 「유자꽃 피는 마을」 중에서

제주 바다에 눈이 내린다/ 찾아온 고향 푸른 바다에/ 오늘은 하이얗게 눈  
이 내린다// 내리는 눈은 푸른 바다를 덮고/ 내리는 눈은 天地를 싸고/ 내  
리는 눈은 내 가슴에 쌓인다// 내리는 눈은 따스해라/ 내리는 눈은 정결해  
라/ 내리는 눈은 신비해라/ 내리는 눈은 아름다워라/ 아, 세상도 인생도 아  
름답고나.

- 김광협, 「濟州 바다」 중에서

섬은 가슴을 앓고 있다// 月經期에 접어든 女子의 흰이빨/ 푸른 숲을 헤  
치고/ 思惟의 손이 허우적거린다// 어제의 記憶이 海風에 부서진다/ 女子  
의 살갓이/ 비늘로 떨어진다.

- 김용길, 「섬(島) 1」 중에서

火傷 입은 꽃들이 운다// 섬 가득히/ 햇살은 눈가루처럼 뿌려지고// 가지  
에 걸린 구름들이/ 섬을 안아 올린다.

- 김용길, 「섬(島) 2」 전문

「유자꽃 피는 마을」에서 회상조로 담담히 묘사된 '고향'은 한적한 어촌의 이미지를 연상시킨다. 마치 동화를 보는 듯 아름답고 평화로운 정경이 그려지지만, 작품 속에 등장하는 인물들은 생동감을 잃은 채 정적인 느낌으로 다가온다. 생활인으로서의 모습이 드러나지 않았기 때문이다. 따라서 '조울고 있는 백발의 조모님'과 '내 소년'은 작품 속의 나머지 소재들, 즉 '유자꽃', '바다', '뚝딱선', '뒹마루', '연락선' 등과 동등하게 배경으로 그려지고 있다.

김광협이 실제 고향 서귀포시 호근동은 어촌이 아니다. 그가 향수에 젖어 그리는 고향은 그의 부모와 이웃들이 땀 흘리며 땅을 일구는 생활의 터전이 아니라, 가상의 공간에 아련하게 터를 잡은 그리움의 소재지일 따름이다. 그곳이 어촌이나 농촌이나 하는 것은 그에게 그리 중요치 않은 논제거리이다.

이처럼 실재하는 고향이 아니라 관념적인 고향에 대한 향수를 토로하던 시인은 「濟州 바다」에 이르러 보다 향수의 의미 저변을 확대해 나간다. 작품 속에서 '제주 바다→天地→가슴'으로 이어지는 눈(雪)은 결국 '세상과 인생도 아름답게 하는 힘'을 발휘하고 있다. 이 눈이야말로 시인이 제주 바다로 표상되는 고향에 대한 애뜻한 향수라고 해도 무방할 것이다. 고향의 이미지가 구체적인 공간의 제약 없이 시인의 관념 속에서 자유자재로 재해석되고 확대됨으로써 한결 풍부한 사유의 폭을 제공하고 있는 셈이다.

한편 김용길은 「섬1」, 「섬2」라는 두 편의 시를 통하여 그 자신의 독특한 서정적 이미지를 재현해낸다. 여기서 그가 발견한 '섬'이 제주도나 제주도 주변의 작은 무인도들을 말하는 것인지 혹은 가상의 공간에 널린 무인도들을 칭하는 것인지는 분명치 않다. 그러나 그가 그 소재들에 대해

고향의 이미지를 바탕으로 하여 실마리를 풀어가고 있다는 점만은 틀림 없어 보인다. 그런데 이 '섬' 들은 한결같이 현실에서 멀리 떨어져 있다.

「섬 1」에 등장하는 '섬'은 가슴을 앓고 있다. 절박한 통증을 예감하면서 '흰 이빨을 드러내는 月經期의 女子', 그녀의 '思惟의 손' 그리고 '어제의 記憶'과 '비늘처럼 떨어지는 女子의 살갗'들이 편린처럼 '섬'을 수식한다. 시인에게 있어서 '섬' 또는 '고향'의 이미지는 앞서 살펴본 김광협 의 경우처럼 아픈 그리움의 대상으로 표현되지 않는다. 구체적으로 이유를 명시하진 않았지만, 그에게 뿌리깊이 박힌 고향의 이미지는 '月經痛'으로 상징되는 고난의 정서를 수반하고 있다. 이러한 인식은 「섬 2」에서도 확인된다.

「섬 2」를 보면, '火傷 입은 꽃들이 우는' 섬에 '눈가루처럼' 가득히 햇살이 뿌려지고 있다. 이처럼 따뜻함 혹은 따뜻한 정서를 대변하는 햇살조차도 '눈가루'로 변질케 하는 시인의 의식 저변에는 절긴 고난의 정서가 자리 잡고 있는 것이 분명하다. 이것이 그가 고향을 바라보는 근본적인 입장이다. 그 이유와 깊은 속내는 함구한 채, '가지에 걸린 구름들이 섬을 안아 올리'듯이 관념적인 자세로 현실로부터 한 발짝 물러서서 고향을 그려내고 있는 것이다.

## 2-2 직관적 서정

마치 주지주의 시풍을 연상케 하는 김광협의 「가을」, 「봄의 勞動」 등을 읽고 있으면, 그의 새로운 면모에 호기심을 갖게 된다. 이처럼 직관적인 서정성을 보이는 작품들은 제주 시단에서 현재까지 이어지는 유형에 속한다.

햇빛이 붉은 불길을 놓으며/ 내 심장의 핏줄을 걸어서 온다// 骨髓에는/  
차디찬 비취 보석을 박는다// 먼 길에서 돌아온 여름 蕩兒// 안개같은 머나  
먼 悲嘆을 뿌린다.

우리 西歸浦 보리밭에 종달새가 백그라운드 뮤직의 奏者가 되어 봄의 勞  
動에 끼어들 때, 港口에 連絡船 고동 부우부우 울어 橘 팔러 陸地 갔던 비바  
린 보리밭 색깔 투 피스를 입고 허위대 큰 나비처럼 내린다.

- 김광협, 「봄의 勞動」 중에서

쏟아지듯/ 내려지던 햇살들은/ 바다와 0.0미리미터의 간격으로/ 녹아 없어  
진다// 그 원자적인 사이로/ 가장 맑은/ 안개가 흐른다// 그 안개의 빛.

- 김용길, 「봄빛」 전문

大理石의 슬픈 기둥에/ 반짝이는 나비의 얼// 달빛이었다가/ 바람이었다  
가/ 얼어붙은 나의 앓은땀이 音樂// 가을도 아난데/ 잎이 떨어진다.

- 김용길, 「달밤(I)」 전문

위에서 언급한 바와 같이 제주 시단에서 직관적으로 서정을 노래한 시  
는 현재에도 어렵잖게 찾아볼 수 있다. 이런 유형의 작품인 경우, 감정을  
절제하지 않는다면 다소 감상적으로 변질되기 쉬운 약점을 지니고 있다  
는 점을 두 시인은 이미 간파하고 있었던 것 같다. 이를 위해 이들이 공  
통적으로 차용하고 있는 기법은 주지주의적 경향의 그것과 닮아 있다. 범  
람하는 감정을 배제한 채 비교적 객관적으로 풍경을 스케치하듯 그려내  
고 있는 것이다.

김광협의 「가을」에서 '여름 蕩兒'는 '가을'을 비유한 것이다. '여름 蕩  
兒'는 먼 길에서 돌아오며 '햇빛이 붉은 불길을 놓'고 '내 심장의 핏줄을  
걸어서 骨髓에 차디찬 비취 보석을 박'는다. 이와 같이 가을에 느끼는 시  
인의 스산한 정서와 분위기를 '여름 蕩兒'의 구체적인 행위에 접목시킴  
으로써 감정의 범람으로부터 빠져나오고 있다. 지극히 감정적이고 추상적  
표현이라 할 수 있는 '머나먼 悲嘆'조차도 '안개 같은'이라는 한정된 수  
식의 도움으로 차분히 가라앉게 된다.

「봄의 勞動」은 대단히 역설적인 제목이다. '노동'의 사전적 정의에 따를  
때 그 역설적인 의미는 더욱 분명해진다. 시 내용에서는 전혀 '노동'에 대

해서 이야기하고 있지 않기 때문이다. 오히려 한가한 '西歸浦 보리밭'의 풍경이 유유자적하게 펼쳐진다. 보리밭의 종달새 소리는 '백그라운드 뮤직'이 되어 '봄의 勞動에 끼어들'고 '橋 팔러 陸地 갔던 비바린 보리밭 색깔 투피스를 입고 허위대 큰 나비처럼' 항구에 내린다. 시청각적 요소가 두드러진 이 작품 역시 시인의 감정을 완전히 배제한 채 봄의 정경을 화사하게 그려내고 있다. 작품 속에서 드러나는 '노동'의 의미는 봄이 되어 부산하게 기지개를 펴는 세상 만물의 모습을 비유한 것에 지나지 않는다. 그러므로 작품 속에서 '西歸浦'라는 구체적 지명이 명시되긴 하였으나 그 장소만이 공간적 배경이 된다고는 보기 어렵다. 이른바 봄을 맞는 모든 부산한 동네들을 상징적으로 표현한 것이라 해도 무방할 것이다. '보리밭'과 '종달새 소리'는 서귀포의 봄을 연상시키는 대표적인 이미지가 아니다. 또한 향토적 소재인 '비바리'조차 비바리다운 지역적 정서를 내포하고 있진 않다. 제주인의 정서 속에 들어 있는 비바리는 '보리밭 색깔 투피스'를 입고 '허위대 큰 나비'처럼 여유롭게 항구에 내리는 그런 모습과는 다소 거리가 있기 때문이다. 이것은 아마 시인이 아련한 향수 위에 새롭게 덧칠한 도시적 이미지가 가미된 결과가 아닐까 여겨진다.

김용길의 「봄빛」은 아주 간결한 소품이다. 봄에 내리는 햇살이 바다에 닿는 모습을 바라보며 관조하듯 묘사한 이 작품 속에는 동양적인 운치가 묻어 있다. '0.0 미리미터의 간격' 또는 '원자적인 사이'라는 다소 애매모호한 표현이 들어 있기도 하지만, 작품 속에는 생성과 소멸을 넘나드는 자연계의 이치가 고스란히 담겨 있다. 뿐만 아니라 새로운 소생과 시작을 내포한 여백의 정서도 행간에 숨어 있다. 시인이 세상에 쏟아지는 봄빛의 추이 속에 끼어들지 않고 자유롭게 그 흐름을 관조했기 때문에 가능해진 결과이다.

「달밤(I)」에서 드러나는 정서도 「봄빛」의 경우와 그리 다르지 않다. 마치 한쪽의 산수화를 보는 것처럼 풍경은 적요하고 시인의 정서는 멀찍이 숨어 있다. 시인은 달밤에 대리석에 비치는 달빛을 '반짝이는 나비의 얼'과 '바람', '얇은뱅이 음악'으로 변환시켜 나간다. 이때 이들 사이에는



아무런 개연성도 존재하지 않지만 작품 속에서 형성된 분위기를 통해 결국 '가을도 아닌데 잎이 떨어지는' 상황에 대한 이해의 단서를 제공하게 되는 것이다.

### 2-3. 잠재된 서사

시 한 편에서 완벽한 서사를 기대하기란 사실 그리 쉬운 일이 아니다. 그러나 어떤 사건의 전말에 대해 어느 정도 추론 가능하도록 전개하는 것이 일군의 작가들이 택하고 있는 방법이기도 하다. 그런데 김광협과 김용길의 일부 작품들에서는 이러한 서사성이 잠재되거나 배제되어 있는 경우가 간혹 드러난다.

목화꽃 꽃물에서 건져내었다/ 특별한 溺死體/ 廣開土大王같은 늙은한 男性/ 여름이었다, 線實粕이었다/ 들녘에 목화꽃, 목화꽃/ 繁榮의 날은 흘러가고/ 太平歌의 가락은 멎고/ 오, 모든 것은 찌꺼기로 남는다/ 나의 들녘에/ 懷古的 흰 무명옷이 날린다.

- 김광협, 「목화꽃」 중에서

오랜만에 近郊에서 만난 農夫/ 얼굴은 설익은 질그릇처럼 붉고/ 言動은 무르익은 봄 들같이 푸르다/ 신선한 날 菜蔬 냄새가 나는 이/ 그가 디디고 선 맨발 밭의 흙이/ 별살이 눕는 搖籃임을 깨닫는 이/ 生活의 흔들리는 屈折을 모르는 이/ 孤獨 대신 낮잠을 고즈넉이 즐기는 이.

- 김광협, 「한 농부①」 중에서

그것들은 사랑을 하며/ 나란히 창마다 불을 밝힌다// 잔잔히 밀려오던 햇살이/ 안으로 빨린 산맥을/ 싱싱하게 어루만지며/ 바다가 출렁이는 음단으로/ 한층씩 日月은/ 눈부시게 서성이는 나그네.

- 김용길, 「굴원」 중에서

햇빛에 물린 바다/ 四肢를 찢기우는 아픔이/ 흰 비늘로 돌아난다// 우리들/ 待望의 눈빛을 내던/ 思惟의 숲은/ 豫言처럼 붉게 탄다.

- 김용길, 「濟州 바다」 중에서

김광협이 「목화꽃」은 1967년 9월 3일 조선일보 지면을 통해 발표된 시다. 1965년 동아일보 신춘문예를 통해 등단하고, 동아일보 사회부 기자로 근무하던 그가 굳이 조선일보 지면을 통하여 이 시를 발표한 것은 의미심장한 일이 아닐 수 없다.

「목화꽃 꽃물」에서 건져낸 '특별한 溺死體'를 통하여 전개해나가고 있는 시인의 현실 인식이 사뭇 비판적이라는 것은 어렵잖게 짐작할 수 있다. 지금 시인이 고개를 들어 바라본 현실이란 '繁榮의 날은 흘러가' 버리고 '太平歌의 가락'도 멎은, '모든 것은 찌꺼기로 남는' 우울하고 갑갑한 모습일 따름이다. 그러기에 시인이 서 있는 들녘에는 '懷古의 흰 무명옷이 날린다'고 표현되어 있다.

그런데 정작 작품 이해의 실마리가 될 수 있는 '특별한 溺死體'의 정체에 대해서는 어떤 언급도 드러나 있지 않다. 그것을 역사시킨 사회적 상황을 독자들이 이해하기란 거의 불가능해 보인다. 다만 사건이 종료된 하나의 상징물로서 그것을 어렵פות이 짐작할 수 있을 뿐이다. 따라서 그것은 실제로 역사체를 가리키는 것일 수도 있고, 나아가 역사체로 대변할만한 어떤 사회적 현상을 가리키는 것일 수도 있다. 결국 그 서사의 해석과 여운은 독자의 몫으로 남겨지게 된 것이다.

「한 농부①」가 씌어지고」 『降雪期』가 출간된 시기는 본격적인 농민문학의 시류가 형성되기 이전이라고 할 수 있다. 그때 이미 김광협은 「한농부①」, 「한 농부③」을 통하여 '농부' 혹은 '농부의 삶'에 대해 조명하려는 시도를 보였고, 간접적이거나 「봄의 勞動」, 「思鄉詞」 등을 통해서도 향수와 어우러진 농민의 삶과 농촌 풍경을 그려내고 있다. 그 자신이 농촌 출신의 시인이라는 점도 중요한 이유가 될 수 있지만, 그것보다는 그 자신의 현실 인식을 '농부'나 '농부의 삶'에 투영시켜 시적 모티프로 삼고 자한 의도로 보인다.

이 작품은 시인이 '近郊에서 만난 農夫'에게 바치는 마음의 헌사라 할

7) 「한 農夫①」은 1966년 5월 『世代』지에 발표되었다.

만하다. 그는 농부에게 '무르익은 봄 들같이 푸른 言動', '신선한 날 菜蔬냄새', '딛고 선 팬발 밑의 흙이 별살이 높은 搖籃임을 깨닫는 이'와 같은 미사여구를 동원해 농부를 찬양한다. 그러나 이 과장되게 보이는 현사 뒤에는 시인 자신의 현실에 대한 반감이 자리잡고 있다. 시인은 농부를 향해 '生活의 흔들리는 屈折을 모르는 이'라고 표현하고 있다. 즉 농부가 아닌 자신(농민이 아닌 모든 사회인)은 '생활의 굴절을 겪고 있는 이'라는 의미가 문맥 속에 숨어 있는 셈이다.

하지만 이 작품 속에서도 생활의 굴절을 느끼는 자와 느끼지 못하는 자 사이의 개연성, 또는 생활의 굴절에 대한 구체적 의미 포착은 힘들어 보인다. 시인이 '屈折'의 상징 의미를 의도적으로 은폐했건 아니건, 그로 인해 이 작품은 더 깊은 의문 부호와 함께 울림을 던져준다.

김용길의 「굴원」에 그려지는 모습은 현실의 그것과는 거리가 먼 풍경이다. 굴이 익어 나무에 열리는 모습을 보고 '사랑을 하며 나란히 창마다 불을 밝힌다'고 비유하는 시인의 의식 저변에는 봄, 여름 내내 굴원에서 쏟아낸 농부들의 땀방울이 배제되어 있다. 농부의 땀방울이라는 과정을 무시한 채 탐스런 결과물로 자란 감귤 열매에만 관심을 기울이고 있는 것이다. 더구나 이것을 '눈부시게 서성이는 나그네 日月'의 모습으로 표현함으로써, 감귤 열매를 추상적 이미지로 변질시키고 있다. 감귤의 본질이 현실과는 동떨어진 이미지로 드러나면서 감귤과 굴원에 포함되어야 할 서사가 설 자리를 잃고 있는 것이다.

「濟州 바다」를 바라보는 시인의 자세 또한 그와 유사하다. 이 작품에서 바다는 '햇빛에 물린' 절박한 이미지이며, '四肢를 찢기우는' 아픔을 수반한 대상이기도 하다. 그러나 '四肢를 찢기우는 아픔'에 대한 서사는 전혀 그려지지 않는다. 오히려 '우리들/ 待望의 눈빛을 내던/ 思惟의 숲은/ 豫言처럼 붉게 탄다'라고 하여 그 아픔을 추상적으로 희석시키고 있을 뿐이다. 즉, 대상과 실체가 명확치 않은 막연한 아픔으로 전략한 채, '濟州 바다'에 담긴 수많은 서사들은 잠재되어 추상적 개연성으로만 남겨지게 된다.

## 2-4. 역사와 현실 인식

역사와 현실 인식은 김광협,의 중요한 화두이다. 『강설기』에 실린 대부분의 시들이 직·간접적으로 그것들에 대한 관심을 표명하고 있으며, 주제적인 측면에서 그것들을 형상화하고 있다. 반면 김용길의 경우는 상대적으로 미미한 행보를 보이고 있다고 할 수 있다. 하지만 드물게 제주 전래 신화를 시적 모티프로 삼거나 신화를 표방한 시들에서 그 자신만의 독특한 현실 인식을 직조해내고 있어서 주목된다.<sup>8)</sup>

황소를 살찌게 먹이시라/ 財貨는 眼目 밖에 있고/ 황소에 끌려가는 모습  
이란/ 耳順의 重도 내어버린/ 비어있는 花郎이 弄 깃거리// 보리밭에서 황  
소를 먹이시라/ 황소는 당신의 基本인 것/ 귀리나 감부기는 황소에게/ 그  
러나 보릿대는 뽑지 마시라/ 보릿대는 당신의 權利인 것/ 한 農夫의 당당  
한 常識인 것// 황소가 나부끼는 反芻/ 당신이 내어던지는 쉼 목청/ 바람  
이 橫行하는 빈 광 속, / 보리밭은 癡醉처럼 고요하다.

- 김광협, 「한 農夫③」 중에서

六月에 혈린 우리 金融組合/ 콘크리트 바닥에 억새풀/ 찢긴 血肉의 내것  
는 깃발/ 動脈같은 청청한 하늘/ 억새 숲에 내려앉은 十三년 목은 햇살//  
六月에 떠난 우리 농사꾼/ 田畝에 참나무, 버드나무 숲/ 털 센 멧돼지, 들쥐  
// 흐르는 '다윈'의 理論/ 수풀 속의 떠들썩한 寂寞

- 김광협, 「非武裝地帶」 전문

그대 꿈 파먹고 사는/ 아우들이 있어/ 삼백 예순 닷새 꽃잎처럼 물에 뜬  
다/ 서성이는 맥박 속에/ 하얀 어깨 치켜올린 처녀들// 오는 길손/ 가는 이  
에게 눈웃음 주랴/ 아니다/ 이 海岸 넓은 품안에 울다 죽은 魂/ 될지언정/  
둥둥 뜬 시체 될지언정/ 한 팔에 안을 가슴 너무 좁고나.

- 김용길, 「비바리의 神話(1)」 중에서

8) 제주 전래 신화를 다루고 있는 시들은 「뱀의 신화(1)」, 「뱀의 신화(2)」, 「'영등할 마님' 神位」 등이다.

춤 배고픈건 男子 잃은 계집뿐이다/ 이여도 사나- / 이여도 사나 -//  
 엇저녁 겨울에도/ 얼어죽은 비바리 몸등이가/ 둥둥 떠 내려가더니/ 바다 한  
 가운데서/ 별빛되어 반짝였다// 方魚津 生活에 심술이 나서/ 맨몸에 狂氣서  
 린 비늘// 이승과 저승의 허리를 타고 오른다.

- 김용길, 「'영등 할마님' 神位」 중에서

김광협이 일곱 권의 시집에 나타난 시 세계 중에서 핵심적인 내용은 아무래도 농민의 삶을 드러낸 부분 쪽에 있다고 해야 할 것 같다.<sup>9)</sup> 전원시는 농민을 정서를 투영하는 소재로 '사용'하고, 당파적 농민문학은 농민을 보호대상자로 본다. 시인의 도취를 위해서건, 농민의 행복을 위해서건, 그들은 모두 농민을 객체로 다룬다.<sup>10)</sup>

“잠재된 서사” 측면에서 살펴본 「한 농부①」의 경우 전원시의 범주에 머무른 채 ‘농부’가 객체로서 다뤄지고 있다고 한다면, 「한 농부③」에서는 능동적인 주체로서 ‘농부’가 새롭게 조명되고 있음을 알 수 있다. 여기에 ‘화자≠농부’라는 구도를 채용함으로써 감정적으로 치우치기 쉬운 함정을 잘 극복해내고 있다. 즉, 농부는 이 작품의 주체이지만 감정적으로 ‘농민의 삶’을 토로하진 않는다. 2인칭 화자의 화법에 맞춰 몸소 보여줄 따름이다.

시대가 피폐해질수록 김광협에게 농민의 삶은 더욱 소중해 보인다. 「농민」 서문에 썼듯이, 그에게 “흙은 모든 것의 원점이며 귀착점”이기 때문이다. 그러나 당파적 농민문학과는 늘 거리를 뒀다. 사회적 모순을 고발하는 수단으로 농촌의 궁핍상을 선전하는 따위의 시는 찾아볼 수 없다. 그에게 농민은, 설령 그것이 농민들을 위한 것이라도 목적을 위한 수단이 될 수 없는 존재이다.<sup>11)</sup>

그는 농민을 통해 역사와 현실을 바라본다. 그의 시에 등장하는 농민은 감정 이입의 대상이나 보호대상자가 아니다. 그것은 비록 ‘원 목적’으로

9) 김병택, 『한국현대시인론』(국학자료원, 1995), pp. 303~304.

10) 송상일, 『천사의 품문』(탐라목석원 출판부, 1999), p. 134.

11) 송상일, 앞의 책, p. 131.

‘바람이 橫行하는 빈 광 속’에 서있을지언정 ‘보릿대가 權利’라는 ‘당당한 常識’을 지닌 주체적 대상 혹은 존재이다.

「非武裝地帶」에 등장하는 ‘六月에 떠난 우리 농사꾼’이라는 표현을 놓고 보더라도 그에게 있어서 ‘농민’은 우리 민족의 역사이며 현실을 대변한다는 것을 쉽게 짐작할 수 있다. 김광협은 결코 나약하지 않은 농민상을 통해 역사와 현실에 대한 희망적 인식을 표출하고 있는 것이다.

한편, 제주 전래 신화 등을 소재로 한 김용길의 작품들은 그의 다른 작품들과 달리 서사적 면모를 보여준다. 그리고 이것은 현실 인식으로 이어진다. 「비바리의 신화(1)」을 보면 가족의 생계를 책임지고 일년 내내 물질하는 비바리 해녀의 이야기가 그려지고 있다. ‘그대 꿈 파먹고 사는 아우들이 있어 삼백 예순 닷새 꽃잎처럼 물에 뜨’는 해녀의 삶이 단지 그녀 한 사람의 삶을 가리키는 것은 아니다. 제주 해녀들의 삶, 제주인의 삶, 나아가 당시 제주의 현실을 내포하는 상징 의미로 봐도 무방하다. ‘등등 뜬 시체 될지언정’ 삼백 예순 닷새 꽃잎처럼 물에 떠서 물질을 해야 하는 암담하고 절박한 현실을 묘사한 것이다.

이러한 제주인의 궁핍상과 고난의 삶은 「영등 할마님 神位」에서도 잘 드러난다. 특히 김용길은 ‘비바리’라는 대상을 통하여 제주(인)의 상징적 의미를 부여하려고 노력한 흔적이 엿보인다. 「비바리의 神話(1)」, 「비바리(濟州海女)」와 같이 비바리를 제목으로 한 시들은 물론, 나머지 시들에서도 ‘비바리’라는 소재를 사용하고 있는 경우는 쉽게 눈에 띈다. ‘男子 잃은 계집’이 ‘맨몸에 狂氣서린 비늘’을 돋우며 ‘이승과 저승의 허리를 타고 오르’는 암담한 현실, 이것이 비바리를 통해 김용길이 바라본 현실이며 현실의 삶이다. 결국, 이미 앞에서 살펴본 바 있는 관념적인 향수 속의 고향 이미지들이 한결같이 내포한 고난의 정서는 이와 같이 현실의 궁핍상을 수용한 결과라 할 수 있을 것이다. 즉, 시인이 바라본 1960년대 제주 지역의 생활상은 한적한 여유로움이라거나 풍요와는 거리가 먼 것이었다. 그는 직접 몸으로 부딪혀 그것을 체득했으며, 작품 속에서 완곡하게 승화해내고자 하였다. 그러므로 이 고난의 정서는 그의 작품 속

에 깊이 뿌리를 내리고 있다. 이런 점에 비춰본다면 그의 시들은 청년기 이후 타향에서 생활하였던 김광협외의 예보다 더 절박하게 고향의 정서를 대변한다고도 할 수 있을 것이다. 김광협에게 '고향'은 아련한 향수의 대상으로서, 보다 거시적인 역사의식의 지엽적 모티프를 제공하는 구실에 머물러 있다고 해도 과언이 아니다.

### 3. 결 언

1950년대와 60년대에는 동인 활동이 활발하게 이루어졌다. 김영화는 이 원인으로 첫째, 작품을 발표할 지면이 없었다는 것, 둘째, 문단에 등단하기 전 문학 수업의 하나로 활동하였다는 것 등을 들고 있다.<sup>12)</sup> 이러한 동인 활동을 기반으로 하여 1950년대 말부터 1960년대에 걸쳐 이들 중 일부가 중앙 문단에 등단하는 성과를 가져오게 된다. 1959년 2월과 7월에 '사상계'를 통하여 김종원(「달의 시업」)과 양중해(「그늘」)가 차례로 등단하였으며, 1960년대에 이르면 김광협과 김용길이 중앙 문단에 얼굴을 내밀게 된다.

본고에서는 1960년대 등단한 김광협과 김용길 두 시인의 시 세계를 통괄하여 살펴봄으로써 당시 제주 시단의 주된 정서를 가늠하려는 시도를 해보았다. 첫째, '관념적인 향수'의 측면에서는 두 시인의 작품에서 공통적으로 '고향'의 이미지가 구체적이기보다는 관념적으로 그려지고 있다는 사실을 알 수 있다. 즉, 이들의 작품 속에서 '고향'은 아련한 그리움과 향수의 대상으로 그려질 뿐 실제 생활의 공간으로 묘사되지는 않는다. 둘째, '직관적 서정'의 측면에서 살펴볼 때, 이들은 이러한 유형의 시들이 다소 감상적으로 변질되기 쉬운 약점을 극복하기 위하여 주지주의적 경향의 기법을 차용하고 있다는 사실을 알 수 있다. 셋째, 이들의 일부 작품

12) 김영화, 앞의 책, p. 24.

에서 서사성이 잠재되거나 배제되어 있는 점을 지적할 수 있다. 넷째, 김광협은 그의 시 대부분에서 직·간접적으로 역사와 현실 인식을 드러내고 있으며, 김용길은 제주 전래 신화를 시적 모티프로 삼거나 신화를 표방한 시들에서 자신만의 독특한 현실 인식을 보여주고 있다는 사실을 알 수 있다.

기억해야 할 것은 김광협이 한국시사에서 본격적인 농민문학의 시류가 형성되기 이전에 한 발 앞서 '농민'의 문제에 관심을 기울인 시인이라는 점이며, 그의 이러한 선구적 행적은 후학들에 의해 깊이 있게 조명되어야 한다는 사실이다. 농민문학의 문제가 창작 과제로 인식되기 시작한 것은 1920년대부터이다. 그러나 해방 전까지는 일제의 탄압으로 인해 의미 있는 쟁점으로 부각되지 못했으며, 1970년대 들어서야 중요한 당면문제로 부각되기에 이른다. 역사 속으로 사라진 많은 문인들의 경우, 그들의 문학적 성과보다는 연구자의 기호나 기타 여러 문학 외적 이유에 의해 칭송하거나 배제하는 예를 드물잖게 찾을 수 있다. 우리가 김광협을 기억해야 하는 이유는 바로 그러한 것이다.

더불어, 김용길이 획득한 지역적 정서의 측면도 주의 깊게 살펴볼만하다. 비록 그가 관념적인 언어와 비유적 표현을 주로 차용하여 이미지화했다고는 하지만, 생활인으로서 그가 담아낸 제주지역의 생활상 즉 그 고난의 정서만은 작품 근처에 생생하게 살아 있다고 볼 수 있다.

이와 같이 논의된 내용들은 1960년대 제주 문단의 큰 틀을 재구성하여 서술하기 위한 기초 작업으로서 행해진 것이다. 따라서 그것을 이해하는 여러 가능성 가운데 하나의 실마리가 될 수 있을 따름이다. 본고의 논의는 수정·보완을 전제로 시도된 것이며, 앞으로 이어질 연구를 통하여 적절한 가필이 이루어질 것임을 밝혀둔다.



## 〈참고 문헌〉

### 1. 기본 텍스트

- 김광협, 『降雪期』, 현대문학사, 1970.  
김용길, 『비바리戀歌』, 한국문학사, 1980.  
亞熱帶 동인, 『亞熱帶』 제1집, 1963.

### 2. 논문·단행본

- 김동윤, 「제주문학연구의 현황과 과제」, 『탐라문화』 제20호, 제주대탐라문화연구소, 1999.  
김동윤, 「20세기 제주문학사 서설」, 『영주어문』 제3집, 영주어문학회, 2001.  
김병택, 『한국현대시인론』, 국학자료원, 1995.  
김병택, 『탐색과 비평』, 제주대출판부, 1999.  
김영화, 『변방인의 세계』, 제주대출판부, 1998.  
북제주군, 『북제주군지』, 2000.  
송상일, 『時代와 삶』, 문장, 1979.  
송상일, 『천사의 품문』, 탐라목석원, 1999.  
영주어문학회, 『영주어문』 제3집, 2001.  
제주도, 『제주도지』 제3권, 1993.