

김수영 시의 역사철학과 시인의 존재론

-----꽃과 시의 기호학

신 범 순

1. <마리서사> 아웃사이드 시대의 박인환과 김수영

해방 후 좌우가 대립해서 파당을 짓는 상황에서 김기림과 오장환은 박인환이 운영하던 책방인 <마리서사>의 배경에 있었다. 일종의 북카페처럼 여러 문인 예술가들이 거기 드나들며 새로운 모더니즘 운동의 중심지가 되었다. 생명파 시대 오장환의 <남만서방>을 해방 후 <마리서사>



그림 1 박인환의 서점 '마리서사'. 한자로 '말리'라고 쓴 것이 보인다. '말리'는 자스민을 가리킨다.

사가 이어가게 된 것이다. 김수영은 복쌍이란 화가가 정신적 지주가 되어 있는 <말리서사> 시절을 회고하기도 했다.¹⁾ 그는 그 시절을 위대한 '아웃사이드들의 시대', 가난한 예술가들의 몽마르뜨 시대로 생각했다. 이 <마리서사>의 분위기에서 전후 모더니즘을 대표하는 '후반기 동인'이 탄생했다. 김수영도 그 동인의 하나였다.

김춘수는 전쟁기 부산에서 이 '후반기 동인'들을 만났다. 그러나 그들과의 합류 제의를 거절하고 자신의 길을 갔다. 그는 <<구름과 장미>>에서 '후반기 동인'의 모더니즘과 뚜렷이 구별되는 생명파적 색채를 드러냈다. 서정주와 유치환의 생명사상을 존재생태론적 지평의 새로운 차원으로 올려놓아야 할 목표가 그에게 있었다. 그는 결국 후에 서정주의 민속예술적 정신과 유치환의 '만년의 역사'를 통합하면서 '문화생태론'적 관점을 확립할 수 있었다. 그의 수필 <예술과 익명성> <오르도스 口碑>와 중기 이후 시편들인 <흉노> <누란> 시편들에서 그러한 면모가 드러난다.

그는 유치환의 '만년의 역사'에 북방의 불함문화적 개념을 결합시켰다. 그가 후기에 오르도

1) 김수영은 <마리서사> 시절을 회고하면서(그의 <말리서사>(1966)란 글 참조) 박인환에 대한 자신의 개인적인 감정을 덧칠했다. 그는 박인환의 뒤에 '복쌍'이라 불린 화가 박일영이 있었으며, 박인환의 활약은 모두 그에 의해 조종된 것처럼 이야기했다. "인환은 그에게서 시를 얻지 않고 코스춤만 얻었다."(<<김수영 전집2, 산문>>, 민음사, 1981, 73쪽)라고 김수영은 말했다. 박인환은 복쌍이 조종하는 꼭두각시같은 존재였을 뿐이라는 것이다.

그러한 영향관계가 어느 정도 있었다고 해도 이러한 김수영의 평가는 박인환에 대한 악의적인 평가절하였다. 그는 <박인환>(1966.8)에서 "나는 인환을 가장 경멸한 사람의 한 사람이었다."고 말했다. 이러한 비난 뒤에는 인환에 대해 느꼈던 콤플렉스도 있었을 것이다. 당시 박인환의 인기와 존재감은 상당했고 김수영은 별로 주목받지 못한 상태였다.



그림 2 <<새로운 도시와 시민들의 합창>>. 이 시집은 1949년 도시문화사에서 간행한 신시론(新詩論) 동인지로 박인환, 김경린, 김수영 외 2인의 시인들이 참여했다.

해방 후 모더니즘을 기치로 한 동인지가 계기가 되어 한국전쟁 이후 '후반기' 동인이 결성된다.

스 구비와 흉노의 전설 등에서 이 불함문화의 한 형태를 찾은 것은 의미심장하다. 오르도스의 지혜가 니체의 지혜와 상당히 비슷한 것이 눈에 띄는 대목이다.

시집 <<구름과 장미>>의 맨 앞에 유치환의 서문을 받고 바로 그 뒤에 자신의 <序詩>를 붙였다. 이 시는 서정주 풍과 유치환 풍이 뒤섞인 것이었다. 그는 꽃의 눈과 아버지와 할아버지의 원한의 눈을 결합했다. 뒤에 그는 이러한 조상들의 슬픔과 원한을 호수와 늪의 이미지로 변주하며 유치환의 '만년의 역사' 개념을 이미지화했다. 이러한 슬픔과 원한은 유치환적인 것이라기보다는 서정주적인 것이었다. 그 유명한 <자화상>의 한 구절이 생각나지 않는가. “애비는 종이였다. ---스물 세 해 동안 나를 키운 건 팔할이 바람이다.”²⁾ 같은 것 말이다. <서시>에서 그는 서정주의 <바다>를 유치환식으로 변주해서 “사방을 둘러봐도 일면의 熱沙. 이 알알의 모래알의 짜디짠 갯내를 뼈에 새기며 뼈에 새기며 나는 가자.”고 노래했다. 그 유명한 유치환의 <생명의 서>가 떠오르지 않는가?

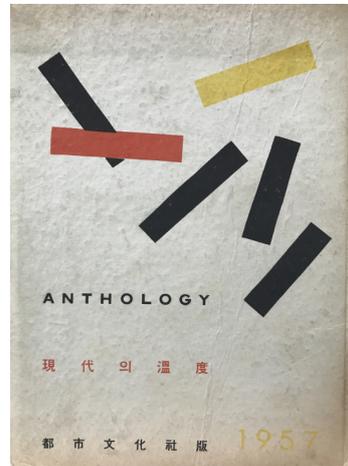


그림 3 박인환, 김수영, 김경린 등 후반기 동인 9인의 시화집 <<현대인의 온도>> (1957년)

이번 강의에서 다루는 김수영 시의 주도적 주제인 '비에'는 이러한 서정주, 김춘수 초기 시편의 주도적 주제인 한과 원한에 비교될 수 있다. 생명과 계보의 흐름인 서정주, 김춘수가 그러한 한과 원한과 비애를 극복하기 위해 탐구했던 역사비판과 초역사적 탐색의 다른 한편에 김수영과 김지하의 탈비애적 역사철학이 놓인다. 나는 김수영의 시들을 지칭했던 '모더니즘'이란 말이 이러한 역사철학적 주제와 내용들을 포괄할 수 없다고 생각한다. 최초의 모더니스트 김기림이 극도로 싫어했던 센티멘털리즘에 비애의 감정이 강렬히 스며있다 할 때 김수영의 시들 전체에 출렁이는 비애의 감정은 너무 반대해서 그를 모더니스트라고 불러야 할지 망설여지게 된다. 그의 시들이 난해한 모더니즘적 기법을 갖고 있지만 그것은 외피일 뿐이다.

김춘수는 이 두 선배 시인의 정신적 고지를 거쳐가며 한국전쟁기의 '후반기 동인'들의 모더니즘적 패션(주로 기법적 차원의)을 냉담하게 지나쳤을 것이다. 김수영도 끼어있던 이 '후반기 동인'들의 조향과 그는 친했었지만, 이봉래와 김경린 등이 그에게 동인으로 참여해달라는 요청을 했었다. 그는 애매한 답변만을 그들에게 주었고, 그렇게 해서 그는 해방 이후 문단의 한 중심세력을 형성했던 이 동인의 외곽에 머물렀다. 그는 후에 이 '후반기' 동인들의 선언문과 실제 창작들을 점검하면서 그것을 혹독하게 비판했다. 그들은 새의 새로운 시대를 제창했지만, 그들의 실제 수준은 1930년대를 넘지 못했다고 보았기 때문이다.

그 동인의 하나였던 김수영도 후에는 <마리서사>와 '후반기 동인'들의 시를 천박한 것으로

2) 서정주, <자화상>, <<시건설>>7집, 1939.10.

평가했다. 박인환이 죽은 후 박인환을 모욕적일 정도의 언사로써 매도하고 동인들의 시 경향을 비판했었다.

김춘수와 김수영은 한국전쟁과 4.19 혁명을 함께 겪었고, 서로를 의식하면서 詩作을 했다. 김수영은 김춘수를 난해한 관념적 시를 쓰는 시인으로 비판했다. 김춘수는 김수영의 시들을 몇 번 평했으며, 거리낌 없는 표현과 사유의 질주에 대해 주목했다. 그는 김수영의 참여의식과 자유에 대한 관점 등을 자신의 짐처럼 느꼈다. 그러나 그는 자신의 시적 전개 몇 단계를 통해서 그러한 김수영의 무게를 벗어날 수 있었다. 김수영이 강렬한 주제로 제시한 ‘자유’에 대해 그는 ‘말의 자유’를 극한까지 밀어붙였다.³⁾ 그가 말과 언어에 대해 깊이 있게 탐구한 사유가 소위 무의미의 시편들이라는 열매로 나타나게 된다.

그러나 ‘불립문자 교외별전(不立文字 教外別傳)’의 경지를 향해 날아갔던 그의 무의미 시편들이 그가 생각한 것만큼 커다란 성과였는지는 따져보는 것은 다른 문제이다. 그것은 김춘수 자신의 기대만큼 큰 성과로 보이지 않기 때문이다. 다만 그의 <처용단장> 연작과 <이중섭> 연작 등을 통해 전개한 초역사적 문제의식은 그러한 무의미시 개념을 넘어서는 매우 중대한 성취를 달성했다. 그가 그러한 문제의식을 처음으로 드러낸 것으로 생각한 <꽃>과 <나목과 시서장> 그리고 <대지진> 등이 그 시대의 기념물처럼 우뚝 서있다.

우리는 김춘수의 대립항으로 생각되는 참여시인 김수영의 시에서도 또 다른 관점에서의 ‘무의미 시’에 해당하는 난해한 언어들을 볼 수 있다. 예를 들어 그의 <꽃잎> 연작 같은 것을 이름을 지우고 김춘수 시 목록에 넣었다고 해서 이상해보이지 않게 된다. 김수영의 언어들은 김춘수가 시도한 무의미 시 못지 않게 일상적인 말의 경계를 마구 무너뜨리고 무시한다. 그의 언어들에는 일상적 삶의 분위기와 더불어 의식적으로 포착되지 않는 기이한 초감각과 무의식의 지대들이 묻어있고, 언어의 심연들이 그의 시 여기저기를 마구 뚫고 들어온다. 김수영의 시를 그저 확고한 현실주의 테두리 속에서 다루게 되면 이러한 시적 실험과 모험들이 모두 삭제될 위험이 있다. 그리고 이러한 위험한 말의 경계들은 그가 탐색하는 더 방대한 역사철학적 탐색에 동원되는 것이기도 하다. 이러한 면에서 그의 언어와 역사철학은 김춘수와 맞서있다. 이 두 시인을 참여와 순수의 대립으로 바라보는 상투적인 관점은 이들이 진정으로 시와 철학으로, 역사비판 의식으로 창작해 나간 시의 세계를 어처구니없이 축소시키는 것이다.

2 김수영 시의 설움, 비애론의 역사철학

자유를 위한 저항시의 대표자로 너무나 유명해진 김수영은 정작 그가 심혈을 기울여 왔던 부분에 대해서는 거의 주목받지 못했다. 나는 이번 강의에서 김수영의 자유를 위한 저항과 투쟁이라는 너무 익히 알려진 면모 뒤에 감춰진 그의 더 본질적인 역사철학적 면모를 들여다보고자 한다. 그의 시 전반적인 감정은 비애이다. 그는 자신을 “거대한 비애를 갖고 있는 사람”(<파리와 더불어>1960.2)이라고 했을 정도이다. 그가 지속적으로 초기로부터 죽음에 이르기

3) 김수영도 말의 한계에 대한 성찰을 하지 않을 수 없었는데, 그는 ‘침묵’이 깃든 말을 <말>(1964.11.16)이란 시에서 주제로 삼았다. “나무 뿌리가 좀 더 깊이 겨울을 향해 가라앉는다.--- 이 무언의 말”이라는 구절을 보라. 그가 비판한 김춘수의 주제를 그 역시 한편으로 진행시키지 않을 수 없었다. 그는 <미역국>에서도 “우리의 서걱거리는 말이여”라고 외쳤다. 인생에서 말의 무기력을 느낄 때 나오는 외침이다.

전까지 추구했던 비애에 얽힌 '풀'의 삶은 그것과 관련된다. 그것은 흔히 말하는 민중적 기호 이상의 것이다. 나는 그것을 시와 역사와 철학을 관통하는 사랑과 비애의 존재론에 관련된 것으로 풀어보고자 한다. 그것을 위해서 우리는 '풀의 비애'를 포괄하는 김수영 시 도처에 출몰하는 '비애'나 '설움'이란 단어에 주목하고, 그런 감정이 김수영의 사유에서 무엇을 가리키는 것인지 알아보아야 한다.⁴⁾

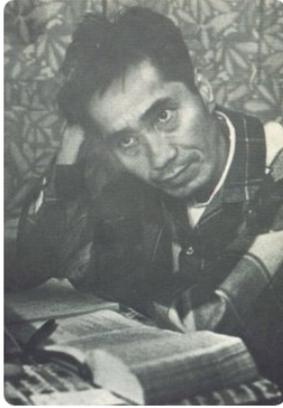


그림 4 김수영 사진

우리는 물론 김수영이 한국전쟁과 그 이후의 분열된 체제와 대립적인 좌우 이데올로기 갈등속에서 벌어진 여러 참혹한 사태로부터 이 비애의 감정을 드러낸 것으로 유추해볼 수 있고 여러 시편들이 그런 유추를 실제적인 것으로 증거해주기도 한다. 자유와 저항이란 주제도 그런 불행한 역사적 현실로부터 솟구친 것이다. 그렇다면 그 특정한 역사적 시기와 역사적 사태로부터 이 모든 것이 나왔으며 저항과 자유 옆에 그의 비애 역시 역사적인 주제로 놓일 수밖에 없는

가?

나는 그렇지 않다고 생각한다. 김수영은 한국전쟁과 4.19 등을 시적 주제의 초점에 놓고는 있지만 그의 사유는 그러한 역사적 불행과 비애를 더 광대하고 깊이 있는 전망과 통찰 속에서 조망하려 한다. 그러한 시들에서 그는 역사에 대한 긴 조망을 하며 삶에 대한 우주론적 존재론적 성찰을 하기도 한다. 자유와 저항은 시대적 계급적 이데올로기가 발전시킨 주제이며 그의 삶이 속해있던 사회적 한계에 속해있다. 그는 그 현실적 주제를 놓치지 않았다. 그가 참여시의 대표자가 된 것은 이 측면이 부각된 것이다. 그러나 이 부분만을 김수영의 본질적인 부분으로 간주해서는 안된다. 그는 오히려 이런 현실적 참여가 어떤 면에서는 그가 부정적으로 표현하는 '명령과 결의' 같은 것들에 소속된다고 말하고 있기 때문이다. 그것은 비록 자유를 억압하는 세력들에 대한 저항과 투쟁의 사유와 실천을 위한 것들이지만 그러한 명령과 결의는 이데올로기적으로 굳어지기도 하는 것이다.

이에 대해 김수영 시의 전개를 통해서 그가 아무리 사일구 혁명을 자유투쟁 이라 외쳐도 그러한 외침을 거대한 비애의 흐름 위에 위치시키지는 않고 있다는 것을 파악해야 한다. 아마도 김수영은 사일구 혁명이 시민계급의 자유를 위한 정치사회체를 만들었다 해도 여전히 그가 역사의 흐름에 대해 느끼는 비판, 역사에 대한 비애를 멈추지 않을 것이다. 그것은 그가 설사 후배시인들인 김지하나 더 급진적인 좌파적인 민중시인들 예를 들어 신경림이나 박노해, 백무산 같은 시인들과 같은 세계관으로 나아갔다 해도 그러했을 것이다. 그의 비애는 그런 좌파적 시인들이 꿈꾸는 사회주의 체제가 왔다면 더 증폭되었을지도 모르기 때문이다. 이러한 김수영의 면모는 이제까지 우리가 미처 파악하거나 주목하지 못했던 것이다. 김수영의 비애를 한의 관점으로 바라보고 그것의 한계를 지적했던 김지하는 '풍자나 자살이냐'라는 시론⁵⁾에서 수동적인 한으로부터 공격적인 원한과 증오로 나아가서 적대적인 투쟁으로 나아갈 것을 요청했었

4) 그의 비애 시편들은 초기의 <달나라의 장난><풍뎡이>에서 <방안에서 익어가는 설움><거미><구라중화>(1954)와 <헬리콥터>(1955) <꽃2>(1956)를 거쳐 <비>(1958) <생활>(1959) <파리와 더불어>(1960.2)에 이른다. 4.19 시편들을 중심으로 이 전반기 시편들로부터 4.19 이후의 후반기 시편들로 넘어간다. <등나무>(1961.6) <아픈 몸이>(1961)에서 <여자>(1963) <거대한 뿌리>(1964) <미역국>(1965.6)에 이르면 4.19로 인해 고양된 역사 의식이 반역사적 통찰력을 얻게 된다. 이 시편들에서 김수영의 역사철학적 사유가 깊어진다. 그것의 결론이 <풀>(1968)이다.

5) 김지하의 초기시편을 모은 <<타는 목마름으로>>(창작과비평사, 1982)의 발문으로 게재된 것임. 김지하는 김수영의 비애를 소시민적인 것이라고 비판했다. 우리는 이번 강의에서 김수영의 비애를 역사전체에 대한 비애이며, 그의 탈역사적 운동의 관점에서 재해석해볼 것이다.

1975년 4월 긴급조치 위반으로 수감 중 형 집행정지로 석방됐을 당시의 김지하.



다.

그러나 그렇게 민주적 투쟁의 전선에서 꿈틀대는 이데올로기적 권력의 명령을 거부하면서 그는 이후 폭넓은 생명의 우주론으로 나아갔다. 그가 한과 원한의 존재들을 다시금 광대한 생명사상의 굴레 속에 감싸서 비애의 역사철학을 개진한 '애린' 연작 시편을 써냈던 것이 주목할만한 부분이다.⁶⁾ 김지하는 군사정권 시절 민주화투쟁의 전위로 불꽃 같은 삶을 살았다. 감옥체험들이 그의 시 속에 녹아있는 것은 그러한 체험과 사상의 기초로 그것이 작용하기 때문이다. 그러나 그는 감옥에서 생명사상에 눈을 떴다. 민주화투쟁의 전위들을 사로잡고 있는 사상의 감옥과 권력의 쇠사슬을 그것으로 빠져나가려 했다. 그의 사상적 전환은 <나는 밥이다>⁷⁾라는 글로 간명하게 제시된다. 그것을 그는 천도교 수운

사상인 후천 개벽사상의 계보 속에서 정리했다. 그 명제는 “제사가 바로 식사고 식사가 바로 제사”라는 것이다. 그는 ‘밥’의 물질적 실체와 영적 실체를 동시에 언급함으로써 유물론적 사회과학(당시 진보 좌파의 사회주의 이론)으로부터 중대한 전환을 이룩했다. 그의 ‘애린’ 연작은 민중적 기초를 유지하면서 십우도적 형이상학으로 상승해보려는 몸짓이다.

전환기 이후의 김지하는 오히려 그가 초기에 비판하고 극복하려 했던 김수영의 비애론에 다 가선 것으로 보인다. 그가 김수영 시편들을 다시 꼼꼼히 읽었다면 자신이 천착했던 천도교나 동학적 면모와 비슷한 것을 <거대한 뿌리>나 <미역국> 등에서 볼 수 있었을 것이다. 이러한 면모는 김수영의 여러 시편들을 통해서 시도된 그의 반역사 또는 초역사적 사유와 관련된다. 나는 이것이 김수영 시 전체를 관통하는 비애와 설움의 감정과 같이 가는 역사비판 또는 역사 부정의 관점에서 나온 것으로 판단한다. 우리는 김수영의 ‘비애의 운동’에 대해 새롭게 분석해 볼 필요가 있다. 그의 <달나라의 장난> <비>와 <헬리콥터> 등의 작품 속에서 김수영은 비애의 여러 양상들을 보여준다.

그는 <비>에서 너무 소란스럽게 움직이는 현대적 삶의 비애를 노래했다. <서시> 등에서 보여준 비애는 결국 그의 초기 시편들 몇몇에서 볼 수 있는 초역사적 전망과 관련되어 있다. <달나라의 장난>에서 ‘나’의 비애는 역사 전체의 어둠과 관련된다. 이러한 부분은 니체나 김춘수와도 통하는 부분이다. 김지하는 김수영의 비애를 너무 계급적 시각에서 접근하는 바람에 김수영의 사유에 포함된 이러한 초역사적 시야를 놓쳐버렸다. 김지하의 민중적 관점은 사회주의적 전망에 가까운 것이어서 오히려 김수영의 시야보다 역사적인 한계를 갖는다.

그렇다면 김수영의 이러한 반역사. 초역사적 사유는 어떤 의미와 특성을 갖는가?

6) ‘애린’의 의미는 김지하가 쓴 서문에서 약간의 조명을 받는다. 우리는 김지하의 비애 개념을 따라가면서 초기의 공격적인 원한의 칼날이 부드럽게 변화된 모습을 보게 된다. 그는 <<애린>>첫째권의 ‘서문’에서 이렇게 썼다. “안타깝고 한스럽고 애런스럽고 애잔하며 안스런 마음이야---산 것 속에는 언제나 살아있는 것을”이라고 말이다. 바로 그 앞에서 그는 “구태여 말하자면 모든 죽어간 것, 죽어서도 살아 떠도는 것, 살아서도 죽어 고통받는 것, 그 모든 것에 대한 진혼곡이라고나 할까.” 이렇게 모든 생명의 고통을 껴안고 보듬는 사랑의 안스런 마음이 바탕에 깔려있는 것이 ‘애린’이다. 우리는 이 ‘애린’의 다양한 이야기들을 통해 김지하가 추구하는 ‘십우도적 소 찾기’의 등근 기호에 그가 어떤 의미를 채워 넣었는지 알아보아야 한다.

7) 김지하의 <<밥>>(분도출판사, 1984.)에 게재된 글. 이 글의 주제가 <<애린>>의 <카농서형><덕수칼국수 형님> 등의 시에서 표출된다.

3. '적'들의 역사와 역사의 부패를 넘어서기---사랑의 변증법을 향하여

김수영에게 역사는 곱팡내 나는 것이다. <아픈 몸이>에서 "나의 이 늙지도 젊지도 않는 몸"에 1961개의 해묵은 곱팡내를 풍겨 넣으라고 그는 말했다. 1961년에 발표한 시에서 그렇게 썼다. 그는 역사의 전개가 어떤 신선함도 없는 부패의 과정으로 본 것이다. 서기 이전 우리의 고조선 시대로부터의 편년인 단기로 4294년을 셈하면서도 동일한 부패의 년령을 말한 것이다.

이 시의 앞 부분에서 자신의 몸의 운명은 이 부패하는 시간들의 골목을 돌고 돌아가는 삶을 거치는 것이며, 그러한 골목들을 거치는 가운데 아프게 된 몸이 아프지 않게 될 때까지 가자고 외친다. 그 무수한 골목이 없어질 때가 아픔이 사라질 때이다. "아픈 몸이/ 아프지 않을 때까지 가자"고 말한다. 이 발언이 김수영 시 전체를 요약한 역사철학적 명제인 것이다. 여기에는 적대적 투쟁을 뛰어넘으려는 김수영 특유의 사랑이 첨가되어 있다. 그는 이 시 마지막에 위의 명제 즉 "아픈 몸이 아프지 않을 때까지 가자"고 외치면서 자신의 동반자인 온갖 식구와 친구 외에도 온갖 적들과 적들의 적들과도 함께 가자고 외치는 것이다. 이러한 적들까지 껴안고 가는 것이 아픈 몸을 이끌고 간다는 의미이다.

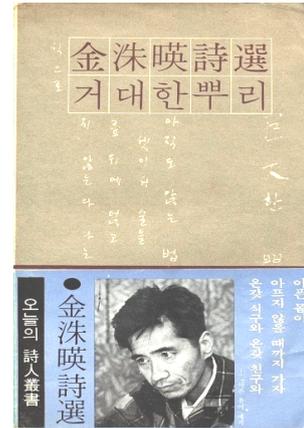


그림 6 김수영 시집 <<거대한 뿌리>> 1974 민음사

우리는 이 발언에서 놀라게 된다. 그가 여러 저항시들에서 역사를 주도하는 권력자들을 적으로 고발하고, 또 그러한 적들의 권세 앞에서 무기력해지고 심지어 거기 적응하고 순응해 살아가는 삶조차 은밀한 적, 내면적인 적으로 고발했던 것을 떠올려볼 때 그렇다. 그는 치열한 저항과 투쟁의 전선에서 물러난 자신의 존재를 여기서 보여주는 것인가?

<거대한 뿌리>에서도 중세봉건시대의 지배층을 떠올리면서 '아무리 더러운 역사라도 좋다'고 외치면서, 그들마저 껴안고 그 부패한 역사 전체에 자신의 뿌리를 거대하게 내리려는 이 역사 껴안기는 분명 맑스주의적인 변증법의 역사철학을 비껴서고 있다. 사회주의자들에게 계급모순에 대한 해결은 적대적인 계급과의 철저한 투쟁과 그것의 소멸에 있다. 사회주의자들은 모든 일에서 투쟁을 외친다. 모순의 적대적 부딪힘은 대립과 투쟁으로만 해결된다. 김수영도 분명 좌익적 견해에 기울어져 있었고 우파정권에 대해 누구보다 치열하게 적대적이었지만 역사 전체에 대한 총체적 사유에서는 대립하는 적까지 자신의 아픔으로 껴안는 사랑을 역사에 대한 치유법으로 제시한 것이다.

우리는 이러한 김수영의 사유가 그저 스치듯이 발언된 것이 아니라는 것을 확인해야 한다. 그 증거를 그의 독특한 시 <미역국>에서 볼 수 있을 것이다.

미역국 위에 뜨는 기름이
우리의 역사를 가르쳐준다 우리의 환희를

오오 환희여 미역국이여 미역국에 뜬 기름이여
구슬픈 조상이여
가뭄의 백성이여 퇴계든 정다산이든 수염난
영감이면
복덕방 사기꾼도 도적놈지주라도 좋으니 제발
순조로와라

인생도 인생의 부분도 통째 움직인다---
우리는 이것을 결혼의 소리라고 부른다

부패한 역사를 넘어가기 위한 명제인 '아픈 몸이 아프지 않을 때까지 가자'에서 적들까지 꺼안고 가는 사랑의 행보는 위 시에서도 변주되고 있다. '인생도 인생의 부분도 통째 움직인다'고 말한 것이 그것이다. 아마 여기의 '인생'에 '아픈 몸'을 대입 또는 대응시켜 볼 수도 있을 것이다. 하나의 인생이지만 그가 겪어내야 할 부분들은 너무 많고 다양하며 서로 갈등하고 대립하는 것들도 많다. 그 모두를 하나로 통째로 통합하여 가는 것이 한 인간의 삶이다. 김수영은 우리 역사를 이러한 인생에 비유한 것이다. 모든 대립과 갈등을 하나로 통합하여 살아가는 것을 '결혼의 소리'라고 했다. 결혼은 사랑의 사회적 실현태이다. 김수영이 여전히 좌익적 세계관을 유지하면서도 이런 발언을 하고 있다는 것이 놀랍다. 이러한 면모는 후반기 김지하의 '애린' 시편에서 성취한 사랑의 세계관에 비견된다. 만일 김수영이 변증법을 포기하지 않았다면 그는 대립과 투쟁의 변증법을 넘어선 '사랑의 변증법'을 고안 기획한 셈이 된다. 과연 그는 이런 초변증법적 사유를 기획하고 전개했을까?

4. 시의 주체로서 몸과 나무와 꽃, 아이의 자연주의

김수영은 왜 미역국 위에 뜨는 기름이 우리의 역사를 가르쳐준다고 했을까? 그는 '우리의 역사'를 '우리의 환희'로 말하기도 했다. 우리의 역사는 흔히 '한(恨)의 역사'라고 하는 일반적인 담론에 익숙한 사람들에게 이러한 발언은 너무 낯설고 놀랍다. 도대체 김수영이 말하는 우리의 역사는 무엇이고, 그것이 왜 '환희의 역사'가 되는가? 이에 대한 그의 관점과 맥락은 무엇인가?

난해한 그의 시들은 그 시 전체를 읽으며 각 부분들을 서로 조명해주어야 한다. 그는 이 시 세 번째 연 첫 행에서 "미역국은 인생을 거꾸로 걷게 한다"고 진술한다. 나이가 들어 사십대가 되면 삼십대보다 더 젊어진다. "육십이 넘으면 좀더 젊어질까" "인생도 인생의 부분도 통째 움직인다"는 진술이 그 뒤에 이어진다.

여기서 김수영은 역사와 인생을 상호 조명하고 있다. 매년 생일날 미역국을 먹으면서 우리는 자신의 탄생을 기념한다. 끊임없이 매년 그 탄생이 되풀이 기억됨으로써 인생의 거꾸로 가는 흐름이 시인에 의해 강렬하게 부각된다. 이것이 부패하는 역사에 대항하는 김수영식의 반역사적 흐름이다. 그가 말한 '우리의 역사'는 풀 숲의 바람처럼 자연에 속한 것이며 그 바람소리를 '영원의 소리'라고 한 것처럼 영원히 존재하며 부패하지 않는 것이다.

이러한 미역국 인생은 최초의 몸, 역사에 오염되지 않는 자연몸을 상기시킨다. 그는 이것을 어떤 시()에서는 '유년기의 기적'이라고 했다. 그가 "나의 이 늙지도 젊지도 않은 몸"(<아픈 몸이>)이라고 한 것도 이러한 원초적 몸 의식에서 나온 것이다. 나이를 초월한 몸, 모든 역사시간 전체를 감당하는 몸에 대한 사유가 여기에 내재되어 있다.(<꽃>1956에서 "꽃은 과거와 또 과거를 향하여/ 피어나는 것"이란 구절도 '인생의 거꾸로 가는 흐름'에 대한 사유를 보여준다)

바로 이 부분에서 우리는 김수영 시 전체에 흘러가는 시적 주체를 보게 된다. 시인의 존재는 그의 탄생을 담고 있는 최초의 몸이며, 역사 전체를 거슬러 올라간 최초 아담의 몸이 되어야 한다. 이러한 원초적 몸의 자연만이 부패한 역사의 흐름을 견뎌내고 그것을 뚫고 갈 수 있다. 만일 이 명제를 확고히 하게 된다면 김수영 시의 본질적 주제는 니체의 '육체는 역사를 뚫고 나간다'는 명제를 함축하게 된다. 어쩌면 우리는 김수영 시 속에서 **니체와 맑스의 통합적 사유**를 보게 되는 것이 아닐까? 이러한 것에 대해서는 김수영의 많은 시가 주목하는 '생활'에 대한 분석이 필요하다.



그림 7 김수영과 그의 아내 사진

그의 여러 시들에서 '생활'은 '설움'과 더불어 가장 많이 나오는 단어이다. 거기에는 그가 탈출하고 싶어하는 부정적 세력들의 질곡들, 그런 것들에 짓눌린 진창들이 있다. 그러나 자기의 식구 친척들, 친구들이 자리잡고 있는 곳이기도 하다. 그의 증오와 사랑이 뒤얽힌 곳인 이 '생활'에 그의 몸이 잠겨 있다. 아마도 이 '생활'에 대해 제대로 분석하려면 그의 좌익적 맑스주의 세계관과 몸에 대한 니체적 초역사적 사유 그리고 김수영식의 '사랑의 변증법'에 대한 관점들이 필요할 것이다.

그보다 먼저 그의 몸, 역사를 뚫고 나아가는 몸이 어떻게 시의 주체로 자리잡고 있는가 살펴보아야 한다. 그의 몸은 세상의 지식들을 배설함으로써 역사를 뚫고 나가는 시의 주체가 된다. 시의 언어는 "죽음의 벽을 뚫고 나가기 위한" 언어이다. <설사의 알리바이> 5연 첫줄에서 이렇게 말한 것이다. 역사는 언제나 부패하고 있으니 그것은 죽음의 연속성에 불과하다. 우리 인생은 이 역사속의 죽음의 흐름을 뚫고 나가야 한다. 그것은 죽음의 벽을 뚫고나가는 삶이 되어야 한다. 시인은 바로 그러한 삶을 노래하거나 울부짖어야 하는 것이다.

배가 모조리 설사를 하는 것은 머리가 설사를
 시작하기 위해서다 성도 윤리도 약이
 되지 않는 머리가 불을 토한다

그는 성의 윤리와 윤리의 윤리가 이러한 시적언어의 강렬한 충동을 가로막는 방해물이라고 이 시의 5연에서 말한다. 성의 윤리는 성에 대한 사회적 규율이다. 그는 사랑과 결합된 성이 아니라 성의 윤리를 시적 충동의 반대물로 놓고 있다.

이에 대해서 좀더 명확히 논하기 위해서는 김수영 말기 시편인 <성>을 중기 시편 <겨울의 사랑>(미발표 유고로 소개된)과 함께 보아야 할 것이다. "우리의 사랑이 죄악이라는 것은/시를 쓴다는 것이 옳지 않은 것이라고 꾸짖는 것이나 같은 일"이란 구절이 <겨울의 사랑>에 나온다. 이영준은 이 시를 소개하면서 이 시가 거제도 포로수용소 시절 김수영이 만났던 간호사와의 사랑을 다룬 시라고 했다.⁸⁾

김수영 시의 숨겨진 주인공은 사랑이다. 그러나 그것은 프리즘처럼 다양한 색조를 띠는 것이어서(<사랑의 변주곡>을 보라) 각기 다른 그것의 얼굴과 성격과 의미를 분별해보아야 한다. 우리가 앞에서 거론한 사랑의 변증법은 증오하는 적들까지 꺼안는 사랑이다. 이것을 우리는

8) <<한국경제>> 2009.6.2.에 게재된 <김수영 미발표시 '겨울의 사랑' 발굴> 참조.

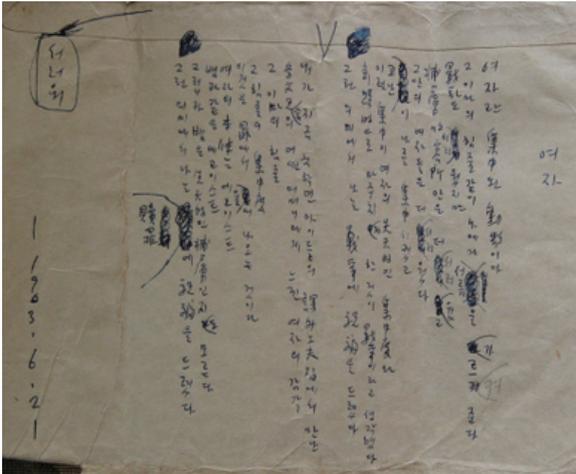


그림 8 김수영 육필원고 <여자>(1963.6.21.)

<아픈 몸이>에서 몸의 사랑으로 확인할 수 있었다. 그러나 몸의 성적 충동과 결합한 사랑은 모든 윤리와 이데올로기와 관념 이전의 것이다. 그것은 몸의 자연으로서 가장 원초적인 것에 속한다. <겨울의 사랑>에서는 이데올로기 전쟁으로 만들어진 포로수용소 속에서 이 원초적 사랑을 발견한 것이다.

그가 파악한 가장 저급한 사랑이 바로 에고이즘이다. 이것은 포로수용소 안의 여자들 속에서도 더 강렬하게 포착된다. 그는 <여자>에서 포로수용소를 바로 그 에고이즘의 극렬한 지형도로 포착했다.⁹⁾ 그는 <조국에 돌아오신 부상포로 동지들에게>에서는 포로

수용소를 자신이 '자유'를 찾아들어간 공간으로 서술하기도 한다. 이렇게 본다면 거제도 포로수용소는 그가 탐색한 세 가지 서로 다른 주제가 부딪치는 장소가 된다.

그의 말기 시편들에서 그가 지향했던 반역사와 초역사의 시적동력이 점차 약화되었는데 이것이 김수영 시의 비극이다. 그는 에고이즘이 생활 속에 팽배해져만 가는 현실에 압도된 것 같다. 그의 반역사적 역도법은 자신 속의 소년과 아이를 시적 주체로 하여 부패하는 역사를 꿰뚫고 나가려 했다. 우리는 앞에서 이러한 사유를 맑스주의와 니체주의의 김수영식 통합이란 관점으로 포착했다. 그러나 그는 <말>에서 이러한 자신의 주체성을 잃어버린 것에 대해 말한다.

나무뿌리가 좀더 깊이 겨울을 향해 가라앉았다
이제 내 몸은 내 몸이 아니다

이 집도 아내도 아들도 어머니도 다시 내것이 아니다

내 생명은 이미 말기어진 생명
나의 질서는 죽음의 질서
온 세상이 죽음의 가치로 변해버렸다

모든 사람에게 고해야 할 너무나 많은 말을 시인은 갖고 있지만 세상은 시인의 말에 귀를 기울이지 않는다. 아무에게도 영향을 줄 수 없는 이 무기력증이 시인의 창조력을 갉아먹는다. 그는 이것을 '무언의 말'이라고 표현한다.

역사적 흐름에 묶인 생활의 포로가 되어버렸을 때 시인은 무기력해진다. 김수영은 생활의

9) 이 시의 첫 부분이 '여자'라는 기호에 김수영이 집어넣은 의미들이 집약되어 있다. "여자인 집중(集中)된 동물이다 / 그 이마의 힘줄같이 나에게 설움을 가르쳐준다". "고난이 나를 집중시켰고/ 이런 집중이 여자의 선천적인 집중도와/ 기적적으로 마주치게 한 것이 전쟁이라고 생각했다"라고 하면서 "여자의 본성은 에고이스트"라고 선언한다. 시적인 비유와 과장, 왜곡 같은 기법들이 들어있기는 해도 김수영에게 '여자'란 기호가 시 속에서 차지하는 의미는 매우 부정적이다. 자신과 그 둘레만을 사랑하는 이기적인 사랑의 초점에 '여자'가 있다. 그에 의하면 남성들이 저지르는 모든 이기적 권력과 전쟁마저 이로부터 시작된 것이다. 남성들의 주도적 역사는 이러한 '여자'들에 의해 부패된 것이 시작되고 퍼져나간 것이다.

노예들과 자기상실의 주제를 <꽃>(1957.11)에서 다룬다. 이러한 때 쓸 수 있는 시란 먼지나 똥오줌 같은 것들이다. 그는 "진개(塵芥)와 분뇨(糞尿)를 꽃으로 바꿀 수 있는 나날"을 살아갈 뿐이다. <시>(1961)에서 시인은 생활 속에서 일을 하며 생존을 꾸려나가는 일상의 노예가 된다. 그는 그러한 나날 속에서 나이를 먹는다. 자신속의 아이를 잃고 세속적인 어른이 된다. 생활 속에 고정된 사전을 보며 시를 쓴다. "사전이 시같은 나이와 시"에 대해 씩씩히 말하게 된다.

시인의 말기 시편들에 속하는 <꽃잎1><꽃잎2><꽃잎3>은 이러한 주제의 연장선에 놓인 것이다. 반역사와 초역사의 주체적 동력을 잃어버린 시인은 우울한 꽃잎, 더러운 보기싫은 꽃잎을 노래한다. 그것은 우울증과 신경증에 빠져버린 시인의 무기력하고 혼란스럽고 어떤 믿음도 뚜렷하지 않은 시편들에 대한 고백이다. 10)

<꽃잎3>1967.5에서 이 우울한 비극은 정점에 도달한다. 그에게 부정적인 기호인 '여자'는 식모소녀로 이 시에 등장한다. 어린 소녀인 식모는 김수영 자신의 모든 것을 무너뜨리고 공허하게 하며 비웃는다. 그녀의 이름은 순자이다.

순자야 너는 꽃과 더워져가는 화원의
초록빛과 초록빛의 너무나 빠른 변화에
놀라 잠시 찾아오기를 그친 벌과 나비의
소식을 완성하고

우주의 완성을 건 한 자의 생명의
귀추를 지연시키고
소녀가 무엇인지를
소녀는 나이를 초월한 것임을

여기 나오는 식모 소녀 순자는 신귀거래 연작 시편의 하나인 <모르지?>(신귀거래5, 1961.2.11) <복중>(신귀거래7, 1961.7.22.)와 그보다 5년 뒤에 나온 <식모>(1966.2)에 이미 등장한 인물이다. 나를 보고 실실 웃는 이 깜찍한 소녀는 어리지만 이미 나이를 초월한 듯이 세상을 꿰뚫고 있는 존재이다. 이미 세상을 요령있게 살아가는데 닳고 닳은 안목과 지식을 환히 알아버린 존재인 것이다. 세속적인 삶의 치열한 구석에서 그녀는 시인의 가족들을 넘어선다.

<식모>에서 그녀는 도벽을 갖고 있다. "그녀는 도벽이 발견되었을 때 완성된다"고 했다. 그녀가 온지 두 달만에 "우리들은 처음으로 완성되었다"고 시인은 말한다. '천역에 찌든 나'와 안달부리는 여편네와 새끼들까지 도벽이 발견된 순자와 더불어 처음으로 완성되었다는 것이다. 나의 천역과 안달부리는 여편네가 생활에 철저히 복속되는 이야기를 이 시는 담고 있다. 이 가난한 집에 식모살이 하는 순자는 이 가난한 집에서 무엇인가를 훔치기까지 한다. 식모의

10) 이 강의 한 부분을 나는 김수영의 시와 시인의 존재론에 할당하려 했다. 원고의 분량과 시간 때문에 이 부분은 축약되었다. 초기 시편에 속하는 <구라중화>에서 이미 '시의 화원' 이미지가 등장하며, 이것이 <꽃잎1-3> 연작의 '화원'과 연관되어 있다. <구라중화>는 글라디올러스의 한문 표현이다. 날카로운 붓꽃을 연상시키는 이미지는 시인의 붓이 쓰는 시와 연관되어 시와 꽃, 시의 창조를 위한 시인의 시각과 사유 등을 한꺼번에 노래하게 된다. 시인은 자연과 자유의 극치점과 합치점을 꽃으로 사유한다. 그것을 그리려는 시인의 붓은 과연 그 꽃들을 제대로 포착하고 그려낼 수 있을까? "나의 마음을 딛고 가는 거룩한 발자국소리를 들으면서/ 지금 나는 마지막 붓을 든다.// 누가 무엇이라 하든 나의 붓은 이 시대를 진지하게 걸어가는 사람에게는 치욕" 그는 그 꽃잎이 사는 얽은 세계의 자유로움을 찬미한다. 그 꽃들이 죽음 위에 죽음 위에, 거듭되는 죽음 위에 피어나는 것임을 말하면서 자신의 붓이 그것을 그리려 한다고 말한다.

도벽 이야기는 왜 그녀와 가족을 완성시키는 것인가? 식모는 가족의 하층민에 속한다. 그녀의 도벽은 시인의 민중적 세계관의 진지함을 단번에 허무러뜨리려 한다. 그녀의 도벽이 발견되면서 시인과 가족은 모두 그 문제로 인해 어떤 것을 그녀가 훔쳤는지 집중하게 되었을 것이다. 자신들의 소유물과 재산에 대한 욕망과 집착이 철저히 드러나게 되었을 것이다. 시인이 사회 차원에서 정의롭게 자유와 평등 공평을 외치며 시를 쓸 때 이런 문제들이 가족 안에서 진행되었을 것이다. 시인은 자신의 가족 안에 있는 식모라는 하층민적 존재에 대한 분노에 시달리면서 자신의 자유와 평등을 외치는 사상이 공허한 것처럼 느껴지지 않았을까?

우리는 김수영의 초기시 <나의 가족>(1954)과 <가옥예찬>(1959)의 반대편에 있는 부패한 가족을 여기서 본다.

초기 시편들에서 강렬한 설움이 부각되었던 시들에서는 시인의 설움을 강하게 느끼고, '설움을 역류하는' 운동이 있었다. <거미>(1954)에서 설움에 몸을 태우는 시인은 거미처럼 몸이 까맣게 타버린 존재였다. <방안에서 익어가는 설움>에서 시인은 설움을 역류하는 야릇한 것만을 구태여 찾아 헤맨다. 그는 이 역류의 시간 속에서 푸른 옷을 입고 반짝이는 별의 단추가 그 옷에 달려있는 것을 본다. 그가 설움을 역류하며 마지막 설움을 보낸 뒤 방안에서 홀로 열어보는 책은 어떤 것인가? 그는 반역사적 시간의 흐름이 역사적 시간을 끝냈을 때의 이야기를 이 시의 마지막 부분에서 하고 있는 것이다.

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

이러한 탈역사적 운동이 현실의 설움을 역류하는 운동과 결합되어 있을 때 그의 가족은 밖을 들락거리는 생활이 있었지만 우리집, 시인의 집을 "세대를 가리키는 지층의 단면처럼 역세고도 아름다운 색깔"을 지니고 있었다. 모든 가족의 입김이 합쳐어진 그것은 시인의 눈을 밝게 한다고 까지 말한다. 부자연한 곳이 없는 이 가족의 조화와 통일을 무엇이라 불러야 할 것인지 묻고 있다. 그는 자신이 추구하는 시적 창조의 위대한 길 바로 옆에 놓여있는 가족들의 자연스런 조화 통일에서 사랑을 본다. 가족에서 그는 자연과 사랑의 힘을 본 것이다. 자기가 온 마음을 바쳐 즐기는 위대한 고대 조각과 이 자연스런 물결과 바람과 입김의 가족들이 대비된다. 그에게 가족과 집은 생명의 자연성을 잃어버리지 않고 있다. 사회체와 국가들의 진행이 만들어가는 역사 속에서 생명의 자연성이 부패하지 않고 남아있어야 할 마지막 피난처처럼 보이기도 한다.

구차한 나의 머리에
성스러운 향수와 우주의 위대감을
담아주는 삼시간의 자극을
나의 가족들의 기미많은 얼굴에
비하여 보아서는 아니될 것이다

<나의 가족> 6연

자신이 추구하는 시적창조와 예술의 위대함, 그 성스런 빛 옆에 놓인 평범하고 가난한 가족의 얼굴, 고생하고 가난에 찌들었지만 نرم한 불빛 아래서 그들은 조화와 통일을 이룬다. 김수영

은 이 사랑의 빛으로 역사의 부패까지 포용하는 몸의 사랑, 사랑의 변증법을 이뤄냈다.

그러나 그의 말기 시편들에서 그는 강렬한 설움을 잃고, 그 설움을 역류하는 동력을 잃고, 일상생활 속 가족의 사랑의 빛조차 잃어버렸다. 가족은 철저히 역사의 부패를, 그 부패의 근원지에 있는 예고이즘을 속속들이 체현하는 사회의 한 집합체가 된다. 식모의 도벽이 그러한 식모적 예고이즘을 완성시킨다. 또 그것을 발견한 가족들도 그 도적질을 비난하면서 고발하고 자신들의 세속적 경향의 바닥까지 드러내면서 세속적으로 완성된다.

<꽃잎3>(1967)의 가옥은 폭풍의 목가를 찬미하던 <가옥예찬>(1959)의 반대편에 있는 황량함을 드러낸다. 여름의 비바람이 들이닥치는 집에서 자연의 목가적 폭풍을 노래할 때와 대비되는 여름철 집 뜰의 화원은 별과 나비가 찾아오지 않는 침묵의 뜰이며, 못건디게 더워지고 더러워지는 뜰이다. 이 집의 세속적 완성이 이러한 화원의 황량한 풍경을 몰고 왔다. 이런 덥고 더러워진 집의 가족과 생활을 떠날 수 없고, 철저히 무기력해진 시인, 그 집에 포로가 된 시인은 과연 어떻게 될 것인가? 그의 화원과 시는 어떻게 될 것인가?

우리는 마지막 시 <풀>(1968.5)을 읽어보며 그에 대한 시인의 마지막 발언을 찾아보아야 할 것이다. 그는 <의자가 많아서 걸린다>(1968.4)를 쓴 때로부터 한 달 뒤에 <풀>을 썼다. 그 다음달 보름날 늦은 밤 귀가 길에 버스에 치어 응급실에 실려갔으며, 다음날 아침 거기서 운명했다.

<풀>은 그의 마지막 시가 되는 바람에 더 주목을 받았다. 그의 다른 장황한 시들에 비해 간결하고 반복되는 구절들이 리듬감을 가지고 변주되는 서정시로서 비교적 쉽게 읽히는 편이어서 더 큰 호응을 받았다. 나중에는 이 시 제목을 오마주한 <아트 스페이스 풀>이란 화가들의 대안 공간도 생겨날 정도였으니 가히 김수영 시 중 가장 인기있는 시가 된 것을 확인할 수 있다. 그러나 그 시에 대한 많은 언급과 해석들이 있어왔지만 과연 그 안에 담긴 김수영 자신의 생각과 의도에 합치한 것일까? 나는 이 물음을 이번 강의 마지막에 던지고자 한다. 내가 여기서 '김수영의 생각'이라 한 것은 시를 써나가는 시적주체의 생각을 가리키는 것이다.

<꽃잎3>의 사유와 분위기는 <풀> 바로 전에 쓴 <의자가 많아서 걸린다>에서도 그대로 이어지고 있다. 여기서도 시인의 집은 세속적 황량함에 더해 관청과 철조망의 이미지까지 추가된 모습이다.

달고 달아지고 걸리고 걸러지고
모서리뿐인 형식뿐인 격식뿐인
관청을 우리집은 닳아가고 있다
철조망을 우리집은 닳아가고 있다

바닥이 없는 집이 되고 있다 소리만
남은 집이 되고 있다 모서리만 남은
돌음길만 남은 난잡한 집으로
기꺼이 기꺼이 변해가고 있다

8. 9 연

김수영이 초 중기 시편들에서 그의 시와 예술적 탐색을 떠받쳐주던 집과 가족의 훈훈한 자연적 훈기는 바짝 메말라버렸다. 더구나 그가 <가옥예찬>에서 낭만적으로 노래했던 '폭풍의 목가'같은 것과는 너무나 대비되는 관료주의적 비인간주의, 철조망처럼 적대적인 폐쇄주의 분위

기로 추락한 것이다. 아마 <꽃잎3>으로부터 <의자가 많아서 걸린다>에 이르는 집과 가족의 바닥없는 추락은 김수영의 생활과 그의 내면적 존재인 시적 주체에 가해진 가장 가혹한 형벌이 되었을 것이다. (우리는 이런 김수영을 이상의 제비다방 파산 이후 상황과 비교해볼 수 있다. 이상은 제비다방이 파산되어가는 참혹한 상황에서 자신의 시의 화원에 몰아닥친 참상을 <시제7호>에서 그렸다)

이러한 추락과 몰락의 끝에 그의 마지막 시 <풀>이 쓰였고 그리고 그의 죽음이 닥쳤다. 이런 맥락을 염두에 두고 이 시를 읽어보기로 하자.

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

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> 전문

많은 해석들이 바람과 풀을 민중론적 관점으로 풀어냈다. 김수영을 사일구 혁명, 시민혁명적 저항과 투쟁의 시인으로 조명하는 관점이 이 시를 역시 그러한 부류의 것으로 몰고 간 것이다. 그러나 그러한 이데올로기적 해석이 이 시의 모든 구절을 명료하게 빨아들이기는 쉽지 않다. 우리가 그의 다른 시편들과 연관시켜 주제와 기호들의 흐름 속에서 포착한 것은 그러한 이데올로기를 너어서 있기 때문이다. 사일구의 시민혁명이나 그것의 변증법적 극복이라고 설득되기도 하는 민중적 사회주의 혁명도 김수영에게는 비애의 역사이며 부패하는 역사의 범주에 들어가기 때문이다.

우리는 이 시에서 김수영이 그의 초중기 시편의 동력이었던 비애를 다시 거론하고 있다는 것에 먼저 주목해야 한다. 이 시는 그래서 그의 <비>와 연결되는 텍스트가 된다.

비가 오고 있다

여보
움직이는 비애를 알고 있느냐

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

움직이는 비애를 알고 있느냐

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

여보
비는 움직임을 제하는 결의
움직이는 휴식

<비> 1,2연 6,7연

김수영은 이 시에서 비오는 날의 휴식에 대해 노래한다. 그는 <하루살이>에서 무수한 하루살이들의 광무에서 현대인들의 끝없는 일에 휘말린 덧없는 존재방식을 본다. 그러한 현대적 존재들의 일상을 여기서 '움직이는 비애'라고 표현했다. 그의 집안 살림도 그런 현대적 삶의 움직임 속에 있다. 그의 가난한 살림은 <초봄의 뜰안에>에서 병아리를 키우고 <꽃>에서 키우는 닭에 발등을 물리는 일들로 표현된다. 그는 '보석같은 아내와 아들'이 화롯불을 피워가며 병아리를 키우고 그들이 자라 닭을 키우는 가족의 일상을 보여준다. <비>는 이런 평범한 가족의 일상 속에서 아내에게 말을 건네는 방식으로 전개되는 대화이다. 시인은 아내를 '여보'라는 사랑스런 호칭으로 부른다. 그리고 다소곳이 '움직이는 비애'를 알고 있느냐고 묻는 것이다. 가족들의 일상도 현대인의 쳇바퀴같은 하루살이의 어지러운 움직임과 함께 하는 것이고, 그 안에 들어가 있고, 그런 것에 대해 의미와 무의미를 따져보는 시인의 사색도, 그 사색하는 머리를 식히는 것도 모두 부산한 움직임으로 파악한다. 그런 모든 움직임들이 행복으로 나아가지 못한다는 것이, 그저 정신없이 먹고 살기 위해 움직이는 무의미한 것이라는 생각이 그 모든 것을 '움직이는 비애'라고 규정하게 되는 것이다. 무수히 내리는 빗줄기가 잠시 이 모든 움직임을 정지시키려 한다. 그래서 "오늘은 비가 너 대신 움직이고 있다"고 한 것이다. 비는 현대적인 부산한 일을 잠시 멈추게 하는 '움직이는 휴식'이 된다.

우리는 <풀>을 읽으면서 이 시 전체가 풀의 비애를 노래한다고 느낀다. 풀은 비를 몰아오는 동풍에 나부끼게 되고, 그리하여 풀은 눕고, 드디어 운다.

<비>에서 여기 상응하는 구절을 찾을 수 있다. "해초처럼 움직이는/ 바람에 나부껴서 밤을 모르고 언제나 새벽만을 향하고 있는" 투명한 움직임의 비애에 대해 말한 부분이다. 우리가 이미 보았듯이 <풀>의 비애도 도시의 피로, 현대적 일상의 피로에 묶여있는 가족들을 배경으

로 삼고 있다. 그러나 초기 시편들에서 가족은 보석같은 존재들이었고, 사랑의 입김들로 조화 통일된 것이었는데 반해 말기의 시편들에서는 그러한 빛과 사랑의 온기가 모두 사라져있다. <비>에서는 시인이 함께 기댈 수 있는 사랑의 동반자가 아내이며, 시인이 자신의 내면의 말을 건넬 수 있는 '여보'가 된다. <풀>에서는 동풍에 나부끼는 풀의 움직이는 비애에 대해 이야기를 나눌 대화상대가 없다. 시인의 이러한 고독감이 이 마지막 시의 배경에 깔려있다. 가족의 사랑이 붕괴되었을 때 시인은 무기력해지고 그의 말은 무력해진다.

<풀>은 저항시의 대표자 김수영의 저항적 표지를 감당할 수 있을까? 이 시의 주인공인 '풀'은 과연 민중적 존재이고, 그것을 구부려 눕히는 '바람'은 민중을 억압하고 탄압하는 세력들인가? 김수영은 바람에 나부끼며 끊임없이 움직여야 살아갈 수 있는 현대적인 삶의 방식에 대해 비판한 것이 아닌가? 그것은 현대사회나 그 전후 사회의 지배 피지배 계급의 이분법과 그 둘의 갈등을 다룬 것으로 보기 어렵다. 그러한 움직임의 비애는 자본가 계급에게도 있고, 계급갈등이 사라졌다고 주장하는 사회주의 사회의 당과 인민들에게도 여전히 해당되는 것일 수 있기 때문이다.

그래서 <풀>은 저항시의 주제를 넘어선 것이며, 오히려 김수영이 특징적으로 몇몇 시에서 보여준

설움의 역류, 반역사와 초역사적 운동을 가족의 몰락 상황에서 다시 암울한 버전으로 재공식화 한 것으로 읽어야 한다.

이 시의 첫줄에 결론이 있다. "풀이 눕는다". 동풍에 나부끼며 어쩔 수 없이 움직이는 풀은 최종적으로는 눕는 것을 택한다. 시의 마지막에서 이 눕는 행위는 더 강조된다. 날이 흐리자 풀은 뿌리까지도 눕는 것이다. 만일 풀이 저항적인 민중적 존재라고 시인이 생각했다면 이렇게 바람에 눕고, 날이 흐리면 뿌리까지 눕는다는 수동적이고 패배주의적인 이미지로 그리지는 않았을 것이다.

우리는 이 '풀'을 역사를 꿰뚫고 가는 '몸'의 자연적 은유 기호로 읽는 것이 더 좋을 것이다. 그렇게 읽을 때 <풀>은 김수영이 남긴 슬픈 비가이게 된다. 왜냐하면 여기서 '풀'은 바람에 울고 눕기 때문이다. 이 바람은 우리 모두를 끊임없이 타의적으로 움직이게 하는 역사의 바람이다. 그 폭풍은 자연의 것이 아니다. 특정한 계급의 것도 아니다. 자연과 조화를 이루지 않고 거기서 비껴난 사유와 지식과 제도의 문명들이다. 역사를 구성하는 여러 이데올로기들의 명령과 결의로 밀어붙이는 폭풍인 것이다. 김수영도 그러한 이데올로기의 한 편에 서서 적들을 비판하고 그들과 글로써 싸웠다. 그 시대의 자유를 위한 저항과 투쟁의 시편들을 그는 용기있게 썼다. 그러나 그러한 시들은 그가 쓰려했던 시의 일부였지 전부는 아니었다. 그러한 이데올로기도 큰 관점에서 바라볼 때 역사를 구성하는 일부였을 뿐이다. 그의 시는 역사적 이성 너머를 향해서도 나아갔으며, 자연의 목가를 자신의 집과 그 집의 확장체인 사회에도 불러들이려 했다. 그의 자연체인 몸이 역사를 꿰뚫고 바는 반역사와 초역사적 운동이 그러한 주제를 떠맡았다. 그는 <먼 곳에서부터>에서 자신의 몸이 역사 속에서 아프다고 고백한 뒤 <아픈 몸이>를 썼다. 그러한 몸의 아픔을 완전히 극복하려는 행보를 거기서 외쳤다. 그러나 그 이후 시편들에서 그러한 외침을 보충하거나 진전시킬 만한 일들은 거의 보이지 않았다. 그의 시들은, 그의 시가 피워낼 언어의 꽃들은 시름시름 점점 더 완강해져가는 역사의 흐름 속에 사로잡혀간 시인의 삶 속에서 빛과 생기를 잃었다. 그렇게 그는 창백하고 덥고 더러워지는 노란꽃을 노래하고 <풀>의 비가로 자신의 시작을 끝맺었다.

5. 김수영과 김춘수 사이의 황무지에 놓인 길---강은교의 ‘풀잎’

강은교의 젊은 시절은 ‘허무’와 대면하고 그 의미를 끝까지 추적하는 데 바쳐졌다. 그녀의 젊음은 한때 김수영의 혁명적인 감수성과 사유에 충격을 받았고, 그에게서 민중적인 ‘풀’의 이미지를 가져왔다. 그리고 김수영을 잇는 젊은 시인들과 동인 그룹을 형성하기도 했다.¹¹⁾ 그러나 그녀는 김수영과는 다른 길을 갔다.

<우리의 적(敵)은>을 보자. “우리의 敵은/ 일센티미터의 먼지와 / 스무 시간의 소음과/ 그리고 다시 밝는 하늘이다. (중략) 우리의 敵은/ 전쟁이 아니다./ 부자유가 아니다/ 어둠 속에서도 너무 깊이 보이는/ 그대와 나의 눈.”¹²⁾

이 시에서 강은교는 ‘일센티미터의 먼지’나 하루종일 계속되는 ‘소음’ 같은 자잘하고 하찮은 것들을 ‘적’이라고 지칭한다. 그녀는 카프의 시인 임화로부터 4.19 혁명을 노래한 김수영에 이르기까지 중요한 시어가 된 ‘敵’이나 ‘혁명’이란 말을 쓴다. 그러나 그 심각한 계급투쟁적 사회혁명적 말(개념)의 문맥을 사소한 일상적 삶의 물결 속에서 뒤집는다. 여자들과 아이들, 소시민들의 삶을 묶고 있는 일상적 현실의 깊이, 일상적 삶의 깊이 속에서 출렁이는 그 물살, 하루의 물살 속에서 그 ‘적’이나 ‘혁명’이란 말이 뒤집힌다. 그렇게 하여 그녀는 ‘일센티 미터의 먼지’나 ‘스무 시간의 소음’ 등, 너무 사소한 것들, 자잘한 것들에 대한 적의(敵意)와 그러한 것들에 대한 자잘한 전쟁에 대해 말하고 있는 것이다. 국가 간 계급 간에 피투기며 벌이는 전쟁이나 숭고한 외침처럼 모두를 몰아가는 혁명으로부터 이것은 얼마나 멀리 떨어져 있는가?



그림 9 강은교는 학생시절을 지배했던 김수영과 김지하의 영향에서 자유롭지 못했다. 그녀의 시편들에는 그들의 영향이 느껴지는 시어들과 사유들이 존재한다. 그러나 여성적 감수성으로 더 광대한 무속적 신화의 상상계 속에서 세계와 존재와 삶의 거대한 강물에 몸을 담았다. 그녀가 의식하지 못했지만 그러한 경향은 김춘수의 초기 시편에 감도는 비애로 그녀를 끌어들이었다.

우리는 김수영과 김지하의 시풍이 민주화 투쟁 세력들의 운동 바람 속에서 퍼져나가던 시절 이러한 강은교의 이러한 어법이 과연 어떤 자리를 차지하고 있을까 묻게 된다. 운동권의 이론적 바탕이 된 사회과학(마르크스주의 사상과 그 변주곡들로 구성되는)과 그러한 사상을 배경으로 움직이는 사회운동과 맞설 수 있는 또 다른 사유를 그녀는 어떤 방식으로 탐구할 수 있었을까? 그녀는 무속적인 전통에 속하는 천지창조 설화(무속적 서사시로 전승되는)와 좀더 후대적인 설화인 바리데기 무가 등을 자신의 시적 사유와 상상계로 이끌어오고 있었다. 우리 전통 역사 속에서도 주류적 가치체계에서 배제된 여성의 무속적 분위기가 1970년대 한 젊은 여성 시인 속에서 싹트고 있었다. <허무집>에서 보여준 그녀의 절절한 허무주의적 어조들이 낯선 얼굴로 문단에 자신의 존재를 내밀었던 것이다. 그리고 당시 지배적이었던 김수영과 김지하 풍의 사유들을 가볍게 밀어내고 그것들을 뒤집고 패러디하면서 그녀는 당시로서는 매우 낯선 거시적인 사유의 흐름을 담은 노랫말들을 마구 뿌려댔다. 한동안 그랬다. <바리데기의 여행노래> 시편들이 그 중심에 놓인다.

이 시편들은 무속적 신화에 기대는 그녀의 상상계를 보여준다. 그러한 신화적 사유 속에서 그녀는 점차 파국의 어둠에서 몰락해가는 한 세계를 보았으며, 그 세계에 대한 구제를 꿈꾼

11) 강은교는 1945년 12월 함경도 태생이다. 1968년 연세대 영문과를 졸업하고 연세대 국어국문학과 대학원에서 김기림론으로 박사학위를 받았다. 영문과 졸업하던 1968년 9월에 <<사상계>> 신인문학상에 <순례자의 잠>이 당선되었다. 그 다음 해인 1969년에 윤상규, 임정남, 강형영 등과 <<70년대>> 동인그룹을 결성했다.

12) <<풀잎>>(민음사, 1974), 79쪽.

다. ‘나의 나라’ 하나를 떠메고 간다는 것은 바로 그러한 것이다. 그녀의 ‘바리데기’(그녀는 어떤 일인지 ‘바리데기’라고 썼다)는 그러한 구체적 존재가 될 수 있을 것인가? 이러한 질문들을 그녀는 ‘바리데기’ 시편들과 그 이후 시편들 전체에 깔아놓고 있었다. <풀잎>과 <우리의 적은>이 ‘바리데기’ 시편 앞 뒤에서 이 신화적 주제에 서로 상이한 현실감을 입체적으로 붙여넣는다. <풀잎>은 김수영의 <풀>을 전복시킨다. 그것은 김춘수의 초기 시편에 속하는 <눈> 시편으로부터 중기 이후의 ‘서녘하늘’ 모티프가 이끌어가는 지상의 모든 비애, 그리고 지상의 비애적 삶을 끝낸 이후의 원망서린 망자들의 하늘과 어두운 저승의 ‘눈’으로 나아간다. 그녀는 김수영과 김춘수 사이에서 미묘한 길을 간다. 김수영의 ‘풀잎’이 갖는 민중적 역학으로부터 이시는 빠져나간다. 여기서 ‘풀잎’은 <눈물하나가>에서처럼 눈물처럼 부서지는 ‘연약한 풀’이다. 그리고 그것은 자신의 연약해진 존재의 운명을 먼 과거로부터 먼 미래로 흘러가는 흐름 속에서 운명적으로 파악하는 존재이기도 하다. 그것은 <이번여름>에서처럼 ‘땅위에 부서지는 살’이며, ‘부서져 모래가 되는 뼈’이다. ‘풀잎’은 그렇게 쉽게 부서질 수 있는 살과 뼈의 육체인 것이다. 즉 그것은 인간 육체의 한계성을 섬뜩하게 드러내는 기호이다.