

파편화의 감각

- 조향의 시와 시론 -

조 달 곤*

1.

50년대 시론은 모더니즘적 경향이 그 주류를 이룬다. 이 시기 모더니즘 시론이 지배적인 양상으로 드러나고 있었던 것은 해방기를 통한 정치적 이념의 대립과 혼란이 정부수립과 함께 단일선으로 고정되면서 우리 문학사를 이끌고 있었던 리얼리즘적 지향축이 위축될 수밖에 없었던 사정과도 관련된다. 그러나 이보다 더 큰 이유는 6·25 전쟁이라는 미증유의 역사적 사건이 그 주된 인자로 작용하고 있었기 때문이었다.

6·25 전쟁은 50년대적 인식의 물적 토대였고 절대조건이었다. 전쟁은 모든 것을 파괴시켰고 모든 전통적 가치관을 전도시켰다. 그 폐허 위에서 전후세대들은 모든 것을 맨손으로 새롭게 시작할 수밖에 없었다. 그래서 전쟁으로 황폐화된 터전을 스스로 일구어야 한다는 이른바 “화전민”¹⁾의식은 이 시기 또 문인들의 태도와 문학의 성향을 파악하는 데 매우 시사적인 개념이 된다.

이러한 한국인들의 화전민 의식이 서구 모더니즘을 보편적인 것으로 받아들인 것은 모더니즘이 갖고 있는 ‘현대’에 대한 문제의식이 전쟁의 혹독한 경험과 부합되는 점이 있었기 때문이다. 즉 폐허를 경험했던 세계대전 이후의 서

* 경성대학교 국어국문학과 교수.

1) 이어령, 「화전민 지역」, 『저항의 문학』 (예문관, 1965), P.15.

구의 상황과 이러한 정신적 상황을 반영하던 모더니즘 문학이 6·25 이후의 우리의 정신적 상황을 대변하는 '기호'로서 작용하기에 충분했다. 우리의 전후 문인들이 서구의 모더니즘 문학을 쉽게 수용할 수 있었던 근거가 여기에 있다.

50년대 모더니즘 논의에서 쟁점이 된 부분은 '현대'에 관한 문제였다. 이 시기 모더니스트들은 전전과 달라진 전후의 상황을 설명하기 위하여 '근대'와 '현대'를 철저한 단절관계로 파악하고 있었다. 즉 6·25 전쟁은 이들에게 세계사적 사변으로 간주되면서 한국사회가 '현대'로 진입하는 계기를 마련한 것으로 인식되었고, 이와 함께 서구 모더니즘이 '현대의식'을 대변하는 이론으로 이해되었다. 그래서 전후 세대들은 전전 세대들과의 단절성을 강조하면서 그의 문학적 입지를 주로 모더니즘 문학에서 찾고 있었다.

50년대 모더니즘 시론은 6·25를 전후해서 결성된 <후반기>동인들을 중심으로 형성되는 바, 이들의 모더니즘 시론은 공통적으로 청록파에 대한 대타의식을 갖고 있었고,²⁾ 심지어 이의 이론적 거점이 된 30년대 모더니즘까지를 비판의 대상으로 삼고 있었다.³⁾ 이들은 어제(근대)의 문학과와의 철저한 결별을 선언했다. <후반기>라는 동인회의 명칭에서도 '전반기'문학과와의 차별성에 대한 선언적 의미를 읽어낼 수가 있다.

<후반기>동인 중 특이한 성향을 지녔던 조향은 「사상」 1·2·4호를 통해서 20세기 전반기의 새로운 미학들을 소개하고 있었는데⁴⁾ 그의 주된 관심은 '현대성'에 관한 것이었다. 그는 '비합리성'을 현대를 대변하는 성격으로 파악한다. 현대는 19세기적인 합리주의에 대한 비합리의 승리에 있다는 것이다. "인간의 완성을 기대할 수 있다고 생각하던 과학적 진보사상, 과학적 유틸리즘도 공수표가 되어버리고 산산이 해체된 현실, 부서진 인간상을 아무런 맥락도 없는 하나하나의 티끌로서 우리의 앞에 아무렇게나 동맹이쳐 있는 것"⁵⁾ 이 현대

2) 김규동, 『새로운 시론』 (산호장, 1959), P. 152.

김경린, 「현대시의 재문제」 『문학예술』, 1957.3

조 향, 「현대시론초」, 『문학』, 1959. 2호

3) 최일수, 「모더니즘 백서」 『자유문학』 23, 1959. 2

박인환, 「현대시의 범보」 『신태양』, 1955. 2

이봉래, 「한국의 모더니즘」 하. 『현대문학』 1956. 5

4) 조향, 「이십세기 문예사조」, 『조향전집』 (열음사, 1994), P. 68.-136.

5) 앞글. P. 71.

의 상황이기 때문에 합리적 이성으로는 현대를 설명할 수가 없다는 것이 그의 생각이었다.⁶⁾ 그래서 그는 비합리주의에 근거하고 있는 20세기의 새로운 미학인 미래파, 다다이즘, 초현실주의 등을 혁명과(전위파)로 묶으면서, 이들이 현대성을 대변하고 있는 유파로 규정했다. 그리고 이중 초현실주의 미학에 관심을 기울인다. 그는 초현실주의가 “세계적인 것이 되었으며 오늘날까지도 그 방법론은 모더니스트들의 비법이 되어 있다”는 것이다.⁷⁾

이로 미루어 <후반기>자리에서의 조항은 영미 모더니즘에 기대고 있었던 여타 동인들과는 다르게 유럽의 아방가르드, 그 중에서도 초현실주의 미학에 관심을 두고 있었다는 것을 짐작할 수 있다. 초현실주의는 그의 시와 시론의 거점이었다.

2.

조항은 19세기적 합리주의적 낡은 방법론을 파괴하는 새로운 시적 기법으로 ‘데페이즈망’이란 개념을 제시했다.⁸⁾ 이는 “사물의 존재의 현실적인, 합리적인 관계를 박탈해 버리고 새로운 창조적인 관계를 맺어 주는 것”을 의미한다.⁹⁾ 30년대 「3·4문학」 동인인 이시우의 “절연하는 논리”¹⁰⁾를 「데페이즈망의 미학」으로 고쳐부른 이 기법은 아무 인연이 없는 이질적인 사물들을 비논리적으로 갖다 붙이는 병치 기법이며 몽타주 기법이다. 그래서 이 기법은 그의

6) 이러한 이유로 그는 이미 폐기되어버린 합리주의를 가장하고 있다는 점에서 막시즘을 “합리화된 폭력”이며 “반세기적인”것으로 비판하기도 했다. 앞글, P.72.

7) 앞글, P. 105.

8) 조항의 초기 시론은 「정리기서 본 궤도로」(<서울신문> 1949. 9.4), 「현대시 단상」(<서울신문> 1949. 10.26-28), 「실험없는 세대」(<서울신문> 1950. 10. 26) 등을 통해서 단편적으로 엿볼 수 있지만, 이 글들은 그의 체계화된 시론이라고 보다 새로운 시를 쓰기 위해서는 새로운 각도와 새로운 기교가 필요함을 주장하는 다분히 선언적인 발언을 드러내는 데 그친다 그의 체계화된 시론은 「데페이즈망의 미학」(「신문에」, 1958. 10)와 「현대시론론」(「문학」 1, 2호, 1959)를 통해 뚜렷이 드러난다.

9) 조항, 「데페이즈망의 미학」, 「한국 전후 문제 시집」(신구문화사, 1961), P.417.

10) 이시우, 「절연하는 논리」, 「三四文學」 제 3집, 1935, P.8-11.

말대로 미래파에서의 ‘무선상상’ 입체파의 ‘동시동존성’, 초현실주의의 자동기술법과 연결된다. 그리고 이러한 기법에 의해 데뻤이제(전위)된 하나하나의 사물들, 다시 말하면 “일상적 합리적 관념에서 해방시켜버린 특수한 객체”를 그는 ‘오브제’로 정의한다.¹¹⁾

그는 현대시의 특징으로 언어 예술로서의 기능면을 강조하면서 “말의 구성에 의하여 특수한 음향(운율이 아니다)이라든가, 예기하지 않았던 이마쥬, 혹은 활자배치에서 오는 시각적인 효과”등을 들고 있는데,¹²⁾ 이 중 예기하지 않았던 “이마쥬”성을 그의 시론의 거점으로 삼는다. 이러한 이미지는 데뻤이제망 기법에 의해 빚어지는 이른바 ‘오브제’를 두고 한 말임은 물론이다.

또한 그는 이러한 ‘오브제’이론을 효과적으로 뒷받침하기 위해 ‘자유연상’이라는 정신분석학적 기제를 끌어 온다. 그에 의하면 자유연상이란 예술 창조의 기본이 되는 것으로 자아와 초자아의 간섭이 없거나 극히 약해져서 상상의 자유가 보장되는 일종의 ‘방임상태’를 의미하는데, 이러한 상태에서 무의식 혹은 전의식의 세계에 잠겨 있는 모든 것들이 의식의 표면에 떠오르게 된다는 것이다.¹³⁾ 그래서 그의 시는 자유연상으로 조직된 의식의 내면 풍경이 된다.

끝없이 유동하는 의식의 세계라는 시간성을 이성에 의한 간섭이나 정리 작업이 없는 단속상태 그대로의 기록 -내적독백- 자동기술법으로 표현했을 때, 거기엔 절로, 전혀 먼 거리에 놓여 있는 현실들이 서로 인접하게 된다. 현실적으로 병존할 수 없는 것끼리가 시인의 힘으로 동시동존하게 된다. 이 근방에서 현대시에 있어서의 ‘오브제’성이 빚어지는 것이다.¹⁴⁾

데뻤이르망을 통한 오브제 창출은 의미의 세계를 포기한 순수한 이미지를 지향하는 ‘순수시’의 세계이며 절대현실 곧 초현실을 지향하는 ‘절대시’의 세계이다. 전통시학이 갖는 합리주의적 담론체계를 해체하는 이러한 새로운 담론체계 이론은 그의 경우 초현실주의 미학을 근거로 한다.

「현대시론초」과 「데뻤이르망의 미학」은 50년대의 조향의 시적 입지가 어떠한가를 뚜렷이 보여주고 있는 글이다. 이 글을 통해 그는 방법론으로서 초현

11) 조향, 「데뻤이르망의 미학」, P.418.

12) 앞의글, P.417.

13) 앞의글, P.419.

14) 조향, 「현대시론초」, 『조향전집』 2, P.143.

실주의적 미학을 명쾌히 펼침으로써 그의 시론은 50년대 모더니즘 시론 중 특이한 위치를 차지한다. 그는 19세기적 낡은 방법론을 거부하고 20세기의 전위적인 방법론, 특히 초현실주의의 미학을 받아들임으로써 전후의 초토 위에서 한국시의 영토를 확장시키고 있었다는 데 일정한 의의가 있다.

문제는 그가 추구한 현대성이 '현실원칙에 대한 추상원칙'의 방법론에 있다는 점¹⁵⁾. 즉 일상적이고 합리적인 관념을 탈각시켜버린 순수절대의 이미지 - 초현실주의적 오브제의 세계를 지향하고 있기 때문에 그의 미학은 수직적인 기의의 역사적 현실에서 철저히 단절되어 있는 추상이론이라는 점이 그의 한계였다. 다시 말하면 당대의 구체적 현실에서 방법론을 모색한 것이 아니라, 서구의 추상적 현대의 수용에서 출발하고 있기 때문에 그의 모더니즘론은 추상화와 관념화를 면하기 어려운 것이었다. 더욱이 그는 기법적 차원에서 초현실주의를 받아들임으로써 그의 시학은 '정신'에 대한 통찰이 결여되어 있다.

그러나 후기의 그는 기법이나 취향의 차원에 머물렀던 초기의 경향에서 한 걸음 나아가 정신혁명으로서의 초현실주의 미학의 정립과 이의 토착화를 위해 고투하는 모습을 보여준다. 그가 조직한 「초현실주의 연구회」(1973)와 이의 기관지 「아시체」, 「오브제」 등을 통해서, 그리고 「초현실주의 개설」(1981), 「파르타지의 미궁에서 쉬르 회장으로」(1981), 「초현실주의와 현대문학의 방향」(1982) 등과 「초현실주의 문학예술 시리즈」(1-4)등의 글을 통해서 그는 한국시에 초현실주의 미학을 접목시키려는 노력을 계속했다. 그에게 초현실주의는 진정한 자아의 탐색과 창조적 정신이 누리는 절대 자유의 원천이었다. 이 시기 그의 초현실주의는 단순한 기법의 차원에 그치는 것이 아니라 세계관의 문제로 확대되고 있었다.

자동기술법의 목적은 자유이며, 진아(眞我)를 찾음으로 해서 의식의 확대를 피하자는 것이며, 의식의 확대는 곧 생의 확대이다. 현실과 상상(꿈)의 이원성이 부정된 지고점이라는 초현실성이야말로 절대변증법에 있어서의 '합'의 세계다. 「현실→꿈→초현실성」, 이것이 초현실주의적 변증법 또는 절대 변증법이다.¹⁶⁾

15) 앞의 글, P.140.

16) 조항, 「초현실주의와 현대문학의 방향」, 『시문학』, 1982.11

그에게 초현실주의는 종합에 대한 열망의 다른 이름이다. 현실과 꿈의 종합에 의해 나타나는 초현실을 근본적 현실로 보고, 이러한 현실은 '초현실주의적 변증법' 또는 '절대변증법'에 의해서만 그 실현이 가능하다는 것이다. 다시 말하면 초현실성이 곧 종합이며, 초현실주의적 변증법은 존재의식의 확대과정이고 나아가 생의 확대가 된다. 초현실주의의 목적은 '자유'에 있으며 현실적인 모든 것에서의 인간의 해방에 있다. 그는 초현실주의가 "예술의 방법론으로서 출발한 것이 아니고 인간 해방, 하나의 세계관으로서 출발했다"는 것에 대한 인식을 드러낸다.¹⁷⁾

이와 관련해서 그가 추구하는 초현실주의가 서구적 경험에서 나온 특수한 사조가 아니라, 전 인류의 정신에 내재하는 보편적인 것이라는 점을 논증하기 위해 동양사상을 그 예로 들기도 한다. 예컨대 노자의 무위자연, 장자의 「제물론」의 '물화'의 세계 등이 초현실주의 정신과 통한다는 것이다.¹⁸⁾ 이는 그의 초현실주의적 시론이 서구추수적인 이국취향의 산물이며, 단지 박래풍에 불과하다는 비판을 극복하기 위한 탐색의 결과로 볼 수 있다.

3.

3-1 : 30년대 김기림이 그의 모더니즘의 기본전제로 내건 "새로운 시대적 사고는 새로운 표현 양식을 요구한다"는 명제는 50년대 「후반기」 동인이었던 조항에게도 유효하다. 그는 20세기의 전위미학이 19세기적 '합리'에 대한 '비합리'의 승리에 놓여 있고, 이러한 비합리적 사유의 첨단에 유럽의 아방가르드, 특히 초현실주의 미학이 자리한다고 보고 이를 수용, 시의 입지로 삼았다. 그런데 그의 이러한 작시태도는 첫출발부터 나타난 것이 아니었다. 그가 1940년 매일신보 신춘문예에 「초야」라는 작품으로 등단한 이래, 「후반기」 동인으로 활약했던 50년대 이전의 초기작품, 즉 그의 40년대의 시들은 대체로 전통적인 서정시의 범주를 넘어서지 못했다. 예컨대 「금붕어의 죽음」(1942), 「무

17) 조항, 앞의 글.

18) 조항, 「초현실주의 사상과 기교 - 자동기술론」, 『아시제』, 동성출판사, 1975.

덤」(1942), 「파아란 항해」(1947), 「태백산맥」(1947), 「대연리 서정」(1949) 등의 시를 살펴보면 이들은 언어배열이나 문맥에 있어서 그가 ‘합리적’이라고 말하고 있었던 재래의 시문체를 바탕으로 감각적이면서 낭만적 서정을 질게 드러내고 있는 시들이었다.¹⁹⁾

그러나 1950년 전후로 해서 동인회 「후반기」를 결성한 이후의 시세계는 과거와는 다른 수사학을 지니고 있었다. 「후반기」자리에서 발표된 「1950年代의 斜面」은 그의 새로운 시문법으로 넘어가는 과도기적 작품으로 볼 수 있다.

街路樹 골짜기 위에 아슬히 덮여진 파아란 하늘은 멋진 透視畫法이다.
거기에 놓여진 하늘에의 하얀 “에스카레이터”
그 꼭대기 한 점에 내가 서 있다.

이 分水嶺에서 추억처럼 고갯길 돌려 보면
거기 시왕가르는 소리 속에
바람에 흔들리는 팽매기 소리 속에
녹슬어 가는 한 폭 風俗圖의 傾斜面

낯은 “필름”에서처럼 해쓱해진 先祖들의 群像 휘영거리는
靈柩車의 行列
輓歌는 처량한 “비오름”이다.

느닷없이 앞으로만 자빠져 있는 길이 보인다.
後半期の 황홀한 版畵 위에
바람처럼 호탕히 쓰러지는 나의 그림자!

19) 초기 시 중 「파아란 항해」(1947)은 ‘그라비유어’, ‘인노브제크티비테’, ‘시크라멘’, ‘IRIS OUT’, ‘휘규어’, ‘ADIEU’ 등의 외국어 또는 외래어와 ‘신문지’, ‘기하학’, ‘무역풍’, ‘항구’ 등 문명어들이 시어로 채택되고 있는 것은 그의 모던 취향 때문일 것이다. 자술연보에 의하면 그는 김수돈을 통해 40년대 초반부터 모더니즘과 초현실주의 등에 관심을 갖게 되고, 일본의 「일본시단」과 「시문학연구」 등의 동인으로 시작활동을 했다고 기록되어 있지만, 이 시기 그의 시작은 대체로 전통적인 서정시의 범주속에 놓여 있다.

문제없지.... 그러면 돈이 생기지 않느냐? 만일 재수가 없어 잡히면 겨우 일 년인데 뭘. 그 기간 동안 그들이 먹여살려 주니까.....」

그의 왜곡된 생각을 통해 가난이 도덕성을 마비시키고 인성을 타락시키는 것을 볼 수 있다. 소작농이 내야 하는 계약금의 마련을 위해 양첨정은 남편으로서 아내를 매음하게 하는 비극적인 결단을 내리지 않으면 안 된다. 《폭풍우 이야기》에서의 망시는 지주의 폭행을 몇 년째 참고만 있다. 발설하면 소작을 떼겠다는 지주의 협박이 있기 때문이다. 망시는 자기 혼자의 회생으로 집안을 살릴 수 있다고 생각하지만 이는 지주 보재의 악랄한 간교에 넘어간 것에 불과하다. 몇 번에 걸쳐 속임을 당하자 망시는 그간의 일을 발설할 것을 보재에게 말하지만 보재는 두려움은 커녕 비웃음으로 상대하며 소작전을 미끼로 더욱 협박할 뿐이다. 지주의 권세 아래 망시는 아무런 대책도 없다. 이러한 인물들의 어긋난 생각과 행동은 모두가 가난 때문이다. 그들에게 남편의 입장이나 촌민들의 수군거림, 정조를 파는 것에 대한 부끄러움 따위는 절절한 가난 앞에 아무런 효력도 발휘하지 못한다. 그리고 이러한 모든 노력에도 불구하고 그들은 여전히 행복한 미래를 맞지 못한다. 양첨정은 도둑으로 잡히며, 망시는 자살하고 노송은 살인을 저지른다.

두 편의 소설에서 보여주는 이러한 현실의 부정적 측면은 동 시기 民村의 농민소설에서도 공통적으로 발견되는 현상이다. 1933년 발표된 이래 농민소설 뿐 아니라 한국근대소설의 頂點¹⁴⁾으로 알려진 민촌의 《고향》은 그 시작부터 가난에 허덕이는 농민들을 상징하는 장면이 제시된다.

마을 사람들은 오늘도 논으로 밭으로 헤어졌다. 오후의 태양은 오히려 불비를 퍼붓는 듯이 뜨거운데 이따금 바람이 솔솔 분대야 그것은 화염(火焰)을 부채질하는 것 뿐이었다.

숨이 쿵! 쿵! 막힌다. 논모에 고인 물이 부글부글 끓어오른다. 텅텅 뛰어드는 개구리는 두 다리를 짝-뺏고 빠드러진다. 그놈은 비시감치 자빠지면서 입을 딱-딱-벌리었다.

14) 김용구, 『한국소설의 유형학적 연구』(국학자료원, 1995), p.209.

<애라>!

멀리<붉은叛亂>의 불꽃이 이는구나

어서 來日로 가자!

석양처럼 누엿누엿 물러서얏 戰爭

피곤하지 않아도 좋은 風景 그리는 마음이야<일러 무삼하리오!>

바람에 실려서 내 고막의 부두에 출렁거리는 BARCAROLLES!

역사의 다음 <페이지>엔 이미 새 아침의 노렐 싣고 물결소

리만 소란한데 내 視野의 “카아브”에서 호화로이 기울어져 가는

綠色の 斜面……斜面

그리고

오오 장미여 별들이여!

- 「1950年代의 斜面」 전문.

“후반기의 황홀한 版畫”를 몽상하고 있는 시다. 그래서 낡은 과거에 대한 결별의식과 미래지향적인 태도가 강하게 나타나고 있다. “역사의 다음 페이지엔 이미 새 아침의 노렐 싣고 물결소리만 소란한데”로 표현되는 미래에 대한 그의 낙관적인 전망은 새로운 시학을 수립해야겠다는 그의 열망에 비례한다.

이 시에서 과거와 관련되는 이미지는 ‘시왕 가르는 소리’, ‘팽매기 소리’, ‘늑슬어 가는 한 폭 風俗圖’, ‘낡은 필름’, ‘해쓱해진 先祖들의 群像’, ‘靈柩車의 行列’ 등 2연과 3연을 통하여 나타나고, 미래와 관련되는 이미지는 4연 이후의 운명적이고 외래적인 이미지를 통해 집중적으로 나타난다. 다시 말하면 그는 근대와 현대, 낡은 것과 새로운 것을 이분화하고, 현대적인 것과 새로운 것에 그 가치를 두는 모더니티 지향성을 드러낸다. 그리고 이러한 그의 모더니티지향은 그의 수사학의 새로운 변화를 동반한다. 그는 이 시를 의식의 흐름에 따라 내적 독백형식 - 자동기술법에 의지한 것 같이 보인다. 그만큼 이 시는 주관화된 현실의 파편들로써 이루어져 있다.

“內臟外科”와 소녀와 遠洋航路와……/모든 아름다운 計算과 휘파람과……” 처럼 이질적인 이미지들의 병치도 그렇거니와, “하늘은 멋진 透視畫法이다”, “百合꽃은 하이얀 幾何學이다”, “비행기는 은으로 칠한 나이프다”에서 처럼 그의 은유는 전통의 유추를 거부하면서 비유사성의 결합방식에 의존하고 있는 것도 그렇다. 그가 현대시의 특징으로 든 ‘예기하지 않았던 이마췌’성, 곧 그의 데빠에르망 기법을 여기서도 읽어낼 수가 있다.

그러나 이 시는 그의 방법론적 자의식을 강하게 드러내고 있지만 미적 한계 또한 노정한다. 즉 이 시는 엄밀한 의미에서 자유 연상으로 조직된 의식의 내면 풍경이라고 보기가 어렵다. “메카니즘화된 관념의 지적 조작”²⁰⁾을 느낄 수 있고, 그만큼 현란하고 장식적인 이미지와 파편화된 감각이 지배적인 양상으로 드러나고 있다.

① 낚은 아코오딩은 대화를 관 뵈습니다.

- 여보세요?

폰폰따리아

마주르카

디이젤·엔진에 피는 들국화.

- 왜 그러십니까?

모래밭에서

受話器

女人의 허벅지

낙지 까야만 그림자

- 「바다의 層階」 일부.

20) 최동호, 「1950년대의 시적 흐름과 정신사적 의의」 『한국현대문학사』 (현대문학사, 1997), P.320.

② 詩集을 안고, 빠아 '지중해'의 辭表. 거만한 高架線. 파부구락부. 메가폰.
걸어가는 헌병Mr. Lewis. Poker. 검은소의 '몽코코·크림'. 聖教堂에서 街娼婦
人과 卒業證明書. I'd like some air. 노오란 웃음의. 소녀소녀소녀소녀소녀. die
blue blume

- 「어느날의 Menu」 일부.

인용한 「바다의 層階」와 「어느날의 Menu」는 조향이 <후반기>동인으로 활동하던 50년대 전반기에 발표된, 그 작시태도가 비교적 잘 드러나 있는 작품이다. 특히 전자는 그의 초현실주의 미학이 어떻게 실현되는지를 자작시 해설의 형식으로 설명하고 있기 때문에 그의 시 중 가장 잘 알려져 있다.

①의 2연과 4연은 그의 용어로 '언어단편' 또는 '단어문'이 행의 단위를 이루고 있으며 ② 또한 행구분이 없는 줄글 형태로 이러한 '단어문'이 끝까지 병치되어 나타난다. 철저히 고립화되고 파편화된 기표들의 스크랩, 다시 말하면 플라주 혹은 데빠이즈망 기법이 이 시들의 구성 원리가 되고 있다.

①에서는 '폰폰파리아'와 '마주르카'와 '디젤·엔진에 피는 들국화', 또는 '受話器'와 '女人的 허벅지'와 '낙지 까만 그림자'가 병치되어 있고, ②에서는 '詩集을 안고'라는 주어와 서술어가 생략한 부사구가 '빠아', '辭表', '高架線', '메가폰' 등과 폭력적으로 결부되어 있다. 이들은 현실적으로는 아무런 인연이 없는 이질적인 사물들이며, 일상적 사유의 논리로서는 결합될 수 없는 관계에 있는 것들이다. 문맥이 거부되고 있어 합리적인 의미의 연쇄 또한 파괴되고 있다. ①에서는 행구분을 통해, 행구분이 없는 ②에서는 마침표의 사용으로 기표와 기표 사이의 단절의 골을 더욱 깊게 만들고 있다.²¹⁾ 기표들의 혼란과 단절은 외국어 채용에서도 마찬가지로 나타난다. 다양한 언어들의 병치적 구성 속에서 각자의 언어들은 그들의 현실적인 의미연관에서 떠나 '오브제'성을 지니면서 각자 분열증적 기호로 존재한다. 이들은 불연속적 조합에 의해 구성될 뿐, 어떤 총체적인 의미를 구축해 내고 있지 않다. 그래서 그는 객관현실의 반영방식인 리얼리즘 미학을 완전히 거부한다. 현실의 재현이 아니라, 그것을 해체를 통해 전면적인 '낯설음'을 드러내는 반유기적 반구조적 개방형식이 그의

21) ②의 마침표 사용은 음악의 스타카토(staccato)효과와 흡사하다.

시다. 객관현실을 해체하여 인위적으로 조립한 조립시요, 해체시이며 추상시의 세계가 그의 시세계이다.

‘현실원칙에 대한 추상원칙’이라는 방법론에 의거한 그의 데페이르망 기법은 물론 초현실주의 중심으로 사고의 논리성 또는 현실성을 초월한 어떤 의식의 환상의 세계를 그려내려고 했다. 이는 객관현실이 아니라 주관적 삶의 어떤 모습이고, 의식의 심층에 내재하는 어떤 흐름이라고 할 수 있다.

열 오른 눈초리, 하얀한 입모습으로 소년은 가만히 총을 겨누었다.

소녀의 손바닥이 나비처럼 총끝에 와서 사뿐 앉는다.

이윽고 총끝에선 파아란 연기가 물씬 올라왔다.

뚫린 손바닥의 구멍으로 소녀는 바다를 내다보았다.

— 아이! 어쩔 바다가 이렇게 뚫구랴니?

놀란 갈매기들은 황토 산태바기에다 연달아 머릴 처박곤 하얗게 화석이 되어 갔다.

- 「EPISODE」 전문.

이 시는 앞의 「바다의 層階」나 「어느날의 Menu」처럼 이른바 ‘단어문’의 조합으로 이루어져 있지 않다. 통사론적 질서가 정연하고 전체적인 문맥도 자연스럽다. 그러나 이 시는 표면적 논리, 일상적 사유의 논리를 넘어서고 있다. 자유연상에 의해 일상현실을 초월한 이른바 ‘절대현실’ 또는 ‘초현실’을 보여주고 있는 듯하다. “뚫린 손바닥의 구멍으로 소녀는 바다를 내다보았다”라는 시행은 어떤 꿈의 상태나 환상의 세계를 드러낸 것이다. 분열된 의식의 내면 풍경을 형상화한 것이라 할 수 있다. 그런데 이 시의 수사학은 대부분 그의 시들과는 다르게 현란하고 장식적인 부박한 이미지도 나타나 있지 않고 문명어나 외래어, 한자어 등의 과도한 사용도 없다. 그의 작품 중 상당히 안정되고 정제된 형식을 통해서 작위성의 흔적을 지우면서 초현실주의적 작시태도를 보여주고 있다는 점에서 돋보이는 작품이다.

3-2 : 한편, 그는 순수시 또는 절대시의 세계를 지향하고 있으면서도 한편으로는 이러한 시적 거점에 대한 그의 신념에 균열을 드러내 보이기도 한다. 6·25전쟁으로 인한 시대의 무게가 그에게 압력의 요인으로 작용했으리라.

초현실주의도 이제 약 50년이라는 나이를 먹었다. 포기되었던 '의미의 세계'를 새로운 각도에서 다시 데리고 와야 한다. 그것은 옛날의 시로 돌아가라는 신호가 아니고, '데페이즈망의 미학'에다 현대의 검은 비극의 상황을 홀려 주어야 한다는 말이다. 현대의 암흑! 이것이 나의 길인 내오·슈프레알리즘이다.²²⁾

나는 순수시만 쓰지는 않는다. 꼭 같은 방법으로서 현대의 사회나 세계의 상황악을 그린다. 곧 나의 「검은 DRAMA」 「어느날의 지구의 밤」 「검은 神話」 「검은 傳説」 「검은 Series」 등 일련의 작품들이 그것이다. 상황악이란 곧 현대의 암흑(modern darkness)을 말한다.²³⁾

'현실원칙에 대한 추상원칙'을 방법으로 한 추상시의 세계는 미학적으로 당대 역사적 현실이 배제되기 때문에, '현대의 상황악'을 그리겠다는 그의 발언과 상치된다. 그의 진술처럼 '현대의 암흑'을 노래하기 위해서 '포기되었던 의미의 세계'를 다시 데리고 와야 한다면, 이러한 시들은 추상원칙이 아니라 현실 원칙에 지배될 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고 초현실주의의 데페이즈망 기법에 의해 현대의 비극적 상황을 그리려고 했고, 이러한 태도를 그는 '내오·슈프레알리즘'으로 규정하고 있었다. '검은'이란 에피세프가 붙어 있는 제목의 시들이 대부분 여기에 속한다고 볼 수 있는데 그의 시들 중 이러한 유형의 시들은 전형적으로 파편화된 감각만을 노정한다.

지하로 통하는 층층계.
물이끼 번져가고.
아아라한 옛날의 hierogramme들이예요.
죽어간 문명의 榮光위에
굴러 떨어지는 세피아의 太陽.
가룩한 破局을 위한 ceremony의.

22) 조향, 「현대시론 초」, 「문학」 1,2호, 1959.

23) 조향, 「데페이즈망의 미학」, 「한국전후문예시집」, 신구문화사, 1963, P.418.

靈柩車의 行列 뒤에 물구나무선 최후의 人間隊列.

내 과거의 階梯에서 사태지는 시꺼먼 자장노래

- 「검은 神話」 일부.

이 시가 그의 의도대로 현대의 비극적 상황을 그리고 있는 것이라면, 추상시의 세계가 아니라 현실 원칙이 지배되는 문명비판적인 시이거나 풍자적인 시로 볼 수밖에 없다. 그래서 이 시에 나오는 ‘지하’, ‘물이끼’, ‘죽어간 문명’, ‘굴러 떨어지는 세피아의 太陽’, ‘靈柩車의 行列’, ‘물구나무선 최후의 人間隊列’ 등의 이미지들은 현대의 비극적 상황을 드러내기 위한 객관적 상관물로서의 기능을 담당한다. 그렇다면 이 시는 원론적으로 초현실주의의 시가 아니게 된다. 그의 초현실주의 미학은 데뻬이르망을 통한 오브제 창출에 있고, 이러한 오브제는 일상적인 관념이나 현실적인 의미 연관에서 벗어난 순수한 이미지를 지칭하지만, 이 시에 나오는 이미지들은 이러한 ‘오브제’와는 거리가 먼 현실적인 의미연관에 지배되는 사물들, 곧 객관적 상관물이다. 그러므로 “데뻬이르망의 미학에다 현대의 검은 비극적 상황을 홀려주어야 한다”는 그의 발언은 실상 ‘현대의 비극적 상황을 파편화의 감각으로 제시한다’는 의미와 같다. 따라서 이 시를 통한 데뻬이르망의 기법은 진정한 의미에서 초현실주의적 기법이라고 보기 어렵다. 내용과 형식이 각각 따로 놀고 있는 형국이기에 그가 주장하는 데뻬이르망 기법은 이러한 계열의 시의 경우, 초현실주의 미학에서 떨어져 있고 장식적인 기능 즉 ‘모양내기’에 그치고 있다.

그런데도 불구하고 현대의 비극적 상황을 드러내려 했던 이들 작품들은 일정한 의의를 지닌다. 이러한 작품들이 현대의 비극적 상황을 형상화함으로써 50년대 전후의 우리의 비극적이고 황폐했던 삶을 환기시키고 있다는 점이다. 뿐만 아니라, 그의 데뻬이르망 기법에 의한 이미지 사이의 철저한 단절감과 이를 통해 드러나고 있는 파편화된 감각들은 전후의 부서지고 파편화된 현실을 대변하는 기호로서의 의미를 갖는다.

3-3 : 조항의 시는 방법론에 의거한 작시태도를 강하게 드러낸다. 즉, 50년대 이후의 그의 시는 20세기 전반기 유럽 전위예술에서 보이던 다양한 기법과 형식을 받아들여 이를 도식적으로 적용시킨 시들이 대부분이다. 그만큼 그

의 시는 전위성과 실험성이 강했다. 그가 추구한 현대는 방법론으로서의 현대였다.

그가 실험했던 다양한 시형식과 기법들을 열거하면 다음과 같다.

① A - 오늘도

무수히 落下하는 에나멜의 꿈과

B - 高層建物위에 구름처럼 나부끼는 旗幟와의 사이를

C - 불안을 안고 轉落하는 現代의 행렬이며 아아멘!

- 「不毛의 에레지」 일부.

② 머리·가슴이 세모진 Basedow氏病 환자들이 누워 있는 濕地帶.

돌아난 눈알들. 버섯버섯버섯버섯. 4444444. 아아. 나의 가슴에도.

사막에는 바알장개 亂叛이.

運河地帶의 계엄령. 나쎄氏의 낮잠을 위하여.

italic처럼 늘어선 木乃伊의 숲 속에서.

「西宮南內多秋草 落葉滿階紅不掃」

nomos의 폐허.

「석양에 지나는客이 눈물겨워 하노라!」

- 「검은 神話」 일부.

③ 女人은 이브 탕기의 막대한 물버림인데.

一回用辨證法을 밝힌 메이크업.

플러스스크 하얀 안에선

실험기구들의 은빛 수다스런 카아니발이.

너는 마구 박꽃 같은 웃음을 던지면서.

骸骨旗를 꽂고 集團自殺하는 까마귀들.

내 목을 찢으려는 灰色 스모그.

迷宮의 나비는 자맥질의 선수다.

- 「一回用辨證法모퉁이에서」 전문.

- ④ 恐怖는 空砲의 公布를 데리고 拱包를 功布로 덮어서 貢布로 휩싼다.

慈悲는 自備를 煮沸하는 自費를 자비에 태우고 간다.

- 「太陽의 經水 · 끈끈이 주걱 · 搔爬手術」 중에서

木人은 木印을 쥐고 牧人처럼 木楫을 타고 있다.

思料는 史料를 飼料로 얼르고

- 「木曜日の 하얀 肋骨」 중에서

다방 「名門」은 名文을 明文한 것인가.

1981. 12. 5.

光復洞 네거리가 허릴 굽히며 「조학장님, 오래간만이군요!」

그렇다 진정 요군이만간래오다!

- 「詩篇들은 옴니버스를 타고」 중에서

- ⑤ 술렁거리는

외롭은

지붕의 박꽃박꽃박꽃박꽃

옛날의

옛날의……그럼,

할렐루야!

- 「코스모스가 있는 층계」 일부

- ⑥ 고로비요마카나코루기나야라야마니고니카카

로네그나마노니가로구다노사야마고고로니비

니바니노나노가니바고로비츠시기라메니카르

로사니가나사바로나크루가야니타티치치코바

(音響으로만 즐겨 주길 바란다)

- 「H氏의 呪文」 전문

lu lul-la lulu hash a bye!

- 「점은 神話」에서

taklamakannakamaikata

- 「장미와 수녀의 오브제」에서

⑦ (L·S)

기울어져 가는 聖教堂.

(M·S)

비스듬히 十字架.

탄도탄이 십자가에 명중.

(L·S)

검은 太陽.

- 「검은 SERIES」 일부

①은 그가 김정린, 이봉래와 함께 쓴 합작시다. 자동기술법을 통해 무의식을 이끌어 내는 작업은 그렇게 용이한 일이 아니기 때문에 자신이 모르고 있는 남의 의식(자신의 입장에서 무의식)과 자기의 의식을 합치는 방법에 의해 무의식 세계를 획득하겠다는 의도로 쓰여진 시다.²⁴⁾ 이러한 시도는 그의 데페이즈망 기법의 세련성, 활용성의 문제와 관련된다.

②에 나타나는 외국어 채용과 명사종지법, 마침표 사용 등은 이미지들의 들연한 결합이나 장면들의 급격한 전환을 통한 이질성, 단절성, 파편성을 높이면서 그의 데페이즈망 기법을 보조하고 오브제 창출의 방법으로 사용된다. 그가 한 작품 속에서 각국의 언어들을 동시공존시키고, 이를 원어 그대로 채용, 병치시키고 있는 것은 그것이 환기하는 이미지의 “특수한 시적 효과”²⁵⁾를 노리거나 ‘낯설음’의 감각을 제공하기 위함도 있지만, 문맥의 단절, 의사소통의 단절을 통해 기의적 차원이 배제된 기표적 차원으로 되돌리기 위함이다. 다시 말하면 일상적이고 합리적인 관점에서 해방된 특수한 객체인 이른바 ‘오브제’의 창출에 그 목적이 있다 하겠다. 명사종지법 활용은 이미지와 이미지 사이의 단

24) 이는 초현실주의자들의 ‘아시체(雅屍體)놀이’라고 할 수 있다. 그에 의하면 여러 사람 앞에 종이쪽지를 돌리는 방법으로 만들어진 “우아한 - 시체는 - 새로운 포도주를 - 마실 것이다”라는 말에서 ‘아시체’라는 명칭이 나왔다는 것이다.

조향, 「objet론」, 『오브제2』 (아성출판사, 1978) P. 21. 참조.

25) 조향, 「시의 표기는 마땅히 우리말로」, 『신문예』 1959. 5. P. 19.

절성을 높히면서 문장의 추상성을 효과시키고 쓸 데 없는 감정주의를 제거시키기도 한다.²⁶⁾

⑦은 이른바 ‘아크로스틱’기법의 보기다. 이는 어떤 낱말이나 구절을 각 시행에 풀어 놓는 방법이다. 다시 말하면 각 행에 흩어져 있는 음절들을 몽타주하면 일정한 의미를 지닌 단어나 구절로 나타난다. 이 시는 이미지와 이미지 사이에 돌연한 결합 뿐만 아니라 장면과 장면 사이, 행과 행 사이 단절과 불연속을 보여주고 있다. 그러나 각 행에 나타나 있는 고딕체로 된 음절을 조합해 보면, ‘막힌 하수구를 뚫자’란 말이 형성된다. 이 기법은 언어유희(PUN)의 일종으로 불연속의 연속의 문제를 제기한다.

④는 언어유희(PUN)의 전형적 보기다. 이는 소리는 같거나 유사하지만, 뜻이 전혀 다른 동음이어를 사용하는 놀이를 말한다. 일반적으로 언어유희는 풍자의 한 장치물로 나타나지만 조항의 경우는 가령 ‘恐怖’ → ‘空砲’ → ‘公布’ → ‘拱包’ → ‘工布’ → ‘貢布’ 로 이행되는 기표들의 유희와 미끄러짐 속에서 낱말들을 감싸고 있는 합리적인 의미를 철저히 차례대로 부수어버리는 기능을 담당한다. 이러한 기능은 “오래간만이군요”를 뒤에서부터 활자를 배치시켜 “요군이만간래오”로 드러나게 한 시구에서도 찾아볼 수 있다. 철저한 넌센스화다. 이러한 언어유희 기법은 회극적 태도를 유발시키고, 이를 통해 일상적 삶의 경직성을 전복시켜 정신의 해방을 획득케 하는 기능을 가진다.

⑤에서는 그가 자주 사용하고 있는 형태주의(Formalism)의 기법을 찾아볼 수 있다. 이 기법은 ‘활자 배치에서 얻는 시각적 효과’를 추구한다. 이는 그 시적 구현에 있어서 시간적 계기성을 깨뜨리고 공간화를 지향하고 있다는 점에서 현대 모더니즘 시의 중요한 한 양상이다.

⑥은 그의 ‘음향시’ 내지는 음향적인 시의 예다.²⁷⁾ 이러한 음향시는 30년대 김기림이 비판한 바 있는 ‘소리뿐인 시’²⁸⁾와 동패지만, 그는 ‘모양뿐인 시’(형태시)와 함께 현대시의 주요한 특징으로 들면서 이러한 기법을 미래파와 다다이

26) 조항, 「시나리오 문학론」, 『조항전집』 2(열음사, 1994) P.281. 참조.

27) 'H氏의 呪文'은 '음향시'에 속하면서도 ③의 '아크로스틱'기법의 보기이기도 하다. 파편화된 음절 속에서 고딕체로 된 '마그나카르타'라는 단어를 몽타주 할 수 있기 때문이다.

28) 김기림, 「시의 인식」, <조선일보> 1931.

즘에서 찾고 있었다. 그가 김기림과는 다르게 시에서 음향을 중시한 것은 이와 같은 기표적 차원의 강조로 시가 일상적 의미의 세계, 관념의 세계(기의적 차원)에서 해방될 수 있다는 믿음 때문이었다. 그의 순수시 또는 절대시 지향을 위한 한 시도로 볼 수 있다.

⑦은 그가 '시네포엠'으로 명명한 시 중의 하나다. 이러한 시네포엠 양식은 시각적 표현을 높이기 위해 시나리오 형식을 끌어 들인 시를 지칭한다. 그는 현대시의 새로운 양식의 하나로 시나리오와 시 양식과의 접목을 시도한 '시네포엠'을 실험하고 있었다.

4.

조향은 1950년대 <후반기>동인 가운데서 특이한 성향을 가진 시인이었다. 그 특이함은 그의 시적 입지가 초현실주의 미학에 자리하고 있다는 점과 관련된다. 한국 현대시의 모더니즘적 지향의 중심에는 주지주의나 이미지즘의 온전한 모더니즘이 놓여 있고, 같은 <후반기>동인인 김경린, 박인환, 김규동 등이 이러한 영미 모더니즘과 연관된다면 조향은 유럽의 이른바 역사적 아방가르드 즉, 다다이즘, 초현실주의 또는 미래파, 입체파 같은 전위예술운동에 닿아 있다.

유럽 전위예술의 여러 유파 중 그가 특히 경도되었던 것은 초현실주의다. 50년대에 들어서서 초현실주의 미학은 그에 의해 본격적으로 수용되며 그의 시의 주된 방법으로 받아들인다. 이점 그는 <후반기>동인들의 작시경향의 다른 일면을 대표한다. 그러나 그의 시는 20년대의 고한용과 김화산의 다다수용, 특히 30년대의 이상과 「3·4문학」 동인들의 시 운동의 선을 이어받고 있다는 점에서 한국현대시사에서 '전위시'의 전통 속에 놓인다. J, 마리땡의 분류를 원용한다면 '과격 모더니즘' 시의 흐름 속에 있다고 할 수 있다. 따라서 50년대의 시단에서 그가 실천하고 있었던 초현실주의적 시와 시론은 한국현대시사에서 처음으로 그에 의해 제기된 것이 아니라는 점에서 큰 의의를 부여하기가 힘들다. 그가 서구의 전위예술에서 보였던 다양한 기법과 형식에 의거하여 시를 발

표하고 있었지만 30년대 이상이 이루어낸 시적 성취를 넘어서지 못하고 있다는 점이 더욱 그러하다. 다만 시도와 실험의 단계에 머물렀던 「3·4문학」 동인들에 비해 명확한 시적 논리와 계몽가적 열정을 갖고 초현실주의 시학을 본격적으로 전개시킴으로써 기법의 새련과 더불어 그의 방법론이 보다 폭넓게 전 문단으로 확산될 수 있는 계기를 마련해 주었다는 점, 그리고 이 시기 <후반기>동인 모두에게 해당되는 말이지만, 한국의 폐쇄된 서정으로부터 현대적 풍토인 국제적 지평으로 폭을 넓히면서 국어에도 새로운 자극을 주고 있었다는 점에서 그 시사적 의의를 둘 수 있다.²⁹⁾

그러나 그는 관념적으로 성취된 추상적 현대를 추구함으로써 이념적으로 당대 역사적 현실에서 유리된 추상의 세계 속에 시를 윤패시킨 한계를 드러낸다. ‘현실원칙에 대한 추상원칙’이라는 방법론에 그는 철저하려 했고, 이러한 방법론에 의거하여 탈의미, 탈현실의 순수시 또는 절대시의 세계에 안주하려 했던 그의 대부분의 시들은 그러므로 당대 현실과 진정한 긴장관계를 만들어 내지 못하고 현대의 단편적 인상을 제시하는 데 그친다. 또한 의식의 내면풍경이 아니라 현대의 비극적 상황을 형상화하겠다는 의도에서 쓰여진 그의 일련의 시들에서도 현대에 대한 파편화의 감각만 노정할 뿐 통합된 어떤 것도 보여주지 못한다. 더구나 그의 서구 전위예술의 다양한 방법론을 육화시키지 못한 채 경직되게 수용함으로써 초현실주의의 자동기술적 지향과는 다르게 지적 유희 혹은 모양내기애 그치고 있다는 혐의를 벗어나기가 어렵다.

참고문헌

『조향전집』 [1], [2] (열음사, 1994).

『한국전후문계시집』 (신구문화사, 1961).

조향. 『시론』 (프린트판)

김준오. 『시론』 (삼지원, 1997).

———. 『우리시와 아방가르드』, 『현대시사상』 (고려원, 1994 가을).

29) 김춘수, 『시론』 (송원문화사, 1971) P.106.

- . 「한국모더니즘 시론의 사적 개관」, 『현대시사상』 (고려원, 1991 가을).
- 오세영. 『20세기 한국시 연구』 (새문사, 1989).
- . 『한국근대문학론과 근대시』 (민음사, 1997).
- 김춘수. 『시론』 (송원문화사, 1971).
- . 『시의 위상』 (둥지, 1991).
- 김윤식 외. 『한국현대문학사』 (현대문학, 1997).
- 권영민. 『한국현대문학사』 (민음사, 1995).
- 신형기. 『변화와 운명』 (평민사, 1997).
- 오문석. 「1950년대 모더니즘 시론 연구」, 『1950년대 남북한 시인 연구』 (국학
자료원, 1996).
- 이경훈. 「모더니즘의 시인 조향」, 『1950년대 남북한 시인 연구』 (국학자료원,
1996).
- 송하춘 · 이남호 편. 『1950년대의 시인들』 (나남, 1994).
- 이승훈. 『광복 50주년 우리 시론의 흐름』 (시와 시학, 1995, 여름).