

<10.16873/tkl.2020. 85. 8>
한국문학논총 제85집(2020. 8) 217~245쪽

김수영 시에서의 대극적 구조와 긴장의 구현 양상

이승규*

차례

1. 상이한 구조의 공존과 긴장의 관계	3. 낭비의 구조와 긴장의 결락
2. 응결의 구조와 긴장의 이완	4. 구조의 융합과 긴장의 발현
	5. 대극과 회통의 시적 행보

국문초록

이 논문의 목적은 김수영의 시에서 극단적으로 상이한 두 구조가 어떠한 방식으로 형성되고 그것이 어떤 상관성을 가지며, 어떻게 긴장성을 획득해 가는가 살피는 것이다. 그리하여 그것이 그의 시적 지향에 어떠한 영향을 끼치는지 고찰하는 것이다. 그의 시에서 응결(凝結)의 구조는 절제된 언어 표현을 통해 사물의 대비적 의미가 균형을 이루며 하나의 주제를 향해 집약되는 효과를 지닌다. 「눈」과 「瀑布」, 「면 곳에서부터」를 비롯해 여러 작품이 이러한 구조를 취하고 있는데, 이는 내적 성찰을 통해 정신의 도약을 조장하고 완성하는 데 기여한다. 「하…… 그림자가

* 안양대학교 아리교양대학 조교수.

없다」나 「가다오 나가다오」, 「거대한 뿌리」 등의 시에 드러나는 낭비의 구조는 대체로 시적 자아의 감정이 그대로 분출되면서 반복과 열거의 과잉이 두드러지는 형태이다. 이러한 균형과 조화의 파괴는 주제를 효과적으로 형상화하기 위한 기법적 시도이다. 또한 이는 현실의 정체(停滯)와 억압에 대항하는 역설적 기제이며, 때로는 진실의 발견과 미래의 전망에 대한 환희의 표출이기도 하다. 그러면서도 두 구조는 각각 긴장의 이완과 결락이라는 한계를 유출한다. 이 두 구조는 같은 시기에 공존하면서 서로 교호하여 긴장 관계를 이룸으로써 성찰과 변혁의 융합이라는 김수영 시세계의 총체적 특질을 이룬다. 그 실례로 「어느날 古宮을 나오면서」와 「풀」은 각 구조의 한계를 넘어 새로운 긴장을 통해 박진감과 진정성을 획득함으로써 대극과 회통의 시적 행보를 완성한다.

주제어 : 김수영, 응결의 구조, 낭비의 구조, 긴장의 이완, 긴장의 결락, 긴장성

1. 상이한 구조의 공존과 긴장의 관계

김수영은 변화의 시인이다. 시작 초기에는 모더니즘의 영향 속에서 전통과의 단절을 통해 현대적인 언어 실험을 단행하였다. 6·25전쟁과 4·19혁명을 거치면서 사회의식을 적극적으로 드러내면서도 형식 실험으로 끊임없이 시적 변화를 시도하였다. 이러한 변화의 추구는 그가 시를 기존의 것에 대한 개신의 예술로 보았기 때문이다. 그는 자신의 시를 규정하여 하기보다 오히려 배반함으로써 또 다른 경지에 다다르는 것을 예술가, 시인의 본원적 태도로 여기고 그것을 견지하였다.

도대체가 시인은 자기의 시를 규정하고 정리할 필요가 없다. 그것은

그에게 눈곱새기만 한 플러스도 되지 않기 때문이다. 그는 언제나 시의 현 시점을 이탈하고 사는 사람이고 또 이탈하려고 애를 쓰는 사람이다. 어제의 시나 오늘의 시는 그에게 문제가 안 된다. 그의 모든 관심은 내 일의 시에 있다. (...) 기정사실은 그의 적이다. 기정사실의 정리도 그의 적이다.¹⁾

이러한 태도가 시 창작에서 다양한 시적 변화로 이어졌다. 주제뿐만 아니라 시의 구조에 있어서도 다채로운 변용이 지속되었다. 특히 김수영 시 구조 가운데 응결(凝結)과 낭비(浪費)의 구조가 대별되는 현상을 볼 수 있다. 응결은 김수영의 시 「아메리카 타임誌」, 「音樂」 등 초기시에 나타나는 단어이다. 뭉쳐 있는 상태를 뜻하는데 추상적인 의미에서 집약되거나 집중된 상태를 뜻하는 표현으로 쓰였다. 여기서는 언어가 정돈되고 표현이 절제되어 이루어지는 시적 구조에 이 명칭을 붙이기로 한다. 낭비는 「이 韓國文學史」와 「꽃잎 3」에 쓰인 말로, 지나치거나 헛되이 쓰이는 것을 뜻하는데 시에서도 무분별하고 과도한 행위, 헛된 결과의 의미로 표현되었다. 여기서는 언어가 중첩되고 표현이 산만하고 과도하게 이루어지는 시적 구조에 이 명칭을 붙일 것이다. 그리하여 응결의 구조가 체계와 조화를 지향하는 형태라면 낭비의 구조는 이탈과 쓸림이 점철된 것이라 할 수 있다. 전자의 형태가 정돈되어 있고 주제를 향해 응축되어 있는 것이라면 후자의 것은 즉흥적이고 방만하며 예측 불가능한 가운데 발산된다.²⁾ 두 구조가 김수영의 여러 편의 시에서 뚜렷한 현상으로 나타나므로 그 양상과 추이를 추적하기 위한 편의적 방편으로 두 가지 개념을 설정하였다.³⁾ 김수영의 시세계에서 이러한 구조의 시들이 동일한

1) 김수영, 「시인의 정신은 미지(未知)」, 『김수영 전집 2』, 민음사, 2018, 344쪽.

2) '응결'은 시의 언어가 정제되어 시행에 따라 의미가 유기적으로 결합해 나가는 현상이고, 뭉쳐진다는 평범한 뜻 외에 '절도(節度)'(『사랑의 變奏曲』)와 같이 절제하거나 체계를 잡는다는 의미를 함유할 수 있다. '낭비'는 텡진과 마찬가지로 무절제한 방기와 손실을 뜻할 뿐만 아니라 특정한 글에 쓰인 '흔란'(『시여 침을 벨어라』)과 '공허'(『꽃잎 3』)의 의미까지 나아갈 수 있다.

3) 약 200편에 이르는 김수영의 전체 시 작품에서 두 가지 구조를 분명히 띠는 작품

시기에 공존하였으며 각각의 개성적인 구조가 시의 주제를 강화하는 데 기여하였다.

각 구조가 드러내는 효과를 논할 때 주제의 구현 방식과 연관하여 긴장의 형성 과정을 살펴볼 수 있다. 여기서의 시적 긴장은 시를 조화로운 구조물로 형성시키는 동시에 더욱 강한 울림을 전달하도록 하는 원동력으로 작용한다. 일상 언어와 다르게 운용되는 시의 언어를 ‘긴장언어’라고 표현한 필립 월라이트는 “아무리 단순 소박한 시 형식이라 할지라도 의미의 긴장이 포착되고 느껴질 수 있으며 긴장성이 전혀 없는 언어는 아무리 유명하고 기교에 찬 시 형식을 갖춘 작품이라 해도 의미적으로 죽은 것이요 그러므로 非詩的 표현이 될 수밖에 없다.”고 하였다.⁴⁾ 여기서의 시의 긴장은 시 속에 자연스럽게 나타나는 현상이지만 좋은 시가 갖추어야 할 하나의 요건으로 승격된 것이기도 하다. 다시 말해 어떠한 시적 표현이 표면적 의미와는 다른 깊고 다양한 의미를 풍긴다든지 더욱 큰 박진감을 자아낼 때 거기에 긴장이 원활한 역할을 했기 때문이라 는 것이다. 또한, 시의 긴장을 외연과 내포의 충돌에서 발생한다고 한 앤

은 30여 편에 지나지 않는다. 편수가 적음에도 불구하고 김수영의 대표작이 거의 여기에 속하고, 두 구조의 형태와 구현 방식의 차이가 뚜렷하다는 점에서 충분히 논의할 여지가 있다.

4) Phillip Wheellight, 김태옥 옮김, 『隱喻와 實在』, 문학과지성사, 1982, 44쪽.

그는 긴장을 생명 자체의 현상이자 예술작품의 형성 원리라고 인식하였다. “그렇다면 대체 언어가 살아 있다는 것은 무엇인가? 모든 생명의 유기체들은 상반되는 두 힘의 지속적이며 다양한 싸움을 겪고 있고 그러한 싸움 없이는 유기체의 생명은 죽어 없어진다. (...) 인간이 유기체로서 가지는 기본적 갈등은 여러 가지 긴장성으로 나타나며 이들은 아주 무의식적이거나 부분적으로만 의식될 수 있으니 자신과 개인들, 자신과 물리적 환경, 애정과 종오, 충동과 이성적 사고 판단, 삶에 대한 집념과 죽음에 대한 음산한 매료 등 사이에서 이를 볼 수 있다. 인간의 복합적인 성격과 복잡한 세계에 대한 인식을 표현하려고 할 때 인간이 추구하여 창조해내는 것은 표상적이며 표현적인 형식일 것이며, 이들은 늘 종국에 가서는 불충분하기는 하나 인간의 소란한 내부 의식과 소요스런 외계의 여러 가지 자질·힘 또는 기약·위협 등에 어떤 암시를 줄 수 있을 것이다.”라고 하여 긴장의 의의를 밝히고 그 중요성을 강조하였다.

런 테이트도 그 두 가지가 완전히 조직된 총체를 이를 때 좋은 시가 될 수 있다고 하였다. 그는 이미지와 상징을 통해 외연이 침해되지 않으면서도 내포에 의해 더욱 풍성한 의미를 획득하는 경우를 제시하면서 긴장의 효과를 강조하였다.⁵⁾ 특히 앤런 테이트의 이 글은 김수영이 번역한 것인데, 그 또한 이를 통해 시에서의 긴장의 중요성을 충분히 검토하였다 것이다.⁶⁾ 이러한 긴장에 관하여 강웅식은 긴장을 ‘힘의 미학’ 가운데 통합되는 대립적인 항목의 역학으로 파악하였다. 박지영은 김수영의 시 「달라나의 장난」을 분석하면서, 경험의 총체성과 극화에 의해 긴장이 생성된다고 하였다. 이들의 논의는 신비평론자들의 개념을 바탕으로 한 것으로 볼 수 있으며 시의 효과에 초점이 맞춰져 있어 그 구현 원리에 대한 논의가 좀 더 필요하다.

시의 형성 원리이면서 극적 효과이기도 한 긴장은 개별적 시편뿐 아니라 시작의 방식 및 시작 태도의 관계에서도 논할 수 있다. 무엇보다 앞서 제시한 김수영 시의 두 구조의 관계에서 그러한 긴장의 작용을 살펴볼 수 있다. 뚜렷이 상반되는 두 구조가 각자의 형성과 변모만 보여주는 것이 아니라 서로가 교호하고 자장을 이루면서 총체적 특질을 구축하기 때문이다. 즉, 양 첨단에 놓인 두 구조가 점차 융합하는 과정에서도 시적 긴장이 형성되는데, 그것은 의미의 대비가 빚어내는 긴장과 함께 시의 새로운 변환을 이루기도 하였다. 이러한 대별적인 형식이 드러나고 그것이 교합되는 양상을 살펴보면서 김수영 시의 구조를 조망하고 그의 시가 지닌 혁신성과 예술성을 밝히는 하나의 통로를 마련할 수 있을 것이다. 이를 위해 각 구조의 특징이 어떠한지 살피고 긴장과의 상관성과

5) Allen Tate, 김수영·이상옥 옮김, 「시에 있어서의 텐순」, 『現代文學의 領域』, 중앙문화사, 1962. 참조.

6) 널리 알려졌다시피 김수영은 생계 유지를 위해 번역에 종사하였는데 그의 시론 형성도 번역과 불가분의 관계를 지닌다. 그의 번역이 다양한 방면에 걸쳐 있으며 특히 앤런 테이트를 위시하여 미국 신비평론자의 저작에도 미쳐 있음을 알 수 있다.

더불어, 이러한 양상으로 전개된 시작이 지향하는 것이 무엇인지 고찰해 보도록 한다.

2. 응결의 구조와 긴장의 이완

김수영의 시에서 초기부터 이어오던 평면적 진술 방식은 언어를 생략하고 의미를 압축하는 과정에서 입체적인 양상을 띤다. 대체로 설명적 진술이 시적 자아의 사유를 토로하는 방향으로 전개되면서 평면적인 성격을 띤다면, 서로 대비되는 언어와 그 의미의 구조화가 시도될 때 시가 입체성을 띠며 그 구조가 한 주제를 향해 축조되면서 체계와 조화를 이루기도 한다. 이러한 체계와 조화를 성취한 시의 구조를 응결의 구조라고 지칭할 수 있다. 「눈」은 이러한 구조를 잘 대변하면서 그 시초를 이루는 작품이다.

눈은 살아있다
떨어진 눈은 살아있다
마당 위에 떨어진 눈은 살아 있다

기침을 하자
젊은 詩人이여 기침을 하자
눈 위에 대고 기침을 하자
눈더러 보라고 마음놓고 마음놓고
기침을 하자

눈은 살아 있다
죽음을 잊어버린 靈魂과 肉體를 위하여
눈은 새벽이 지나도록 살아 있다

기침을 하자

젊은 詩人이여 기침을 하자
눈을 바라보며
밤새도록 고인 가슴의 가래라도
마음껏 벨자

- 「눈」

이 시에서 ‘눈’은 순수를 상징하는 자연물로 순수를 지키거나 회복하는 행위인 ‘기침’과 짹이 되는 말이다. 그것은 ‘기침’에 의해 유발되는 ‘가래’를 벨는 행위와 의미로 연결된다. 눈이 내리는 마당에서 다른 사물은 생략되고 오로지 눈과 그것을 바라보는 시인의 존재만 집중되어 있다. 서로 대비되어 병치되는 훌수 연의 “눈은 살아있다”와 짹수 연의 “기침을 하자”가 이 시의 콜격을 이루면서, 덧붙어가는 표현에 의해 변형되고 의미가 강화된다. 따로 분석해 보지 않아도 벽돌이 쌓이듯이 차곡차곡 수식이 늘어갈수록 시가 단계적으로 구조화하는 모습을 쉽게 파악할 수 있다. 단정적인 표현(“살아있다”)과 청유형 어조(“기침을 하자”, “마음껏 벨자”)에도 불구하고, 이러한 발화의 의도가 반드시 이 시에 등장하는 “젊은 시인”이나 불특정 독자를 향하기만 한 것은 아니다. 이 작품은 창작 시점으로 볼 때 김수영이 35세의 나이에 쓴 것이므로 “젊은 시인”이 스스로를 이른 것일 수도 있으며 청유형이 청유하는 내용 또한 자신의 행위를 포함하기 때문에, 이 시에 강하게 표출되는 다짐과 의지의 대상이 자신을 향한 것이라고 할 수 있다. 그러므로 이 시는 순수를 위협하는 현실과 그 속에서 굴복하기 쉬운 자신의 위기상황을 내적으로 성찰하는 가운데 축발된 것이기도 하다.

「눈」의 다소 단순하면서도 기계적인 구조는 「瀑布」에 이르러 좀 더 다채로운 형태로 변개된다.

瀑布는 곧은 絶壁을 무서운 기색도 없이 떨어진다

規定할 수 없는 물결이
무엇을 向하여 떨어진다는 意味도 없이
季節과 書夜를 가리지 않고
高邁한 精神처럼 쉴 사이 없이 떨어진다

金盞花도 人家도 보이지 않는 밤이 되면
瀑布는 곧은 소리를 내며 떨어진다

곧은 소리는 소리이다
곧은 소리는 곧은
소리를 부른다

번개와 같이 떨어지는 물방울은
醉할 瞬間조차 마음에 주지 않고
懶惰와 安定을 뒤집어 놓은 듯이
높이도 幅도 없이
떨어진다

- 「瀑布」

이 시는 안정적인 기승전결의 형식을 띠는 동시에, 전(轉)에 해당하는 4연의 서술어를 제외하고 나머지 연은 모두 “떨어진다”는 말로 끝을 맺고 있다. 연마다 각각의 표현은 달라도 폭포가 떨어지는 모습을 ‘~없이 떨어진다’로 반복하고 있다.⁷⁾ 연마다 시행의 개수와 길이, 내용이 상이 하지만 폭포의 떨어지는 모습이 각기 다르게 표현되고 있고 그것이 태도와 정신의 강직함과 영원성이라는 의미를 향해 집약되고 있다. 이 시의 구조는 「눈」의 경직된 틀을 벗어나 비교적 변화감이 드러나는데, 관

7) 전체 다섯 연의 시에서 가장 이질적인 형태의 4연만을 전(轉)으로 볼 수 있지만, 3연을 제외하고 모두 ‘~없이 떨어진다’의 시행을 반복하고 4연이 3연의 곧은 소리를 부연한다고 할 때, 3연과 4연을 묶어 전(轉)으로 파악할 수도 있다. 반복되는 구문의 일부인 ‘~않고’와 ‘~없이’는 이 시에 부정의 의미 강도를 더해주는 역할을 하고 있다.

념적인 진술이 리듬의 고려에 따라 조정되어 시행으로 배치된 형태이기 때문에 절제와 균형을 이루고 있지만 상당히 인위적으로 보인다. ‘폭포’는 실제의 자연물이 아닌 이 시의 중심이 되는 관념적 표상이고 이것이 지향하는 것은 인간 내면의 초절적(超絕的) 경지이다. 「瀑布」는 불의에 대한 저항과 사회에 대한 각성을 불러일으킨다는 점에서 충분히 외부를 향한 주장으로 읽히지만, 「눈」과 마찬가지로 부정의 대상이 명료하지 않고 자아 성찰과 스스로에 대한 각성을 요구하는 의미가 상대적으로 더 두드러진다.

눈에 띄는 반복 때문에 구조의 특징을 분명히 인식할 수 있는 1950년대 작품인 「눈」, 「瀑布」와 달리, 생략과 압축 때문에 응결 구조의 성격이 덜 드러나는 작품으로 1940년대 초기작인 「孔子의 生活難」를 들 수 있다. 시적 자아가 “바로 보마”라고 친명하는 대상, 즉 “事物과 事物의 生利와 / 事物의 數量과 限度와 / 事物의 愚昧와 事物의 明智性”과 곤이어 이어지는 “그리고 나는 죽을 것이다”라는 진술이 부딪혀 자아내는 긴장이, 이 시에서 진리를 갈구하는 시적 자아의 결연한 자세를 떠올리게 한다. 1960년대에 들어가서 오히려 더욱 단순한 반복 형태로 짜인 작품들, 즉 「먼 곳에서부터」, 「绝望」, 「눈」에서는 의미가 생략되거나 줄어들고 대상을 바라보는 응시(凝視)의 깊이는 더해진다.

먼 곳에서부터
먼 곳으로
다시 몸이 아프다

조용한 봄에서부터
조용한 봄으로
다시 내 몸이 아프다
여자에게서부터
여자에게로

능금꽃으로부터
능금꽃으로……

나도 모르는 사이에
내 몸이 아프다

- 「먼 곳에서부터」

이 시에서는 '(내) 몸이 아프다'라는 표현이 중심을 형성하고 있다. 그 것을 앞에서 이어주는 부사구들이 서술어와 통상적 의미로 연결되지 않는다. 더욱이 “먼 곳”과 “조용한”, “모르는”이 아픔의 원인을 모호하게 만들어, 그 아픔이 뿌리 깊고 치유가 어려운 내면적 현상이라는 것을 암시한다. 별다른 설명이나 주장이 생략된 채 거듭되는 “내 몸이 아프다”라는 단일한 토로는 외부를 향하기보다 자기 안을 향하고 있으며, “나도 모르는 사이에” 아픈 내 몸에 대한 명상으로 이어지도록 한다. 그 아픔이 시대와 관련이 깊다는 것은 다른 작품과의 상호텍스트성을 통해 밝혀지겠지만 그 이후 같은 해에 쓰인 「아픈 몸이」에서 “아픈 몸이 / 아프지 않을 때까지 가자”라는 선언을 이끌어내는 데 이 시가 마중물이 되었음을 알 수 있다. 다시 말해 하나의 시적 대답과 실천을 이끌어내기 위한 질문, ‘아픔이 어디에서 오는가?’, ‘이 아픔을 끝내기 위해서 어떻게 해야 하는가?’라는 내적 질문을 유도하고 해답을 요구하는 기능을 하는 것이다. 1965년에 쓰인 「绝望」과 이듬해 초에 쓰인 「눈」도 줄어든 언어 대신 핵심 어구만 반복하는 방식으로 표현되고 있다.⁸⁾ 하지만 앞의 「瀑

8) 「绝望」에서 ‘A가 A를 반성하지 않는 것처럼’이라는 시행을 B, C, D…로 병렬 변주하여 반복하면서 종국에 시의 표제이기도 한 ‘절망’이 “끝까지 그 자신을 반성하지 않는다”고 함으로써 극치에 이른 절망과 절망의 역전성을 희구하는 것으로 끝맺고 있다. 「눈」도 단행 단연으로 이어지며 반복되는 서술어 “내릴까”가 던지는 의심이 마지막 연에서 “廢墟에 廢墟에 눈이 내릴까”라고 맷음으로써 폐허와 같은 상황을 치유해 줄 무언가를 바라는 염원이 비쳐진다. 이러한 바람은 모두 내면의 깊은 사유를 촉발하는 거듭된 질문을 통해 행해지는데 이는 생략과 응축을 통해 이루어지는 시행 구조에 의해 가능해진다.

布」, 「눈」(1956)과 달리 시의 긴장이 훨씬 줄어들었으며 성찰의 강도도 낮아졌다.

옹결의 구조는 중심 표현의 반복을 통해 구조적 리듬이 형성되고 대체로 상징화된 언어가 구사되면서 자신에 대한 성찰과 의지의 표명을 통해 구현된다. 위 시들처럼 옹결의 구조가 형태적으로 단조로워지면서 예컨대 「꽃잎 2」와 같이 더욱 내밀한 목소리로 이어지기도 한다. 이들 시에서는 파악이 어려울 정도로 시적 의미가 모호해지면서 긴장이 더욱 이완되는 것을 확인할 수 있다. 시가 구체성을 잃으면서 이 시의 상징적 의미가 현실과 거리가 멀어지고 그로 인해 시와 현실과의 긴장이 느슨해졌기 때문이다. 안으로만 향하는 목소리가 청자 없는 독백으로 사그라져 결국 시의 긴박감과 흡인력이 현격히 약화되고 있다.

3. 낭비의 구조와 긴장의 결락

김수영의 시에서 흥분에 찬 감정이 그대로 표출되며 표현이 과잉으로 흐르고 시의 구조가 부조화를 이루기 시작한 것은 1960년 4·19혁명을 전후한 시기이다. 많은 논자들이 동의하듯이 그의 시적 변모가 4·19혁명을 기점으로 급속해지고 그 시대의 상황 자체가 시인의 정신 변화를 추동하는 계기였기 때문에 그러한 시의식의 분출과 구조의 균열이 잇따랐을 것이다. 옹결의 구조에서 언어가 축적되고 정돈되면서 균형을 갖추어 나갔다면, 낭비의 구조에서는 반복과 열거의 과잉이 두드러지며 전체의 틀이 방만하게 열리거나 균형을 잃기도 하였다. 그런데 이렇게 정제를 거부하는 듯한 즉발적인 표현 방식은 어디까지나 시작 방법의 실패라기보다 주제를 형상화하기 위한 기법적 시도로 볼 수 있다.

우리들의 싸움의 모습은 焦土作戰이나

‘건 힐의 血鬪’ 모양으로 활발하지도 않고 보기좋은 것도 아니다
그러나 우리들은 언제나 싸우고 있다
아침에도 낮에도 밤에도 밥을 먹을 때에도
거리를 걸을 때도 歡談을 할 때도
장사를 할 때도 土木工事を 할 때도
여행을 할 때도 읊을 때도 웃을 때도
풋나물을 먹을 때도
市場에 가서 비린 생선냄새를 맡을 때도
배가 부를 때도 목이 마를 때도
戀愛를 할 때도 졸음이 올 때도 꿈속에서도
깨어나서도 또 깨어나서도 또 깨어나서도……
授業을 할 때도 退勤時에도
싸일렌소리에 時計를 맞출 때도 구두를 닦을 때도……
우리들의 싸움은 쉬지 않는다

(…)

하…… 그렇다……
하…… 그렇지……
아암 그렇구 말구…… 그렇지 그래……
응응…… 응…… 뭐?
아 그래…… 그래 그래.

– 「하…… 그림자가 없다」 부분

인용된 첫 연의 3행부터 끝까지 언제나 싸우는 ‘우리’의 모습이 반복 구문(“~할 때도”, “~에서도”)에 의해 열한 행에 걸쳐 열거되고 있다. 이는 끝나지 않을 것 같은 싸움의 경악스러운 끈질김을 나타내는 동시에 싸우는 자에게는 일상 속 언제 어디에서나 싸움이 벌어지고 있다는 지리멸렬함 또한 안겨준다. “그림자”가 없는, 즉 존재가 드러나지 않는 상대로서는 시적 자아가 싸움에 지겨움과 회의를 느끼는 것이 유리할 뿐이고, 이처럼 전의를 상실한 시적 자아는 싸움에 패배할 가능성이 높

아진다. 인용한 마지막 부분의 잠결 대답 같은 시행은 어쩌면 싸울 의사 조차 상실해 버린 자의 모습을 보여주며 그로써 역설적으로 이 시는 민주주의를 쟁취하기 위한 싸움이 얼마나 험난한 것인가를 응변한다. 무수히 반복·열거되는 시행은 그 발산에 의해 오히려 하나의 구조를 찌그러뜨리는 구실을 하며, 헛것에 가까운, 마지막 연의 사족 같은 마무리를 남겨 놓지만 이를 통해 오히려 주제를 적확하게 전달하는 효과를 얻는다.

위 시를 쓴 지 몇 달 후 4·19혁명 직후에 쓰인 「우선 그놈의 사진을 떼어서 밑씻개로 하자」는 시적 자아의 감정이 과도하게 분출되면서 행사시로 읽힐 만큼 선동성이 느껴지는 작품이고, 「가다오 나가다오」 또한 분노의 열기를 거침없이 터뜨리는 작품이다. 이러한 계열의 특징은 「祈禱」과 「六法全書와 革命」에서도 이어진다. 그런데 두 작품에서는 앞의 작품에 비해 반복·열거의 힘은 상대적으로 빈약해진다. 느슨한 구조가 그대로 헐거워지기만 할 뿐 별다른 효과를 얻지 못하고 있어 산문적 주장과 별반 차이가 없다. 오히려 혁명의 실패를 절감하며 절망을 견디고 성찰하는 시기를 거친 후에,⁹⁾ 시인은 새로운 육성을 터뜨린다.

나는 아직도 앓는 법을 모른다
어쩌다 셋이서 술을 마신다 둘은 한 발을 무릎 위에 얹고
도사리지 앓는다. 나는 어느새 南쪽식으로
도사리고 앓았다 그럴때는 이 둘은 반드시
以北 친구들이기 때문에 나는 나의 앓음새를 고친다.

9) 이 시기에 쓰인 시는 시인이 '新歸去來'라 이름 붙인 아홉 편의 연작을 비롯해 앞서 분석한 「먼 곳에서부터」와 「아픈 몸이」 등의 작품이다. 연작이 시적 자아를 희화화하거나 절망을 곱씹는 내용으로 점철되어 있다면 뒤의 두 편은 시대의 아픔을 절감하면서 감내하려는 내용이 드러나 있다. 앞서 말했듯 응결의 구조와 낭비의 구조는 순차적으로 등장하지 않고 같은 시기에 구현되었는데 각각의 구조는 그때의 상황과 주제에 따르기도 하였으며 이로써 서로의 구조를 의식하고 간접하는 긴장의 상관성이 유지되었다고 할 수 있다.

八 一五 후에 김병욱이란 詩人은 두발을 뒤로 꼬고
언제나 일본여자처럼 앉아서 변론을 일삼았지만
그는 일본대학에 다니면서 四年 동안 제철회사에서

노동을 한 强者다.

나는 이사벨 버드 비숍女史와 연애하고 있다. 그녀는
一八九三年에 조선을 처음 방문한 英國王立地學協會會員이다
그녀는 인경전의 종소리가 울리면 장안의
남자들이 모조리 사라지고 갑자기 부녀자의 世界로
화하는 劇的인 서울을 보았다. 이 아름다운 시간에는
남자로서 거리를 無斷通行할 수 있는 것은 교군꾼,
내시, 外國人의 종놈, 官吏들 뿐이었다. 그리고
深夜에는 여자는 사라지고 남자가 다시 오입을 하려
閑步하고 나선다고 이런 奇異한 慣習을 가진 나라를
세계 다른 곳에서는 본 일이 없다고
天下를 호령하던 閔妃는 한번도 장안外出을 하지 못했다고……

傳統은 아무리 더러운 傳統이라도 좋다 나는 光化門
네거리 시구문의 진창을 연상하고 寅煥네
처갓집 옆의 지금은 埋立한 개울에서 아낙네들이
양잿물 솔에 불을 지피며 빨래하던 시절을 생각하고
이 우울한 시대를 패러다이스처럼 생각한다.

버드 비숍女史를 안 뒤부터는 썩어빠진 대한민국이
괴롭지 않다. 오히려 황송하다. 歷史는 아무리
더러운 歷史라도 좋다
진창은 아무리 더러운 진창이라도 좋다
나에게 놋주발보다도 더 짹쨍 올리는 追憶이
있는 한 人間은 영원하고 사랑도 그렇다
비숍女史와 이야기하고 있는 동안에는 進步主義者와
社會主義者는 네에미 씹이다. 統一도 中立도 개좆이다
隱密도 深奧도 學究도 體面도 因習도 治安局

으로 가라. 東洋拓殖會社, 日本領事館, 大韓民國官吏,
아이스크림은 미국놈 죽대강이나 뺄아라. 그러나
요강, 망건, 장죽, 種苗商, 장전, 구리개, 약방, 신전,
피혁점, 곰보, 애꾸, 애 못 넣는 여자, 無識쟁이,
이 무수無數한 反動이 좋다
이 땅에 발을 붙이기 위해서는
— 第三人道橋의 물 속에 박은 鐵筋기둥도 내가 내 땅에
박는 거대한 뿌리에 비하면 좀벌레의 솜털
내가 내 땅에 박는 거대한 뿌리에 비하면

怪奇映畫의 맘모스를 연상시키는
까치도 까마귀도 응접을 못하는 시꺼먼 가지를 가진
나도 감히 想像을 못하는 거대한 거대한 뿌리에 비하면……
— 「**거대한 뿌리**」

1964년에 쓰인 이 시는 전통에 대한 새로운 인식을 통해 이 땅과 민족에 대한 긍정을 표출한 작품이다. 긴 편이지만 낭비의 구조를 가장 잘 보여주는 시이기 때문에 전체에 대한 구조 분석이 필요하다. 1연은 앓음새에 대한 기억에서부터 시작하여 관습에 대한 사유로 나아가는 부분이다. “나는 아직도 앓는 법을 모른다”는 첫 행은 돌연한 ‘낯설게 하기’이지만 서울 종로 출신인 시인이 지방 사람이 그런 것처럼 관습에 길들여 있지 않다는 것을 드러내는 동시에 이북 출신 친구들에 대한 존중 혹은 열등의식을 고백하는 것이기도 하다.¹⁰⁾ 그런데 6행부터는 갑자기 이북

10) 특히 이러한 열등의식은 개개인에 대한 것일 수도 있지만 그의 다른 산문에서 나타나듯이 정치 체제의 문제와 관련된 것으로 파악된다. 4·19혁명 직후의 자유로운 언론 분위기 때문에 이토록 솔직한 진술이 가능했겠지만, 진보계 신문 『민족일보』에 부분적으로 개재된 편지 형식의 「저 하늘 열릴 때」에는 쿠바를 부러워하는 시인의 심정이 나타나 있는데, 4·19혁명을 이후에 비로소 그가 북에 있는 시인 김병욱에게 떳떳한 태도를 보일 수 있게 됐다는 것도 그와 무관하지 않다. 이는 “나는 대한민국에서는 / 제일이지만 // 以北에 가면야 / 꼬래비지요”(『허튼소리』) 같은 시행을 통해서도 참작할 수 있다.

출신 친구들과 상관없는 대구 출신인 김병욱의 개성적인 애움새가 화제로 떠오른다. 그가 일본여자처럼 두 발을 뒤로 꼬고 앉지만 실은 그야말로 와세다대학교 불문학과에 다니며 힘든 노동을 이겨낸 강인한 의지의 인물이라는 것을 강조하였다. 심상한 강조가 아니라 2연을 전부 할애하여 한 행으로 처리한 표현은 과감함이 지나쳐 형식의 패착으로까지 여기게 한다. 정작 1·2연이 전체적인 구조에서 무리한 내용이라는 것은, 그 이후에 전개되는 이사벨 베드 비숍의 이야기, 전통에 대한 인식이 펼쳐지는 부분과 이 첫 두 연과의 부정교합이 더해지고 있기 때문이다. 다시 말해 전체의 구조에서 본다면 1·2연은 확실히 불필요한 내용이며, 거기다 애움새로 대변되는 지역적 관습이 역사와 연동되는 전통과도 상당한 거리를 두고 있다.¹¹⁾

그런데 3연에 이사벨 베드 비숍의 책을 통해 서울의 과거에 대한 간접 체험을 하고서 얻은 감명이 전통에 대한 강렬한 궁정으로 이어진다. “전통은 아무리 더러운 전통이어도 좋다”로 거듭되는 선언은 그가 이제 까지 지녀왔던 서구에 대한 열등의식과 모더니스트적 기질에 대한 극복을 현시하는 것이기도 하다. 4연의 “광화문 네거리 시구문 진창”은 5연에서 “썩어빠진 대한민국”으로 연결되는데, 시적 자아는 그것이 “괴롭지 않다. 오히려 황송하다”고 발언하여 자신의 의식 변화를 다시 강조한다. 그 다음에 이어지는 문제의 6연은 장광설에 가까울 만큼, 그 사랑의 환

11) 이 시가 쓰인 시기가 1964년이기에 전통에 대한 개념이 지금처럼 정립되어 있지 않은 때라는 것을 감안하더라도, 이 시에서 김수영이 전통에 대한 인식을 올바르게 갖고 있다 보기 어려운 대목이 있다. 6연에 제국주의 세력을 포함한 강대국이나 외부의 사상과 대립하는 전통적인 것의 속성이 요강, 망건, 장죽 등과 같은 유물이라면, 그가 전통을 관습이나 유물과는 다른, 창조적 정신을 전제로 한 우리 본연의 것으로 적실히 파악하지 못한 듯 보인다. 그리고 비숍의 책이 과연 제국주의적 시선을 극복한 것인가 하는 문제를 놓고 볼 때 비숍에 대한 열렬한 찬사가 과연 합당한 것일까 하는 의문이 생긴다. 다만 지금의 기준이 아닌 1960년대의 통념과 지식을 고려하면서 ‘전통적인 것’을 새롭게 탐구하고 끌어안으려는 시인의 정신의 열도를 그대로 바라보는 것이 합당하리라 본다.

희와 전통의 대척에 서 있는 대상에 대한 분노를 열렬히 분출하는 장면이다. 비속어를 지나쳐 욕설을 가감 없이 내던지면서 곧바로 전통에 대한 사랑을 역설하고 있다. 6·7행에서 신명나게 열거하는 대상들은 유물이나 상점, 소수자 등 한 데 묶이기 어려운 것인데 시적 자아는 이를 “無數한 反動”으로 범주화하였다. 그리고 전통과 역사로 해석할 수 있는 “**거대한 뿌리**”를 “**第三人道橋**”라는 구체적인 사물을 빌려와 “솜털”이라 빗댐으로써 그 뿌리가 얼마나 거대한가를 비유적으로 표현하였다.

마지막 7연은 그 “**거대한 뿌리**”를 감지한 시적 자아의 외경이 나타난다. 앞에서까지 강렬하게 발산되던 흥분의 목소리가 반복과 말줄임표에 의해 경악과 침묵으로 뒤바뀌는 장면만을 보여주며 마무리를 맺고 있다. 마지막 연이 이 시 전체에서 차지하는 이질감이 첫 두 연에 미치지 못하지만 이전의 어조와 의미의 흐름에서 이탈하는 모습이 분명하다는 점에서 낭비의 구조가 지닌 불균형의 특성이 드러나기도 한다.

이러한 구조는 앞서 설명한 응결의 구조와 비교할 때 하나의 시사점을 갖는다. 즉 이 시의 조화와 균형의 파괴는 의도적인 것이고 이는 혼란을 자초하면서 균일하고 정제된 통념의 틀을 돌파하고자 하는 실험정신의 소산이다. 김수영이 1968년 발표한 그의 시론 「시여, 침을 벨어라」에서 로버트 그레이브스의 말을 인용하면서 언급했듯이, 이러한 혼란의 추구는 사회와 현실 속에서의 비판이자 저항으로 이어진다.¹²⁾ 여기서

12) “나는 자유당 때의 무기력과 무능을 누구보다도 저주한 사람 중의 한 사람이지만, 요즘 가만히 생각해 보면 그 당시에도 자유는 없었지만 ‘혼란’은 지금처럼 이렇게 철저하게 압제를 받지 않은 것이 신통한 것 같다. 그리고 보면 ‘혼란’이 없는 시멘트 회사나 발전소의 건설은, 시멘트 회사나 발전소가 없는 혼란보다 조금도 나을 게 없는 것 같은 생각이 든다. 이러한 자유와 사랑의 동의어로서의 ‘혼란’의 향수가 문화의 세계에서 짹트고 있다는 것은, 그것이 아무리 미미한 징조에 불과한 것이라 하더라도 지극히 중대한 일이다. 그리고 이러한 문화의 본질적 근원을 발효시키는 누룩의 역할을 하는 것이 진정한 시의 임무인 것이다.”(김수영, 「시여 침을 벨어라」, 『김수영 전집 2』, 민음사, 2018, 502쪽)

시인이 최후의 시기 동안 별인 이어령과의 논쟁에서와 마찬가지로 이 글에서 가장 강조된 것은 창작 자유의 보장이지만, 여기서 시인은 그 자유를 동의어로

‘혼란’은 창작의 자유와 직결되는데 그 ‘혼란’을 시작(詩作)의 구조와 연결 짓는다면, 그것은 정형화되고 고상한 시를 지향하는 태도에 상당한 반기로 작동할 수 있다. 실제로 앞의 시뿐만 아니라 시론과 비슷한 시기 에 쓰인 신귀거래 연작과 「사랑의 變奏曲」 등에서도 그러한 ‘혼란’의 기미가 작용하고 있다. 그럼에도 불구하고 주장의 과정으로 인해 마지막 연에서는 시의 긴장이 빠져 있으며 그만큼 시적 박진감 또한 상당히 약화된 채 종결되는 것을 확인할 수 있다.

4. 구조의 융합과 긴장의 발현

앞서 살펴본 두 가지 구조가 김수영 시의 구조를 이루는 중요한 형식 인데 그 두 구조가 융합된 형태로 나타나기도 한다. 낭비의 구조에서는 고발과 저항의 의미 속에서도 구조의 불균형이 야기하는 긴장의 결락이 두드러지고, 응결의 구조에서는 내밀한 성찰 이후 엿보이는 기계적 리듬과 의미의 소멸이 마찬가지로 긴장을 이완하는 요인으로 작용한다. 그럼에도 두 구조의 교호에 의한 융합이 일어나기도 한다. 겉보기로는 응결의 구조와 낭비의 구조를 이어가는 듯한 작품이지만 각 구조가 지닌 기준의 문제를 넘어서면서 긴장을 되살리고 감응을 효과적으로 불러일으킨다고 할 수 있다.

먼저 「어느날 古宮을 나오면서』는 자신에 대한 반성과 현실 문제에 대한 항의가 역설적으로 교차하는 시이다.

왜 나는 조그마한 일에만 분개하는가
저 王宮 대신에 王宮의 음탕 대신에

서의 ‘혼란’으로 대체하고 있다. 그 ‘혼란’이 자유당 정권 시기와 비교하더라도 “지금처럼 이렇게 철저히 압제를” 받고 있다는 말로 당대의 상황을 비판하였다.

五十원짜리 갈비가 기름덩어리만 나왔다고 분개하고
옹졸하게 분개하고 설렁탕집 돼지같은 주인년한테 욕을 하고
옹졸하게 욕을 하고

한번 정정당당하게
불잡혀간 소설가를 위해서
언론의 자유를 요구하고 越南파병에 반대하는
자유를 이행하지 못하고
二十원을 받으려 세번씩 네번씩
찾아오는 야경꾼들만 증오하고 있는가

옹졸한 나의 전통은 유구하고 이제 내앞에 情緒로
가로놓여 있다
이를테면 이런 일이 있었다
부산에 포로수용소의 第十四野戰病院에 있을 때
정보원이 너어스들과 스판지를 만들고 거즈를
개키고 있는 나를 보고 포로경찰이 되지 않는다고
남자가 뭐 이런 일을 하고 있느냐고 놀린 일이 있었다
너어스들 옆에서

지금도 내가 반항하고 있는 것은 이 스판지 만들기와
거즈 접고 있는 일과 조금도 다름없다
개의 울음소리를 듣고 그 비명에 지고
머리도 피도 안 마른 애놈의 투정에 진다
떨어지는 은행나무잎도 내가 밟고 가는 가시밭

아무래도 나는 비커서 있다 絶頂 위에는 서 있지
않고 암만해도 조금쯤 옆으로 비커서 있다
그리고 조금쯤 옆에 서 있는 것이 조금쯤
비겁한 것이라고 알고 있다!

그러니까 이렇게 옹졸하게 반항한다
이발생이에게

땅주인에게는 못하고 이발쟁이에게
구청직원에게는 못하고 동회직원에게도 못하고
야경꾼에게 二十원 때문에 十원 때문에 一원 때문에
우습지 않으냐 一원 때문에

모래야 나는 얼마큼 적으냐
바람아 먼지야 풀아 나는 얼마큼 적으냐
정말 얼마큼 적으냐

– 「어느날 古宮을 나오면서」

위 시는 언뜻 보면 낭비의 구조를 띠고 있다. 산만해 보일 정도로 여러 가지 개인적 체험이 병치돼 있다. 설령탕집과 포로수용소, 문단 동료들 이야기가 질서 없이 표출되는 것처럼 보인다. 그럼에도 시에 일정한 질서와 형식이 작동하고 있음을 알 수 있다. 정리하자면 이 시는 설령탕집 주인 여자에 분개하여 싸우는 자신과, 정부에 분개하면서도 싸우지 못하는 자신의 모순적인 상황을 부끄러워하며 스스로를 통렬히 반성하는 작품이다. 여기에는 거대한 권력으로서의 ‘대제도’에 맞서 한 시인이 공포를 극복하고 시스템에 대항하려는 시도가 담겨 있다.¹³⁾ 약한 대상과는 싸우면서도 강한 대상에게는 설불리 대들지 못하는 비겁한 자신의 상황 자체로 긴장이 발현되고, 자신에 대해 처절하게 반성토록 유발하는 상황이 정부에 대한 비판과 항의로 전화되면서 이 시에 새로운 긴장이 생성된다. 다시 말해 곁으로는 개인적 성찰의 목소리를 띠고 있으나 뒤집으면 그 자체가 사회적 주장으로 구현되고 있다.¹⁴⁾ 서로 상반된 두 행

13) 김수영의 「교회 미관에 대하여」라는 산문에 관해 논의하면서 손남훈은 “메이드 교회들의 위관”에 대한 시각을 권력 혹은 시스템, 즉 박정희식 근대화에 대한 공포와 비판으로 규정하였다.(손남훈, 「1965년 이후 김수영의 시적 대응 태도」, 『한국민족문화』 66, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2018, 129-131쪽.)

14) 이 시는 자기 고백적인 경향을 지니면서도 그것이 이면적으로 사회에 대한 비판으로 이어진다. 시인이 일상적인 소재, 언어를 취하고 심지어 생활과 관련된 자질구레한 내용을 구체화하면서 그것으로 사회적인 문제를 건드리는 방식은

위는 긴장을 통해 하나의 융합 속에서 새로운 생동감을 획득하고 있는 것이다. 특히 마지막 두 연에 나타나는 단위의 점강적 표현, 즉 “구청직원”–“동화직원”–“야경꾼”, 그리고 “二十원”–“十원”–“一원”的 단위 변화와 “모래”–“바람”–“먼지”–“풀”的 조합은 역으로 부끄러움과 반성의 강도를 높이는 독특한 효과를 주고 있다. 이 또한 적절한 긴장을 불러일으키면서 진정성을 자아내는 결과를 낳는다.

반면에 「풀」은 언뜻 볼 때 응결의 구조를 띠고 있다. 반복과 변수에 의해 정돈되는 표현들이 엄격한 조화를 이루고 있기 때문이다. 다소 단순해 보이는 언어 사용에도 불구하고 활달한 리듬 운용에 의해 의미의 단계적 증폭과 함께 긴장의 강도가 더해지고 있다. 이러한 표현이 기법상의 절묘함에 그치는 것이 아니라, 그것이 내적 성찰을 넘어 현실과 삶에 대한 엄정한 발언으로 표출되고 있다는 것이 중요하다.¹⁵⁾

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

엘리자베스 비숍과 로버트 로웰 같은 미국 고백파 시인들의 방법과 그대로 부합한다.(이승규, 「김수영의 영미시 영향과 시 창작 관련 양상」, 『한국현대문학연구』 20집, 한국현대문학회, 2006, 482-483쪽.)

15) 「풀」은 앞 장의 「꽃잎」 연작과 연속성을 갖는 작품이다. 소재가 연약한 식물이라는 것 외에도 그 구조에서도 그것이 감지되기 때문이다. 특히 「꽃잎 1」의 반복 시행 구조가 「풀」과 흡사한 형태를 이룬다. 다만 「꽃잎 2」의 반복 구조가 의미를 상쇄하는 방향으로 나아간다면 「풀」의 반복 구조는 의미를 점충적으로 강화한다. 황동규는 절망을 처리하는 태도의 방식을 기준으로 「꽃잎 2」의 그 다음 편이 「꽃잎 3」이 아니라 김수영의 마지막 작품인 「풀」과 그가 못 쓰고 떠난 작품들이라고 하였다.(황동규, 「정직의 空間」, 『사랑의 뿌리』, 문학과지성사, 1976. 참조)

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

날이 흐리고 풀이 눕는다
 발목까지
 발밑까지 눕는다
 바람보다 늦게 누워도
 바람보다 먼저 일어나고
 바람보다 늦게 울어도
 바람보다 먼저 웃는다
 날이 흐리고 풀뿌리가 눕는다

- 「풀」

이 시에서는 설명적 진술이 사라지고 묘사가 중심을 차지한다. 그럼에도 이 묘사가 사실적으로 읽히기보다 추상적으로 받아들여지는 것은, 1957년에 쓰인 「폭포」의 「폭포」와 마찬가지로 이 시의 「풀」이 상징으로 작동하기 때문이다. 또한 이 시는 자연 현장의 수많은 사물들을 배제하고 오로지 「풀」과 「바람」의 역학 관계를 응축적으로 다루는데 「폭포」와 달리 훨씬 다채로운 입체적 구조를 조형하고 있다. 「풀이 눕는다」를 중심축으로 「풀(풀뿌리)」에 대비되는 「바람(동풍(비))」의 등장과, 「눕는다」의 반대말인 「일어선다」를 비롯해 「눕는다」의 방계열인 「운다(↔웃다)」, 그리고 서술어부에 해당하는, 행위의 정도를 조절하는 부사어 「먼저(빨리, 늦게)」와 「더」 등의 언어적 장치가 어우러져 「풀」의 무한한 생명력이라는 주제를 완결한다. 이러한 상징의 구조는 다분히 명상적인 분위기를 조성하지만 내적 성찰에만 쏠리고 있지 않다. 「풀」이 성취해내는 저항과 궁정의 영속성은 전통적으로 「풀」로 표상되는 민중 혹은 공동체의 전망과 맞닿아 있기 때문이다. 이러한 비전은 인간과 사회에 대한 내적 탐구와 인식의 극복 과정을 통해서 성립하는 것이고, 「풀」이 또 다르게 지닌, 절망하

는 유약한 인간상이 지난한 성찰을 전제로 현실에 대한 불굴의 저항으로 나아갈 때 더 큰 의미를 갖는다는 점에서 새로운 긴장을 형성하고 있으며, 응결의 구조를 넘어 새로운 정신의 도약을 조장하고 완성하고 있다.

5. 대극과 회통의 시적 행보

본고는 한 시인의 작품에서 어떻게 상반적으로 다른 두 구조가 공존할 수 있는가라는 질문에서 출발하였다. 다소 부자연스러울 수 있으나 그 구조를 지칭하는 말을 김수영의 시에 등장하는 언어를 활용하여 붙였다. 각각의 시 구조가 형성되는 과정을 살피면서 그가 다른 산문에서 서술한 자신의 시관(詩觀)이나 방법론을 통해 그의 시적 의도를 통찰해 보려 하였으며, 비슷한 패턴으로 구사되는 그의 다른 작품들로 각 구조의 계열을 잡아 그 변모 과정을 따라가고 비교하였다. 그의 시작 방법의 본질이 그의 시와 산문 내용에 산재해 있고 그 자신도 스스로의 사유와 방법론을 직접 시로 구현하려고 노력했기 때문에, 외부 이론과 사유의 틀을 들이지 않고 오로지 상호텍스트성에 기반하여 작품을 분석하고 그 의미를 규명하려 하였다.

김수영의 시에서 응결의 구조는 절제된 언어를 통해 균형을 갖추면서 하나의 주제를 향해 의미가 집약되는 작품에서 그 특징이 드러난다. 그의 시작 시기 전체를 통해 이러한 구조의 시가 발견된다. 초기작인 「孔子의 生活難」과 「눈」, 「瀑布」, 「꽃잎 2」를 비롯해 여러 작품에 응결의 구조가 나타나며 이 시들에서는 대체로 내적인 성찰이 이행되면서 반복 구문에 의한 리듬이 형성되었다. 그리하여 성찰을 바탕으로 한 의지와 소망의 표명이 구조 속에 잘 응해되었다. 다만 리듬의 운용에 따른 인위적인 구성과 상징화된 언어가 긴장을 상당히 이완하기도 하였다. 낭비의

구조는 「하…… 그림자가 없다」와 「가다오 나가다오」, 「거대한 뿌리」 등 의 시에서 나타나듯이, 시적 자아의 감정이 가감 없이 노출되고 높은 어 조가 유지되면서, 반복과 열거의 과잉이 두드러지는 구조이며 심지어 사 족에 가까운 내용까지 출현하는 형식이다. 낭비의 구조가 감행하는 균형 과 조화의 무참한 파괴는 주제를 더욱 효과적으로 표현하기 위한 실험 적 방법이라 할 수 있다. 또한 이는 불의의 폭압에 맞서는 저항적 시도 이며, 진실을 희구하고 현실의 전망에 대해 환희를 표출하는 방식이기도 하다. 그런 가운데 이 시에서도 때때로 긴장이 현저히 결락되는 현상 또 한 발견되기도 하였다.

좋은 시가 지니는 박진감과 흡인력 등이 시적 긴장에서 비롯된다는 점을 고려할 때 극단적으로 상이한 두 구조가 형성하는 긴장이 나름의 시적 성과를 달성토록 하면서도 작품이 최대의 완성도에 이르도록 하는 데에는 미치지 못한 것이 사실이라 할 수 있다. 그럼에도 두 구조는 동 일한 시기에 공존하면서 서로 간섭하고 그 자체로 긴장 관계를 구축함 으로써 또 다른 융합의 구조로 나아가기도 하였다. 특히 「어느날 古宮을 나오면서」에서는 일상 속의 자기 반성이 사회에 대한 항의로 전환되면서도 명상적 목소리로 맺어지는 이중적 발화가 펼쳐진다. 이런 이질적 성질의 뒤섞임이 새로운 긴장을 불러일으키면서 감응의 깊이를 더하는 구실을 하였다. 「풀」에서도 상징화된 언어와 인위적 리듬의 구성이 내밀 한 자기 탐구에 그치지 않고 현실과 역사의 문제를 환기하는 방식으로 구현되면서, 긴장을 조장함으로써 시적 생동감을 강화하는 방식으로 귀 결되었다. 이를 작품에서 엿볼 수 있는 새로운 긴장의 발현을 통한 시적 밀도, 진정성의 획득은, 자기 성찰과 현실 변혁이라는 두 가지의 시적 임무뿐 아니라 예술성과 현실성의 회통이라는 김수영 시세계의 총체적 특 질을 증명한다.

옹결과 낭비의 구조라는 대극적 현상은 김수영 시에 존재하는 이원적 대비의 원리를 보여준다고 할 수 있다. 그것은 그의 시론에서 제기된 형

식과 내용의 대립뿐만 아니라, 순수와 참여, 시와 산문, 예술성과 사회성, 심지어 남과 북의 대비적 진영 혹은 가치와 맞닿아 있다. 이러한 대비 자체가 갈등과 장애를 일으키기도 하지만 두 진영의 교섭이 작품 형상화의 원리와 새로운 시적 각성의 계기로 작동할 수 있다는 점에서 양가적 속성을 지닌다. 그의 시작 방식과 시 의식은 연동되어 있으며 그를 둘러싼 세계를 바라보고 대응하는 방법과 내용 또한 그 시작과 깊이 관계될 수밖에 없다. 그런 의미에서 김수영 시에 대한 구조와 시작 방법의 고찰은 그의 시론뿐만 아니라 인생관, 현실 체험과 깊이 있게 결부되어야 할 것이다.

참고문헌

1. 기본 자료

김수영, 『김수영 전집 1』, 민음사, 1981.
김수영, 이영준 엮음, 『김수영 전집 1』, 민음사, 2018.
김수영, 이영준 엮음, 『김수영 전집 2』, 민음사, 2018.

2. 참고 자료

강민근 · 이경수, 「김수영 시에 나타나는 이중적 유토피아」, 『한국근대문학연구』 21(1), 한국근대문학회, 2020, 145~179쪽.
강웅식, 『詩, 위대한 거절-현대시의 부정성』, 청동거울, 1998.
박옥순, 「시여, 침을 벨어라」에 나타난 대위법적 수사학-T. S. 엘리엇의 영향을 중심으로, 『한국문예창작』 제34호, 한국문예창작학회, 2015, 9~30쪽.
박지영, 「김수영 시 연구 – 시론의 영향 관계를 중심으로」, 성균관대 박사논문, 2004.
손남훈, 「1965년 이후 김수영의 시적 대응 태도」, 『한국민족문화』 66, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2018, 125~150쪽.
여태천, 「단속(斷續)의 언어 : 1960년대 김수영 시의 언어 전략」, 『Journal of Korean Culture』 35, 한국어문학국제학술포럼, 2016, 119~152쪽.
이성혁, 「시의 리듬, ‘이미지 흐름’의 조직화와 그 정치성」, 『외국문학연구』 78, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2020, 83~110쪽.
이승규, 「김수영의 영미시 영향과 시 창작 관련 양상」, 『한국현대문학연구』 20집, 한국현대문학회, 2006, 467~501쪽.
이승규, 『김수영과 신동엽』, 소명출판, 2008.

황동규, 「正直의 공간」, 『사랑의 뿌리』, 문학과지성사, 1976, 90~100쪽.
황혜경, 「김수영 시의 아이러니 연구」, 이화여대 박사논문, 1997.
Brooks, Cleanth, 이경수 옮김, 『잘 빛어진 항아리』, 문예출판사, 1987.
Wheelwright, Philips, *The Burning Fountain*, Indiana University Press, 1968.

<Abstract>

Contrasting Construct and Realization of Tension in Kim Su-yeong's Poetry

Lee, Seung-Gyu*

The purpose of this study was to examine how two extremely different structures in Kim Su-Yeong's poetry were created and to consider how they were correlated and how they affected the directionality of his poetry. And that's how the structure acquires tension. The structure of condensation had the effect that brought about the balance in the contradistinctive meaning of objects and convergence on a single theme through moderate linguistic expression. Various works, such as 「Snow」, 「Waterfall」 and 「From afar」, take this structure, which contributes to promoting and completing highly substantive leap of mentality while carrying out inward reflection. The structure of waste manifested by the poems, such as 「Ha there is no shade」 or 「Take it back」, 「Giant Root」, etc., usually reveals conspicuous excessiveness of repetition and enumeration with the gush of emotion of poetic self exactly as it is. This kind of destruction of balance and harmony is an attempt in poetic technique to shape the theme effectively. Moreover, it represented a paradoxical mechanism against stagnation and oppression of reality, and sometimes an expression of joy towards the discovery of truth and the prospects for the future. Still, the droop of

* Anyang University.

tension and absence of tension flow out. These two structures, which appeared in the same period, formed reciprocally intertwined and tense relation, thus highlighting overall aspect of Kim Su-Yeong's poetic world characterized by convergence between reflection and action. 「One day, leaving the palace」, 「Grass」 go beyond the limits of each structure. They gain excitement and authenticity through new tensions. Thus, the step of great difference and opening is completed.

Key Words : Kim Su-yeong, structure of condensation, structure of waste, droop of tension, absence of tension, tendency of tension

■ 논문접수 : 2020년 7월 31일
■ 심사완료 : 2020년 8월 14일
■ 게재확정 : 2020년 8월 24일

