

예술가의 삶의 형상화와 그 의미

- 김춘수의 연작시 <이중섭>을 중심으로 -

김 성 리*

차 례

- | | |
|-----------------|-----------------|
| I. 머리말 | III. 고통의 예술적 승화 |
| II. 예술가의 삶의 형상화 | 1. 고통의 회화적 묘사 |
| 1. 풍경과 이미지 | 2. 현실의 예술적 승화 |
| 2. 얹힘과 교차 | IV. 맺음말 |

국문초록

본 연구는 김춘수의 연작시 <이중섭>에 예술가의 삶이 형상화되어 있으며, 그 의미가 고통을 예술로 승화하는 데에 있는 것으로 보고, 그것을 모더니즘 회화기법과의 연관성을 중심으로 해명해 보고자 했다. 김춘수는 세잔느가 사생을 거쳐 추상에 이르게 된 그 과정을 그대로 참조하기도 하고, 잭슨 폴록의 그림에서처럼 가로세로 얹힌 궤적들이 보여주는 생생한 단면이 영원히 자신의 시에도 있어주기를 바란다고 말했다.

김춘수가 자신의 시에서 시도했던 세잔느풍의 풍경 묘사는 사물이 가진 본질을 어떤 규제로부터 해방시켜 사물들끼리 주고받는 신호들을 표

* 인제대학교 한국학부 외래 교수

현하고자 하는 것이다. 잭슨 폴록의 그림이 보여주는 궤적의 단면은 연관성 없는 부분과 부분이 모여 하나의 전체를 이루는 것과 같다. 세잔느와 폴록의 그림은 사물을 규정하고 가두는 인위적인 틀, 곧 관념에서 벗어난 상태를 지향하며, 이것은 언어가 만들어내는 고정된 관념으로부터 벗어나서 사물의 본질을 추구하고자 하는 김춘수의 시적 지향점과 같다고 보았다.

이러한 관점에서 연작시 <이중섭>을 살펴보면 환상과 몽타주라는 초현실주의적인 기법이 보인다. 시에서 환상은 시인의 내면세계가 현실과 충돌했을 때 피안의 공간으로 나타난다. 환상 속에서 사물은 실제 자신의 모습이 아니라 주변 사물과의 관계를 통해서 새로운 의미를 추구한다. 이러한 과정은 개개의 사물이 주변의 사물들과 소통함으로써 나름대로의 고유성을 상실하지 않고 전체를 형성하고, 그러면서 숨어 있는 사물들의 모습을 드러내고자 사물의 선을 없앴던 세잔느의 풍경 묘사 기법과 흡사하다.

환상과 함께 <이중섭> 연작시에는 서로 결합될 수 없는 공간과 시간이 결합되는 양상을 볼 수 있다. 이러한 추상의 세계는 공간의 층이 다르고 시간의 두께가 다른 사건들이 몽타주에 의해 통합되는 것이다. 몽타주에 의해 부분과 부분이 얹히고 짜여 전체가 구성되는 묘사 기법은 잭슨 폴록의 그림이 보여주는 것과 같은 것으로, 김춘수가 사물을 관계 맺기 이전의 상태에서 사물의 순수성을 추구했다는 것을 알 수 있다.

그러나 잭슨 폴록은 물감을 흠뿌리는 반복적인 행위로 창작 과정을 우연에 맡겨 카오스를 형상화하지만, 김춘수는 여기에 의도적으로 다른 풍경을 배치하는 기법을 추가하여, 우연과 필연이 결합되는 카오스모스를 자신의 시의 이미지 형성에 도입했다. 또 김춘수는 변형된 몽타주에 의해 서로 다른 시간과 사건을 하나의 공간으로 끌어들이으로써 내면적 시간의 흐름을 가시화한다. 내면적 시간의 흐름이 가시화되면서 이중섭의 현실적인 고통은 회화적인 이미지로 표상된다. 이 표상에 의해 고통

이 예술로 승화되는 과정을 볼 수 있다.

주제어 : 이미지, 세잔느풍의 풍경묘사, 잭슨 폴록의 창작기법, 환상, 몽타주, 우연, 고통, 승화

I. 머리말

김춘수는 회화에 관심이 깊었으며, 무의미시의 형성 과정에서 특정 화가의 창작 과정을 참조한 바 있다. 김춘수는 세잔느가 사생을 거쳐 추상에 이르게 된 과정을 그대로 탐색하기도 하고, 잭슨 폴록의 그림에서처럼 가로세로 얹힌 꺾적들이 보여주는 생생한 단면이 영원히 자신의 시에도 있어주기를 바란다고 말했다.¹⁾ 사생을 거쳐 추상에 이르게 된다는 것은 시 속의 이미지가 사물의 순수한 본질을 추구하거나 가시적인 사물에서 보이지 않는 의미를 추구한다는 것을 뜻한다.

세잔느풍의 추상²⁾은 사물이 가진 본질을 어떤 규제로부터 해방시켜 사물들끼리 주고받는 신호들을 표현하고자 하는 것이다. 그림에서 선은 가시적인 것을 지향하는 동시에 서로 다른 사물들의 관계를 보여준다.³⁾

1) 김춘수, 『의미와 무의미』, 문학과 지성사, 1976, 66-69쪽.

2) “세잔에 따르면, 선들로부터 색들을 해방시키면 사물들의 개별성이 깨어지고 상호소통하면서 서로에게 영향을 미치는 거대한 색채의 흐름이 나타난다. 그리고 심지어 그 색채가 화가인 세잔 자신을 완전히 뒤덮어 버린다고 한다.” 세잔은 그림을 그릴 때 수없이 반복하고 또 반복했는데, 그 이유는 우리가 보는 풍경과 우리의 눈에는 문명의 때가 묻어 있으므로 그것을 떨어내고 최초로 그림을 그리는 사람처럼 되기 위해 그런다는 것이다. 조광제, 『짧고 긴 서양미술 탐사』, 삼성출판사, 2007, 71-74쪽 참고. 세잔느는 그림에서 사물의 선을 없앴으로써 사물끼리 색의 교환을 통해 사물의 원래 모습을 드러나게 하는 추상의 세계를 추구했다.

3) 메를로 폰티는 이러한 ‘눈과 사물’의 관계를 다음과 같이 설명한다. “보이는 세계가 엄밀한 의미에서 눈에 보이지 않는 안감을 가지고 있다는 뜻이요, 보이는 세계가 눈에 보이지 않는 안감을 모종의 부재로 현존케 한다는 뜻이다.” Maurice

그림에서 선을 없앤다는 것은 비가시적인 것을 드러나게 하는 하나의 기법으로 볼 수 있다. 선을 없앤 그림에서 사물들은 관계 맺기 이전의 사물들의 모습으로 돌아가서 보이는 세계로 복귀하게 된다. 이것은 사물들이 스스로 존재를 드러내는 행위로 비가시적인 것에 의해 가시적인 것의 지평이 확장되는 것이다.

액션 페인팅⁴⁾은 잭슨 폴록의 창작 기법을 일컫는 말로서, 그림이 보여주는 궤적의 단면은 연관성 없는 부분과 부분이 모여 하나의 전체를 이루는 것과 같다. 폴록은 기존의 추상화법에서 벗어나 커다란 캔버스에 여러 색의 물감을 붓으로 흩뿌려 그림을 완성했다. 이것은 우리가 현실의 불확실성에서 완전히 자유로울 수 없으며, 사물 자체가 지닌 우연성을 완전히 벗어날 수 없다는 것을 의미한다. 또 현실의 단면과 단면이 서로 어우러져 현실의 리얼리티와는 거리가 있는 순수한 예술 행위 그 자체를 추구하는 것이다.

세잔느와 잭슨 폴록의 회화가 지닌 모더니즘적인 특성은 예술이 지닌 지금까지의 관념에서 벗어나 사물의 본질을 추구하고, 자신만의 고유성을 추구하는 것이다. 김춘수의 연작시 <이중섭>에서 모더니즘 회화 기법으로서 하나의 차원을 형성한 ‘세잔느풍의 추상과 액션 페인팅’ 기법을 찾을 수 있다.⁵⁾ 김춘수는 자신의 시에서 언어의 한계를 인식하여 관

Merleau - Ponty, 김정아 옮김, 『눈과 마음』, 마음산책, 2008, 141쪽.

4) 평론가 그린버드는 폴록의 화법이 회화의 본질인 평면성을 추구하고, 평면 자체를 그리는 것으로 보았다. 조광제, 앞의 책, 99-100쪽. 액션 페인팅이라는 용어는 1952년 로젠버그가 사용한 것으로, 완성된 작품에서 미적인 가치를 구하기보다는 예술가가 현실의 장(場)에서 표출하는 행위에 가치를 두며, 회화를 그린다는 순수한 행위 자체로 환원시키는 의미를 내포하고 있다. 가장 대표적인 작가가 잭슨 폴록이다.

5) 김춘수는 세잔느풍의 추상과 액션 페인팅을 이용한 그의 무의미시 형성과정을 다음과 같이 설명하고 있다.

“사생이라고 하지만, 있는(實在) 풍경을 그대로 그리지는 않는다. (...) 말하자면 실지의 풍경과는 전혀 다른 풍경을 만들게 된다. 풍경의, 또는 대상의 재구성이다. 이 과정에서 논리가 끼이게 되고, 자유연상이 끼이게 된다. 논리와 자유 연상

넘 이전의 세계, 관계를 맺기 이전의 사물의 순수한 본질을 추구하고자 했다. 김춘수의 이러한 이미지 형성 과정은 비가시적인 구조나 문맥을 통해 보이지 않는 의미를 추구한다⁶⁾는 데에서 세잔느와 잭슨 폴록의 회화기법과 유사성을 지니고 있다.

여기에서 알 수 있는 것은 김춘수가 자신의 시에서 억압된 사물성을 드러내는 것, 즉 사물자체 이른바 즉물성의 세계를 추구한다는 것이다. 이것은 김춘수가 현상학적으로 사물을 보고자 하기 때문이다. 한 사물을 바라보는 관점이 다르고 조건이 바뀌더라도 변하지 않는 그 무엇이 본질이라는 것을 파악했기 때문에 “타성(無意識)은 의도(意識)의 엄격한 통제를 받아야 한다”⁷⁾고 생각한 것이다.

연작시 <이중섭>에는 무의식이 외부의 풍경 묘사로 환치되어 김춘수가 말하는 실재와 비실재의 상태가 그 이전의 시들보다 확연하게 묘사되어 있다. 이것은 그가 밝힌 무의미시의 형성과정의 연장선상에서 볼 수 있으며, 또 연작시 <이중섭>이 모더니즘 예술이 지니고 있는 환상, 몽타주, 자유연상 등의 표현기법⁸⁾에 의해 의식과 무의식의 상관관계를 드러내고 있음을 뜻한다. 아울러 연작시 <이중섭>에는 이중섭의 현실적인 고통이 이미지화되어 나타나는데, 고통의 이미지에 나타나는 회화적

이 더욱 날카롭게 개입하게 되면 대상의 형태는 부서지고, 마침내 대상마저 소멸하게 된다. 무의미의 시가 이리하여 탄생한다. (...) 무의미한 자유연상이 곱이치고 또 곱이치고 또 곱이치고 나면 시 한 편의 초고가 종이 위에 새겨진다. 그 다음 내 의도가 그 초고에 개입한다. 시에 리얼리티를 부여하는 작업이다. 전의식과 의식의 팽팽한 긴장관계에서 시는 완성된다. 그리고 나의 자유연상은 현실을 일단 폐허로 만들어 놓고 非在의 세계를 엿볼 수 있게 하겠다는 의지의 기수가 된다.” 김춘수, 앞의 책, 66-67쪽.

6) Maurice Merleau - Ponty, 김화자 옮김, 『간접적인 언어와 침묵의 목소리』, 책세상, 2008, 132쪽 참고.

7) 김춘수, 위의 책, 66쪽.

8) 이러한 표현이 무의미시의 중요한 수사법이라는 것을 필자의 학위논문(김성리, 「김춘수 무의미시의 지향적 체험 연구」, 인제대학교 박사학위논문, 2009.)에서 이미 밝힌 바 있다.

요소도 함께 분석한다면 회화적인 기법과의 연관선상에서 예술가의 삶이 어떻게 형상화되는지를 해명할 수 있다.

지금까지 김춘수의 연작시 <이중섭>에 대한 연구는 주로 이중섭의 그림과 김춘수의 시를 회화와 시의 관계라는 비교문학적 관점에서 살펴보기⁹⁾ 상호 텍스트성에 의한 패러디¹⁰⁾로 보는 경우¹¹⁾가 있다. 그리고 김춘수의 자기 초월의 의식이 투영된 것으로 보는 연구¹²⁾가 있다. 비교문학적인 관점에서 보는 연구에서 장윤익은 연작시 <이중섭>을 프로이트의 학설에 따라 성적 리비도의 충동원리와 내부적 인식의 원리를 교합한 결과로 본다. 오정국은 고은의 인물평전인 『이중섭』을 선행텍스트로 보고, 연작시 <이중섭>이 이중섭의 예술보다 생애를 시적 모티프로 삼아 창작되었다는 것이다.

패러디로 보는 연구에서 정끝별은 이중섭의 삶과 예술을 김춘수가 자신의 것으로 인식하고 이중섭의 그림을 패러디하여 시인 자신의 삶을 그려내는 것으로 해석한다. 자기초월의 의식이 투영된 것으로 보는 연구 중 박철석은 연작시 <이중섭>을 <처용단장> 제 1부의 변주로 보고 삶의 허무와 현재의 삶을 초월하여 영원한 삶을 갈망하는 시인의 몸부림으로 본다. 이은정은 현실과 이상이 도치된 상황에서 바르게 사는 모

9) 장윤익, 「시와 회화의 만남 - 김춘수의 「이중섭」을 중심으로」, 『문학예술 통권 제 14호』, 문학예술사, 2005.

장윤익, 「非現實의 현실과 無限의 변증법」, 김준오·권기호·최원규·양왕용 편저, 『김춘수 시 연구』, 흐름사, 1989.

오정국, 「김춘수 시의 인물에 관한 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 1999.

10) 패러디는 넓은 관점에서 보자면 주체와 주체, 텍스트와 텍스트 사이에 발생하는 영향의 결과이며 모방의 행위이다. 또한 의식적이고 직접적인 영향의 결과로서 모방한 것이라는 사실을 독자가 알 수 있다. 정끝별, 『패러디 시학』, 문학세계사, 1997, 38-52쪽 참고.

11) 정끝별, 위의 책.

김의수, 「김춘수 시의 상호텍스트성 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2002.

12) 박철석, 「김춘수론」, 『김춘수 시 연구』.

이은정, 「김춘수의 시적대상에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1985.

습의 전형을 나타낸 것으로 이해한다.

이 연구들의 공통점은 연작시 <이중섭>을 이중섭의 생애와 그가 남긴 그림과의 연관선상에서 보는 것이다. 연작시 <이중섭>이 이중섭의 그림을 모티프로 하였다는 점에서는 필자의 견해와 같지만, 선행 연구에는 시에 나타나는 이중섭의 고통과 고통의 승화에 대한 해석이 없다. 이러한 결과는 연작시 <이중섭>을 그림과의 연관성에만 집중한 것이다. 또 단순히 패러디라는 관점에서만 본다면, 연작시 <이중섭>은 패러디의 조건을 충족시키지만, 연작시 <이중섭>에 나타나는 모더니즘적인 회화 기법은 설명할 수 없게 된다.

시에 나타나는 고통과 승화를 해석하려면 시인의 의도를 알아야 한다. 시인의 의도는 시의 창작기법과 그에 의해 표상되는 이미지로 해명할 수 있다. 이에 본고에서는 연작시 <이중섭>에 예술가의 삶¹³⁾이 어떻게 형상화되고 있으며, 그 의미가 무엇인지를 김춘수가 탐색했던 모더니즘 회화 기법과 연관하여 해명하고자 한다.

II. 예술가의 삶의 형상화

예술이란 본질상 일정한 카테고리를 부정하는 자유로운 정신 활동에 의해 창조되는데¹⁴⁾, 김춘수가 추구하는 이미지 또한 사물을 규정하고 가두는 인위적인 틀, 곧 관념에서 벗어난 상태를 지향한다. 사물의 자유

13) 필자는 「김춘수 무의미시의 지향적 체험 연구」에서 연작시 <이중섭>과 서사시 <낭산(狼山)의 악성(樂聖)>을 중심으로 고통 받는 예술가의 삶에 대하여 주체와 타자의 관계라는 측면에서 살펴본 바 있다. 본고에서는 연작시 <이중섭>을 중심으로 앞의 논문에서 깊이 있게 다루지 못했던 예술가의 삶의 형상화와 그 의미를 모더니즘적 회화기법과의 연관성이라는 측면에서 집중적으로 살펴보고자 한다.

14) 임두빈, 『世界觀으로서의 美術論』, 서문당, 1999, 23쪽 참고.

와 본질을 추구하는 모더니즘 예술은 자연적으로 내면세계를 탐구하게 되는데, 내면의 주관적인 감정이 밖으로 투사될 때에는 추상적인 표현을 띠게 된다. 주관적인 감정이 투사되는 외부 세계의 대상은 있는 그대로 그려지지 않고 실제 대상과는 달리 특이한 방식으로 나타난다. 즉 이미지는 일정하게 규정되어 있는 것이 아니라 외부 조건이나 상황에 따라 달라지는데, 이때 자유연상에 의해 나타나는 것 중에 환상과 몽타주가 있다.

이 장에서는 연작시 <이중섭>에서 언어가 만들어내는 고정된 틀이 해체되고, 사물과 사물이 소통하는 방식에 의해 예술가의 삶이 어떻게 형상화되는지를 풍경과 이미지, 얽힘과 교차라는 측면에서 살펴볼 것이다.

1. 풍경과 이미지

연작시 <이중섭>에는 실재가 사라진 곳을 허구가 대신하는데, 이때 나타나는 것이 환상이다. 환상은 현실과 허구를 오가며 인간이 지니고 있는 관념의 벽을 해체한다. 관념의 벽이 허물어지고 논리와 이성이 힘을 잃을 때 비로소 인간의 가장 심오한 정서가 그 자체를 드러내는데¹⁵⁾, 아래의 시는 이러한 무의식의 세계를 잘 보여준다.

아내는 두 번이나
마굿간에서 아이를 낳고
지금 아내의 모발은 구름 위에 있다.
봄은 가고
바람은 평양에서도 동경에서도
불어 오지 않는다.
바람은 울면서 지금
서귀포의 남쪽을 불고 있다.

15) Yvonne Duplessis, 조한경 옮김, 『초현실주의』, 탐구당, 1983, 35-43쪽 참고.

서귀포의 남쪽
아내가 두고 간 바다,
게 한 마리 눈물 흘리며, 마굿간에서 난
두 아이를 달래고 있다.

<이중섭·2> 전문¹⁶⁾

위의 시에는 모두 6개의 서술이 있다. ① 아내는 두 번이나 마굿간에 서 아이를 낳았다. ② 그 아내의 모발은 지금 구름 위에 있다. ③ 봄은 가고 바람은 어디에서도 불어오지 않는다. ④ 바람은 울면서 서귀포의 남쪽에서 불고 있다. ⑤ 서귀포의 남쪽에는 아내가 두고 간 바다가 있다. ⑥ 게 한 마리가 눈물을 흘리며 마굿간에서 난 두 아이를 달래고 있다. 6개의 서술어는 ‘있다’와 ‘없다’로 대비되는데, 있는 것은 ‘아내의 모발’과 ‘바다’, 그리고 ‘한 마리의 게’이다. 없는 것은 ‘아내’이며 ‘바람’은 있기도 하고 없기도 하다. ‘아내’와 ‘게’를 연결하는 것은 ‘마굿간에서 난 두 아이’다.

이 시에서 ‘아내’는 현실 속에 없으며 ‘구름 위’라는 환상 속의 공간에 있다. 서귀포의 남쪽이라는 현실 공간 속에 있는 것은 ‘게 한 마리’뿐이다. 두 아이는 아내가 마굿간에서 낳았는데, 시에서 마굿간은 평양과 동경에 연결되지만, 게는 바다와 서귀포에 연결된다. 이것은 아내뿐만 아니라 두 아이도 현실 속에 존재하지 않는다는 것을 의미한다. ‘아내’와 ‘두 아이’가 환상 속에 있으므로 현실 속의 봄은 가고 바람도 불어오지 않는다. 이중섭의 고향인 북쪽을 지칭하는 평양과 아내가 있는 동경에서도 불어오지 않는 바람이, 가족과 함께 지낸 기억의 공간인 서귀포에는 불고 있다. 바람이 울면서 서귀포 남쪽을 불 때 게 한 마리도 눈물을 흘

16) 본고에 인용되는 시는 『김춘수 시 전집』(김춘수, 현대문학, 2004.)에서 발췌한다.

이 시의 모티프는 <그리운 제주도 풍경>과 <가족>으로 보인다. <그리운 제주도 풍경>에서는 아이들과 게가 바다를 배경으로 평화롭게 놀고 있다. <가족>에서는 이중섭과 아내, 그리고 두 아이가 있는데, 위쪽의 아이가 긴 색띠를 늘어뜨려 가족 전체를 연결하고 있다.

리며 두 아이를 달랜다는 것은 바람에 이중섭의 슬픔이 투사된 것이다.¹⁷⁾

위의 시는 시간을 달리하며 ‘개’의 슬픔을 묘사하고 있다. 시간적으로 보면 ①과 ⑥의 서술 사이에 나머지 서술이 있다. 아내가 두 번이나 마굿간에서 아이를 낳은 시간은 과거이지만, 개 한 마리가 눈물 흘리는 시간은 현재이다. 이 현재의 시간에 아내는 없고 모발만 구름 위에 있다. 그리고 바람이 가고 오는 시간은 현재이다. 현재 눈물 흘리는 개 한 마리의 회상 속에 아내는 존재하고, 아내의 부재는 개가 흘리는 눈물과 바람의 울음에 의해 ‘슬픔’으로 표상된다. 따라서 남겨진 ‘개’의 슬픔은 ‘한 마리’라는 묘사에 의해 극대화된다. 즉 아내를 떠나보낸 이중섭의 슬픔과 외로움이 ‘개 한 마리’에 투사되고 있는 것이다.

‘개’가 느끼는 ‘슬픔’은 다음의 시에서도 살펴 볼 수 있다.

서귀포의 남쪽,
바람은 가고 오지 않는다.
구름도 그렇다.
낮에 본
네 가지 빛깔을 다 죽이고
바다는 밤에 혼자서 운다.
개 한 마리 눈이 멀어
달은 늦게 늦게 뜬다.
아내는 모발을 바다에 담그고
눈물은 아내의 가장 더운 곳을 적신다.

<이중섭·8> 전문¹⁸⁾

17) 장윤익은 ‘바람’을 이중섭의 인간적 고뇌와 그것을 승화시켜 가는 예술적 화풍을 형상화시킨 것으로 본다. 장윤익, 「시와 회화의 만남 - 김춘수의 「이중섭」을 중심으로」, 159-160쪽.

18) 이 시의 모티프는 <개와 물고기가 있는 가족>과 <동녀와 개>이다. 개는 가족을 바라보거나 머리카락을 늘어뜨린 여인을 보고 있다. 보통 동자가 등장하는 그의 다른 그림과 달리 <동녀와 개>에서는 성숙한 여인이 긴 머릿결이 물결치

<이중섭·2>의 시에서 ‘구름 위에 있던 아내의 모발은 이제 바다’에 있다. 이 ‘바다’는 ‘아내가 두고 간 바다’이다. 아내에 대한 그리움은 아내의 모발을 구름 위에서 바다로 하강시키고, 시간도 낮에서 밤으로 전이시킨다. 이중섭의 슬픔은 ‘게 한 마리와 바다, 그리고 달’에게 투사되어 ‘눈물 흘리던 게 한 마리’는 이제 ‘눈이 멀어’ 세상의 빛깔을 볼 수 없다. ‘바다는 낮에 본 네 가지 빛깔을 다 죽이고 밤에 혼자서 울고, 달은 늦게 늦게 뜬다.’ 슬픔의 한계에 다다른 공간인 서귀포에는 바람과 구름마저 가서 돌아오지 않는데, 이러한 적막과 외로움의 이미지는 ‘다 죽이고’, ‘혼자서 울고’, ‘게 한 마리’, ‘눈이 멀어’, ‘늦게 늦게 뜬다’라는 서술에 의해 묘사된다.

<이중섭·8>에서 ‘바다’는 이중섭이 있는 서귀포와 아내가 있는 일본의 바다라는 이중의 의미를 지니고 있다. 아내도 서귀포를 바라보며 눈물을 흘리는데(“아내는 모발을 바다에 담그고”), 그 눈물은 아내의 마음 깊은 곳에 내재한 이중섭에 대한 그리움(“아내의 가장 더운 곳”)의 표상이다. 서로가 사랑하지만 어쩔 수 없는 이별의 상황에서 심리적으로 한 사람이 다른 사람을 그리워할 때는 상대방도 함께 그리워한다. 이때 그리움은 환상 속에서 맺어진다.¹⁹⁾ 이 시에서 ‘바다’는 이중섭의 슬픔이 투사된 사물이자, 그 슬픔을 전달하여 이중섭과 아내를 만나게 하는 환상의 공간이다.

두 시에서 공통된 모티프는 눈물이다. <이중섭·2>에서는 ‘게 한 마리’가 눈물을 흘리고 ‘바람’이 울지만, <이중섭·8>에서는 ‘바다’가 눈물을 흘린다. 눈물에 의해 ‘게’와 ‘바다’, 그리고 ‘바람’은 슬픔이라는 이미지를 공유한다. 밤에 혼자 우는 바다에 아내가 모발을 담금으로써 눈물은 아내와도 연결되는데, 아내의 실체는 없고 환상적으로 묘사된다. 두 시

듯이 움 몸을 휘감고 누워있다. 그의 다른 그림 <여인>도 아내의 모습을 그린 것인데, 역시 긴 머리카락을 늘어뜨리고 있다.

19) 장과 지음, 유중하·백승도·이보경·양태은·이용재 옮김, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 푸른숲, 2006, 153-155쪽 참고.

에서 ‘바다’는 이별과 만남의 의미를 동시에 지니고 있는 공간이다. <이중섭·2>에서는 ‘아내가 두고 간 바다’로 묘사되어 ‘구름 위에 있는 아내의 모발’과 만날 수 없지만, <이중섭·8>에서는 눈물에 의해 아내와 하나가 되는 만남의 공간이다. (“눈물은 아내의 가장 더운 곳을 적신다”²⁰⁾)

그러나 아내가 실체 없는 환상 속의 존재이므로, 만남도 환상 속에서 이루어진다. 이때 환상은 또 다른 피안이 된다. 현실에서 마주 대할 수 없거나, 아니면 현실에서 이루어질 수 없는 것을 간절히 원할 때 우리는 환상의 공간으로 도피하게 되기 때문이다. 환상 속에서는 현실 속에서 사물을 규정하는 구속이나 속박의 기제가 작동하지 않는다. 이때 자동기술로 무의식의 메시지가 나타난다. 김춘수가 말하는 ‘무의미가 굵이치고 또 굵이치는’ 상태가 되는 것이다. 그러나 위의 시에서 표상되는 이미지는 결코 의미 없는 것이 아니라 슬픔이라는 의미를 생성한다.

‘않는다’, ‘죽이고’, ‘운다’, ‘떨어(눈이)’, ‘담그고’, ‘적신다’ 등의 표현에서 현실과의 충돌에서 오는 시적 자아의 절망감을 엿볼 수 있다. 견딜 수 없는 절망과 그에 따른 격한 감정이 서술어에 그대로 반영되어 나타난 것이다. 내면적인 감정이 밖으로 표출될 때 사물은 사물 그대로 재현되는 것이 아니라 내면적인 감정이 투사되어 변형되거나 왜곡되어 나타난다.²¹⁾ 서귀포에 아내가 없다는 현실을 받아들이지 못하는 시적 자아에

20) 장윤익은 「시와 회화의 만남 - 김춘수의 「이중섭」을 중심으로」에서 이 부분을 향소 그림에 나오는 ‘불알’ 이미지와 함께 에로티시즘의 발로로 본다. ‘눈물은 아내의 가장 더운 곳을 적신다.’라는 묘사는 에로티시즘의 발로로 볼 수 있다. 그러나 작품 해석은 한 단어나 시행이 가지는 의미가 아니라 직접 언급된 시구 및 시적 문맥이 함께 작용해 표출하거나 암시하는 바에 관심을 기울여야 한다. Philip Ellis Wheelwright, 김태옥 역, 『은유와 실제』, 한국문화사, 2005, 57-59쪽 참고. 즉 완성된 시 전체 속에서 갖는 시행의 의미를 찾아야 한다.

21) 우리는 화가의 그림을 보면서 ‘거기서, 자기를, 본다, 생긴다, 라는 사실에서 경탄이’ 시작된다. 화가의 그림은 거짓말을 하지 않고 그대로 있지만, 그림을 보는 사람의 시지각의 지평에 의해 그림이 가지고 있는 가치의 세계를 넘어 다른 세계를 추구할 수 있다. Maurice Merleau - Ponty, 『눈과 마음』, 10-14쪽 참조. 이

게 아내는 “부러진 두 팔과 멍든 발톱(<이중섭 · 3>)”이라는 초현실적인 이미지로 표현된다.²²⁾

위의 시에서 바다는 빛깔이 없는 무색의 이미지로 묘사된다.²³⁾ “네 가지 빛깔을 다 죽이고(<이중섭 · 8>)” 우는 바다는 자신의 색을 다 없애고 밤의 시간 속에 있는 바다이다. 자신의 색을 없앤 바다에 의해 ‘달’과 ‘게’는 이중섭의 슬픔을 중심으로 서로 소통할 수 있게 된다. 이러한 서로 다른 사물의 소통성에 의해 바다는 이중섭과 아내가 만나는 피안의 공간이 될 수 있다. 바다를 중심으로 사물들은 서로의 경계를 허물고 거리를 소멸하여 이중섭의 슬픔을 공유한 것이다.

이러한 바다 이미지는 “저무는 하늘/저승으로 가는 까마귀/ (...) /저무는 바다(<이중섭 · 4>)”, “꽃가게도 문을 닫고(<이중섭 · 7>)”, “진한 어둠이 깔린 바다(<내가 만난 이중섭>)” 등에서도 찾을 수 있다. 연작시 <이중섭>에 나타나는 색채 이미지는 시적 자아가 느끼는 이중섭의 슬픔을 묘사한 것으로 볼 수 있다. 자신의 빛깔을 없앤 바다는 사물이 자신의 모습을 스스로 드러내게 하고, 시적 자아의 슬픔을 투사함으로써 슬픔이 가시화될 수 있도록 한다.²⁴⁾

것을 시인이 사물을 보는 눈으로 바꾸어 설명할 수 있다. 시인은 사물을 있는 그대로 보는 것이 아니라 자신의 세계관을 반영하여 봄으로써 실제 세계에서 벗어나 상상의 세계, 허구의 세계를 생성한다. 따라서 이미지는 실제 사물과는 차이를 지니고, 모사가 아닌 새로운 의미를 지니는 구조에 의해 재탄생된다.

22) 김춘수 시에서 이러한 초현실적인 이미지는 “눈썹인 듯 가늘게/모녀는/ 모가지가 빠져 있다.(<바꿈 노래 - 日 화백의 2호짜리 유화>)”거나 “아내의 신발 신고/저승으로 가는 까마귀(<이중섭 · 4>)”로 묘사되기도 한다. 이와 같은 초현실주의 기법은 입체과 화가의 그림에서 찾아 볼 수 있다. 입체과 그림들은 하나의 개체를 부분으로 파편화하여 본래의 개체성과는 다른 개체로 조합한다.

23) 이은정은 이 시의 바다를 검은 색만의 바다로서 판화의 효과를 주는 것으로 본다. 이은정, 앞의 논문, 29쪽. 그러나 필자는 이 시에서 바다는 단순한 검은 색이 아니라 주위의 다른 사물들이 드러나게 하는 소통의 색을 지닌 것으로 본다.

24) “그림은 항상 무엇인가를 말하며, 이러한 전복을 요구하는 것은 새로운 등가물 체계이고, (...) 마침내 자유로워진 비전과 행위는 화가에게서는 세상의 사물들을, 시인에게서는 단어들을, 일상적으로 사용되는 초점에서 벗어나게 한 뒤 재

연작시 <이중섭>에 나타나는 환상은 시인의 내면세계가 현실과 충돌했을 때 피안의 공간으로 나타난다. 환상 속에서 사물은 무색의 색채 이미지에 의해 실제 자신의 모습이 아니라 주변 사물과의 관계를 통해서 새로운 의미를 생성한다. 이것은 사물과 사물과의 거리가 소멸되면서 사물을 규정하는 관념에서 벗어나게 되고,²⁵⁾ 부분과 부분이 서로를 비추어 반영하고 형상화하는 과정²⁶⁾에서 하나의 사물이 주위의 사물에 의해 의미를 획득해 나가는 것이다.²⁷⁾ 이러한 과정은 개개의 사물이 주변의 사물들과 소통함으로써 나름대로의 고유성을 상실하지 않으면서도 전체를 형성하고, 그러면서 숨어 있는 사물들의 모습을 드러내고자 했던²⁸⁾ 세잔느의 풍경 묘사에서 볼 수 있는 이미지의 세계이다.

편성한다.” Maurice Merleau - Ponty, 『간접적인 언어와 침묵의 목소리』, 49쪽. 이 말을 시에 적용하면, 시인은 기존의 사물을 보는 방법에서 벗어난 새로운 세계에서 사물들의 소리를 듣고 사물들의 모습에서 사물을 표현하는 방법을 알게 된다는 의미이다. 즉 시는 시인의 열린 눈에 의해 항상 새로운 의미를 말하는 기능을 갖고 있으며, 이것은 이미지로 표상된다.

25) 박준상, 『빈 중심』, 그린비, 2008, 72-77쪽 참조. 사물과의 거리가 소멸되면서 이미지가 생성되는 것은 무의미시의 이미지 생성과정과 같다.

26) 사물이 지닌 거울의 성질에 대해 메를로 폰티는 다음과 같이 말한다. “거울의 유령은/내 살 밖을 배회하며,/내 몸의 모든 안 보이는 곳은/내가 보는 다른 몸들을 에워쌀 수 있다./그때부터 내 몸은/다른 몸들에서 끌어낸 일부를/자기 것으로 삼을 수 있다./이는 마치/내 실체가 남의 몸의 일부가 되는 것과 같고,/인간이 인간에게 거울인 것과 같다.(생략)” Maurice Merleau - Ponty, 『눈과 마음』, 65쪽.

27) Maurice Merleau - Ponty, 남수인·최의영 옮김, 『보이는 것과 보이지 않는 것』, 동문선, 2004, 187-222쪽 참고. 미셸 콜로는 사물들의 이런 성질을 ‘가시태와 비가시태’의 관계로 설명한다. 지각의 지평구조라는 측면에서 볼 때, 우리들의 눈에 선연하게 보이는 가시태가 사실은 은폐되어 있는 주변의 비가시태들에 의해 지각 가능하다는 것이다. Michel Collot, 정선아 옮김, 『현대시의 지평구조』, 문학과 지성사, 2003, 15-56쪽 참고.

28) 조광제, 『미술 속, 발기하는 사물들』, 안티쿠스, 2007, 60-65쪽 참고.

2. 얹힘과 교차²⁹⁾

환상과 함께 연작시 <이중섭>에는 서로 결합될 수 없는 공간과 시간이 결합되는 양상을 볼 수 있다. 사물이나 사건이 시간의 불연속성과 공간의 인접성이 결여된 것임에도 불구하고 조합되어 하나의 시를 이루고 있는 것은 서로 소통할 수 없는 사물들이 소통한다는 것과 같다. 이는 연작시 <이중섭>을 외재적인 형태뿐만 아니라 내재적인 속성에서도 살펴보아야 한다는 것을 뜻한다. 그러기 위하여 사물과 사물 사이에 누적되어 있는 시간의 두께와 이질적인 공간이 어떻게 결합되는지를 아래의 시를 중심으로 살펴볼 것이다.

저무는 하늘
 동짓달 서리 묻은 하늘을
 아내의 신발 신고
 저승으로 가는 까마귀,
 까마귀는
 남포동 어디선가 그만
 까옥 하고 한 번만 울어 버린다.
 오륙도를 바라고 아이들은
 돌팔매질을 한다.
 저무는 바다,
 돌 하나 멀리멀리
 아내의 머리 위 떨어지거라.

<이중섭·4> 전문³⁰⁾

29) ‘얹힘-교차(The Intertwining-The Chiasm)’는 메를로 폰티가 『보이는 것과 보이지 않는 것』(남수인·최의영 옮김, 동문선, 2004, 187-222쪽.)에서, 보는 것과 보이는 것 사이에서 부분과 부분이 교차하고 얹힘으로써 전체를 형성한다는 의미로 표현한 바 있다. 본고는 연작시 <이중섭>에서 시간과 공간, 명사와 서술어가 서로 얹히고 교차하여 예술가의 삶이 형상화된다고 보고, 이 제목을 차용하여 사용한다.

30) 이 시의 모티프는 <달과 까마귀>이다. 이 그림에서 하늘은 푸른 빛, 달과 까마귀의 눈은 노란 색이다. 특히 달은 크고 둥글며, 네 마리의 까마귀가 앉아 있는

<이중섭·4>에는 ‘하늘’, ‘남포동’, ‘바다’, ‘아내의 머리 위’라는 인접성이 없는 공간이 병치되어 묘사되고 있다. 공간 자체는 인접성이 없지만, 하늘과 남포동은 ‘까마귀’에 의해 연결된다. 바다와 아내의 머리 위는 아이들이 던지는 ‘돌’에 의해 연결된다. ‘까마귀’와 ‘돌’에 의해 공간과 공간의 경계가 해체되고 공간 속에 존재하던 사물들은 규정을 벗어나 자유롭게 부유할 수 있게 된다. 따라서 저승으로 가던 ‘까마귀’가 남포동에서 울음을 우는 것이 문제되지 않는다. 시에서의 공간 해체를 그림에서 본다면, 그림이 지닌 고유의 성질인 평면성과 같다. 경계가 해체됨으로써 공간은 고유의 높이, 즉 입체성을 상실하게 되는데, 이는 앞서 말한 바 있는 잭슨 폴록이 추구했던 추상의 세계이다.

‘까마귀’와 ‘돌’에 의해 하늘과 땅, 땅과 바다의 경계가 해체됨으로써 시선의 이동이 자유롭게 되고, 몇 개의 사건과 공간이 하나의 시에 나타난다. <이중섭·4>에는 몇 개의 사건이 있다. ① 까마귀가 아내의 신발을 신고 저승으로 가고 있다. ② 까마귀가 남포동에서 한 번 운다. ③ 아이들이 바다로 돌팔매질을 한다. 이 세 개의 사건이 하나의 지향점을 향해 가고 있는 것이다. ‘까마귀’에 의해 공간은 하늘에서 땅으로 이동하고, 땅은 ‘돌’에 의해 바다에 이른다. 그 ‘돌’이 최종적으로 지향하는 곳은 ‘아내의 머리 위’이다. 시적 자아의 지향에 따라 ‘하늘 → 남포동 → 바다 → 아내의 머리 위’라는 하강하는 공간의 층이 형성된다.

<이중섭·4>에서 시간의 흐름을 알 수 있는 것은 ‘저무는’이라는 어휘이다. 그러나 ‘저무는 하늘’과 ‘저무는 바다’에 나타나는 시간의 두께는 다르다. ‘저무는 하늘’은 ‘저승’이라는 초월적 시공의 두께를 내포하고 있지만, ‘저무는 바다’는 현재의 지점에서 ‘아내의 머리 위’에 달기를 지향하는 시간의 두께를 내포하고 있다. ‘저무는’이라는 시간을 나타내는 단어가 각각 다른 시간의 두께를 내포하고 있는 것은 동일한 어휘라 하더라도 결합하는 대상에 따라 그 의미를 달리하기 때문이다.

곳을 향해 한 마리의 까마귀가 날아오고 있다.

위의 시에는 공간의 층이 다르고 시간의 두께가 다른 사건들이 몽타주에 의해 통합된다. 몽타주는 각각의 서로 다른 장면을 조화 또는 병치시킴으로써 새로운 이미지를 생성한다. 절망의 이미지(“둥짓달 서리 문은 하늘을/아내의 신발 신고/저승으로 가는 까마귀”)와 희망의 이미지(“돌 하나 멀리멀리/아내의 머리 위 떨어지거라”)가 병치되어 있지만, “그만” “까옥” 하고 한 번만 남포동 어디선가 울어버린 까마귀에 의해 절망의 이미지는 힘을 잃고 남포동 시대의 이중섭의 삶³¹⁾을 환기하는 새로운 이미지로 귀속된다.³²⁾ 김춘수가 말한 대로 이 시에는 두 개의 이미지(절망, 희망)에 세 개의 국면이 있는 것³³⁾이다. 그러나 <이중섭 · 4>에는 이질적인 공간이 불편하게 공존함으로써 시선이 분산되지만, 절망 속의 그리움(“돌 하나 멀리 멀리/아내의 머리 위 떨어지거라”)이라는 다른 이미지를 생성한다.³⁴⁾

몽타주는 다음의 시에서도 나타난다.

-
- 31) 이중섭은 아내와 아이들을 일본으로 보낸 후 부산에 머물면서 여러 점의 작품을 남겼다. 그리고 부산에서 배를 타고 일본으로 가서 가족과 재회할 희망을 버리지 않았다. 부산에서 임시 국립박물관에서 열린 제 3회 신사실과 전에 그림을 출판하기도 했다. 최석태, 『이중섭 평전』, 돌베개, 2002, 183-202쪽 참고.
- 32) 이와 같은 이미지의 구성을 김춘수는 다음과 같이 말한다. “이미지를 지워버릴 것, 이미지의 소멸 - 이미지와 이미지의 연결이 아니라 (연결은 통일을 뜻한다), 한 이미지가 다른 한 이미지를 몽개버리는 일, 그러니까 한 이미지를 다른 이미지로 하여금 소멸해 가게 하는 동시에 그 스스로도 다음의 제 3의 그것에 의하여 꺼져가야 한다.” 김춘수, 앞의 책, 78쪽.
- 33) 위의 책, 82쪽. 김춘수는 <눈물>에 대하여 세 개의 다른 이미지에다 두 개의 다른 국면을 보여주고 있음으로써, 관념이 배제된 어떤 상태를 묘사하고 있을 뿐이라고 말한다.
- 34) 사물과 사물이 서로 소통하는 세잔느의 화풍과 달리 피카소는 이질적인 것들이 서로를 무시하면서 불편하게 공존하고, 다중의 시선을 묘사하는 화법을 구사한다. 즉 몽타주에 의한 분산된 시선을 그리는 것이다. 이정우, 『예술과 세계, 세계의 모든 얼굴』, 철학아카데미 지음, 『철학, 예술을 읽다』, 동녘, 2008, 76-95쪽 참고. 그러나 위의 시에서 보이는 몽타주는 모더니즘 예술에서 보이는 분산된 시선에 의해 의미를 생성하는 기능을 한다.

- ①충무시 동호동
눈이 내린다.
- ②옛날에 옛날에 하고 아내는 마냥
입술이 젖는다.
- ③키 작은 아내의 뉘은
키 작은 사철나무 어깨 위에 내린다.
- ④밤에도 운다.
한려수도 남망산,
- ⑤소리 내어 아침마다 아내는 가고
충무시 동호동
눈이 내린다.

<이중섭·5> 전문³⁵⁾

위의 시에서도 몇 개의 다른 장면이 병치되어 나타난다. 눈이 내리는 동호동, 입술이 젖는 아내, 키 작은 사철나무, 남망산 등이 인접성을 지니지 못하고 각각의 자리에서 불편하게 있는 것처럼 보인다. 그러나 ‘내린다’라는 서술어에 의해 ‘눈’과 ‘아내의 뉘’은 연결되고, ‘키 작은 사철나무 위’로 통합된다. 따라서 ‘눈’은 ‘아내의 뉘’과 같은 지향을 지니게 된다. 또 ‘아내의 입술’은 ‘젖는다’라는 서술어에 의해 ‘눈’과 인접성을 지니게 된다. ‘한려수도 남망산’은 ‘올다’에 의해 물의 이미지를 나타내는 ‘눈’과 ‘아내의 입술’과 연결된다. 정리하자면, ‘눈이 내린다’, ‘입술이 젖다’, ‘밤에도 운다’라는 서술에 의해 ‘눈’과 ‘아내의 뉘’과 ‘남망산’은 가로축의 인접성을 지니게 되는 것이다.

가로축의 인접성을 지니는 공간과 달리 시간은 ‘밤’에서 ‘아침’이라는 세로축을 형성한다. 충무시 동호동에 눈이 내리는 지금의 시간에서 밤의 시간, 그리고 다시 눈이 내리는 지금이라는 시간의 흐름을 나타내고 있다. 특히 ‘옛날에 옛날에’는 기억 속의 시간을 말하는 것으로, 이 시에 나

35) 이 시의 모티프는 <남망산 오르는 길이 보이는 풍경>일 것으로 생각된다. 이 그림에는 남망산과 바다, 그리고 큰 나무와 작은 나무들이 조화를 이루고 있다.

타나는 시간성을 확연하게 보여준다. 지금에서 옛날과 밤으로, 그리고 지금으로 시간이 이동하면서 통합되는 것은 시간이 지나는 물리적인 규정성을 인정하지 않는 무시간성을 의미한다. 무시간성에 의해 알 수 있는 것은 지금이 지나가고 있지만, 지나간 그 시간이 흔적도 없이 사라지는 것이 아니라 변용된 채 ‘무의식’속에 침전되어 여전히 지향성을 지니고 있다는 것이다.³⁶⁾

또한 5개의 다른 장면은 서술어에 의해 연결된다. ①과 ③, 그리고 ⑤의 장면은 ‘내린다’라는 서술어에 의해 하강의 이미지를 보여준다. ②와 ④의 장면은 ‘물’의 의미를 지닌 ‘젖다’, ‘운다’에 의해 역시 하강의 이미지를 나타낸다. 5개의 다른 장면은 서로서로 결합하여 하강의 이미지로 통합되고, 이 하강의 이미지에 의해 슬픔이라는 또 다른 이미지가 생성된다. 하나의 이미지가 분산되고 분산은 특정한 서술어에 의해 통합되는 이러한 기법은 동시성을 나타내는 것이기도 하지만, 모더니즘 예술의 특징인 무규정성과 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 서로 다른 국면과 장면에서 하나의 의미가 생성되는 것은 변하지 않는 본질이 있기 때문이다.³⁷⁾

서로 다른 시간과 공간 속에서 의미가 생성되는 것은 사물과 사물, 또는 장면과 장면이 관계 속에서 그 나름의 가치와 의의를 지니고 있는 것으로 이해할 수 있다. 불연속성을 지닌 시간은 공간에 의해 결합되고 지향의 흐름을 나타낸다. <이중섭·4>와 <이중섭·5>의 시에 나타나는 지향은 그저 불특정한 형태로 흘러가는 것이 아니라 공간과 시간의 연결이 가로 세로 축을 형성하여 씨줄날줄처럼 얹혀서 무정형의 통일성을 보이고 있다. 그것은 중요한 모티프가 되는 명사들을 수식하는 서술어의

36) Edmund Husserl, 이종훈 옮김, 『유럽학문의 위기와 선험적 현상학』, 한길사, 2007, 44쪽 참고.

37) 현상학에서 본질은 어떤 조건이나 외부 환경에 의해서도 변하지 않는 것이다. 후설은 생활의 세계가 아무리 변경되고 정정되더라도 절대로 변하지 않는 본질 법칙적 유형을 준수하고 있는 것으로 본다.

작용에 의해 명사들이 지닌 원래의 의미가 아닌 새로운 의미를 추구하는 구성 원리이다.³⁸⁾ 이것은 김춘수의 시에서 의식의 지향적 활동이 서술어에 있음을 보여준다.³⁹⁾

위의 두 시에 나타나는 몽타주는 서로 다른 공간을 병치시킴으로써 사건의 연속성을 중단시키지만, 그림에서 평면성을 탈피하고 입체감을 주는 것과 같은 효과를 시에서 보이고 있다. 특히 <이중섭·5>에서 보여주는 시선의 궤적은 서로 교차하고 얹힘으로써 시적 자아의 내적 분열을 가시화한다. 이 시에서 서술어는 ‘내린다 - 젖는다 - 내린다 - 운다 - 가다 - 내린다’라는 순환적인 궤적을 보이고 있다. 이것은 선적으로 이동하는 평면성을 탈피하여 시선의 교차에 의해 입체적인 공간 이미지를 생성한다. 시에 나타나는 이러한 입체적인 이미지, 즉 회화적인 이미지는 ‘눈, 아내의 입술, 아내의 땀’이라는 시선의 다중화를 불러 온다. 이 다중 시선은 아내를 그리워하는 이중섭의 슬픔을 구체화한다.

연작시 <이중섭>에는 자유연상에 의해 환상과 몽타주라는 수사적 기법에 의해 새로운 이미지가 생성되고 있음을 살펴보았다. 환상과 몽타주에 의해 생성되는 것은 슬픔의 이미지로, 이것은 시적 자아가 현실과 충돌하고 있다는 것을 의미하지만, 한편으로는 의식의 흐름이 하나의 지향

38) 이러한 의식의 근본구조를 ‘후설의 삼각구도’라 하고, ‘질료 - 노에시스 - 노에마’로 구조화한다. 후설은 모든 의식 활동에는 이 삼각구도가 작동하는 것으로 보았다. 요컨대 가장 바탕이 되는 층이 질료의 층이고, 그 위에 노에시스의 층이 있어 질료적인 층을 소재로 삼아 의미를 부여함으로써 노에마의 층이 성립한다는 것이다. 조광제, 『미술 속, 발기하는 사물들』, 86쪽. 및 조광제, 『의식의 85가지 얼굴』, 글항아리, 2008, 104쪽. 즉 질료를 중심으로 하는 의식의 지향활동(노에시스)에 의해 의미적인 존재(노에마)가 형성되는 것이다.

39) 동사나 형용사 같은 서술어 중심으로 시를 이해하는 방식을 이미지 발생 차원과 그 구조화 방식을 논하는 방향으로 설명하는 글도 있다. “시를 명사 중심으로 이해하는 것이 고정된 의미를 확인하는 방식에 가까운 것이라면, 시를 동사나 형용사를 중심으로 이해하는 것은 시어의 의미가 특정한 것으로 고정되기 이전의 이미지 발생과 그 전개 과정을 이해하는 방식에 더 가까운 것이라 할 수 있다.” 함중호, 『시, 영화, 이미지 - 시의 주제를 넘어』, 로크미디어, 2008, 19-20쪽.

점을 추구하고 있음을 의미한다. 그 지향점은 아내이다. 아내의 부재로 인한 시적 자아의 슬픔이 세잔느풍의 풍경과 교차와 얹힘에 의해 묘사 되고, 부분들을 통해 전체가 저절로 구성되는 모더니즘적 화법으로 구체화되는 것을 알 수 있다. 이것은 김춘수가 가진 회화에 대한 관심에 의해 모더니즘 예술, 특히 회화가 무의미시의 이미지 생성에 영향을 주었음을 말해준다.

Ⅲ. 고통의 예술적 승화

연작시 <이중섭>에는 이중섭의 인간적인 고통과 예술가로서의 순수성이 묘사되어 있다. 현실과 예술의 경계에서 고뇌하고 절망하는 이중섭의 모습은 김춘수에 의해 ‘덧없음과 슬픔’으로 표현되기도 한다. 김춘수는 “퇴화된 그대로 문명의 생리를 따라가지 못하고 있”⁴⁰⁾는 이중섭을 “지질학적 감각 및 구조를 화면에 보여준 唯一人者”⁴¹⁾로 부르기도 하였다. 이러한 이중섭의 인간적인 고통이 어떻게 이미지화 되는지를 회화기법과의 연관선상에서 살펴보고, 그 의미를 찾아 볼 것이다.

1. 고통의 회화적 묘사

이중섭이 동기가 된 연작시 <이중섭>에서 슬픔의 이미지가 생성되고 있음을 앞서 살펴보았다. 슬픔은 ‘슬픈-의식에-의해-인도되는-나의 육체’이며, 내 삶과 내 육체적·정신적 세계의 가치가 세계에 의해 상처를 받고 가치가 하락된 데서 오는 것이다.⁴²⁾ 김춘수는 이중섭을 ‘지질학적’이라는 말로 표현한다. 이 말은 다시 ‘퇴화된’, ‘화석’ 등으로 대체되어 나

40) 『시집 이중섭』, 탑 출판사, 1987, 138쪽.

41) 김춘수, 앞의 책, 204쪽.

42) J. Maisonneuve, 김용민 옮김, 『감정』, 한길사, 1999, 78-80쪽 참고.

타난다. 김춘수에게 이중섭은 문명의 생리를 따라가지 못하고 퇴화된 삶을 사는 것으로 인식되는데, 이러한 이중섭의 삶은 김춘수가 자신의 시에서 지향하는 예술의 순수성과 서로 통한다. 이중섭이 지닌 삶의 비극성은 ‘아내와의 이별’이라는 현실을 받아들일 수 없는 예술가의 비현실적이고 순수한 혼과 관련되어 있기 때문이다.

바람아 불어라,
서귀포에는 바다가 없다.
남쪽으로 쓸리는
끝없는 갈대밭과 강아지풀과
바람아 네가 있을 뿐
서귀포에는 바다가 없다.
아내가 두고 간
부러진 두 팔과 멍든 발톱과
바람아 네가 있을 뿐
가도 가도 서귀포에는
바다가 없다.
바람아 불어라,

<이중섭·3> 전문

위의 시에는 ‘바다가 없다’라는 표현이 세 번 반복된다. 세 번의 반복은 자신의 현실을 인정할 수 없어 계속 되뇌고 있는 것과 같다. 이 시에서 ‘없다’는 ‘있다’와 대립된다. 없는 것은 바다와 아내이고, 있는 것은 바람, 갈대밭, 강아지풀이다. 있어야 할 바다가 없는 서귀포에는 바람과 갈대밭과 강아지풀만 남아 있다. ‘있다’와 ‘없다’의 대립은 일상적인 현실(‘갈대밭, 강아지풀’)이 비정상적인 것처럼 보이게 한다. 타인의 일상이 시적 자아에게는 괴로움으로 인식되고 자신의 현실을 받아들일 수 없는 심리적인 불편함은 “아내의 부러진 두 팔과 멍든 발톱”으로 묘사된다.

여기에서 시는 두 개의 풍경을 묘사하고 있다. 1행에서 6행에 이르는 전반부와 7행에서 마지막 행에 이르는 후반부의 풍경이 다르다. 전반부

의 풍경은 “갈대밭과 강아지풀”이 바람에 의해 남쪽으로 쓸리고 있다. 후반부의 풍경은 “아내가 두고 간 부러진 두 팔과 멍든 발톱”과 “바람”이 있다. 시적 자아의 내면 심리 변화를 두 개의 풍경을 통해서 보여주는 것이다. 쓸쓸하지만 일상적인 현실의 풍경과 고통으로 점철된 내면의 풍경 대비에서 시적 자아의 고통과 현실부정의식을 엿볼 수 있다.

두 개의 풍경이 ‘바다가 없는 서귀포’라는 비현실적인 공간을 배경으로 함으로써 시의 이미지는 전체적으로 환상적인 느낌을 준다. 이러한 풍경 묘사 기법은 초현실주의 화가인 살바도르 달리의 그림인 <나르시스의 변신>에서 볼 수 있다.⁴³⁾ <나르시스의 변신>은 하나의 모티프로 다른 모티프로 변신하는 것을 환상적으로 표현한 그림이다. 동일한 대상에 대해 시간을 달리하여 찍은 두 장의 사진을 펼쳐놓은 듯한 이 그림은 물을 경계로 하여 서로를 반영하고 있다.⁴⁴⁾ 글자 배열이 지니고 있는 입체성을 떠나서 그림의 평면성을 고려한다면, 위의 시는 달리의 내면 심리 묘사기법과 흡사하다.

위의 시에서도 ‘바람’은 시간과 공간의 경계를 해체하고 심리 변화를 눈앞에 그리듯이 보여주는 역할을 한다. ‘바람’에 의해 경계가 해체되고, 시간의 흐름은 “가도 가도 서귀포에는 바다가 없다”로 묘사된다. ‘갈대밭과 강아지풀’은 일상의 유한성에 의해 시간의 고착화를 보여준다. 그러나 내면 심리 속에 펼쳐지는 후반부에서는 ‘아내’의 실체를 찾아 헤매는 시적 자아가 느끼는 시간성을 알 수 있다. 그것은 ‘가도 가도’ 아내를 만날 수 없다는 절망과 맞닿아 있다. 그런데 이 절망은 반복에 의해 은폐되어 있다.

위의 시에서 대비되는 풍경은 ‘끝없는 갈대밭과 강아지풀’과 ‘부러진 두 팔과 멍든 발톱’이다. 반복되는 ‘바람아 불어라’, ‘서귀포에는 바다가

43) 김춘수는 이 그림을 <나르시스의 노래>로 묘사한 바 있다. 이 시에 나타나는 묘사기법은 회화적인 묘사가 아니라 원그림을 패러디하는 묘사이다. 정끝별, 앞의 책, 171-176쪽 참조.

44) 위의 책, 172-173쪽.

없다', '바람아 네가 있을 뿐'이라는 묘사는 두 개의 풍경이 지닌 이질감이 은폐되는 효과를 내고 있다. 서로 어울릴 수 없는 두 풍경을 나란히 놓고 그 이질감을 은폐하는 것은 일종의 유희로 볼 수 있다. 이 시에서 유희의 장치는 '우연'의 반복이다. '우연'은 무의식적인 것이지만 형태를 나타내기 위해선 의식이 필요하다. 그 형태가 반복이다. 이 시에서 우연의 반복이라는 유희에 의해 아내를 향한 간절한 그리움이 이미지화된다.

우연이라는 놀이를 통하여 이미지를 형상화하는 것은 후기 모더니즘 화가들의 창작 기법 중의 하나이다. 잭슨 폴록의 회화 기법은 물감을 흠뿌리는 반복적인 행위로 창작 과정을 우연에 맡겨 카오스를 형상화하지만⁴⁵⁾, 김춘수는 여기에 의도적으로 다른 풍경을 배치하는 기법을 추가하여 하나의 이미지를 형성한다. 우연과 필연이 결합되는 카오스모스를 시의 이미지 형성에 도입한 것이다.⁴⁶⁾ 여기에서 우리가 사는 세계가 우연만도 아니고 필연만도 아니라는 김춘수의 세계관의 일면을 엿볼 수 있다. 결국 우리가 알 수 있는 것은 제한적이거나 없다는 것이다.⁴⁷⁾

아내를 향한 그리움은 아내의 모습을 우연을 가장하여 파편적으로 묘사하는 단계에까지 이른다. 현실을 받아들일 수 없기 때문에 시적 자아가 보는 세계는 부조리하고 권태롭다. 세계의 부조리와 권태로움은 “씨암탉은 씨암탉/울지 않는다./내일 토끼풀 없고/바람만 분다.<이중섭·1>”로 묘사된다. “씨암탉은 씨암탉” 바로 뒤에 오는 반점(.)은 현실을 부정하고 싶지 않지만 울어야 할 씨암탉이 ‘울지 않는다’는 비논리적인 상황을 보는 걱정적인 내적 갈등을 나타낸다. 이것은 ‘씨암탉, 토끼풀,

45) “창작 과정의 전부 혹은 일부를 ‘우연’에 맡겨버리는 것을 예술학에서는 알레아토릭(Aleatorik, 주사위 던지기)이라 한다.” 진중권, 『미학오디세이 3권』, 휴머니스트, 2007, 275쪽.

46) 위의 책, 267-275쪽 참고.

47) 김춘수의 세계관이 ‘불가지(不可知)’라는 것은 필자의 앞의 논문에서 밝힌 바 있다. 엄국현의 논문(『시에 있어서의 사물인식 - 이데올로기와 관련성을 중심으로』, 부산대학교 박사학위논문, 1990, 68-80쪽.)에서도 김춘수가 지닌 인식론적 입장이 ‘불가지론(不可知論)’이라고 밝혀진 바 있다.

바람'과 같은 일상적인 외부 정경이 '울지 않고, 없고, 분다'라는 어법에 의해 부정되고 있는 것이다.

현실을 부정해 보지만, '아내의 부재'가 주는 고통은 죽음과 같은 절망에 닿아 있다. 혼자 남겨진 외로움과 절망은 '아내의 신발 신고 저승으로 가는 까마귀'나 '아내의 손바닥의 아득한 하늘을 가는 새 한 마리'로 묘사된다. 이것은 '아내의 모발은 구름 위에 있'거나 '모발을 바다에 담그'는 것과 같은 환상의 피안에서 벗어나 아내가 없다는 현실을 인정하는 것이다. 시적 자아가 느끼는 절망감은 죽음과 같지만, 아내가 '까마귀와 새'에 의해 묘사됨으로써 아내라는 존재는 현실 세계에서 배제된다. 이러한 현실 인식은 '저무는 하늘과 바다', '낮에 본 네 가지 빛깔을 다 죽이고 밤에 혼자 우는 바다'로 묘사되는 절망에 가까운 슬픔이라는 이미지를 생성한다.

김춘수는 우연을 가장하여 고통을 은폐함으로써 고통을 극대화한다.⁴⁸⁾ 고통을 은폐하는 방법인 우연은 후기 모더니즘 회화의 기법으로서 회화에서의 카오스를 생성한다. 그러나 김춘수는 이 기법 외에 자신만의 어휘 반복을 우연적으로 가장함으로써 하나의 질서를 만드는데, 그것은 이질적인 풍경을 대비시켜 이미지를 형상화한다. 시적 자아가 부정하고자 하는 것은 아내와의 이별이라는 현실이지만, 이 현실 인식에 의해 슬픔의 이미지가 생성된 것이다.

2. 현실의 예술적 승화

“모든 부정적인 경험은 고통을 동반”⁴⁹⁾하는데, 고통은 개인적인 경험

48) 김춘수가 이중섭을 고통이라는 관점에서 보는 것은, 이중섭을 수난자로서의 예술가로 인식했기 때문이다. 수잔 손탁에 의하면, “예술가는 수난자의 본보기다. 그리고 우리는 예술가 중에서도 말의 직업에 종사하는 작가가 고난을 제일 잘 표현할 것이라고 기대한다.” Susan Sontag, 이민아 옮김, 『수난자의 본보기로서의 예술가』, 『해석에 반대한다』, 도서출판 이후, 2002, 75쪽.

49) 손봉호, 『고통받는 인간』, 서울대학교출판부, 2008, 39쪽.

이라는 특징을 지니고, 괴로운 경험인 고통 그 자체는 그대로 표현될 수 없고 다른 것을 통하여 표현할 수 있다. 고통은 인간으로 하여금 자신의 한계와 나약함을 깨닫게 하고 외로움을 생성한다. 따라서 고통 그 자체는 지향적 내용이 될 수 없고 고통을 유발하는 계기에 의해 의식이 지향성을 지닐 수는 있다.⁵⁰⁾ 김춘수는 현실과 타협하지 못하는 이중섭의 예술가적 순수와 인간적인 슬픔을 “역사적으로는 효용가치가 없지만, 지질학적인 감각을 지니고 地殼을 선연히 드러내고”⁵¹⁾ 있는 것으로 본다. 이것은 현실의 고통이 창작의 모태로 작용하고 있다는 의미로 받아들일 수 있다.

다음의 시에서 고통과 창작의 연관성을 볼 수 있다.

바람아 불어라, 서귀포의 바람아
 봄 서귀포에서 이 세상의
 제일 큰 쇠불알을 흔들어라
 바람아,

<이중섭·1> 부분

- ①다리가 짧은 아이는
 울고 있다.
 아니면 웃고 있다.
- ②달 달 무슨 달,
 별 별 무슨 별,
- ③쇠불알은 너무 커서
 바람받이 서북쪽
 비딱하게 매달린다.
- ④한밤에 꿈이 하나 눈 뜨고 있다.
 눈 뜨고 있다.

<이중섭·6> 전문

50) 앞의 책, 63쪽 참고.

51) 『시집 이중섭』, 137쪽.

이 시에는 ‘바람’과 ‘쇠불알’이 대비되어 있다. 바람은 세상에서 제일 큰 쇠불알을 흔들고, 쇠불알은 서북쪽에 비딱하게 매달려 바람을 받고 있다. ‘바람’은 시적 자아가 지닌 현실극복의 의지를 환기하는 상징이다. ‘쇠불알’은 현실을 이겨내고자 하는 의지, 또는 힘이라고 볼 수 있다. 시적 자아가 느끼는 현실의 고통 속에서 시적 자아는 그것과 대립되는 사물을 본다. 그것은 ‘쇠불알’이다. 그 고통 속에서도 꿈은 눈을 뜨고 있다. 이 시에서 ‘쇠불알’은 ‘꿈’과 같은 의미를 지닌다. 따라서 현실의 고통이 커더라도 눈을 뜨고 있으므로 ‘꿈’을 잃지 않는데, 그 꿈은 예술을 말한다. 즉 ‘쇠불알’은 이중섭의 그림이 지니고 있는 힘⁵²⁾인 것이다.

그러나 현실의 고통은 ‘다리가 짧은 아이를’ 절망하게도 하고(“울고 있다”) 다시 일어서게 하기도(“웃고 있다”) 한다. ‘다리가 짧은 아이’는 고통 받는 이중섭에 대한 환유적인 표현이다.⁵³⁾ 아도르노는 고통에 대한 표현은 예술을 통해 가능하다고 말한다. 고통은 예술이 지닌 현실 부정성과 고통스런 현실이 동일시될 때 구체적이고 체험적으로 표현될 수 있다는 것이다.⁵⁴⁾ 예술에 의해서 파악되고 재현되는 현실의 고통은 사실 정보가 아닌 마음에 의해 전이되기 때문이다.⁵⁵⁾ <이중섭> 연작시에서 고통 받는 개인은 ‘게 한 마리’, ‘다리가 짧은 아이’, ‘게 한 마리 눈이

52) ‘쇠불알’의 모티프가 된 그림은 <떠받으려는 소>와 <흰소>이다. 두 그림 속의 소는 내면에서 분출되는 강한 에너지가 거친 붓질을 통하여 그대로 전달된다. 또 다른 특징은 긴장이 팽팽하게 서려 두드러져 보이는 생식기의 표현이다. 온 몸을 싸고도는 힘이 생식기에 이르러 절정을 보인다.

53) 회화를 모티프로 한 시 중에 환유적인 표현으로 고통 받는 개인을 묘사하는 다른 시도 있다. “내가 웃을 때 여러분은 조심해야 해요. 내가 비칠할 때 여러분은 날 붙잡아야 해요. 비칠하는 건 언제나 여러분이니까요. 내가 하늘을 난다면 날 놓아 줘야 해요. 비칠비칠하는 건 언제나 여러분이니까요. 난 구름이고 새니까요. 굶아가는 건 언제나 여러분의 치근이고 다른 또 하나의 치근이니까요. 치근이니까요/나는 지금 우스워요우스워요우스워요. 너무 우스워서 한 가지도 우습지가 않아요.<어릿광대 - 루오씨에게>”

54) 이중하, 『아도르노 - 고통의 해석학』, 살림, 2007, 69쪽.

55) Rudolf Arheim, 김재은 역, 『예술 심리학 하』, 이화여자대학교 출판부, 1984, 445쪽 참고.

떨어' 등으로 묘사되어 슬픔과 고통의 이미지를 생성하는 이유가 여기에 있다.

의식은 항상 언제나 어딘가로 향하는 지향성을 지니고 있어서 고통의 근원인 현실 세계로 눈을 돌리게 된다. 내면세계의 대부분은 외면세계에서 비롯된다. 의식의 지향성으로 인해 시적 자아는 자신이 세계-내-존재임을 자각하게 되므로 '한밤에 꿈이 눈을 뜨게' 된다. 현실의 고통이 크면 클수록("바람받이 서북쪽") 예술에 대한 열망은 더욱 강해진다.("세상에서 제일 큰 쇠불알") 현실과 예술의 경계에서 갈등하는 시적 자아의 내면심리는 '비딱하게 매달리는' 것으로 묘사된다. '비딱하게 매달린' 채 '꿈이 하나 눈뜨고 있'는 것은 존재의 의미에 대한 물음이며, 그것은 현실의 고통을 예술적으로 승화시키고자 하는 열망으로 귀결된다.

<이중섭·6>에서 현실의 고통을 예술적으로 승화시키고자 하는 열망은 '있다'라는 서술어에서 찾을 수 있다. '있다'는 현재라는 시간이 전제되어야 가능하다. 현재라는 시간은 사물과 나의 관계에서 탄생한 것으로 그 자체는 연속되지 않는다.⁵⁶⁾ 그럼에도 <이중섭·6>에서는 시간의 변화를 읽을 수 있다. 그것은 사물과 사물, 사건과 사건이 관계를 맺는 형식에서 알 수 있다.⁵⁷⁾ 이 시에는 '다리가 짧은 아이, 쇠불알, 꿈'이 각각 '울거나 웃고 있다 → 매달린다 → 눈뜨고 있다'라는 서술어에 의해 사건화 된다. 이것은 다시 '내면적인 갈등 → 고난 → 열망'으로 표상된다. 물리적인 시간은 없지만, 내면적인 시간의 흐름이 '있다'에 의해 숨어 있는 것이다.

56) Maurice Merleau - Ponty, 류의근 옮김, 『지각의 현상학』, 문학과 지성사, 2008, 613-614쪽.

57) 이러한 시간성을 메를로 폰티는 다음과 같이 설명한다. "It(Time) arises from my relation to things. Within things themselves, the future and the past are in a kind of eternal state of pre-existence and survival;" *Maurice Merleau - Ponty, trans. Colin Smith, Phenomenology of Perception (Paris, 1945), Routledge, 2002, p.478*. 메를로 폰티의 시간성은 조광제, 『몸의 세계, 세계의 몸』, 이학사, 2007, 426-435쪽에 자세하게 설명되어 있으므로 참조.

내면적인 시간의 묘사는 여러 시간과 여러 사건을 하나의 장소에 끌어들이는 몽타주에 의해 가능하다. 예술 작품이 가지고 있는 가상이라는 존재 방식은 문명이 지닌 인과적인 자연 질서에 따르는 인식활동 그 너머에 있는 정신활동에 의해 이해될 수 있다.⁵⁸⁾ 이러한 정신 활동에 힘입어 모더니즘의 회화는 사물의 본 모습이 드러나지 않는다는 것을 알고, 몽타주에 의해 사물과 사물의 경계, 시간과 시간의 경계를 해체함으로써 보이지 않는 사물이 사물과의 관계에 의해 드러나게 했다. 따라서 눈에 보이는 현상은 실제로는 보이지 않는 현상에 힘입어 우리의 시선에 가시화되어 나타난 것이다.

이와 같은 관점에서 이 시를 다시 보면, ①에서 ④까지의 사건은 서로 관련성이 없다. ①의 사건은 ②의 사건과 같은 현상적인 사실을 묘사한 것뿐이다. 그러나 ②의 현상을 배제했을 때 ①의 ‘다리가 짧은 아이’는 ③의 ‘비딱하게 매달린 쇠불알’과 같은 의미를 지니고, 이 ‘쇠불알’은 ④의 ‘한밤에 눈뜨는 꿈’에 의미가 연결된다. 배제된 ②는 숨어 있는 의미를 찾아보라는 놀이, 즉 수수께끼적인 장치가 된다. 그 수수께끼적인 장치가 “달 달 무슨 달/별 별 무슨 별,”⁵⁹⁾로 묘사된 것이다. 이러한 수수께끼 놀이는 하나의 예술 작품을 볼 때, 현상을 넘어 머리와 마음이 동시에 움직이는 예술의 독특함을 추구하는 모더니즘 회화에서도 볼 수 있다.

김춘수는 몽타주에 의해 서로 다른 시간과 사건을 하나의 공간으로 끌어들이므로써 내면적 시간의 흐름을 가시화한다. 시간의 흐름이 가시화되면서 이중섭이 지닌 현실의 고통이 예술로 승화되는 과정을 볼 수

58) 이순예, 『예술, 서구를 만든다』, 인물과 사상사, 2009, 49-50쪽.

59) 패러디의 관점에서 보면 이 시는 동요 <달> (“달 달 무슨 달 쟁반같이 둥근 달 어디어디 떴나 남산 위에 떴지.”)의 부분 패러디로 볼 수 있다. 그러나 김춘수는 “달 달 무슨 달”과 “별 별 무슨 별” 다음에 반점을 찍어 동요가 지닌 고유의 리듬을 차단했다. 따라서 필자는 동요의 패러디가 아니라 김춘수가 말하는 유희의 장치로 파악한다.

있다. 이러한 수사 기법에서 현상을 넘어 드러나지 않는 사물의 의미를 알기 위해서는 머리와 마음이 동시에 움직인다는 정신 현상학적인 김춘수의 사유를 엿볼 수 있다. 특히 연작시 <이중섭>에 도입된 몽타주는 모더니즘 회화가 정신의 자유를 추구하는 한 방법이기도 하다. 따라서 김춘수가 연작시<이중섭>에서 이중섭의 삶을 형상화하는 시작(詩作) 기법이 모더니즘 회화 기법과 유사하며, 그 의미는 정신의 자유, 곧 현실의 고통을 예술로 승화하고자 하는 데에서 찾을 수 있다.

IV. 맺음말

김춘수의 연작시 <이중섭>을 수난 받는 한 예술가의 삶을 회화적인 기법을 차용하여 형상화한 것으로 보고, 모더니즘 기법과의 연관성에서 해명하고, 그 의미를 찾아보고자 했다. 김춘수는 세잔느가 사생을 거쳐 추상에 이르게 된 그 과정을 그대로 참조하기도 하고, 잭슨 폴록의 그림에서처럼 가로세로 얹힌 궤적들이 보여주는 생생한 단면을 자신의 시에도 있어주기를 바랐다.

세잔느풍의 추상은 사물이 가진 본질을 어떤 규제로부터 해방시켜 사물들끼리 주고받는 신호들을 표현하고자 하는 것이다. 잭슨 폴록의 그림이 보여주는 궤적의 단면은 연관성 없는 부분과 부분이 모여 하나의 전체를 이루는 것과 같다. 이것을 시에 차용했을 때 시의 지평은 확장된다. 김춘수는 자신의 시에서 사물을 규정하고 가두는 인위적인 틀, 곧 관념에서 벗어난 상태를 지향한다. 따라서 시의 이미지는 일정하게 규정되어 있는 것이 아니라 외부 조건이나 상황에 따라 달라지는데, 이때 자유연상에 의해 나타나는 시의 형식 중에 환상과 몽타주가 있다.

연작시 <이중섭>에 나타나는 환상은 시인의 내면세계가 현실과 충돌했을 때 피안의 공간으로 나타난다. 환상 속에서 사물은 실제 자신의 모

습이 아니라 주변 사물과의 관계를 통해서 새로운 의미를 생성한다. 이것은 사물과 사물과의 거리가 소멸되면서 사물을 규정하는 관념에서 벗어나게 되고, 부분과 부분이 서로 교차하고 얹힘으로써 주위의 사물에 의해 하나의 사물이 의미를 획득해 나가는 것이다. 이러한 과정은 개개의 사물이 주변의 사물들과 소통함으로써 나뉠대로의 고유성을 상실하지 않은 채 전체를 형성하고, 그러면서 숨어 있는 사물들의 모습을 드러내고자 했던 세잔느의 풍경 묘사에서 볼 수 있는 이미지의 세계이다.

환상과 함께 연작시 <이중섭>에는 서로 결합될 수 없는 공간과 시간이 결합되는 양상을 볼 수 있다. 경계가 해체됨으로써 공간은 고유의 높이, 즉 입체성을 상실하게 되는데, 이는 잭슨 폴록이 추구했던 추상의 세계이다. 추상의 세계는 공간의 층이 다르고 시간의 두께가 다른 사건들이 몽타주에 의해 통합된 것이다. 몽타주는 각각의 서로 다른 장면을 조화 또는 병치시킴으로써 새로운 이미지를 생성한다. 이처럼 서로 다른 시간과 공간 속에서 의미가 생성되는 것은 사물과 사물, 또는 장면과 장면이 관계 속에서 서로를 반영하고 형상화하면서도 그 나름의 가치와 의의를 지니고 있는 것으로 이해할 수 있다. 몽타주에 의해 부분과 부분이 얹히고 짜여 전체가 구성되는 묘사 기법은 잭슨 폴록의 액션 페인팅 기법과 같은 것으로, 모더니즘적인 회화기법이 무의미시의 이미지 생성에 영향을 주었음을 말해준다.

그러나 잭슨 폴록의 회화기법이 물감을 흩뿌리는 반복적인 행위로 창작 과정을 우연에 맡겨 카오스를 형상화하는데 반해, 김춘수는 의도적으로 다른 풍경을 배치하는 기법을 추가하여 하나의 이미지를 생성한다. 우연과 필연이 결합되는 카오스모스를 시의 이미지 형성에 도입한 것이다. 카오스모스로 김춘수는 우연을 가장하여 고통을 은폐함으로써 오히려 고통을 극대화한다. 이처럼 김춘수는 변형된 몽타주에 의해 서로 다른 시간과 사건을 하나의 공간으로 끌어들이므로써 내면적 시간의 흐름을 가시화한다. 시간의 흐름이 가시화되면서 이중섭이 지닌 현실의 고통

이 예술로 승화되는 과정을 볼 수 있다.

이러한 수사 기법에서 현상을 넘어 사물의 본질을 알기 위해서는 머리와 마음이 동시에 움직여야 한다는 김춘수의 정신 현상학적인 사유를 알 수 있다. 김춘수는 이중섭의 삶과 슬픔을 이미지로 구체화하기 위하여 회화적 기법을 시작(詩作)에 차용한 것이다. 김춘수는 자신의 시에서 사물을 규정하고 가두는 인위적인 틀, 곧 이분법적인 경계를 해체함으로써 관념 이전의 사물 그 자체를 보고자 했다. 이러한 시도는 그림에서 사물들을 가두는 선을 없앴으로써 사물들의 소통을 추구했던 세잔느의 풍경묘사 기법에 관심을 기울이게 하고, 시의 이미지 형성에 그 기법을 도입한 것이다. 또 무의미한 동작의 반복 끝에 부분과 부분이 결합하여 하나의 전체를 이루는 폴록의 창작기법은 김춘수가 인위적인 관념을 벗어나는 방법으로 시도했던 몽타주와 기법이 흡사하다.

연작시 <이중섭>에 나타나는 이미지 형성 과정은 모더니즘 회화 기법과 매우 유사함을 보인다. 그러나 김춘수는 의도적으로 우연을 가장하여 카오스모스를 시의 이미지 형성에 도입함으로써 단순한 회화 기법의 차용에서 한 걸음 나아가 자신만의 고유한 창작기법을 시도했음을 알 수 있다. 이러한 창작기법으로 김춘수는 연작시 <이중섭>에서 예술가의 고통에 찬 삶을 형상화하였으며, 그 고통을 예술로 승화하는 데에 의미를 두었다.

참고문헌

- 김성리, 「김춘수 무의미시의 지향적 체험 연구」, 인제대학교 박사학위논문, 2009.
- 김의수, 「김춘수 시의 상호텍스트성 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2002.
- 김준오 · 권기호 · 최원규 · 양왕용 편저, 『김춘수 시 연구』, 흐름사, 1989.
- 김춘수, 『김춘수 시 전집』, 현대문학, 2004.
- 김춘수, 『의미와 무의미』, 문학과 지성사, 1976, 66-69쪽 및 78쪽, 204쪽.
- 박준상, 「문학과 음악적인 것」, 철학아카데미 지음, 『철학, 예술을 읽다』, 동녘, 2008.
- 박준상, 『빈 중심』, 그린비, 2008, 72-77쪽.
- 박철석, 「김춘수 론」, 『김춘수 시 연구』.
- 손봉호, 『고통받는 인간』, 서울대학교출판부, 2008, 39쪽 및 63쪽.
- 엄국현, 「시에 있어서의 사물 인식 - 이데올로기와의 관련성을 중심으로」, 부산대학교 박사학위논문, 1990, 68 - 80쪽.
- 오정국, 「김춘수 시의 인물에 관한 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 1999.
- 이순예, 『예술, 서구를 만들다』, 인물과 사상사, 2009, 49-50쪽.
- 이은정, 「김춘수의 시적대상에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1985, 29쪽.
- 이정우, 「예술과 세계, 세계의 모든 얼굴」, 철학아카데미 지음, 『철학, 예술을 읽다』, 동녘, 2008, 76-95쪽.
- 이종하, 『아도르노 - 고통의 해석학』, 살림, 2007, 69쪽.
- 임두빈, 『世界觀으로서의 美術論』, 서문당, 1999, 23쪽.
- 장윤익, 「非現實의 현실과 無限의 변증법」, 김준오 · 권기호 · 최원규 · 양왕용 편저, 『김춘수 시 연구』, 흐름사, 1989.
- 장윤익, 「시와 회화의 만남 - 김춘수의 「이중섭」을 중심으로」, 『문학에

- 술 통권 제 14호』, 문학예술사, 2005. 159-160쪽.
- 정끝별, 『패러디 시학』, 문학세계사, 1997, 38-52쪽 및 171-176쪽.
- 조광제, 『짧고 긴 서양미술 탐사』, 삼성출판사, 2007, 71-74쪽 및 99-100쪽.
- 조광제, 『미술 속, 발기하는 사물들』, 안티쿠스, 2007, 60-65쪽 및 86쪽.
- 조광제, 『의식의 85가지 얼굴』, 글향아리, 2008, 104쪽.
- 조광제, 『몸의 세계, 세계의 몸』, 이학사, 2007, 426-435쪽.
- 진중권, 『미학오디세이 3권』, 휴머니스트, 2007, 267-275쪽.
- 최석태, 『이중섭 평전』, 돌베개, 2002, 183-202쪽.
- 함중호, 『시, 영화, 이미지 - 시의 주제를 넘어』, 로크미디어, 2008, 19-20쪽.
- 『시집 이중섭』, 탑 출판사, 1987, 137-138쪽.
- 철학아카데미 지음, 『철학, 예술을 읽다』, 동녘, 2008, 76-95쪽 및 268쪽.
- 장파 지음, 유중하 · 백승도 · 이보경 · 양태은 · 이용재 옮김, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 푸른숲, 2006, 153-155쪽.
- Edmund Husserl, 이중훈 옮김, 『유럽학문의 위기와 선험적 현상학』, 한길사, 2007, 44쪽.
- J. Maisonneuve, 김용민 옮김, 『감정』, 한길사, 1999, 78-80쪽.
- Maurice Merleau - Ponty, 김정아 옮김, 『눈과 마음』, 마음산책, 2008, 10-14쪽.
- Maurice Merleau - Ponty, 남수인 · 최의영 옮김, 『보이는 것과 보이지 않는 것』, 동문선, 2004, 187 - 222쪽.
- Maurice Merleau - Ponty, 류의근 옮김, 『지각의 현상학』, 문학과 지성사, 2008, 613-614쪽.
- Maurice Merleau - Ponty, 김화자 옮김, 『간접적인 언어와 침묵의 목소리』, 책세상, 2008, 49쪽.
- Maurice Merleau - Ponty, trans, Colin Smith, Phenomenology of Perception (Paris, 1945), Routledge, 2002, p.478.
- Michel Collot, 정선아 옮김, 『현대시의 지평구조』, 문학과 지성사, 2003,

15-56쪽.

Philip Ellis Wheelwright, 김태옥 역, 『은유와 실재』, 한국문화사, 2005,
57-59쪽.

Rudolf Arheim, 김재은 역, 『예술 심리학 하』, 이화여자대학교 출판부,
1984, 445쪽.

Susan Sontag, 이민아 옮김, 『해석에 반대한다』, 도서출판 이후, 2002,
75쪽.

Yvonne Duplessis, 조한경 옮김, 『초현실주의』, 탐구당, 1983, 35-43쪽.

<Abstract>

The Describe of Artist's life and Sense
- centering around Kim Choon - Soo's series-poem,
〈Lee jung seop〉 -

Kim, Seong-Lee

The aim of the researches is the describe of artist's life and sense of series-poem 〈Lee jung seop〉. Kim choon-soo was interested in painting and he used a painting techniques on describe a image. This thesis will carry out research on techniques of Cezanne and action painting techniques of Jackson Pollock in series-poem 〈Lee jung seop〉.

Series-poem 〈Lee jung seop〉 appear an fantasy and a montage in the form of techniques of building a image. An fantasy make leave the boundary between times and space out of things and building a surrealistic image.

Cezanne made a drawing in the way of removing of line which is boundary of things and communicating things. An fantasy and Cezanne have much in common, which things communicate with each other beyond a boundary.

Montage is a way of arrangement of things. This way have done good in building a new whole by connecting a part. Jackson Pollock made a painting in the way of scattering a colors without rule. This is finding a meaning beyond he's vision. Montage in a series-poem 〈Lee jung seop〉make an image in the same principle of Jackson

Pollock's action painting.

Kim choon-soo made an cosmos in chaos to add an accident. This way show a flowing of times in the inside. This shows a process of sublimating a anguish in a art. The painting image of series-poem <Lee jung seop> is similar to a way of pictures. This shows relation between painting image and techniques.

Key Words : series-poem <Lee jung seop>, image, painting techniques of Cezanne, action painting techniques of Jackson Pollock, fantasy, montage, anguish, sublimation, accident.

■ 논문접수 : 2009년 11월 10일

■ 심사완료 : 2009년 12월 5일

■ 게재확정 : 2009년 12월 10일