

《시인부락》파의 '해바라기'와 동물 기호에 대한 연구*

- 니체 사상과의 관련을 중심으로 -

신 범 순 **

I. 《시와 소설》에서 추구된 '목록판 장'의 주제와 《시인부락》파의 계승

1930년대 후반의 시단은 니체 사상이 광범위하게 확산된 시기였다. 그것은 카프 시기의 마르크스주의 사상의 유행에 비견할 만하다. 표면적으로 보면 그것을 대체했다고 보이기까지 할 정도이다. 카프 진영의 김남천이 당시 젊은 문인들이 보들레르적인 蝨蟲에 먹히우며 퇴폐에 물들었다고 한탄한 것은 그 때문이다. 그런데 그는 사실은 그 배후에 있는 니체적 현상을 간과하지 못했다. 그가 대표자로 지목한 이상이야말로 니체 사상을 심도있게 돌파해간 시인이었다. 그의 거울 기호에는 니체의 거울 개념이 스며있었다. 이상이 가담했던 구인회의 동인지였던 《시와 소설》에 발표된 주요 작품들에도 니체 사상이 깃 들어있다. 필자는 다른 글에서 이상의 〈가외가전〉과 김기림의 〈제야〉 정지용의 〈유선애상〉 그리고 박태원의 〈방란장주인(星群의 一節)〉 등을 니체의 짜라투스트라적 주제와 연관시켜 분석했다.

우리 땅에서 순수한 니체주의를 발견할 수는 없으며 그러한 것은 바람직한 것도 아니다. 여기서 니체를 추종하는 순수한 맹목적 사도가 있다면 그는 2류적인 아류에 불과할 것이다. 그러나 30년대 시인

* 본 논문은 한국언어문화연구원이 주관하는 제1회 학술연구지원금으로 쓰여진 것임.

** 서울대학교 국어국문학과 교수

들은 니체적 주제와 다른 기풍들을 뒤섞으면서 자신들만의 독특한 요리를 만들어냈다. 이상과 김기림 그리고 후에 서정주와 오장환 등은 자신들만의 독자적인 예술적 성취를 보여주었다. 그 수준들은 그 이후 현재까지 넘볼 수 없는 경지이다. 이상은 자신의 〈오감도〉 시편들을 보들레르의 『악의 꽃』에 비유하기도 했었다. 그에게서 보들레르적인 면모를 일부 느낄 수 있을지도 모른다. 그러나 전체를 관통하는 사상적 이미지는 니체적인 경향이 강하다. 그리고 그것들조차 결국은 자신의 어떤 생각을 말하기 위한 문학적 패션의 일부였다.

우리는 이렇게 사상과 패션의 두 차원에서 1930년대 후반을 풍미한 니체적 현상의 일단을 살펴보려 한다. 지금까지 너무 이 분야가 연구되지 않았기 때문에 사실 ‘풍미’라는 말조차도 지나친 과장법으로 생각될지 모른다. 그러나 앞으로 계속될 필자의 글에서 이 부분은 상당한 정도 해명될 수 있을 것이다. 본고는 그러한 일련의 본격적인 작업을 위한 일종의 예비작업이다.

이러한 니체주의가 30년대 후반에 갑자기 확산된 이유는 무엇일까? 그것은 카프의 쇠퇴라는 현상을 비집고 나타난 테카당스적 현상에 불과한 것인가? 그러나 카프 작가나 비평가들이 이러한 현상을 주도한 것은 아니다. 그들 중의 여러 사람들이 이념의 방향을 잊고 테카당스적 면모를 보여주기는 했지만 니체적 사상으로 길을 바꾼 것은 아니다. 신남철 같은 비평가가 니체철학을 몇 번 언급한 것도 그의 사상적 방향전환으로 보기는 어렵다. 대부분의 사회주의자들은 자신들이 파시즘 철학가로 낙인찍은 이 사상가에 귀의할 용기를 갖기 어려웠을 것이다. 그리고 사회주의에 대한 니체의 강렬한 혐오와 비판을 그들이 넘어서기도 힘들었을 것이다. 니체와 사회주의는 너무나 대극적이어서 카프의 쇠퇴 이후 그들이 니체를 대안으로 삼을 수는 없었다. 니체와 마르크스는 호환적으로 대체될 수 있는 사상가가 아니었다.

필자는 30년대 중반 이후 소리없이 번져간 니체주의가 양면성을 갖고 있다고 생각한다. 그것은 혁신성과 은폐성이다. 그것은 신랄하게

기존 가치체계와 사회 정치체계를 비판하고 뒤흔든다. 특히 근대적인 학문과 사회, 정치체제에 대해서 그렇다. 그러나 그의 '초인사상'은 기존의 사회 문화 체제 속에서 수용되기 어렵다. 그것은 하나의 폭탄과 같은 것이어서 근대 이전이나 근대 이후에도 광기의 영역으로 제외될 수밖에 없는 것이었다. 박태원이 초기 작품에서 이 문제를 다뤘다. 기존 사회의 정상 체제에서는 광기의 영역으로 추방할 수 밖에 없는 것, 이것을 예술가들은 자신의 중심 주제로 끌어온다. 그들은 이 위험한 지대를 거닐며 그 사상의 열기와 폭발력을 드러내려 한다. 그것을 정면으로 드러내면 그들도 사회에서 추방될 것이다. 따라서 그들은 그것을 한편으로는 그 불온성을 은폐하고, 자신들의 개별적인 이야기들처럼 변장시키며, 낯설고 충격적인 기이함으로 흥미를 유발한다. 박태원이 초기작 〈적멸〉에서 다룬 문제가 바로 그것이다. 그는 후에 『시와 소설』에 발표한 〈방란장주인(—星群의 일절)〉과 그 연작인 〈星群〉에서 이 광기의 영역을 예술적으로 변화시켜 선보였다. 그것은 이제 예술가들의 영역으로 이야기된다. 사회에서 볼 때 별 쓸모없을 것 같은 예술가들 또는 예술가 지망생들은 무엇으로 사는가? 그들은 사회의 어느 부분에 존재해야 하는가? 그리고 그들은 이 세계에서 왜 별무리(星群)가 되어야 하는가? 니체는 이 별무리가 '스스로 굴러가는 수레바퀴' 임을 강조했다. 그들은 아무리 작게 빛날 지라도 스스로의 힘으로 빛나며, 스스로의 힘으로 운행한다. 이 별들의 수레바퀴가 되기 위해서 그리고 그들끼리 하나의 무리가 되기 위해서 모여든 가난한 예술가들의 공동체를 그런 것이 박태원의 〈방란장 주인〉이다.

아마도 우리는 이것을 배경에 놓고 함께 실린 정지용의 〈유선애상〉과 이상의 〈가외가전〉을 읽어야 하리라. 그렇게 하면 그러한 작은 별들의 수레바퀴들이 본 무대에 서기 위해 어떠한 혹독한 고난의 길을 걸어야 하는가를 알 수 있다. 정지용은 예술적인 고귀함의 길을 추구하는 예술적 역정을, 그 역정에 실패한 자의 회고담을 통해 거꾸로 보여준다. 이상은 〈가외가전〉의 난해한 시를 통해, 혹형에 씻기

우면서도 세계적인 사상의 무대에 올라서야 할 예술가들의 이미지를 보여준다. 암시적인 알레고리를 통해 당시 국제적인 정치상황까지 모두 총 동원하여 사상 투쟁의 풍경을 보여준 것이다. 세계적인 사상의 난간에 올라서기 위해서는 이러한 국제적 상황 전체에 대한 자유가 있어야 하며, 그러한 것들을 다스릴 관점까지 자유되어야 한다.

식민지 상황에서 우리 스스로의 힘으로 굴러가는 수레바퀴가 되어야 한다는 명제는 무엇이었겠는가? 일본이 자신들의 논리를 펴면서 식민지 지배를 합리화하고 전쟁을 확산시킬 때 우리 나름대로 세계정치 상황에 대해 독자적인 사상의 무대 위에 서서 발언해야 한다는 것은 무엇이었을까? 『시와 소설』에 실린 몇몇 시와 박태원의 소설은 니체적 문맥을 통해 읽었을 때 그저 예술사조나 기웃거리고 흉내내는 문학주의가 아니다. 그것들은 은폐된 정치 사회적 텍스트의 충위를 내포하고 있다.

이상은 여러 시편에서 인공화 된 채 생명력이 오그라들어버린 지구 이미지를 ‘地球儀’로 표상했다. 〈且8氏의 출발〉은 이러한 황무지의 생식력을 자극하기 위한 막대기(곤봉)의 곡예술¹⁾에 대한 이야기를 한다. “지구를 挖鑿하라”고 하면서 그는 곤봉을 황무지에 꽂는다. 그는 황무지적인 ‘지구의’를 앞에 놓고서 “輪不輶地”라는 질문을 던진다. ‘수레바퀴가 땅에서 구르지 않는다’는 것은 황무지에서 ‘생명의 제 1운동’이 멈춰선 것을 의미한다. 그가 이 시를 〈출판법〉과 〈대낮〉 사이에 배치시킨 것도 의미심장하다. 〈출판법〉은 고발과 검거와 탈

1) 곡예술사들의 마술지팡이와 연관된 곤봉을 그는 아크로바티와 연결시키고 있다. 근대적 황무지에서 생명력이 사라진 나무인 막대기 곤봉을 황무지의 갈라진 땅에 꽂아 자라게 하는 마술을 시인은 선보여야 할 것이다. 생명의 솟구침은 그 자체가 마술이다. 스스로 움직이는 이 운동을 니체는 ‘제1운동’이라 했다. 니체의 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』(이하 『짜라투스트라』), 황문수역, 문예출판사, 2004, 123쪽 참조. 니체는 『짜라투스트라』의 목록판 장에서 황무지화된 낡은 민족들의 지층을 뒤흔드는 지진 속에서 솟구치는 샘을 이야기했다. 이상은 니체의 절퇴와 곤봉의 사상을 〈且8氏의 출발〉에서 植木의 마술로 바꿔놓았다.

옥과 암살 등의 단어들을 통해 극도로 겸열과 감시체제가 심한 경찰 국가적 상황을 암시한다. “나는 雪白으로 暴露된 骨片을 주워 모으기始作하였다.” 등과 같이 파악하기 어려운 실험적인 이미지들을 나열함으로써 그는 이 시가 정치적 의도가 있는 시가 아님을 보여주려 한다. 그러나 이 시를 〈且8氏의 출발〉과 〈대낮〉에 연결시키면 서로 다른 관점으로 파악된 근대세계의 일면들에 대한 강력한 비판으로 읽힌다. 〈대낮〉은 니체의 초인 사상의 이미지로 제시되는 ‘정오’에 대한 패러디이다.²⁾ 아메리카의 대도시화된 풍경 속에서 ‘얼룩 고양이’ 꼴을 하고 태양군의 틈사구니를 쏘다니는 시인을 노래한 것이다. 이러한 이미지들은 니체의 현대적인 ‘교양의 나라’에 나오는 얼룩 패션의 의미를 알지 못하면 이해하기 어렵다. 수많은 인공태양들이 떠오르고 그것이 삶의 영역을 밝히고 리듬이 되는 대도시에서 얼룩 패션은 자신만의 독자적인 시대 정신과 삶의 양식을 갖지 못한 현대인들의 가난함을 드러낸다. 여기서 ‘얼룩 고양이’의 인공태양들은 ‘짜라투스트라의 태양’과 반대되는 지점에 놓여있다.

우리는 이상이 〈날개〉처럼 언뜻 유곽에서 살아가는 한 룸펜 지식인의 일상을 그린 것 같은 이야기에서도 이러한 니체적 태양의 이미지들이 작동되고 있음을 짐작해볼 수 있다. 주인공이 볼록렌즈로 화장지를 태우는 장면이나 마지막의 유명한 정오의 싸이렌 장면 등이 그렇다. 광대한 일상의 무의미한 사소한 행위들과 의식들에 끼어있는 이 단조로운 또는 규칙적인 것들 속에 이 태양 사상이 묻혀있다. 거기서 질식하고 있다. 그것은 당시의 사회체제 속에서, 그리고 그것을 유지 관리하려는 권력의 감시체제 속에서 질식하고 있었던 것이다. 그러나 그것은 역설적으로 바로 그러한 어둠 속에서 존재하고 자란다.

니체적 사상의 양면성이 우리 현실에서 은밀하게 적응하고 확산된 것은 당시 상황 때문이기도 하다. 그것은 카프 운동이 억압될 정도로

2) 니체의 『우상의 황혼』에서 이 ‘정오’는 “그림자가 가장 짧은 순간” “가장 긴 오류의 꼴” “인류의 정점” 이런 표현으로 나타난다. 청하관 니체 전집 『우상의 황혼』 42쪽.

극심한 검열과 탄압의 시대가 도래한 것과 연관된다. 일제는 처음에는 사회주의 사상보다 민족주의 사상을 더 위험한 것으로 보고 그것을 극심하게 탄압하거나 회유했다. 그 부분이 일단 진정 국면으로 된 이후 계급투쟁으로 사회를 뒤흔드는 사회주의 운동이 탄압 대상이 된 것이다. 아마도 민족운동의 어떤 부분이 사회주의 운동으로 변신한 것도 그러한 탄압의 이유 중 하나가 될 것이다. 이러한 탄압이 한층 강화되기 시작할 때 니체주의가 확산되었다. 그것은 카프나 기타 민족운동단체와 달리 어떤 조직도 없이 움직이는 사상이었다. 그리고 니체 사상의 표현 자체가 매우 시적이어서 정확하게 그 의미를 파악하기 어려웠고, 어떤 볼온한 생각이 담기 있다고 눈치 채도 그 시적인 어구만으로는 뚜렷하게 치별할만한 근거를 포착하기가 불가능했을 것이다.

그런데 니체 사상은 제국의 입장에서 볼 때는 근본적으로 불온한 것이었다. 그것은 강력하고 거대한 국가를 괴물로 취급해서 그것을 괴멸시켜야 할 것으로 보기 때문이다. 그리고 대동아주의로 나아가면서 주변 민족과 종족들을 모두 하나로 통합하려는 제국의 움직임과 반대로 니체는 각 민족과 종족의 독자적인 가치와 독자적인 삶을 주장하고 있기 때문이다. 니체는 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』의 3부 12장 <낡고 새로운 目錄板에 대하여>(필자가 ‘목록판 장’이라고 부르는)에서 이러한 주장을 했다.

묘하게도 니체의 ‘목록판 장’이 담고 있는 혁신적인 주장은 니체 연구자들에게조차도 별로 주목되지 않았다. 그것은 서구의 진보적인 학자들에게도 걸끄러운 것이지 않았을까? “낡은 민족들의 지진 속에서 새로운 샘이 용솟음친다.”³⁾ 그는 여러 ‘새로운 민족들’의 탄생을 기대했다. 사상의 지진으로 여러 가지 내적인 힘과 은밀한 일들이 드러날 것을 기대했다. 그러한 샘을 위해 마음들이 모이고 그 마음들을 뭉쳐서 새로운 민족으로 도약할 강렬한 ‘하나의 의지’를 기대한 것이다.

3) 프리드리히 니체, 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』 3부 12장 25절, 353쪽.

이 ‘목록판 장’의 혁신적인 내용은 그러나 여러 가지 비유와 알레고리적 이미지로 구성되어 있어서 쉽게 그 내용을 파악하기 어렵다. 아마도 니체 사상의 이러한 특징 때문에 특히 시인들이 니체 사상에 몰려들었다고 생각된다. 그리고 저항적인 움직임들이 니체의 이 다층화된 민족 개념의 혁명성에서 자신들의 길을 찾았을지 모른다. 그것은 소수적으로 고립된 상태에서도 작동될 수 있는 것이었다. 사회주의자들보다는 그 이외의 사상적 경향들 즉 무정부주의와 민족주의 경향을 갖는 사람들 가운데 니체에게 귀의했던 사람들이 많았을 것이다. 흔히 생명파의 대표자로 윤위되는 유치환의 니체주의도 그려했을 것이다. 그는 무정부주의자 하기락 그룹의 일원이었다.

‘목록판’ 장을 주제로 회동한 것 같은 모습을 보인 『시와 소설』의 구인회 멤버들은 어떨까? 모더니스트로 알려진 이들의 작품을 그저 모더니즘 사조로만 평가하는 것이 과연 온당한 일일까? 그들은 카프와 대별되는 순수한 문학주의 그룹인가? 아니면 니체의 급진적인 사상을 난해한 또는 실험적인 문학적 패션에 담아 은밀한 폭탄을 만들던 전위 그룹인가? 그들과 민족주의 시인이며 학자로 알려진 이병기와의 관계는 어떤 것인가? 이병기가 식민지 전 기간에 걸쳐 쓴 일기인 『가람일기』를 보면 구인회와의 관계가 상당히 돋독함을 알 수 있다. 그는 정지용 이태준과 교류하면서 난초의 사상을 전파했다. 그것은 한마디로 말해서 ‘고결함의 정신’ 이었다. 그것은 니체의 ‘고귀함의 길’ (목록판 장에서 제시된)과 어떤 관련을 갖는 것일까? 결국 구인회의 중심멤버들인 이태준 정지용과 박태원은 모두 『문장』지에서 합류했고 거기에는 이병기가 있지 않았던가? 이병기는 일찍이 대종교의 역사 작업에 동참한 적이 있다. 그는 김교현이 주도한 『신단실기』 교열 작업을 맡았다. 이병기의 시조 연구는 그러한 역사 사상 운동의 문학적 측면이지 않았을까? 그가 난초를 통해 여러 문인 학자들의 대부노릇을 한 것에는 그러한 대종교적 사상운동이 배경에 있다. 따라서 우리는 구인회의 모더니즘을 단순하게 문학적 사조나 기법의 차원에서만 바라보는 잘못을 범해서는 안될 것이다. 그것을 사상의

폐선으로 바라보는 것, 또는 심지어는 민족 운동의 문학적 측면으로 바라보는 것은 어떨까? 강대한 조직이나 활동이 없지만 느슨한 끈에 의해 연결되거나 작품에 나타난 사유와 사상들에 의해 연결되는 점들을 통해 이 운동은 존재했을지 모른다. 이러한 흩어진 점들을 끌어모아 우리는 전체적인 풍경과 거기 숨겨진 사상의 목표와 방향을 알 수 있게 될지도 모른다. 구인회의 작업과 그 이후 그들을 계승한 《시인부락》과 그 이후 신세대 시인들의 작업을 살펴봄으로써 그 전체적 풍경을 구축해보기로 하자.

구인회의 《시와 소설》에서 이상과 김기림, 정지용, 박태원은 매우 함축적인 기호인 ‘길’과 ‘교각’(다리), 그리고 예술가공동체 공간인 ‘다방’을 통해 새로운 사상적 모색을 보여주었다. 그러한 기호의 의미는 니체의 짜라투스트라적 이법으로 말한다면 ‘고귀함의 사상’⁴⁾과 새로운 민족(종족)의 목록판(tablets, Tafeln)을 추구하는 것이라고 말할 수 있다. 그러나 이들이 매우 난해하게 진술한 시적 텍스트를 제대로 파악하기 위해서는 매우 깊이 있는 독해가 필요하다. 그리고 그 것은 상당히 광범위한 지식을 필요로 하는 일이기도 하다. 그들이 독자적으로 구축한 밀실적 언어와 기호들을 파악하기 위해서는 그러한 분위기를 형성했던 대화와 토론과 사색의 장을 알아야 하기 때문이다. 그리고 그들이 어떤 공통적 주제를 일정하게 코드화된 언어들, 이미지들로 이끌어나갔는지 추적해보아야 한다.

김기림의 ‘태양’과 ‘바다’는 분명히 니체의 짜라투스트라적인 기호였다. 이상의 뱀과 까마귀도 짜라투스트라적인 뱀과 독수리의 변형이었을까? 김기림의 나비와 이상의 나비는 니체적 나비의 변주였을까? 이상의 개는 짜라투스트라의 불개와 상관되는 것인가? 김기림의 ‘개’

4) 니체는 고귀함의 가치를 추구하는 사상적 경주에 대해 책의 여러 부분에서 설파했다. 그는 이렇게 말했다. “귀족이 존재하기 위해서는 많은 고귀한 자와 여러 유형의 고귀한 자가 필요하다! 혹은 내가 비유로써 말한 것처럼 〈신들은 존재하지만 하나의 신은 존재하지 않는다는 것, 이것이야말로 거룩하다!〉” (《짜라투스트라는 이렇게 말했다》 337쪽)라고 했다. 그에게 ‘귀족’ 이란 실제 귀족 계급이 아니라 ‘정신적 귀족’을 가리킨다.

(안개에 파묻힌 해저의 도시에서 울부짖는)⁵⁾는 어떤 것인가? 이러한 질문을 통해 우리는 구인회의 핵심멤버로 자리잡았던 두 시인의 니체적 경향이 그들의 시 창작에서 어느 정도 중심적인 지위를 차지했는지 알아볼 수 있다.

이러한 질문을 해보는 것은 단순한 비교문학적 영향관계에 대한 호기심 때문이 아니다. 니체의 사상은 단지 문학적 호기심보다는 제국의 식민지라는 특수한 상황 속에서 지식인들이 처해있던 고뇌와 모색에 관련되어 있다. 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』의 ‘目錄板章’⁶⁾과 그 중에서도 ‘橋脚 節’의 메시지⁷⁾가 구인회 핵심 멤버의 사유에 던진 강렬한 과장을 생각하면 이러한 이미지 기호들을 모두 니체적 태풍의 영향권 속에서 생각하고 싶어진다. 그렇게 되면 개별적인 시 텍스트들에서는 모호하고 난해하게 여겨지던 형상과 어구들이 갑자기 빛을 밝히기 시작한다. 모호함은 분명한 어둠과 빛을 통해 숨겨진 의미들을 울부짖으며 드러내는 것이다.

그것들이 전체적으로 바라보고 있는 것은 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』의 ‘목록판 장’의 주제이다. 즉 고귀함의 길을 따라 민족의

5) 김기림, 〈개〉(《태양의 풍속》중 〈씨네마풍경〉 장에 들어있다). 필자는 이상과 니체에게서 거울과 개의 기호가 어떤 의미를 갖는지 비교 고찰적이 있다. 이에 대해서는 필자의 『이상문학 연구—불과 홍수의 달』(지식과교양, 2013) 523-526쪽을 참조하라.

6) 니체 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』의 3부 12장 ‘낡은 그리고 새로운 목록판에 대하여’(본문에서 ‘목록판 장’이라고 부름)를 가리킴.

7) 필자의 이번 학기 강의록 중 한 부분에서 이상의 〈가와가전〉을 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』의 목록판 장 속에 있는 ‘교각절’과 관련시켜 해석했다. ‘橋脚’ 이란 ‘다리와 난간’이라고 번역되기도 한다. 영어본에서는 ‘bridges and railings’이다. Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, Walter Kaufmann trans. The Modern Library , New York, 1995, p. 201. 이 ‘교각절’에 소개된 “만물은 유전한다”라는 이야기가 박념인의 〈斷想一片〉(《시건설》7집, 1939.10)에 실려있다. “파트라이(만물유전)를 승인하라/ 에비히카이트는 달아난다. 奔馬처럼/ 직선으로 아니고 원형으로 순환한다.” 아마 박념인은 니체의 ‘교각절’을 본 것 같다. 그는 ‘에비히카이트’란 영원성의 독일어를 소개함으로써 그 혼적을 드러냈다.

새로운 삶의 목록판을 작성하는 것이 바로 그것이다. 누가 이 길을 찾아낼 수 있을 것인가? 누가 자신을 희생하면서 새로운 공동체의 운명을 제시하게 될 것인가? 여러 문인들에게 이 절실하며 충동적인 과제가 주어졌다. 구인회의 몇몇 시인이 이 과제와 싸웠다.

시인부락파의 동인들이 구인회의 주제의식을 계승하며 이 과제를 떠맡았다고 생각한다. 그 가운데서도 시인부락파의 중심 멤버인 서정주와 오장환이 특히 그러했다. 이상과의 접촉이 매개항으로 작용했다. 이 글은 『시인부락』파를 초점에 놓고 이 문제를 풀어보려는 것이다.

사실 이러한 니체적 분위기는 『시인부락』파 이외에도 광범위하게 퍼져있었다. 그러나 이 글은 30년대 후반 시단에서 니체의 영향력이 어떤 범위에 미치고 있는지 측정하는 것이 목표가 아니다. 혼히 '생명파'라고 명명된 일군의 시인들 가운데서도 가장 주목되는 『시인부락』 동인들의 시적 경향이 그 이전의 선배 시인들인 이상과 김기람 등과 어떻게 연계되는지, 그리고 그렇게 계승 발전된 시적 양상과 그 의미가 무엇인지 밝히고자 하는 것이다. 이 논의의 초점에 동물기호들이 있다. 나는 이 글(본 논문에 이어질 몇 편의 글)에서 특히 서정주의 〈화사〉에서 등장한 '뱀'의 기호로부터 암흑기에 제시된 오장환과 서정주의 '거북이' 기호에 이르는 동물기호의 양상들과 그 의미를 분석하게 될 것이다. 이들은 몇 개의 고귀한 생명서관 기호를 창조했다. 그 가운데 이 둘 즉 뱀과 거북이 가장 중요한 것이다.

1930년대 후반기 시들에는 갑자기 수많은 동물(곤충을 포함해서) 기호들이 증식된다.⁸⁾ 신세대 시인들에게 이 특성은 두드러져 보인다. 그리고 갑자기 '해바라기' 기호도 증식된다. 태양을 바라보는 이 꽃이 많은 시들에 등장한다. 1930년대 후반의 시단(암흑기 1940년대 초까

8) 윤곤강은 동물시편들을 써오다가 1939년에 『동물시집』을 내게 된다. 민병균은 〈들노리〉(『시학』4집, 1939.10)라는 시에서 고슴도치, 물고기, 노루, 송아지, 송사리, 할미새 등을 언급했다. 이렇게 많은 동물을 한 편의 시에서 다루거나 한권의 시집으로 내는 경우가 동물시편의 수준을 말해주는 것은 아니다. 다만 이러한 예를 통해서 그 당시 동물에 대한 관심이 얼마나 증대되었는지를 확인할 수는 있다.



그림 29 『시인부락』2집 표지. 물고기와 나비, 오리, 말, 새, 박쥐 등 다양한 동물과 곤충으로 표지를 장식했다. 동산과 나무와 풀이 이러한 동물들의 배경 공간을 구성하고 있다. 『시인부락』과 이후 시단에 광범위하게 확산된 동물기호는 창간호 표지의 고갱 그림에 나타나는 뱀과 새와 닭(공작)과 더불어 2집의 이러한 동물기호에서 그 단초를 볼 수 있을지 모른다.

지)에서 동물 기호와 해바라기 기호들은 황무지에 번지는 숲과도 같았다. 그리고 이 시기에 시적인 활력과 수준은 그 어느 때보다 (식민지 전기간 뿐 아니라 해방 이후 현재까지도) 질적으로 높았다. 이러한 양상은 이 시기에 소설 장르가 질적으로 쇠약해졌던 것과 대조적이다. 왜 이러한 현상이 벌어진 것일까?

우리는 시적인 유파나 유행하는 기법과 사조 등과는 상관없이 이렇게 전체적으로 번지는 기호들의 증식 현상에 대해 그 의미를 알아볼 필요가 있다. 어찌

면 이러한 기호들의 증식 현상은 사조나 기법보다 더 중대하고 본질적인 어떤 현상을 암시하는 것이 아닐까? 당시 현실적 상황(전쟁 분위기가 고조되어가는)과 이러한 현상이 더 긴밀하게 대응되는 것이 아니겠는가?

이러한 현상을 나는 ‘문화생태론’ 이란 새로운 개념으로 접근해보고자 한다. 어떤 문화적 기호들의 중식은 그 기호들로 구성된 문화적 종의 생태와 밀접하게 관련된다. 한 특정한 문화적 종의 성장과 확산 진화 등이 문화적 종의 생태를 결정할 것이다. 한 문화적 종의 확산을 단순히 사회(정치경제)적으로 좋은 환경에 의한 것으로 생각하기 쉽다. 그러나 그렇지 않다. 어떤 종들은 전쟁과 같은 혹독한 환경에서 더 치열하게 형성되고 성장하기도 하기 때문이다. 문화는 사회환경과 평행하지 않는다. 사회환경이 열악해지면 그것을 치유하기 위한 문화적 종들이 탄생하고 확산된다. 문화적 종들을 사회적 단계의 결정론으로 환원시키지 말기를 바란다. 즉 근대문학을 근대사회에서 만들어진 결과물들로 바라보는 것이 그러한 예이다. 많은 연구자들이 그러한 관점을 갖고 있다.⁹⁾

9) 필자의 ‘문화생태론’에 대해 강의를 하는 과정에 김건형 학생의 질문에 답하면서 그 한 부분을 정리하게 되었다. 그 부분을 실어본다. 김건형의 질문은 3개 항에 걸쳐있는데 첫 부분에 대략적으로 요약되어 있다. 그 부분은 이렇다. “우선 강의록에 앞서서 선생님께서 수업시간에 종종 말씀하신 문화 생태학에 관한 질문을 드리고 싶습니다. 문화 생태학이라는 관점 자체가 제기하는 문제의식에 매우 공감하며 흥미롭게 들었습니다. 그런데 이 문화 생태라는 것을 작가의 의식 차원에서 접근하는 것인지, 문화적 공통성의 차원에서 접근하는 것인지, 혹은 민족적 무의식의 차원인지, 언어적 무의식의 차원인지, 여러가지 범주들을 고려해야 하는 것이 아닌가 하는 궁금증이 들었습니다.” (2013. 5.25)

나의 답변은 아래와 같다.

“문화생태론에 대해 질문한 부분은 나도 고민하고 있는 부분 중의 하나이지요. 김군은 그것을 작가의식의 차원, 문화적 공통성의 차원, 민족적 무의식과 언어적 무의식의 차원 등을 구별하거나 그러한 몇 가지로 구성된 범주를 갖고 고민하고 있는 것이지요. 괜찮은 생각입니다. 내가 『노래의 상상계』에서 ‘수사(수스토리)’ 개념으로 접근한 것은 몇 가지 층위들이 충충 적으로 복합된 흐름 내지 조직(텍스처)을 염두에 두었던 것이었습니다. 예를 들어 고대의 ‘산유화’ 개열 노래들이 여러 시간대를 거쳐 육당이나 김소월에게 이어지는 것을 추적할 때 작가의식과 의도만으로 그 모든 것을 이어붙일 수는 없을 것입니다. 민요(메나리)의 형성과 전승은 개인과 집단, 의식과 무의식이 서로 이어지고 겹쳐지는 맥락 속에서 이루어지기 때문이지요. 과연 우리가 어떤 작업을 할 때 어디까지가 의식이고 어디부터가 무

의식일까요? 그러한 경계선 분할이 분명하게 있거나 한 것일까요? 의식과 무의식은 상당 부분 겹쳐서 작동하는 것이 아닐까요? 이러한 몇 가지 범주를 갖고 논의할 때 개별적인 사례들을 들어서 분석할 때 어떤 것이 더 중요하게 다루어져야 할 것인가가 문제가 될 것입니다.

내가 문화생태론을 제시할 때 염두에 둔 것은 일단 사회구조와 한 작가의 물질적 경제적 현실이 한 개인의 의식을 규정하고 그 의식에 의해 작품 내용이 결정된다는 그러한 관점을 전복시키기 위한 것입니다. 문화생태란 한 개인의 범주를 넘어서 작동하는 것이란 관점이 거기 있습니다. 그리고 그것은 한 사회의 범주를 넘어서 작동하기도 합니다. 우리는 다양한 문화 생태적 양상들을 추적할 필요가 있겠지요. 한 마디로 추상화시킬 수 없을 정도로 다양합니다. 어떤 종교적 문화들은 몇 세기를 거쳐 본질은 변하지 않고 시대마다의 패션을 갈아입을 뿐입니다. 그러나 한 시대 사회가 만들 어내는 문화적 특성들은 이태울로기적인 성격을 갖고 있지요. 특정한 사회 구조와 직결된 문화들은 그 사회가 붕괴되면 같이 끝나버리죠. 그런데 문화란 항상 특정한 사회에 의해서 그러한 사회를 통해서만 만들어지는 것은 아닙니다. 오히려 여러 사회를 관통하면서 서로 투쟁하는 몇 가지 문화적 양상들을 볼 수도 있겠지요. 그러한 문화들은 자신들의 특성과 맞는 사회 구조를 만들기 위해 서로 투쟁한다고 볼 수 있습니다.

한 개인의 예술과 사상도 문화적 범주에 들 수 있겠지요. 그의 창작이 광범위한 보편성으로 상승 확산되지 않았다 해도 그의 문제의식이 매우 중요한 것이 될 수 있습니다. 니체의 사상은 그가 속한 사회뿐만 아니라 역사대 수많은 시기의 서로 다른 사회들을 모두 비판하고 그러한 사회적 삶을 극복하려는 사상을 전개하고 있습니다. 그의 사상이 근대시기 근대사회에서 만들어졌다고 해서 그것을 근대적 사상, 근대사상이라고 해버리면 이러한 그의 사상적 특성은 매우 공허하게 되는 것입니다. 그의 사상은 물론 홀로 고립된 것은 아니며 여러 다른 사상과 예술들과 교류하면서 형성된 것입니다. 이렇게 서로 연관되고 서로 흘러가며, 서로 흡수하는 예술과 사상, 학술 등을 문화생태로 보는 것입니다. 작가는 그러한 현상의 한 요소가 되지요. 작가는 한번 창작하면 자신의 창작물로부터 독립되고, 창작물 역시 독립적으로 움직이게 됩니다. 수많은 창작물들이 서로 어떻게 무리를 짓고, 또 어떻게 흘러다니는 것일까요? 그러한 것들을 수용하는 사람들이 분명 존재하지만, 사람의 역할만 있는 것은 아닙니다. 창작품 자체의 의미와 힘, 그리고 아우라, 그것의 인기 등이 스스로를 밀어붙이는 것입니다. 그 밀어붙이는 힘은 몇 세기를 관통해가기도 하고, 그만큼 많은 공간들을 가로질러 가기도 합니다.

따라서 문화생태론을 선조적인 시간과 공간을 다루는 역사학과 사회학에 귀속시키거나 종속시키는 방식으로는 포착할 수 없습니다. 그에 대해서

문화적 종들을 특정한 사회에 뿌리박고 자라나는 유기체 정도로 생각하는 것이 문제이다. 이 선입견을 깨뜨리기 위해 나는 문화생태론의 관점을 제시하려는 것이다. 문화생태는 문화적 종들의 바다와 숲과 들판이며 정원이다. 그것은 사회의 범주를 훨씬 넘어서서 존재하며 활동하고, 번식하며 번성한다. 그것은 진화하거나 퇴화하기도 한다.¹⁰⁾ 그것은 사회의 여러 영역들을 넘나들고, 거기에 생명과 활기를 주며, 사회의 성장을 이끌어가기도 한다. 그러나 어떤 문화적 종들은 자신들의 특성과 맞지 않는 사회체계를 습격한다. 사회의 여러 영역들에 스며들어 사회를 파괴하려 한다. 그리고 그것은 한 사회 영역을 넘쳐나서 사회적 국가적 경계를 넘어 다른 사회를 덮치기도 한다. 마치 생물학적 종이 전파되어 다른 지역에서 새로운 생태를 이루는 것과도 같이 문화적 종도 그러한 것이다.

우리의 경우 1930년대에 나체 사상과 연관된 기호들이 전파되고 중식되었다. 이것은 마르크스 사상 즉 사회주의 사상이 전파되고 중식되는 결과는 상당히 대조되는 방식으로 진행되었다. 즉 어떤 사회 정치적 조직같은 것도 결성되지 않았고, 명료한 강령이나 이론체계나 개념체계 같은 것도 명시적으로 만들어지지 않았다. 그것은 소규모의 잠정적인 모임들을 통해서 전파되고 번식되었다. 구인회 같은 것이

는 다른 방식의 다양한 접근이 필요합니다. 나는 '문화생태론' 이란 개념을 '세계의 종적 생태적 구성'과 연결 결합시키기 위해 제시한 것입니다. 생태계의 전화에 발을 맞추기 위해 제시된 것이 '문화생태론'인데 여기서 '문화적 종' 이란 개념을 전제하고 있습니다. 이 문화적 종을 어떠한 것으로 규정할지 논의해야 할 것입니다. 기존의 장르와 다른 방식의 개념규정이 필요합니다. 『노래의 상상계』에서는 '산유화' 와 '산유해' 도 그러한 종 개념으로 과악된 것입니다. 그렇게 본다면 그러한 노래의 어떤 종들은 단지 한 작가 개인의 창조에 의해서만 결정될 수 없는 객관적 주제와 양식 등이 있다고 보입니다. 그러한 것이 생명이 길게 갈 때 그것은 문화생태의 한 요소가 되는 것입니다.

김군의 고민 덕분에 내 생각을 조금 정리하게 되었군요, 내 미래의 책 내용을 미리 조금 준비해보는 것도 괜찮을 것 같군요." (2013. 5. 26)

10) 필자는 『노래의 상상계』의 한 장에서 '산유화' 와 '산유해' 를 노래의 한 종으로 과악해서 그것의 전화와 퇴화 양상을 추적해 보았다.

그러한 예의 하나이다. 구인회는 조직이나 강령 같은 것도 없었다. 따라서 공식적인 회합을 갖는다고 해보았자 공식적인 문건을 남기는 것도 별로 없다.

그러나 이러한 소규모 모임들의 비정기적인 활동이 큰 파장을 일으킨다. 몇몇 사람들의 우연한 만남으로 대화와 토론이 벌어지고 그로 인해 어떤 기호들이 전파되고 증식된다. 마치 물결이 멀리 퍼져나가는 파장의 운동처럼, 나비 춤에 의한 카오스적 운동처럼 그렇게 기호들이 전파되고 증식되는 것이다.

구인회 기관지 『시와 소설』에서 시도되었던 ‘고귀함의 길’(새로운 목록판을 만들기 위한)에 대한 탐색은 그 뒷 세대 시인들에게 계승되었다. 니체 사상의 핵심으로 보이는 ‘목록판’ 장의 주제(새로운 민족의 생명서관 창조에 관한 주제)는 1930년대 중반 이후 일제의 침략적 분위기와 함께 더욱 무서운 괴수로 변해가는 식민지 국가의 武力的 공포 속에서 더 치열하게 탐색되고 추구되어야 할 것이 되었다. 마치 은밀한 사상적 계릴라들처럼 시인 작가들은 제국의 권력과 대항하는 새로운 민족의 목록판 기호들을 암호식 코드로 전파시키고 증식시켰다. 예를 들어 뱃과 개구리, 두꺼비, 거북이, 카인, 칼 등의 기호들이 있다. 시적 이미지와 비유, 알레고리 등이 은밀한 상자가 되었다.¹¹⁾

11) 필자는 이번 학기 강의에서 이 문제를 집중적으로 다뤘다. 특히 두꺼비와 거북이 기호는 1930년대 말과 암흑기의 기호적 투쟁의 중심에 놓인다. 김광섭의 『음두꺼비』와 김동리의 『두꺼비』에서 두꺼비는 일제를 암시하는 능구렁이에게 먹히지만 결국 능구렁이를 죽이고 그 뱃속에서 새끼들을 부화함으로써 새로운 세상을 창조한다는 메시지를 던진다. 고난과 희생과 창조(부활)의 메시지를 던진 것이다. 오장환의 『연화시편』과 서정주의 『거북이』에 나오는 거북이는 암흑기의 혹독한 어둠을 견뎌내면서 오랜 종족적 생명을 유지하려는 모습을 보인다. 이 거북이는 자신의 껏 속에서 종족적 생명의 흐름을 보존하고 있다. 추운 겨울밤의 어둠을 견디는 거북이는 고난의 세월을 겪으며 능구렁이 뱃속에 잠겨있는 두꺼비에 해당한다고 볼 수 있다. 암흑기 생명기호의 마지막을 이 거북이가 장식했다.

II. 《시인부락》의 사상 경향과 〈해바라기의 碑銘〉

『시와 소설』(1936.3)이 간행된 몇 개월 후 《시인부락》 1집 (1936.11)이 창간되었다. 서정주와 오장환은 그 잡지의 주역이었다.¹²⁾ 12명의 동인이 기록되었다. 속표지 뒷면에 기록된 동인 명단에는 12명의 이름이 가나다 순으로 적혀있다. 김달진, 김동리, 김상원, 김진세, 여상현, 이성범, 임대섭, 박종식, 서정주, 오장환, 정복규, 함형수 등이다.¹³⁾ 후에 서정주와 오장환의 시에서 '12명의 결의 형제' 이미지가 나타난다. 오장환은 '정신적 형제애'를 노래했다.¹⁴⁾ 12개의 꽃잎으로 만들어진 해바라기 꽃이 서정주의 〈웅계 상〉(1939.5)에

12) 서정주는 한 글에서 《시인부락》 창간에 대해 간단히 이야기했다. 그는 해인사에 머물다가 서울에 올라와서 함형수, 여상현, 이성범과 같이 잡지를 창간했다. “그해 가을 나는 다시 서울에 올라와서 亨洙와 尚玄이와 成範이들과 같이 《시인부락》이라는 시동인지를 창간하였다. 이때 새로 우리 패들 가운데 뛰어들어온 사람에 오장환 군이 있다. 그들과 같이 여전히 나는 서소문엘 다니며 배갈을 마시었다. 가끔 유곽에도 다니었다.” (서정주, 『속 나의 방랑기』, 《인문평론》 1940.4. 73쪽) 오장환이 이 잡지 준비팀에 뒤에 뛰어든 것이 이것으로 확인된다. 그러나 그의 시적 역량을 알고 있는 서정주가 그 뒤에 그와 주로 어울린 것도 사실이다. 따라서 《시인부락》의 주역을 이 둘로 보는 것이 합당하지 않을까?

13) 《시인부락》 창간호 〈후기〉를 보면 14인이 잡지를 만든 것으로 되어 있다. 이 〈후기〉는 서정주가 쓴 것인데 속표지 뒷면에 기록된 12명의 동인 외에 2명이 누구인지 알 수 없다.

14) 오장환의 수필 〈팔동잡문〉(조선일보 1940. 7.20-25)을 참조하라. 거기서 그는 “우리가 저인상의 同類와 형제의 일을 이야기하고 과장하려고까지 하는 마당에—”라고 말했으며, “정신상의 형제여! 육신상의 同氣가 아니라 정신상의 형제여! 모조리 내 앞에 집합을 하라!”고 외쳤다.

특히 서정주와 오장환은 형제 이상의 관계였다. 서정주의 회고에 의하면 그들은 정신적 쌍둥이였다. “시인 오장환이라면 나와는 1936년에 낸 시 동인지 《시인부락》 때부터의 가장 가까운 친구로 한 동안은 두 쌍둥이 아이처럼 늘 맞붙어 다니며 지내던 사이인데—”(《서정주 문학 전집》 3. 일지사, 248쪽) 이 정신적 형제 관계는 서정주가 친일에 기울어진 이후 깨어진 것 같다. 해방 이후 서울 어느 곳에서 마주쳤을 때 오장환은 서정주를 의연하고 지나가버렸던 것이다.

나타난다. 오장환은 〈귀향의 노래〉¹⁵⁾에서 그 이미지에 화답했다. 이 매우 독특한 12꽃잎 해바라기를 ‘시인부락’의 문화적 종의 표지로 삼을 수 있지 않을까? 『시인부락』의 첫 시인 함형수의 〈해바라기의 비명〉과 〈후기〉를 읽어보면 ‘해바라기’와 ‘태양’이 이 이 동인지 앞뒤를 장식하고 있음을 알게 된다. 이것은 태양과 해바라기가 이 동인지의 사상적 표지임을 드러낸 것이 아닐까? 서정주의 〈후기〉를 읽어보면 ‘시인부락’이 예술가 공동체 개념으로 결성된 것임을 알 수 있다.

될 수 있는 대로 우리는 햇볕이 바로 쪼이는 위치에 생생하고 젊은 한 개의 詩人部落을 건설하기로 한다. 뒤에로 까마득한 과거에서 앞으로 머-느 미래를 전망할 수 있는 곳---이미 병들은 벗들에게는 좋은 요양소 오히려 건강한 벗들에게는 明日의 출발을 위한 충분한 滋養이 될 수 있도록 여기 이 未曾有의 아름다운 工事が 하로바삐 완성될 날을 기다리면서 우리 열 네 사람은 준비공작에 착수하였다.

별씨 여기다가 꼭 무슨 빛깔있는 旗幟를 달아야만 멋인가?

우리의 공사장을 찾어오는 빛의 種族과 衣裝을 審問하도록 가지 우리는 가깝고 싶지는 않으니 피리를 갖았건 나발을 가졌건 또 무엇을 가졌건 마음노코 그는 그의 최선과 진실을 보일 수 있는 것이다.

사람은 본래 개성과 口味가 각각 달려 억제를 당할 때에는 언제나 유쾌하지 못한 것이니 우리는 우리部落에 되도록이면 여러 가지의 果實과 꽃과 이를 즐기는 여러 가지의 식구들이 모여서 살기를 희망한다.¹⁶⁾

서정주는 일종의 ‘시인부락’ 결성 선언문과도 같은 이 글에서 두 가지 점을 강조한 것 같다. 하나는 ‘시인부락’이 니체적인 태양사상과 영겁희귀 사상의 깃발을 내걸고 있다는 점을 강조한 것이다. 그가 비록 ‘빛깔있는 旗幟’를 달지 않겠다고 했지만, 글 첫머리에 강조한 것은 니체적 깃발이다. ‘햇볕이 바로 쪼이는 위치’라는 말은 니체의 정오의 사상을 암시하고 있다. 그것은 『시인부락』 1집에 실린 〈대낮

15) 오장환 〈귀향의 노래〉(1941.10) “해바라기 덜미에 꽂고/ 내 번 듯이 웃음 웃는 머리 위에 後光을 보라/木手여! 사공이여! 미쟁이여!/ 열두형제는 노란 꽃님관// 해를 씀는 두터운 花心에 피는 잎이니 피맺힌 발바닥으로 무연한 뺨 지나서오라.” (『춘추』 1941.10, 145쪽)

16) 서정주의 〈후기〉 중에서 『시인부락』 시인부락사, 1936.11. 32쪽.

(正午)과 연관된다. 그것은 그가 후에 ‘地歸島 시편’의 <옹계>에서 강렬하게 내비친 해바라기의 사상인 것이다. ‘까마득한 과거와 먼 미래’라는 표현도 그렇다. 이것은 니체의 영집회귀 개념을 한 자락 풀어놓은 것으로 보인다.

사실 <시인부락>을 준비한 중심멤버들은 이러한 개념을 공유하고 있었다. 서정주는 이상의 집을 함께 방문한 멤버들(함형수, 이성범, 여상현, 오장환)과 정신적 교류를 하며 이러한 니체적 사상을 공유했을 것이다. 처음에는 그 멤버에 함께 끼어있던 오장환을 서정주가 한 때 제외시켰지만 결국 그도 나중에는 합류했다. 이상과 교류했던 첫 번째 모임 멤버들은 모두 동참한 셈이었다.¹⁷⁾

그러나 이들을 빼면 나머지는 이러한 사상적 공감대가 없었다. 아마도 이들 중 몇몇은 경제적으로 도움을 주거나 인간적 친교 때문에 동인에 참여시켰을 것이다. 그리고 이 동인지의 세력확산과 문호개방을 위해서 이 동인지가 ‘열려있다’는 포즈를 보여줄 필요가 있었을 것이다. <후기>에 쓰여진 “여러가지 과실과 꽃”은 다양한 개성을 의미했다. 서정주는 회고담에서 <시인부락>이 여러 가지 지향들을 조화시키려는 목표를 갖고 있음을 밝히기도 했다. 그는 통의동 보안여관에 기거하면서 동인지를 꾸몄는데 “한 정신의 편향을 바라지 않고 여러 지향들을 합해 한 심포니를 만들어보려”¹⁸⁾ 했다는 것이다.

<시인부락>의 첫 시는 함형수의 <해바라기의 碑銘>이었다. 함형수의 ‘해바라기’는 “늘 태양같이 태양같이 하던 화려한 나의 사랑”이라고 노래되었다. 이 시는 <시인부락>의 간판처럼 떠오른다. 이 시기 서정주는 함형수와 가장 친했고, 그의 시를 첫머리에 배치했다. 어쩌면 ‘해바라기’라는 기호에 대해 둘이 어떤 특정한 생각을 담아 그 이미지를 공유했을 수도 있다. 서정주는 뒤에 <옹계> 시편에서 ‘해바라기’를 노래했다. 그것은 니체의 태양사상과 관련된 것임이 분명하

17) 오장환은 나중에 <자오선>에서 중심적인 역할을 했고, 거기 발표한 장시 <황무지>에서 니체적 사유를 강렬히 내비쳤다.

18) <서정주 전집 3> 일지사, 177쪽.

다. 서정주는 〈후기〉를 통해서 그 일단을 밝힌 셈이다. 함형수는 청년 화가 L을 위해 이 시를 쓴 것인데 그가 누군지는 알 수 없다. 시의 내용을 보면 해바라기와 보리밭의 이미지가 무덤의 배경을 채우고 있다. 고호의 화풍이 떠오르고, 이상의 유고작 〈청령〉의 다음과 같은 구절이 생각난다. “그리고어느틈엔가南으로고개를돌리는듯한一片丹心의해바라기—/ 이런꽃으로꾸며졌다는고호의무덤은참얼마나美로우리까.” 고호의 무덤은 이상에게는 ‘일편단심의 해바라기’로 꾸며져 있었던 것일까? 그러나 이 시는 김소운이 이상의 편지글을 편집해서 만든 것으로 1939년에 발간된 일문으로 된 『조선시집』에 실렸던 것이다. 함형수는 미래의 이 시를 물론 보지 못했다. 그러나 이 편지글은 이상이 성천 기행 직후 김소운에게 보냈을 수도 있기 때문에 그 비슷한 이야기를 서정주, 함형수 등과 나눴을 가능성은 있다. 함형수는 아직 죽지 않은 이상을 모델로 이 시를 쓴 것일까? 아니면 가공의 인물을 하나 설정한 것일까? 아무튼 그는 『시인부락』 1, 2집을 통해서 〈소년행〉 연작을 실었는데 그 주제는 다분히 이상 풍의 ‘무서운 아해’와 ‘소년’에 연관된다. 2집에 실린 〈소년행〉 중의 〈무서운 밤〉이 특히 그렇다. 2집에 실린 〈소년행〉의 모든 시들이 이상의 시처럼 띠어쓰기를 전혀 하지 않고 있다. 그 중에서 〈무서운 밤〉은 이상의 분위기를 강하게 풍긴다. 눈보라 광풍이 몰아치는 밤에 증오의 창을 닫아 건 방안의 등불과 날카로운 눈동자 이미지만이 부각되어 있다. 암울한 분위기와 과편적인 이미지들은 아무래도 이상에게서 온 것으로 보인다. 이성범의 시들이 이상의 주제적 측면(무한과 관련된)을 이어받은 것과 비교된다.¹⁹⁾

19) 이성범의 〈단장〉 첫머리 부분을 보라. “나의 사색의 무한소수는 꾸거진
껍질을 들른채 구을려 구을려 끝끝내 구을르기만 하는다.” 그가 이상의 추
도시로 쓴 『자오선』의 〈이상애도〉(1937. 11)에서는 “제논의 화살에 맞
은 그의 심장에선 피가 흘렀다.”고 노래했다. 제논은 날아가는 화살은 날아
가지 않는다고 하여 무한등분의 개념을 제시한 철학자였다. 이성범은 이상
의 惡無限 개념을 알고 있었는데 이 추도시에서 제논을 통해 그것을 표현
했다. 이상의 악무한 개념과 제논의 무한개념과의 관계에 대해서는 필자의

落部人詩



그림 30 『시인부락』 창간호 표지

고개의 관화 <테 아투아>가 좌우가 뒤집혀 그려져 있다. 오른쪽 성모상 쪽을 향해 스팽크스적 형태의 여인이 경배를 드리고 있다. 그 아래쪽의 뱀과 위쪽의 닭(공작처럼 보이기도 하는)도 같은 쪽을 향하고 있다. 이 두 동물기호가 『시인부락』과의 주도자였던 서정주에게 중요한 기호로 작동한다. 성모가 안고 있는 구세주 아기는 스팽크스적 여인의 경배 대상이다. 이 존재야말로 『시인부락』과의 시적 상상계가 휘감고 도는 새로운 세계의 창조자가 될 것이다. 그는 새로운 목록관을 창조하는 주인공이 된다.

간판적인 시를 함형수가 남겼다.

한 화가의 죽음을 대지의 풍요로움을 상징하는 황금빛의 광대한 보리밭과 황금빛의 해바라기로 장식해 보인 함형수의 〈해바라기의 碑銘〉은 가난한 시대에 한 가난한 예술가가 이룩한 예술적 성취를 찬미한 것처럼 보인다. 그것은 암울한 시기를 살면서도 예술작품에 자신을 불태우다 사라지는 모든 예술가들에 대한 추도시가 아니겠는가? 1930년대 후반에 여러 시인들이 수많은 해바라기에 대해 노래했다. 그러한 흐름의 선두에 이 시가 있다. 『시인부락』은 대지에 황금빛 생명을 뿌리는 시의 흐름을 불리일으켰고 그

III. 『시인부락』 표지화와 기독(짜라투스트라), 12 형제의 의미

『시인부락』 창간호의 표지화로 고갱의 <테 아투아>(1898-1899 목판화)를 택한 이유는 무엇일까? 과연 그 표지화는 '시인부락' 시인들의 정신 사상적 경향과 어떤 관련을 갖고 있는 것일까?

이 표지화는 본래 그림이 거울상으로 뒤집혀있다. 인쇄상의 실수인지 일부러 그런 것인지는 알 수 없다. '시인부락' 글자 배치가 오른쪽에서 시작되는 것과 맞춘 것인지도 모른다. 글자가 시작되는 곳이 그림 속 기호 배열의 시작점과 일치되어야 하니 말이다. 그림 속 기호 배열의 시작점은 구세주를 안고 있는 성모상이다. 스팽크스 형태의 한 인물이 엎드려 경배하며 손을 그쪽을 향해 들고 있다. 스팽크스 인물 아래에는 뱀이 역시 성모상 방향으로 머리를 틀고 있고, 스팽크스 인물 위로는 특이한 벼슬을 한 닭 모양 새가 역시 성모상을 향하고 있다. 닭 위로는 그림 제목이기도 한 '테 아투아'가 알파벳으로 새겨져 있고 그 위에 타히티의 토속적 신앙에 등장하는 신의 얼굴이 크게 그려져 있다. 이 얼굴 역시 성모상쪽으로 향하고 있다.

이 그림의 기호들은 『시인부락』과 그 이후 이 동인들의 시와 연관시켜 볼 때 상당히 의미있는 것으로 보인다. 그것은 분명 고갱이 의도적으로 부각시킨 타히티 신의 존재와 스팽크스적 인물에 의해 부각되는 주제이다. 식민화된 타히티의 본래 신화를 강렬하게 떠올리는 것이 이 그림의 의도이다. 이 표지화를 통해 식민화된 조선의 본래적 창건 신화를 떠올릴 수도 있었을 것이다.²⁰⁾ 본래 신화에 대한 표현

20) 식민사학자들은 단군신화를 조작된 것이거나 지역설화 등으로 몰고가며 그 신성함을 격하시켰다. 실증주의라는 이름으로 도발된 이러한 제국의 역사학은 조선 민족의 정신적 뿌리를 없애고 그 민족에 입혀진 신성한 분위기를 제거함으로써 천민화하는데 있다. 단군신화의 지위를 복권시키려는



그림 31 고갱의 <테아투아>(신들), 1898-1899에 제작된 목판화. 범의 오른쪽에 새가 한 마리 있는데 이 새는 <우리는 어디서 왔는가, 우리는 무엇이며, 우리는 어디로 가는가>(1897)의 왼쪽 끝에 그려진 것과 같다. 새는 무엇인가를 밟고 있다.

알레고리와 암시적 은유들이 확산되었다.

聖母子像은 기독교적 모티프이다. 하지만 이미 고갱이 자신의 글에서 말했듯이 기독교신화는 그 이전 시대의 보편적인 신화의 되풀이라고 볼 때, 이 그림에서 그것은 서구적인 종교 문맥에서 벗어나 있다. 그것은 기독교의 신성한 聖像이라기 보다는 그저 성모(어떤 종교라도 상관없는)를 가리키는 기호이다. 다른 신화적 텍스트를 설명하기 위해 제시된 그것은 식민화된 민족(종족)의 독자적인 성모상의 존재를

은 이처럼 은
유적으로 되어
야 했을 것이
다.

김 광섭은
1939년에
<옴두꺼비>
와 <달례>라
는 두 편의
연작 시를 통
해서 단군신
화의 알레고
리를 은유적
으로 표현했
다. 민족정신
을 고양하는
표현들은 검
열을 통과할
수 없는 상황
에서 이러한

일깨운다. 그렇게 되면 그들의 신성한 가치체계가 새로운 나라를 구축하게 되고, 이곳을 점령했던 민족의 종교적 신화적 체계들은 축출될 것이다.

고갱의 위 그림에 나오는 스팽크스적 인물에 대해서는 민족지학적인 논의를 일깨우는 데이비드 스위트먼의 언급을 소개할 수 있다. 그는 고갱의 〈스핑크스〉(1899-1902로 추정된다)라는 그림을 멜라네시아의 한 섬에서 거행된 여성의 유혹축제나 카말리카야사와 같은 성년식을 해석한 작품이라고 했다. 고갱의 〈스핑크스〉는 〈테 아투아〉에 스팽크스적 인물로 삽입되어 있다. 스위트먼은 〈스핑크스〉를 성적인 주제가 분명한 것으로 언급했다. 그렇다면 고갱의 〈테 아투아〉는 성적인 축제와 성모상을 결합시킨 것이 된다.

비슷한 시기를 살았던 니체 역시 성과 생식을 생명력의 근원으로 찬양했다. 그의 디오니소스 개념은 성적 제의를 승화하는 것과 관련된다.

그렇다면 『시인부락』의 핵심 주역인 서정주와 오장환은 이 그림에 제시된 메시지를 읽어낸 것일까? 서정주의 〈화사〉는 성적인 스팡크스와 그 아래에 놓인 베의 기호와 연결되는 것은 아닐까? 〈화사〉의 성적인 분위기가 묘하게도 〈스핑크스〉의 성적 측면과 통하고, 〈화사〉의 베 이미지도 〈스핑크스〉 아래에 놓인 베과 대응된다. 〈화사〉는 또 신성한 분위기에 휩싸여 있기도 하다. 〈화사〉의 배경이 되는 녹음 방초는 해인사 시절의 숲속 풍경에서 온 것이다. 그 숲에서 서정주는 자신을 고귀한 존재로 상승시켰다. 그는 자신과 해인사 숲 주변을 신성한 분위기로 몰고 갔다. 이때의 서정주는 그 자신을 인간이며 신적인 존재로 생각한다고 했는데, 일종의 짜라투스트라적 존재로 생각했었던 것 같다. 그는 이렇게 말했다.

내가 18세 때 가을부터 심취해 읽게 된 니체의 『짜라투스트라는 이렇게 말한다』의 일역본의 영향도 첨가되어서, 드디어는 나도 나 자신을 신이요 동시에 인간인 존재라야 한다고까지 생각하게 되었다.²¹⁾

우리는 이러한 언급에서 자신을 신적 존재로 과장하는 한 과대망상 중을 볼 것이 아니다. 그보다는 고갱이 새로운 예술 세계를 고통스럽게 탐구하는 과정에서 자신을 예수라고 생각하기도 했던 그러한 사유를 보아야 할 것이다.

고갱은 자신을 예수에 빗대어 그린 자화상을 몇 점 남겼다. 그 중에 하나는 머리 위에 타원형 원광이 띠있고 손에 마치 매듭처럼 보이는 뱀을 들고 있는 자화상 그림이다. 고갱은 예수를 철저히 인간적 차원에서 인식했기 때문에 이러한 그림들이 가능했다.

고갱의 사후 그의 제자 중 하나인 피에르 지리외는 〈고갱에게 바치는 경의〉(1906)를 그렸다. 타히티를 배경으로 하는 상상의 그림인데 고갱의 여러 추종자들이 고갱과 최후의 만찬을 하는 모습이다. 이 추종자들은 흔히 ‘나비파’(나비는 아랍어로 선각자이다)라 불리운다. 예수의 ‘최후의 만찬’이 고갱의 ‘최후의 만찬’으로 대치되었다. 이러한 그림이 가능했던 것은 고갱이 자신을 예수에 비유한 그림들을 그렸기 때문일 것이다. 그러나 다른 한편으로는 그의 추종자들이 자신들을 일종의 예수의 12사도 같은 존재로 여겼기 때문일 수도 있다.²²⁾ 거의 같은 시대를 살았던 고갱과 니체는 예수와 짜라투스트라를 통해 서로 비슷한 초상화를 그렸다.

21) 서정주, 〈화사집 시절〉, 『현대시학』, 1991.7, 36쪽. 서정주는 〈단발령〉이란 글에서도 니체에 대해 언급하고 있다. “이때 내 마음 속에는 톨스토이와 함께 니이체의 짜라투스트라가 같이 살면서 둘이 서로 올라갔다 내려갔다 하고 있었는데. 나는 마침내 볼스토이를 잠시 접어둘 마련이 된 것이다.” (『서정주 문학전집』3, 169쪽) 그는 톨스토이의 기독교적 인도주의와 니체의 초인사상 사이에서 갈등하고 있었다.

22) 고호도 자신을 그리스도와 동일시 했다. 그는 ‘아를르 공동체’는 자신들 보다 훨씬 오래 갈 것이라고 생각했는데. 브래들리 콜린스는 이렇게 말했다. “무의식적으로 그리스도와 자신을 동일시한 고호는 화가 공동체가 그리스도와 열두 제자의 관계와 같다고 생각했다.” (브래들리 콜린스 『반고흐 대 풀 고갱』(다빈치, 2005, 150쪽)

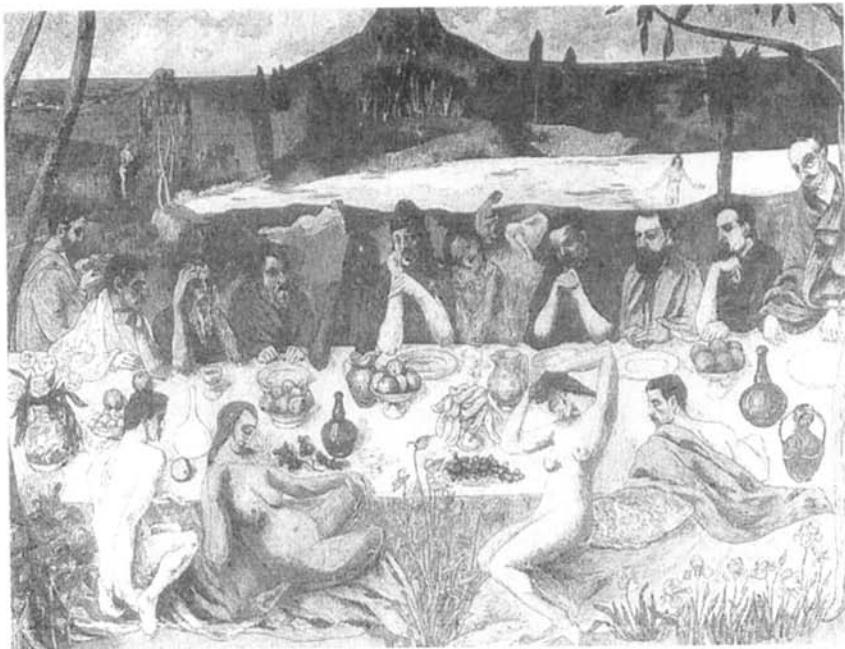


그림 32 피에르 지리외 <고갱에게 바치는 경의>(1906)

만찬장면은 예수의 ‘최후의 만찬’을 패러디한 것이다. 고갱이 예수이며 그의 제자들이 이 12사도 역할을 하고 있다. 배경은 상상으로 그런 타히티섬이다. 위쪽의 인물들은 왼쪽으로부터 지리외, 오코너, 다니엘 드 몽프레, 세뤼지에, 고갱, 파코 뒤리오, 키스 타브 파예, 모리스 드니, 샤를 모리스이다.

고갱은 〈올리브 정원의 예수〉에서는 자신들의 사도들이 모두 곁을 떠나버린 고독감을 표현했다. 그는 생레미 정신병원에 수용된 과거의 예술적 형제인 고호에게 자신의 이러한 심정을 써보냈다. 고호의 형제애를 배신하고 떠나버린 고갱이 자신의 고독감을 못견디고 옛 친구에게 편지를 띄운 것이다. 나체의 짜라투스트라는 자신의 제자들에게조차도 ‘자신을 떠나라’고 외친다. 제자들이 자기곁에 머물면서 초인사상의 아류들로 전락하게 될까 염려되었기 때문이다. 그는 자신의 초인사상을 위해 고독을 택한 것이다. 실제로 인간 나체는 고독을 탈출하고 싶어했다. 그는 정신적 동지를 찾아 방황했다. 루 살로메는

한때 그의 애인이자 정신적 동지였다. 그는 그녀와 토론하면서 알프스 산록을 헤맸다. 그녀는 그를 배신하고 떠났지만 후에 니체는 그녀와 함께 지낸 시간을 가장 아름다운 것으로 추억했다. 그러나 결국 그녀와 결별하면서 그는 초인사상에 대한 열기 속에서 『짜라투스트라』를 창조했다. 그는 형제애와 친구들과의 동류로 머물지 못하고 사상의 고지 위를 홀로 헤매어야 했다.

고갱과 12제자, 그리고 짜라투스트라와 12제자의 모델은 예수와 12제자이다. 태양과 12성좌의 천문학적 모델이 무의식적으로 이 선지자와 12제자의 모델로 선택되었던 것이 아닐까? 전위 그룹을 이끌며 새로운 세계를 갈구하는 선구자의 모습, 그들이 힘들게 현실을 타개하는 과정의 고난과 수난의 행적, 결국은 희생과 순교의 길로 향해가는 선구자의 운명을 그려볼 수 있다. 이 전위적인 12성좌 모델을 『시인부락』과에도 적용할 수 있을까? 거기에서 어떤 짜라투스트라적인 태양 사상의 고지가 제시되고 탐험되도 있었던 것일까?

서정주와 오장환도 12명의 결의 형제 이미지를 남겼다. 그들은 각자 어떤 의미에서 그 이미지를 표출한 것일까? 여러 시편들을 통해서 볼 때 서정주와 오장환은 매우 친밀했고 시적인 모티프를 서로 교환해서 쓸 정도로 정신적으로 유대가 깊었다. 서정주의 〈화사〉는 오장환의 〈불길한 노래〉(『현사』 1939.7)에 메아리치고 있다. 서정주의 〈웅계〉는 오장환의 〈귀향의 노래〉에 반향되고 있다.

赤途 해바래기 열두송이 꽃心地
햇불 켜든 위에 물결치는 은하의 밤

(중략)

결의 형제같이 의롭게 우리는
하늘하늘 국기마냥 머리에 달고
地歸 千年의 正午를 울자.²³⁾

23) 서정주 〈웅계 상〉, 『시학』 2집, 1939.5.

모든 난관을 극복하고 나체의 ‘정오의 사상’을 외쳐야 할 것을 이 시는 강렬하게 표현했다. 해바라기는 예술적 고난의 행군을 하는 작가들이 뿐어내는 영혼의 황금빛이다. 12명의 결의 형제는 마치 한송이 해바라기 꽃잎처럼 결합되어 존재한다. 이 해바라기가 밤에 햇불을 켜들며 은하수의 물결에 자신들의 꽃잎을 적신다. 이러한 하늘의 빛 물결들이 국기처럼 그들의 머리에 나부끼도록 힘차게 울어보자는 것이다. ‘地歸千年’ 이란 것은 땅이 영원히 되돌아온다는 것이며, ‘국기’는 그 땅의 주권을 상징한다.

서정주는 매우 위험한 표현의 경계선을 아슬아슬하게 넘어갔다. 이 ‘국기’와 ‘국토’(<바다>에서 노래한 “피에 젖은 국토”에서의)의 불온한(?) 표현을 제국의 검열기관이 놓쳤다. 서정주의 이러한 예술적 사상적 모험이 동인들을 정신적으로 이끌었을 것이다. 그는 이러한 저항적 울부짖음, 새로운 창조의 울부짖음의 표상으로 ‘웅계(수탉)’을 내세웠다. 그것은 그의 기독(짜라투스트라)을 의미하는 알레고리적 이미지였다.

아마도 정신적으로 서정주가 앞서가며 오장환을 이끌었던 것은 아닐까? 서정주의 강렬한 이미지들을 오장환의 옮겨오면서 자신의 흐름 속에 배치하고, 그 이미지에 해설과 주석적인 표현들이 달라붙는다. 그러나 누가 예수이고 누가 사도인가 하는 문제는 이들에게 별로 중요한 것이 아니다.²⁴⁾ 그러한 것을 떠나서 서로 정신적인 형제로서

24) 서정주 자신은 스스로를 기독으로 생각하는 말들을 남겼다. 예를 들어 《주문(상)》의 한 대목이 그렇다. “거울에 비친 자기를 본다는 것은 크나큰 위협이다. 만화경에 비친 절망한基督의 쌍관이라는 걸 상상해보라.” (『조선일보』 1940. 3.2) 그는 또 다른 글에서 자신을基督이라고 직접적으로 표현한다. 그는 “하여간 먼저基督과 같이 가정만은 버려야 한다.”고 했다. “소화 10년도 11월달로부터 소화 11년도 4월달에亘한 6개월 동안 나는 확실히 절망한基督이었다.---카르모겐과 한자루의 단도를 번갈아서 사가지고 다니기는 하였으나 나는 그 칼로써 자살하지는 못하였다.” (『속 나의 방랑기』(인문평론 1940.4, 68쪽) 그는 그 다음 장에서 “나의基督의 수련기”라는 말까지 썼다.

묶이는 것이 더 중요했다. 12꽃잎 해바라기 이미지는 바로 그러한 것을 상징한다.

서정주의 〈화사〉에서 〈옹계〉에 이르는 초창기 시적 작업을 오장환의 시적 화답과 연결시키면서 읽어볼 때 고갱의 〈테 아투아〉는 이렇게 그 시들에 감추어진 의미를 파악하는데 중대한 시사점을 제공한다. 즉 그것은 12결의 형제를 통한 한 사상적 그룹을 드러내는 것 이기도 한 것이다. 성모상이 의미하는 구세주의 탄생은 새로운 민족을 형성하는 한 존재의 출현을 가리킨다. 12형제는 그러한 존재의 성숙이며, 이제 새로운 민족의 목록판을 만들기 위한 본격적인 출발을 의미하는 것 이기도 하다. 〈화사〉의 뱈과 〈옹계〉의 닭은 이 새로운 사상, 새로운 민족적 신화의 두 기호가 되는 것이지 않을까? 어쩌면 고갱의 〈테 아투아〉에 나오는 스팽크스 위에 있는 닭(공작)과 아래의 뱈 이 두 기호가 여기에 정확히 대응되고 있다.

IV. 〈화사〉를 《짜라투스트라》적으로 읽기---뱀의 징그럽고 아름다운 영원회귀

서정주의 〈화사〉에서 뱈은 과연 어떤 의미를 띠고 있는가? 이 뱈의 의미를 푸는 것은 그 이후 확산된 여러 뱈들²⁵⁾의 의미를 푸는 것과 관련된다. 오장환 이외에도 윤곤강 신석초 함윤수 등에게서도 뱈 이미지들이 나타난다.

25) 1930년대 후반 시에 가장 많이 퍼진 동물 기호는 뱈이었다. 의미있는 뱈 기호의 출발점은 서정주의 〈화사〉였다. 그 후 그에 대한 많은 아류적인 작품들이 나왔다. 신석초의 〈배암〉(《시학》3집, 1939.8)과 윤곤강의 〈독사〉(《시학》2집, 1939.5) 〈배암〉(《시인춘추》2집, 1938.1)이 직접적으로 〈화사〉를 연상시켰다. 뱈은 사탄적인 이미지로 제시되면서 여러 시인들에게 나타난 카인적 존재와 연결되기도 했다. 그것들은 모두 제국의 질서를 배후에서 관리하는 보편종교에 대립했다. 그것들은 식민지 사회를 관리하는 보편종교의 정신적 윤리적 질서에 대항하는 의미를 띠고 있었다. 김동리의 〈두꺼비〉는 바로 그 주제를 정면으로 다뤘다.

서정주는 이 시를 해인사 부근 학교에서 체류할 때 썼다. 그는 자신을 정결하게 하면서 해인사 부근 숲에서 보낸 체험을 바탕으로 이 시를 썼다. 자신의 방랑기 한 구절에 그 시절이 나온다.

그 많은 옻나무와 산 독사와 원색의 꽃 속에서 깨끗이 나체가 되어가지고 내가 뛰어드는 그 여울물---마치 전 산의 수목과 거기 서식하는 동물 전체의 무슨 즐액의 총액과 같이만 생각이 되는 그 여울물이 나에게 정말 영약이었는지 극약이었는지를 나는 모른다. 그러나 매일과 같이 행하였던 이 오후의 목욕을 그 때 일종의 祭典처럼 생각하고 있었다.²⁶⁾

해인사 부근 숲 속 여울물에서의 목욕이 〈화사〉의 분위기를 이룬다고 할 수 있다. 그가 그 여울물에서 산의 수목 전체와 동물 전체의 즐액이 종합된 것으로 느꼈다고 하는 대목이 주목된다. 그는 생명의 즐액 속으로 들어갔던 것이다. 그 목욕을 그는 신성한 제전으로 표현했다. 그러나 그것은 일종의 성적 에로티즘이 포함된 제전이 아니었을까? 산의 생명력 전체로 자신을 애무하고 그 생명의 기운을 흡뻑 적시는 것에서 그는 강렬한 에로티즘을 느끼지 않았을까?

〈화사〉는 니체의 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』와 연관되어 읽히기도 한다. 또 그렇게 읽어야 〈화사〉의 텍스트는 훨씬 깊고 풍요로워진다. 그것은 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』의 〈두번째 춤노래〉 장과 깊이 연관되어 있다. 여기에 뱀 이미지가 등장한다. 그것은 '삶 일반'을 가리키는 '그대'에게 속해있는 뱀이다. 이 '그대' 와의 관계를 통해서 짜라투스트라의 사유가 폭넓게 극적으로 제시된다. 〈화사〉에 등장하는 '뱀'이 이 짜라투스트라의 '뱀'과 관련될 때 이 시의 의미는 상당한 정도로 확장된 보편적 의미지평에 올라서게 된다.

나는 그대쪽으로 도약했다. 그때 그대는 나의 도약을 피해 달아났다. 그리고 달아나면서

26) 서정주, 〈속 나의 방랑기〉『인문평론』1940.4)

휘날리는 그대의 머리털의 혀가 나를 향해 날름거렸다. 나는 그대로부터, 그대의 뱀으로부터 뛰어서 비켜섰다. 그때 그대는 반쯤 몸을 돌리고 누웠으며 그 눈은 욕망으로

가득차 있었다.

구불구불한 시선으로 ---그대는 나에게 구불구불한 길을 가르친다. 구불구불한 길에서

나의 발은---여러가지 간계를 배운다.

그대가 가까이 있으면 나는 그대를 두려워한다. 그대가 멀리 있으면 나는 그대를

사랑한다. 그대가 달아나면 나는 이끌리고 그대가 찾으면 나는 멈춘다. 나는 괴로워

한다. 그러나 그대를 위해서 온갖 괴로움을 즐거이 참아오지 않았던가?

그대가 냉담하면 마음에 불이 붙고 그대가 증오하면 유혹을 받고 그대가 달아나면

묶여버리고 그대가 조롱하면---감동한다.

누가 그대를 미워하지 않을 것인가. 엄청난 속박자. 농락자. 유혹자. 탐구자, 발견자인

그대 여자를! 누가 그대를 사랑하지 않을 것인가. 순진하고 참을성없고, 질풍같고

어린애같은 눈을 가진 여죄수인 그대를!²⁷⁾

위에 인용된 부분은 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』의 3부 15장 〈두번째 춤노래〉장이다. 2부 10장 〈춤노래〉 장과 연관되는 내용이기도 하다. 이미 여기서 짜라투스트라는 삶을 소녀 또는 여자로 치칭하고 있다. 삶의 영원성과 깊이, 유혹적 성격 등을 여성적 존재로 의인화한 것이다. “요즈음 나는 그대의 눈을 들여다보았다. 오 삶이여!”라는 말로 〈두번째 춤노래〉장은 시작된다. 짜라투스트라는 그녀(삶)의 신비스런 눈에서 황금빛이 번쩍거리는 것을 본다. 심장이 멈출 듯이 그 신비로운 빛에 반하면서 그의 춤이 시작된다. 그녀는 짜라투스트라에게 유혹적인 시선을 보낸다. “웃는 듯한, 묻는 듯한, 녹이는 듯한 혼들리는 시선을” 말이다. 이러한 유혹자적 특성이 그녀를 뱀 이미지와 결합시킨다. 짜라투스트라가 그녀를 향해 도약하자 그녀

27) 나체, 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』, 375-376쪽.

는 달아난다. 그때 휘날리는 그녀의 머리칼은 뱀이 혀를 날름거리는 형상으로 그려진다. 그리고 그녀는 욕망이 가득한 뱀으로 묘사된다. ‘구불구불한 시선, 구불구불한 길’ 등 뱀의 요동을 그녀는 보여주고 짜라투스트라는 그것을 배운다. 삶의 유혹적인 깊이로의 도약을 이 부분은 보여준다. 짜라투스트라의 결론은 이렇다. “나는 춤추며 그대를 뒤쫓고 희미한 발자국이라도 있으면 그대의 뒤를 따른다.”

서정주의 〈화사〉를 위의 〈두번째 춤노래〉장과 연관해서 읽기 위해서는 몇 가지 참조 사항이 필요하다. 우선 첫째로 서정주가 〈화사〉를 썼던 시절 행했던 해인사 부근 숲속의 목욕에 대한 것이다. 그는 식민지 경성의 현실에서 탈출했으며, 해인사 경내 소학교에 근무하면서 매일 오후 근처 숲 속 개울에서 ‘일종의 祭典’으로 여겼던 목욕을 했다. 구불거리는 개울물을 둘러싼 숲에는 옻나무와 산 독사와 원색의 향기로운 꽃들이 있었다. 아마도 이러한 분위기가 〈화사〉의 ‘사향 방초길’과 꽃뱀 이미지에 반영되었을 것이다.

그 다음 참조 사항이 더 중요하다. 그는 그리스 신화와 『짜라투스트라』 일역본 등을 읽으면서 자신을 일종의 人神적 존재로 생각했는데, 그러한 인신적 존재의 체면에 맞는 깨끗한 자연 속에 자신을 두 기를 바랬다고 했다. 이러한 바램은 그가 제주도 남쪽 섬인 지귀도에 갔을 때에도 지속된 것이었다. 후에 쓴 그의 회상기 시편에서 서정주는 “여기까지 온 나는 이미 사람도 아니어서—한 마리의 나른한 작은 신이었노라.”²⁸⁾고 썼다. 지귀도 시편들이 이때 쓰여진 것이다. 회상기 시편의 또 하나인 〈哼양〉에서 〈화사〉의 유혹자적 존재에 대한 암시를 얻을 수 있다.

실버들 늘어진 네 갈림길에서
이쁜 암여우가 둔갑하며 ‘아이가나’ 뛰어나오는 아지랑이랄까?
그 허리의 사향주머니랄까?

28) 서정주, 〈제주도의 한 여름〉, 『서정주 시전집2』, 민음사, 2000, 471쪽.

나는 선잠에서 깨 어느 때부턴지
 바람불 때마다 싸아한 여기 뺨리어 헤매다니고 있었다.
 여러 달밤이 이울 때까지
 전신주처럼 서서울며²⁹⁾

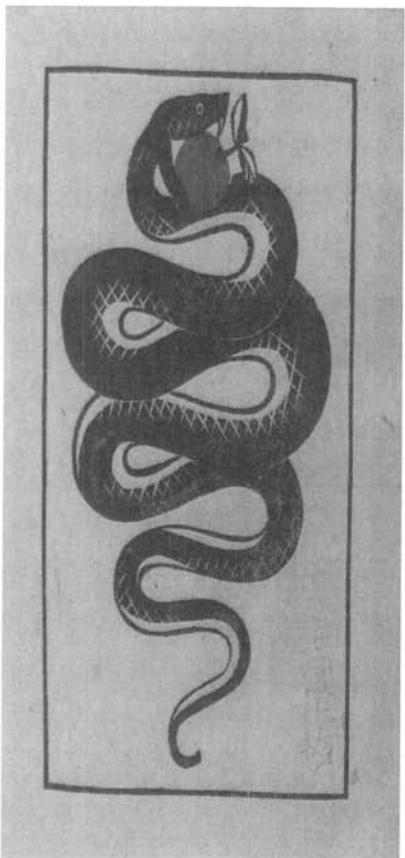


그림 33 서정주 『화사집』 속표지의 그림. 붉은 사과를 깨물고 있는 창세기 이브의 뱀을 그린 것이다.

그는 선잠에서 깨 어느 때부턴지
 바람불 때마다 싸아한 여기 뺨리어 헤매다니고 있었다.
 여러 달밤이 이울 때까지
 전신주처럼 서서울며²⁹⁾

사향냄새 풍기는 암여우는 서정주가 유혹당했던 어떤 여인이었을 것이다. 그는 그 강렬한 에로티즘적 향기의 마력에 흘려 한동안 헤매다니고 있었던 것이다. 〈화사〉에서 이 유혹자적 존재는 고양이같은 입술을 가진 순녀로 나타난다.

서정주는 H양으로 표상된 유혹자적 존재의 향기를 해인사 숲속에까지 끌고 온 것일까? 아마 그럴 것이다. 해인사 절이 풍기는 불교적 해탈의 분위기, 세속적 욕망과 번뇌로부터의 초탈적 몸짓 등이 여기에는 전혀 없는 것이다. 오히려 그 반대이다. 숲 속의 관능적 이미지는 거기 스며있는 동물과 식물들의 정액의 총체처럼 느껴지는 개울 물을 통해서 증폭되고 있다. 그의 목욕은 매우 에로틱한 행위였는데, 그가 자신을 인신적 존재로 여기고 있기 때문에 이 장면이

29) 서정주, 『호양』 부분, 위책 467쪽.

디욱 독특해진다. 그가 ‘나른한 작은 신’이라고 한 것이 더 이 에로틱한 목욕의 이미지에 어울린다.

그렇다면 〈화사〉의 첫 줄 “사향 박하의 뒤안길”은 이러한 에로틱한 목욕을 향해 가는 길이라고 할 수 있을 것이다. 시의 뒷 부분에서 그것은 꽃처럼 아름다운 뱀을 고양이같이 고운 입술로 스며들게 하는 것이 된다. 성적 분위기는 분명하지만 그 의미는 단순하지 않다. 왜냐하면 서정주는 분명 이 시를 니체의 『짜라투스트라』적인 문맥에서 쓰고 있기 때문이다. 이 시의 니체적 코드(시인부락과의 용어로는 ‘密語’)는 무엇일까?

제목이기도 한 ‘화사’는 과연 어떠한 기호인가? 그것은 창세기의 유혹자적 존재에 그치는 것일까? “우리 할아버지의 아내가 이브라서 그러는게 아니라”라는 부분에서 창세기의 뱀이 암시된다. 그러나 전체 문맥에서 창세기적 뱀의 사탄적 이미지는 다른 방향으로 전개된다. “바늘에 꼬여 두를가보다—꽃다님보다도 아름다운 빛.”이라고 한 것이다. 남자의 바지끝을 감아매는 ‘대님’처럼 동그랗게 말린 꽃뱀의 이미지는 과연 무엇인가? 창세기부터 이어져 온 생명나무를 지키는 뱀이 해인사 숲에서 동그랗게 말린다. 이것은 생명의 영원회귀적 이미지임이 분명하다. 이미 서정주는 이 짜라투스트라적 뱀과 대응되는 불멸의 독수리를 『시인부락』 창간호에 실린 〈獄夜〉에서 노래한 적이 있다. 이 시에서 서정주는 니체의 타란툴라에 대응되는 거미와 그와 대립되는 페닉스(불사조)를 등장시켰다.

누어서 우러러 보는 천정상량의 거미줄은
子正 넘어 진정 슬프구나

終身 禁錮 받은 페닉스의 집
언제 여기 모란꽃이 돋아.....

오월 종다리의 울음이 스며 오나³⁰⁾

30) 서정주, 〈옥야〉 부분, 『시인부락』 창간호, 1936.11 9쪽.

감옥같은 깊은 밤(자정)에 갇힌 존재의 우수가 타란툴라의 집인 거미줄과 함께 등장한다. 그는 이 시 다음에 정반대 분위기의 〈대낮(正午)〉을 배치했다. 이 시는 『시인부락』 2집에 실린 〈화사〉의 전주곡이다. 도취의 향기와 강렬한 생명의 표상인 피가 〈대낮〉에서 먼저 선보인 것이다. 이러한 니체적 기호들이 선명하게 나타난 이후의 시인만큼 〈화사〉의 동그랗게 말린 꽃뱀을 니체적 영원회귀의 기호로 보아도 무리는 아닐 것이다.

그런데 여기까지 논의한 것은 〈화사〉의 한 측면이며 또 다른 측면이 남아있다. 그것은 이 영원회귀의 뱀에 스며있는 '커다란 슬픔'과 '징그러운 몸뚱아리'에 연관된 것이다. 만일 이 측면이 없었다면 〈화사〉에서의 '삶으로의 도약'이라는 주제는 관념의 차원으로 떨어졌을 것이다. 그에게는 이 징그러운 뱀의 몸체가 암시하는 삶의 어두운 측면이 있었다. 서정주는 당시 자신의 어둠에 대해 이렇게 회상했다.

이 나라의 한과 설움의 강물은 이때의 내 마음의 한구석에서도 어쩔 수 없이 흐르고 있어서 이 극복은 쉬운 일은 되지 못했다. ----이 비극의 불가피성 때문에 인간사회의 질곡과 비극의 제일 애인이라고 생각되었던 샤를르 보오들레르의 탐독자를 겪게 된 것이다. 그래 이 이율배반의 몸부림 속에서 내 방랑이 한동안 왕성히 계속되었다
---31)

그는 자신을 존엄한 인신적 존재 또는 작은 신 정도로 여기는 가운데서도 다른 한편으로는 식민지의 질곡이 가져다준 한과 설움의 비극을 어찌지 못했다. 그가 해인사로 가게 된 방랑의 한 대목도 이러한 '이율배반'의 도정 속에 있었다. 그의 방랑은 그렇다면 인신적 존재가 편안히 거주할 공간으로의 도피였을까? 아니면 인신적 존재에의 의지와 현실적 굴레와의 통합을 모색하는 길이었을까? 니체의 짜라투스트라가 대면한 삶의 유혹자가했던 말에서 이러한 물음에 대한 답변의

31) 서정주, 〈화사집 시절〉, 현대시학, 1991.7 36쪽 이하.

실마리를 얻어낼 수 있을 것 같다.

짜라투스트라는 춤추며 삶이라는 유혹자적 존재(그녀)를 뒤쫓고 있다. 그녀 속으로 깊이 도약해서 들어가지 못하고 있는 실정이다. 짜라투스트라는 “내가 쓰러져서 자비를 해결하는 것을 보라! 나는 그대와 함께 사랑스러운 오솔길을 가고 싶다./ 조용하고 알록달록한 덤불을 뚫고 나가는 사랑의 오솔길을!”이라고 외친다. 그러나 그녀는 미끄러운 뱀처럼 빠져나간다. 짜라투스트라가 선악의 피안에서 우리들의 초원을 찾았다고 외치지만 그녀는 이렇게 대답한다. “오, 짜라투스트라여, 그대는 나에게 충분히 충실하지는 않다!/ 그대는 그대가 말한 만큼 나를 사랑하지 않는다.”³²⁾

삶은 그녀 자신에 대한 충실한 사랑을 원한다. 그녀는 유혹하지만 달아난다. 이러한 달아남은 그녀에 대한 충실함의 측정이다. 짜라투스트라는 삶의 영원회귀와 결혼한 정표로서의 결혼반지를 지니고 있다. 그러나 반지는 하나의 정표일 뿐 결혼한 삶 자체는 아니다. 서정주의(화사)에서도 대님처럼 동그랗게 말린 뱀은 영원회귀의 정표가 될 것이다. 그러나 이 시에서도 그녀의 달아남이 끝났는지는 알 수 없다. 여기서 더 큰 주제로 올리는 것은 쫓고 쫓기는 사랑의 술래잡기가 아니다. 그보다는 징그러운 뱀의 한과 슬픔을 어떻게 처리할 것인가의 문제로 보인다. “너의 할아버지가 이브를 꼬여내던 달변의 헛바닥이/ 소리 잃은 채 날룽거리는 붉은 아가리로 푸른 하늘이--물이 뜯어라. 원통히 물어 뜯어// 달아나거나 저놈의 대가리!/ 돌팔매를 쏘면서 쏘면서 사향방총길 저놈의 뒤를 따르는 것은”이라고 한 부분을 보자. 징그러운 뱀을 향해 본능적인 혐오감을 일으키며 돌팔매를 쏘는 것은 시골 아이들이 흔히 하는 것이다. 뱀을 원죄의 형상으로 보는 것, 형벌을 받아 소리를 잃고 땅을 기어다녀야만 하는 죄인적 존재로 보는 것. 이 기독교적 표상이 이 시의 전제로 깔려있다. 그러나 자신을 그렇게 만든 하늘에 대한 분노와 원통함을 표출하면서 그러한 기

32) 니체, 〈두번째 춤의 노래〉 중에서 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』, 379쪽.

독교적 표상을 뒤집는다. 이 뱀에 대한 혐오와 부정적 시선이 한 편에 있고, 그것을 뒤집어버리려는 시선이 다른 한 편에 있다. 결국 이 뱀을 꽃대님보다 아름답게 여기는 것은 후자적 시선일 것이다.³³⁾ 뱀은 남성 생식기의 알레고리이다. 자신의 종족을 낳아야 할 생명의 근원적 기관이 오랫동안 죄인처럼 처벌된 억울함과 분노가 강렬히 솟구치고 있다.

만일 서정주가 『짜라투스트라』를 제대로 읽었다면 그는 〈새로운 목록판〉 장 뒤에 〈두번째 춤노래〉 장이 나온다는 것을 알았을 것이다. 이 ‘춤노래’ 장은 사실상 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』의 결론 부분에 해당한다. 니체는 이 장으로 이 책을 끝냈다. 4부는 그 후에 추가된 것이다. 〈새로운 목록판〉 장에서 짜라투스트라는 새로운 민족의 목록판을 제시할 자들을 불렀다. 삶을 그녀로 지칭하면서 그녀와 함께 춤추고 선악의 피안에서 자신들의 사랑의 오솔길을 거닐고자 한 것은 ‘민족의 목록판’에 초인적 삶의 후광을 드리운 것이다. 실제적인 초인적 삶으로의 이행은 니체에게는 여러 고귀한 유형의 민족들이 형성됨으로써 실현될 수 있었다. 서로 다른 목록판들이 그 민족들에 맞게 구성되어야 했다.

그러한 일을 향해 자신을 희생하고 자신의 사상을 고귀함의 꼭지점에 도달시킬 수 있는 초인적 존재들이 누구인가? 니체는 이렇게 물었고 『짜라투스트라』를 읽은 『시인부락』 동인들은 그러한 분위기 속에서 시적인 밀어들을 써냈다. 함형수의 〈해바라기의 비명〉이나 김진세의 〈유찬(流竄)〉은 ‘해바라기의 밀어’ 이미지를 직접 표현한 것이다. 서정주와 오장환이 주고 받았던 12꽃잎 해바라기 이미지는 그러한 고귀함의 길에 선구적으로 들어설 사람들을 하나의 결의형제로 표현하고 있다. 그들 사이에 새로운 사상적 경주가 있었던 것이 아닐까? 우리 문학사에서 1936년은 중대한 전환기였다. 그 해 봄에 구인희의 『시와 소설』이 비밀스럽게 구축했던 새로운 민족을 구성

33) 카인적 주제들은 모두 이러한 관점에 연결된다.

하기 위한 ‘고귀함의 길’에 대한 탐색이란 명제가 꽂피났다. 그 해가 저물 때 또 하나의 명제 즉 ‘해바라기의 명제’가 앞의 명제를 계승하면서 또 한 차례 꽂피었다. 『시인부락』으로부터 『자오선』『맥』 『시학』으로 이어지는 신세대의 시적 정신적 여정에서 선두에 선 『시인부락』에서 그러한 일이 일어났다.

서정주는 〈웅계〉 시편들과 〈바다〉를 통해 초인사상의 질주를 표현했고, 〈도화도화〉로부터 질주의 리듬을 식혔다. 오장환은 〈황무지〉와 〈선부의 노래2〉〈매음부〉를 통해 서정주와 대결했다. 그는 〈선부의 노래2〉에서 낼릉대는 독사의 헛바닥을 통해 타락한 도시관능의 이미지를 표출했다. 〈매음부〉에서는 정우보다 더 밝은 항시의 밤을 노래했다. 이러한 것들은 서정주의 시들과 대응한다. 그것들은 서정주와 맞서 그가 탐색했던 바다의 삶 속에서 니체적 생의 관능과 정오의 사상이 어떻게 견뎌낼 수 있는지를 보여준다. 이 두 정신적 쌍둥이의 경쟁에서 서정주는 주로 사상의 고지를 답사했고, 오장환은 도시의 저류(우울과 퇴폐의 지대)를 훑어갔다. 짜라투스트라가 인생의 바다를 깊이 들이마시면서 사상의 고지를 탐험한 것이 이 두 시인에게는 분리된 형태로 발전되어 갔다. 서정주는 〈웅계〉 시편들을 통해 짜라투스트라(기독)의 고지에 올라섰다. 그는 〈도화도화〉 이후 〈밤이 깊으면〉〈살구꽃 필때〉를 통해 삶의 어두운 지대로 내려갔다. 그가 이 생활의 지대에 발을 디디면서 그리고 식민지의 저류를 훑어가면서 참담한 몰락이 다가왔다. 결국 그는 이 정신 사상의 전쟁에서 굴복하고 말았다. 1943년 이후 그는 친일행각에 빠져들었던 것이다. 그는 정신적 형제이며 경쟁자였던 오장환을 배신했던 셈이다. 그때까지 정신적 형제들에게서 누렸을 기독의 지위를 그는 스스로 포기했다. 오장환이 1943년에 〈頂上의 노래〉를 발표한 것이 이러한 서정주의 몰락과 대비된다. 오장환은 암흑기의 마지막을 이 고고한 시로 맞섰다. 그가 서정주의 몰락을 보면서 정신적 형제를 잃었을 때 느꼈을 허무와 고립이 이 시의 배경에 있다. 그러나 더욱 돌처럼 굳건하게 산의 정상에 우뚝 서고자 하는 ‘고지의 사상’이 그를 일으켜 세웠

다. 그는 생명과 시인의 마지막 보루로써 최후의 전쟁에서 자신의 위치를 지켰다.