

# ‘경계성(liminality)’의 표지와 시의 인식론적 지평

- 1950년대 김춘수와 김중삼의 시를 중심으로 -

서진영\*

1. 서론
2. 도상(途上)의 주체와 결핍의 시간
3. 시선 밖으로 사라지는 대상
4. 경계적 공간과 언어의 자리
5. 경계 너머 존재하는 무한(無限)의 지평
6. 결론

## 1. 서론

“1930년대 모더니스트들에게 근대가 일종의 정물로 제시되었다면 1950년대의 모더니스트들은 이전 시인들과 달리 근대 도시 풍경의 감각적 소묘에 머물지 않고 근대라는 조건 속에서 시인의 위치와 역할이라는 보다 근원적인 영역에 시선을 던지기에 이른다.”<sup>1)</sup>는 남진우의 지적은 1950년대의 가장 대표적인 모더니스트였던 김춘수와 김중삼의 가장 중요한 부분을 암시하고 있다. 시는 주체의 자연스러운 감정의 표출이라고 생각했던 ‘전근대적인’ 시들과 달리, 대상에 대한 객관적인 시각과 주지(主知)적 태도로 현대성을 반영하는 시를 제작하고자 했던 모더니즘적 시의 계보 속에서 ‘보는 주체’의 시선은 “모든 사물의 영상을 적확여

\* 서울대학교 국어국문학과 강사.

1) 남진우, 2001 『미적 근대성과 순간의 시학』, 소명출판, 14면.

실하게 표현<sup>2)</sup>하기 위한 가장 중요한 것으로 여겨졌다. 주지하듯이 주체와 대상이라는 이차적인 관계로 구축되는 근대적 인식체계에서 사물에 대한 명료한 인식과 그 언어적 재현은 주체의 시각장 안에서 인식된 세계의 재현으로 간주된다.

전후 모더니즘 시들에서 역시 사물에 대한 명료한 인식과 언어적 표상은 현대성의 핵심에 놓여 있었으며, 이는 “현대시의 가장 중요한 징후의 하나가 시는 심상(心像=image)의 문학이라는 논점<sup>3)</sup>임을 지적한 김규동의 언급에서도 잘 드러난다. 그러나 1950년대 모더니즘 시에서 강조하고 있는 이미지는 시적 감각의 측면에서뿐만이 아니라 좀 더 포괄적으로 다루어지고 있다는 점이 주목된다. 주지하듯이 절대적인 상실감과 완전한 폐허의식은 1950년대 문학의 실존적 조건이었으며 “그들에게 있어 문학은 단순히 취향이나 기술적 숙련도의 문제가 아니라 도저히 그것이 성립될 수 없는 악조건 속에서 기적적으로 지속되고 있는 일종의 존재 증명(raison d'être)으로서의 행위였고 역사의 악몽으로부터 벗어날 수 있는 유일한 탈출구<sup>4)</sup>였다.

본고에서 중점적으로 살펴보고자 하는 김춘수와 김종삼은 1950년대 대표적인 모더니스트로서 시의 이미지와 관련해 많은 주목을 받았던 시인들이다. 그러나 이들이 대상성과는 무관한 이미지를 사용함으로써 언어의 재현적 표상성을 비껴나고자 했으며, 개념적으로 인식되지 않는 것, 그래서 언어로 표현될 수 없는 것을 어떻게든 언어로 포착하려고 했던 장면은 1950년대의 실존적 조건에 대한 시적 대응을 보여주는 것이자, 우리 시사에서 새로운 형태의 모더니즘적 시적 방법론을 제시하는 것이었다는 점에서 의미가 있다.

1960년대 <현대시> 동인 중심의 모더니즘 시들이 언어에 대한 고도의 자의식을 가지고 개인 내면의 문제를 탐색해 들어갔음은 주지의 사실인데, 이때 모더니즘 시에서 나타나는 ‘비동일성의 세계’로서의 자아 내면의 문제와 이를 드러내는 자기 준거적 언어 탐색의 단초가 김춘수와 김종삼에게서 마련되었다는 점을 본고에서는 주목하고자 하는 것이다.

2) 『동아일보』 1930.11.30. 이하윤, 『현대시인연구: 사상과 시인들』.

3) 김규동, 1972 『현대시의 연구』, 한일출판사, 203면.

4) 남진우, 앞의 책, 17면.

이런 의미에서 김춘수의 초기 텍스트에 대하여 “주체가 보는 것이 곧 아는 것이 되는 근대적 인식 체계의 질서로는 해명될 수 없는 관계를 구축하고 있다”<sup>5)</sup>는 지적은 김춘수의 시를 해명하기 위한 매우 중요한 것이다. 본고에서는 김춘수와 김종삼을 중심으로 하여 1950년대 모더니스트에게서 나타나는 “보는 것과 아는 것 사이의 균열”의 양상을 살펴보고, 그들이 향하고 있는 시선의 영역과 그 의미에 대해 살펴 볼 것이다.

김춘수의 경우 시인 자신이 이미지에 관한 나름의 차별화된 시학을 천명하고 자신의 시 창작을 통해 그것을 실험, 적용해 왔다는 점에서 그에 관한 연구는 주로 이미지의 문제, 혹은 그것에 관한 시인의 사유를 규명하는 문제와 관련되어 있다.<sup>6)</sup> 또한 1950년대 그의 초기시와 관련해서는 전후 현실과 관련한 역사 인식과 허무주의에 주목하거나, 일본어 세대로서 그의 관념적인 언어의 문제, 낭만주의와의 상관관계나 존재론적 차원에서의 고독과 슬픔의 정서를 해명하는 유형의 연구들이 진행되어 왔다.<sup>7)</sup> 김춘수의 시가 궁극적으로 어떠한 관념도 대리하지 않는 ‘사물의 사물성’이나 대상 자체가 없는 이미지를 구현하는 방향으로

5) 김예리, 2012 『김춘수의 '무의미시론' 비판과 시의 타자성』 『한국현대문학연구』 38, 252면.

6) 문혜원은 김춘수가 비유적 이미지에서 서술적 이미지로 옮겨가는 과정은 시에서 형이상의 포기와 사회성으로부터의 도피에 대응된다고 보고, 예술을 자기 목적인 것으로 본다는 면에서 칸트의 인식론에 기대고 있음을 밝혀 내었다(문혜원, 2007 『김춘수의 이미지시론』 『한국현대시론사』, 역락). 초기 김춘수의 시연구가 실존적 사유를 드러내는 전기시와 ‘무의미시’로서의 후기시를 대별하여 단절적으로 그 각각의 원리를 살피는 것이었다면 최근의 연구는 각각의 텍스트가 구축하고 있는 시적 양상을 김춘수 시학 전반을 아우르는 내적 동인 혹은 논리의 기반과 관련하여 해석하고자 하는 연구가 주를 이루고 있는 것으로 보인다. 김춘수의 이미지와 사유의 관계를 해명하는 주요 연구는 다음과 같다. 남기혁, 1999 『김춘수의 무의미시론 연구』 『한국문화』 24; 이광호, 2005 『자유의 시학과 미적 현대성』 『한국시학연구』 12; 김유중, 2010 『김춘수 문학을 어떻게 이해할 것인가』 『한국현대문학연구』 30.

7) 이와 관련한 최근 주요 연구는 다음과 같다. 진수미, 2011 『김춘수 초기시의 역사 인식 문제』 『민족문학사연구』 45; 여태천, 2017 『감각과 관념의 언어실험: 김춘수의 초기시에 대하여』 『한국근대문학연구』 36; 손병희, 2012 『김춘수 시와 존재의 슬픔: 초기시를 중심으로』 『국어교육연구』 50; 임봄, 2018 『김춘수 초기시에 나타나는 고독의 의미 연구』 『한국문예창작』 17-1; 이성희, 2009 『김춘수 시의 우울 연구』 『한국현대문학연구』 28; 전재형, 2014 『김춘수 초기시의 근대성 연구』 『한남어문학』 30.

나아가는 것은 사실 초기시에서 드러나는 주체와 언어의 존재론과 무관하지 않다. 언어를 지시 대상이나 의미 내용으로부터 독립시킴으로써 언어가 자족적으로 존재하는 시적 공간을 창조하고자 한 시인의 지속적인 시도는 역설적으로 시인의 실존적 현실, 그리고 그에 대응하는 자아의 인식적 사유와 깊은 관련성을 맺고 있는 것임을 간과할 수 없다.<sup>8)</sup>

한편 김종삼에 관한 연구는 지금까지 “내용없는 아름다움”이라는 문단적 평가에 집약되어온 측면이 있다. 전쟁의 폐허 속에서 씌어진 시들이거나 병고와 가난에 허덕이는 일상 가운데에서 씌어진 시들조차 ‘영롱한 날빛’의 아름다움을 구현하고 있는 김종삼의 시를 가리켜 황동규는 “미학주의의 한 극치”로 지적했거니와,<sup>9)</sup> 김종삼 시의 ‘상팽’, ‘라산스카’, ‘앙포르멜’, ‘아테라이데’ 등과 같은 이국적인 시 제목들과 서양 예술가들의 이름, 노트르담 사원, 레바논 골짜기, 바티칸 시스티나 같은 장소들이 환기하는 이국 정서는 그의 시를 미학적으로 보게 하는 결정적 계기들이 되어왔으며, 그의 어눌한 문체와 불완전한 구문은 “이 세상에 존재하지 않는 부재의 세계”를 만들어내려는 시적 의도로서 환상성이 생성되는 원천으로 지적되기도 하였다.<sup>10)</sup> 즉 김종삼 시의 언어와 이미지는 “현실의 타락과 갈등이 일제 배제된 심미적 세계”를 형상화하는 미학적 단서로서 주로 읽혀왔던 것이다.<sup>11)</sup>

8) 이와 관련해서는 서진영, 2011 『1950-60년대 모더니즘 시의 이미지와 자아 인식』 『한국현대문학연구』 33 참조.

9) 황동규, 1979 『殘像의 미학』 『북치는 소년』 시집 해설, 민음사.

10) 이경수, 1988 『부정의 시학』 『김종삼전집』, 청하.

11) 이승원, 1997 『김종삼 시의 환상과 현실』 『20세기 한국 시인론』, 국학자료원; 오형엽, 1994 『풍경의 배움과 존재의 감춤』 『1950년대 시인들』, 나남. 미학적 인상주의에 근거한 기존 연구에서 탈피하여 최근 김종삼 시의 시간의식, 공간 상징, 자아 인식 등 특정한 시적 원리를 규명하려는 시도들이 나타나고 있다. 주요 연구는 다음과 같다. 김기택, 2005 『김종삼 시의 현실 인식 방법의 특성 연구』 『한국시학연구』 12; 한명희, 2005 『김종삼 시의 공간: 집·학교·병원에 대하여』, 최승호·박현수 편, 『한국현대시인론 2』, 다운샘; 서진영, 2012 『김종삼의 시적 공간에 나타난 순례적 상상력』 『인문논총』 68; 김지너, 2013 『라산스카의 의미에 대한 시론: 김종삼의 시와 음악』 『한국문학 이론과 비평』 60; 정슬아, 2013 『김종삼 시에 나타난 윤리적 주체의 가능성』 『돈암어문학』 26; 송현지, 2013 『김종삼 시에 나타난 시인으로서의 소명의식 연구』 『한국문학 이론과 비평』 61.

그러나 무엇보다도 김춘수와 김종삼의 시를 근대적 도시풍경을 소묘하는 이전의 모더니즘적 언어와 확실하게 구분시키는 것은 주체와 대상 간의 이질적인 관계에서 비롯하며 세계와 주체, 그리고 시의 언어로 구성된 실존의 구조 내에서 시인이 사유하고 존재하는 방식의 차이에서 비롯한다. 1950년대 모더니즘의 대표적인 시인이라 할 수 있는 두 시인에게서, 대상이 더 이상 주체의 인식체계 내에서 해석되지 않거나 언어가 의미와 재현적 표상성을 거부하는 장면, 더 나아가 주체와 시의 언어의 존재성에 대한 시인의 인식론적 사유가 두드러지는 장면은 우리 시사의 모더니즘적 계보 속에서 1960년대로 이어지는 하나의 특징적인 전초를 마련하는 것이 아닐 수 없다. 이는 특히 ‘경계성’을 드러내는 언어적 표지와 그 경계 너머에 대한 시인의 시선으로 집약되는데 다음에서 구체적으로 살펴보도록 하겠다.

## 2. 도상(途上)의 주체와 결핍의 시간

시적 자아가 존재하는 자리, 그것은 물리적 공간(physical space)으로서의 의미라기보다는 시적 자아의 내면 의식을 상징하고 투영하는 매우 중요한 표지로서 기능한다. 즉 그것은 인식과 재현의 정신적 공간(mental space)으로서 삶과 세계를 파악하는 시인의 실존적 양태를 드러내는 것이다.<sup>12)</sup> 1950년대 김춘수와 김종삼, 두 시인의 시에서 무엇보다 먼저 주목해야 할 것은 황야를 걷어가는 주체의 이미지에 투영되는 시인의 실존 의식이다.

여긴 또 어드메나  
 목이 마르다  
 길이 있다는  
 물이 있다는 그곳을 향하여  
 죄(罪)가 많다는 이 불구의 영혼을 이끌고 가 보자  
 그치지 않는 전신의 고통이 하늘에 닿았다

김종삼, 〈형(形)〉 전문

12) Edward W. Soja, 1985 “The Spatiality of Social Life” in D. Grey and J. Urey(des), *Social Relations and Spatial Structures*, St. Martin’s Press, 93면.

가자. 꽃처럼 곱게 눈을 뜨고, 아버지의 할아버지의 원한의 그 눈을 뜨고 나는 가자.  
구름 한 점 까딱 않는 여름 한나절. 사방을 둘러봐도 一面의 熱砂. 이 알알의 모래알의 짜디짠 갯내를 뺨에 새기며 뺨에 새기며 나는 가자.

꽃처럼 곱게 눈을 뜨고, 不毛의 이 땅바닥을 걸어가 보자. 김춘수, 〈序詩〉 전문

위의 두 시는 상당히 유사한 시적 자아의 양태를 형상화하고 있을 뿐만 아니라 두 시인의 시작(詩作)이 출발하는 지점을 보여주고 있다는 점에서 주목을 요한다. 먼저 김종삼의 시에서 시적 자아가 위치하고 있는 공간은 자신도 어디가 어딘지 알지 못하는 그저 정처없는 도상(途上)의 한 복판이다. 그것이 궁극적으로는 ‘길’과 ‘물’을 향해가는 여정이라는 점에서 그가 서 있는 현재의 자리는 길도 물도 없는 황야와 같은 공간임을 짐작할 수 있다. 그러나 위 시에서 시적 자아가 지향하는 바, “길이 있다는 물이 있다는 그곳”은 뚜렷한 방향성을 제시하는 목적지가 되기에는 너무 아득하고 불확정적인 곳이다. 이 정처없는 길 위에 서있는 시적 자아가 스스로를 “죄가 많다는 이 불구의 영혼”으로 인식하고 있으며, 동시에 이 고통스러운 여정을 ‘형벌’처럼 응당 치러야만 하는 것으로 인식하고 있다는 점은 시인의 실존적 인식의 단면을 드러내주는 것으로서 매우 중요하다. 그가 느끼는 죄의식과 불구성은 “죄가 많다는”이라는 표현에서 드러나듯이 선험적인 것으로 시적 자아의 구체적인 경험이나 선택과는 무관하게 주어진, 일종의 운명적인 것이다.

“전신의 고통”이나 “불구의 영혼”으로 표현되는 시적 자아의 죄의식 혹은 불구적 존재성이 무엇보다도 현재의 자신을 바라보는 실존적 인식을 대변하는 것일 때, 이것이 시적 자아의 존재 조건이자 선험적으로 결정된 것이라는 점, 또한 이러한 인식이 김춘수 시에서도 마찬가지로 “아버지의 할아버지의 원한의 그 눈을 뜨고 나는 가자”와 같이 나타난다는 점은 주목할 만한 것이다. 나의 현재 여정의 실존적 조건은 나에서 기인한 것이 아니라, 아버지의 할아버지의 원한으로부터 기인한 세상과의 불화에 놓여 있는 것이다. 길도 물도 없었던 김종삼의 여정에서처럼 김춘수의 여정 역시 사방을 둘러봐도 뜨거운 모래 밖에는 아무 것도 없는 불모의 공간으로 형상화되고 있다.

그러나 두 시인의 여정이 시작되는 이 출발 지점에서 주목할 것은 “불구의 영

혼을 이끌고 가보자”(김중삼), 또는 “가자, 나는 가자, 불모의 이 땅바닥을 걸어가 보자”(김춘수)에서 천명되는 주체의 의지적인 목소리이다. 이것은 비록 주체의 여정이 황량하고 정처없을지라도 결코 아무 목적 없이 이리저리 어슬렁거리며 돌아다니는 배회나 소요의 성격을 띠는 것이 아님을 명백히 보여주고 있다.

김중삼의 시에서 지상의 공간은 “가시밭길과 죽음이 오고가던 길목”(〈장편 4〉)이나, “방대한 공해 속”(〈걷자〉), “다시 끝없는 황야”(〈투병기〉)로 변주되어 나타나고 있으며, 시적 자아가 위치해 있는 이 불모적 공간의 이미지는 지금까지 연구에서 대개 1950년대 전후의 실존적 허무주의의 관점에서 주체의 상실감과 완전한 폐허 의식을 드러내는 것으로 파악되어 왔다. 시적 주체가 놓여있는 황야로서의 공간은 분명 1950년대 문학의 실존적 조건을 형상화하는 것임에 분명하다. 그러나 이 지점에서 우리가 새롭게 주목하고자 하는 것은, 이 방대하고 끝이 없는 길 아닌 길 위에서 “가보자”라고 결단하는 시적 자아의 지향성이다. “결핍은 인간을 떠나면 곳을 향하는 존재로 만들고 그의 발길과 욕망을 항상 더 멀리 이끌어”<sup>13)</sup>간다는 사르트르의 언급을 상기시키는 시적 자아의 양태는 이처럼 황야의 한 가운데에 놓여있지만 어딘가 있을 무언가를 찾아서 끊임없이 걸어가고 있는 존재로 그려지고 있다. 어딘가를 향하여 걷고 있는 시적 자아의 이미지는 ‘~를 지나가는’ 상태를 통해 환기되기도 한다.

奏鳴曲의 좁은/ 鐵橋를 지나면서 그 밑의  
鐵路를 굽어 보면서/  
典當舖와 채마밭이 있던/ 곳을 지나면서

畫人으로 태어난 나의 層層階의 簡易의 房을 찾아가면서  
무엇을 먼저 祈求할 바를 모르면서

〈地〉

사람의 눈 언저리를 닦아가는 空間과  
大地 밖으로 새끼줄을 끊어버리고 구름줄기를 따랐다.  
양지바른쪽,  
피어난 씨앗들의 土地를 지나

〈遁走曲〉

13) 미셸 콜로(정선아 옮김), 2003 『현대시와 지평구조』, 문학과 지성사, 86면.

이 時刻까지 무엇을 하며 살아왔느냐다 무엇 하나 변변히 한 것도 없다.

오늘은 찾아가 보리라

死海로 향한

아담橋를 지나

〈詩作노우트〉

김중삼의 위의 시편들에서 특히 반복적으로 사용되고 있는 ‘~를 지나면서’라는 시어는 지향하는 장소를 목적으로 둔 것이라기보다는, 여정의 도상 가운데에 놓여 있는 시적 자아의 ‘과정적 상태’를 드러내는 표현이다. 앞서 보았던 황야를 걸어가는 시적 자아의 이미지는 이처럼 ‘다리를 지나거나’ ‘땅 위를 지나가는’ 시적 자아의 이미지로 변주된다. 어딘가를 향해 이동하는 과정 중에 있는 자아는 어느 한 곳에 귀속되어 있다고 말할 수 없다. 시적 자아가 지나가는 그 곳이 ‘황야’이거나 ‘토지’이거나, ‘다리 위’거나 ‘철로’이거나 간에 그 도상(途上)의 공간은 경계적 상태의 기호로서, 어느 한 곳에 머물러 있기를 거부하면서 ‘머나먼 곳’을 향해 발길과 시선이 이끌리는 존재인 시적 자아의 형상을 나타내는 것이다.

‘가자’, ‘걸어가보자’라고 스스로를 독려하며 앞으로 나아가는 주체의 시선은 저 먼 지평을 향하고 있다. 앞서 언급한 대로 그들이 놓여 있는 황야와 같은 공간, 그 불모의 공간은 시인에게는 어쩔 수 없는 운명적인 것이었을 수 있으나 1950년대 김춘수와 김중삼의 시에서 우리가 주목해야 할 부분은 이처럼 저 앞에 시선을 두고 그의 발길을 움직이고 있는 길 위의 주체들이며 이러한 주체들에게 시간 역시 진행 중인 현재로 감각된다. 따라서 김춘수가 현재 시적 자아가 위치하고 있는 자리를 “이미 가버린 그날과 아직 오지 않은 그날에 머물은 이 아쉬운 자리”(〈능금〉)로 표현하고 있는 것은 매우 의미심장한 것이다. 시인은 주체가 어느 하나의 고정적인 공간과 시간에 귀속될 수 없는 존재라는 것을 간파하고 있는 것이다.

현재라는 시간은 늘 찰나적이다. 미래는 따라잡을 수 없고 예전의 미래가 현재가 되는 순간 그것은 슬며시 또 과거로 빠져나간다. 따라서 “이미 가버린 그날”과 “아직 오지 않은 그날” 사이의 공간은 늘 아쉬운 자리일 수밖에 없다. 이것이 현재의 순간에 놓여있는 주체의 운명이라는 것을 시인은 깨닫고 있는 것이다.

이것은 마치 길이 있다는, 물이 있다는 먼 곳을 찾아 앞으로 나아가는 주체의



모습과도 같다. 저 멀리 지평(horizon)에 그의 시선을 두고 나아가지만 지평이란 끝내 도달할 수 없는 공간이다. 항상 저 세계 너머에 머물기 때문에 소유할 수 없다는 것이 지평의 본질인 것이다. M. 콜로는 “지평이 항상 포착할 수 없는 상태로 남는 것은 그것이 미래로서의 시간에 속해 있기 때문이며, 인간을 욕망으로 내모는 것은 이러한 미래의 결핍이자 내면의 거리”<sup>14)</sup>임을 지적하고 있다. 김춘수가 “하늘과 땅의 영원히 잇닿을 수 없는 相懸의 그 들판에서 조그마한 바람에도 전후좌우로 흔들리는 운명을 너는 지냈다.”(〈갈대〉)라고 말한 것은 이러한 맥락에서 파악할 수 있다. 도상(途上) 위의 존재들로서의 시적 자아들은 운명적으로 어느 한 곳에 머물 수 없는 인간 존재들을 형상화하고 있다. 그것은 늘 미래에서 과거로 순식간에 빠져나가버리는 진행형인 현재의 시간 위에 존재하며, 끊임없이 뒤로 물러서는 지평에 시선을 두고 나아가는 아쉬움과 결핍의 주체들인 것이다.

### 3. 시선 밖으로 사라지는 대상

무언가를 찾아 걸어가는 결핍의 주체, 황야를 헤매는 주체의 이미지는 김춘수 시에서 흔들리며 사라지는 사물들의 이미지와 맞물려 있다. 김춘수 시의 초기시에서 주체의 시선 바깥으로 아득하게 사라져 가는 사물들의 영상은 매우 두드러지는 것인데, 아래의 시들에서 보이듯이 이 사라지는 대상들은 어느 한 순간 갑자기 안 보이게 된다고보다는, 주체의 시선에서 “사라질 듯 질 듯” 물결처럼 혹은 바람처럼 출렁이고 일렁이면서 사라지는 모습으로 표현된다는 점이 특징적이다.

(한 송이는 바다로 **흐르고**/ 한 송이는 바다로 **흘러가고**)  
이상한 말을 하고/ 사람들은 이 언덕을 **넘어갔었다**.

〈언덕에서〉

14) 위의 책, 86면.

구름이 **일다**/ 구름이 절로 **사라지듯이**/ 경이는 **가 버렸다**.  
 바람이 가지 끝에 **울며 도는데**/ 나는/ 경이가 누군지를 기억하지 못한다.  
 <경이에게>

내가 잊어 버린 **아득한 날을**/ 그 여자는 **울며 간다**  
 뉘가 울간을 울리고 있다/ **사라질 듯 질 듯** <황혼>

너도 아니고 그도 아니고, 아무것도 아니고 아무 것도 아니라는데……  
**간다 지나간다**. 환한 햇빛 속을 **손을 흔들며……** <서풍부>

구름이 **가듯이**/ 노을이 **가듯이**/ 언제나 저렇게 **흘러가던 것** <하늘>

할 일없이 歲月은 **흘러만 가고**/ 꿈결같이 사람들은 **살다 죽었다** <부재>

정녕코 오늘 저녁은/ 비길 수 없이 정한 목숨이 하나  
 어디로 **플같이 흘러가 버리는가** 보다 <가을 저녁의 시>

이처럼 김춘수의 초기시에 나타나는 “무엇인가가 사라져버리는 풍경들”과 “점차 말이 없는 고요함에 지배되는 풍경들”은 “세계의 불모성을 뼈처럼 보여줄 뿐만 아니라 빈곤한 현실에 발이 묶여 있는 시적 자아의 고립과 고독을 보여주는 것”<sup>15)</sup>으로 읽힌다. 기존의 연구에서 이처럼 떠나가는 사물들의 이미지는 시인의 잃어버린 것 혹은 잃어버린 세계에 대한 상실감과 관련하여 해석되었다.<sup>16)</sup> 그러나 김춘수의 시에서 ‘사라지는 대상들’은 시적 자아의 고립과 고독을 불러일으키는 것이기는 하지만 지나간 시간으로서의 유년의 기억이나 원초적인 세계를 상징하는 것이라고 보기는 어렵다. “구름이 지나가고 바닷물이 흘러가듯이” 사라지는 대상들은 저 먼 과거의 시간을 환기하는 것이 아니라 지금 현재 주체의 시

15) 신범순, 1998 『무화과나무의 언어』 『한국 현대시의 퇴폐와 작은 주체』, 신구문화사, 231-232면.

16) 이에 관한 대표적 논문으로는 하희정, 1995 『1950년대 시에 나타난 ‘부재의식’의 형상화 양상 연구』, 서울대학교 석사학위논문; 조영복, 1992 『1950년대 모더니즘 시에 있어서 내적 체험의 기호화 연구』, 서울대학교 석사학위논문; 박은희, 1999 『김춘수 시에 나타난 시간성』 『돈암어문학』 12; 이성희, 2009 『김춘수 시의 우울 연구』 『한국현대문학연구』 28 등이 있다.

선에서 가물거리며 사라지고 있는 진행형의 대상들이기 때문이다(“간다”, “흘러간다”, “울며 가는데”, “흘러가 버리는가”, “지나간다”).

바라보고 있는 주체의 시선 앞에서 시선의 대상들이 사라질 듯 사라질 듯 출렁이는 장면은 김춘수가 그의 시를 통해 지속적으로 탐색하게 되는 존재와 언어 및 대상과의 관계성에 대한 사유의 전조로서 이해되어야 한다. 주체의 시야에서 보이다가 안 보이다가를 반복하면서 서서히 흔들리며 멀어지다가 마침내 어둠 속으로 은연히 사라져가는 사물의 이미지는 드러남과 숨음, 현전과 부재 사이를 진동하면서 주체의 인식체계 내로 끝내 포섭되지 않는 주체 바깥의 것들에 대한 시인의 인식론적 사유를 드러내는 것으로서 주목되어야 한다. 이는 김춘수 시에서 사라지는 것들이 왜 이처럼 물결이 흘러가듯이, 바람이 돌듯이, 손을 흔들듯이, 오르간 소리가 울리듯이, 일렁거리고 출렁거리는 이미지를 띠고 있는가에 대한 해명이기도 하다. 나와 다른 이 사이에 무한한, 어떤 의미에서 보자면 극복할 수 없는 거리가 있다고 인식하는 시인은, 모든 대상을 나의 표상 능력 아래에, 나의 인식과 시각의 지평 속에 놓아둘 수 있으며 항상 그것에 도달할 수 있다고 믿는 근대적 주체의 믿음을 불신하는 존재이다.

따라서 사라져가는 사물들을 바라보는 시적 자아들의 모습을 다시 살펴보면 이들에게서는 실상 어떠한 슬픔과 아쉬움의 정서도 표현되지 않고 있음을 볼 수 있다. 사라지는 것에 대하여 상실감과 슬픔을 느끼는 것이 당연하다는 우리의 선입견을 거두고 보면, 김춘수 시에서 사라지는 것들은 그저 출렁거리고 흔들리면서 사라질 뿐, 그것을 바라보는 주체의 감정은 어디에도 나타나지 않는다. 따라서 주체의 시야에 고정적으로 머무르지 않고 보일 듯 안 보일 듯 드러남과 숨김을 반복하다 끝내 사라져가는 대상들의 이미지는 남겨진 주체의 슬픔과 상실을 말하기 위한 것이 아니다. 오히려 주체의 시선 속에 붙잡히지 않는 사물과 대상의 속성을 말하기 위한 것이다.

시선은 하나의 지평을 열고, 자신이 현전하는 장으로부터 자신이 보아야 할 사물을 포착한다. 그러나 김춘수와 김종삼의 시에서 우리가 주목하고 있는 것은 이처럼 잘 보이지 않고 밝혀지지 않는 불확정 상태의 지평이다. 그것은 주체의 경계 바깥에 놓인 사물들로서 위에서 살펴본 것처럼 주체의 시선에 잘 포착되지

않고 사라져 가는 사물들의 영상으로 나타날 뿐만 아니라, 바라보고 있지만 그것이 무엇인지 명확하게 알 수 없는 사물로 나타나기도 한다.

“너도 아니고 그도 아니고, 아무 것도 아니고 아무 것도 아니라는데 …… 간다 지나간다”(〈서풍부〉)처럼, 주체의 시선에 확실하게 붙잡히지 않고 눈앞을 지나가버리는, 보고 있으면서도 알 수 없는 무엇이 등장하는 것이다. “지금은 무덤가에 다소곳이 돌아나는 이것은 무엇인가? …… 이것이 무엇인가? 이것이 무엇인가?”(〈눈물〉)라거나, “나는 경이가 누군지를 기억하지 못한다.”(〈경이에게〉)에서 역시 나의 인식 지평 안에 포섭되지 않는 대상과의 거리, 그 낮설음과 불명확함이 표현되고 있다. 김춘수의 아래와 같은 시들 역시 기존의 연구에서는 ‘슬픈 이야기’, ‘흐느낌’, ‘울음소리’와 같은 시어들이 환기하는 슬픔의 정조를 중심으로 읽혀 왔다. 그러나 이 시들에서도 시적 자아는 그저 대상을 바라보고 있는 것으로만 나타날 뿐 슬픔과 울음소리는 그의 것이 아니다.

눈을 지키고 썼는/ 저 수양버들에는/ 슬픈 이야기가 하나 있다.//  
 소금쟁이 같은 것, 물장군 같은 것./ 거머리 같은 것./ 개밥 순채 불달개비 같은  
 것에도/  
 저마다 하나씩/ 슬픈 이야기가 있다.//  
 산도 운다는 푸른 달밤이면/ 나는/ 그들의 슬픈 영혼을 본다.  
 갈대가 가늘게 몸을 흔들고/ 온 높이 소리없이 흐느끼는 것을/ 나는 본다.

〈눈〉 전문

깊이 잠겨든다. 싸늘한 觸感에 윈 몸이 어지러워진다. 한 송이 연꽃도 너풀거리지  
 않고, 이상한 새들의 노래 같은 것도 들리지 않는다.  
 캄캄한 바닥에선 하이얀 족루들이 꺾꺾대며 아가리를 벌리고 일제히 일어선다. 귀  
 를 기울이면 어머님의 울음 소리도 들려오고……이 소(潭)의 수심을 나는 모른다.

〈潭〉 전문

눈에서 살고 있는 수많은 이름없는 것들, 예컨대 수양버들이며 소금쟁이, 물장군, 거머리, 개밥, 순채, 불달개비 같은 것들, 그 자잘하고 사소한 것들에도 “저마다 하나씩 슬픈 이야기가 있다”고 시인은 말한다. 그것들의 슬픈 이야기들은 사방이 적막한 밤의 고요 속에서 조용히 모습을 드러낸다. 그러나 시적 자아에

게 그것은 어디까지나 그들의 슬픔일 수밖에 없다. 시적 자아는 그저 바라볼 뿐이다(“나는 그들의 슬픈 영혼을 본다”, “은 높ی 소리없이 흐느끼는 것을 나는 본다”).

앞에서 우리는 주체의 눈에 보이기는 하지만 무엇인지는 알지 못하는 대상들을 보았다. 이 시들에서도 역시 주체는 바라볼 뿐이다. 그러나 주체의 시선 앞에 놓인 수많은 사소한 것들은 놀랍게도 각각 저마다 슬픈 이야기들을 가지고 있으며, 이는 나와는 다른, 내가 모르는 대상들도 각각 개별적 주체로서 나뉘는 세계를 간직하고 있다는 시인의 사유를 드러내는 것이다.

“이 소(潭)의 수심을 나는 모른다”라는 시적 진술은, 바깥에서 그것을 보고 있는 주체로서는 알 수 없으나 시선의 대상—또 하나의 개별적인 주체들—이 간직하고 있는 자기 세계는 나뉘는 깊이를 가지고 있다는 시인의 사유를 드러낸다. 그들이 내는 흐느낌과 울음소리, 꺾꺾대며 아가리를 벌리고 몸을 흔드는 것들은 사물 각각이 존재성을 발현하고 있는 흔적들인 것이다. “찌, 찌, 찌, …… 무슨 벌레같은 것이 우는 소리가 선연히 들려왔다. …… 조금 전의 벌레 우는 것 같은 소리는 어쩌면 그것들이 쉬는 숨소리인지도 모를 일이었다”(《딸기》)에서 나타나는 것처럼 다방의 진열장 속에 놓여있는 딸기조차도 ‘찌,찌,찌……’ 벌레 우는 숨소리를 내는 장면 역시, 시선의 대상이 시선의 주체에게 포섭되지 않는 개별적인 자기 세계와 존재성을 확보하고 있다는 시인의 사유를 형상화하는 것이다. 따라서 캄캄한 내면 속에 끝없이 잠겨있는 그 울음소리와 슬픔의 농도는 바깥에 자리한 또 다른 주체로서는 알 수 없는 깊이를 내포하고 있는 것으로 그려진다.

너의 두 눈은 눈물에 어리어 너의 시야는 흐리고 어둡다//

너는盲目이다. 면할 수 없는 이 永劫의 薄暮를 전후좌우로 몸을 흔들며 천치처럼 울고 있는 너//

고개 다수곳이 오직 느낄 수 있는 것, 저 가슴에 파고드는 바람과 바다의 흐느낌이 있을 뿐//

느낀다는 것, 그것은 또 하나의 눈, 눈물겨운 일이다.

〈갈대〉 부분

이 시는 지금까지 논의한 주체와 대상 간의 거리와 관계를 상징적으로 보여주

고 있는 시이다. 김춘수의 시에서 나타나는 “내가 보는 것과 내가 아는 것 사이의 균열”<sup>17)</sup>은 주체의 시선 속에 붙잡히지 않고 알 수도 없는 사물의 이미지에서 형상화되었는데 이처럼 불확정 상태의 지평에 놓인 대상들은 주체의 경계 바깥에 놓인 사물들로서 더 이상 주체의 언어로는 재현될 수 없는 그러한 존재들이다. 이 때 “너의 시야는 흐리고 어둡다”, “너는盲目이다”라는 선언은 끝내 주체의 시선과 의미 구조 안에 붙잡아 둘 수 없는 대상을 향한 절망적 선언이다. 그렇지만 그 대상들 각각이 간직하고 있는 개별적인 존재성은 “몸을 흔들며 천치처럼 울고 있는 너”에서처럼 오롯이 드러나고 있다. 너라는 존재는 “오직 느낄 수 있는 것”일 뿐, 개념적으로 명확히 인식할 수 없고 언어화할 수 없는 또 다른 세계, 주체의 바깥, 경계 너머에 존재하는 것이기 때문이다.

#### 4. 경계적 공간과 언어의 자리

앞에서 우리는 시인으로서 주체가 존재하는 자리에 대해서 살펴보았다. 1950년대 시인 김춘수와 김종삼에게 있어서 시란 일종의 존재 증명의 행위이자 역사의 악몽으로부터 벗어날 수 있는 유일한 탈출구였다고 한다면, 그들에게 시를 쓴다는 것은 “불구의 영혼을 이끌고 가보자”(김종삼, <형>)라거나 “가자, 나는 가자, 불모의 이 땅바닥을 걸어가 보자”(김춘수, <서시>)에서 천명하듯이 앞을 향해 나아가는 주체의 영상으로 형상화되는 그러한 것이었다.

주체의 시선이 저 먼 지평(horizon)을 향해 있으며 그 발걸음은 지상의 어느 한 공간에 머무르지 않고 끊임없이 앞을 향해 나아가고 있을 때, 그들의 시는 궁극적으로 미래의 시간이자 저 세계 너머에 있는 것들을 향하는 것이었다.

한편 이처럼 먼 지평을 향해가는 주체의 시선 속에서 지상의 사물들은 온전히 그 모습을 드러내지 않고 오히려 주체의 시선 바깥으로 사라져 버림으로써 주체가 명확히 인식할 수 없고 말할 수도 없는 것의 형상을 띄고 있었다. 그렇다면 대상에 대한 명료한 인식과 언어의 재현적 표상성이 모두 불가능해진 이 지점에

17) 김예리, 2012 『김춘수의 '무의미시론' 비판과 시의 타자성』 『한국현대문학연구』 38, 252면.

서, 의미 너머에 있는 보이지 않는 것을 욕망하는 시인의 언어는 무엇을 표상할 수 있을 것인가. 이것은 “언어에 의한 개념적 경계와 범주적 질서를 무화시키는 동시에 언어를 질료로 하기에 의미의 세계에 발을 걸쳐놓을 수밖에 없는 시의 운명”<sup>18)</sup>에 관한 문제인 것이다. 김춘수의 다음 시는 이에 관한 시인의 고민과 시의 언어에 대한 인식론적 사유를 잘 보여주고 있어 중요한 의미를 지닌다.

시를 잉태한 언어는/ 겨울의/ 설레이는 가지 끝에/ 설레이며 있는 것이 아닐까,  
일련의 바람에도 민감한 촉수를/ 눈 없고 귀 없는 無邊으로 뻗으며/  
설레이는 가지 끝에/ 설레이며 있는 것이 아닐까,

이름도 없이 나를 여기다 보내 놓고/ 나에게 언어를 주신/ 모국어로 불러도 싸늘한  
어감의/ 하나님,  
제일 위험한 곳/ 이 설레이는 가지 위에 나는 있습니다  
무슨 층계의/ 여기는 위의 끝입니다,  
위를 보아도 아래를 보아도/ 발뿌리가 떨리는 것입니다.  
모국어로 불러도 싸늘한 어감의/ 하나님,  
안정이라는 말이 가지는/ 그 미묘하게 설레이는 의미 말고는/ 나에게 안정은 없는  
것입니다,  
(중략) 외로운 가지 끝에/ 혼자 남은 언어는/ 많은 것들이 두고 간/ 그 무게의  
명암을/  
희열이라 할까, 슬픔이라 할까/ 이제는 제 손바닥에 느끼는 것이다.

〈나목과 시〉 부분

이 시에서 가장 먼저 시의 언어와 시인으로서의 주체가 위치하고 있는 공간성에 주목해볼 필요가 있다. 시의 언어는 겨울의 양상한 가지 끝에 위태롭게 매달려 있는 형상으로 인식된다. 시인은 그 위태롭게 흔들리는 자리에 대하여 “설레이는 가지 끝에 설레이며 있는 것이 아닐까”를 반복적으로 사용하여 표현하고 있다. 여기에서 ‘설레인다’는 표현은 가볍게 흔들거리는 모습을 나타내기 위한 것이면서 동시에 일상의 의미에서처럼 무언가를 기대하는 부푼 마음을 내포하기도 하는 양가적 의미를 지닌다. 마치 ‘가지 끝’이라는 자리가 가지의 한 부분에 속하는 것이면서 동시에 “무변(無邊)으로 뻗”어 나가는 가지 바깥의 여백과 만

18) 위의 논문, 257면.

나는 경계의 점점인 것과 같다.

이러한 맥락에서 ‘가지 끝’은 무변으로 뻗어있는 민감한 촉수에 비유되는데, 이처럼 경계를 너머 무한히 펼쳐지는 바깥 공간을 욕망하고 있는 ‘가지 끝’에 시의 언어가 자리하고 있는 것은 의아한 일이 아니다. 언어의 본질적 속성상 현실 세계의 의미와 개념적 질서에 속할 수밖에 없음에도 불구하고 시인의 욕망이 저 먼 지평 너머, 보이지 않는 세계를 향해 있을 때, 시의 언어가 이 경계성의 표지, 외로운 가지 끝에 자리하면서 “희열과 슬픔”을 동시에 느끼는 것은 시의 언어가 져야 할 무거운 운명이 아닐 수 없다(“외로운 가지 끝에 혼자 남은 언어는 많은 것들이 두고 간 그 무게의 명암을 희열이라 할까, 슬픔이라 할까 이제는 제 손바닥에 느끼는 것이다”).

이때 “이름도 없이 나를 여기다 보내 놓고 나에게 언어를 주신 모국어로 불러도 싸늘한 어감의 하나님”에서 자신의 실존적 현실을 주어진 운명으로 여기는, 그러나 ‘여기’의 현실과 언어적 욕망의 괴리로 인해 그 운명의 조건을 괴로워하고 원망하는 시적 자아의 목소리는 시인 자신의 목소리에 다름 아니다. 이러한 시인이 놓여있는 자리는 “제일 위험한 곳 이 설레이는 가지 위”로 표현되고, “무슨 층계의 여기는 상(上)의 끝”이기도 하며 “위를 보아도 아래를 보아도 발뿌리가 떨리는” 그런 곳으로 형상화되고 있다. 이러한 공간들이 표상하는 것은 모두 시의 언어가 존재했던 ‘가지 끝’의 자리와 동일하다. 시의 언어가 존재했던 그 위태로운 가지 끝은 여기와 저기의 점점, 경계성의 기호였으며, 그것은 또한 이쪽 가지에 속해있으나 경계 너머 끝없는 공간을 향해 촉수를 뻗치는, 무변과의 경계였던 것이다.

시인의 자리 역시 이와 같은 경계성의 표지 위에 놓여있다. 설레이는 가지 위 이거나 층계의 맨 꼭대기는 아래에서 위로 향한 과정 중의 공간, 도상(途上)과 유사한 공간이면서 동시에 “가시적인 세계와 비가시적인 세계의 경계이자 동시에 그것을 아울러 조망할 수 있는 결절의 지점”<sup>19)</sup>과도 같은 것이라고 할 수 있다. 즉 의미의 체계로서의 자기 본질을 넘어서서 개념적으로 의미화할 수 없는

19) 류순태, 2013 『김소월 시의 경계의식에 내재된 미적 욕망과 그 근대성 연구』 『한국시학 연구』 36, 194면.



것을 지향하는 시의 언어와, 지상적 현실 위에 놓여 있으나 저 먼 지평(horizon) 너머에 시선을 두고 끝없이 나아가는 시인은 모두 “안정이 없는 제일 위험한 곳”을 자처하는 경계와 결핍의 표상체들인 것이다. 김종삼 시에서도 시인과 시적 언어의 비극적 존재성에 관하여 이와 유사한 사유를 드러내고 있어 주목된다.

안쪽과 周圍라면 아무런/ 기척이 없고 無邊하였다.  
안쪽 흙 바닥에는/ 떡갈나무 잎사귀들의 언저리와 뿌룽드 빛갈의 果實들이 평탄하게 가득 차 있었다.

몇 개째를 집어 보아도 놓였던 자리가/ 썩어 있지 않으면 벌레가 먹고 있었다.  
그렇지 않은 것도 집기만 하면 썩어 갔다.

거기를 지킨다는 사람이 들어와/ 내가 하려던 말을 빼앗듯이 말했다.

당신이 아닌 사람이 집으면 그럴 리가 없다고-. 〈園丁〉

김현은 이 시에 대하여 “다른 사람이 집으면 ‘그럴 리가 없다’라는 단정적인 발언은 그의 세계와의 불화를 객관적으로 판정한다”고 지적한 바 있다.<sup>20)</sup> 이와 관련하여 이 시에서 무엇보다 주목할 지점은 시적 자아의 자리이다. 그가 있는 곳은 김춘수 시에서와 마찬가지로 명백히 대조적인 두 공간, ‘이쪽’과 ‘저 안쪽’의 경계 지점이다. “아직 이쪽에는 열리지 않는 果樹밭 사이인 수무나무 가지 울타리”에서 알 수 있듯이 ‘이쪽’의 풍경으로 드러나는 것은 불모의 황폐함이자 고통과 메마름이다. 그러나 ‘저쪽’ 공간은 ‘구름의 언저리’로 표현되듯이 지상보다 높은 언덕 위에 위치해 있으며 이쪽의 메마름과 대조적으로 “식물이 풍기어 오는” 비옥한 곳이다. 또한 이쪽에는 “열리지 않는 과수밭”이 있는 것과 대조적으로 저쪽에는 “뿌룽드 빛갈의 과실들이 평탄하게 가득 차” 있는 것이다. 이

20) 김현, 1975 『김종삼을 찾아서』, 『시인을 찾아서』, 민음사, 238면. 한편 남진우는 “당신 아닌 사람이 집으면 그럴 리가 없다”는 말을 ‘낙원으로부터의 추방’으로 읽는다. 그리고 그가 주목하는 것은 그곳을 지킨다는 사람이 “내가 하려던 말을 빼앗듯이 말했다”고 하는 표현이다. 그는 시인이 자신의 존재를 추문화하는 타자의 언어 폭력 앞에서 “하려던 말을 빼앗기고” 쫓겨날 수밖에 없는 사건에 주목하면서 결국 이 시인에게 시쓰기란 빼앗긴 자신의 언어를 되찾아 나선 여정이 된다는 점을 지적한다. 남진우, 앞의 책, 178-179면.



그렇다면 주체의 시선과 발길이 향하는 곳인 경계 너머의 저 무변한 세계를 위하여 시인은 어떠한 말을 준비해야 하는가. 시 〈상뽕〉의 말미에 보이는 시적 자아의 안타까운 고백은 “가까이 가 말참견을 하려 해도 거리가 좁혀어지지 않았다”는 것이다. 시적 자아가 가까이 다가가려는 공간은 앞선 시에서 “식물이 풍기어오는” 저쪽의 공간과 마찬가지로 이글거리는 색채로 피어오르는 나무들이 가득한 곳이다. 또한 그곳에서 신선처럼 자리한 노인이 병어리 아낙네와 대화를 나누고 있는 풍경은 그곳 역시 일상의 현실 너머에 있는 또 다른 세계임을 보여 준다. 노인과 병어리 아낙네의 말이 없는 대화에 시인의 말은 아무런 역할을 할 수 없다. 이쪽 세계의 말을 가지고서는 감히 끼어들 수도 없고 그 세계와의 거리를 좁힐 수 없다는 깨달음은 시인으로 하여금 이쪽 세계의 말을 더 이상 사용하지 않기로 결단하게 만든다. 시 〈문짜〉에서 반복적으로 표현되면서 강조되고 있는 “반쯤 열린 대문짜” 역시 닫힘과 열림, 드러남과 숨음, 이쪽과 저쪽을 가르는 경계성의 표지로서, 문을 경계로 한 이쪽과 저쪽 그 사이에 위치하고 있는 경계적(liminal) 주체를 보여주고 있다.

김중삼의 또 다른 시 〈아데라이데〉에서도 “출입문이 반쯤 열려 있었다”라는 구절이 등장하는데 이처럼 ‘반 쪽 열린 문’은 그것을 경계로 안과 바깥을 명백히 대조적인 두 공간으로 대비시킨다. 대문 안 쪽은 ‘청초함’과 ‘토실함’, ‘맑음’ 등으로 형용되는, 밝고 따뜻한 공간으로 묘사되지만 흥미롭게도 뜰 안을 비추는 햇볕은 뜰 바깥으로 나가면 흐려지는 모습을 보이고 있다. 이러한 대조는 문 안쪽과 바깥의 상반된 공간성을 제시하는 것이다. 특히 여기에서 시적 자아의 모습에 주목해보면, 그는 반쯤 열린 대문 앞에서 뜰 안을 들여다보며 옷에 배었던 먼지를 털어내는 모습으로 나타난다. 먼지로 상징되는 비루하고 황량한 일상적 공간에서 대문 안쪽으로 진입하려는 존재의 모습을 상징적으로 보여주는 장면이 아닐 수 없다. 이 때 시인은 마찬가지로 일상의 말을 버리기로 한다. 옷에 배었던 먼지를 털어서 “이것으로 나는 말을 잘 할 줄 모른다는 말을 한 셈이다”라고 말하는 시인은 이쪽 세계의 말을 할 줄 모른다고 선언하면서 저쪽 세계와의 거리를 좁히고자 하는 것이다. 〈무슨 曜日일까〉, 〈背音〉 등의 시에서도 등장하는 ‘말을 할 줄 모른다’는 표현은, 이쪽 세계에서 작동하는 언어의 원리, 의미의 재현과 소통의 도구로서의 언어를 넘어서고자 하는 시인의 사유를 드러낸다.<sup>22)</sup>

## 5. 경계 너머 존재하는 무한(無限)의 지평

亞熱帶에서 죽을 힘 다하여 살아온 나에게/ 햇볕 깊은 높은 산이 보였다  
 그 옆으론/ 大鐵橋의 架設/ 어디로 이어진지 모를  
 大鐵橋의 마디마디는/ 요한의 칸타타이다 〈가을〉

連山 上空에 뜬/ 구름 속에서 무슨 소리가 난다  
 아지 못할 單一樂器이기도 하고  
 평화스런 和音이기도 하다  
 어떤 때엔 天上으로  
 어떤 때엔 地上으로 바보가 된 나에게도  
 무슨 신호처럼 보내져 오곤 했다 〈소리〉

경계적 주체의 표상과 더불어 위의 김종삼의 시에서 주목할 점은 지상으로부터 멀리 떨어진 지극히 높은 곳의 표상이 자주 등장한다는 것이다. 위에서 보이는 ‘햇볕 깊은 높은 산’이나 ‘連山 상공 위의 구름 속’ 뿐만 아니라 ‘해발 3천 피트의 샘물’(<<산>>), ‘높은 석산(石山)’(<<성당>>) 등으로 나타나는 이 지고(至高)의 공간은 지상의 모든 죄와 불안과 오염된 것들로부터 절연된 성스럽고 평화로운 공간으로 나타난다. 앞서 살펴본 것처럼 시인이 바라보고 있는 궁극의 지향점은 머나먼 지평(horizon)이며 지상적 현실세계를 넘어서는 무한의 영역이다. 그러나 시적 자아가 그 곳에 도달하는 것은 결코 다다를 수 없는 지평(horizon)처럼 아득하고 불가능한 일이다. 그 좁혀지지 않는 거리로 인해 김종삼 시에서 그곳은 역시 멀리 보이는 ‘절대고공’으로서만 드러난다. 시 〈가을〉에서 역시 “죽을 힘 다하여 살아온 나에게 햇볕 깊은 높은 산이 보였다”라는 구절은 시적 자아가 궁극적으로 시선을 두고 있는 곳이 절대고공의 무한한 지평임을 보여주고

22) 김종삼 시의 형태적 특성인 “불안스러운 문체의 흐름과 구문의 불완전함”에 대해서는 황동규, 이경수, 오형엽 등이 지적한 바 있거니와, 남진우의 경우는 이를 타자의 언어의 폭력 앞에서 “하려던 말을 빼앗긴” 자아를 드러내는 것이라 보고 있다. 그는 이것을 실어증에 유폐된, 그러면서도 어떻게 해서든지 자신을 언어로 드러내야 하는 죽음을 짊어진 존재가 어쩔 수 없이 선택한 말하기 방식이라고 보고 있다(남진우, 앞의 책, 181면). 그러나 초월적이면서 순수한 공간에 대한 지향성과 결부시켜볼 때 이는 실어증에 ‘유폐’되었다기보다 오히려 시인 스스로가 선택한 적극적인 전략의 일환으로 보아야 할 것 같다.

있지만, 이런 시적 자아의 옆에 놓여있는 대철교(大鐵橋)는 여전히 그가 경계성의 표지 위에 자리한 과정중의 주체라는 것을 보여준다.

이 때 절대적 영역, 무한의 지평인 먼 곳에서 ‘말’이 배제된 채 ‘소리’와 ‘음악’이 보내져 오는 장면은 매우 의미심장하다. 시적 자아가 알지 못하는 악기 소리가거나 평화로운 화음이거나 이것들은 천상과 지상 사이 그 접점의 경계 위에서 불안정한 여정을 계속하는 시인에게 무슨 신호와도 같은 그러한 것이다(“어떤 때엔 천상으로 어떤 때엔 지상으로 바보가 된 나에게도 무슨 신호처럼 보내져 오곤 했다”). 즉 그것은 시인으로 하여금 일상적인 시간의 흐름에서 빠져 나와 본질을 신비스럽게 경험하도록 하는 “존재의 순간”<sup>23)</sup>을 열어주는 그러한 것이다.

김춘수와 김중삼의 시에서 이처럼 가시적인 세계와 비가시적인 세계의 경계에 자리한 경계적인(liminal) 주체로서 저 먼 지평(horizon) 너머에 시선을 두고 끝없이 나아가는 주체의 이미지가 공통적으로 나타난다는 점은 주목할 만한 것이다. 김중삼 시에서도 보았듯이, 무한의 영역, 저 지평 너머는 가도 가도 붙잡을 수 없고 시선 너머로 또 다시 멀어지는 것이지만, ‘반 쯤 열렸던 대문짝’으로 저 안쪽의 뜰이 드러남과 숨음을 반복했던 것처럼, 때때로 시적 주체에게 현현하는 ‘존재의 순간’은 저쪽 세계로부터 보내오는 일종의 신호처럼 형상화되며 시적 주체로 하여금 일순간이나마 지평 너머의 무시간성, 무한의 황홀을 느낄 수 있도록 하는 것이다. 김춘수는 다음과 같은 시에서 이러한 순간의 감격을 보여주고 있다.

농칠 듯 농칠 듯 숨 가쁘게/ 그의 꽃다운 미소를 따라가며는  
歲月도 알 수 없는 거기/ 푸르게만 고인/ 깊고 넓은 감정의 바다가 있다.  
우리들 두 눈에/ 그득히 물결치는 시작도 끝도 없는/ 바다가 있다.

김춘수, 〈능금〉

고요함에서 영원으로 통하는 소리를 들었단다./ 이 잔잔함에서 전율하는 靈魂을  
느꼈단다.

(중략) 원한다며는 호수가 화하여 天使 될수도 있는 우리들 창조하는 이 無限한  
기쁨!//

괴로우나 외로우나 또는 기쁘나 즐거우나 되도록 쉬지 않고 一心으로 걸어가 보자.//

23) K. H. Bohrer (최문규 옮김), 1998 『절대적 현존』, 문학동네, 241면.

우리들 最後의 唯一한 원은 고요한 그곳의 잔잔하고 티없는 호수 위에다 거짓없는 내 모습을 단 한번이라도 비쳐 보는 것//

높고 아늑한 그곳에 얼굴이 있어 슬프도록 푸른 달빛을 이고 스스로의 한밤에 꽃처럼 곱게 눈을 뜨고 넘쳐 흐르는 정적을 고요히 느껴 우는/ 아! 높고 아늑한 그곳에 얼굴이 있어  
김춘수, 〈호수〉

시 〈호수〉에서 표현되는 것처럼, “괴로우나 외로우나 또는 기쁘나 즐거우나 되도록 쉬지 않고 일심으로 걸어가 보자”라는 시적 자아의 의지는 이미 우리에게 익숙한 것이다. 김춘수가 〈序詩〉를 통해 제일 먼저 선언했던 바가 이것이었으며 그의 시적 여정이 이처럼 쉬지 않고 걸어가는 주체로 표상될 수 있음은 앞에서 살펴본 바와 같다. 그런데 위 시들을 주목하는 까닭은 여기에서 걸어가는 주체의 지향점이 암시되어 있기 때문이다. 그것은 김중삼에게서 반쯤 열렸던 대문을 통해 살짝 들여다 본 저 안쪽 뜰의 모습이자 김춘수가 층계 맨 꼭대기 위에서 발뿌리를 떨며 올려다보던 계단 위의 하늘이기도 하다.

“우리들 최후의 유일한 원은 고요한 그곳의 잔잔하고 티없는 호수 위에다 거짓없는 내 모습을 단 한번이라도 비쳐 보는 것”, 결핍의 주체가 욕망하는 이 구절을 이해하기 위해서는 ‘고요한 그곳의 호수’와 ‘거짓없는 내 모습’을 해명하는 것이 가장 중요하다. 이는 시 〈능금〉을 통해 유추할 수 있다. “농칠 듯 농칠 듯 숨 가쁘게” 따라간 주체의 시야에 펼쳐진 것은 “세월도 알 수 없는 거기 푸르게만 고인 깊고 넓은 바다”이다. 그곳이 “세월도 알 수 없는 거기”로 표현된 것을 보면 그곳은 ‘시간 바깥의 시간’이 작동하는 무한의 영역이기에 그것은 또한 “시작도 끝도 없는 바다”로 표현된다.

김춘수가 “높고 아늑한 그곳”에서 마주친 호수의 모습은 “세월도 알 수 없는 거기”에 놓여있는 바다와 동일한 것으로, 그곳에서 시적 자아는 “영원으로 통하는 소리”를 듣는다. 이는 김중삼 시에서 절대적 영역, 무한의 지평인 먼 곳에서 ‘말’이 배제된 채 ‘소리’와 ‘음악’이 보내져 오는 장면을 연상시키는 것으로, 이때의 시적 자아의 형상은 “전율하는 영혼”과 “무한한 기쁨!”으로 표현되고 있다. 즉 이 순간은 시적 자아가 일상적인 시간의 흐름에서 빠져 나와 본질을 신비스럽게 경험하는 “존재의 순간”이자 “황홀한 도취의 순간”<sup>24)</sup>을 나타내는 것이다.<sup>25)</sup> 그러므로 우리는 궁극적으로 시적주체가 욕망하던 그것, ‘높고 아늑한 그곳에 거

짓없는 내 모습을 비춰보는 것'이란 이와 같이 일상의 시간이 무화된 무한의 시간, 순수하고 절대적인 영원의 시간 속에서 자아의 '본래성'을 회복하는 순간을 표상하는 것임을 알 수 있다.<sup>26)</sup> 따라서 김춘수의 시에서 순간 순간 불현듯 등장하는 것으로 표현되는 무한의 지평과 황홀의 장면은("언어는 말을 잃고 잠자는 순간 무한은 미소하며 오는데"〈나목과 시 서장〉, "푸른 하늘의 무한", "홀연히 즐거운 창공에의 비약"〈갈대〉) 존재의 본질, 그 '얼굴'을 찾아 헤매는 주체가 욕망하는, 그러나 완전히 소유할 수 없는 지평 너머의 풍경일 것이다.

## 6. 결론

지금까지 1950년대 김종삼과 김춘수의 시에서 여러 가지 양상으로 나타나는 경계성(liminality)의 표지들이 어떤 의미를 지니고 있는지 살펴보았다. 그것은 먼저 불모의 황량한 도상(途上) 위를 걸어가는 주체의 이미지에서 나타났다. 어딘가를 지나가는 과정 중의 주체는 저 먼 지평(horizon)에 시선을 고정하고 의지적으로 걸어가는 존재이지만 잡을 수 없는 지평의 속성은 그들을 언제나 결핍의 주체로 만든다. 이러한 주체의 모습은 주체의 시선 속에 고정적으로 붙잡히지 않고 드러남과 숨음, 보임과 안 보임 사이를 진동하면서 은연히 사라지는 대상의 이미지와 맞물린다.

24) 위의 책, 241면.

25) 이는 일상적 자아를 완전히 잊는 주체의 몰아적(沒我的) 경지로서, 실존주의에서 말하는 '탈자(脫自)ex-stase'의 상태이다. 그것은 '자아로부터 빠져나온 상태'être hors de soi'로서 주체가 자기 존재의 바깥으로 나감으로써 시계(視界)가 새롭게 열리는 상태를 말한다. 미셸 콜로, 앞의 책, 59면.

26) 이는 실존적 의미에서 하이데거가 말한 것처럼, 인간을 "자기 앞의 존재Sichvorwegsein, être en avant de soi"라고 하는 것과 연결지어 생각할 수 있다. '자기 앞의 존재'에서 '앞 en-avant/Vor'은 시간 상의 전후 관계를 나타내는 것이 아니라 현존재가 본래적 자기존재(본래성)를 회복하는 것, 즉 존재가능과 연관되는 '도래 à-venir/kunft'를 뜻한다. 이처럼 '도취'의 탈자(脫自)적 순간에 펼쳐지는 유토피아적 이상상은 실존적 의미의 '본래성'을 회복하는 것과 관계되는 것이다. M. Heidegger(소광희 옮김), 1995 『존재와 시간』, 경문사, 382면과 미셸 콜로, 앞의 책, 68-69면 참조.

주체는 대상을 바라볼 뿐 그것의 깊이와 슬픔을 알지 못하는데, 이것은 대상들 역시 각각의 개별적인 주체로서 주체의 언어로 재현될 수 없는 존재들임을 형상화한다. 이처럼 대상에 대한 명료한 인식과 언어의 재현적 표상성이 사라진 곳에서 시인으로서의 주체와 시적 언어는 어떠한 자리에서 존재하는가를 이어서 살펴보았다. ‘가지 끝’이나 ‘계단 꼭대기’, 혹은 ‘반쯤 열린 대문짝’처럼 경계적인 공간은 현실과 무한, 가시성과 비가시성의 접점으로서 지평 너머의 세계를 욕망하는 시인과 시적 언어의 존재성을 상징적으로 드러내는 것이다. 이런 맥락에서 김춘수와 김종삼 시에서 잠깐씩 드러나는 무시간성의 공간과 영원의 순간은 신비로운 ‘존재의 순간’을 표상하는 것이지만 그것은 주체에게 한 순간 잠깐 엿보이는 지평 너머의 풍경일 뿐이다.

시인의 실존적 조건 속에서 주체와 대상 및 언어 각각의 존재성을 탐색하는 김춘수와 김종삼의 작업은 관념이나 이데올로기, 혹은 현실과 역사로부터 침범당하지 않는 ‘개별적 공간’을 구축하고자 하는 자아 인식과 무관하지 않으며 유용성 너머의 근원적인 영역으로 시의 지평을 확장시키는 것이었다. 보러(K. Bohrer)가 지적한 바, 현실 세계를 지배하는 언어의 도구적 유용성을 탈각시키고 언어가 자족적으로 존재하는 시적 공간을 창조하는 것이 ‘세계와의 근본적인 단절’이나 ‘현실 세계로부터의 도피’에 머무는 것이 아니라는 점을 기억해야 한다. 오히려 그것은 ‘목적합리성’의 이데올로기에 바탕을 둔 물화된 세계에 대한 비판적 부정성을 가진 것으로 인식될 수 있다. 무엇보다도 김춘수와 김종삼의 두 모더니스트의 언어와 이미지는 시인의 실존적 현실에 대응하는 인식론적 사유의 표상이라는 점에서 이후 모더니즘의 계보에서 중요한 시금석이 되는 것이다.

주제어 : 경계성(liminality), 시선의 지평(horizon), 인식론적 사유,  
도상(途上)의 주체, 사라지는 대상, 무한

투고일(2019. 2. 4), 심사시작일(2019. 2. 12), 심사완료일(2019. 2. 26)



〈Abstract〉

The representation of liminality and the cognitive horizon  
in the 1950s' poetry of Kim Choon-su and Kim Jong-sam

Seo, Jinyoung \*

This paper is to figure out the meaning of the boundary marks in the poetry of the 1950s Modernists, Kim Chun-soo and Kim Jong-sam, focusing on the various spatial images representing the epistemological thought.

Their thought about liminality is appeared in the images of a man walking over the barren surface, refusing to be a settler. In the way of passing through somewhere, the poetic subject is walking willfully with his eyes fixed on the distant horizon. But the unattainable horizon always make him deficient. In their poetry, this image of deficient subject coincides with the image of objects that disappears from the sight of subject with vibrating between the visible and the invisible. The subject only gaze at the object, but does not know its depth and its sadness, which shows that the object is another individual having its own world and cannot be reproduced in the subject's thought and language.

So, in the poetry of Kim Chun-soo and Kim Jong-sam, the spatial images of a boundary or margin, such as “the end of the branch,” “the top of the stairs,” or “the half-open door,” are very symbolic, because they are representing the poets' thought of liminality and desire to infinity, where clear perception of the subject and reproducible representation of the language have disappeared.

These spatial images of border symbolize the interface between reality and infinity, visibility and non-visibility, revealing the subject and poetic language that desires the world beyond the limit. In this context, the fleeting moments symbolizing eternity in Kim Chun-soo and Kim Jong-sam's poems represent a mysterious “state of ecstasy”, but it is only a illusion beyond the horizon, shown to the subject instantly.

---

\* Instructor, Korean language & literature studies, Seoul National University.

Through their works, Kim Chun-soo and Kim Jong-sam tried to explore the existence of each subject independent of ideologies. Their poetic aims are ultimately to build the poetic spaces that are separate from reality and ideology, extending the poems' horizons to the infinity. It is not just a disagreement with the world or an escape from the world but a critical negativity against the materialized world based on the ideology of "purpose-rationality". Above all, the poetic language and images of Kim Chun-soo and Kim Jong-sam are important touchstones in the genealogy of modernism in the sense of representing the poets' epistemological thought.

It is well known that 1960s modernism poetry is focused on the individual and his inner problems with a high degree of consciousness about poetic language. This subsequent tendency searching on modern self as anti-uniformity and self-indulgent language was prepared by Kim Chun-soo and Kim Jong-sam in a pioneering way.

**Key Words** : liminality, horizon, epistemological thought, gazing subject,  
vanishing object, infinity