

독일어 구체시와 한글구체시*

— 작품비교를 통한 수용한계의 극복가능성

고 원 (서울대)

1. 독일어 구체시

미술과 문학의 경계에 자리잡고 있는 구체시는 독일어 문화권을 중심으로 1960년대와 70년대에 독자의 주목을 받았으며, 대표작가로는 오스트리아의 에른스트 안들과 독일의 오이겐 고펜어가 있다. 독일과 유럽에서 벌어진 현대사의 흐름, 독일제국의 몰락, 냉전체제, 68학생운동 등의 역사적 사건이 그 생성과 발전의 시대적 배경을 이룬다. 일차세계대전을 진후로 하여 전개된 다다의 운동과 상통하는 문화예술분야의 움직임이다.

독일의 오이겐 고펜어가 단순하게 형상화한 시각적 구체시와 오스트리아의 에른스트 안들이 반어적으로 시도한 음성적 구체시, 크게 두 가지로 구별할 수 있다. 구체시의 생산배경에는 다다 등 실험시와 예술의 전통, 히틀러의 등장과 몰락, 서독과 오스트리아의 보수적 전통과 혁신적 정치세력의 갈등이 깔려있다.

구체시의 형식 가운데 특히 안들의 음성적 구체시에서는 음악성이 중요한 역할을 하고 있다. 단조로운 독일어의 발성을 영어와 로망어의 관계 속에서 비틀며 생동감을 주고 있는 그의 작품세계는 오스트리아의 음악전통과 묶여 있다. 게다가 프로이트의 정신분석학이 안들의 말장난과 해학적 공연의 함축성을 받쳐주고 있다. 언어의 왜곡은 사진예술의 생산적 효과로 파악할 수 있다.

* 이것은 2005년 10월 15일에 전북대학교에서 열린 2005년 한국 독일독문학회 연합학술대회에서 발표한 글이다.

곰링어의 시각구체시는 바우하우스의 예술전통을 단순하며 효과적으로 문자예술에 접목시키고 있음을 알 수 있다. 다다예술보다는 바우하우스의 진지한 실험정신이 곰링어의 작품에서 확인된다.

2. 한글구체시

2.1. 독일어 구체시의 수용한계

한글구체시는 1988년에 나온 <한글나라>(시인사)에 14점의 구체시 작품이 발표되면서 처음 소개되었다. <미음 □ 속의 사랑>, <미음 □ 속의 ○ 이음>, <나는 디그르 이다> 등 세 권의 본격적인 한글구체시 시집이 이미 출판되었다.

한글구체시는 한글의 조형성을 크게 부각시키는 작품이다. 구체시는 보통 시와 달리, 문장과 문단 단위의 포괄적 의미전달에 비중을 두지 않고, 자음과 모음 또는 음절과 단어의 최소단위에서 특정한 의미를 전개·이동·발전시킨다.

구체시의 수용은 한국에서 거의 전무한 형편이다. 몇 편의 논문이 고작이다. 문단에서의 수용도 부정적이다. 구체시에 대한 한국 평론가들의 시각은 대중예술매체에 대한 권위주의적 폄하의 수준에서 퇴색, 얼룩져있다. 시를 전공한 교수들의 관심 또한 사정은 마찬가지이다.¹⁾ 몇몇 교수들이 미술과의 경계지대에서 구체시를 거론하기도 했지만 그 관심은 지엽적 이다.

2.2. 한글구체시의 문제점

한국문단에서 일체의 관심을 보이지 않고 있는 한글구체시는 그 존속가능

1) 구체적인 사례를 들자면 독일시 전공교수 한 사람이 1999년 10월에 독일문화원에서 열린 구체시의 토론에서 한글구체시는 독일어 구체시의 아류에 불과하다며, 한글구체시에 대한 어떤 종류의 연구결과도 없이 그 존재를 매도하였다. 이것은 구체적 자료와 분석도 없이 이루어진 것으로 독일 문학에 대한 일방적 숭배의 저 자세에서 나온 편협한 의존적 시각의 단면을 보여준다. 문제는 학자들의 연구방향과 수준에서 부정적으로 확인되는 자립성이다.

성이 매우 부정적인 개별적 현상이다. 이와 같은 무관심은 한글구체시가 처음으로 진지하게 시도되고 있는 시집의 제목이 <한글나라>이며 그 출판이 1988년임을 고려하면 매우 이상스런 일처럼 보이기도 한다. 이미 제목에서 한글의 가능성을 구체적으로 모색하고 있음을 드러내는 시집 <한글나라>의 출판시점은 한국민주화의 진통기와 일치한다. 이 시집의 출판인은 군사독재정권이 판매를 금지시킨 문제의 시집 <국토>의 작가 조태일이다. 이와 같은 주변상황은 이 시집에서 시도하고있는 작업이 단순한 언어실험의 차원을 넘어 독일구체시가 갖는 역사적 문맥을 한글구체시도 확보하고 있음을 주장할 수 있도록 해준다.

한글구체시는 시집의 제목 <한글나라>로써 선언적 성격을 갖는다. 그것이 이 작품에 실린 한글구체시가 독일 구체시의 단순한 모방이 아니라 한글의 표현가능성을 실험하는 주도적 작업임을 알리고 있다. 독일의 구체시는 제3제국의 몰락이 초래한 기존예술과 언어의 도구적 속성에 대한 거부와 도전이 그 원동력이다.

3. 한글구체시의 분석2)

일일일일일	콩나나나나	미움미움미움미움	방문문문문
일일일일일	나나나나나	미움 미움	문문문문문
일일 일일	나나나나나	미움 미움	문문 문문
일일일일일	나나나나나	미움미움미움미움	문문문문문
일일일일일	나나나나물		문문문문방
일과 춤	우물 속의 나·2	미움	내가 기다리는 방문객 또는 어느 방문객의 유쾌한 실종 카프카의 '법 앞에서'

2) 이 부분은 서울대 인문대 독일어문화권 연구소에서 2004년 12월에 발표한 것이다.

3.1. 형식

3.1.1. □의 시 또는 가설적 시공좌표

문제의 시집 『나는 ㄷㄱㄹ 이다』에 발표된 한글구체시는 아주 단순한 형식을 보이고 있다. 그것은 가로와 세로 각각 다섯 칸으로 이루어진 매트릭스를 기본단위로 삼고 있다. 대부분의 한글구체시는 이런 사각형의 틀 안에서 움직인다. 모두 스물 다섯 칸의 매트릭스 공간에는 하나의 음절, 모음 또는 자음이 자리잡고 있다. 매트릭스에서 모음과 자음은 결합되어 음절이 되고 음절은 서로 모여 하나의 단어를 만든다. 시집의 제목은 그런 모음과 자음의 관계를 표현한다. 풀어쓰기로 부각된 제목의 중심에는 ㄱ이라는 모음이 있고 그 앞뒤로 ㄷ과 ㄹ, 두 자음이 있다.

매트릭스는 단어와 음절의 생성과정을 보여주는 정지된 모니터이다. 그것은 반복, 반전, 이탈로 점철된 과정이다. 반전과 이탈은 대상을 변화시킨다. 25개의 좌표를 설정한 매트릭스는 하나의 빈자리인 ‘가운데 미음’을 포함한다. 그것은 □ 속의 □이다. 이 기표는 지속적으로 결여의 상태에 있으나, 그렇다고 비어있는 것도 아니다. 따라서 매트릭스는 24개의 채워진 좌표를 확보하고 있다. 24라는 수는 하루가 확보한 시간의 계량적 표현이다. 그것은 인간의 삶을 상징하는 최소단위이다. ‘가운데 미음’은 □ 속의 □으로서 삶과 죽음의 표리관계를 표현한다. 『한글나라』(1988)에 발표된 초기작품 가운데 ‘일과 춤’이 바로 이 관계에 주목하고 있다. 시공좌표의 선구적인 작품으로는 이상의 ‘실험구체시’가 있다.

3.1.2. 두 개의 미음 또는 ‘美/音의 시’

『미음 □ 속의 사랑』(2001)과 『미음 □ 속의 ○ 이음』(2002) 두 권의 시집에서 부각된 ‘미음’은 닿소리 미음이 아니라 사각형의 미음꼴이다. 『미음 □ 속의 사랑』을 독일어로 바꾼 제목 ‘Liebesloch im Quadrat’에는 ‘직면체 Quadrat’라는 단어가 사용되고 있다. 작가는 미음의 음가 □에 주목하는 것이 아니라, □의 꼴을 염두에 두며 이 단어를 사용하고 있는 것이다. 용어선택의 혼돈처럼 보이는 ‘미음’은 결과적으로 그가 한글구체시의 작가임을 밝히며 다

른 시인들과 자신을 차별화 시키는 능동적인 용어선택임을 알 수 있다. 그러면서 미음꼴/미음으로서의 ㅁ은 조형예술과 언어예술이 만나는 공간으로 바뀐다. 그것은 美/음이다.('미음') 구체시인에게 미음 ㅁ은 당소리이자 미음꼴이다. 예술가의 이름을 가지고 만든 구체시 '백남준을 위한 아주 작은 모니터'에 이 점이 잘 표현되어 있다.

미음꼴로서의 미음은 작가에게 안정감과 자신감을 안겨다주는 장치이다.『미음 ㅁ 속의 〇 이음』의 독일어 제목 'Kreisesendes im Quadrat' 속에 '미음'과 '이음'의 긴장된 관계가 잘 표현되어 있다. 확산되는 움직임의 표현인 〇과 수축된 공간 ㅁ의 긴장관계가 바로 그것이다. '가운데 미음'은 바로 그 확산의 움직임이 순간적으로 정지된 현장이다.

3.1.3. '가운데 미음' 또는 '나'의 존재를 확실/불확실하게 만드는 언어의 비공

'숲의 빈자리 또는 독자와 작가'의 '가운데 미음'은 비어있다. 하나의 빈 공간이다. 그곳에 들어갈 단어는 '나'이다. 그것은 '아무나'라는 단어의 마지막 음절 '나'이기도 하다. 시의 배경은 나무가 자라는 숲이다. 숲의 빈자리에는 나무가 없다. '아무나' 들어가 앉을 수 있다. 사람이 아니라 짐승이 들어가 쉴 수도 있다.('우물 속의 나·1') 짐승이든 사람이든, 들어가 앉는 존재가 '나'이다. 그런 '나'는 또 하나의 음절 '무/無'와 연결되어 '나무'가 된다. 빈자리에 들어가는 '나'는 그 주위에 서 있는 음절 '무'와 함께 나무로 변형, 이제 그 자리는 네 그루 나무의 중심이 된다. 나는 나무이기도 하다. 아무나 들어갈 수 있지만, 누군가 들어가 있으면, 그가 바로 '나'이다.

이런 의미에서 '가운데 미음'은 영혼이 빠진 몸이다. 또한 나는 하나의 빈 공간인 '가운데 미음'이 있음으로 해서 비로소 '나'이다. 그것은 자궁이기도 하다.('바다, 배 그리고 사람') 생명체의 발원지이다. 역설적으로 그것은 들뢰즈·가타리의 "기관 없는 몸"이기도 하다. 이 시는 수많은 미음의 시들 가운데 한 편이면서 또한 그 어느 작품보다도 '가운데 미음'의 정체를 잘 드러내는 매우 특별한 작품이기도 하다.

요컨대 ‘가운데 미움’은 ‘나’다. ‘나는 ㄷㄸㄹ 이다’. 그렇다면 ‘가운데 미움’이 ‘ㄷㄸㄹ’인 셈이다. 이제 다음과 같은 질문이 가능하다. 그리고 그 답변은 좀 역설적이다.

- ㄱ. 나는 어디에 있는가? 나는 ‘가운데 미움’ 속에 있을 것이다.(‘그와 그녀 또는 그녀 속의 나’, ‘내가 가장 좋아하는 과일’)
- ㄴ. 나는 무엇인가? 나는 네 개의 ‘아무나’가 공유하는 하나의 빈자리이다. (‘낮과 밤 또는 나는 바보다’)
- ㄷ. 나는 누구인가? 나는 ‘가운데 미움’이다. 그것은 하나의 빈 공간으로서 ‘아버지의 자리’이다. 그 자리를 욕망하는 존재가 바로 나다.(‘나는 둘이다 또는 천일야화의 샤하라자드와 왕 샤호리야르’)
- ㄹ. 나는 어느 자리에서 말하고 있는가? “한번 가운데 놓고”는 가설적 자리이다.(‘혀 속의 나’) ‘가운데 미움’도 가설적 자리이다. 그것은 아버지의 자리와 마주하고 있다. ㄷㄸㄹ이다. 가설적 자리는 ㄷ과 ㄹ의 관계에서 생기며 지속된다. ㄷㄸㄹ에서 ㄷ은 송신자이다. ㄹ은 수신자이며 경우에 따라서 해석자 또는 생산자가 된다. ㄷ과 ㄹ 사이에서 ㄸ는 바뀌지 않는다. ㄸ는 텍스트이다. (그것은 울고/웃고 있는 텍스트이다!)
- ㅁ. 이제 나는 무엇을 보고 있는가? 24개의 문자와 하나의 빈칸, 나는 나를 보고 있다(‘거울 속의 나’, ‘나의 얼굴 또는 연꽃 한 송이’) 또는 ‘나무아무나’로 이어지는 두 개의 ㅁ, 나는 아무 것도 보지 않는다.(‘남남북녀’)

3.2. 의미

3.2.1. 자유연상의 틈 또는 微吟의 시

한글구체시는 자유연상이 이루어지는 제한된 공간이다.(‘두 개의 접시 또는 22편의 시로 만들어진 하나의 빈 접시’) 자유연상은 시작의 음절과 끝의 음절 사이에서 제한적으로 일어난다. 따라서 그것은 자유연상의 촉발이며 미진하게 매듭을 묶은 ‘반쯤 말해진 상태/微吟’이다. 미음微吟은 자유연상의 틈이다. 그것은 파괴의 형식을 빌리지만, 접시가 깨지는 정도의 파괴력이다.(‘콩 심은 데

코가 있다 또는 나의 글쓰기', 74)

접시는 접신接神의 도구이다. 두 개의 접시는 두 개의 신을 설정해준다. 그것은 디오니소스의 신과 아폴론의 신이다. 22라는 수는 둘의 둘이다. 둘의 복제이다.('나의 몸과 영혼')

3.2.2. 글쓰기의 유혹 또는 微陰의 시

신기루는 오아시스를 꿈꾸는 사람만이 체험한다.('사막 위의 ㅁ 또는 사마귀의 신기루') 사막 위의 ㅁ은 작렬하는 태양인가 하면 그런 곳에서만 맛볼 수 있는 오아시스이다. 글쓰기의 유혹은 권력주의적 담론을 순간적으로 전복시킬 수 있다. ㅁ은 순간적으로 정지된 ㅀ이다. 언어의 존재인 인간을 유혹하며 삼키는 마귀/권력은 '글쓰기의 유혹'으로 그 파괴적 기능을 지양할 수 있다. 문제는 예술적 변신이다. ㅁ은 원인제공자인가 하면 해결사이다. 원인제공자로서 악이기만 한 것도 아니고 해결사로서 선이기만 한 것도 아니다. 양가감정의 대상인 썸이다. ㄷㅄㄹ의 긴장관계이다.

그것은 전이와 역전이 끊임없이 벌어지는 정신분석학의 현상이다. ㄷ은 피분석자이고 ㄹ은 분석가이다. 프로이트와 라캉의 텍스트는 글쓰기의 유혹이 실현된 현장이다. 분석가의 자리는 욕망의 자리이다. 내가 느끼는 글쓰기의 유혹은 미세한 움적임의 궤적이다. 텍스트는 나의 그림자와 만나는 빈자리, 미음微陰이다.('님과 나')

3.2.3. 무의식의 텍스트 또는 微音의 詩

이중의 ㅁ인 ㅁ 속의 ㅁ은 '가운데 ㅁ'을 배제한다. 이중의 ㅁ 속에는 아무 것도 없다. 그 속에 있는 틀이 결코 틀이 아니듯이.('꿈속의 꿈이 나의 틀이다')

'너와 나의 여백'은 내가 네 안에 들어가 있을 때, 또는 네가 내 안에 들어와 있을 때 이미 실현되어 있다. 그때 비로소 실현되는 것이다.('시의 나룻배') 그것은 미세한 움적임의 소리, 미음微音이다. 무의식은 의식 밑에 억눌려 있는 것이 아니다.('끼리끼리가 아니다. 문제는 끼다'). 무의식은 '가운데 ㅁ'

을 배제하는 ㅁ 속의 ㅁ이다.(‘두 개의 미음 꿀 또는 꿀값은 없다’)

3.3. 의미와 형식:

‘가운데 미음’은 존재의 빈자리이자 컴퓨터의 모니터이다

시집 **‘나는 ㄷㄷㄷ 이다’**의 제목은 이제 **‘나는 ㅁ 이다’**로 바뀌게 된다. 그리고 함축된 그 제목의 의미는 다음과 같다. ‘나는 **가운데 미음** 이다’. 그리고 그것은 ‘한번 가운데 놓고’이다. 그것은 유동적, 가변적이다. 있으면서 없다. 말하자면 액정화면의 유동성이다.(‘빛속의 여인’) 이 유동성은 액정화면에서 만나는 수신자와 송신자의 가변성에서 나온다.

‘백남준을 위한 아주 작은 모니터’는 ‘가운데 미음’의 물질적 속성을 보여 준다. 그것은 의미의 함축, 정지, 이동 등의 정신적 측면과는 동떨어진 속성이다. 그것은 컴퓨터의 모니터이다. 모든 정보가 축제의 마당처럼 한 장소에 모였다가 순식간에 사라지는 가상의 공간이다.(‘거울 속의 너’)

이 작품에서 백남준의 ‘백’은 ‘배’로 타자화 한다. 그는 더 이상 고정된 주체가 아니다. 대상과 주체 사이의 폐쇄적인 경계는 사라진다.(‘내가 기다리는 방문객 또는 어느 방문객의 유쾌한 실종’) 유동적, 가변적인 대상처럼 주체도 떠돈다. ‘나’는 교환, 대체될 수 있는 복수의 존재다.(‘다 나의 변신이다 또는 카프카의 인물들’) 떠도는 ‘나’와 ‘남’과의 경계는 우연적이다.(‘한 번의 우연적 만남과 두 번의 필연적 만남’). 움직이며 이동하는 존재가 ‘나’다. ‘나’는 ‘남’으로 이동하고, ‘남’은 ‘나’로 회귀한다. 남과 나의 관계는 자아중심이 전제하듯이 수직적인 것이 아니다. 그렇다고 수평적인 것이 될 수도 없다.(‘남남 북녀’) ‘준/주’는 바로 그런 존재의 이름이다.

예술적 변신, 글쓰기의 유혹은 ‘준準’의 존재를 지양한다. 지동설의 주체이면서 은하계의 한 좌표로 상대화된다. 말하자면 ‘우주적’ 존재가 되는 것이다.(‘시의 나무’) 타자인 ‘남’을 나로부터 유도하는 상호작용의 성찰관계가 이제 이루어진다.(‘거울 속의 너’) 그것이 실현되는 곳에는 눈이 있다.(‘나의 심미안’) ㅁ이다. 그러면서도 그것은 미음 ㅁ이다. 비어있는 것이 아니라, 순간에 채워진 ‘가운데 미음’이다.(‘하양 또는 나의 눈 속에서 눈 뜬 너’)

3.4. 독자의 전이와 역전이³⁾

당신당신당신
 신당신당신당
 당시당시당시
 시다시다시다
 다없이없다시
 시이다시이다
 민요시이다⁴⁾

이것은 데이빗 맥켄의 작품 <신 진달래꽃>이다. 이 구체시의 중심에 놓인 단어가 ‘당시’이다. 당시當時는 바로 ‘그 때’이다. 이 시에서 ‘당시’는 모두 세 번 반복되며 강조되고 있다. 위에서 지적하였듯이 ‘당신’과의 ‘당시’는 극복하기 어려운 상황이며, 그 이전의 상황을 나는 ‘다시’ 누리고자 한다. 실현될 수 없는 이와 같은 퇴행심리는 ‘거꾸로’ 움직이는 욕망이다. 이 작품의 4행에서는 거꾸로 읽으면 ‘다시’가 세 번 반복된다. ‘다시’는 이 시의 제목인 <신 진달래꽃>의 ‘신新’과도 통하는 단어이다. 그것은 다시 찾아오는 행복의 예상인가 하면 다시 느껴오는 괴로움의 기억이기도 하다. 괴로움의 기억은 **가시의 아픔**이다.

‘가시 돋힌/박힌 말’은 묘한 한국어 표현이다. 한자어로는 ‘신랄’이 그 표현에 아주 가까운 단어이다. ‘신랄’은 ‘신랄한 말’로 가장 많이 쓰이고 있다. 한국인의 정서는 가시 박힌 말이 없으면 제대로 표현할 수 없다. (판소리를 한번 생각해 보라!) 한자 단어 ‘신랄辛辣’에는 ‘매울 싯’ 자가 겹쳐 있으며

3) 이 글은 다음 논문의 일부이다. 서정시의 무의식, 그 불안한 욕망과 억압 —김소월의 작품 <진달래꽃>의 '텍스트분석'을 중심으로, 『시와 사람』 38호, 2005년 가을호.

4) 이 작품은 반년간 문화예술전문지 <제3의 텍스트>(도서출판 이용과 리움, 2005) 4호, 65쪽에 실려 있다.

‘가시 자束’ 자도 함께 사용되어 있다. ‘가시밭길’을 뜻하는 단어 ‘형극荊棘’에는 ‘가시 자束’ 자가 겹쳐 있다. “삼분히 즈려밟고”는 그런 가시 박힌 말의 하나다. ‘즈려밟고’는 그 뜻이 ‘밭밑에 있는 것을 힘주어 밟는 것’이다. 가시 박힌 말 ‘삼분히 즈려밟고’는 가시를 그 ‘삼분히’와 ‘즈려밟고’의 대상으로 떠올리면 언어적 효과가 극대화된다.

이렇게 잠시 다른 곳을 돌아온 뒤 데이빗 맥켄의 시를 다시 보자. 그리고 이 구체시의 마지막 언어유희 “없이없다”에 한번 주목해보자. 그것은 과연 무슨 말인가? “당신”이 “다시”로 바뀌었으니, 없어진 것은 그저 받침에 불과하다. 그렇다면 ‘없이/없다’는 받침인가? ‘당신’이 ‘다시’로 바뀌며 없어진 것이 받침이라면 그 정확한 표현은 ‘없이/없다’가 아니라 ‘없이/있다’⁵⁾일 것이다. 다시 말해, ‘없이/없다’는 좀 다른 것이다. 그리고 그것은 “다없이없다”의 문맥 속에서 움직인다.

‘다없이없다’는 또 무슨 말인가? 프로이트의 ‘없다/있다’의 2단계를 수정하는 하나의 계기인가? 즉 ‘없다/있다’ 사이에 가로놓인 중간 단계로서, ‘없다’에서 ‘있다’로 가는 심리적 단계 ‘다없이없다’를 말하는 것인가? 프로이트의 ‘없다/있다’는 엄마의 부재를 확인하고 그 ‘있음’을 ‘다시’ 소망하는 아이의 심리상태를 가리키는 표현이다. ‘다없이없다’는 절대적인 존재, 모든 것인 존재인 엄마가 없이는 아무 것도 없다는 말이다. 절대적인 존재인 엄마가 없으면 엄마와 함께 절대적인 존재인 나도 없다는 말인 것이다. 그것의 준말이 바로 ‘다/없이/없다’이다. 이 시의 5행은 가장 문제가 많다. ‘다없이없다’ 다음에 아직 하나의 음절이 남아 있다. 그것은 그 절대적인 존재인 엄마의 ‘등장/다시 있다’를 예고하며 그것과 함께 다시 ‘있음’의 존재로 바뀌는 아이의 심리가 응축되어 있다. ‘다없이없다다시있다’의 준말이 ‘**다없이없다**다시’이다. 그런 뒤에 비로소 아이는 잃었던 엄마를 다시 찾은 행복한 존재가 되는 것이다. “시이다/시이다” 당신/엄마가 점점 없어지면서, 없어지다가, 그것을 극적으로 **다시** 찾고서, 아이는 ‘당신’ 속의 행복한 한 편의 ‘시’로 다시 태어나고 있는

5) ‘없이/있다’는 프로이트가 관찰한 ‘포르트fort/없다’와 ‘다다/있다’의 한국어 번역에 해당한다.

것이다. 아이는 이제 엄마와 함께 들어서 “시이다시이다”

시의 1행과 2행은 ‘당신’으로 가득 차 있다. 오른쪽에서 왼쪽으로 다시 왼쪽에서 오른쪽으로 **거꾸로** 당신을 향해 나의 눈길은 움직인다. 그것은 프로이트가 관찰한 ‘**포르트/다**’의 슬픈/행복한 눈길이다. ‘포르트fort’는 **가시**이다. 그것은 ‘가시’의 ‘아픔’이다. 그리고 ‘다da’는 ‘**다시**’이다. 행복한 ‘다시’이다. 아이는 돌아온 엄마와 함께 다시 살아 있는 존재이다. ‘**다시/이다**’

미국인이 쓴 이 한글구체시는 이렇게 정리되며 끝나는 것처럼 보인다. 그러나 아직 마지막 시행이 하나 더 남아 있다. 다른 시행과 달리 다섯 글자로 이루어져 있으며, 행의 출발도 늦추어져 있다. 그것은 이 시의 성격을 민요시로 규정하고 있다. 이 시는 과연 민요시인가? 구체시가 과연 민요시인가? 구체시의 흐름을 갑작스럽게 중단시키며 끼어 든 낯선 단어 ‘민요시’는 한국인의 대표적인 민요인 <아리랑>을 끌어오도록 한다. <아리랑>에도 ‘가시 박힌 밭’이 있다. 심술궂은 마지막 시행 “나를 버리고 가시는 님은 십리도 못 가서 발병 난다”와 <진달래꽃>의 앞꽃은 시행 “삼분히즈려뵈고 가시오소서”는 서로 어긋나는 것처럼 보인다. 그러나 위에서 시도한 대로 ‘삼분히즈려뵈고 **가시**’에서 흐름을 갑작스럽게 중단시키면 그 어긋남은 다시 맞물린다.

민요시인 이 한글구체시의 흐름을 ‘민요시’의 ‘시’에서 일부러 중단시키자 그리고 시선을 한번 위로 돌리자! 민요시는 이제 구체시의 흐름을 다시 받아 들인다. 그러면서 그것은 ‘**다시/다시/당신**’이 된다. ‘당신’에서 한번 쉬고 눈길을 왼쪽으로 돌리면, 거기에는 그저 ‘당신’만 있다. “당신당신당신”. 마지막 ‘당신’의 ‘당’은 그 아래에 놓인 ‘신’과 함께 한번 더 ‘당신’이 된다. 그리고 그 세로의 시행은 다음과 같다. “**당신/당시/다시**”. 이 ‘왼쪽 세로 시행’, ‘당신/당시/다시’와 ‘오른쪽 세로 거꾸로 시행’, ‘다시/다시/당신’은 중단되고 단절되었던 ‘포르트fort/없다’의 공백을 ‘다da/있다’의 만족감으로 이동, 변형시키는 작업이다. “아름따다 가실길에 뿌리우리다”. 그 심리적 공백을 채우는 새로운 만족감의 표현, ‘포르트/다’의 양가감정의 표현이 바로 <진달래꽃>의 그 유명한 마지막 시행이다. “죽어도아니 눈물흘니우리다”

이제 독자는 한국인의 대표적 서정시 <진달래꽃>은 말할 나위도 없고, 대

표적 민요시 <아리랑>과 구체시의 민요시 <신 진달래꽃> 등 민요民謠에도 ‘포르트/다’의 양가감정이 표현되어 있음을 알게 되었다. <아리랑>에서 ‘아리’를 ‘속앓이’ 또는 ‘가슴앓이’의 ‘앓이/아리’로 본다면, ‘아리랑’은 그 ‘앓이’를 승화시키는 마음과 몸짓의 표현으로 받아들일 수 있다. 그럴 경우, “죽어도 아니 눈물흘니우리다”의 시행에는 그 ‘앓이’로서의 ‘아리랑’이, 또 다른 시행 “아름따다 가실길에 뿌리우리다”에는 ‘승화’의 ‘아리랑’이 각각 표현되어 있음을 알 수 있다.

4. 독일어 구체시와 한글구체시의 비교

4.1. ‘이력Lebenslauf’과 ‘시옷의 속옷’(124쪽)

‘이력’은 바인옵스트Theo Weinobst의 작품이다. 일정한 형식을 갖고 있는 것이 개인의 이력서이다. 진지하게 반복되는 그 관습의 형식을 바인옵스트의 작품은 유희로서 추상화한다. 그것은 연대기를 따르지 않는다. 작가가 주목하는 성장의 연대기는 밥그릇의 수가 아니라, 언어 또는 알파벳의 순서를 따른다. 그가 작품에서 구체적으로 제시하는 대다수 시민들의 이력은 다음과 같다. “시작 아기 크림 엄지 체험 진보 초등학교 중학교 미로 청소년의 비행 키스 사랑 남녀 새로운 나라 절서 자리 질 휴식의 부재 여름별장 꿈꾸던 여행 몰락 노화 기다림 엑스 와이 공동묘지”. 알파벳의 순서에 따라 대부분의 시민

6) 민요民謠의 ‘요’에는 말씀언변이 붙어있고, ‘요람搖籃’의 ‘요’에는 제방변이 붙어있다. 이 구체시의 문맥에서 민요는 요람 속의 아기가 들곤 하던 말과 노래, 그리고 그 속에서 익히 아기가 웅알거리던 말과 노래인 셈이다. ‘백성 민’은 아버지의 성을 불러받은 ‘나’, ‘아버지의 이름’을 두려워하는 ‘나’로 볼 수 있다. 이것은 특히 ‘백성 민’자의 어원풀이에 서도 확인된다. 이 한자어는 옛날에 노예의 노동력을 착취하기 위해, 도망가지 못하도록 노예의 한쪽 눈에 쓴 화살의 상형문자로서, ‘아버지/주인의 이름’을 두려워하는 ‘거세된’ 노예의 흔적이 단편적으로나마 남아있다. 구체시에 표현된 화자의 불완전/완전한 언어구사는 그렇게 거세된 노예의 그것을 떠올리게 한다.

7) 독일어 구체시는 모두 Krusche와 Krechel의 책 <Anspiel>에서 인용하고 있다. 앞으로 괄호 속의 쪽수는 한글구체시의 시집 <나는 너다 이다>를 따른다.

은 26개로 나뉜 똑같은 삶의 다양한 단계를 거친다.

이 작품의 묘미는 채워지지 않고 빈자리로 남은 마지막 x와 y의 항목이다. 죽기 전의 그 짧은 시간이 한 개인에게 마치 어떤 의미라도 갖고 있더라도 하듯이.

‘시옷의 속옷’은 한글닿소리의 수직적 나열이 보여주는 앙상하게 ‘벌거벗은 몸’을 하나의 단어 ‘시’의 옷으로써 따뜻하게 입혀주고 있다. 이때 독자들은 ‘시’의 옷을 겉옷으로 생각하기 쉽지만, 이 작품에는 겉옷이 없다. 다만 속옷이 있을 뿐이다. 이 작품의 제목은 ‘시의 속옷’이 아니라 ‘시옷의 속옷’이다. 시옷으로 된 속옷이다. 그리고 그것이 바로 ‘시’이다. 소설이 겉옷이라면 시는 속옷이다.

바인웁스트의 시에서는 명사를 읽다보면 사람의 인생이 뚜렷하게 그려진다. ‘달한 텍스트’이다. 그와 달리 한글구체시에서는 독자도 작가처럼 시옷으로 된 속옷을 입히다보면 사람의 모습이 어렴풋이 생겨난다. 이제 속옷을 벗기는 것은 독자의 몫이다. 그와 함께 한글구체시는 ‘열린 텍스트’가 된다. 바인웁스트의 작품에도 끝의 x와 y의 항목이 열린 채로 비어있다.

4.2. ‘갈아먹는 인간Nagemensch’과 ‘다 나의 변신이다 또는 카프카의 인물들’(97쪽)

‘나게멘쉬’는 프리트Erich Fried의 작품이다. 그것은 ‘설치류 동물Nagetier’로서의 인간을 부각시킨 작가의 조어이다. 언어가 아니라 이를 사용하는 인간은 생산적인 인간이 아니라 공격적인 인간이며, 문화적인 존재가 아니라 파괴적인 존재이다. 이 단어의 반대쪽에는 니체의 ‘초인Übermensch’이 자리잡고 있다.

작가 프리트가 생각하는 인간의 다양한 스펙트럼을 살펴보자. “나게멘쉬, 위버멘쉬, 하우스멘쉬, 라우프멘쉬, 운터멘쉬, 회엘렌멘쉬, 보이텔멘쉬, 미텔멘쉬, 우어멘쉬, 슈타트멘쉬, 츠벡멘쉬, 슈툼텐멘쉬, 란트멘쉬, 겔트멘쉬, 타크멘쉬, 바서멘쉬, 할프멘쉬, 포어멘쉬, 루프트멘쉬, 도펠멘쉬, 나하멘쉬, 조이게멘쉬, 폴멘쉬, 미트멘쉬, 마스트멘쉬, 호올멘쉬, 하우스프트멘쉬, 슬라하트멘쉬, 노

르말멘쉬, 네벤멘쉬” 모두 30개의 인간유형이 열거되다가, 그 모든 것을 한꺼번에 부정하는 단어가 마지막으로 나온다. 바로 운멘쉬Unmensch이다.

‘다 나의 변신이다’는 ‘소인’에서 시작하여 ‘보인’에서 끝나고 있다. 마지막 ‘보인’은 제목의 첫 글자 ‘다’와 합쳐 ‘보인다 나의 변신이다’로 흘러내리게 된다. 14개의 자음이 순서대로 시의 흐름을 이어간다. 소인/오인/조인/초인/코인/토인/포인/호인/고인/노인/도인/로인/모인/보인으로 이어가는 흐름이다. 군자와 소인은 유교의 경전에서 분류되는 대표적 인간유형이다. 시의 화자는 그 소인을 자신의 정체성으로 받아들이면서 그 변신의 스펙트럼을 따라간다. 그는 신화의 이카루스/조인이 되었다가 니체의 초인이 되기도 한다. 물론 소인이 갑자기 초인이 되려면 인식과정에서 단절이 이루어져야 할 것이다. 그런 잘못된 인식이 ‘오인誤認’이다. 그런 그는 초인이 되었다가 아프리카의 원시인인 토인이 된다. 그는 호인인가 하면 이미 죽은 사람 고인이다. 노인이 된 다음에 비로소 도인이 되기도 한다. 이 사다리의 밑에는 보인이 있다. 그것은 소인의 또 다른 속성이다. 현대인의 대표적 유형 가운데 하나인 ‘훔쳐보기 Voyeuisme’에 빠진 사람이 바로 ‘보인/다’ 라고 소리지르며 자신의 은밀한 욕망을 훔치고 있다. 그들이 모인/다 그리고 그들이 보인/다. 그들은 주체이며 객체이다. 그들은 21세기의 소비주체이다.

위의 두 시를 비교하면 프리트의 작품이 훨씬 더 명사의 속성이 강함을 알 수 있다. 그만큼 작품의 풍자성이 강하다. 작가의 자의성도 강하다. 그에 비해 한글구체시는 단순한 나열 속에 순차적으로 삶의 명암을 그려 보이고 있다. 두 작품에서 공통적으로 확인되는 단어는 초인Übermensch이다. 프리트의 초인이 하인/운터멘쉬로 조롱당하고 있는 것과는 달리 한글구체시의 화자는 상대적으로 해학적이다. ‘소오조초코토포 호고노도로모보’의 소리가 자아내는 무의미한 내용의 즐거운 해학이다. 진자가 비극적이라면 후자는 희극적이다. 이런 점에서 한글구체시는 에른스트 안들의 풍자적이며 해학적인 음성구체시와 맞물려 있다. 그러면서 바인웁스트의 작품 ‘이력’과 같은 형식과 내용을 동시에 보여주고 있다.

4.3. ‘사과Apfel’와 ‘빗속의 여인’(48쪽) 또는 ‘시의 옷’⁸⁾

‘사과’는 뢰Reinhard Döhl의 작품이다. 15줄 빼곡히 ‘사과’라는 단어로 채워진 사과이다. 땀개는 6개 적개는 한 두개의 사과가 줄마다 들어서 있다. 11번째 줄에는 3개의 사과가 있고 예외적으로 한 마리의 벌레가 들어앉아 있다.

이것은 하나의 사과 속에 들어 있는 한 마리의 벌레인가? 아니면 한 마리의 벌레를 부각시키기 위해 소모된 수많은 사과들인가? 말하자면 이 벌레가 구체시의 ‘핵심’인 것인가? 구체시는 이런 하나의 ‘핵심’이 꼭 필요한 것인가? 그리고 반복되는 ‘사과’는 구체시의 바탕색인가?

‘빗속의 여인’은 비가 내리는 풍경 속에서 우산을 들고 있는 여자를 그리고 있다. 한 음절 단어 ‘비’가 24번 반복된다. 비가 하루 종일 내리고 있는 것이다. 그리고 그 가운데 우산이 하나 보인다. 그것은 우산으로 비를 피하는 여자의 모습이면서 ‘빗속’의 ‘사’이기도 하다. 그림이면서 기호이다. ‘시옷’의 자리가 ‘빗속’인 셈이다. 이럴 경우 ‘빗속의 여인’이라는 구체적인 모습은 증발되고 만다. 그러면서 대중가요의 음악성이 배경으로부터 전면으로 이동한다.

이제 남는 것은 ‘빗속의 시옷’, ‘비 가운데 사’이다. 그리고 그것은 비의 일부이다. 시의 제목에 따르면 우리가 보고 있는 것은 빗속의 여인이다. 그것은 구체시의 시각적 특징이기도 하다. 구체시의 언어적 특징에 따라서 우리가 있는 그대로 이 작품을 본다면 우리가 보는 것은 다만 ‘빗속의 시옷’이다. 그리고 그 ‘시옷’은 다른 모습으로 등장할 수 있다.

비비비비비	시시시시시
비비비비비	시시시시시
비비ㅅ비비	시시옷시시
비비비비비	시시시시시
비비비비비	시시시시시

8) ‘현대시학’ 2002년 12월호 219쪽에 실려 있다.

이것은 하나의 단어 ‘시옷’으로 만든 구체시이다. ‘시옷’이라는 단어에서 독자들이 바로 연상하는 것은 닿소리 시옷ㅅ의 기호이다. 여기에서는 반복과 가운데자리로써 ‘시’와 ‘옷’을 각각 부각시키면서 시옷의 기호 ㅅ, 아무런 의미가 없는 기호를 독자의 의식으로부터 먼저 단절시킨다. 그런 다음 시라고 하는 단어를 부각시키면서 ‘시’ 속에 들어있는 ㅅ을 주목케 한다. 시옷 ㅅ은 어떤 특정한 단어의 일부가 되면서 의미 있는 기호로 탈바꿈한다. 의미가 없는 기호 ㅅ 시옷이 하나의 특정한 옷을 입은 것이다. 의미가 없는 기호로부터 의미가 있는 기호로의 탈바꿈이 말하자면 언어의 변용, 시의 변용이다. 시가 어떤 특정한 옷을 입은 것이다.

이것은 시의 옷이다. 시의 옷은 사람의 옷과 달리 한글구체시의 이런 틀 속에서 보면 시의 속에 들어있다. 또는 보석처럼 박혀있다. 이것은 역설적인 표현이다. 옷은 겉으로 드러나는 것이지 속에 감추어져 있는 것이 아니기 때문이다. 이런 작품은 독서과정에서 의미의 지평을 확장한다. 옷은 속을 감추고 꾸미는 수사적 기능뿐만 아니라 우리의 내면을 드러내는 현상학적 사건이 되기 때문이다. 그러면서 이 작품은 시의 비중이 내용보다는 오히려 형식에 있음을 강조한다. 구체시는 내용보다는 형식이 부각된 장르이다.

시옷 ㅅ이라는 닿소리 하나의 음가를 가지고 기호 ㅅ의 소멸과 현상을 드러내는 이 작품은 마치 암실에서 이루어지는 그림의 현상을 방불케 한다. 시의 옷이 내면을 드러내듯이 사물의 옷이 말하자면 사진이라는 예술을 가능케 한다. 사물의 옷이 사진 속에서 현대예술의 내용과 형식을 일치시킨다. 이런 점에서 구체시는 사진예술과 함께 20세기의 예술이다.

‘시의 옷’과 비교하면 ‘빛속의 여인’은 평범하게 포착되는 작품이다. 전자가 메타 차원의 입체적 구체시라면 후자는 현상된 사진처럼 평면적 작품이다. 그리고 뫼의 ‘사과’는 엑스레이가 찍힌 필름이다. 뫼의 ‘사과’는 구체시의 시각적 묘미를 구현하고 있다. 그것의 탈바꿈과 발전의 계기를 이루고 있는 것은 한글구체시 두 편이다. ‘빛속의 여인’과 ‘시의 옷’이 그것을 여실하게 보여주고 있다.

4.4. '색Farben'과 '부처님 오신 날'

'색'은 볼프Ror Wolf의 작품이다. 모두 17행의 작품이며 1행은 같은 형용사로 세 개의 명사를 꾸미고 있다. "붉은 셔츠 붉은 바지 붉은 양말" 작품은 피의 색으로 시작하고 있고 명사는 사람의 옷이다. 2행부터는 이것의 변주이다. "붉은 셔츠 붉은 바지 하얀 양말". 하얀 색이 새로 덧붙여있으며 흰색과 빨강 색은 마지막 두 시행을 끌고 가는 색이다. 마지막 두 시행, 16행과 17행은 다음과 같다. "붉은 띠무늬가 있는 하얀 셔츠 붉은 바지 붉은 양말/ 또는 아주 흰색". 흰색은 검정색과 함께 상실과 죽음의 색이다. 색은 3행부터 다음 순서로 나열되어 있다. 빨강 검정 검정/ 파랑 파랑 하양/ 노랑 파랑 노랑/ 초록 초록 초록/ 초록 하양 검정/ 검정 하양 검정/ 파랑 하양 청백/ 하양 초록 녹색/ 노랑 검정 흑황/ 적백 하양 하양/ 적백 검정 흑황/ 청백 하양 하양/ 적백 검정 검정. 흑백을 제외하고 색의 종류는 모두 빨강 파랑 노랑 초록, 네 가지 색이다.

'부처님 오신 날'에서 색은 일곱 가지 무지개 색으로 표현되어 있다. '빨주노초파남보'. 작품은 '초파남보빨주노'의 어순으로 변주, 작가는 여기에서 초록과 파랑의 두 가지 색을 묶어 '초파'일을 부각시키고 있다. 초파일은 부처님이 오신 날이다. '초파'는 작품의 중간에서 다시 한번 부각된다. 1행과 2행과 달리 이번에는 시각적인 효과가 연출된다. 노랑 다음에 맑고 밝게 초록과 파랑이 펼쳐지고 있는 것이다. 노랑띠는 오른쪽 위로 불안정한 역삼각형을 만들며 시각형의 안정된 구도를 양분한다. 그러면서 왼쪽 아래쪽으로서 '초파'일과 함께 안정된 초록 삼각형이 하나 생성되고 있다.

초록은 일곱 가지 무지개 색의 한 가운데 있다. 또한 7개의 기둥으로부터 첫 번째 기둥을 떼어놓고 있다. 세상의 한 가운데에서 석가모니는 '천상천하 유아독존'의 존재인 것이다.

4.5. '에로스Eros'와 '빨강 포도주 또는 두 입술'(32쪽)

'에로스'는 울리히스Timm Ulrichs의 작품이다. 모두 12행으로 구성되어 있다. 마지막 시행이 이 시의 백미이다. 그것은 독립된 시행이면서, 1행의 마치

막 ‘피즐맞추기’이기도 하다. 그럴 경우 이 작품은 모두 11행의 시이다. 시는 모두 44송이의 장미꽃으로 꾸며져 있다. 43송이의 흰장미 다발 속에 한 송이의 붉은 장미가 이채롭다.

이 작품은 비슷한 형식을 가진 한글구체시와 놓고 보면 그 묘미를 더 담백하게 느낄 수 있다. ‘두 개의 접시 또는 22편의 시로 만들어진 하나의 빈 접시’(91쪽)는 제목이 주는 초현실주의적 경향에도 불구하고 작품의 구성은 비어 있는 공간과 함께 동양적 정서를 담아내고 있다. 두 작품을 비교하면 ‘접시’라는 생활그릇 또는 도자기에 배어있는 불교의 정신과 붉은 장미에 함축된 서양인의 사랑이 서로 대비된다. 그것은 동시에 동서 문화권의 특징을 함께 아우르는 개별성과 보편성이 공존하는 현상이기도 하다.

이 한글구체시는 ‘입’과 ‘술’이라는 두 단어로 이루어져 있다. 그것은 ‘빨강포도주’의 시이다. 입의 색인 빨강색이 술로 번지면서 술이 취해 가는 과정과 그 상태에서의 대화까지 포착한 작품이다. 또한 이 작품에서는 ‘입술’이라는 단어가 둘로 나뉘어져 있다. 입이 거리감을 두고 멀찌감치 떨어진 절제의 상태로 제시되면서 두 남녀의 간절한 키스를 오히려 더 감각적으로 표현하고 있다.

접시시시시	입술술술술
시시시시시	술술술술술
시시 시시	술술 술술
시시시시시	술술술술술
시시시시접	술술술술입

4.6. ‘사랑liebe’과 ‘기에서 흥까지 또는 수줍은 사랑의 고백’⁹⁾

‘사랑’은 아지즈Pierre Aziz의 작품으로 9행시이다. 2연으로 구성되어 있으며 마지막 시행의 명령문이 이채롭다. “나의 꿈속에는 너를 위한 자리가 없다 es gibt keinen platz für dich in meinem traum”의 변주곡이다. 이 작품에서는

9) ‘현대시학’, 위의 책 220쪽

축약의 묘미가 일품이다. 행이 전개되면서 자음과 단어가 하나 씩 줄어들고 작품의 함축성은 더 커진다. 이런 수축의 과정과 다른 첨가의 과정이 동시에 일어나는 작품으로는 안들의 ‘함께 한다’가 있다. 이것은 또 다른 한글구체시 ‘우물 속의 나 2’와 놓고 볼 필요가 있다. 한편에서는 콩나물 항아리에서 무럭무럭 자라고 있는 콩나물들의 생동감이 ‘나의 삶을 활기 있게 그려낸다. 그리고 그것은 아지즈의 작품에서 표현된 자아의 상실과 보완적 관계에서 서로 잇닿아 있는 것이다.

한글구체시는 처음부터 끝까지 긴장을 유지한다. 그것은 수줍은 사랑의 침묵과 통증의 긴장이다. 고백이지만 오히려 침묵이다. 사랑이라는 단어는 끝까지 나오지 않고 있기 때문이다. 사랑한다는 동사 대신에 이 사랑의 자폐증환자가 사용하는 것은 문장이다.

이 문장은 동사 ‘사랑한다’보다 훨씬 집요하며 그만큼 병적으로 고착된 욕망의 문장이다. 문장은 문장이 붙어있으면서 미래의 상태를 미리 실현한다. 사실은 과거의 상태로 퇴행하고 있다. 유아의 욕망으로서 그것은 병적인 합일이다. 언표에서 이미 실현이 종료된 가상의 현실이다. ‘나는너를기억한다’에서부터 ‘나는너를히우한다’에서 끝나는 14개의 수직적 언표는 태어난 유아의 상태를 무덤까지 끌고 가려는 헛된 욕망의 탐이다.

다른 한편 시행 1에서는 망각, 억압되었던 존재의 ‘기억’을 애써 회복, 재구성하려는 화자/환자의 정신분석학적 작업이 독백의 단조로움 속에서 꿈틀거리고 있음을 감지할 수 있다.

4.7. ‘감탄사Empfindungswörter’와 ‘위대한 나라 대-한민국’¹⁰⁾

‘감탄사’는 비커Rudolf Otto Wiemer의 작품으로 독일인들에 대한 상이한 감정이 표현된다. 감탄사는 모두 10개 등장한다. “아하aha, 아이ei, 후리hurra, 푸이pfui, 아흐ach, 나누nanu, 오호oho, 흠hm, 나인nein, 야야ja ja”. 3행과 9행에서 가장 강력한 감정이 정반대로 표출된다. “독일사람 만세hurra die deutschen/ 독일놈들 죽일 놈nein die deutschen”.

10) ‘제3의 텍스트’, 제3호 242쪽

한글구체시 ‘위대한 나라 대-한국’은 ‘위대한 나’의 나라이다. 이 시는 ‘위대한 나’로써 위대한 정치인이 아니라 위대한 사람, 예술의 세계를 부각시킨다. 우리는 위대한 사람이 될 것을 바라고 있다. 이 작품은 두 연으로 이루어져 있다. 2연의 가운데는 빈칸이다. 그리고 빈칸을 에워싸고 있는 단어가 ‘나’이다. 그 칸을 음절 ‘라’로 채우면 이 시는 ‘위대한 나라’ 대한민국의 홍보용 선전문구가 된다.

그것과 달리 하나의 음절 ‘라’가 들어갈 수 있는 자리가 비어있으면, 이 시는 ‘위대한 나’, ‘예술가적 생산의 주체künstlerisch schaffendes Subjekt’의 시가 된다. 하나의 자리가 비어 있으면서 그것은 모두 24개의 ‘나’로 이루어진다. 그것은 한글의 24개 자음과 모음으로 이루어진 공간이다. 그것은 한글구체시의 공간이다. 하나의 빈칸에 ‘라’가 들어가면서 ‘나라’에 대한 거대담론이 만들어진다. 그것과 한 칸의 작은 거리를 확보해두며, 비어있는 작은 담론의 긴장을 통해 이 시는 ‘위대한 나’의 시가 된다. 역설적이다. 두 개의 대립되는 연은 마치 대위법의 기법처럼 선율의 독자성과 긴장감을 자아낸다. ‘위대한 나라 대-한국’은 풍자적인 제목이다. 작품에서 부각되어 있는 것은 국수주의 또는 폐쇄적인 민족주의와 정반대로 ‘위대한 나’의 나라, 개방된 세계이다. 모든 사람들은 위대한 사람이 될 것을 바라고 있다.

‘대-한국’의 열광적인 감정은 비머의 작품에서는 3행에 한번 표출되어 있다. 그것은 10개의 감정 가운데 하나이다. 그것에 비하면 ‘대-한국’의 감정은 원색적이며 단선적이다. 한글구체시, ‘위대한 나라 대-한국’에서는 적어도 5개의 상이한 감정이 표출되어 있다. 그것은 ‘위/대/한/나’의 분절된 단어와 비어있는 칸으로 표출된다. 비어있는 하나의 공간은 비머의 9행을 능가하는 표현력과 긴장감을 동시에 보여주고 있다.

위대대대대	나나나나나
대대대대대	나나나나나
대대대대대	나나 나나
대대대대대	나나나나나
대대대대한	나나나나나

4.8. 고퐼어의 ‘바람Wind’과 ‘바람이 불어오는 곳에서 영혼은 숨는다’¹¹⁾

고퐼어는 사방에서 불어오는 부는 바람을 삼각형의 안정된 구도 속에 펼쳐 보이고 있다. 바람은 아래에서 위로 치받으며 솟기도 하고 위에서 아래로 움직이며 흐르기도 한다. 그것은 ‘문밖 밖의 유혹’을 소박하게 그려보이고 있다.

한글구체시 ‘바람이 불어오는 곳에서 영혼은 숨는다’는 ‘빈틈’이라는 단어를 풀어서 ‘빈트’와 ‘틈’을 함께 그려보이고 있다. 그것은 고퐼어의 자유로운 ‘바람’과 달리 묶여있는 바람처럼 보인다. 백일몽이다. 그러면서 자유/빈틈을 찾고 있는 셈이다. 그것은 사각형의 공간/감방에 갇혀 있는 사람이 닫힌 창문을 통해 자유를 꿈꾸는 시이다. 그것은 ㅁ의 틀 속에서 틈을 노리고 있는 음절 ‘트’를 빌려 집요하게 벌어진단다. ‘트’는 안들의 전복적 소리를 이 한글구체시에서 실현시키는 최소한의 단위로서 독자의 독서과정을 효과적으로 변화시킨다. 전복적 음절 ‘트’와 함께 ‘문밖 밖의 유혹Essayismus’은 사각형의 틀 속에서 이미 실현되고 있는 것이다.

그렇다면 시집의 제목 ‘나는 ㄷㅌㄹ 이다’에서 한글구체시 ‘ㄱ’를 가운데 놓고 좌우로 앉아 있는 ㄷ과 ㄹ은 고퐼어와 안들, 두 사람이다.

5. 교육현장에서 기대되는 한글구체시의 활용

지금까지 한글구체시의 개별분석과 구체시의 비교분석을 통해 한글구체시

11) 박문택의 창작집 <이름이 다른 세 사람의 작가>(도서출판 이용과 리올 2005), 205쪽에 실려있다.

의 장점이 부각될 수 있었다. 크게 곱링어 풍의 구체시와 안들 풍의 구체시로 분류된 독일어 구체시의 특징이 한글구체시에서는 ‘미음 ㅁ의 시’라는 단순한 형식에서 생산적으로 수용, 이동하고 있는 것이다.

독일어의 교육현장에서 구체시가 맡은 적지 않은 비중은 구체시의 음악성과 시각성이 유희와 진정성의 차원에서 독자들에게 호소력을 갖고 있기 때문이다. 독자들의 생산적 역할이 더욱 요청되는 한국의 교육현장에서 구체시의 활용가능성은 크다. 앞으로 외국인을 위한 한국어 교육, 글쓰기의 작업 등에서 한글구체시를 이용한 교수법의 개발이 필요하다.

■ 부록 : 한글구체시의 자료

1. 구체시의 작품전시회와 퍼포먼스

구체시는 작품집 이외에 전시회의 발표를 통하여 그 시각성을 부각시킨다.

1.1. 전시회

1.1.1. 개인전:

1. 2001. 1. 26-3. 18 독일 레하우 시립미술관의 개인전 (고원의 한글구체시)
2. 2001. 10. 9-11. 2 국회 헌정기념관의 개인전 (미음 口 속의 사랑)

1.1.2. 단체전:

1. 2001. 9. 24-10. 6 광주광역시 나인 갤러리 (실크로드 탐험전)
2. 2002. 3. 18-3. 23 서울대 문화관 전시회 (문자·조형예술 11인전)
3. 2003. 2. 11-2. 21 우덕 갤러리 ('엄마의 방'전)
4. 2003. 10. 29-11. 15 금산갤러리 (사각전)
5. 2004. 9. 2-9. 14 싸디 스페이스 갤러리 (de-sign 전)

1.2. 퍼포먼스

전시회 이외에 퍼포먼스를 통해 구체시가 갖는 음성의 풍자적 측면을 부각시킨다.

1. 1999. 10. 22 서울 독일문화원에서 발표
2. 2004. 10. 9 프랑크푸르트 도서전의 문학포럼 <한국문학이 오고있다>에서 발표

1.3. 설치작품

독일 해센주 환켈트 시의 건물에는 여러나라의 구체시가 설치되어 있다. 한국작품으로는 고원의 <바다, 배 그리고 사람>이 설치되어 있다.

2. 평론과 자료

2.1. 신문기사

2.1.1. 김지영: **글자를 쌓아 詩를 건축한다** (2001. 9. 25 한국일보 20면)

고원시집 ‘미음 속의 사랑’. ‘한글구체시’ 실험 가득
‘내 마음 속의 폭포’

2.1.2. 배문성: **문자 조형미의 해체와 풍자... 본격 구체시** (2001. 9. 20 문화일보 22면)

60년대 獨 풍미한 실험정신, 단어외형으로 뜻 전달.
빠지고 추가되는 표현의 유쾌함
‘스대를 주제로 한 세 편의 변주곡’ 중 세 번째

2.1.3. 어수용: **모니터 화폭 삼아 키보드로 그린 詩...** (2000 조선일보)

전자 시집 ‘미음...’ 출간. 고원 서울대 교수
‘꿈·5’

2.1.4. 이지형: **한글 모양도 뜻만큼 중요** (2004. 11. 3 매일경제)

‘나는 돌이다’

2.1.5. 정혜진: **Language and Art Combined in Poems, The Korea Times**, (2001. 10. 27)

‘아주머니를 위한 예쁜 십자가’, ‘못대가리’

2.1.6. Ralf Sziegoleit: **Kunsthaus Rehau: Konkretes aus Korea.**

Poesie mit Pfeifen und Trompete, Franken Post
(2001. 1. 29)

2.2. 해설

2.2.1. 오이겐 고퐁어: 자기자신으로 되돌아온 구체시, <미음 口속의 사랑>
2001

2.3. 논문

2.3.1. 강태성: **흐름과 리듬, 시각 텍스트의 유희**, 제3의 텍스트 창간호, 2003

- 2.3.2. 김민수: 이것은 구체시가 아니다. 고원의 욕망하는 기계, 한글구체시, <미음 ㅁ 속의 ㅇ 이음> 2002
- 2.3.3. 류 신: 닿소리 셋이 디자인하는 비경(秘境), 다성의 시학, 창비 2002
- 2.3.4. 채연숙: 말장난인가 새로운 형식인가, 시와 반시 30호, 1999

2.4. 강연

- 2.4.1. 한글구체시의 가능성, 서울대 인문대 독일어문화권 연구소, 2004년 12월

3. 작품발표

3.1. 잡지와 신문

- 3.1.1. 바다, 배 그리고 사람, 현대문학 2000년 5월호
- 3.1.2. 스대를 주제로 한 세 편의 변주곡, 대학신문 2000. 5. 22
- 3.1.3. 숨바꼭질, 한겨레신문 2000. 7. 8
- 3.1.4. 신작소시집, 백남준을 위한 아주 작은 모니터 외 9편
현대시학 2002년 12월호
- 3.1.5. 시가 있어 즐겁다 외 18편, 제3의 텍스트 3호, 도서출판 이응과 리을
2004

3.2. 시집

- 3.2.1. 한글나라, 시인사 1988
- 3.2.2. 미음 ㅁ 속의 사랑, 이슈투데이 2001
- 3.2.3. 미음 ㅁ 속의 ㅇ 이음, 태학사 2003
- 3.2.4. 나는 ㄷㅌㄹ 이다, 이응과 리을 2004

■ 참고문헌

고원: 한글나라. 시인사 1988.

___: 미음 □ 속의 사랑. 이슈투데이 2001.

___: 미음 □ 속의 ○ 이용. 태학사 2003.

___: 나는 ㄷㄸㄹ 이다. 이용과 리을 2004.

___: 신작소시집, 백남준을 위한 아주 작은 모니터 외 9편.

현대시학 2002년 12월호

___: 시가 있어 즐겁다 외 18편, 제3의 텍스트 3호, 도서출판 이용과 리을 2004.

___: 서정시의 무의식, 그 불안한 욕망과 억압 - 김소월의 작품 <진달래꽃>의 '텍스트분석'을 중심으로, 시와 사람 38호, 2005년 가을호.

Gomringer, Eugen: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997, edition splitter 1997.

___: zur sache der konkreten. eine auswahl von texten und reden ueber kuenstler und gestaltungsfragen 1958-2000, edition splitter 2000.

Jandl, Ernst: Poetische Werke. München 1997.

Krusche, Dietrich/Krechel, Rüdiger: Anspiel. Konkrete Poesie im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. Bonn 1984.

McCann, David R.: 신 진달래꽃. In: 제3의 텍스트, 4호. 도서출판 이용과 리을. 2005.

<Zusammenfassung>

Konkrete Poesie im deutschsprachigen Raum und in Korea

Won Koh (Seoul National Uni)

In diesem Aufsatz wird die Konkrete Poesie im deutschsprachigen Raum und in Korea miteinander verglichen. Dabei geht es unter anderem um Reinhard Doehls 'Apfel', Timm Ulrichs 'rose-eros', Pierre Azizs 'Liebe', Erich Frieds 'Nagemensch', Rudolf Otto Wiemers 'Empfindungswörter', 'Ror Wolfs 'Farben', Theo Weinobsts 'Lebenslauf'. Als koreanisches Pendant ist nur Won Koh vertreten. Leider gibt es bislang keine rege Rezeption Konkreter Poesie in Korea. Anders als in Deutschland, wo sie über einen geschichtlichen Kontext verfügt, hat sie sich in Korea nur auf einer schmalen Basis entwickelt, obwohl gerade die koreanische Schrift reiche Möglichkeiten zur graphischen Gestaltung bietet. Überhaupt spielt hier experimentelle Literatur kaum eine Rolle.

주제어: 구체시, 비교, 한국, 독일, 한글, 실험

**Schlüsselbegriffe: konkrete Poesie, Vergleiche, Korea, Deutschland,
koreanische Schrift, Experiment**

필자 E-Mail: sanmoe@snu.ac.kr

투고일: 2005. 10. 28, 심사일: 2005. 11. 21, 심사완료일: 2005. 11. 21.