

體驗의 可能性과 그 方向

—20年代 初期詩의 詩的 自我—

金 俊 五*

- | | |
|--------------------|---------------------|
| 1. 서 론 | 5. 고립적 자아와 형이상학적 거부 |
| 2. 낭만적 자아의 긍정적 인식 | 6. 자기파괴와 퇴폐적 자아 |
| 3. 이중적 상황과 가능성의 방향 | 7. 낭만적 자아의 자기이중화 |
| 4. 자아의 혼란과 미성숙 | 8. 결 론 |

1. 서 론

20년대 초기시는 한국 근대시가 본격적으로 형성되던 시기의 작품들이다.¹⁾ 여기서 한국 근대시란 말할 필요없이 자유시를 가리킨 말이다. 근대시의 형성기에 해당하는만큼 20년대 초기시는 새로운 체험의 추구라는 일종의 소명의식에서 탄생했거나 탄생되어야 했음을 쉽게 상정할 수 있다. 이것은 최초의 문예동인지인 「創造」를 비롯하여 「廢墟」, 「白潮」 동인지들의 그 동인명칭이 함축하고 있는 의미에서도 충분히 알 수 있다.²⁾

문학은 체험의 표현이며 체험의 가능성들의 실현이다. 자유시라는 새로

* 부산대 인문대 조교수

1) 20년대 초기시란 「創造」(1919)부터 「白潮」3호(1923)에 이르기까지의 작품을 일반적으로 지칭한다.

2) 「廢墟」동인인 吳相淳은 「時代苦와 그 犧牲」에서 「廢墟」를 당대의 주어진 상황으로 인식한 뒤 “荒涼한 廢墟를 뒤고 선 우리의 발밑해, 무슨 한개의 어린 새이 소사난다.”고 하면서 이 ‘어린새’이란 “一切를 破壞하고, 一切를 建設하고, 一切를 革新革命하고 一切를 改造再建하고, 一切를 開放解放해야 真正 意味있고 價値있고 光輝있는 生活을 始作코자 하는 熱烈한 要求”라고 규정했으며 (「廢墟」창간호, 1920. 7) 「白潮」동인인 洪思容은 「白潮」時代に 남긴 餘話에서 「白潮」를 ‘새時代의 물결’이라고 풀이했다. (「朝光」2권 9호, 1936 11).

은 시형식은 이런 가능성들 그 자체다. “어떤” 체험이 가능한가 또는 “어떻게” 체험이 가능한가 하는 체험의 탐구는 새로운 시형의 실험과 모색과 상응한다.

그러나 20년대 초기시는 근대시의 형성이라는 문학사적 의의를 지니고 있음에도 불구하고 많은 문제점들을 지니고 있다. 그 문제점들의 하나가 20년대 초기시가 보여주는 인격적 요소다. 인격적 요소란 시적 자아와 환경을 포괄한 말이다. 이것은 시인과 그의 세계관 말로 환원시킬 수 있다.³⁾

시인은 새로운 상황의 부름을 의식함으로써 자기소명을 발견한다. 그가 부닥치는 상황의 변화 속에서 무엇이 되도록 부름을 받는 것이 소명의 원태 의미다. 체험의 가능성들에 대한 추구란 인간이 무엇이 된다는 가능성의 탐구다. 중요한 것은 이런 가능성들에 방향을 부여하는 일이다.⁴⁾ 방향의 부여란 새로운 상황에 처하여 무엇이 ‘진정한’ 선택이며 진정한 태도와 반응이 되는가를 결정하는 일이다.

이런 점에서 보면 20년대 초기시는 불행이도 많은 한계를 지니고 있다. 새로운 세계의 가능성을 추구하는 희망과 신념의 밝고 긍정적인 인간상보다도 병적이고 공상적인 인간상이 주종을 이루고 있기 때문이다. 이것은 당대 시인들이 가능성에 부여하는 ‘방향’의 문제를 정면으로 제기한다.

지금까지의 연구들은 이런 병적이고 공상적인 인간상을 해명하는 데 타당한 근거들을 제공하고 있다. 무엇보다도 20년대 초기시가 부닥쳤던 두 가지 상황, 그러니까 유교의 공전적 질서가 붕괴되는 과도기와 일제의 식민지체제에서 그 원인을 찾아볼 수 있다. 일본을 매개로 수용된 서구의 퇴폐적 새기말 사조도 그런 인간상의 형성에 큰 변수로 작용했음을 알 수 있다. 그리고 주로 스무살 안팎의, 선민의식을 가진 당대 시인들의 세계관

3) 아리스토텔레스는 문학의 6가지 측면 중의 하나로 에토스(ethos)를 들고 있는데 이것은 작중인물과 그의 환경을 포괄하는 말이다. N. 프라인은 여기에 작자와 독자를 첨가시켜 이 4가지 인격적 요소(윤리적 요소)가 모든 문학에 잠재한다고 했다. *Anatomy of Criticism* (Princeton University Press, 1973), p. 53 참조.

4) Maurice Friedman, *To Deny our Nothingness* (The University of Chicago Press, 1978), pp. 24-25.

도 무과할 수 없는 원인이 된다.

본고는 기왕의 연구들을 바탕으로 체험의 가능성과 이 가능성에 부여되는 방향의 관점에서 20년대 초기시를 재검토하고 그 시적 자아상을 근대시의 한 전형으로 계보화하고자 한 것이다.

2. 낭만적 자아의 긍정적 인성

자유·감정·개성·동경은 낭만적 사고의 요소들이다. 인간의 가능성을 신봉하는 사조는 낭만주의다. 비판적 의도에서 나온 말이지만 혹은 인간 즉 개인을 “여러 가능성의 무한한 저수지”라고 보는 견해를 ‘낭만적’ 태도라고 정의했다.⁵⁾ 인간은 존재할 여러 가능성없이 존재할 수 없다는 실존주의도 이 계열에 속한다.⁶⁾ 자유는 이 가능성의 다른 명칭이다. 왜냐하면 인간이 무엇이 될 수 있다는 가능성은 자유이기 때문이다. 낭만적 경향의 「白潮」 동인들도 “무엇이든지 꺼리길 것이 없이 어디까지든지 自由롭고 멋있게 되는데로 생각하고 그리고 行하자.”고 말한 그대로⁷⁾ 자유의식에 충만해 있었다. 20년대 초기시의 경우 이 자유의식은 자유 시형을 낳게 했다. 자유시의 그 자유는 어떤 평자가 지적한 것처럼 두 가지 의미를 지니고 있다.⁸⁾ 그에 의하면 개인을 ‘개인 담계’하는 개인적 차원의 자유와 한국인을 ‘한국인담계’하는 국가적 차원의 자유가 그것이다. 이것은 20년대 초기시가 당면한 두 가지 상황과 결부된 자유의 이중적 의의다.

여기서 개인적 차원의 자유란 물론 유교의 봉건적 질서로부터의 자유를 뜻한다. 과거의 인습과 규범으로부터 개성을 회복하는 일이 하나의 가능성으로서 제기된다. 이 경우의 시적 자아는 ‘벌거숭이’의 이름이 부여된다.

5) T.E. Hulme, *Speculations* (Routledge & Keagn Paul Ltd), p. 117.

6) John Wild, *The Challenge of Existentialism* (安業煙역, 探求堂, 1957), p. 115 참조.

7) 洪思容, 白潮時代の 깊은 꿈(朝光, 1936年 11月號).

8) 김 현, 女性主義의 勝利, 「現代韓國文學의 理論」(民音社, 1972), p. 134. 이 평자는 한국의 근대시가 프랑스의 상징주의의 수용에 의하여 형성되었다는 전제하에 한국 상징주의의 대표적 성격을 자유에 두었다.

나는 벌거숭이다/옷 같은 것은 나에게 쓸데없다/나는 벌거숭이다/制度因襲
은 古人의 옷이다/나는 벌거숭이다/是非도 모르고, 善惡도 모른다(金炯元,
「벌거숭이 노래」일부)

이 시의 화자는 제도·인습뿐만 아니라, 심지어 시비와 선악과도 무관한 완전한 자유인으로서 자기 정체감을 드러낸다. 벌거숭이는 바로 자유인이다. 이 벌거숭이의 낭만적 자아는 새로운 자기형성의 가능성을 낳은 체제의 파괴에서 발견하고 있다. 구습으로부터 해방이 그의 자유이고 이 자유에서 새로운 세계가 다음과 같이 체험의 가능성으로서 약속되어 있다.

剛壯한 새로운 種族들아! /아침하는 金노을을 친다./生長의 발은 아직도 處
女이다/開拓의 갱이를 들었느냐? /핏기 있는 알몸으로 춤을 추며/글세인 목
소리로 合唱을 하자—/나는 벌거숭이다/우리는 벌거숭이다/個性은 우리의 뿌
릴 「生命의 씨」이다./우리의 발에는 天災地變도 없다/우리는 오직 어린 풀
과 함께/햇빛을 먹고 마시고 입고/길이길이 노래만 하려 한다.

새로운 체험의 가능성에 대해서 시적 자아는 희망으로 가득차 있다. 더구나 이 새로운 세계에서의 삶은 고립의 삶이 아니라 타인과 함께 공유하는 삶으로 전개된다. 그의 태도는 미래지향적이고 건강하기 짝이 없다. 병적이고 퇴폐적인 모습을 찾아볼 수 없다. 체험과 자기형성의 가능성에 대하여 그는 긍정적인 방향을 부여하고 있다. 그는 긍정적 인성(positive identity)의 한 전형을 보여주고 있다. 긍정적 인성은 우선 고립적 자아가 아니라 타인과 삶을 함께 나누는 ‘공유적’ 자아다. 서정시의 ‘나’는 주관적 감정이 아니라 세계와의 관계 속에서의 지향적 운동이다.” 그리고 그것은 나와 타인의 상호 시인과 확인 속에 가치 있는 생활방식에 고무되고 싶어하는 인성이다. 이 작품의 화자가 “나는 벌거숭이다”라고 선언하면서 동시에 “우리는 벌거숭이다”라고 복수인칭을 사용한 것은 이 때문이다. 그는 새로운 체험과 자기형성의 가능성에 이처럼 긍정적 인성의 방향을 부여한 것이다. 그의 자유는 단순히 인습의 파괴에만 작용하지 않고

9) Friedman의 상계서, p. 23. 오르테가의 용어임.

긍정적 자아의 형성으로까지 작용했다. 이 벌거숭이의 시적 자아는 30년 대 후반 末堂의 초기시에서 관능적이면서도 자학적인 자아상으로 제승받 전된다.

여기서 우리가 놓칠 수 없는 것은 “個性은 우리의 뿌리 「生命의 씨」이다”라는 화자의 발언이다. 실상 이 발언은 전체의 사상전개에 군더더기처럼 보이고 부자연스럽게 느껴진다. 그러나 개성이 생명의 씨라는 명제는 근대시의 형성과정과 결부되어 중요한 의의를 띤다.

낭만주의 문학운동의 일관된 하나의 요소는 개성이다. 낭만주의적 자각이 한국 근대시의 자각과 함께 나타났다면¹⁰⁾ 이것은 개성의 자각이 근대시의 자각과 병발되었다는 의미가 된다. 개성의 자각과 강조는 춘원의 「自由戀愛論」으로부터 20년대 초까지의 여러 비평 속에서 찾아볼 수 있다. 제도인습으로부터 벗어난 벌거숭이는 곧 낡은 규범으로부터 개성을 회복하고 개성을 자각한 것을 상징한다. 이런 개성의 자각자체는 체험과 자기형성의 가능성을 내포하고 있다. 개성은 ‘生命의 씨’이기 때문에 그것은 무엇이 될 수 있는 무한한 가능성을 그 본래적 조건으로 지니고 있다. 문제는 이 가능성에 방향을 부여하는 데 있다.

「벌거숭이의 노래」는 앞에서 말한 것처럼 가능상태로서의 개성을 긍정적 인성의 방향으로 유도했다. 이 방향은 시적 자아를 어둡고 고립적인 자아가 아니라 어느 평자의 기술처럼 “公的인 밝음의 세계”로¹¹⁾ 유도하는 것이다.

말없는 불꽃은 하늘을 태우며, / 향기로운 밀꽃은 땅을 채웠다. / 뜨거운 흙을
 벗은 발로 밟으면서 / 들의 감각 속에 나는 안긴다. / 눈물이 햇빛을 비치어 벌
 덕이면, / 나려오는 그 빛과 뜨거움은 몸을 곤하게 한다. / 때때로 느리게 부르
 는 노래도 귀에 즐거우며, / 사람들은 서늘을 찾아 무거운 발을 옮긴다. / 불블
 는 태양은 우리의 머리를 치장하고, / 솟아오르는 샘물은 우리의 발을 씻는다.
 / 모든 혈관은 더위에 불어올라, 머리 수그린 꽃들이어! / 땀 흐르는 진장에
 털떡이는 땅! / 오, 해여, 무거운 바다를 눕히고, / 모든 밝음의 자연을, 인생

10) 金澤東, 韓國浪漫主義의 成立, 「文藝思潮」(文學과 知性社, 1977).

11) 金萬昌, 韓國詩와 形而上, 「중편한 시대의 詩人」(民音社, 1977), p. 41.

울／그침없는 풀무 속에 집어넣는 해의 시절이어!／오, 이러한 날에 나의 생
명은 저기 끊도다(주요한, 「해의 시절」 일부)

이 작품도 「벌거숭이의 노래」와 같은 어조를 띠고 있다. 화자에게 밝은 세계가 새로운 체험의 능성으로서 제시되어 있다. 그는 이 세계 속에서 고립된 삶을 누리는 것이 아니라 “우리의 머리를 지칭하고”, ‘우리의 발을 씻는’ 공유적 자아로서의 삶을 갈망하고 있다. 세계에 대한 그의 태도와 반응은 철저하게 태양지향적이다. 여기서의 삶은 ‘일체감의 사회’(identity society)의 그것이다. 우리는 이것을 낙관이라고 불러도 좋을 것이다.

화자는 자기의 개성을 공유적 자아의 긍정적 인성으로 실현하고자 하기 때문에 즐거운 생활감으로 충만되어 있는 것은 지극히 당연하다. 이 작품이 결코 현실도피적 자연친화의 시가 아닌 이유는 여기에 있다. 화자의 태도는 이런 정열적인 생활감으로 들떠 있다. 그는 ‘감정의 인간’이다. 20년대 초기시의 낭만적 자아의 또 하나의 모습은 이 감정적 인간상이다.

서정시의 자아는 서정시이기 때문에 다른 장르의 그것과 구별해서 서정적 자아일 수밖에 없다. 그러나 20년대 초기시의 ‘감정’은 좀더 커다란 의의를 띠고 있다.

이성은 빈곤하지만 감정은 풍요롭다는 것이 흄의 회의론이다. 인간의 이해는 불완전하고 그 범위는 지극히 한정적이기 때문에 체험은 감정의 풍부한 기여에 의해서 가능해진다는 것이다.¹²⁾ 감정이 인식을 가능하게 하고 이런 가능성이 체험의 가능성이 된다는 것이다. 素月詩의 ‘감정적 인간’은 조선조 사대부들의 감정억제적인 지성적 발상법을 극복한 긍정적 의미를 띤다. 이와 마찬가지로 20년대 초기시의 낭만적 자아인 감정의 인간은 개화기시가로부터 六堂·春園의 작품에 이르기까지의 관념편중성

12) Richards Kuhns, *Literature and Philosophy* (Routledge & Kegan Paul, 1971), p. 58 과 David Hume, *Treatise of Human Nature* (Oxford University Press, 1978), p. 415 참조. 흄이 18세기 계몽주의의 지나친 이성편중성에 반동한 것은 20년대 초기시가 그 이전의 춘원 육당의 계몽주의에 반동한 것과 유사하다.

을 극복한 의의를 가진다. 20년대 초기시의 감정 회복은 새로운 체험의 가능성을 위해서뿐만 아니라 “너무나 엄격한 합리주의 체제 아래서 위축해 버린 지각의 능력을 되찾기 위해서는 생의 감정적 기저에 돌아가는 것이¹³⁾ 필요했던 문학사적 소명 의식의 산물이었다. 20년대 초기시에 지배적인 감정은 관념의 장벽을 파괴했을 때 나타나는 “새로운 가능성에 대한 희망과 신념”¹⁴⁾이며 그 문학적 형태가 자유시형이었다.

이런 가능성들에 대한 믿음이 낭만적 자아의 또 하나의 속성인 꿈과 동경이다. 개성의 회복이 봉건적 질서로부터의 해방이고 감정의 회복이 관념성에 반발한 것이었듯이 꿈과 동경은 그 가장 소박한 의미에서 현실로부터의 해방이다. 그리하여 20년대 초기시인들은 개성·감정·동경은 자유를 공통분모로 가지면서 새로운 체험과 새로운 시적 자아와 새로운 시형의 가능성을 추구했다.

3. 이중적 상황과 가능성의 방향

그러나 20년대 초기시의 경우 가능성들의 추구가 이처럼 긍정적 인성의 시적 자아로 표현된 것은 희귀한 예외다. 20년대 초기시의 세계는 밝은 세계가 아니라, 주로 어두운 세계였고 시적 자아도 긍정적 인성이 아니라 부정적 인성 negative identity의 자아였다. 이것은 반영론의 입장에서 보면 3·1운동의 실패 등 일제 식민지체제에 대한 시적 반응으로서 지극히 자연스러운 현상이다. 사실 긍정적 인간상과 밝은 세계는 상황과 유리된 일종의 도피문학일지도 모른다. 당대 시인들이 “우리 運命에 對하여 直接影響을 미치고 가장 逼切하고 가장 切迫한 關係와 支配權을 가진 것은 時代苦”이며¹⁵⁾ “우리는 苦悶期에서 生活한다. 따라서 우리는

13) 金厲昌, 상계서, p. 40.

14) 같은 책, p. 41.

15) 吳相淳의 상계 비평. 여기서 평자는 “우리는 人生이니 人生苦가 있고, 人間이니 人間苦가 있고 個性이니 個性苦가 있고 世界를 舞臺로 하고 싶스니 世界苦가 있고 社會에 사니 社會苦가 있고, 時代에 處해 잇슴으로 時代苦가 있다”고 했다.

이 苦悶期에서 우리의 文學을 建設하려 한다”고¹⁶⁾ 말한 ‘고민문학’이 당대 상황에 적절하고 이런 태도에서 가능성들을 추구해야 할 당위성이 있는 것이다. 긍정적 인성의 진정한 의미는 이런 고민과 고통을 포용하고 극복하는 적극적 인성에 있다. 그러나 다음에 상론하겠지만 20년대 초기시는 실제로 이런 인식과는 다르게 부정적 방향을 가능성들에 부여했다.

확실히 일제의 억압사회는 체험과 자기형성의 자유로운 추구를 좌절케 하거나 그 가능성에 부정적이고 비진정한 방향을 부여케 하는 결과를 초래했음에 틀림없다. 개성의 자각은 개인이 사회를 판단하고 변화시킬 수 있는 하나의 실체로서 생각하는 관념의 발생과 연결된다. 그러나 당대 시인들에게 일제는 도무지 파괴되거나 변형될 수 없는 장벽으로서 무력감과 좌절감을 주었을 것이다. 일제가 보여주는 근대화의 가능성들은 그들에게 하나의 기만으로서 짙은 회의와 불신감을 주고 당대 현실에 대한 고착된 혐오감을 주었을 것이다. 더구나 이러한 현실적 여건에 부닥친 그들에게 밝고 이상주의적인 낭만주의보다는 어둡고 병적인 낭만주의가 부정적 자기형성의 토양이거나 자기 정체성을 발견하는 계기로 수용되었다.

새로운 세계와 인간성의 추구는 이 시기의 전유물이 아니다. 그것은 개화기부터 지속되어온 소명이었다. 그러나 가능성의 방향에서 그 이전의 낙관론적 세계관에서 비관론적 세계관으로 변형된 데서도 20년대 초기시의 사적 의의를 찾는 것도 타당성을 지닌다.¹⁷⁾ 진정·적극적·증극적·남성적·개방적이란 용어 들과 대립되는, 비진정(기만)·소극적·부정적·여성적·폐쇄적이란 용어들이 20년대 초기시의 시적 자아의 특징을 기술

16) 朴英熙, 苦悶文學의 必然性(『開關』 제61호, 1925.7). 여기서 평자는 고민기에 있어서 내용적 요소를 “苦悶期에는 信壽 以外에는 暗黒뿐이다. 2. 信壽은 實懷疑로 變하고 暗黒은 實 모든 것을 否定한다. 그것은 모든 것에 光明이 업고 眞理가 없는 까닭이다. 光明이 업는 것을 認할 수 업는 까닭이다. 3. 그런故로 이 懷疑와 否定의 積極的活動은 暗黒을 破壞하는 것이며 消極的 活動은 悲歎하고 號叫하는 것이다. 4. 積極的 活動은 社會生活을 進化케 하며 消極的 活動은 社會生活의 進化를 傷하게 한다. 5. 文學은 社會的 生活을 原因으로 한 그 時代의 理想인 故로 文學運動의 價値問題는 이 積極的 活動에 原因한다.” 등의 5가지로 요약하고 있다.

17) 이 점에 대해서는 申東旭, 白潮派와 浪漫主義(月刊文學, 1974. 10월호)와 金興圭, 1920年代 初期詩의 歷史的 性格(『韓國學論叢』 6집, 啓明大, 1979) 참조.

하는 데 사용될 수 있으며 실제로 사용되어 왔다. 그리고 그 구조적인 전체상을 기술하는 데 감상적·퇴폐적·병적이라는 용어들이 가장 빈번히 채택되었다. 가능성들에 부정적 방향을 부여함으로써 결과된 부정적 인성의 인간상을 우리는 몇 가지 유형으로 분류해서 기술할 수 있다.

4. 자아의 혼란과 미성숙

주요한은 東仁의 「마음이 여튼 者여」의 주인공 K를 분석하는 데 ‘性格破産’이라는 주목할 만한 용어를 사용했다.¹⁸⁾ 이것은 당대의 작중인물과 젊은 지식인들의 부정적 인간상을 단적으로 가리킨 말이다. 주요한은 주인공을 참된 번뇌가 아닌 ‘하고 싶어하는’ ‘空想的 煩悶’ 속에 고통을 느끼고 일관성없이 즉흥적인 감정에 휘말리는 인간이라고 기술했다. 그리고 K의 이런 성격은 당대 한국청년의 전형이라고 규정하면서 그의 생활은

……〈空想的〉이요 〈模倣的〉이요 〈貧弱〉하고 〈輕浮〉하고 또 〈不活潑〉하고 언제보아도 〈喜劇의 一幕〉이요 〈自己虐待〉의 生活이다.

라고 비평했다. 여기서 주요한은 K의 이런 부정적 인격형성의 배경을 다음과 같이 개괄했다.

그는 第一根本的으로 衰亡에 臨한 民族의 皮를 타고 났다. 이것이 生氣있는 性格으로 나아가려면 後天的 敎養에 依함이 唯一의 希望이어서, 그의 家庭은 勿論 精神生活의 內음새조차 모르는 곳이었다. 그의 周圍을 社會에는 남은 道徳 남은 精神은 더만 남고, 그 위에 아르 새로운것도 설것이 없었다. 社會에는 그에게 아모 養分을 供給할 것이 없었다.

이것은 같은호에 발표된 춘원의 「文士와 修養」과 더불어¹⁹⁾ 당대의 부정

18) 주요한, 性格破産, (「創造」 제 8 호, 1921. 1)

19) 춘원은 이 글에서 당시 퇴폐적인 시인들의 모습을 〈學校를 卒業하지 말 것〉, 〈물론 술, 붉은 술에 耽溺할 것〉, 〈반다시 戀愛를 談할 것〉, 〈頭髮과 衣冠을 아뜻이 할 것〉, 〈神經衰弱性 貧血性 容貌〉를 가질 것, 不規則 不合理인 生活을 할 것 等의 屬性을 가진 人物이

적 인성을 비판하고 건전한 인성을 역설했다는 점에서 교육적이고 계몽적인 비평이다. 주요한은 다시 그의 시집 「아름다운 새벽」 발문에서 “오직 건강한 생명이 가득한, 온갖 초목이 자라나는 속에 있는 조용하고도 큰 힘 같은 예술을 나는 究竟하였습니다.”라는 시적 태도를 피력했다. 앞에서 분석한 「해의 시절」 같은 작품은 이런 태도의 소산이다. 朴英熙도 주요한의 시정신을 ‘理想主義 정신’이라고 정의하면서 이것을 “절망적인 현실 속에 감추어 있는 自然과 精神世界에서 새로운 힘을 찾아 내려는 것”이라고 했다.²⁰⁾ 그러나 주요한의 「불놀이」는 그의 시적 태도와 정면으로 모순된다.

아아 날이 저문다. 西便 하늘에, 외로운 江물 위에, 스러져가는 분홍빛 놀...
아아 해가 저물면 해가 저물면 날마다 살구나무 그늘에 혼자 우는 밤이 오건
마는 오늘은 四月이라 파일날 큰길을 물밀어가는 사람 소리...듣기만 하여도 흥
성스러운 것을, 왜 나만 혼자 가슴에 눈물을 참을 수 없는고?

아아 춤을 춘다, 시벌진 불덩이가 춤을 춘다. 잠잠한 城門 위에서 내려다보니
물냄새 모래냄새, 밤을 깨물고 하늘을 깨무는, 햇불이 그해도 무엇이 不足하
여 제몸까지 물고 뜰을 때, 혼자서 어두운 가슴 품은 젊은 사람은, 過去의 퍼
런 꿈을 찬 江물위에 내어던지나, 無情한 물결이 그 그림자를 멈출 리가 있으
라?—아아 꺾어서 시들지 않는 꽃도 없건마는, 가신 님 생각에 살아도 죽은
이 마음이야, 에라 모르겠다, 저 불길로 이 가슴 태워버릴까 이 설움살라버릴
까, 어제도 아픈 발 끌면서 무덤에 가보았더니 겨울에는 달랐던 꽃이 어느덧
피었더라마는, 사랑의 봄은 또다시 안 돌아오는가, 차라리 속 시원히 오늘밤 이
물 속에...그러면 행여나 불쌍히 여겨줄 이나 있을까...할 적에 툭탕, 불티를 날
리면서 튀어나는 매화포, 펄럭 精神을 차리니 우구구 떠드는 구경꾼의 소리가
저를 비웃는 듯, 꾸짖는 듯. 아아 좀더 強烈한 情熱에 살고 싶다. 저기 저 햇
불처럼 영키는 煙氣, 습막히는 불꽃의 苦痛속에서라도 더욱 뜨거운 삶을 살고
싶다고 뜻밖에도 가슴 두근거리는 것은 나의 마음...

四月달 따스한 바람이 江을 넘으면, 清流壁, 모란봉 높은 언덕 위에 허어열게

라고 하면서 “偉大인 作者라야 偉大인 性格을 想像하는 것이다”하여 〈健全인 人格〉의 형성을 강조했다. (『創造』 제 8호, 1921.1)

20) 朴英熙, 韓國現代文學史, 思想界, 제64호, 1958. 11월호.

흐느끼는 사람 배, 바람이 와서 불적마다, 불빛에 물든 물결이 미친 웃음을 웃으니 겁많은 물고기는 모래밑에 틀어박이고, 물결치는 뱃기슭에는 줄음 오는 <리듬>의 形像이 오락가락—어룡거리는 그림자, 일어나는 웃음소리, 달아는 등불 밑에서 목청껏 길게 빼는 어린 기생의 노래, 뜻밖에도 情慾을 이끄는 불구경도 인제는 겹고, 한잔한잔, 끝없는 술도 인제는 싫어, 즈저분한 뱃밀창에 맥없이 누우면, 까닭 모르는 눈물은 눈을 떼우며, 간담없는 장고소리에 겨운 男子들은 때때로 불리는 慾心에 못 견디어 번득이는 눈으로 뱃가에 뛰어나가면, 뒤에 남은 죽어가는 촛불은 우그러진 치마깃 위에 조을 때, 뜻 있는듯이 찌적거리는 배젓개소리는 더욱 가슴을 누른다...

아마 강물이 웃는다, 웃는다, 괴상한 웃음이다. 차디찬 강물이 꺾꺾한 하늘을 보고 웃는 웃음이다 아아 배가 올라온다, 배가 오른다. 바람이 불적마다 슬프게 슬프게 삐적거리는 배가 오른다...

저어라 배를, 멀리 잠자라 綾羅島까지, 물살 빠른 大同江을 저어 오르라. 거기 너의 愛인이 맨발로 서서 기다리는 언덕으로, 고추 너의 뱃머리를 돌리라, 물결 끝에서 일어나는 추운 바람도 무엇이리오, 特異한 웃음소리도 무엇이리오, 사랑없는 青年의 어두운 가슴속도 너에게야 무엇이리오, 그림자 없이는 <맑음>도 있을 수 없는 것음—오오 다만 네 確實한 오늘을 놓치지 말라. 오오 사르라, 사르라! 오늘밤! 너의 빨간 췌불을, 빨간 입술을 눈동자를 또 한 너의 빨간 눈물을...

우리의 언어가 음운자질상 사실 한시나 영시와 같은 운과 율격을 형성하기는 어렵다. 주요한은 이런 자각에서 당대로서는 대담하게 자유시형을 실현하고 순수한 우리 말을 많이 사용함으로써 새로운 근대시의 가능성을 보여 주었다. 그리고 「불놀이」에서 지배적인 감정인 슬픔 속에서 “生の 잠재적 가능성에 대한 갈망이 강력하게 표현되었다”고²¹⁾ 한 평자는 말했다. 자유시형의 실현으로 근대시를 형성하고 감정의 회복으로 과거의 관념적 추상성을 극복하여 새로운 체험의 가능성을 추구한 사실을 부인할 수 없다. 그러나 시인이 이 가능성에 부여한 방향은 매우 부정적이다.

춘원의 「自由戀愛論」의 자유연애는 당대로서는 새로운 체험과 새로운

21) 金禹昌, 상계서, p. 41.

자아형성의 가능성을 상징한다. 왜냐하면 그것은 유교적 전통사회의 봉건적 규범으로부터의 해방이기 때문이다. 「불놀이」의 새로운 체험과 자아형성은 이런 개인적 사랑의 추구로 나타났다. 그런데 「불놀이」의 표면상의 테마는 실연의 비애다. 사랑이 가능성을 의미한다면 실연은 그 가능성의 좌절이다. 다시 말하면 새로운 체험과 자아형성으로서의 개인적 사랑을 부정적으로 추구하고 있는 것이다.

「불놀이」는 근대시의 실험작답게 그 새로움 속에 많은 허점을 드러내고 있다. 우선 視點의 혼란이 그것이다. 화자는 살연한 젊은이지만 그가 남성인지 여성인지 모호하기 짝이 없다. 전 5연으로 된 이 작품에서 첫 연의 화자는 “나만 혼자 가슴에 눈물을 참을 수 없는고?” 처럼 일인칭이다. 2연에 오면 이 화자는 숨어버리고 “혼자서 어두운 가슴 품은 젊은 사람은” 처럼 객관화된다. 「불놀이」의 어조가 ‘변사조 리듬’이라고 말한 것은 매우 타당할듯 하다.²²⁾ ‘변사조’라는 것은 화자가 사건 밖에서 그 사건을 전달하는 형식의 어조다. 그러니까 2연에서는 소설의 경우처럼 이런 작품 밖의 화자에 의한 편집자적 논평이 가미되어 있다고 볼 수 있다. 시점 혼란의 이런 불안은 5연에 와서 드디어 결정적인 결합으로 나타나고 만다. 4月 초파일 전등놀이를 구경 나온 주인공이 뱃놀이를 하고 있는 장면에서 ‘사랑 앓은 靑年의 어두운 가슴 속도 너에게 무엇이리오.’라는 진술은 누구의 발화인가? 주인공인 ‘나’인가? 또는 뱃사공인가? 또는 작품 밖의 화자(시인 자신이라 해도 좋다)인가? 그리고 이인칭 ‘너’는 또 누구인가? 가장 타당한 논리성은 제 3자인 작품 밖의 화자가 실연한 주인공의 입장에서 진술하기도 하고 그 주인공을 청자로 대상화하여 제 3자적 입장에서 진술하는 이동시점으로 구성되었다고 보는 것이다.

이런 성의 혼란과 시점의 혼란 그 자체는 자아형성의 미성숙과 자아감각의 혼란이다. 미성숙과 혼란은 근대시 실험작의 미성숙과 혼란으로 연결된 것이 「불놀이」다. 또 하나의 두드러진 허점은 시간방향이다.

가능성은 미래를 전제해야 한다. 무엇이 된다는 것은 미래로의 자기제

22) 김 현, 상계서, p.137.

획이다. 그러나 「불놀이」의 상황은 이미 죽어버린 님에 대한 강열한 갈망이다. 이것은 미래지향의 역방향인 과거지향적인 태도다. 새로운 체험의 가능성이라는 점에서 보면 이것은 모순된 방향착오이며 「시간혼란」이라고 부를만한 부정적 요소다. 님은 '있어야' 할 당위적 가치의 상징이라면 물론이 '있어야' 할 것이 반드시 미래의 가능성으로만 존재하는 것은 아니다. 현재는 없지만 과거에 '있었던' 것일 수도 있다. '있었던' 것의 회복은 그러므로 진정한 의미의 새로운 체험일 수 없고 오히려 보수적이다. 더구나 죽어버린 님과의 다시 만남은 불가능하기 때문에 님에 대한 강열한 갈망은 불가능을 추구하는 쓸모 없는 정열일 수밖에 없다. 萬海詩의 시적 자아는 죽음이 아니라 이별을 선택하고 있다. 이별은 다시 만남의 가능성을 내포하고 있다. 그러나 「불놀이」의 시적 자아에게 님은 과거에 존재했던 죽은 자일 뿐이다. 님과의 다시 만남이 불가능으로 고정되어 있기 때문에 "오오 사르라! 오늘밤! 너의 빨간 핏불을, 빨간 입술을, 눈동자를, 또한 너의 빨간 눈물……"이라는 도취적 열정은 체험을 가능하게 하는 기능을 하지 못하는 낭비적인 과잉정열일 뿐이다. 이처럼 「불놀이」는 개인적 사랑의 자유로운 추구라는 새로운 체험과 자아형성의 가능성에 부정적 방향을 부여했으며 시적 자아의 풍요한 감정도 창조적이지 못하고 낭비적인 감상으로 전락해 버렸다.

흙비같이 濁한 / 무덤터의 線香내 나는 안개에 壼새인 / 끝없는 曠野의 안으로
 / 바람은 송아지의 우는 것같이 / 吊喪의 鍾소리 같이 / 그윽하게 불어오며 / 나의
 靈은 死의 번개 뒤번치는 / 黑血의 하늘빛 / 활문산에 祈禱하는 基督같이 / 업
 띄어 온다. / "愛人을 내라고" 라고 / 아아 내 靈은 / 날 때 데리고 온 단 하나의
 / 愛人의 간 곳을 찾으려 / 여류의 鬱陶한 구름 안 같은 / 끝없는 曠野를 헤매
 이는 盲人이로다.
 (黃錫禹, 「愛人의 引渡」)

이 작품도 「불놀이」처럼 시적 자아가 잃어버린 애인을 애타게 찾아 헤메는 실연의 모습을 보이고 있다. 「불놀이」가 주로 우리 말의 구어체로 새로운 시형과 새로운 체험을 실험해 본데 반해 「愛人의 引渡」는 생소한 시어를 선택하며 신비적이고 몽환적인 분위기의 이질감을 자아냄으로써 새로운

체험과 자아형성의 가능성을 탐구하고 있다. 그러나 ‘흙비’, ‘무덤터의 線香内’ ‘吊喪의 鍾소리’ ‘黑白의 하늘빛’, ‘鬱陶한 구름’, ‘해매는 盲人’ 등의 이미지들은 (비록 시인은 퇴폐적 상징주의를 실험하고자 했지만) 그 새롭고 이질적인 분위기를 억지로 과장하고 조작한 듯한 인상을 준다. 더구나 이 시어들은 실연의 비애를 오히려 무화시키고 시적 자아의 인성을 모호하게 한다. 외국시를 번역한 듯한 생소감과 무질서한 이미지의 연결에서 보는 문체의 혼란은 시적 자아의 인성의 혼란이며 인성의 혼란은 불논이의 시점혼란처럼 자아형성의 미성숙을 의미한다.

시적 자아의 혼란과 미성숙은 20년대 초기시의 일반적 한계다. 새로운 체험과 자아형성의 기초는 자기 인식과 세계인식이다. 시적 자아의 혼란과 미성숙은 자신에 대해서도 세계에 대해서도 아직 확신이 서지 않는 상태다. 이것은 ‘비진정한 인간’의 태도다. 새로운 상황에 무엇이 진정한 선택이며 반응이고 태도인가를 확신하지 못한 것이 비진정한 인간이다.

실연이 당대 시인이 당면한 시대교의 상징일 수 있지만 이 실연을 처리하는 태도는 시적 자아의 혼란과 미성숙 때문에 불확실하기 짝이 없다. 이것은 외래사조가 새로운 체험과 자아형성에 역작용을 할 만큼 시간적 여유가 없었거나 역사의식이 결여된 데서 비롯되었다고 볼 수 있다. 20년대 초기시의 시적 자아는 이처럼 충분한 응전력도 갖추지 못했고 가능성들에 부정적 방향을 부여했다.

5. 고립적 자아와 형이상학적 거부

부정적 인성의 가장 뚜렷한 전형은 자기봉쇄적 자아상이다. 체험의 진정한 의미는 자아와 세계의 만남에 있다. 따라서 어떤 체험이 어떻게 가능한가라는 질문은 고립주의에 대한 하나의 방어로서도 제기된다.²³⁾ 인간은 타인과의 차이를 통해서가 아니라 타인들과의 교류에서 자신을 하나의 자아로 인식하게 된다. 세계와의 관계에서 자아는 비로소 정립된다. 개

23) Kuhns, 상계서, p. 56.

성 강조의 낭만주의가 자아를 부정적 방향으로 형성하려 할 때 그 하나의 양상으로 자기 봉쇄적 자아상이 탄생한다. 그는 세계에 아무런 현명한 상응을 하지 않는다.

자아와 세계를 갈등의 관계로 인식하는 낭만주의의 이원론적 세계관은 20년대 초기시에서 내면지향의 고립적 자아상을 낳는 결과가 된다. 이 고립적 자아는 자신의 정체성을 고고한 선민으로 인식한다.

나는 王이로소이다. 나는 王이로소이다. 어머니의 가장 어여쁜 아들 나는 王이로소이다.
(洪思容, 「나는 王이로소이다」 일부)

王은 모든 권력의 화신이다. 그는 분명히 “무엇이든지 거릿길 것이 없이 어디까지든지 自由롭고 멋있게 되는대로 생각하고 그리고 行하자”는²⁴⁾ 무한한 가능성이 부여된 존재다. 시적 자아의 이런 나르시시즘은 당대 시인들의 자기인식의 정체를 드러낸다. 그들은 주로 중산층의 젊은 동경유학생들이다. “그들은 보다 젊은 英雄들이요 어린 天才들이었다.”는 이런 선민의식과 “인저부터는 우리의 時代이다. 내 世上이다. 젊고 힘있는 時代이다.”라는 상황인식이²⁵⁾ 시적 자아를 영웅화한다. 그들은 봉건적 유교체제를 거부하고 파괴하는 자유인이라는 엘리어트의식을 지녔다. 개성강조의 낭만적 감각이 전통적 규범을 파괴하는 자유의식과 일치했고 이것이 자존과 자만의 시적 자아로 구현되었다.

그러나 당대 시인들은 자유인이면서 동시에 일제의 지배를 받는 무력한 식민지 지식인이다. 이것은 그들에게 엄청난 갈등이 된다. 더구나 이런 갈등은 시적 자아를 무력하게 만든다. 시적 자아는 영웅이지만 좌절된 영웅이다.

그러나 十王殿에서도 꽃기어난 눈물의 王이로소이다.

이런 고통스러운 자기인식에서 시적 자아는 필연적으로 침해받은 그 선

24) 洪思容, 상계 글.

25) 위와 같음.

딘의식을 보상하는 세계를 갈구한다. 이 세계는 말할 필요없이 시인의 상상 속에만 존재하는 내면 공간이다. 이것은 20년대 초기시에서 밀실, 동굴 같은 폐쇄적 공간의 이미지로 상징화된다. 낭만주의의 이원론적 세계관에서 현실과 대립되는 이상은 여기서 폐쇄적 내면공간으로 수용된다. 이 내면공간은 시적 자아가 존재하는 유일의 절대세계다. 즉 외부의 현실과는 철저히 독립된 나르시시즘의 세계다.

달떡는 거리에 퍼리소리 같은/저 짧은이들의/즐거운 윗몸소리가/그것이 참
 삶의 노래오리까./퍼런 곶팥내 나는 남은 무덤 속에/씩은 해골과 같은/거리
 거리마다 즐비하게 늘어진 그것이/삶의 즐거움이 흐르는 곳이오리까./아아
 나는 돌아가다 캄캄한 내 密室로 돌아가다.

(朴鍾和, 「密室로 돌아가다」 일부)

시적 자아에서 현실은 어디까지나 속악하고 진부하며 무엇보다도 기만적이다. 그것은 ‘眞의 自己가 自己 以上の 것의 存在’²⁶⁾ 형성하거나 ‘眞自己’로 존재할 수 없는 ‘虛華’의 도시다. 그러므로 현실은 시적 자아에게 일체감을 주지 못하는, 절대적으로 거부해야만 하는 부정적 세계다.

虛華의 이시절을 呪呪하란다.

이처럼 현실을 저주하는 시적 자아는 다음 단계로 자기만의 밀실로 돌아갈 수밖에 없다. 그러면 그 밀실의 세계는 어떠한 세계인가?

...어둔 밤 별아래/삐드러진 屍體에/永遠의 ‘참’이 있다하면/나는 뛰어가 죽음을 안아/‘참’의 동무가 되려한다.//삶이란 스러져가는 燭불의 무리(羣)/거룩한 젊음을 나는 참아/淫行의 꿈을 꿈꾸어 맺는 蠱惑의 동산에 던질 수 없다.//아아 가련다, 冥府의 길을/참의 삶을 찾기 위하여/열쇠를 달라, 거짓 없는 冥府의 열쇠를 달라.

시적 자아가 돌아가려는 밀실의 세계는 성스럽고 참된 삶의 세계다. 그것은 오 상순의 진술처럼 ‘永遠한 生命’의 세계이며 ‘가장 自由와 情熱이

26) 吳相澤, 상계 글.

充滿한 生活'의 세계다. 이제 시적 자아는 추방당한 영웅으로서의 비애와 고뇌에 잠기지 않고 현실로부터의 소외를 오히려 선택한다. 여기서 우리는 '형이상학적 거부'의 모습을 보게 된다.²⁷⁾ 형이상학적 거부란 낭만적 사고에서 나온 현상과 실재의 이분법이다. 현상적 영역 뒤에 영원하고 본질적인 실재가 있다. 이 숨겨진 실재에 대한 믿음과 열망 때문에 현실의 현상적 영역을 거부하는 것이 형이상학적 거부다. 여기서 밀실은 이 현상적 영역 뒤에 숨어 있는 본질적 실재다. '있음'과 '있어야 함'의 분리 is-ought-seperation에 대한 인식이 날카로워질수록 시적 자아는 더욱 나르시시즘의 고립적 자아가 된다. 그는 이런 나르시시즘의 내면공간이 "이 세상에 있을 수 없다"는 인식 때문에 심지어 죽음의 세계까지도 선택한다. 다시 말하면 죽음에 세계에 "永遠의 '참'이 있다 하면" 그 '冥府'의 세계도 동경의 대상이 된다. 죽음의 세계는 실제 삶의 세계와 정반대되는 세계다. 따라서 죽음의 세계의 선택은 현실로부터 도피하려는 욕망이며 현실과 유기적으로, 즉 생명적으로 결합될 수 없다는 회의다.

20년대 초기에서 압도적 이미지인 밤과 밀실은 시적 자아의 고립주의 상징이며 그 극단적 형태가 죽음의 세계로까지 나타났다. 이런 고립주의는 유아론과 짝을 이룬다. 유아론은 자아가 참된 지식의 유일한 대상이고 실제로 존재하는 유일한 것이라는 이론이다. 자아가 지식의 유일한 대상이고 유일한 실재적 존재라는 이런 인식론적 태도는 나르시시즘과 언제나 짝이 되기 마련이다. 원래 서구의 낭만주의자들에게 가장 아름답고 의미있는 세계란 그들이 상상적으로 조직한 세계다.²⁸⁾ 그들에게 자아의 외부세계로부터 생명력을 공급받으며 외부세계는 이런 활기찬 감각의 자아가 자신을 투사시키는 대상이었다. 다시 말하면 자아와 세계는 고립된 관계가 아니라 유기적으로 결합되는 관계였다. 그러나 낡은 가치를 물리치고 새로운 가치의 세계를 '개성적'으로 창조하려는 행위는 항상 나르시시즘의 요소를 내포하고 있는 것이다. 더구나 부르조아사회로부터의 소외

27) Kuhns, 상계서, p. 69 참조.

28) Robert Langbaum, *The Mysteries of Identity* (Oxford University Press), pp. 6-7 참조.

같은 낭만적 자아를 외부세계와 단절된 고립주의와 유아론의 자아로 변화시켰다. 고립주의와 유아론은 결국 병적 낭만주의의 산물이다.

20년대 초기시의 경우 고립주의와 유아론은 물론 서구와는 달리 부르조아사회로부터 소외감 때문이 아니라 일제의 식민지체제 때문이다. 개성강조의 낭만주의가 부정적인 방향으로 자아형성의 가능성을 추구한 산물이 고립주의와 유아론의 시적 자아이며 이 때문에 밀실과 등굴이라는 폐쇄적 공간의 이미지를 채용하게 된 것이다. 이런 나르시시즘의 고립적 자아는 30년대의 永郎詩에서 더 심화된 모습으로 계승된다.

죽음의 세계뿐만 아니라 동심과 꿈의 세계로도 나타난 나르시시즘은 실상 현실로부터의 도피다. 현실로부터의 도피란 낭만주의의 무능력의 표현이다. 이 무능력의 다른 표현인 나르시시즘의 세계는 두 가지의 두드러진 양상을 띤다.

첫째 그 세계는 현실적으로 실현 불가능한 세계다. 시적 자아는 새로운 체험과 새로운 자아형성의 가능성을 역설적으로 실현 불가능한 영역에서 추구한다. 나르시시즘의 극단적 형태인 죽음의 세계에서 누리겠다는 “참의 삶”은 불가능한 체험이다. 그리하여 당대 시인들에게 ‘있어야 할’ 세계는 ‘있을 수 없는’ 세계의 등가물이 된다. 현실적 삶을 폐기하고 그 ‘있을 수 없는’ 不在의 것을 추구하는 경향을 우리는 서구의 상징주의에서 엿볼 수 있다. 상징주의에서 문학이란 불가능한 체험을 지향하는 방법 중의 하나이며 따라서 상징주의에서 궁극적인 것은 관념세계가 되는 것이다. 20년대 초기시에서 상징주의적 징후를 엿볼 수 있는 근거는 가능성에 부정적 방향을 부여한 결과인 불가능의 세계를 보여 준 데 있다.

둘째로 나르시시즘의 세계는 영원하고도 완전무결한 세계다. 이런 세계도 실현 불가능하고 체험 불가능한 세계다. 영원하고 완전무결한 세계란 더 이상의 변화가 있을 수 없는 고정된 세계다. 이 불변적인 세계의 동경은 새로운 시형을 실험하고 새로운 체험과 자아형성의 가능성을 추구해야 하는 당대의 소명의식과 도운된다. 이런 완전한 세계의 설정 자체는 가능성들을 추구하는 끊임없는 시적 자아의 역할 실험이 아니라, 도리어 시적

자아의 역할고찰이라는 결과를 초래한 것이다. ‘엇터튼지 大變化가 올 것은 確實하다.’²⁹⁾ 변화를 기대했음에도 불구하고 더 이상 변화될 수도 체험할 수도 없는 절대세계를 제시했다. 이런 점에서 유교의 봉건체제와 식민지체제의 극복이라는 이중적 상황에서 그들이 부르짖던 ‘고뇌’도 ‘空想的’ 고뇌이거나 ‘낭만화된’³⁰⁾ 고뇌라고 볼 수 있다. 이런 완전한 이상세계만을 추구하는 데는 다양한 체험이나 자아형성의 가능성은 배제되어 버리기 마련이다.

식민지체제 밑에서 당대시인들이 지녔던 무력감은 자기자신에 대하여 공격적 태도를 취하는 방향을 보여주기도 한다. 나르시시즘과 정반대인 이런 자기파괴적인 퇴폐적인 시적 자아상은 20년대 초기시의 또 하나의 구조적 양상이다.

6. 자기파괴와 퇴폐적 자아

퇴폐적이란 말은 감상적이란 말과 함께 20년대 초기시의 경향을 기술하는 용어다.³¹⁾ 원래 퇴폐란 19C 말 서구의 심미적 쾌락주의를 가리킨 말로서 문화의 몰락과 위기라는 느낌이다.³²⁾ 따라서 그것은 몰락의 도취, 파괴와 자기파괴의 쾌감을 본질적 특징으로 한다. 그것은 관능적이며 유

29) 吳相淳, 상계 갈.

30) 金興圭, 상계 비평.

31) 박영희는 상계 「韓國現代文學史」에서 퇴폐사상을 “現實的 또는 인간적인 고통을 美의 幻影 속에서 자위하려는 것”이라고 정의하면서 이것이 당대의 주류라고 했다. 백철은 「新文學思潮史」(民衆書館, 1953, pp. 123~172)에서 이것을 비관·회의·무기력을 특징으로 한 일종의 현실관으로 정의하고 3·1운동 실패와 외국의 퇴폐주의 문학의 영향과 러시아 우울문학의 영향 때문에 당대의 구조적 경향이 되었다고 했다. 특히 그는 「廢墟」 동인의 경향을 「白潮」 동인의 낭만적 경향과 대비해서 퇴폐적이라고 못박고 이 양자의 차이를 꿈의 유무에 있다고 했다. 그에게 퇴폐는 현실을 저주하면서도 현실을 떠나지 못하는 애착과 고민, 그리고 이것을 일시적 도취세계에서 극복하려 한 점이 한국퇴폐문학의 특징이라고 했다. 이와는 달리 조연현은 「韓國現代文學史」(成文閣, 1972, pp. 207~234)에서 「廢墟」 동인의 ‘폐허’는 부활 신생의 상징이기 때문에 「廢墟」 동인은 오히려 낭만적이며 낭만주의의 감상적 요소를 동인들이나 비평가들이 퇴폐주의로 착각했다고 했다. 그에 의하면 당대의 구조적 사조는 낭만주의다.

32) Arnold Houser, *Sozialgeschichte Der Kunst und Literatur* (白樂晴·廉武雄譯, 創作과 批評社, 1976) 현대편, p. 187.

물적·이요 탐미적 경향이다. 우리의 경우 유교의 전통사회의 붕괴와 일제에 대한 무력감, 당시 일본의 유행한 서구 퇴폐주의의 영향, 그리고 당대 시인들의 선민의식 등 복합적 요인들이 퇴폐적 경향을 띠게 했다. 시적 자아의 나르시시즘 경향을 이상주의 또는 '위로의 자기 초월'이라고 부른다면 시적 자아의 자기파괴적 경향은 쾌락주의 또는 '아래로의 자기초월'이라고 부를 수 있겠다.

현대문학에 나타난 작중인물의 일반적 경향을 反英雄 anti-hero 이라고 부른다. 반영웅은 악의를 품었거나 모순투성이거나 광기의 인간이다. 그는 자신의 자유를 주장하는 한 방법으로서 자신의 이익에 대하여 파괴적으로 행동한다. 그는 사회적으로 성적으로 난잡한 행위, 그러니까 퇴폐적인 행위를 세계와의 관계를 회피하는 한 수단으로 선택한다. 그의 자아형성은 보잘 것 없는 사람이 되거나 또는 전적으로 악한 사람이 되거나 혹은 죽음을 선택하는 부정적 방향으로 지향한다.³³⁾ 그는 개인적 인성의 포기가 아니라 부정적 인성을 선택한다. 부정적 인성은 병적 인성이다. 이런 병적이고 부정적 인성의 자기 파괴적 도취감을 20년대 초기시에서도 두드러진 경향이 되고 있는 것이다.

저녁의 피 묻은 洞窟속으로/아—밀 없는, 그 洞窟 속으로/끝도 모르고/끝도 모르고/나는 거꾸러지련다/나는 파묻히련다. //가을의 병든 微風의 품에다/아—꿈꾸는 微風의 품에다/낮도 모르고/밤도 모르고/나는 술 취한 몸을 세우련다/나는 속 아픈 웃음을 빚으련다.

(李相和, 「末世의 歎歎」)

부정적 인성의 인간은 공인되는 역할을 통해서 자신의 자아를 형성하거나 실현할 수 없다고 생각한다. 그는 '국의자적 역할'을 통하여 자신의 자아를 구원하려 한다. 국의자적 역할은 여기서 시적 자아의 자기파괴적 도취의 형태로 나타나고 있다. 스스로 자기파괴를 선택함으로써 그는 세계로부터 자아를 해방시키려 한다. 일종의 병적 나르시시즘이라고 부를 만

33) Erih H. Erikson, *Identity* (曹大京譯, 三省出版社, 1977), p. 329. 그리고 Langbaum의 상계서, pp. 15-16 참조.

한 이런 자기파괴는 그러므로 결코 자아의 포기가 아니다. 그에게 절대적으로 비도덕적이고 무의미한 행위는 오히려 개인적 인성을 강조하고 보호하는 의의를 띤다. 왜냐하면 도덕적이고 의미 있는 행위는 상황에 순응하는 위선이라고 믿기 때문이다.

시적 자아의 격렬한 어조는 자기파괴의 극단적 형태인 죽음 (“피 묻은 洞窟”의 상징적 의미)을 심미화하고 예찬한다. 죽음의 심미화와 예찬은 앞에서 말한 것처럼 20년대 초기시에서 나르시시즘의 현상이면서도 퇴폐적인 현상이 된다. 퇴폐적인 삶은 도취적인 삶이며 도취적인 삶은 당대에 ‘象徴的’인 삶이기도 했다. 상징적 삶은 시와 사랑과 진리와 이상에 취하여 “하루에 儼年을 사는” 것이며 끝 없이 도취하는 삶이다.³⁴⁾ 당대 시인들은 여기서 구원을 찾았다. 이런 도취적인 태도는 병적 낭만주의의 이중적 자아의 한 양상이다.

7. 낭만적 자아의 자기이중화

이중적 자아상은 낭만적 영혼의 내적 갈등이다. 낭만주의자들은 자신의 가슴 속에 두 개의 영혼이 함께 있다는 것, 즉 자기 내부에 자기 자신이 아닌 어떤 다른 존재가 있다고 느낀다.³⁵⁾ 자기 속의 타자를 느끼는 자기이중화가 ‘낭만적 분열’이다. 이 경우 자기 속에 존재하는 또 하나의 자기란 이드(id)의 본능적이고 퇴폐적인 인성이다. 그것은 비합리적으로, 공상적으로(그러니까 비현실적으로) 체험과 자아의 가능성을 추구하는 병적인 자아다. 낭만적 자아의 도취적 삶, 즉 “어두운 것과 불명확한 것, 혼돈스러운과 도취적인 것, 악마적인 것과 디오니소스적인 것으로” 몰입하는 삶이란 자기 속의 타인이 추구하는 삶이다. 여기서 주목해야 할 점은 이런 낭만적 분열이 현실에 적용하지 못하는 ‘무능력의 표현’이며 ‘도피적 시도’라는 사실이다. 그리고 또 하나 주목할 점은 도취적 삶은 자기 속

34) 卞榮魯, 象徴的으로 살자(開關 제30호, 1922, 12월호),

35) Hauser, 상계서, pp. 211-212,

의 타인에 의하여 산다는 ‘수동적인’³⁶⁾ 태도다. 즉 이드의 본능적 자아를 외부의 타인처럼 느끼기 때문에 도취적 삶이란 미지의, 통제되지 않는 힘에 의하여 우리가 수동적으로 행동하는 셈이 된다.

20년대 초기시의 퇴폐적 자아는 이런 낭만적 분열을 그대로 드러내고 있다.

〈마돈나〉 지금은 밤도 모든 목거지에 다니노라 疲倦하여 돌아가련도다 / 아 너도 먼동이 트기 전으로 水蜜桃의 네 가슴에 이슬이 맺도록 달려 오너라 / 〈마돈나〉 오려드나 네 집에서 눈으로 遺傳하던 眞珠는 다 두고 몸만 오너라 / 빨리 가자 우리는 밝음이 오면 어먼지 모르게 숨는 두 별이어라. / 〈마돈나〉 구석 지고도 어둔 마음의 거리에서 나는 두려워 떨며 기다리노라. / 아 어느 덧 첫닭이 울고—꽃 개가 짖도다, 나의 아씨여 너도 듣느냐. / 〈마돈나〉 지난밤이 새도록 내 손수 뒹어 둔 寢室로 가자 寢室로! / 밝은 달은 빠지려는데 내 귀가 들는 발자욱—오 너의 것이냐? / 〈마돈나〉 가엾어라 나는 미치고 말았는가 없는 소리를 내귀가 들음은—내 몸에 피란 피—가슴의 셈이 말라버린 듯 마음과 몸이 타려는도다. / 〈마돈나〉 언젠들 안 갈 수 있으랴 갈 때면 우리가 가자 꼬 올려 가지 말고! / 너는 내 말을 믿는 〈마리아〉—내 寢室이 復活의 洞窟임을 네야 알련만... / 〈마돈나〉 밤이 주는 꿈 우리가 없는 꿈 사람이 안고 궁구는 목숨의 꿈이 다르지 않느냐, / 아 어린애 가슴처럼 歲日 모르는 나의 寢室로 가자 아름답고 오랜 거기로. / 〈마돈나〉 별들의 웃음도 흐려지려 하고 어둔 밤물결도 잦아지려는 도다, / 아 안개가 사라지기 전으로 비가 와야지 나의 아씨여 너를 부른다.
(李相和, 「나의 寢室로」)

이 야행성의 시적 자아는 먼동이 트기전에 ‘마돈나’가 오기를 애타게 갈망하고 있다. 그의 애타는 갈망은 시간이 흐를수록 강박관념으로 지속된다. 아침이 오면 자신과 마돈나는 소멸되기 때문이다. 그의 모든 가능성은 밤의 시간과 ‘寢室’의 폐쇄적 공간 속에서 마돈나와 만남을 통해서만 이루어진다. 우리는 이 작품에서도 ‘형이상학적 거부’의 현상을 보게 된다. 「나의 寢室로」에서 시적 자아는 그 침실을 ‘아름답고 오랜’ 형이상학적 세계로 열망하며 낮의 현실을 두려워하며 그만큼 거부의 태도를 보이고 있다.

36) Langbaum, 상계서, p. 10.

이런 형이상학적 거부 속에서 우리는 많은 이중성들을 엿볼 수 있다. 첫째 함축적 청자인 마돈나의 이중성이다. 마돈나는 ‘마리아’라는 다른 명칭과 더불어 인간영혼의 구원이라는 종교적 분위기를 자아낸다. 동시에 이 마돈나는 매우 관능적으로 묘사되어 시적 자아와 청사나 심지어 성희를 나누게 되는 현실적 여인의 모습을 띠고도 있다. 이런 聖·俗의 이중성은 들쭉로 ‘寢室’의 이중적 의미가 된다. 침실은 ‘아름답고 오랜’ 형이상학적 공간으로서 성역인 동시에 관능적 쾌락의 퇴폐적 장소다. 그것은 또한 죽음과 부활의 이중성을 띠고 있다. 세계로 11년의 꿈도 이상적인 것과 관능적인 것의 양면성을 띠우고 있으며 20년 초기시의 ‘꿈’의 양면성처럼 그것은 새로운 가능성의 희망과 좌절을 동시에 뜻한다. 이 모든 이중성들은 낭만적 분열의 현상으로 수렴된다. 시적 자아는 위로의 자기초월과 아래로의 자기초월이란 양면성을 띠고 있다. 그는 마돈나와 침실에서 “영원하고도 오랜” 형이상학적 삶을 갈망하면서도 한편으로 ‘밤의 순간’ 속에서 본능적이고 쾌락적인 삶을 갈망하기도 한다. 특히 9연에서 볼 수 있는 것처럼 시적 자아가 자신을 ‘광기’로 인식한 것은 자기 속의 타자성에 대한 느낌이다. 이 광기는 세계와의 필수적이고 진정한 관계로부터의 자기고립의 형태이며 그리하여 자기 속에 타인으로서 분열된 인간을 생산하는 결과가 된다. 이런 낭만적 자아의 이중화는 20년대 초기시에서 주된 시적 자아상이 되고 있으며 「나의 寢室」은 이런 구조적 경향을 집약한 표본적 작품이다.

8. 결 론

지금까지 체험의 가능성과 방향부여의 관점에서 20년대 초기시의 시적 자아들을 분석해 보았다. 유교의 전통적 질서가 붕괴됨으로써 당대 시인들에게 새로운 체험과 자아형성의 탐구는 소명의식이 되었다. 이것은 근대시 형성의 문학사적 의의로 구현되었다. 그러나 일제 식민지체제는 그 모든 가능성들을 좌절시키거나 그 가능성들에 부정적 방향을 부여하도록

했다. 여기에 당대 유행하던 병적 낭만주의와 당대 젊은 시인들의 선민의식이 커다란 변수로 작용했다. 그 결과 20년 초기시의 시적 자아는 인성의 혼란과 미성숙을 보여 주었다. 이것은 근대시의 미성숙으로 연결되었다. 가능성들에 부여된 부정적 방향은 또한 나르시시즘과 유아론의 고립적 자아상을 추구하는 결과를 가져왔다. 당대의 압도적 심상인 동굴, 밀실의 폐쇄적 공간이 이것을 상징했다. 여기서 시적 자아는 현실을 도피한 '형이상학적 거부'의 태도를 보여 주었다. 이와 대립되는 부정적 인성은 자기파괴의 퇴폐적 자아로 나타났다. 이것은 현대소설의 주인공인 反英雄처럼 부정적 인성의 전형을 이루는 것이었다. 마지막으로 20년대 초기시의 시적 자아는 낭만적 자아의 이중성, 곧 낭만적 분열의 모습을 보여 주었다. 이것은 당대시인들의, 현실로부터 도피하려는 시도이며 역사적 상황에 적응하지 못하는 무능력과 좌절감의 표현이었다.

20년대 초기시의 시적 자아는 병적이고 공상적인 자아로서 현대시사에 한 뚜렷한 전형을 이루고 있다. 이런 자아상은 당대시인의 선민의식과 상황에 대한 비진정한 태도의 산물이다. 식민지 시대는 가능한 체험들의 자유로운 추구가 좌절되기 쉬운 상황이기 때문에 역설적으로 문학은 가능한 체험의 표현이라는 고전적 명제가 절실히 요청되는 것이다. 문제는 가능성들에 부여하는 방향, 그러니까 상황에 대하여 무엇이 진정한 반응이며 태도이며 선택인가를 결정하는 일이다. 이런 점에서 근대시 형성기의 20년대 초기시는 처음부터 문제를 남기고 있는 것이다.