

# 운동주 시의 공간인식의 문제

박 태 일\*

## 차 례

- |                      |                      |
|----------------------|----------------------|
| 1. 들머리               | 3. 구심적 공간과 그 지향      |
| 2. 운동주 시의 공간인식       | 2-1. 자아 응시와 망설임      |
| 2-1. 도시적 층위와 '房'의 현상 | 3-2. 타자 확인과 부끄러움의 인식 |
| 2-2. 공간의 대립과 구심적 공간  | 3-3. 자아 정립과 신념의 높이   |
|                      | 4. 마무리               |

## 1. 들머리

1-1. 시인은 그 나름의 독특한 인지방식에 의하여 세계를 조절하고, 세계에 자신을 동화시켜 시 내부에 질서화한다. 이것은 생체현의 기본질서라 할 수 있는 시간과 공간을 통하여 우리에게 “실제적인 양식”(Robin Skelton, 1978:47)으로 환기된다. 특히 현대시에 있어서는 시간적 질서 뿐만 아니라 공간적 질서가 강조되는데, 이것은 적어도 시 내부에서 두 가지의 의미를 지닌다. 하나는 정신적 사건의 공간 병치, 둘째는 세계에 대한 시인의 독특한 진술이라는 의미가 그것이다. 이 두 가지의 의미는 시에 있어서 공간인식을 문제 삼을 때 범박하게 말해 회화성과 서사성을 동시에 고려해야 한다는 점을 암시하는 것이기도 하다.

그런데 그 접근방법은 그렇게 간단치 않다. 우선 인식하는 주체인 서정적 화자가 어떠한 세계 안에 정위하여 그의 인식 행위를 이루고 있는가 하는 공간의 층위가 문제 된다. 그리고 그러한 각 층위 내부에서 어떠한 관계구조로 무엇을 지향하고 있는가 하는 점이 검토되어야만 할 것이다. 우선 공

\* 부산대학교 대학원 국어국문학과 박사과정

간인식의 층위는 화자가 세계 내에 정위하는 양상에 따라서 경관적 층위, 도시적 층위, 주거적 층위의 세 층위로 구분할 수 있다.<sup>1)</sup> 이러한 각 층위는 상호 모방·관입하면서도 한 시인의 시적 지향 가운데서 뚜렷한 편향성을 드러내는 것이 보다 일반적이다. 그리고 각 층위 내부에서 화자의 의식현상은 공간의 기본 구조요소에 의하여 관계화하고 있다.

공간이란 깊이, 높이, 넓이의 세 차원으로 이루어진다. 이러한 각 차원은 다시 인식 주체인 화자의 개인공간(personal space)을 중심으로 하여 각각 앞과 뒤, 위와 아래, 왼쪽과 오른쪽이라는 여섯 개의 차원방향(dimentional direction)을 갖는다. 그리하여 각기의 차원방향으로 통로를 따라 다른 장소로 이동하여 한 편의 시에 구현된 전체적 공간을 영역이라 부를 수 있다. 이러한 장소, 통로, 영역은 공간의 기본 구조요소가 된다. 말하자면 한 편의 시에서의 공간현상은 장소를 출발점으로 하여 통로를 수단으로 세계를 구조화·유기화된 영역으로 펼쳐보임을 말하는 것이다.

이렇게 구조화·유기화된 영역은 독특한 관계구조로 형성된다. 중심 장소와 그것을 둘러싼 질적으로 구분되지 않는 환경과의 관계에서 안의 공간과 밖의 공간의 문제가 발생한다. 이것은 다시 통로를 수단으로 하여 질적으로 구분되는 다른 장소와의 공간 확산, 공간 수렴, 공간 정체라는 “연속적 탐색”(Boris Uspensky, 1973:60) 운동을 통하여 원심적 공간, 구심적 공간, 동심적 공간이라는 완결된 공간 영역을 드러낸다. 그리하여 시인은 그의 고유한 인식적 공간 영역 안에 그의 세계상과 자아상을 구현하는 것이다.

시에 있어서의 공간인식의 문제는 이러한 각 층위 내부에서의 완결된 영역의 관계구조와 그 지향을 하나 하나 검토함으로써 접근될 수 있을 것이다.

**1-2.** 이 글은 특히 운동주의 시를 대상으로 삼아 그가 보여주고 있는 독특한 구심적 공간인식의 모습과 그 지향을 규명하는 것을 목표로 삼는다. 이것은 고석규(1954)의 선구적 업적을 출발로 하여 김열규(1964), 오세영(1975), 박동훈(1977), 남송우(1979), 이기서(1983), 마광수(1984)로 이어

1) 시적 인식과 공간현상에 관련된 보다 상세한 논의는 박태일(1984: 9~20)을 참조 바람.

지는 접근 방향, 즉 운동주의 시가 저항시나 아니냐 하는 문제를 넘어서서 그의 시의 온당한 실상을 밝히려는 노력과 궤를 같이하는 새로운 방법적 시도가 될 것이다. 또한 운동주를 한국 현대시사에서 자아의 문제를 일관된 시적 주제로 보여주었던 시인의 한 사람으로 주목할 때, 이러한 논의는 그의 앞시대에 속하는 이상의 분열된 공간의 정태적 자아 인식과도 구별되며, 그와 같은 시대에 속하는 시인이라 할 수 있는 이육사의 규범적 자아에 대한 굳건한 신념에 기초한 가열한 자아 확인의 모습과도 구별되는 그의 독특한 발전적·역동적 자아 지향을 살피는 일이 될 터이다.

## 2. 운동주 시의 공간인식

### 2-1. 도시적 층위와 '房'의 현상

2-1-1. 운동주의 시<sup>2)</sup>에 나타나는 화자의 정위 공간은 그의 시의 고독한 서정적 분위기에도 불구하고 대부분 타인들과의 활동이 상호작용하는 도시적 층위에 있음을 볼 수 있다. '하얗게 눈이 덮이었고/電信柱가 잉잉' 우는 곳(또 太初의 아츰), '停車場 푸렐폼'〈看板없는 거리〉, '黃昏이 짙어지는 길모퉁'〈흰 그림자〉, '안개 속에 잠긴 거리'〈흐르는 거리〉, ' 시내 가차운 언덕'〈봄〉, '病院 뒷뜰'〈病院·慰勞〉, '돌담을 끼고' 있는 길〈길〉, '東京 郊外 어느 조용한 下宿房'〈사랑스런 追憶〉 등, '어느 거리, 어느 마을, 어느 지붕밑'〈눈 오는 地圖〉 '房'으로 대표될 수 있는 도시적 층위에 화자는 정위하여 자신의 환경이 의의 있도록 행위한다. '가만히 눈을' 감고〈돌아와 보는 밤〉, '하나님 말씀'을 듣고(또 太初의 아츰), '길을 나아'가고〈길〉, '휘파람이나 불며 서성거리다가'〈十字架〉, '하로종일 시름없이 풀포기나' 뜯으며〈흰 그림자〉, '홀로 沈澱하는'〈쉽게 써워진 詩〉 것이다.

이러한 도시적 층위의 공간에서는 인간 자신의 활동이 구체적으로 이루어지며 인간끼리의 상호 관련성이 중요하게 제기된다. 그러므로 도시적 층위에서는 자아와 타자와의 대위법이 주로 발생한다. (박태일, 1984 : 13) 시인

2) 이 글에 인용되는 시는 운동주(1948)에 따르며, 방점은 필자가 친.

에 따라서는 자아의 문제를 우세하게 인식하는 경우도 있고, 타자의 문제를 우세하게 다루는 경우도 있다. 화자는 주로 거리라든가 거리 가까운 의미 깊은 어떤 장소에 정위하며 무엇보다 화자가 자신의 동일성의 감각을 확인할 수 있는 장소가 궁극적으로 정위할 중심 장소가 된다. 여기서는 자연도 인간과 구체적으로 관련을 맺는 모습을 띤다.<sup>3)</sup>

윤동주의 시에서는 이러한 최종의 중심 장소가 아래의 예에서 보는 바와 같이 대부분 '房'의 이미지를 통하여 드러난다.

## 2-1-2.

### 1) 黃昏이 짙어지는 길모퉁이에서

하모종일 시들은 귀를 가단이 기울이면  
망점의 옮겨지는 발자취소리,

발자취소리를 들을수 있도록  
나는 증명했던가요.

이제 어리석게도 모든 것을 깨달은 다음  
오래 마음 깊은 속에  
괴로워하든 수 많은 나를  
하나, 둘 계교장으로 돌려 보내면  
거리 모퉁이 어둠 속으로  
소리 없이 사라지는 흰 그림자,

흰 그림자들  
연연히 사랑하든 흰 그림자들,

내 모든 것을 돌려 보낸 뒤  
허전히 뒷풀목을 돌아  
黃昏처럼 몰드는 내방으로 돌아오면

信念이 깊은 으젓한 羊처럼

3) 〈自畫像〉에서 보이는 '내가 의반유물'이라는 중심 장소도 산모퉁이를 돌아 갈 수 있는 구체적 삶의 현장과 근접한 도시적 층위의 공간이다. 이 때의 산모퉁이를 돈다는 행위는 '의따로' 있고자 하는 화자의 심리적 주저스러움의 앞단계를 나타내거나, 타자의 삶과 걸적으로 구분되는 호젓한 우물의 사적인 면을 강조하기 위한 장치로 이해된다.

하토종일 시름없이 풀포기나 뜯자.

(1942. 4. 14)

—〈흰 그림자〉전문—

2) 順伊가 떠난다는 아침에 달뭇할 마음으로 함박눈이 나더,  
슬픈것 처럼 窓밖에 아득이 깔린 地圖위에 덮인다.

房안을 돌아다 보아야 아무도 없다. 壁과 天井이 하얗다.

房안에까지 눈이 나리는 것일까,

—〈눈 오는 地圖〉에서—

3) 세상으로부터 돌아오듯이 이제 내 좁은 방에 돌아와 불을 끄읍니다.

—〈돌아와 보는 밤〉에서—

4) 故郷에 돌아온날 밤에

내 白骨이 따라와 한방에 누웠다.

어룬 房은 宇宙로 通하고

하늘에선가 소리처럼 바람이 불어온다.

—〈또 다른 故郷〉에서—

5) 窓밖에 밤비가 속삭거리

六疊房은 남의 나라,

—〈쉽게 써워진 詩〉에서—

방은 주거 환경 가운데서 가장 사적인 색채가 강한 곳으로, 거기서부터 출발하여 거기로 회귀하는 장소가 된다. 이 때 문과 창은 방 안의 공간과 방 밖의 공간을 분리하고 결합한다. 그것은 방어하는 동시에 외계로 마음을 열어 놓고 외부와의 연결을 유지하고 싶다는 욕구를 충족시켜 준다. 그러므로 문과 창은 안에서 밖으로, 밖에서 안으로의 통로가 되는 것이다. 1)의 시에서 보는 바와 같이 ‘걸모금’에서 ‘거리모퉁이’, ‘뒷골목’의 장소를 돌아 ‘내房’의 중심 장소로 돌아오는 화자의 영역은 타인과 공유하고 결합하고 분리하는 도시적 층위의 장소들로 이루어져 있다. 이러한 공간 영역은 공간의 밀도를 높이는 데 기여하는 ‘黃昏’이라는 시간적 한정을 통하여 하나

의 구조화된 전체로 묶인다. 그리하여 최종적으로 화자는 ‘내房’으로 돌아와 ‘信念이 깊은 으젓한 羊처럼／하로종일 시름없이 풀포기나’ 뜯는 상실감의 극복체험이라는 의의 있는 행위를 이루는 것이다. 말하자면 1)의 시에서 방은 ‘흰 그림자들’로 표현되고 있는 방 밖의 타자들과 방 안의 나를, 세계와 나를 분리 결합함으로써 세계에 대한 총체적 관계를 정리해 주어 화자의 의미 있는 태도를 완성하는 중심 장소가 된다. 이 점은 2), 3), 4), 5)의 예에서도 마찬가지다.

## 2-2. 공간의 대립과 구심적 공간

2-2-1. 그런데 운동주의 시에서는 방밖의 공간과 결합한다는 의미보다 분리한다는 의미가 강하게 드러난다. 방 밖의 타자들과 분리되어 있는 방 안의 나, 또는 방 밖의 나와 분리되어 있는 방 안의 나라는 분열된 자아 문제<sup>4)</sup>가 무엇보다 중요하게 작용하고 있다. 이러한 안의 공간과 밖의 공간과의 분리 대립은 운동주 시에 있어서 장소와 환경의 관계에서 드러나는 중요한 특질이다. 그리고 그 매개항은 무엇보다 자아이다. 타자의 문제보다 자아의 문제로 향하는 내성적 면모가 그것이다.

그러나 그러한 안의 공간과 밖의 공간으로 분리 되어 있는 방 안의 자아와 방 밖의 타자, 또는 자아라는 자아의 대립 현상은 자아와 타아와의 상보적 관련성을 가지면서 자아를 정립해 가는 단계적 갈등 양상을 보이는 것이 주목된다. 그것은 그의 여러 시편들에서 드러나는 것처럼 우물 밖의 공간／우물 안의 공간<自畫像>, 거울 밖의 공간／거울 안의 공간<懺悔錄>, 어둠의 공간／밝음의 공간<十字架>, 담 이쪽의 공간／담 저쪽의 공간<길>, 바닷가의 공간／바다 속 용궁의 공간<肝>이라는 부정과 긍정, 상실과 극복이라는 공간의 대립 갈등을 통하여 긍정적이고 극복된 자아의 정신적 높이를 확보해 가는 모습으로 변화한다.

4) 분열된 자아상은 운동주 시의 가장 현저한 자아상인데, 이것이 기독교 교양에서 연원한 것인지 아니면 청년기의 자아분열인지는 더 규명되어야 할 문제지만 이 두 가지의 요인이 아울러 작용하고 있는 것만은 사실인 것 같다. 특히 그의 기독교 교양에 의한 것은 곽동훈(1979)을 참조 바람.

2-2-2. 이러한 대립 갈등하는 중심 장소와 환경과의 안/밖 공간의 문제는 다시 한 편외의 시 내부에서 전체적 영역을 확보해 가는 연속적 이동 양상에 따라 여타 장소에서 중심 장소로의 수렴이라는 공간 수렴의 관계구조를 보인다. 1)의 예에서 보는 바와 같이 ① ‘黃昏이 짙어지는 길모퉁’, ② ‘어두운 길모퉁’, ③ ‘뒤편목’, ④ ‘내방’에 돌아옴이라는 수렴의 단계가 그것을 잘 보여준다. ①→②→③의 밖의 장소에서 ④의 중심 장소로 수렴하여 결국 ‘하루종일 시름없이／풀포기나 뜯자’는 화자의 최종적인 의의 있는 태도로 이루어지는 공간 수렴의 현상은 운동주의 시에서 장소와 통로가 관련할 때 일어나는 일관된 구조이다. 이렇게 세계로부터 돌아와 중심 장소에 놓인 화자의 개인, 내면 공간으로 수렴하는 공간 영역을 구심적 공간이라 할 수 있다. 이것은 당대 이육사의 시에서 드러나는 원심적 공간(박태일, 1984 : 28~31)이나, 백석의 시에서 보이는 동심적 공간(박태일, 1983 : 281~284)과 뚜렷이 구별되는 운동주의 특징적 공간인식 양상이다.

그러나 운동주에게 있어서 안/밖 공간의 대립, 자아와 타아와의 대위를 통하여 자아로 수렴하는 이러한 구심적 지향은 단순한 자아 폐소나 도피가 아니라 일정한 역동적·발전적 지향 단계를 이루고 있음은 앞에서 잠시 언급된 바와 같다. 그것은 첫째 자아 응시, 둘째 타자 확인, 셋째 자아 정립의 세 단계로 나누어 살펴 볼 수 있을 것이다.

### 3. 구심적 공간과 그 지향

#### 3-1. 자아 응시와 망설임

산도통이를 돌아 논가 외딴우물<sup>○</sup>을 홀로 찾아가선 가만히 들여다 봅니다.

우물<sup>○</sup>속에는 달이 밝고 구름이 흐르고 하늘이 펼치고 파아란 바람이 불고 가을이 있습니다.

그리고 한 사나이가 있습니다.

어쩐지 그 사나이가 미워져 돌아갑니다.

돌아가다 생각하니 그 사나이가 가없어집니다. 도로 가 들여다 보니 사나이가 그대로 있습니다.

다시 그 사나이가 미워져 돌아옵니다.

돌아가다 생각하니 그 사나이가 그리워집니다.

우물속에는 달이 밝고 구름이 흐르고 하늘이 펼치고 파아란 바람이 불고 가을이 있고 追憶처럼 사나이가 있습니다.

(1939. 9)

—〈自畫像〉 전문—

이 시의 공간 영역은 우물을 중심 장소로 하여 두 개로 매립되어 있다. 먼저 '외딴우물'로 가서 우물을 들여다 보고 있는 함축적 화자가 있는 1) 우물 밖의 공간과 '달이 밝고 구름이 흐르고 하늘이 펼치고 파아란 바람이 불고 가을이 있는' 2)우물 안의 공간이 그것이다. 화자는 1)의 공간에서 2)의 공간을 찾아가선 돌아오고 다시 돌아가는 행위와 '들여다' 보는 행위를 반복하면서 결국 2)의 공간으로 수렴하여 '追憶처럼 사나이가' 있음을 인식하는 일관된 구심적 공간의 형태를 보여주고 있다. 화자는 매립된 두 개의 공간 사이를 왔다 갔다하며 두 개의 자아, 우물 속의 자아와 이를 관찰하는 우물 밖의 자아 사이를 방황하고 있다. 이러한 공간의 매립에 의한 자아 분열은 '追憶처럼' 있다는 2)의 사나이를 통하여 길게 과거적 사실과 결합되어 있음을 알 수 있다. 즉 현재적인 1)의 공간에서 과거적인 2)의 아래의 공간으로 들어가는 통로가 우물인 것이다.

여기서 우물은 과거로 내려가는 수직적 깊이를 가지고 있는 장소로 과거를 회상시키는 중요한 근원이다. 과거의 주거 환경 가운데 집의 특징을 가장 잘 드러내는 것이 우물인 것은 우물이 가지고 있는 거울의 이미지와 관련시켜 생각할 수 있다. 거울은 되비추춤으로 해서 분열된 상태, 거울 속의 자아와 거울 밖의 자아 사이의 소외를 체험하게 해 준다. 운동주에게 있어서 이러한 분열된 자아 사이의 망설임과 갈등은 단순한 나르시시즘에의 도피가 아니라 냉정한 자아 응시의 결과이다. 그는 자기 자신을 대상화하여 객체화된 세계의 한 부분으로 남겨두는 것이 아니라, 망설임을 통하여 자아와 세

계 어디에도 안주하지 못하고 있는 것이다. 이러한 자기 소외는 돌아감과 돌아옴, 그리고 들여다봄이라는 행위의 반복을 통하여 가엾음·그리움과 그것을 방기하는 자아에 대한 미움이라는 이중적 의미를 드러내고 있다. 말하자면 운동주는 안의 공간과 밖의 공간 사이의 대립 갈등을 어떻게 극복할 것인가라는 문제에 귀착하여 망설이고 있는 것이다.

이 점은 〈少年〉에 의해서도 확인된다.

여기저기서 단풍잎 같은 슬픈 가을이 똑똑 떨어진다. 단풍잎 떨어져 나온 자리마다 봄을 마련해 놓고 나무가지 우에 하늘이 펼쳐 있다. 가만히 하늘을 들여다 보려면 눈썹에 파란 물감이 든다. 두 손으로 따뜻한 불을 쓰셔보면 손바닥에도 파란 물감이 묻어난다. 다시 손바닥을 들여다 본다. 손금에는 맑은 강물이 흐르고, 맑은 강물이 흐르고, 강물속에는 사랑처럼 슬픈얼굴—아름다운 順伊의 얼굴이 어린다. 少年은 황홀이 눈을 감어 본다. 그래도 맑은 강물은 흘러 사랑처럼 슬픈얼굴—아름다운 順伊의 얼굴은 어린다.

(1939)

—〈少年〉 전문—

소년의 지난 날의 사랑을 회상하는 과정으로 이루어진 이 시도 ‘여기저기’의 나무 가지와 그에 걸려 있는 1) ‘하늘’의 공간 환경에서 소년의 2) 개인 공간으로 공간이 수렴되고 있다. 그리하여 3) ‘눈썹’에서, 4) ‘손바닥’으로, 5) ‘손금’으로 수렴하여 소년의 최종적인 인식 행위는 눈감음을 통하여 과거를 현재화하는 것이다. 눈을 감는다는 것은 외부 세계를 도외시한다는 것이며 동시에 자기만의 세계에 침잠함을 드러낸다. 그것은 〈自畫像〉에서 우물을 들여다 보는 행위와 동질의 것이다. 소년에게 떠오르는 것은 아름다운 사랑의 추억이 아니라 ‘사랑처럼 슬픈얼굴’이다. 말하자면 운동주에게 있어서 과거적 자아에 집착한다는 것은 이미 앞서 〈自畫像〉에서 본 이중적 망설임과 같이 사랑과 슬픔이 동가를 이룬 하나의 모순어법을 형성하고 있는 것이다. 이 점은 그에게 단순히 나르시시즘에 안주할 수 없다는 반성이 작용하고 있었음을 보이는 것이다. 나르시시즘은 자아가 그의 반영을 구하되 자신 속에서가 아니라 어떤 다른 자아 속에서 구한다는 조건에서만 극복된다(N. Berdyaev, 1965 : 144)는 점을 운동주는 이미 자각하고 있었던 셈

이다.

그는 타자들의 삶에 대한 연대의식을 통하여 이 점을 극복하려 한다.

### 3-2. 타자 확인과 부끄러움의 인식

#### 3-2-1.

어스럼이 안개가 흐른다. 거리가 흘러간다. 저 電車, 自動車, 모든 바퀴가 어디로 흘러워 가는 것일까? 碇泊할 아무 港口도 없이, 가련한 많은 사람들을 실고서, 안개 속에 잠긴 거리는,

거리 모퉁이 붉은 포스트 상자를 붙잡고, 섰을라면 모든 것이 흐르는 속에 어렴풋이 빛나는 街路燈, 꺼지지 않는 것은 무슨 象徴일까? 사랑하는 동무 차이여! 그리고 金이여! 자네들은 지금 어디 있는가?  
끝없이 안개가 흐르는데,

“새로운날 아침 우리 다시 情답게 손목을 잡아 보세” 몇자 적어 포스트 속에 떨어트리고, 밤을 새워 기다리면 金徽章에 金단추를 빼었고 巨人처럼 찬란히 나타나는 配達夫, 아침과 함께 즐거운 來臨, 이 밤을 하염없이 안개가 흐른다.

—〈흐르는 거리〉 전문—

화자는 안개의 흐름을 따르면서 ‘저 電車, 自動車’, ‘가련한 많은 사람들’이 흘러가는 밤의 ‘거리물’ 바라보고 있다. 안개는 부드러운 물이다. 안개는 싫은 것을 감추어주기도 하지만<sup>5)</sup> 나와 타자를 이어주는 뚜렷한 통로로서의 기능을 담당하고 있다. 암담한 밤의 거리에서 화자는 ‘사랑하는 동무 차이과 金’과를 이어주는 안개와 ‘무슨 象徴’처럼 ‘꺼지지 않는’ 가로등이 있음으로 해서 그들과 이 밤을 함께 전지며 ‘金徽章에 金단추를’ 단 ‘巨人’처럼 찬란하고 명료하게 ‘來臨’할 ‘새로운날 아침’을 기다린다. 이러한 타자와의 공동체적 삶에 대한 확신에 찬 모습은 ‘흰 수건이 검은 머리를 두르고/흰 고무신이 거촌밭에 걸리우’는 ‘슬픈 族屬’에 대한 연대의식을 바탕으로 한

5) 안개는 기존의 도덕이나 가치를 부정하는 순수부정성으로 해석되기도 한다. (O.F. Bollow, 1980:121~122) 그러나 이 시에서의 안개는 하나의 통로로서, 어둠의 현실 속에서 관련하고자 하는 타자들과의 유대감에 기여하는 것이다. 그러므로 안개를 어둠과 동질적인 것으로 보아 “현실의 질서를 해체하고 부정하는 의식을 담은 것”이라고 한 논의는 정곡을 찌고 있다. (최동호, 1981:146).

다. 그러나 그 연대의식은 파탄을 일으킨다. 그의 내성적인 변모는 외부 공간의 타자들에 대한 일체감을 허락할 수 없게 하기 때문이다.

停車場 푸렐폼에  
나렸을 때 아무도 없어,

다들 손님들뿐,  
손님같은 사람들뿐,

집집마다 看板이 없어  
집 찾을 근심이 없어

빨강지  
파랑지  
블 붙는 文字도 없이

도롱이마다  
慈愛로운 천 瓦斯燈에  
불을 켜놓고,

손목을 잡으면  
다들, 어진사람들  
다들, 어진사람들

봄, 여름, 가을, 겨울,  
순서로 돌아들고.

(1941)

—〈看板없는 거리〉 전문—

‘停車場 푸렐폼에 / 나렸을 때’ 화자가 발견하는 거리는 ‘손님같은 사람들뿐’, ‘看板없는’ 전혀 낯선 공간이었다. 화자는 외부 공간에 대하여 지극히 자애로운 태도를 취하고 있다. 그런데 그가 관심을 둔 것은 결국 사람과 사람이 만나고 헤어지고 하는 ‘푸렐폼’이 아니라 ‘慈愛로운 천 瓦斯燈에 / 불을 켜놓고’ 있는 ‘어진사람들’ 그 자체였다. 이 절은 그가 얼마나 사람됨의 의미에 민감하였던가를 드러내는 증거가 될만하다. 그러나 이 시에서는 오

히려 그러한 ‘어진사람들’과 분별되는 화자의 고독한 방관자적 입장만이 두드러지게 드러나고 있다.

발저리 멈추어  
살그머니 애딘 손을 잡으며  
“너는 자라 무엇이 되려니”  
“사람이 되지”  
아우의 설혼 진정코 설혼 對答이다.

—〈아우의 印象畫〉에서—

사람이 된다는 것이 얼마나 그에게 민감한 문제였던가를 알 수 있는 부분이다. 온전히 사람이 된다는 것은 타자들과의 일체감 속에서 가능한 삶의 방향을 말한다. 그러므로 사람이 되어 있지 못한 자아를 의식한다는 것은 ‘진정코 설혼’ 일이 아닐 수 없는 것이다. 〈病院〉이나 〈慰勞〉를 보면 이러한 ‘설혼’ 상황에 대한 운동주의 이해가 잘 드러난다.

살구나무 그늘로 얼굴을 가리고 病院 뒷뜰에 누워, 젊은 女子가 흰옷 아래로 하얀 다리를 드러내 놓고 月光浴을 한다. 한나절이 기울도록 가슴을 앓는다는 이 女子를 찾아 오는 이, 나비 한마리도 없다. 슬프지도 앓은 살구나무가지에는 바람조차 없다.

나도 모를 아픔을 오래 참다 처음으로 이곳에 찾아 왔다. 그러나 나의 늙은 의사는 젊은이의 病을 모른다. 나한테는 病이 없다고 한다. 이 지나친 試鍊, 이 지나친 疲勞, 나는 성내서는 안된다.

여자는 자리에서 일어나 옷깃을 여미고 花壇에서 金盞花 한포기를 따 가슴에 품고 病室안으로 살어진다. 나는 그 女子의 健康이—아니 내 健康도 速히 回復되기를 바라며 그가 누웠던 자리에 누워본다.

(1940. 12)

—〈病院〉 전문—

‘病院 뒷뜰’이 이 시의 공간 영역이다. 본래 뒤란 사적인 비밀에 싸여 있는 곳이다. 집의 앞 쪽이 공공적인 기능을 가지고 있다면 뒤란 주거하는 이의 내밀한 비밀을 가진 장소가 된다. 그러므로 뒷문은 대청성을 갖는 일이 절대로 없고 가족을 위한 사적, 세속적인 기능을 수행한다. (C. K Bloomer

& C. W. Moore, 1981 : 73) 이러한 비밀한 뒷뜰에 누워 있는 여자는 나 자신과 같이 병을 지닌 사람이다. 그 병은 내밀한 아픔이기에 나도 모른다. 의사는 ‘나한테는 病이 없다고 한다.’ 그것은 잘못이다. 분명 나에게는 병이, 의사도 모를 오랜 가슴앓이가 있다. 병원의 ‘젊은 의사’는 나의 병을, ‘젊은이의 病’을 모를 뿐 아니라 고칠 수도 없다. 병원의 공간은 이미 내가 신뢰할 수 있는 공간이 아니다. 그리하여 나는 나와 동일시되고 있는 그 여자가 ‘金盞花 한포기를 따 가슴에 꽂고’ 사라지듯이 그 여자처럼 스스로 회복을 구하는 것이다. 즉, 그 여자가 사라지고 난 후 ‘그가 누웠던 자리에 누워 본다.’ ‘누워 본다’는 것은 결코 자기 위한 자세가 아니라 다시 살아 나기 위한 준비의 자세가 된다. 누워서 의식이 충만하고 있는 것, 가장 무방비한 자세여서 오히려 모든 것을 신뢰하고 있는 자세이기도 하다. ‘그 女子의 자리’는 ‘나’의 자리이며, 내가 ‘病院’의 상황 속에서 최소한의 ‘回復’, 살아 남을 구할 수 있는 장소이다. 이렇게 외부 공간의 닫힌 상황을 ‘槩院’으로 설정하고 있는 것은 <慰勞>에서 동일하게 되풀이 된다.

거미란놈이 흉한 심보로 病院 뒷뜰을 난간과 꽃밭사이 사람발이 잘 닿지 않는 곳에 그물을 쳐 놓았다. 屋外療養을 받는 젊은 사나이가 누워서 치어다 보기 바르게—

나비가 한마리 꽃밭에 날아 들다 그물에 걸리었다. 노—란 날개를 파득겨려도 파득겨려도 나비는 자꾸 감기우기만 한다. 거미가 쏜살같이 가더니 끝없는 끝없는 실을 뽑아 나비의 온몸을 감어버린다. 사나이는 긴 한숨을 쉬었다.

나이브담 무수한 고생끝에 메를 잃고 病을 얻은 이 사나이를 慰勞할말이—거미줄을 헝클어 버리는 것 밖에 慰勞의 말이 없었다.

(1940. 12. 3)

—<慰勞> 전문—

‘病院 뒷뜰’의 영역에 ‘젊은 사나이’가 누워 있다. 그 사나이는 나비가 거미줄에 감겨 ‘날개를 파득’ 거리는 것을 본다. 그 사나이에게 나비는 바로 <病院>에서의 그 여자의 ‘금잔화’와 같이 은밀한 치유의 희망을 드러내는 매개물이다. 그런데 그 나비마저 거미란 놈이 ‘감어버린다’. 그리하여 함축적 화자인 내가 그 사나이에게 할 ‘慰勞의 말’은 ‘거미줄을 헝클어 버리는

것 밖에'란 도리가 없다. <病院>에서의 상황이 그대로 되풀이되고 있다. '의사'와 '간호원', '거미'로 대표되는 부정적 세계와 환자인 '女子'와 '사나이', '나'로 대표되는 긍정적 주체와의 대립 갈등이 '病院 뒷뜰'이라는 영역에서 동일하게 반복되고 있는 것이다. 이 때 '病院'이란 그 당대의 상황을 그대로 암시한 말이다. 병원이라는 식민지 상황에서의 식민자인 의사나 간호원은 그의 병을 알 수 없다. 내가 수락할 수 없는 병원의 공간에서는 의사도 간호원도 환자인 여인과 사나이, 나의 병을 치유할 수 없는 것이며 오히려 잘못되게 하는 존재다. 그러므로 환자는 자신의 병을 스스로 치유해야 한다.

위에서 드러나는 바와 같이 의사, 간호원, 거미가 있는 부정적 밖의 공간과 나와 여인과 사나이가 있는 안의 공간과의 갈등은 바로 당대를 아파하는 운동주 자신의 갈등 양상으로 감정이입되면서 환자와의 일체감 속에서 모두가 병에서 치유되기를 바란다. 그러나 '여자의 자리에 누워 보교', '거미줄을 헝클어' 보아도 그의 병은 치유되지 않는다. 현실상황 아래서 '그女子'와 '사나이'의 병은 단순한 가슴앓이일지 모르나 그의 '남 모를 병'은 바로 그 환자들과 일체감을 획득하여 같이 아파하지 못하는 자신에 대한 자각 탓에 기인한 것이기 때문이다. 그리하여 운동주에게는 그러한 '남 모를 병'을 지닌 자의 괴로움이 자리하게 된다.

<바람이 불어>는 한 연구자의 지적처럼 그의 괴로움이 어디에서 연유한 것인가를 잘 드러내 주는 작품이다.

바람이 어디로부터 불어와  
어디로 불려가는 것일까,

바람이 부는데  
내 괴로움에는 理由가 없다.

내 괴로움에는 理由가 없을까.

단 한女子를 사랑한 일도 없다.  
時代를 슬퍼한 일도 없다.

바람이 자꼬 부는데  
내발이 반석우에 섰다.

강물이 자꼬 흐르는데  
내발이 언덕우에 섰다.

(1941.6.2)

—〈바람이 불어〉 전문—

연구자는 윤동주가 피로워하는 이유를 4연에서 엿보고 있다.

하나는 단 한 여자도 사랑한 일도 없다는 사실이며, 또 다른 하나는 시대를 슬퍼한 일도 없다는 것이다. 전자는 타인과의 인간관계에서 생기는 문제이고, 후자는 자기가 처한 시대적 상황에서 오는 문제이다. 시인은 이러한 두 가지 문제 때문에 피로와 하고 있는 것이 아니라고 밝힌다. 인간이 타인과의 관계 혹은 자기가 처한 시대적 상황 때문에 피로와 하지 않는다면 필연 자신의 문제 때문이 피로와 하기 마련이다.<sup>6)</sup>

여기서는 ‘바람’의 의미에 관심하여 3연의 ‘내 피로움에는 理由가 없을까’ 하는 독백을 독자적 의미 그대로 받아 들이고 있다. 그런데 3연의 발은 사랑과 슬픔으로 인한 현재적 결과에 대한 자기 반성의 역설로 이해되기도 한다. 화자는 열심히 살기 위하여 바람이 불어오듯이 언제나, 어디서나 삶의 충실을 구하려 하였다. 그러나 내성적인 시인에게 있어서 현실 공간의 타자들에 대한 사랑과 일체감 획득의 노력은 그 자체 완성을 기약할 수 없는 ‘남 모를 병’이었다. 그리하여 그의 발은 ‘반석우에’, ‘언덕우에’ 설 수 밖에 없었다. ‘바람이 자꼬’ 불고, ‘강물이 자꼬’ 흐르는 것은 삶의 범연한 현상이다. 화자는 ‘한 女子를 사랑’하고, ‘時代를 슬퍼’하며 삶의 범연함을 따르려 하였으나 결코 범연한 삶 속에 침잠할 수 없었음을 밝히고 있는 셈이다. 그리하여 그는 그러한 범연한 삶에 불복하여 그것을 극복하고 조망할 수 있는 굳건한 높이의 ‘반석’과 ‘언덕’을 갈구하게 되었다. 이 점이 화자가 3연에서 의식적으로 짐짓 ‘내 피로움에는 理由가 없을까’ 하는 망설임을 보인 뒤, 이어 ‘한 女子도 사랑한 일도 없다. / 時代를 슬퍼한 일

6) 남송우 : (1979:23~24) 참조.

도 없다.’는 역설적 단정을 할 수 있었던 심리 동인이다.

운동주는 자신과 타자들을 이어주고 있는 바람같이 삶의 온당한 전체성을 획득하려고 노력하였다. 자아는 자아 단독으로 존재할 수 없고 타자와의 객관적 세계에 동시에 살지 않으면 안될 운명이라는 것을 잘 알고 있었다. 그러나 ‘한 女子를 사랑’하는 일과 ‘時代를 슬퍼’하는 일로써는 ‘사람’이 되는 그의 완전한 목표에 이를 수 없다는 자기 반성의 자리에 <바람이 불어>가 놓이는 것이다. 운동주에게 괴로움은 분명히 이유가 있었다. 그것은 그의 사랑을 실현할 수 없는 시대 상황과 타자들과 진정으로 사랑하지 못하는 내성적 자아에 대한 아픈 자각 때문이었다. 이러한 타자와의 일체감 획득에 대한 좌절의 괴로움은 자아에 대하여서는 욕됨의 인식으로, 타자들에 대하여서는 부끄러움으로 발전한다.

### 3-2-2.

과란 녹이 낀 우리겨울 속에  
내 얼굴이 남아있는 것은  
어느 王朝의 遺物이기에  
이다지도 욕될까

나는 나의 참회의 글을 한줄에 줄이자  
—滿二十四年 一個月을  
무슨 기쁨을 바라 살아왔는가

내일이나 모레나 그 어느 즐거운 날에  
나는 또 한줄의 참회록을 써야한다.  
—그때 그 젊은 나이에  
왜 그런 부끄러운 告白을 했는가

밤이면 밤마다 나의 거울을  
손바닥으로 발바닥으로 닦아보자

그러면 어느 隕石 밑으로 홀로 걸어가는  
슬픈 사람의 뒷모양이  
거울 속에 나타나 온다.

(1942)

—〈懺悔錄〉 전문—

위의 시의 영역은 1) '구리거울' 밖의 공간과 2) '구리거울 속'의 공간으로 대립되면서, 2)의 역사적 자아를 들여다보고 있는 1)의 일상적 자아의 기쁨없는 욕된 삶에 대한 반성으로 이루어져 있다. 그 욕됨을 극복하려는 행위가 '밤이면 밤마다 나의 거울을 / 손바닥으로 발바닥으로 닦아보'는 혼신의 노력으로 표현된다. 이 때 '隕石'은 일상적 조건의 불완전성을 초월하고자 하는 어떤 것을 제시한다. 운석은 돌 중에서도 그 천상적 기원에 유래하여 어떤 것이든 인간적 조건을 넘어선 상징이나 표상이 되기 때문이다. 그런데 그러한 노력 뒤에 거울 속에 '나타나' 오는 사람의 '뒷모양'은 슬프다. 시간상으로 보면 이것은 건도된 시간적 퍼스펙티브에 의하여 미래에서 현재를 생각한 것(김준오, 1982:170~171)이다. 정면의 모습에 비하여 뒷모양은 사적인 모습이며 고독한 모습이다. 뒷모양은 바로 현재적 상황을 극복하고자 하는 충실한 자기 정립의 노력을 행하는 사람의 고독한 모습인 것이다. 운동주는 현실을 철저히 싫고 있다. 그러나 그가 바라는 밝음의 공간, 운석처럼 견고한 이상적 상태는 쉽게 획득되는 것이 아니다. 그리하여 그는 구십적 공간의 높이를 완성하기 위한 노력을 시작한다. 이것이야말로 자아정립의 노력이라고 부를 수 있는 것으로 암담한 밤의 시대를 '홀로' 걸어가면서 자신의 피로움과 부끄러움·욕됨을 극복하려는 운동주의 '슬픈' 뒷모양인 것이다. 밤이면 밤마다 거울을 닦는 고독한 모습을 감수하려는 것은 자아의 반성적 활동에 의한 자아의 통일성 회구에 다름 아니다.

### 3-3. 자아 정립과 신념의 높이

#### 3-3-1.

세상으로부터 돌아오듯이 이제 내 좁은 방에 돌아와 불을 끄웁니다. 불을 켜두는 것은 너무나 피로롭은 일입니다. 그것은 낮의 延長이웁기에—

이제 창을 열어 空氣를 바꾸어 들여야할텐데 밖을 가만히 내다 보아야 房안과 같이 어두어 꼭 세상 같은데 비를 맞고 오든 길이 그대로 비속에 젖어 있습니다.

하로의 울분을 씻을 바 없어 가만히 눈을 감으면 마음속으로 흐르는 소리, 이제,

思想이 능금처럼 저절로 익어 가옵니다.

(1941. 6)

—〈돌아와 보는 밤〉 전문—

‘내 좁은 방’ 안으로 돌아오는 것은 ‘세상’ 으로부터 돌아오는 것이다. 화자는 1) 방 밖의 세상 으로부터 좌절하여 돌아와 2) 방 안의 ‘불을 끈다.’ 2)의 불을 켜두는 것은 1)에서 얻은 피로움과 부끄러움을 연장하는 일이기 때문이다. 2)는 1)에서 돌아와 자아를 방어하는 중심 장소가 된다. 1)은 모든 것이 다 드러나는 낮의, 밝음의 공간이다. 그 곳은 타자와 온전한 사람의 삶을 영위하겠다는 자신의 진실된 지향의지가 꿈꾸는 공간이긴 하지만 석민지 현실에서 그 진실을 그대로 바라본다는 것은 이미 그로서는 불가능하고 ‘피로롭음’ 일이다. 2)째연에서는 그래도 1)과의 교섭이 없어서는 안된다는 자각에 도달하여 ‘窓을 열어 空氣를 바꾸어’ 들이려 한다. 그리하여 2)에서 1)을 ‘가만이 내어다’ 본다. 1)은 여전히 암담하고 짙은 현실 그대로이다. 화자가 2)의 공간에서 자신의 부끄러움을 바로 보지 못하는 것처럼 1)의 길도 여전히 ‘어두워 꼭 세상같은’ 것이다. 1)의 부정해야 할 현실은 변함이 없고, 화자는 울분에 차 ‘가만히 눈을’ 감는다. 눈감음은 운동주에게 있어 자주 결단의 자리에서 행해지는 행위이다. 그것은 진실을 은폐하는 의미가 아니라 이제 1)의 공간에 없는 ‘능금처럼 저절로’ 익는 내적 진실의 경지로 한 발자국 더 가까이 가는 자아 정립에 대한 결단의 모습이 된다.

그러면 운동주에게 있어 ‘思想이 능금처럼 저절로’ 익는 경지란 무엇을 말하는가? 그렇게 익은 ‘思想’이란 어떤 것인가? 〈또 다른 故郷〉은 이 점에 대해 어떤 시사를 준다.

故郷에 돌아온날 밤에

내 白骨이 따라와 한방에 누웠다.

어둔 房은 宇宙로 通하고

하늘에선가 소리처럼 바람이 불어온다.

어둠속에 곱게 風化作用하는

白骨을 들여다 보며  
 눈물 짓는것이 내가 우는 것이나  
 白骨이 우는 것이나  
 아름다운 魂이 우는 것이나

志操높은 개는  
 밤을 새워 어둠을 짓는다.

어둠을 짓는 개는  
 나를 쫓는 것일게다.

가자 가자  
 쫓기우는 사람처럼 가자  
 白骨볼래  
 아름다운 또 다른 故郷에 가자.

(1941.9)

—〈또 다른 故郷〉 전문—

위의 시는 1)방 밖의 세상으로부터 돌아와 '또 다른 故郷'으로 자기 정립을 위한 초월적 가능성을 꿈꾸는 운동주의 2)방 안의 공간에서의 갈등 양상을 보여 준다. 그것은 화자인 '나'(일상적 자아), '白骨'(역사적 자아), 그리고 '아름다운 魂'(이상적 자아)의 '꿈계 風化作用하는' 삼각관계를 통하여 이루어진다. '하늘에선가 소리처럼' 불어오는 바람같이 가까이에 느껴지는 '아름다운 또 다른 故郷'은 그에게 현실의 피로움과 부끄러움을 벗어날 수 있는 하나의 열린 가능성이다. 그러나 '志操 높은 개'는 '밤을 새워' 어둠의 시대를 향해 짓는데, '또 다른 故郷'에로의 초월은 그에게 '病院'에 갇혀 있는 많은 타자들, '슬픈 쪽속'들에 대한 역사적 소명감을 포기하는 일이며, '하늘을 우르러/한점 부끄럼이' 없는 '사람'이 되겠다는 그의 의지에 더 큰 부끄러움을 남기는 일이 될 터이다. 그렇다고 '志操 높은 개'처럼 전도된 질서가 만연하는 밖의 현실을 향하여 마주 나가 싸울 수 있는 행동의 시인은 못되었다. 그는 내성의 시인이었고 수동적인 시인이었다. 밤을 짓는 개에 대한 부끄러움을 그다음에 극복하는 일은 적어도 그 당대에 있어서 '또 다른 故郷'에로의 초월적 방향은 아니었다. '쫓기운다'는 것은 그

러한 반성의 모습을 잘 보여 준다. 고통과 쫓겨감, 피부감각적인 생생함으로 환기되는 ‘白骨’이라는 충격적인 자아의 대상화와 강박관념처럼 되풀이되는 청각을 통해 가까이 느껴지는 초월적 가능성 그 사이에서 ‘가자 가자/…/白骨몰래/아름다운 또 다른 故郷에 가자’라는 그의 절구는 오히려 ‘아름다운 또 다른 故郷’에로 나아갈 수 없음을 밝히는 자기 방어적 문맥을 갖는 것이다. 그리하여 그는 ‘또 다른 故郷’에로의 초월적 가능성을 포기하고 자기 희생의 수락이라는 자아 물자의 결단에 이른다. 이것이야말로 ‘능금처럼 저절로’ 익은 운동주적 ‘思想’의 실제이며, 비로소 그의 시에 자리하기 시작하는 신념의 모습인 것이다.

## 3-3-2.

쫓아오른 햇빛인데  
 지금 教會堂 꼭대기  
 十字架에 걸리었습니다.

尖塔이 저렇게도 높은데  
 어떻게 올라갈 수 있을까요.

鐘소리도 들려오지 않는데  
 휘파람이나 불며 서성거리다가,

피로왔던 사나이,  
 幸福한 예수 그리스도에게  
 처럼  
 十字架가 許諾된다면

목아지를 드리우고  
 꽃처럼 피어나는 피를  
 어두어가는 하늘 밑에  
 조용이 흘리겠습니다.

(1941. 5. 31)

—〈十字架〉전문—

‘지금 教會堂 꼭대기/十字架에’ 걸리어 있는 ‘쫓아오른 햇빛’은 그에게 초월적 가능성을 보이는 한 매개 이미지이다. 그러나 거기까지의 높이는 진

정한 역사적 소명여로의 길은 아니다. 그는 초월을 포기한다. 그것은 ‘또 다른 故鄕’이라는 끝없는 갈등만 더해 줄 뿐인 것이다. 그리하여 ‘피로운 十字架’에 못박힘으로써 ‘오히려 행복’해 질 수 있었던 예수처럼 ‘어두어 가는’ 시대의 ‘하늘 밑에’서 ‘목아지를 드리우고’ 조용히 ‘피를’ 흘리겠다는 식민지 시대의 비극적 현실을 자기 희생으로 초극하려는 시인의 승화된 의지(김준오, 1982:161)를 담담하게 보여주고 있는 것이다. 희생을 수락하여 그의 신념을 현실화하겠다는 이러한 의지는 <별 헤는 밤>에서 이름을 묻는 비장한 행위로 드러난다.

<별 헤는 밤>은 북간도의 고향을 회상하는 아름다운 시나 주의해 보아야 할 부분은 오히려 마지막 3연이다.

어머님. 나는 별 하나에 아름다운 말 한마디씩 불러봅니다. 小學校 때 冊床을 같이 했던 아이들의 이름과 佩, 鏡, 玉 이런 異國少女들의 이름과 별씨 애기 어머니 된 제철애들의 이름과, 가난한 이웃사람들의 이름과, 비둘기, 강아지, 토끼, 노새, 노루, “푸랑시스·짬” “라이넬·마리아·릴케” 이런 詩人의 이름을 불러봅니다.

이네들은 너무나 멀리 있습니다.  
별이 아슬이 멀듯이.

어머님,  
그리고 당신은 멀리 北間島에 계십니다.

나는 무엇인지 그리워  
이 많은 별빛이 나린 언덕우에  
내 이름자를 써보고,  
흙으로 덮어 버티었습니다.

따는 밤을 새워 우는 버레는  
부끄러운 이름을 슬퍼하는 까닭입니다.

그러나 겨울이 지나고 나의 별에도 봄이 오면  
두덤 우에 파란 잔디가 피어나듯이  
내 이름자 묻힌 언덕우에도

자랑처럼 풀이 무성할게외다.

(1941. 11. 5)

—〈별 헤는 밤〉에서—

사물에 이름을 부른다는 것은 그 사물을 지닌다는 뜻이다. 그런데 운동주는 그 수많은 이름들을 흙으로 덮어버릴 수 밖에 없다. 적어도 당대에서는 자기와 자기가 호명해야 할 모든 아름다운 이름들은 부끄러운 것일 수 밖에 없기 때문이다. 그러나 그것은 '겨울이 지나고 나의 별에도 봄이' 오는 '그 어느 즐거운 날' 그의 '이름자 묻힌 언덕우에도' 이긴 자의 '자랑처럼 풀이 무성할' 미래의 그 날을 위한 자기 결단의 행위가 된다. '언덕'은 패배와 동시에 승리를 상징하는 보다 높은 공간이다. 그는 지금은 이름을 빼앗기고 패배하여 있지만 미래, 그의 이름을 되찾을 날은 기필코 와질 것임을 확신하고 있는 것이다. 밖에서 안으로 밀려들기만 하면서 '또 다른 故郷'을 염원했던 자신의 내성의 끝에 자기 희생이라는 정신적 완성의 높이가 나타난다. 그것은 바로 '눈물과 慰安으로 잡는 最初의 악수'이기도 하다.

窓<sup>窓</sup>밖<sup>窓</sup>에 밤<sup>窓</sup>비가 속살<sup>窓</sup>거러

六<sup>六</sup>疊<sup>疊</sup>房<sup>房</sup>은 남<sup>六</sup>의 나라,

詩<sup>詩</sup>人<sup>人</sup>이란 슬<sup>詩</sup>픈 天<sup>天</sup>命<sup>命</sup>인<sup>人</sup>줄 알<sup>詩</sup>면<sup>詩</sup>서<sup>詩</sup>도

한<sup>詩</sup>줄 詩<sup>詩</sup>를 적<sup>詩</sup>어<sup>詩</sup>볼<sup>詩</sup>까,

……(줄<sup>詩</sup>임)……

생<sup>生</sup>각<sup>生</sup>해 보<sup>生</sup>면 어<sup>生</sup>린 때 동<sup>生</sup>무<sup>生</sup>를

하<sup>生</sup>나, 들<sup>生</sup>, 죄<sup>生</sup>다 잃<sup>生</sup>어 버<sup>生</sup>리고

나<sup>生</sup>는 무<sup>生</sup>얼 바<sup>生</sup>라

나<sup>生</sup>는 다<sup>生</sup>만, 홀<sup>生</sup>로 沈<sup>沈</sup>澱<sup>澱</sup>하<sup>生</sup>는 것<sup>生</sup>일<sup>生</sup>까?

人<sup>人</sup>生<sup>生</sup>은 살<sup>人</sup>기 어<sup>人</sup>렵<sup>人</sup>다<sup>人</sup>는데

詩<sup>詩</sup>가 이<sup>詩</sup>렇<sup>詩</sup>게 쉽<sup>詩</sup>게 써<sup>詩</sup>워<sup>詩</sup>지<sup>詩</sup>는<sup>詩</sup>것<sup>詩</sup>은

부<sup>詩</sup>끄<sup>詩</sup>려<sup>詩</sup>운 일<sup>詩</sup>이다.

六疊房은 남의 나라  
 窓밖에 밤비가 속살거리는데,  
 등불을 밝혀 어둠을 조금 내몰고  
 時代처럼 을 아침을 기다리는 最後의 나,  
 나는 나에게 적은 손을 내밀어  
 눈물과 慰安으로 잡는 最初의 握手.

(1942.6.3)

—〈쉽게 써워진 詩〉에서—

1)창 안의 ‘六疊房’의 공간이나 ‘밤비가 속살거리는’ 2)‘窓밖’의 공간은 모두가 ‘남의 나라’다. 그는 끝내 ‘남의 나라’에까지 밀려와서 ‘時代처럼 을 아침’을 최후로 ‘등불을 밝혀’ 기다리고 있다. 이육사의 ‘한발 재겨 디딜곳 조차’ 없는 〈絶頂〉의 ‘高原’과 마찬가지로 ‘六疊房’의 한계 공간 속에서 그는 ‘적은 손을 내밀어 / 눈물과 慰安으로’ 자신과의 최초이자 최후의 악수를 한다. 말하자면 ‘능금처럼 저절로’ 익은 ‘思想’의 실체가 ‘最初의 握手’이자, 자신에게 보인 ‘最後’의 악수가 자기 희생의 수락이었다. 그러나 그 악수가 동시에 식민자들에 의한 유기체의 죽음으로 연결되었다는 점에서 오히려 운동주는 미완성의 시인으로 남는다. 그럼에도 불구하고 그가 끝없이 분열과 대립을 지양하여 자기 완성에 도달하려고 한 발전적인 높이에서 비로소 자리하게 된 자기 희생에 대한 신념은 피식민자의 고독하나 성실한 자기 실천으로서의 문맥을 확보하는 것이기도 하다. 이 점은 좀 더 부연될 필요가 있다.

3-3-3. 운동주는 점진적인 자기 정립의 노력을 통하여 그의 삶을 혁신과 자유로 지향한 시인이다. 그가 간 길은 자아 응시와 타자 확인을 통하여 올바른 ‘사람’이 되기 위한 자기 정립에의 성찰이었다. 그에게는 이육사에게 서처럼 고도한 심정의 높이, 즉 신념이 자리하지 않았다. 그러므로 자기 회의와 갈등, 그것의 극복 노력이라는 암담한 상황이 시 도처에 깔려 있다.

자아란 타자와의 관련 속에서 존재 의의를 갖는다. 그는 자아의 고독한 ‘風化作用’과 ‘沈澱’을 통하여 타자들에 대한 연대의식을 끝까지 버리지 않

있다. 그가 내성적인 방향으로 자신을 제한한 것은 고통을 회피하는 수단이 아니었다. 그에게 있어 자아의 제한은 받아 들일 수 없는 현실 상황에 대한 그 나름의 철저한 방어와 자기 확보로서 이행되었던 것이다. 이 점은 결코 자기 폐소로 폄하될 수 없는 발전적 높이를 지닌다. 자아의 제한은 여러가지 극기의 형태와 마찬가지로 자아 발전의 정상적인 단계인 것이다. 더구나 운동주의 시적 지향은 취할 수 있는 행동을 하나 하나 포기함으로써 세계에 대한 관심을 잃어버린 편협된 경험결핍의 고착 상태도 아니다. 자기 희생의 수락은 보다 강한 현실의 수락이라는 의미를 지니는 것이다.

이러한 운동주 시의 도저한 구심적 지향은 자기 희생, 자아 몰락을 통한 자아 정립과 그 확정 노력이라는 측면에서 식민지 당대의 인간가치 실추현상에 대응하는 하나의 열린 가능성과 자유의 방향을 시사한다. 그것은 인간의 실존적 가치 회복, 즉 인격주의의 완성이란 의미에 값한다. 운동주는 자기 희생이라는 역사적 소명의식에 의해 자아와 타자와의 합일을 성실하게 이룩함으로써 소극적이긴 하나 자신의 삶을 자유와 혁신에의 모습으로 상승시킨 것이다.

#### 4. 마 무 리

시인은 그 나름의 고유한 인식적 공간을 가지고 있다. 그것은 인식 주체인 서정적 화자가 정위하는 세계의 공간 총위와 기본 구조요소에 의하여 독특한 관계구조로 지향한다. 이 글은 운동주의 시를 대상으로 하여 그의 공간인식의 관계구조와 그 지향 양상을 살폈다. 앞서의 논의를 요약하여 마무리로 삼으면 아래와 같다.

1) 운동주의 시는 도시적 총위의 공간에 대한 편향성을 보이면서 자아의 문제를 우세하게 인식하는데, 이 때 자아의 동일성 감각을 확인하는 최종의 중심 장소는 '房'이나 이에 유사한 '우물', '거울' 등의 이미지로 드러난다. 이러한 중심 장소와 환경과의 관계에서 그의 시는 안/밖 공간의 대립구조를 보이며, 완결된 시적 영역을 확보해 가는 화자의 연속적 탐색 운

동을 따라 밖의 장소에서 중심 장소로, 다시 개인공간으로 일관된 공간 수렴현상을 이루는 구심적 공간인식 영역을 드러낸다.

2) 이러한 구심적 공간인식 영역은 자아의 분열·갈등을 통하여 자아 응시, 타자 확인에 이어 자아 정립에 이르는 발전적 지향을 보인다. 그것은 〈自畫像〉, 〈少年〉 등에서 자아 응시에 의한 과거적 자아와 현재의 일상적 자아 사이의 망설임울, 〈흐르는 거리〉, 〈病院〉, 〈바람이 불어〉 등에서 타자 확인에 기인한 괴로움과 그것의 반성적 모습인 역사적 자아의 부끄러움과 욕됨의 인식을, 그리고 〈또 다른 故郷〉, 〈별헤는 밤〉, 〈쉽게 써워진 詩〉 등에서 역사적 소명의식에 의하여 초월적 가능성을 포기하고 자기 희생의 수락이라는 자아의 실천적 신념을 획득함으로써 자아 정립에 이르는 단계적 과정을 통하여 확인할 수 있었다.

3) 이러한 구심적 공간인식에 따른 운동주의 발전적 자아 지향은 자아 폐소나 도피가 아니라, 뚜렷한 현실 이해에 기초하여 당대 식민자들에게 의한 인간가치 실추 현상에 대응하는 피식민자의 열린 가능성으로 인간의 실존적 가치 회복, 즉 인격주의의 완성이라는 의미망을 확보하는 것이다.

이상의 논의는 운동주 시의 열린 시간(open time)으로서의 시간인식의 문제를 규명하고, 각 공간 차원방향으로의 지향의식을 보다 섬세하게 결합함으로써 그의 시에 나타나는 세계인식의 총체적 면모를 살피는 작업을 과제로 남긴다.

## 참 고 문 헌

- 고석규, 1954, '운동주의 정신적 소묘', 超克(부산: 삼협문화사)  
 박동훈, 1977, 운동주 시에 나타나는 어둠의 의미, 부산대학교 대학원 석사 학위논문  
 ———, 1979, '신과 인간', 국어국문학 16집(부산대학교 국어국문학회)  
 김열규, 1964, '운동주론', 국어국문학 27호(국어국문학회)  
 김준오, 1982, 詩論(서울문: 장사)  
 김중하, 1983, '소설의 공간성 연구 시론', 國文學論叢(태야최동원선생 화갑기념논문 간행위원회)  
 김현자, 1984, '내림의 조극과 화해의 시학', 現代詩 1집(문학세계사)

- 남송우, 1979, 윤동주 시에 나타난 자기의 문제, 부산대학교 대학원 석사 학위논문
- 마광수, 1984, 尹東柱 研究(서울: 정음사)
- 박태일, 1983, '〈백석〉 시의 공간인식', 국어국문학 21집(부산대학교 국어국문학회)
- , 1984, 1940년 전후 한국시에 나타난 공간인식의 문제, 부산대학교 대학원 석사 학위논문
- 오세영, 1975, '윤동주 시의 문학사적 위치', 現代文學 75.4(현대문학사)
- 윤동주, 1948, 하늘과 바람과 별과 詩(서울: 정음사)
- 이기서, 1983, '윤동주 시에 나타난 세계상실구조 연구', 文理經商論集 1집(고려대학교 문리대학·경상대학)
- 최동호, 1981, 한국 현대시에 나타난 물의 심상과 의식의 연구, 고려대학교 대학원 박사 학위논문
- R. Skelton, 1978, Poetic Truth (N.Y.: Bannes and Noble)
- O. F. Bollow, 1979, Die Lebensphilosophie [백승균역, 삶의 철학(서울: 경문사)]
- N. Berdyaev, 1965, Cinq meditations sur L'existence [김규영역, 실존에 관한 명상 (서울: 양지사)]
- K.C. Bloomer & C. W. Moore, 1981, Body. Memory and Architecture [이호진·김선수역, 신체·지각 그리고 건축(서울: 기문당)]
- B. Uspensky, 1973, A Poetics of Composition [V. Zavarin and S. Wittig trans. (Los Angeles: Univ. of California press)]
- Yi-Fu Tuan, 1979, Space and Place (Minneapolis: Univ. of Minnesota press)