

파토스의 시학

-1920년대 우리 현대시의 한 카타르시스적 위상

김 창 근*

차 례

- | | |
|-----------------------|-----------------------|
| I. 시적 화자와 어조의 문제 | 2.도피적 퇴폐성과 감정의 해방 |
| II. 서정적 자아와 표현론적 관점 | 3.감성적 저항성과 자기의 표출 |
| III. 20년대 시단의 파토스적 위상 | IV. 마무리-카타르시스적 개성의 시학 |
| 1.탐미적 감상성과 전통의 단절 | |

I. 시적 화자와 어조의 문제

시를 원초적인 대화의 일종으로 보아, 자연스럽게 화자와 청자를 설정할 때, 이 화자와 청자 사이에는 메시지라는 텍스트가 있게 마련이다. 이 때의 메시지는 두말할 것도 없이 화자의 발화 내용이 되고, 이 내용을 어떻게 보다 효과적으로 전달할 수 있을 것인가 하는 발화의 태도와 목소리가 바로 어조가 된다. 언어는 원래부터가 원형적 대화다. 필라이트는, 언어를 원형 중의 하나로 보아, 언어를 사용하는 인간의 본질적 특징도 인간이 화자인 동시에 청자라는 사실에 있다고 하였다.¹⁾

* 동의대학교 문예창작학과 교수

1) P. Wheelwright, *Metaphor and Reality*, (Indiana University Press, 1973),

또한 하이데거는 시의 본질을 논하는 가운데서 “시란 언어로 존재를 건설함을 말한다.”²⁾고 하였는데, 이 때의 언어는 물론 ‘존재의 집’으로서의 본질적 언어, 즉 유일한 대화로서의 시어를 말한다. 대화란 존재의 부름이나 말건냄에 대한 시인의 응답이라는 점에서 존재 인식의 방법론적인 통로가 된다는 것이다.

우리는 대화다. 동시에 이것은 우리가 유일한 대화임을 뜻한다. 그러나 대화의 통일성은 우리가 일치하는 하나의 동일한 것, 우리가 일체가 되어서 본질적으로 우리 자신이 되는 근거로서의 하나의 동일한 것이 본질적 세계에는 항상 현현되어 있다는 사실에 있다. 대화의 통일성은 우리의 실존을 지탱한다.³⁾

우리는 존재를 말해야 하며, 그렇게 존재를 말하고 있는 한 우리는 본질적 존재와 일체가 될 수 있다는 것, 그리하여 유일한 대화로서의 시적 발화가 이루어질 수 있다는 것이다. 언어는 하나의 동일한 것, 영원하고 불변적인 것, 곧 존재를 보일 때만 유일한 대화가 된다는 것이다.

이렇게 우리 인간에게 있어 가장 인간적인 것은 언어를 가지고 있다는 것, 그것도 본질적인 언어로 유일한 대화가 될 수 있게 한다는 것일 것이다. 말하자면 본질적인 언어로 존재를 열고자 하는 곳에 ‘존재의 집’을 지키는 시적 발화의 중요성이 있고, 이 발화의 태도와 목소리가 열려 시적 화자와 어조의 문제로 집약된다 할 것이다.

이럴 때의 시적 화자란 범박하게 일러 작중 화자, 즉 퍼소나(persona)를 지칭하며, 이 화자가 의식하는 상대로서의 청자에 대한 태도와 목소리를 어조라 한다는 말이 된다. 시적 화자를 자자 자신으로 보면 개성론이 될 것이요, 익명의 타자로 보면 몰개성론이 될 것이다. 개성론에서는 독자에 대한 주관적 어조가, 몰개성론에서는 주객이 아울러 객관적 타자성에 바탕함은 당연한 일이다. 개성론이든 몰개성론이든 그것은 궁극적으로 작품에 대한 시인 자신의 태도, 즉 표

p.124.

2) Martin Heidegger, *Hölderlin and the Essence of Poetry*, 김진국 편역, “윌드린과 시의 본질”, 『문학현상학의 이론과 실제』(명진사, 1980), p.66.

3) Martin Heidegger, *Existence and Being*, Werner Brock 역편, (Gateway, 1965), p.278. 여기서는 김준오, 『시론』(삼영사, 1997), p.72에서 재인용.

현론적 관점이 문제가 됨은 두말할 나위가 없다.

어쨌든 시적 화자는 서정적 자아의 주체가 되므로 대상에 대한 시적 화자의 어조가 표현론적 관점에서 어떻게 나타나느냐에 따라 시적 메시지로써의 의미성이 결정된다 할 것이다.

II. 서정적 자아와 표현론적 관점

서정시의 장르적 특성은 자아와 세계와의 동일성에 바탕한 시정신 혹은 시적 세계관에서 비롯된다. 미적 체험의 자기화나 주객일체의 경지, 즉 대상과의 거리가 없는 '세계의 자아화'⁴⁾가 바로 서정의 본령이 된다.

'거리의 서정적 결핍(Lyric lack of distance)⁵⁾이나 '몽상의 시학'⁶⁾ 등이 이를 입증한다. 말하자면, 전자는 '서정시의 영원한 현재성'을 시적 장치로 하여 가상적 현재를 설정하게 됨을 이룸이요, 후자는 '비자아의 자아'를 통해 시적인 몽상이 우주적인 몽상의 씨가 됨을 이룸이라 할 것이다. 이럴 때의 대상은 자립적 의의를 가지지 못하고 자아에 종속될 수밖에 없는데, 이를 가능하게 하는 것이 바로 시적 상상력에 의한 자기 정체성의 확립이다. 왜냐하면 '있는 그대로의 인생'이든 '있어야 하는 인생'이든 간에 그것을 반영하는 세계 인식의 시적 주체는 시인 자신의 표현론적 관점에서 비롯될 수밖에 없고, 따라서 대상을 자신의 마음대로 변형시키는, 이러한 자기 정체성에 바탕한 서정적 자아는 대상과의 대립 의지를 전제로 하는 서사적 자아와는 엄격히 구분되어야 함을 시사한다.

4) '세계의 자아화'는 원래 조동일의 용어로, 그는 「자아와 세계의 소설적 대결에 관한 시론」에서 '자아와 세계'의 관계 양상으로 장르 설정론을 구체화하였다. 그에 의하면, 서정은 작품 외적 세계의 개입이 없는 '세계의 자아화'요, 서사는 작품 외적 자아의 개입으로 이루어지는 '자아와 세계의 대결'이요, 희곡은 작품 외적 자아의 개입이 없는 '자아와 세계의 대결'이라는 것이다. 여기서 작품 외적 세계란 독자를, 작품 외적 자아란 작가를 가리킨다.

5) Paul Hernadi, *Beyond Genre*, (Cornell University Press, 1972), p.34.

6) Gaston Bachelard, 김현 역, 『몽상의 시학』(홍성사, 1982), p.21.

서정적 자아는 주관과 객관 및 감정과 이성이 구분되지 않는 상태의 자아이며, 세계와의 접촉이 없이도 존재하는 자아를 이룸한다.⁷⁾ 조동일 교수는 이를 理氣哲學의 性에 해당한다고 역설한다. 이 性은 세계와의 접촉이 없어 모습을 드러내지 않으며, 다만 모습이 드러나는 情의 자아를 매개로 추측할 수 있을 뿐이다. 天人合一의 경지는 性으로서의 서정적 자아에 의해서만 가능해진다.

그런데 이 性은 다시 本然之性과 氣質之性의 두 서정적 자아로 분류되고, 자아와 세계의 동일성은 자연 두 가지 형태를 취하게 된다. 理氣哲學에서 理만 지칭할 때는 本然之性이 되고, 理와 氣를 함께 지칭할 때는 氣質之性이 되는데, 理는 동일 통일 보편화의 원리이며, 氣는 차별 분별 특수성의 원리다. 氣質之性은 이 氣의 작용에 따라 대립과 갈등을 일으킨다. 그러면서 또한 理의 작용에 의해 대립 갈등을 극복하여 자아와 세계의 동일성을 추구하게 된다.

오늘날의 문명사회에 있어서는 사실상 本然之性만의 서정적 자아는 실존하기가 지난한 하나의 이상일 수밖에 없으므로 氣質之性의 등장은 가히 필연적이라 할 만하다. 따라서 대립과 갈등의 구조적인 실재는 현실과 이상의 차원에서 거론되어야 하며, 이런 점에서 속박한 식민지 시대를 살아야 했던 시대인으로서의 20년대 시인은 시대고와 더불어 몸부림쳐야 했던 격정적 기질론자일 수밖에 없었을 것이다. 여기에 불운한 열정에 따르는 파토스적 시학의 근거가 있다.

파토스(Pathos)는 불운, 방황, 갈등, 고뇌, 걱정 등 병적 상태라는 어원적 의미를 가진다. 마음의 병적 상태이기 때문에 때로 광기의 병리학적 용어로도 해석된다. 파토스는 걱정이기 때문에 절제를 떠나 방황하는 마음상태다. 걱정과 적대감으로서의 파토스는 또한 무엇인가를 지향하는 갈망이다. 그래서 서정적인 것과는 달리 파토스적인 것은 무엇을 욕구하는 것이 그 특징이다. 이 욕구 자체는 실제로 '있음'과 '있어야 함'의 분리에 대한 반응이다. '있어야 함'의 당위적 세계가 아직 지금 여기에 없으므로 걱정과 방황하는 마음이 되고 세계에 대한 적대감정이 될 수밖에 없다. 그래서 파토스적인 것은 언제나 "무엇을 찾느냐?", "어디로 가려느냐?"하는 물음을 동반한다.⁸⁾ 그러나 당위적 세계가 아

7) 조동일, 『고전문학을 찾아서』(문학과 지성사, 1979), p.190.

8) 파토스는 E. Staiger에 의해 문학용어화한 바 있는데, 여기서는 김준오, 『시론』

직 존재하지 않은 상태이므로 파토스는 공허한 태도일 수밖에 없다. 자연 격렬하고 강한 감정의 토로가 파토스의 한 특질이 된다. 이 경우 '자기 표현(self express)'의 주관성에 의존하는 표현론적 관점이 주된 방법론적 통로가 됨은 당연하다. 작가의 인생관이나 세계관이 작품을 낳고 주체가 되며 강한 감정의 발로를 시작으로 하는 낭만주의적 시관이 모태가 된다.

표현론적 관점은 시를 시인 자신과 연관지어 세계와 인생을 보는 눈이다. 개성적 자발성이 문제가 됨은 물론이다. 비록 서양의 그것과는 현격한 차이가 있다 하더라도 우리 현대시에 낭만주의적 개성이 주된 흐름으로 나타나게 된 것이 1920년대 초기시의 한 위상이라 할 것이다.

개성이 문학의 생명체로 본격화하기 시작한 것은 서구에서도 19세기 낭만주의 시대의 유기체 시론이 크게 각광을 받게 된 이후의 일이다. 문학 작품은 일종의 생물체처럼 전체와 부분이 서로 떼어낼 수 없는 긴밀한 유대 관계를 유지해야 한다는 아리스토텔레스의 주장 이래, 유기체 시론을 계승 발전시켜 한 분수령을 이루게 한 사람은 콜리지이다. 그는 유기적 형식과 기계적 형식이라는 말로 능동적 형성의 원리와 수동적 선결의 원리를 제시함으로써 유기체 시론의 성격을 명확히 하였다. 즉 작품의 전체적인 구조를 전체로 한 부분과 부분들 상호간의 긴밀한 생명적 교류가 이루어져야 한다는 것이다. 인간은 누구나 독특한 개성을 가지지만, 그러한 개성에 어떤 주관적인 제한을 가하지 않을 때에 보편적인 의식 상태에 도달할 수가 있다는 것이 유기체 시론의 핵심인 셈이다. 개성과 몰개성의 문제가 대두됨은 여기에서 기인한다.

한편 개성과 성격의 차이점을 문학과 생활의 입장에서 해결하고자 한 사람은 리드다. 그는 '심적 과정의 통일적 조직체'라는 말로 개성을 정의한다. 심적 과정이란 정신분석학에서 말하는, 의식, 전의식, 무의식을 포괄하는 개념이며, 여기에서의 전의식은 프로이트의 잠재의식을 가리킨다. 문학의 창작적 측면과 상상력적 차원을 감안하여, 그는 여기에 상당한 비중을 두고 있는 것 같이 생각된다. 새로움과 낡음의 교차, 자유로운 자리바꿈과 통일적 윤곽의 조화, 감각과 교양과 지성이 심적 기능과 함께 작동하는, 내적 판단력의 다양성 등이 모두 다 이 개성의 범주에 속하면서 나름대로의 준거를 가진다.

(삼지현, 1997), p.51에서 재인용.

한마디로 개성이란 '심적 과정의 통일적 조직체이면서 어떤 대상에 대한 내재적 판단작용'을 이룬다 할 것이다. 여기서 가장 중요한 것이 '내재적'이라는 말인데, 그 판단작용이 '외래적'이면 그것은 결코 개성일 수가 없다. 그것은 개성이 아니라 성격이다. 개성은 표현론적 시학의 내재적 주인공이면서 동시에 언어를 통해 구체적 작품으로 형상화되어야 한다는 양면성적 생명 의식으로 해석된다. 파토스의 시학이 서정적 자아와 표현론적 시관에 힘입고 있음은 이 개성적 자기 표현의 생명 과정으로 해사다.

Ⅲ. 20년대 시단의 파토스적 위상

문학사적인 흐름을 놓고 볼 때, 1920년대 초의 우리 현대시는 일반적으로 근대화문학의 일단으로 지칭되기도 하거니와,⁹⁾ 이것은 1910년대의 개화기문학이나 20년대 후반기의 프로생성문학, 30년대의 순수기문학 내지 다양성문학, 40년대의 암흑기문학 내지 해방기문학과는 다른, 말하자면 20년대 우리 시단의 변별적 위상을 고려한 단적인 표현일 것이다.

한국의 신시는 1908년 육당의 「海에게서 少年에게」 이후 10여년간 육당과 춘원의 양대 주류를 형성하면서 지속적으로 작품이 발표되어 오다가, 1918년 『태서문예신보』의 창간과 1919년 『창조』의 창간을 발판으로 활동을 시작한 젊은 시인들의 작품으로 이어져 초기시의 형성기로 접어들게 된다. 이들 젊은 시인들은 육당과 춘원에 의하여 주도된 신체시 이후의 우리 시단에 새로운 바람을 불러일으켰으니, 이들은 시대의 앞에 서서 의식적으로 서구시를 도입하려는 노력이 역력했는데, 김억, 주요한, 황석우 등이 바로 그들이다. 이후 1920년대에 접어들면서 우리 시단은 새로운 소장파 시인들의 유입과 더불어 왕성한 창작의욕을 선보이기 시작하는데, 전기한 세 사람 이외에 김동명, 김동환, 김소월, 김형원, 남궁벽, 노자영, 박영희, 박종화, 변영로, 백기만, 손진태, 오상순, 이상화, 이장희, 조명희, 한용운, 홍사용 등이 이들이다. 육당, 춘원의 2인 문단시대를 거쳐, 김억, 주요한, 황석우 등에 의해 주도되어 서구의 상징주의를 도입 수

9) 조병화·서동철, 『한국현대문학사』(유림사, 1981), p.50.

용하고자 했던 초기시에 이어¹⁰⁾ 새롭게 등장한 이들은 주로 『창조』, 『개벽』, 『폐허』, 『장미촌』, 『백조』, 『금성』, 『폐허이후』 등의 동인지 활동을 통해 소위 동인지 문단시대를 열게 되었던 것이다.¹¹⁾ 이들이 활동한 20년대 전기는 우리 문학사에서 ‘근대화문학’ 혹은 ‘근대문학’의 전개로 지칭되는 시기로, 사실상 ‘근대문학’의 ‘근대’란 용어 자체에도 상당한 논란이 있어왔던 터이어서 그렇게 두 루몽수리로 처리될 성질의 것도 아닐 터이지만, 근대와 현대의 개념 설정이나 엄격한 시대 구분도 되지 않고 있는 실정을 감안하여 볼 때, 서양의 문예사조와 우리의 그것을 동일선상에 올려놓고 거론한다는 것도 상당한 무리가 따름은 물론이다.

말하자면 근대화나 현대화의 개념 자체가 정립되어 있지 못한 우리의 현대 문학사는 시대적 내지 사회적 배경이나 사상사의 누적적 바탕도 없이 세워진 탑과도 같은 것이어서, 서양의 그것과는 엄청난 차이를 불러일으키게 마련이어서, 가령 낭만주의라 하더라도 그것은 본질적으로 같은 맥락에서 다룰 수 있는 성질의 것은 아니라고 해야 할 것이다.

우리에게는 현대문학사를 논하기 이전에 ‘근대성’이나 ‘현대성’이란 말로 대치시킬 수 있는 ‘모더니티’의 개념 설정부터가 무리인 것이, 서양에서 말하는 고대와 중세와 근대와 현대의 개념 중에서 근대라는 개념 자체가 아예 없다고 보는 것이 타당할 것이기 때문이다. 왜냐하면 한국의 근대적인 출발은 1894년 갑오경장 이후일 수밖에 없는데 비하여, 서양에서는 십자군 원정이 끝나는 14세기로부터 이미 시작되었으므로 해서이다. 조연현은 그의 『한국현대문학사』에서 이러한 사정을 다음과 같이 말하고 있다.

한국 근대사 과정의 畸型性을 가장 端的으로 證明해 주는 그 하나는 嚴密한 意味에서 보면 韓國엔 「近代」가 없었다는 点이며 그 또 하나는 韓國의 現代인 過程을 嚴密히 分析하면 그것은 歐羅巴의 近代인 過程에 지나지 않는다는 点이다.¹²⁾

10) 필자, 「상징주의의 수용에 따른 한국 초기시의 상상력 분석」, 『동의논집 제5집』 (동의대학, 1981), pp.45~56 참조.

11) 조연현, 「제4장 근대문학의 전개」, 『한국현대문학사』(현대문학사, 1956), pp.269~312 참조.

12) 조연현, 위의 책, p.24.

만약 歐羅巴의 현대적인 과정을 제1차 세계대전 이후부터라고 해석한다면, 그것은 시간적으로는 한국의 3·1운동 이후에 해당되고, 3·1운동을 계기로 해서 한국의 현대적인 과정이 준비되었다고 한다면, 한국의 근대사적인 과정은 갑오경장으로부터 3·1운동까지의 고작 25년 동안의 기간이 된다고 그는 덧붙인다. 어쨌거나 3·1운동 이후를 우리 현대화의 기점으로 본다면, 제1차 세계대전을 끝낸 서구의 현대적인 과정과 시간적인 면만으로는 일단 서로 일치하기는 한다. 그러나 19세기 말엽부터 20세기 초엽에 걸쳐 서구 예술사를 풍미한, 전위적이고 실험적인 예술 운동으로서의 모더니즘을 우리 현대화의 기점에다 억지로 대입시키는 것은 심한 정신사적 불균형을 자초할 수밖에 없는 일임은 자명하다.¹³⁾

말하자면 르네상스 시대부터 시작한 근대화 과정은 무려 45백년 이상이나 계속되었는데, 이러한 근대의 원초적 개념을 소화하기는커녕 갑오경장 이후의 우리 현대사의 정치적 암흑상 속에서 아무런 여과 과정도 없이 도입하려 했다는 자체부터가 무리일 것이다. 이런 맥락에서 우리 현대시에 있어서의 서구화 내지 서구 문예사조화를 막무가내로 접맥시킨다는 것은 처음부터가 무리라는 것이 필자의 견해이다.

그럼에도 불구하고 우리의 신체시와 자유시의 도입과 더불어 피기 시작한 현대시의 전개과정은 그 자체가 서구화 내지 서구 문예사조화의 물결과 상당히 밀착되어 있음으로 해서 자칫 이율배반적 성격을 띠는 것 또한 사실이다.

필자가 천착하고자 하는 것의 단초는 여기에서부터 비롯된다. 소위 주체할 수 없는 개성의 발로로서 내면적 불운과 고뇌와 격정을 광분한 정서 분출로 토로하는 시법은 아무래도 우리의 고전적 전통성에서라기보다는 상당한 서구화 과정의 도입에서 비롯된 것이라 하지 않을 수 없음으로 해서이다. 비록 서구의 고전주의적 절제와 금기가 낭만주의적 개성에 의해 해체되는 과정과는 그 궤를 달리한다 하더라도 그 방법론적 통로에 이르는 원론적 가치관은 다를 바 없다는 결론으로 해서인 것이다. 여기에 필자가 말하고자 하는 한국 현대시의 격정적 자기 토로, 즉 파토스의 시학이 가지는 논거가 있다.

13) 필자, 『한국 현대시의 모더니즘적 성격』, 『동의어문논집 제10집』(동의대학교, 1997), pp.152~153.

필자는 위에 예시한 동인지 문단시대를 연 일련의 시인들 가운데서 이 파토스의 시학에 걸맞는 시와 시인들을 가려 그 유형별 위상을 대략 다음과 같이 천착해 보고자 한다.

1. 탐미적 감상성과 전통의 단절

탐미적 감상성은 20년대 우리 시단의 가장 큰 흐름 중의 하나이면서, 특히, 『장미촌』이나 『백조』파 동인의 주된 정서의미였다.

박중화의 「懊惱의 青春」¹⁴⁾이나 「黑房秘曲」,¹⁵⁾ 이상화의 「나의 寢室로」¹⁶⁾ 등은 이 방면의 대표작들이라 할 만하다.

웁니다 울려웁니다 저녁의 鐘이
어디로선지 울려웁니다.
길 걷는 이의 시름을 자아내는
저녁의 鐘이 울려웁니다

해는 저물어 엷은 어둠은
거리거리를 싸서 도는데
어찌할 사람의 무리인가요,
가도 가도 끊임이 없는 사람의 물결은
지새는 새벽달 거리에도 이갈을 것인가요?

아—모든 이들이여
당신네들은 무엇을 가지고 오셨나이까
무엇을 찾으러 오시었나요,
무엇을 가지고 무엇을 찾으러
어디로 당신들은 가지렵니까
고요히 별 흐르는 「靜寂」의 나란가요
푸르게 물굽이치는 「歎息」의 동넵가요
해는 떨어지고 바람은 이는데
아—당신들은 어디로 가지려나요.

14) 『장미촌』 창간호(1921. 5), 게재.

15) 『백조』 제2호(1922. 5), 게재.

16) 『백조』 제3호(1922. 9), 게재.

.....중략.....

强한 火酒에 醉한 것 같은
 비틀거리는 저 무리를 보시옵소서.
 거짓과 거짓의 눈물과 웃음으로 빚어내인
 沉惚의 저 불빛을 보시옵소서.
 간사한 叡智에 흘러나오는
 아릿다운 蠱惑의 노래를 들어보소서.
 당신들은 어디로 向하여 가시렵니까
 하늘이 흔들리는 淫蕩의 거리인가요,
 生命의 마르는 愛慾의 동네인가요
 길은 어둡고 바람은 이는데
 아—당신들은 어디로 가시렵니까.

.....중략.....

읊니다 읊니다
 저녁의 鐘이 울려옵니다,
 해는 떨어지고 바람은 이는데
 거리로 가는 모든 兄弟야
 당신의 갈 곳은 어느데 마을!
 당신의 갈 곳은 어데 집?

아—당신네들은 무엇을 가지고 오시었나요
 무엇을 찾으러 가시렵니까.
 가도가도 꿩임이 없는 사람의 물결은
 지새는 새벽달 거리에도 이갈을 것인가요?

「黑房秘曲」 부분17)

‘중략’의 부분까지를 합쳐 전 11연 70행의 열개를 가진 이 시는 당시뿐만 아니라 오늘날 까지도 서정시로서는 드물게 긴 시로 꼽히고 있다. 말하자면 광분하게 흘러 넘치는 감정의 상태를 있는 그대로 분출시키고자 한 격정의 흔적이 역력한데, 그 제목부터가 ‘흑방’-어두운 방-의 ‘비곡’-알려지지 않은 노래-으로

17) 이 시의 원문은 『장미촌』 창간호(1921.5)에 게재되어 있으나, 여기서는 『한국시대사전』(울지출판공사, 2002. 5. 20), pp.1232~1233의 표기에 따랐음. 이하 인용시는 이 책을 크게 참조하였음.

백조파의 낭만적 감상력을 능히 짐작하게 하는 바가 있다.

1연의 '울음'으로부터 시작하여 2연의 '어둠'과 '군중', 3연의 '방황'과 '배회', 4연의 '삶'과 '허위', 5연의 '거짓'과 '고뇌', 6연의 '혼돈'과 '방랑', 7연의 양면적 '추루'와 '성결', 8연의 '추루의 현실'과 '성결의 미지'와 '정열', 9연의 허망한 '진리'와 '정열', 10연의 '울음'과 '방황' 등을 거쳐, 11연의 지친 '군중의 물결'로 부연하면서 마무리되고 있다. 시가 지녀야 할 압축과 긴장과 절제라기보다는 광분한 열정을 부연과 방만과 노출을 통해 터뜨리면서 영탄조의 '아—'와 반복적 느낌과 물음의 남발 등 격정의 감정 표출이 시적 화자의 주된 어조가 되어 있음은 물론이다. 시적 화자는 서정적 자아의 주체가 되므로 이러한 청자에 대한 태도와 목소리로서의 어조는 강한 감정의 주관적 발로로서의 개성론과 직결될 수밖에 없다. 이 개성론이야말로 우리 낭만주의적 발상의 한 진원지가 된다 하겠다. 여기에 유교적 이념으로 철두철미 무장되어 있던 우리의 체질적 전통에 대한 단절 의지가 내재해 있음을 본다.

이 연장선상에서 이상화의 「나의 寢室로」가 있다.

「마돈나, 지금은 밤도 목거지에 다니노라 피곤하여 돌아가련도다
아 너도 먼동이 트기 전으로 水蜜桃의 네 가슴에 이슬이 맺히도록 달려
오너라

「마돈나,오려무나 네 집에서 눈으로 遺傳하던 眞珠는 다 두고 몸만 오너라
빨리 가자 우리는 밝음이 오면 어딘지 모르게 숨는 두 별이여라

「마돈나, 구석지고도 어둔 마음의 거리에서 나는 두려워 떨며 기다리노라
아 어느덧 첫닭이 울고 못 개가 짖도다. 나의 아씨여 너도 듣느냐

……중략……

「마돈나, 날이 새련다 빨리 오려무나 寺院의 쇠북이 우리를 비웃기 전에
네 손이 내 목을 안아라 우리도 이 밤과 함께 오랜 나라로 가고 말자

……중략……

「마돈나, 언젠들 안 갈 수 있으라 갈 테면 우리가 가자 끄울려 가지말고—
너는 내 말을 믿는 「마리아」—내 寢室이 復活의 洞窟임을 네야 알련만

「마돈나, 밤이 주는 꿈 우리가 엮는 꿈 사람이 안고 궁그는 목숨의 꿈이
다르지 않느니
아 어린애 가슴처럼 세월 모르는 나의 寢室로 가자 이름답고 오랜 거기로

「마돈나, 별들의 웃음도 흐려지려 하고 어둔 밤 물결도 잦아지려하는도다.
아 안개가 사라지기 전으로 네가 와야지 나의 아씨여 너를 부른다

「나의 寢室로」 부분18)

이 시도 역시 비교적 길고 광분한 격정을 직접적으로 토로하고 있다. 앞의 인용시 '혹방' 대신에 '침실'이 등장하고 있어 물론 상당한 차이가 있으나, 그 흐름이나 어조는 적지 않게 같은 데가 있다. '중략'한 부분을 합쳐 전 12연 24행으로 짜여진 이 시는 그만큼 어휘 및 행과 연의 선택과 배열에 신중하고도의도적인 배려를 가한 흔적이 역력하며, 그래서 구조 분석에 어느 정도의 합리성이 요구되는 작품이기도 하다. 1연의 '밤의 갈망'으로부터 시작하여, 2연의 '소중한 바람', 3연의 '기다림'과 '조바심', 4연의 미리 마련된 공간으로서의 '침실', 5연의 '긴장'과 '초조', 6연의 '밤'과 '밀실'과 '조마로움', 7연의 '순간'과 '영원'의 갈등, 8연의 '초월'과 '환영', 9연의 '환각'과 '열망', 10연의 '침실'과 '부활의 동굴', 11연의 '꿈'과 '침실', 12연의 절망적 기다림의 '절정'에 이르기까지 일사불란하게 이어지는 간절한 소망과 직정의 몸부림이 절박하게 다가온다. 불행한 현실을 탈피하여 동경의 세계로 가고자 하는 열망이 시종일관 한결같이 표출되고 있다. 광분한 감정 분출의 일관성이 짜임새나 질서의식에 관계없이 열정적이다. 그래서 그만큼 왕성한 청춘의 갈증이 파도처럼 도도하다. 말하자면 "세상이 우리를 잠그면 우리도 세상을 잠그면 된다"는 당당한 자세가 이 시의 긴장된 시취를 더욱 절실하게 부추긴다. 영탄조의 격렬한 느낌과 물음이 「黑房秘曲」의 주조라고 한다면, 여기에 한결음 더 나아가 '침실'이 '부활의 동굴'이 되는 곳에 「나의 寢室로」가 가지는 구조적 심미성이 있다. 이것은 보다 적극적인 전통과의 단절의지를 격정적으로 토로하고 있는 것이라 하겠다.

이제 이 두 시를 통해 본 파토스적 위상을 간략히 정리해야 할 차례다.

첫째, 탐미적 감상성은 유희주의나 센티멘털리즘에 접맥되어 있는 '감상적

18) 위의 책, 『한국시대사전』, p.2093 참조.

태도'19)에서 기인한다는 것,

둘째, 우리 현대시의 낭만주의적 수용은 서구의 그것에 접맥된 개성적 표현의 일환이면서, 동시에 우리 전통적 문화의 맥락에 대한 반발적이고도 주관적인 요소가 지배적이었던 점,

셋째, 주요한의 「불놀이」 이후 감정적 자유 표출이 현대시의 한 방법론이라는 자각이 구체적으로 형상화되었다는 사실 등이 마땅히 거론되어야 할 점일 것이다.

다만 시의 기법론상의 구조를 거론한다면, 이상화의 그것이 박종화의 그것보다는 한 단계 더 탄탄한 구조 인식의 발로임을 간파할 수는 없을 것이란 결론에 이른다. 이는 시적 인식의 세계관이나 시법의 자기화에 보다 투철했거나, 아니면 시적 에스프리의 직관력에서 그 차이점이 거론되어야 할 것으로 보인다.

2. 도피적 퇴폐성과 감정의 해방

다음은 1920년대의 도피적 퇴폐성에 대한 경향과 작품성을 논할 차례다.

서구의 세기말적인 데카당티즘은 이러한 퇴폐적인 흐름의 맹주다. 19C말 프랑스 및 영국을 거쳐 전세계로 확산된 문학적 풍속의 한 단면으로는 병적인 감수성이나 탐미적 경향의 도피적 비도덕성이 특징인데, 우리에게는 이러한 경향의 수용이 1920년대 시의 한 특징으로 나타난 바 있다. 특히 『장미촌』 이후 『백조』나 『폐허』 및 『폐허이후』의 지배적 흐름이 이 퇴폐주의 문학관의 한 단면인 것처럼 보인다. 우리 시에 '아름다움에 대한 율동적 창조'라는 초기 상징주의적 시관에 대한 인식이 서투르게나마 형상화 과정을 거치게 되는 것도 바로 이 시기의 일이라 할 것이다.

시에 의하여, 또는 시적 정신의 가장 매혹적인 상태인 음악에 의하여, 우

19) Cleanth Brooks, *Modern Poetry and Tradition*, (The University of North Carolina Press, 1965), p.37. 김용직의 『한국현대시연구』(일지사, 1974), pp.28 0~ 참조. 여기서는 1920년대의 감상주의적 태도와 1930년대의 모더니즘적 성격이 같은 계열의 양면성적 성격이라는 논지를 펴고 있음.

리는 우리도 모르는 사이에 눈물을 쏟는 것이니, 이는 기쁨에 넘쳐서가 아니라 지금 당장 이 지상에서 그 신령하고 황홀한 환희를 모두 파악할 수 없다는 초조한 슬픔 때문인 것이다. 그러한 환희는 시를 통하여 또는 음악을 통하여 순간적으로 희미하게 눈앞을 스쳐 가고 만다.²⁰⁾

위는 “詩는 美의 韻律的 創造다”라는 E. A. 포의 시관을 단적으로 나타내는 말이거니와, 이러한 시적 인식은 프랑스의 보들레르에게 접맥됨으로써 상징주의의 큰 흐름을 여는 계기가 되기도 하였지만, 아무튼 우리 시단에도 이러한 시적 인식은 알게 모르게 크게 영향을 끼치게 되었으니, 소위 1918년의 『태서문예신보』와 1919년의 『창조』지를 거쳐 1920년대로 이어지는 일련의 동인지 문단시대의 주류와 접맥되어 구체적 형상화 과정을 거치게 됨으로 해서이다. 물론 이 시가 상징주의적 시학의 정통성과는 너무나 거리가 먼 풍속인 것만은 확연하지만, 그런 대로 미를 매개로 한 도피적 퇴폐성만은 두드러진 특징이라 할 것이다.

황석우의 「夕陽은 꺼지다」²¹⁾와 오상순의 「虛無魂의 宣言」은 이 방면의 대표적 작품들이다.

젊은 新婚의 夫婦의 지저귀는 房의
 窓에 불그림자가 꺼지듯이 夕陽은 꺼지다
 夕陽은 꺼지다,
 愛人아 밤안으로 흠뻑 웃어다고,
 나의 質素한 處女의 살같은 깨끗한 마음을 펼쳐서

네 눈이 부시게 되도록, 너에게 띄어마.
 내 마음에는 지금 받은
 黃昏의
 脈 풀린, 힘 없는
 애통한 接吻의 자욱이 있을 뿐이다.

愛人아 밤안으로 흠뻑 웃어다고,
 나의 이 연(柔)한 마음을 펴서

20) E. A. Poe, *The poetic Principle*, p.352. 여기서는 홍문표의 『현대시학』(양문각, 1987), p.47에서 재인용.

21) 『폐허』 1호, (1920. 7), 게재.

가을의 향기로운 夕月을 싸듯이
 너의 부대끼고, 고적한 魂을 싸주마.

愛人아, 밤안으로 흠뻑 웃어다고,
 너의 웃음 안에 작은 幕을 치고
 地球의 끝에서 기어오는 양정한 「새벽」이
 우리의 魂 앞에 돌아올 때까지,
 너와 이야기하면서 꿀을 빨 듯이 자려 한다.

愛人아, 밤안으로 흠뻑 웃어다고,
 너의 그 微笑는 처음 사랑의
 뜨거운 恍惚에 퓌고 고인
 少女의 살쩍가(蟹際)를 춤추어 지내는
 봄 저녁의 愛嬌 많은 바람 같고,
 또 너의 그 微笑는
 나의 울음 개인 마음에 繡는 작은 무지개(虹) 같다.

愛人아, 밤 안으로 흠뻑 웃어다고,
 나의 가장 새로운 黃金의 叡智의 펜으로
 너의 玲瓏한 웃음을 찍어
 나의 눈(雪)보다 더 흰 마음 위에
 黃昏의 키스를 序言으로 하여
 아아 그 애통한 키스의 輪線안에
 너의 얼굴(肖像)을
 너의 긴一生涯를
 丹紅으로, 藍색으로, 碧空색으로
 너의 가장 즐기는 빛으로 그려주마.

愛人아, 밤안으로 흠뻑 웃어다고,
 내 마음이 醉해 넘어지도록
 너의 薔薇의 香氣 같고
 處女 of 살香氣와 같은 속힘(底力)있는 웃음을 꺼려 한다
 愛人아 웃어라, 夕陽은 꺼지다.

愛人아, 밤안으로 흠뻑 웃어다고,
 네 웃음이 내 마음을 덮는 한 아지랑이일진댄
 네 웃음이 내 마음의 앞에 드리우는 한 꽃밭일진댄
 나는 그 안에서 내 마음의 고운 化粧을 하마,
 네 웃음이 어느 나라에 길 떠나는 한 颶風일진댄, 구름일진댄

나는 네 웃음의 그 끊는 埗場에 뛰어들마,
 네 웃음이 어느 세계의 暗示, 그 生活의 한 曲目의 說明일진댄
 나는 나의 귀의 굳은 못을 빼고 들으마,
 네 웃음이 나에게만 열어뵈이는
 너의 悲哀의 秘密한 畫帖일진댄
 나는 내 마음이 洪水의 속에 잠기도록 울어주마,
 愛人아 웃어라, 夕陽은 꺼지다.

「夕陽은 꺼지다」 전문²²⁾

전 7연 55행으로 된 이 시는 황석우의 시로서는 상당히 긴 시편에 속한다 하겠는데, 그는 바로 이 시에 덧붙여 발표하고 있는 것이 「短曲」 9편으로, 「碧毛의 猫」, 「太陽의 沈沒」, 「愛人の 引渡」, 「淫樂의 宮」, 「세 決心」, 「亡母의 靈前에 받드는 詩」, 「慘酷한 얼굴이여!」, 「血의 詩」, 「百科全書」 등이 그것인바, 이 아홉 편은 그 길이가 짧은 것은 단 3행에 그치는가 하면, 길어야 28행인 것이 고작인 것을 감안하여 하는 말이다. 그리고 그의 시의 대부분은 이 짧은 시 형태를 취하는, 전위적이고도 실험적인 서구화 경향의 것이 보통이어서, 여기서 말하고자 하는 「夕陽은 꺼지다」는 역시 20년대의 시인의 다변적 분위기와 무관하지 않음을 느끼게 한다.

1연에서는 석양이 꺼지고 관능의 밤이 오는 것을, 2연부터 7연까지는 하나같이 ‘愛人아’라는 돈호법을 내세워 “愛人아, 밤안으로 흠뻑 웃어다고,”의 향락을 전제로 하여 시상을 전개하고 있는데, 2연에서는 부드러운 교감의 상태를, 3연에서는 달콤한 밤의 관능을, 4연에서는 감각적 미소의 간지러운 살쩍기-귀밑털 끝-의 애교와 무지개 같은 황홀을, 5연에서는 너와 나의 몸과 마음의 혼음을, 6연에서는 고풍적인 향락에 취함을, 7연에서는 웃음의 관능적인 미려함 속에 내재한 울음과의 조우를 각각 나타내 보이고 있다. 말하자면 관능의 밤과 향락의 퇴폐적 도피 통로를 통하여 감각적 교감과 황홀한 환희의 순간을 과감하게 토로함으로써 전시대에서는 감히 상상도 못할 감정의 해방을 꾀하고 있다 할 것이다. 이러한 카타르시스적 정황은 20년대 우리 현대시의 두드러진 한 경향이 되고 있음을 본다.

22) 앞의 책, 『한국시대사전』, pp.3238~3239 참조.

다음은 오상순의 「虛無魂의 宣言」을 살필 차례다. 그는 이미 『폐허』 창간호에서 「時代苦와 그 犠牲」이라는 제목 아래 다음과 같이 설파한 적이 있을 만큼 밤과 허무와 폐허에 대한 의식이 보다 강한 시인이었다.

우리 朝鮮은 荒涼한 廢墟의 朝鮮이요, 우리 時代는 悲痛한 煩惱의 시대이다. 이말은 우리 青年의 心臟을 짚이는 듯한 아픈 소리다. 그러나 나는 이말을 아니 할 수 없다. 儼然한 事實이기 때문에 소름이 끼치는 무서운 소리나 이를 疑心할 수 없고 否定할 수도 없다. 廢墟 속에는 우리들의 內的 外的 物的 모든 不足·缺乏·缺陷·空虛·不平·不滿·鬱憤·한숨·걱정·슬픔·아픔·눈물·滅亡과 死의 諸惡이 쌓여 있다. 말하자면, 이 時代의 文學者들은 三一運動이라는 찬란한 夕陽의 一景도 지나고 캄캄한 밤중에 사는 사람들이다.²³⁾

1923년에 발표된 「虛無魂의 宣言」은 전 10연 155행의 장시로 1연은 ‘물’, 2연은 ‘구름’, 3연은 ‘흙’, 4연은 ‘바다’, 5연은 ‘별’, 6연은 ‘사람’, 7연은 ‘신’, 8연은 ‘불꽃’, 9연은 ‘바람’, 10연은 ‘허무’를 주제로 하고 있다.

불꽃아
 오—무섭고 거룩한
 불꽃아
 다 태워라
 물도, 구름도
 흙도 바다도
 별도 人間도
 神도 佛도 또 그밖에
 온갖 것을 통털어
 오—그리고
 宇宙에 充滿하여 넘치라.

바람아
 오—暴風아 黑風아
 그 불꽃을
 불어 날려라
 쓸어 헤치라

23) 『폐허』 1호(1920. 7), 게재.

물아 무찔러라
 오—偉大한 暴風아
 世界에 充溢한 그 불꽃을
 오—그리고
 限없고 끝없는
 虛空에 춤추며 미쳐라.

虛無야
 오—虛無야
 불꽃을 끄고
 바람을 죽이라!
 그리고 虛無야
 너는 너 自體를
 깨물어 죽이라!

「虛無魂의 宣言」 8~10연²⁴⁾

‘물’은 갑갑해서 못견디겠고, ‘구름’은 반복이 무상하고, ‘흙’은 감각이 둔하고, ‘바다’는 혼의 벗은 될 수 없고, ‘별’은 같은 궤도를 돌기에 염증이 나고, ‘사람’은 땀도 피도 역사도 자랑도 모두 아무것도 아니며, ‘신’은 허무의 칼일 뿐이라는 것. 결국 마지막 부분에 해당하는 8, 9, 10연이 이 장시의 결론인 셈인데, 8연에서는 ‘불꽃’으로 앞서 든 물, 구름, 흙, 바다, 별, 인간, 神도 佛도 또 그밖의 온갖 것을 통털어 다 태우고 우주에 충만하여 넘치라고 부르짖고는, 9연에서는 ‘바람’으로 하여금 그 불꽃과 더불어 한없고 끝없는 허공에 춤추며 미치라고 외치면서, 마지막 10연에 이르러서야 ‘허무’를 불러 “불꽃을 끄고/바람을 죽여라!”고 절규하며, 마침내 “너는 너 자체를/깨물어 죽여라!”라고 선언한다. 결국 남는 것은 아무것도 없는 셈이다. 그야말로 폐허일 뿐이다. 허무가 허무 자체까지도 부정하는 철저한 파괴와 허무의 족적, 여기에 서구 데카당티즘의 한국적 수용의 한 단면이 있는 것이다.

예컨대 황석우의 「夕陽은 꺼지다」와 오상순의 「虛無魂의 宣言」 등을 통해 도피적 퇴폐성을 주저함이 없이 전경화하고, 관능과 향락과 파괴와 허무와 폐허에 대한 울혈을 대담하고 과감하게 터뜨림으로써 카타르시스적 감정의 해방

24) 앞의 책, 『한국시대사전』, pp.1740~1741 참조.

을 시도하고 있다는 긍정적 한 측면이 제시되기도 한다.

3. 감성적 저항성과 자기의 표출

서정적 자아의 저항적 논리는 '氣質之性'에서 비롯된다. 대립과 갈등의 구조는 저항의 논리이자 파토스 시학의 한 근거가 된다. 걱정과 적대감으로서의 파토스는 무엇인가를 지향하는 갈망이며, 따라서 '있어야 함'의 당위적 인식 체계는 식민지 시대를 살아가는 지식인의 시대적 고뇌일 수밖에 없었다. 이상화의 「빼앗긴 들에도 봄은 오는가」는 이 방면의 대표적 사례라 할 것이다.

지금은 남의 땅—빼앗긴들에도 봄은오는가?

나는 온몸에 해살을 밧고
푸른한을 푸른들이 밧부튼 곳으로
가름아가튼 논길을 따라 꿈속을가듯 거러만간다.

입술을 다문 한울아 들어
내맘에는 내흔자온 것 갖지를 안쿠나
네가끌었느냐 누가부르드냐 답답위라 말을해다오.

.....중략.....

나비 제비야 꺾치지마라
맨드램이 들마꽃에도 인사를 해야지
아주까리 기름을바른이가 지심매는 그들이라 다보고십다.

내손에 호미를 쥐여다오
살찐 것가슴과가튼 부드러운 이 흙을
밭목이 쉬도록 밧어도보고 조흔땀조차 흘리고십다.

강가에 나온 아해와가티
짬도 모르고 곳도업시 밧는 내흔아
무엇을찾느냐 어데로가느냐 웃어웁다 답을하려무나.

나는 온몸에 풋내를 띄고
푸른웃음 푸른설움이 어우러진사이로
다리를 절며 하로를것는다 아마도 봄신령이 접혔나보다.

그러나 지금은—들을 빼앗겨 봄조차 빼앗기겠네.

—「빼앗긴들에도 봄은오는가」 부분²⁵⁾

전 10연 29행으로 되어 있는 이 시의 의미 맥락에 따른 열개는 제1연과 제10연의 마지막 행이 수미 상응의 관계를 유지하면서, 머리에는 주권 상실의 국도와 봄맛이의 현재성을, 꼬리에는 마침내 그 연장선상에서 봄까지 빼앗기리라는 절망적 자조와 탄식을 놓아 서로 대응하는 의미망을 설정하고, 그 사이에는 이 수미 상관을 있게 하는 다양한 파토스의 양상들이 상실과 욕구와 방향의 걱정을 동반하면서 도저하게 흐르게 하고 있다.²⁶⁾ 때로는 자기 최면에 의한 몽환의 연출과 갈증을 몸부림치기도 하고, 때로는 불운과 고뇌에 찬 현실을 비판과 허무로 감동적 비장미를 부추기기도 하면서 한시도 쉬지 않고 흐르는 자유 분방한 정서 의미를 토로한다. 반드시 있어야 하는 당위적 현실을 상실한 시간의 식은, 지금 여기에서 당장 어쩔 수가 없다는 것을 잘 알면서도 이에 대한 극복의지나 아무런 대안도 없이 다만 열병 앓듯 “무엇을 찾느냐, 어디로 가느냐” 등의 광분한 물음의 형태를 동반하면서 직정적 난반사를 계속한다. 이런 파토스적 저항시는 시간적 지속성이나 당위적 보편성이 없으므로 때로 황당무계한 자기 변설이나 허망에 빠질 우려가 다분하다는 것이 문제다. 가령 이 작품에서 말하는 핵심어는 두말할 것도 없이 ‘빼앗긴 들’이다. 그런데 생각하기에 따라서는 이 말 자체가 가지는 자조적 어조에 당장 반론을 제기할 소지가 적지 않음을 인정하지 않으면 안 된다. 그렇게 억지로 빼앗긴 것을 스스로가 인정하는 사람에게만 ‘빼앗긴 들’은 시적 현실이 되는 법이다. 서정적 자아는 자아와 세계의 동일성을 본령으로 한다. 시적 세계로서의 들은 결코 빼앗기고 빼앗을 수 있는 것이 아니다. 시인이 자아와 세계의 동일성을 추구하는 방법, 예컨대 동화(assimilation)나 투사(projection)의 시적 장치에 대한 최소한의 인식마저 없기 때문에 생기는 파토스적 갈등의 소산임을 지적할 수도 있다. 이것은 시적 기법

25) 『개벽』 70호(1926. 6)에 발표한 원문은 전 10연 29행으로 되어 있으나 뒤의 『尙火와 胡』(1951)에서는 다소 변형되어 10연 35행으로 되어 있음. 여기서는 발표 당시의 작품을 대상으로 삼았음.

26) 필자, 『우리 현대시의 항일저항적 성격』, 『새얼어문논집』(동의대학교, 2000. 12), pp.334~338 참조.

의 문제가 아니라 서정적 자아의 본령에 대한 진실성의 문제일 수도 있겠기 때문에 하는 말이다. 같은 맥락에서 한 가지 빠뜨릴 수 없는 것이 있다. 그것은 8연에 나오는 “내손에 호미를 쥐어다오”에 관한 것이다. 이것은 시적 진실의 측면에서 보면 실로 안타까울 정도로 망발에 가깝다. 정말이지 ‘빼앗긴 들’—사실은 빼앗길 수도 없어야 하지만—이 참으로 가슴 아픈 사람이라면, 내 손에 누군가가 쥐어줄 호미를 기다릴 것이 아니라, 내 스스로가 마루 밑의 녹슨 호미라도 찾아, 아니 호미가 없으면 내 열 손가락이 모지라져 피가 나도록 나의 땅에 모든 것을 투여해야 함이 마땅할 것이다. 이러한 해석의 가능성을 내재하게 하는 것이 바로 파토스 시학의 한 맹점이면서 또한 자기 표출의 한 극적 방법론이라고도 할 것이다. 왜냐하면 파토스적 대립과 갈등은 사실상 시적 본령이라기보다는 극적 본령이기 때문이다. 서정적 자아와 저항의 논리가 상승적 대안이 되게 하기 위해서는 ‘氣質之性’의 ‘기’에 시의 모든 운명을 거는 것은 상당한 부담이 될 수도 있을 것이라는 점에서, 우리 저항시의 거개에 대한 해석적 성찰의 재조명이 요구된다 할 것이다. 저항시가 결코 감상적 시인의 파토스적 열병의 전유물일 수는 없기 때문이다.

이런 유형의 시는 가장 범박한 의미에서의 감상적 저항시의 한 전형을 이루는 것으로, 우리 현대사에서 말하는 저항시의 주류라 할 만큼 이미 타성화한 것같이 보이기도 하거니와, 특히 심훈의 「그날이 오면」은 이러한 사정을 입증하는 한 본보기라 할 것이다.

그날이 오면 그날이 오면은
 三角山이 일어나 더덩실 춤이라도 추고
 漢江물이 뒤집혀 용솨음칠 그날이
 이 목숨이 끊기기 전에 와주기만 할랑이면
 나는 밤하늘에 나는 까마귀와 같이
 鐘路의 人聲을 머리로 드리반아 울리오리다.
 頭蓋骨은 깨어져 散散 조각이 나도
 기꺼서 죽사오매 오히려 무슨 恨이 남오리까.

그날이 와서 오오 그날이 와서
 六曹 앞 넓은 길을 울며 뛰며 덩굴어도
 그래도 넘치는 기쁨에 가슴이 미어질듯하거든

드는 칼로 이몸의 가죽이라도 벗겨서
커다란 북을 만들어 들쳐 매고는
여러분의 行列에 앞장 서오리다.
우렁찬 그 소리를 한번이라도 듣기만 하면
그 자리에 거꾸러져도 눈을 감겠소이다.

「그날이오면」전문

1930년에 발표된 이 시는 민족 해방에 대한 열망의 극한을 보여 준다 할 만큼 처절한 절규로 시종하고 있고, 세계 저항시 사상 한 본보기가 될 만하다²⁷⁾ 고까지 한 바 있으나, 그 광분한 격정의 토로와 열화 같은 정열의 분출에도 불구하고 앞서 든 이상화의 「빼앗긴 들에도 봄은 오는가」에서와 같은 파토스적 한계를 초극하고 있는 것 같지는 않다는 점에서 그 궤를 같이 한다고 할 수밖에 없다.

그럼에도 불구하고 우리가 천착해야 할 것은 비록 감성적 저항성에 그친다고 할지라도 자기 열정의 자기 토로가 가지는 카타르시스적 비장미까지를 백안시할 수는 없다는 점이다. 이것은 20년대 시를 관류하는 감상성, 퇴폐성, 저항성에 대한 함목적성적인 정서의미에 대한 포괄적 개념이라 할 만하다.

카타르시스란 아리스토텔레스 시대부터 있어 온 시학의 큰 개념이다.

비극은 엄숙하면서 동시에 어떤 크기를 가지며, 그 자체로서도 완결된 하나의 행위의 모방이다. 그것은 쾌감을 자아내는 아름다운 언어로 쓰여지며, 작품의 각 성질은 각 부분에서 독립하고 있으며, 그것은 서술 형식으로서가 아니라 극 형식을 취한다. 동시에 그것은 연민과 공포에 의해서 그러한 감정의 카타르시스를 행한다.²⁸⁾

결국 파토스의 시학은 연민과 공포에 의한 세계 인식에서 비롯된 것이며, 이는 개성적 카타르시스의 극적 자기 표출을 동반한다는 결론에 이른다.

27) C. M. Bawra, *Poetry and Politic*, 1900~1960(Cambridge University Press, 1966), p.92.

28) Aristoteles, *Poetica*, Chap.VI.

IV. 마무리-카타르시스적 개성의 시학

시를 원초적인 대화의 일종이라 할 때, 시적 화자의 어조는 서정적 자아의 주체가 되므로, 대상에 대한 발화의 태도나 목소리가 표현론적 관점에서 어떻게 나타나느냐에 따라 시적 메시지로써의 의미성이 달라진다.

시적 화자의 어조와 표현론적 관점에서 볼 때, 1920년대의 우리 현대시는 크게 세 가지 측면에서 그 위상 설정의 문제성이 제기된다.

첫째가 탐미적 감상성의 문제요, 둘째가 도피적 퇴폐성의 문제요, 셋째가 감상적 저항성의 문제다.

필자는 이 세 가지를 포괄할 개념으로 '파토스의 시학'을 도입하기로 하였다. 파토스는 불운, 방황, 갈등, 고뇌, 걱정 등의 병적 상태라는 어원적 의미를 가지는 용어로, 슈타이너에 의해 시학의 한 근본 개념으로 등장하였다.

이후 부정적인 면과 긍정적인 면이 서로 대립하면서 그 가치 설정의 문제가 제기되어 왔던바, 1920년대의 우리 현대시는 지나치게 부정적인 병리현상에만 치우친 나머지 일방적인 통설과 통념에 의해 밀쳐져 있었던 것이 사실이다.

필자는 이러한 사정에도 불구하고 여러 측면에서 상당한 긍정론이 대두되고 있음을 간과할 수 없었다.

그 결과를 간추리면,

첫째가 타성에 젖어 화석화한 전통과의 단절을 통해 광분하게 흘러 넘치는 개성적 표현론이 대두되었다는 점,

둘째가 감출 것 가릴 것에 대한 금기를 깨뜨리고 대담한 자기 토로를 통해 카타르시스적 감정의 해방을 부르짖었다는 점,

셋째가 비록 감정적 저항성이라고는 하나 대립과 갈등의 구조를 과감하게 터뜨림으로써 민족 감정과 겨레 정서의 강렬성을 대변하였다는 점 등이라 하겠다.

말하자면 전통의 단절, 감정의 해방, 개성적 자기 표출이 긍정론의 요체인 셈이다.

결국 1920년대 우리 현대시의 한 위상은 이때까지의 소극적 부정적 시각이 아닌 적극적 긍정적 차원에서 재조명해 볼 때, 그것은 바로 우리 현대시가 오

랜 타성의 낡은 껍질을 벗는 한 계기가 되었음을 인정해야 할 것이며, 그래서 필자는 이를 두고 '카타르시스적 개성의 시학'이라 이름하기로 하였다.

주제어: 파토스, 시적 화자, 어조, 표현론, 감상성, 퇴폐성, 저항성, 카타르시스, 개성, 시학

참고문헌

- 『개벽』 70호, 1926. 6.
『백조』 제2호, 1922. 5
『백조』 제3호, 1922. 9.
『장미촌』 창간호, 1921. 5.
『장미촌』 창간호, 1921.5.
『폐허』 1호, 1920. 7.
『한국시대사전』, 을지출판공사, 2002. 5. 20.
김용직의 『한국현대시연구』, 일지사, 1974.
김준오, 『시론』, 삼영사, 1997.
김창근, 「상징주의의 수용에 따른 한국 초기시의 상상력 분석」, 『동의논집 제5집』, 동의대학, 1981.
김창근, 「우리 현대시의 항일저항적 성격」, 『새얼어문논집』, 동의대학교, 2000. 12.
김창근, 「한국 현대시의 모더니즘적 성격」, 『동의어문논집 제10집』, 동의대학교, 1997.
조동일, 『고전문학을 찾아서』, 문학과 지성사, 1979.
조병화·서동철, 『한국현대문학사』, 유림사, 1981.
조연현, 「제4장 근대문학의 전개」, 『한국현대문학사』, 현대문학사, 1956.
홍문표, 『현대시학』, 양문각, 1987.
Aristoteles, Poetica, Chap.VI.

- C. M. Bawra, Poetry and Politic, 1900~1960(Cambridge University Press, 1966)
- Cleanth Brooks, Modern Poetry and Tradition, (The University of North Carolina Press, 1965)
- E. A. Poe, The poetic Principle,
Gaston Bachelard, 김현 역, 『몽상의 시학』, 홍성사, 1982.
- Martin Heidegger, Existence and Being, Werner Brock 역편,(Gateway, 1965)
- Martin Heidegger, Hölderlin and the Essence of Poetry, 김진국 편역, “월드
린과 시의 본질”, 『문학현상학의 이론과 실제』, 명진사, 1980.
- P. Wheelwright, Metaphor and Reality, (Indiana University Press, 1973)
- Paul Hernadi, Beyond Genre, (Cornell University Press, 1972)

<Abstract>

Poetics of Pathos

- A Cathartic Phase of Modern Korean Poetry in the 1920s -

Kim, Chang-Keun

In the light of the tone of the poetic narrator and expressive theory, modern Korean poetry in the 1920s is divided into three phases. The first phase is aesthetic sentimentalism, the second decadence of escapism and the third sentimental resistance. “Poetics of Pathos.” in this paper, is a comprehensive concept which includes the above three phases.

Etymologically pathos means a misfortune, an agony or a violent emotion and Steiger introduced the term into literature for the first time. Applied this into the poetry, the following reversed value system can be drawn : disconnection with the fossilized tradition, liberation of emotion, individual liberty and self-expression.

Ultimately a phase of the modern Korean poetry in the 1920s, not from the negative but from the positive level, became a momentum to take off from the stereotyped habit. This is so called “Poetics of Cathartic Individuality.”