

조근옥의 미니멀리즘 시시집
조근옥의 미니멀리즘 시시집

버새

조근옥 지음
조근옥 지음

주 근옥

충남대학교 대학원 국어국문학과 졸업(문학석사)
대전대학교 대학원 국어국문학과 졸업(문학박사)
대전대학교 국어국문학과 전 겸임교수, 충북대학교 전 강사
저서: 「한국시 변동과정의 모더니티에 관한 연구」(시문학사: 2001), 「석
송 김형원 연구」(도서출판 월인: 2001)
시집: 「산노을 등에 지고」(시문학사: 1987), 「감을 우리며」(시문학사:
1988), 「번개와 장미꽃」(새미: 1998), 「바퀴 위에서」(시문학사: 2001),
「갈대 속의 비비새」(현대시: 2002)

번역:

A.J.Greimas, Structural Semantics
A.J.Greimas, On Meaning
Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille, The Epistemology of
Passions
Cynthia Whitney Hallett, Minimalism and Short Story
Warren Motte, SMALL WORLDS—Minimalism in Contemporary
French Literature
Warren Motte, Jacques Jouet's Soul
Stephen Crane, The Open Boat
Amy Hempel, In a Tub
Amy Hempel, In the Cemetery Where Al Jolson is Buried
Mary Robison, Kite and Paint
Ernest Hemingway, Hills Like White Elephants
Walt Whitman, Democratic Vistas
臼井吉見(うすい よしみ), 形式主義文學論争
正岡子規(まさおかしき), 叙事文

기타: 주근옥의 문학세계—환원적 다원성의 생동감

공저(김용직 송재영 홍희표 이승원 구수경 송기섭 송기한 장수의 최예열
금동철 김현정 남기택 윤종영 김윤정 김승민 김교식 민명자 박슬기 林陽子)

홈페이지

한국어: <http://www.poemspace.net/>

프랑스어: <http://www.illustrer.net/>

영어: <http://www.clinamen.co.kr/>



서언

—한국문학의 판단중지(Epoche)를 위하여

주 근옥

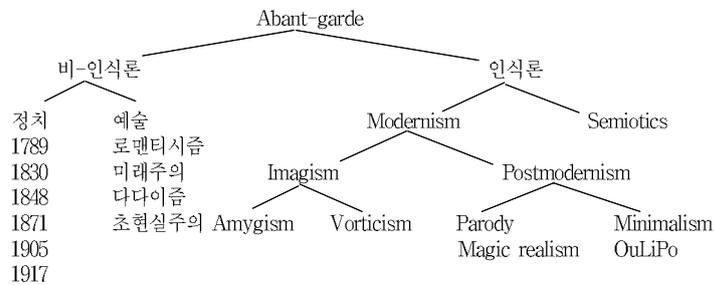
1898년, 이승만의 신체시 “고목가”로부터 출발한 한국의 현대문학(Contemporary Korean Literature)이 110년을 넘어서게 되었다. 그럼에도 불구하고 한국문학은 아직도 “자유시(Free verse)”를 현대시(modern poem)의 절대조건으로 믿고 있는 것이 부인할 수 없는 현실이 되고 있다.

그러나 자유시는 Elegiac Stanza, Ballad Stanza, Short Metre, Long Metre, Ode, Rondeau, Villanell, Triolet, Sonnet, Blank verse 등과 같은 시형식 중의 일종에 불과할 뿐이며, 또한 이것은 현대에 볼썽 나타난 것이 아니라, 엘리자베스 조(The Age of Elizabeth, 1558~1603; 셰익스피어 활동시기)의 서정시와 트루바두르(troubadour)¹⁾의 서정소곡과 그리스의 합창곡, 그리고 시편(The Book of Psalms)에서 찾아볼 수 있는 것이다. 우리는 이 고정관념부터 깨지 않으면 안 된다. 모더니티(modernity)는 시형식의 전환을 의미하는 것이 아니라 사고방식의 전환을 의미하는 것이다.

따라서 아방가르드(Avant-garde)를 자처하는 사람들이 비-인식론적인 선전(propagender)과 선동(agitation), 은유와 같은 수사의 방식으로 모더니티에 대해 외쳐대고 있지만, 그들의 외침은 2가지 관점에서 비판을 면치 못한다. 첫째, 정치적으로는 민족주의의 자폐성이 그것이다. 자폐성은 주변의 관점을 살피지 않고 자신의 생각만을 관철하려고 한다. 다시 말해서 민족문학의 우월성을 주장하지만, 이것은 칼날의 양면성과 같은 것이어서, 요리를 하거나 방어의 수단으로 사용될 때는 유용하지만, 타인이나 타민족을 공격하는데 사용되면 살인 무기가 된다. 나치즘, 파시즘, 군국주의, 시오니즘, 테러리즘 등이 그것의 예가 될 것이다. 이러한 극단적 민족주의가 아니더라도 1789년의 프랑스 대혁명, 차알스 부르봉의 복고왕조를 쓰러뜨린 1830년의 7월 혁명, 선거권 확대의 요구를 관철시키며 루이 필리프(Louis Philippe)의 정권을 무너뜨린

1) troubadour: 서정(은유) 시인. 11~14세기 무렵에 주로 프랑스 남부에서 활약함.

1848년의 2월 혁명, 1871년의 파리 코뮌, 1905년의 실패한 러시아 혁명, 1917년의 러시아의 볼셰비키 혁명(쿠데타라고 하는 것이 옳을 것이다) 등을 통해 생산된, 이데올로기가 직접적으로 표출된, 양단논법의 문학작품이 모더니티를 보유하지 못했던 것을, 선전·선동·은유가 아니더라도 주사(主辭)와 빈사(賓辭) 모두가 드러난 진리명제의 리얼리즘이었다는 것을, 한국문학은 타산지석으로 삼아야 할 것이다(Maksim Gorky의 작품 “밀바닥” 등은 볼셰비키·레닌·스탈린주의가 아니라 제1극화의 마르크스주의 리얼리즘의 작품. 정치적으로는 Lenin 그리고 원래 멘셰비키였으나 레닌의 쿠데타에 동조했던 Trotsky와도 다르게 분파한 Stalin·Zhdanov와 동조하고 있다). 물론 몽타주 기법을 채용한 세르게이 아이젠슈타인(Sergei M. Eisenstein, 1898~1948)의 영화 “전함 포템킨”이 있긴 하지만, 이는 몽타주의 인위성에도 불구하고 이데올로기의 발설을 억제하고 객관성을 실현하면서도 그 제1극화의 마르크스주의 리얼리즘을 능가하는 제2극화의 맥락을 보여줬기 때문에 어느 정도 성공을 거둔 예외가 될 것이다.



둘째, 예술에서의 로맨티시즘, 미래주의, 다다이즘, 초현실주의의 환상과 파괴성을 아방가르드라고 주장하는 사람들이 있는데, 로맨티시즘의 경우 흄(T. E. Hulme)에 의해 이미 부정되었고, 1910년대~1920년대 초까지 성행했던 후자의 경우, 다시 1950년대에 포스트모더니즘이라고 하는 명목으로 성행한 바 있지만, 이는 전자의 반복 또는 퇴행에 지나지 않은 것이며, 특히 그레마스(Algirdas Julien Greimas)에 의해 정신분열 증세라고 하는 비판을 받은 바 있다.

칸트(I. Kant), 헤겔(G. W. F. Hegel), 후설(E. Husserl)로 이어지는 인식론은 불

확실성²⁾을 추구하는 현대과학, 초월논리학, 르네 톰(René Thom)의 파국이론(catastrophe theory)과 조지 불(George Boole)의 수리논리학의 기호체계인 Boolean algebra(불 대수) 이론 등의 현대수학을 포섭하면서 트라이앵글과 같은 최고 정점의 상위어로 작용한다. 따라서 이것의 하위어로는 모더니즘과 기호학(semiotics; semiology는 전자의 하위개념이다)으로 분할된다.

먼저 모더니즘의 경우, 이미지즘과 포스트모더니즘으로 분할되고, 이미지즘은 "Amygism(Amy Lowell)"과 "Vorticism(Ezra Pound)"으로 분할된다. 시각적 요소와 청각적 요소 둘 다 중요시했던 에즈러 파운드(Ezra Pound)는 이미지즘이 에이미 로우얼(Amy Lowell)의 경제적 지원을 받으며 차츰 정적인 로맨티시즘의 복귀로 흐르게 되자, 이러한 현상을 "에이미지즘(Amygism)"이라고 비난하며 이미지즘운동과 결별해 버렸다.

에즈러 파운드의 경우, "시는 산문처럼 문법에 맞게 정확하게 쓰여야만 한다. 그 언어는 고조된 긴장(단순성)에 의해 절약된 파울로부터 조금이라도 일탈해서는 안 되는 그래서 정제된 언어여만 한다. 거기에는 독서로 배워 발음이 잘 안 되는 말이 있어서도 안 되며, 완곡법이 있어서도 안 되고, 전도가 있어서도 안 된다. 그것은 모파상의 훌륭한 산문처럼 단순하여야 하며, 스탕달처럼 견고하여야만 한다. 거기에는 감탄사적인 것이 있어서도 안 된다. 벗어나 달아나는 말은 아무것도 없다. 부여된 말은 어리짐작의 빗댄으로 완성할 수 없으며, 이것은 말의 1차 개념(intention)이 되지 않으면 안 된다."고 한다. 그러나 산문처럼 단순해야 한다고 해서 운율이 있어서도 안 된다고 하는 것으로 착각해서는 안 된다. 키타가와 후유히코(北川冬彦, 1900~1990)의 경우 이 언급을 오해하여 실제로 산문이어야 한다고 주장했으며, 한국의 경우도 이에 동조하는 문인·학자들이 있다. 에즈러 파운드는 계속해서 "거기에는 상투적인 문구, 관용어구, 스테레오타입의 신문기사 투가 있어서도 안 된다"는 것, "두 다리 걸친 형용사("dled mosses dank; 축축한 혼탁한 이끼"와 같은)를 사용해서는 안 된다는 것, 다시 말해서 이미지즘은 "객관적인 것(미끄러짐이 없는 것, 직접적이고 명백한 것), 형용사의 과도한 사용이 없는 것, 실험을 허락하지 않는 은

2) 일리아 프리고진(Ilya Prigogine; 1917~2003)의 「확실성의 종말(LA FIN DES CERTITUDES)」을 참조하라. 그는 모스크바 태생으로 벨기에 브뤼셀의 브뤼셀 자유대학(Université Libre de Bruxelles)에서 화학을 공부했다. 산일구조, 복잡계, 비가역성에 대한 연구로 유명하다. 1977년 노벨 화학상을 받았다.

유가 없는 것, 솔직히 말하는 것”이라고 하고, “리듬에 있어서는 박절기(拍節器)의 시퀀스가 아닌, 음악적인 프레이즈(phrase, 화성에서 두 아티클레이션을 이음줄로 이은 것)의 시퀀스를 조직하는 것”이라고 하며, “상징주의자들의 상징은 1, 2, 그리고 7과 같은 산술상의 숫자처럼, 고정된 가치를 가지고 있다. 이미지스트의 이미지는 대수학의 a, b, 그리고 x의 기호와 같은 변화무쌍한 의미작용을 가지고 있다”고 언급한다.

그 후 이미지즘이 현실을 외면하고 예술을 위한 예술운동에 그치고 말았다고 비판하며 등장한 것이 포스트모더니즘이다. 이는 다시 패러디와 매직리얼리즘, 그리고 미니멀리즘으로 분할된다. 패러디(parody)의 경우 호르헤 루이스 보르헤스(Jorge Luis Borges)와 같은 작가가 있기는 하지만, 필자는 그 작가와 작품의 창의성에 깊은 우려를 갖고 있는 편에 속한다. 매직리얼리즘(magicrealism)의 경우, 권택영에 의하면, “포스트모더니즘은 모더니즘의 고급화된 예술양식, 개인 감흥의 질제와 달련, 그리고 아직도 소설이 무언가 진지한 도덕(moral, 증거는 없지만 확실히 존재하는 것, 즉 방향범주가 아닐까? —필자 주)을 전달하려 한다는 것에 대한 도전이었다”고 하며, 따라서 “긴즈버그와 친구였던 윌리엄 버로우는 「발가벗은 점심(The Naked Lunch), 1959」에서 섹스와 마약 등 환상적이고 에로틱한 세계를 저속한 어휘로 적나라하게 표출했다”고 언급한다. 그러나 이 또한 초현실주의와 다른 것이 있는가? 문예사조는 유행과 같은 반복이나 퇴행이 아닐 것이다.

이제 미니멀리즘(Minimalism)과 올리포(OuLiPo)만 남게 되었다. 전자는 현대시의 시발점 보들레르(Charles Baudelaire)에게 많은 영향을 끼친 포우(Edgar Allen Poe), 그리고 체호프(Anton Chekhov), 조이스(James Joyce), 사뮈엘 베케트(Samuel Beckett), 헤밍웨이(Ernest Hemingway), 해롤드 핀터(Harold pinter)와 같은 다양한 작가들로부터 추적될 수 있다. 그 중에서도 특히 체호프가 포우의 효과의 원리와 공통된 이야기의 결말 또는 의도의 의미를 갖고 있는 것으로 나타냈던 말, “연극의 무대와 같은 단편소설은 무대의 약속과 같은 규칙을 가지고 있다. 나의 직관은, 소설 또는 이야기의 결말에, 독자를 위하여 전체 작품의 인상을 교묘히 농축하여야만 한다.”고 한 그 말에 이어서, 1932년, 헤밍웨이는 이러한 소견이 성공적인 소설의 방법과 구성과 관련되고 있음을 피력했다.³⁾

3) Cynthia Whitney Hallett, 「Minimalism and Short Story-Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison」(New York: The Edwin Press, 1999) 참조.

만약 산문의 작가가 그 자신이 쓰고 있는 것에 대해, 그가 알고 있는 것을 생각할는지 모르는 것에 대해, 그리고 독자에 대해 충분히 알고 있다면, 만약 작가가 진실로 충분히 알고 있다면, 작가가 충분히 진술했던 것만큼 강하게 이러한 것의 감정을 갖게 될 것이다. 빙산 운동의 장엄함은 물 위에 존재하는 것의 1/8이 아니라 물 아래의 8에 기인한다.

헤밍웨이가 여기서 토로하고 있는 “빙산의 일각(tip of iceberg)”의 효과, 그 갈등적 정서 상태와 의사소통하는 방식보다 더 많이 느끼는 그 기법에 대해, 에이미 험펠(Amy Hempel)은 다음과 같이 언급한다. “당신의 작품 안에 보고되지 않은 많은 경험이 실제적으로 페이지 위에 나타난 것보다 더 중요하다. 흔히 이야기의 정서적 초점은 기술되지 않은, 또는 이야기 안에 귀착되어 있는, 다시 말해서 그 밑에 깔려있는 어떤 사건이다.” 그리고 신디아 휘트니 할렛(Cynthia Whitney Hallett) 또한 여기에 덧붙여 언급한다. “요컨대, 작가는 독자가 적어도 생각되었지만 실제적으로는 주어져있는 것으로부터 추측하고 있는 어렴풋한 하나의 가능성을 갖도록 조심스러우면서도 충분히 그 빈공간의 틀을 어떻게 해서든지 짜 맞추지 않으면 안 된다. 언급된 모든 것 안에는 적어도 반영 또는 함축(비유적 어떤 형식)으로도 언급되지 못한 모든 것을 담아야 한다. 흔히 독자에게는 하찮은 일 또는 사건 같은 것으로서의 사실적인 보고로 여겨지는 것 같은 것으로 주어진다. 비록 최후의 변형이 외부의 실재성을 닮았을지라도, 그 표상적 방법은 단지 외면적으로 언급된 세부묘사만 하고 있는 것이 아니라 그보다 더 많은 이야기가 있다는 것을 암시한다. 일반적으로 미니멀리즘 또는 단편소설의 장인들은, 때로는 부연하고, 때로는 사라지게 하고, 때로는 변형시킬 줄 아는 창조적 재능을 공유한다. 그들은 의견상으로는 긴장 없이 의식적으로 확실한 직조법을 성취할 수 있는 능력을 가지고 있다.”

따라서 헤밍웨이의 “흰 코끼리 같은 언덕(Hills Like White Elephants),” 레이몬드 카버(Raymond Carver)의 “부탁이니 제발 조용히 해줘(Will You Please Be Quiet, Please?),” 그리고 “사랑에 대해 말할 때 우리들이 하는 이야기(What We Talk About When We Talk About Love)”와, 에이미 험펠(Amy Hempel)의 “알 졸슨(Al Jolson)이 묻힌 묘지에서(in the Cemetery Where Al Jolson is Buried)”와 “욕조 속에서(In a Tub),” 메어리 로비슨(Mary Robison)의 “연과 그림물감(Kite and Paint)”과 같은

단편소설에서, 그리고 사뮈엘 베케트의 “고도를 기다리며(En attendant Godot),” “숨소리(Breath)”와 해롤드 핀터의 “일터에서의 고충(The trouble in the Works)” 등의 희곡에서 이것을 확인할 수 있다.

프랑스의 미니멀리즘이라고 할 수 있는 올리포(OuLiPo)의 경우, 1960년 11월 24일, 초형이상학(Pataphysique)의 조합(組合, the Collège)과 실험문학연구소(Séminaire de littérature expérimentale)의 타이틀을 단 분과위원회로 발족되었다. 그러나 두 번째 모임에서, 이 최초의 명칭은 슈미트(Albert-Marie Schmidt)의 제안에 의해 오늘날의 모습, “잠세적인(가능성의) 문학의 공동 작업실(Ouvroir de Littérature Potentielle),” 또는 “OuLiPo”로 바뀌었다. 그러나 그 아이디어는 소그룹이 9월에 국제문화센터 스리지-라-살(Cerisy-la-Salle)에서 레이몽 크노(Raymond Queneau) 작품의 토론을 위한 세미나에서 만났던 그때, 첫 번째 모임의 대략 두 달 전의 그때 나왔던 것이었다. 이 세미나가 개최되고 있는 동안, 레이몽 크노와 프랑스와 르 리요네(François Le Lionnais)는 그 단체를 구상하고 있었던 것이다.

그 후 10년 동안, 올리포는 그룹으로서의 활동이 아주 미약했다. 분과위원회로서의 그들은 1961년에 그들의 작품을 초형이상학의 조합에 보고했다. 게다가 탕 멜레(Temps Mèlés, 프랑스인)는 1964년 올리포에 수익금을 기부했고, 벨기에 라디오는 올리포의 모임을 보도했다. 그러나 그 멤버들은 이 몇 해 동안 개인적으로 활동했었던 것이며, 전체로서의 그 그룹은 표현 일부의 선집인 잠세적인(가능성의) 문학(La Littérature Potentielle)의 출간과 함께 드러나기 시작했다.

이들에게서 주목되는 것은 그들 회원이 문인은 물론 수학자, 과학자, 엔지니어 등으로 구성되어 있다는 것이다. 이로 인하여 문학과 수학의 접목을 실험하는 사람들이라는 명칭이 붙기도 하였다. 따라서 창립 멤버 중의 한 사람인 장 레스퀴르(Jean Lescure)가 고안한 올리포의 기법 “N+7(프랑스어로는 “S+7”에 대해, 다음과 같은 오해를 일으키기도 한다. “두 번째 방법은 이른바 <자동 전환 방법>으로서, “S+7”라고 명명한다. 이 방법은 어느 텍스트를 선정하여 그 텍스트의 명사들을 사전에 나오는 일곱 번째의 명사로 대체하여 전혀 다른 시 텍스트를 만드는 것이다(허정아, 불어불문학연구 제55집, 프랑스 현대시와 매체의 활용, P. 707).” 이 언급은 다음과 같은 자크 쥐웨(Jacques Jouet)의 언급과도 상당히 다르다.

“나는 시, 즉 기술적인 시를 쓰기 위하여, 침부된 질문(만약 그것을 이행하는데 동의한다면)을 사용할 것이다. 그것은 내가 만들 수 있는 것과 마찬가지로 비정적인(객관적인) 것이 될 것이다. 즉 내 임의로 판단하지 않고, 평가하지 않을 것이다.”

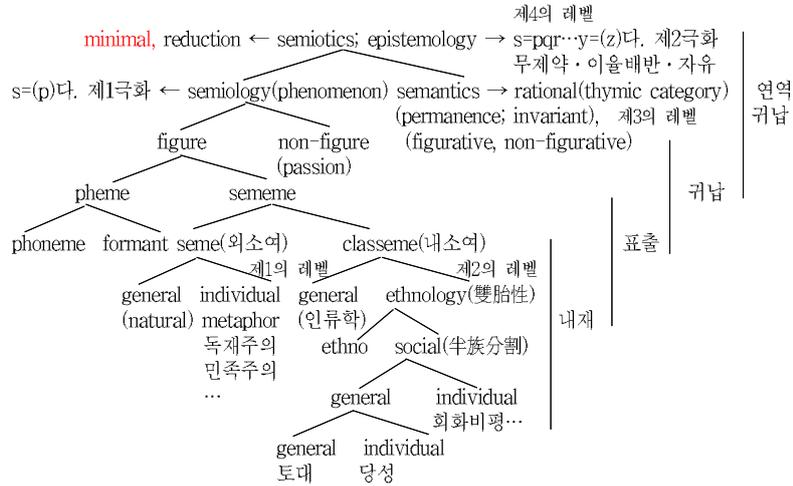
이와 같이 오직 객관적으로만 기술할 것이라고 한다. 즉, “빙산의 일각(tip of iceberg)”과 같은 방식이라고 볼 수 있다. 물론 이러한 관점은 에즈러 파운드가 언급한 객관성과 맥락을 같이 하는 것이며, 수학과와 접목이 아니라 르네 톰(René Thom, 1958년에 수학에 있어서의 노벨상이라고 하는 필즈상을 수상했다)의 파괴이론(catastrophe theory), 조지 불(George Boole)의 불 대수(Boolean algebra), 쿠르트 괴델(Kurt Gödel)의 “형식적 공리계는 그 공리 자체와 그것의 부정어는 것도 증명될 수 없다는 하나의 명제를 포함하고 있어야 한다”는 정리와 같은 현대 수학과 논리, 과학에서의 바로 그 초수학·초월논리·불확실성과 같은 변수와 역설을 문학에서의 기법과 같은 맥락으로 보고 있는 것이라 할 수 있다(에즈러 파운드는 vorticism에서 시에 대하여, “나는 내가 의미하는 것을 수학으로 가장 잘 설명할 수 있다.”고 언급하고 있다).⁴⁾

이러한 맥락을 착각하고, 쿠르트 괴델(Kurt Gödel)의 정리를 앨런 매디슨 튜링(Alan Mathison Turing)은 컴퓨터 영역으로 확장시켜, 튜링 기계(Turing machine)라고 하는 이론적인 자동기계(이것은 초현실주의의 자동기술과도 다르다)를 발명했는데, 그 방법이 “N+7 machine”인 것이다.

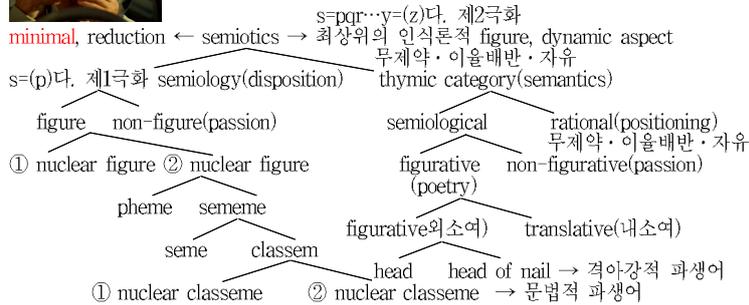
컴퓨터는 칸트의 “무제한의 자유의지·이율배반·가상세계”가 지향적으로 구성해가는 관점, 즉 물자체가 수동적으로 표상(경험론적; variation)되지만 다시 연역적(합리론; invariant)으로 구성해가는 구성설(構成說)의 관점,

4) 소용돌이파(Vorticism), 에즈러 파운드(Ezra Pound), 전 홍실 역, “우리는 데카르트, 또는 ‘해석 기하학’에 다가왔다. 공간은(사람이 하나 또는 그 이상의 평면들로 구성된 형태를 다루고 있는지에 따라서) 둘 또는 세 개의 축에 의해 분리된 것으로 생각된다. 사람은 일련의 좌표에 의하여 점들을 이러한 축에 귀결시킨다. 언어가 주어질 때, 사람은 「실제로 창조할 수 있다」. 이리하여 우리는 $(x-a)^2+(y-b)^2=r^2$ 의 방정식이 원을 지배한다는 것을 배운다. 그것은 원이다. 그것은 어느 특수한 원이 아니다. 그것은 어떠한 원이며 모든 원이다. 그것은 원이 아닌 그 어느 것도 아니다. 그것은 공간과 시간의 제한을 벗어난 원이다. 그것은 공간과 시간으로부터의 해방 속에 완전 속에 존재하는 보편적인 것이다. 수학은 해석학에 이르기 전까지는 시시하기 짝이 없다. 그러나 해석학에서 우리들은 형태를 다루는 새로운 방법을 접하게 된다. 이 방법으로 예술은 인생을 다룬다. 예술과 해석기하학 사이의 차이점은 소재의 차이에 불과하다. 예술은 인생과 인간 의식이 형태들과 숫자보다 더 복잡하고 재미있는 것에 비례해서 보다 재미있게 된다.”

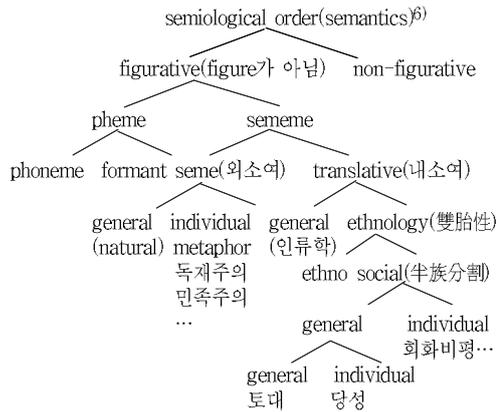
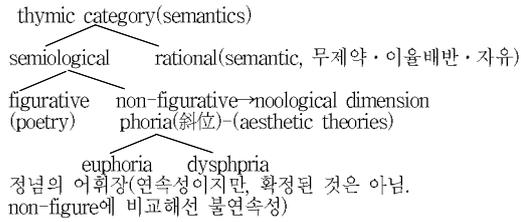
해결의 변증법적 운동의 관점, 그리고 후설의 판단중지와 동시에 구성해 가는 묘기의 지향적(자발적), 다시 말해서 빈사(술어)적인 환원의 관점, 그 레마스의 방향적(芳香的) 범주(thymic category)를 결코 표현할 수 없다는 것을, 앨런 매디슨 튜링은 미처 이해하지 못했던 것 같다.



* 여기서의 rational은 reason(理性)이면서도 rational(悟性)이다. 그리고 “표출/내재”=semiology에서는 “표출(figure)/내재(sememe),” semiotics에서는 “표출(figure)/내재(sememe+thymic category)”이다. 5)



5) 주근옥, “50년대의 사회적 배경과 주요 시인의 시적 특성,” 『개신어문연구』 제30집(2009. 12. 30)의 'semiotics'의 도표 참조.



6) thymic category(방향적 범주): 덧차원의 반물질(反物質, antimatter)과 비교해 보라. 상대성이론에 의하면 어떤 물체가 정지해 있을 때 그 에너지는 $E=mc^2$ 이다. 그리고 물체가 움직이면 이 정지에너지에 운동에너지가 더해져야 하므로 에너지는 항상 mc^2 보다 크거나 같아야 한다. 따라서 디랙(Paul Adrian Maurice Dirac, 1902~1984) 방정식 " $(i\gamma^\mu \partial_\mu - m)\psi = 0$ "을 풀 결과와 비교해 보면($E \geq mc^2$ 또는 $E \leq -mc^2$), 첫 번째 관계식은 상대성이론과 잘 일치함을 알 수 있다. 그런데 문제는 두 번째 관계식인 $E \leq -mc^2$ 이다. 이에 의하면 전자의 에너지가 음수인 것도 가능해야 한다. 에너지가 음수라니? 어떻게 그럴 수가 있지? 그리고 그냥 음수도 아니고 정지에너지에 음의 부호를 붙인 것보다 작아야만 한다니 무언가 잘못되었음이 분명하다.

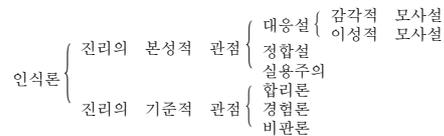
$E = mc^2$	전자가 가질 수 있는 에너지	상대성이론과 일치
$E = 0$		
$E \leq -mc^2$	전자가 가질 수 있는 에너지	예상하지 못했던 음의 에너지

디랙 방정식을 풀었을 때 전자가 가질 수 있는 에너지

보통사람이라면 여기서 포기했을 것이다. 그러나 디랙은 자신의 방정식이 수학적으로 너무 아름다워서 결코 틀릴 수가 없다고 확신했다. 그리고 음의 에너지에는 우리 우주의 깊은 비밀이 숨어있을 것이라고 믿었다. 그렇다면 디랙은 과연 이 음의 에너지 문제를 어떻게 해결했을까?

노트: 위의 도표는 아래의 도표에 근거하고 있다. 따라서 감성은 구조에서 이동하거나 초월한 것이 아니라 총체구조 안 현상계의 하위개념이며, 초월은 이성계가 현상계를 초월한 것을 말하는 것인데, 그렇다고 해서 그것이 총체구조를 초월하는 것은 아니다.⁷⁾

2. 우리의 일상생활은 인식을 전제로 한다. 길을 걷는데도 이것이 차도가 아니라 인도임을 알고 신호등을 식별하고 사람이나 차를 피하고 또 지금 걷는 이 길이 어디로 가는가를 알고 있다. 이런 여러 인식이 전제되지 않고는 단 한 가지 행동도 할 수 없다. 그러나 이러한 인식에는 아는 자와 알려지는 것이 있게 마련이다. 다시 말해서 인식에는 인식의 주관과 객관이라고 하는 두 가지 요소가 있는 것이다. 그리하여 인식한다는 것은 주관이 객관 즉 대상을 인식하는 것을 말하며, 이때 우리의 관심은 대상을 향하고 있다. 그러나 우리는 이 관점을 대상으로부터 인식 자체로 옮길 수도 있다. 이러한 인식론은 전통적으로 다음과 같이 대별한다(金麗壽·車仁錫·韓奎淑, 『哲學概論』(서울: 한국방송통신대학교 출판부, 1985), pp. 5~13. 참조).



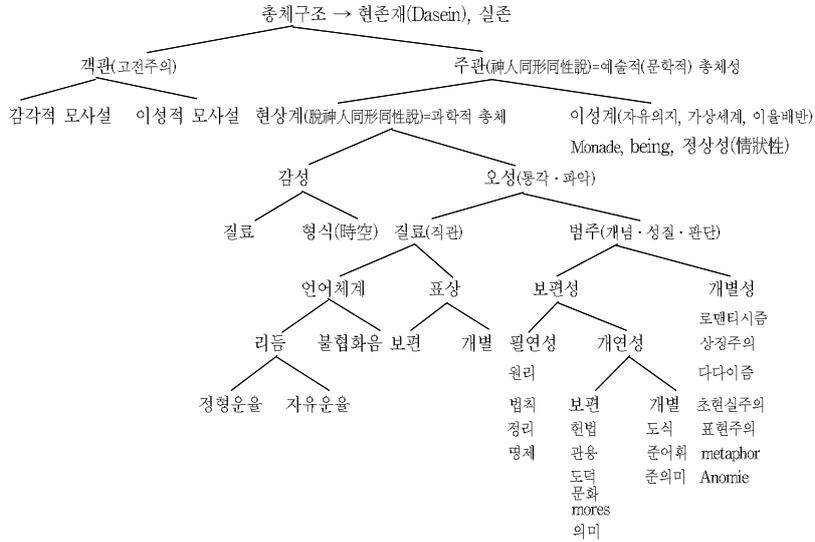
그러므로 근대성, 현대성, 또는 계몽이라는 용어로 혼란스럽게 사용되고 있는 모더니티의 문제를 이러한 맥락에서 천착해 본다면, 쉽게 그 매듭이 풀리

거기에서 발견한 우주의 비밀은 무엇일까? 그리고 그 비밀은 반물질과 어떤 관계가 있는 것일까? 이에 대해 알아보기 위해 우선 준비 작업으로 파울리의 배타원리(Pauli's principle; 1924년 W. 파울리에 의해 발견된 법칙으로 다수의 전자를 포함하는 계에서 2개 이상의 전자가 같은 양자상태를 취하지 않는다는 법칙으로 배타원이라고도 한다. 이 원리를 바탕으로 원자의 전자껍질 구조 개념이 확립되었다. 남녀와 같은 초대칭을 상상하라)를 떠올려보자. 이에 의하면 전자는 한 상태에 두 개가 같이 있을 수 없다. 쉽게 말을 바꾸면 같은 위치에 여러 개의 전자가 모여 있을 수 없다는 말이다. 어찌 보면 당연한 얘기이기도 하다. 사람 여러 명이 몸을 겹쳐 같은 장소에 있을 수는 없는 것 아닌가. (만약 이게 가능하면 사람으로 콕콕 들어찬 만원 버스나 지하철에서 시달릴 이유도 없을 것이다) 이런 얘기가 전자에서부터 적용된다고 생각하면 된다.

다락이 알아낸 비밀을 이해하기 위해서는 한 가지 사전 지식이 더 필요하다. 요즘만 말한다면 전자가 현재 자신이 가지고 있는 에너지보다 낮은 에너지 상태가 비어있는 것을 발견하면 거의 순식간에 그 낮은 에너지 상태로 떨어져버린다는 것이다. (무슨 얘긴지 모르는 사람들을 위해 아주 대강 설명하면 공중 높은 곳에 떠 있는 공은 땅으로 떨어질 수밖에 없다는 것과 비슷하다) 그리고 처음과 나중의 에너지의 차이에 해당하는 빛을 내보낸다. 이것이 바로 불이 났을 때 활활 타오르는 불꽃이 보이는 원리이기도 하다. (가능하다면 재앙일 수도 있다) 다른 한편, 이러한 상태의 역현상, 즉 방출이 아니라 반물질이 에너지를 획득하게 된다면 어떻게 될까? 물질의 진동처럼 물질과 반물질 간의 진동도 가능할까? 적어도 언어의 세계에서만은 그것이 가능한 것 같다. -김찬주, “반물질이 존재한다고?” 참조. (역주)

7) 주 근옥, “시의 모더니티에 관한 일고,” 『호서문학』 통권 제33호(2004)와 “Ⅲ. 시의 모더니티에 대한 에포케와 탐색,” 『한국시 변동과정의 모더니티에 관한 연구』(서울: 시문학사, 2001), pp. 137~234. 참조.

지 않을까 하는 생각이다.



그리고 “S+7”의 “7(seventh)”이라고 하는 것은 화성학(harmonics)의 제7음· 이끄림(leading note)을 의미한다고 보아야 할 것이다. 다음의 음으로 이끌어 가는 작용을 하는 음을 말하며 도음(導音)이라고도 한다. 으뜸음의 반음 아래에 있어서 으뜸음을 이끌어내는 음이기도 하다. 특히 음계 중에서 중심이 되는 음을 향하여 위로 끌어가는 음을 상행이끄림(aufwärtsführendwe leitton)이라 한다. 그 음정은 일반적으로 반음이고, 서양의 장음계에서는 제7음을 일컫는다. 다시 말해서, 7은 사전의 일곱 번째의 의미가 아니며, 컴퓨터가 결정하는 것도(See. [The N+7 Machine](#)) 아니고, 으뜸음을 이끄는 온음계의 일곱 번째 음조의 단계인 것이다(그레마스 제5음· 딸림음 [dominant]을 제7음과 같은 방식으로 인용하고 있다). 즉, 자연언어의 변형(variation)· 길항작용(拮抗作用, antagonism)· 2치화(二值化, binarization)· 사위(斜位, phoria)의 의미를 말한다. 따라서 날자 변경선 상에서 양팔을 벌리고 서면 어제와 오늘이 하나의 몸체인 것과 같은 증명사(中名辭, mean)이면서도 대척점(對蹠點) 또는 N과 S 양극단의 한 극으로만 표출되는, 그러면서도 교류발전처럼 교류하는, 연동하는, 양끝이 접속되어 있다는 점에서는 분명히 단혀 있는 데도 사실은 열려

있는 클라인의 항아리(Klein's bottle)와 같은, 뫼비우스의 띠(Möbius strip)처럼 꺾
 짝 놀라게 하는, 귀납법과 연역법의 종합인 그레마스의 기호학·위의 도표를
 한 마디로 요약하면, 확실하면서도 불확실한 명제를 다루는 학문이라고 할
 수 있을 것이다.

모든 사람은 죽는다.

소크라테스는 사람이다.

고로 소크라테스는 (죽는다).

—“실례; You haven't see it! No, I have. 즉, No=(Yes)”⁸⁾

— $y=f(x) \rightarrow$ Ferdinand de Saussure(Semiology의 차원)

— $y=f(x^n) \rightarrow$ Algirdas Julien Greimas(Semiotics의 차원)

8) A. J. Greimas, Trans. by Daniel McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie
 『Structural Semantics』(Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983), pp. 242~
 243. “다른 한편, 만약 금지(\overline{a})가 수락(a)의 부정형식이라고 한다면, 금지(\overline{a})를 부정하는 위반
 ($\overline{\overline{a}}$)과 상응하는 수락(a) 또한 전적으로 부정적인 것이 아닐 것이지만(왜냐하면, \overline{a} 도 $\overline{\overline{a}}$ 를 부정
 하고, a도 $\overline{\overline{a}}$ 를 부정하고 있으니까, 즉 $\overline{\overline{a}}=a$ 이니까-역주), 그러나 그것은 금지(\overline{a})와는 역으로
 행동하려고 하는 의지(will)를 포함하고 있기 때문에, 금지(prohibition)의 연기일 것이다. 그러므
 로 금지(\overline{a})이면서도 지령(비a)인 위반($\overline{\overline{a}}$)은 애매한 텃이다(비a \neq $\overline{\overline{a}}$ 임에도 불구하고, \overline{a} 도 $\overline{\overline{a}}$
 를 부정하고, a도 $\overline{\overline{a}}$ 를 부정하고 있어, 비a= $\overline{\overline{a}}$ 가 되므로-역주).

a. 수락(a)과의 관계에서, 금지(\overline{a})는 수락의 부정이다.

비a(지령; 수락의 부정) vs $\overline{\overline{a}}$ (금지)

b. 금지(interdiction)와의 관계에서, 위반($\overline{\overline{a}}$)은 지령(비a; 행동하도록 하는 명령)의 부정임과
 동시에, 부정의 부정이다(행동하지 말라고 하는 명령, 즉 금지 즉 \overline{a} 의 부정, $\overline{\overline{a}}$ 의 부정). 즉 다
 음과 같다.

$\overline{\overline{a}}$ vs $-(\overline{a})$

다시 말해서, 부정의 부정은 긍정의 유형이다(긍정적 no와 비교하라: “You haven't see it!”
 “No, I have. 즉, 표기는 No지만 내재적으로는 yes”).

$-(\overline{a}) = a$

이것은 위반($\overline{\overline{a}}$)이 지령(비a)의 유형이라는 것을 의미할 것이다. 비록 첫눈에 역설적인 것으
 로 보일지라도, 그 환원이 행위주를 고려함 없이 오로지 함수의 변형에 그 자신을 제한하는 한
 에 있어서는 이론적으로 타당하다. 행위주에 대한 고찰은 역설을 명료하게 밝힌다. 사실 위반
 ($\overline{\overline{a}}$)은 지령(비a)이며, 그것은 발신자의 부정을 포함하고 그를 위하여 수신자를 대신한다. 사실
 지령의 함수 안에서 발신자와 수신자의 동일화는 의지의, 자유의지적인 연기의 바로 그 정의를
 구성하는 것 같다.”를 참조하고, a에 대해서는 $A(\frac{a(\text{수락})}{\overline{a}(\text{지령})})$ vs $\overline{A}(\frac{\overline{\overline{a}}(\text{위반})}{\overline{a}(\text{금지})})$ 를 참조하라.

함수(function)와 비교해 보라.⁹⁾

괄호가 쳐지지 않은 명제 “소크라테스는 죽는다.”는 진리이고 확실하고 그렇기 때문에 리얼리티가 있는 것이며, 리얼리즘의 문학은 바로 이러한 명제를 충실히 추종하는 것일 것이다. 그러나 괄호가 쳐진 명제 “소크라테스는 (죽는다).”는 불확실하면서도 확실하다. 왜냐하면 비록 주사(主辭) “소크라테스는”만 발화되고 ”빈사(賓辭) “(죽는다)”는 괄호가 쳐어져 발화가 안 되어 있을 지라도, 대전제와 소전제에 의해 그것의 추론이 가능하기 때문이다. “Semiology” 차원의 이러한 외소여와 내소여의 2중 결합(dual syntagme; 이것은 사회적·계약의 제1극화이다)과 그 위에 방향범주(thymic category)를 더한 3중 결합(triple syntagme; 이것은 개인적·무계약의 제2극화이다)을 인식론 차원의 “Semiotics”라고 한다. 이러한 결합의 논리가 작품으로 표출될 때, 그리고 Vorticism이 놓쳤던 부조리의 현실을 정확하게 포착할 때, 포스트모더니즘이 되는 것이며, 이것을 대표하는 것이 미니멀리즘과 올리포인 것이다.

따라서 미니멀리즘과 올리포는 동정(同定) 되는 것으로서, 결국 그레마스의 기호학(Semiotics)에 기초하고 있음을 알 수 있다. 이러한 의미에서, 이제 우리는 로널드 슐라이어퍼(Ronald Schleifer)가 “프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)의 「언어의 감옥(Prison-House of Language)」은 사실상 그레마스로 시작해서 그로 끝을 맺고, 조나단 컬러(Jonathan Culler)의 「구조주의 시학(Structuralist Poetics)」은 주요한 장을 모두 의미론으로 충당한다.”고 한 언급과, “그레마스는 뜻대로 주물럭거릴 수 없는 매우 중요한 구조주의 이론가 중의 한 사람으로 남게 되었다.”고 한 언급에 동의하지 않을 수 없게 되었다.

하여 그의 「구조의미론(Structural Semantics: An Attempt at a Method)」과 「의미론선집(On Meaning-Selected Writings in Semiotic Theory)」 등의 기호학이, 한국 문학과 언어학은 물론 모든 예술과 학문의 장르에 걸쳐 판단중지(Epoche)의 토대가 될 것이라는 것을 나는 믿어 의심치 않는다.

9) $y=f(x)$; 변수 x 와 y 사이에 x 의 값이 정해지면 따라서 y 의 값이 정해진다는 관계가 있을 때, y 는 x 의 함수라고 한다. 또 x 를 독립변수, y 를 종속변수라고 하는데, 이것은 P. G. L. 디리클레에 의한 정의이다. 함수라는 말을 처음 사용한 사람은 G. W. F. 라이프니치였다. 함수라는 개념은 수학의 역사와 더불어 존재했다고 보아도 될 것이다. (역주)

蘇山書室에서
2013. 08. 11.

I. 소극시 (素劇詩)

그네

동틀 무렵
그네가 흔들린다.

한 쪽엔 엄마가
또 한 쪽엔 아기가

여자 아이 남자 아이
힘차게 날아오른다.

배배 감겼다가
풀렸다가 다시 꼬인다.

해질 무렵
그네가 눈개에 젖는다.

무대

스포트라이트가 던져지면
한 개의 점이든.

그 점이 커지면서
신생아에게 젖을 물리고 있는
엄마의 모습이 나타난다.

그 원이 줄어들면서
점이 되었다가 다시 커지면
숨을 거두고 있는 노파의 모습이 나타난다.

그 원이 또다시 점이 되었다가 사라지고
심장의 고동소리가 희미하게 들린다.

그 소리가 커지면서 고조를 이루다가
점점 작아져 사라진다.

얼굴

무대 중앙에서 조명을 받으며
남자 A가 객석을 향해
부동자세로 서있다.

그 뒤에 등을 맞대고 서있던
남자 B가 A를 중심으로
게걸음치며 원을 그린다.

그 원이 커져 그 끝에서
B가 몸을 굴리며 돈다.
점점 좋아든다.

조명도 따라서 좋아든다.
A의 등에 등을 맞대고 선다.
A의 얼굴만 동그랗게 남는다.

버스 정류장

정류장에서
여자가 버스를 기다린다.

한 대 두 대 세 대
해가 질 때까지 기다린다.

누굴 기다리세요?
애를 깜빡 잊고 내렸어요.

아침까지 서서 기다린다.
사람들이 여자를 에워싼다.

미아신고를 하세요.
아니, 천재니까 꼭 돌아올 거예요.

다시 해가 지고
또 해가 뜬다.

폭우

좌측 무대에서
남자가 첿바퀴를 돌리고 있다.
조명이 꺼지고

우측 무대에서, 깡통을 앞에 놓고
남자가 구걸을 하며 앉아있다.
조명이 꺼지고

다시 좌측 무대에서
빈 첿바퀴가 돌고 있다.
조명이 꺼지고

다시 우측 무대에
빈 깡통만 남아 있다.

조명이 꺼지고
빈 첿바퀴가 돌아가는 소리
빈 깡통에 빗방울 떨어지는 소리

1분 후, 객석에
천둥 번개와 동시
폭우가 쏟아진다.

멧돼지

무대 중앙에
돌기둥이 세워져 있다.

왼쪽에서 여자가
스포츠라이트를 받으며 기둥 뒤로 들어가서
오른쪽으로 나오면 나체다.

그 여자가 기둥 뒤로 들어가서
왼쪽으로 나오면 남자의 나체다.

그 남자가 기둥 뒤로 들어가는 순간
어둠이다. 두 발의 총성이 들린다.

오른쪽에
스포츠라이트가 던져지면
쓰러진 멧돼지다. 다시 어둠.

극장 위아래 사방에서
멧돼지의 신음 소리가 난다.

벽 구멍

무대 후면의 벽 구멍을
소년이 들여다보고 있다.
그 옆에 등이 굽은 노인이 서있다.

후면의 우측에서
검은 옷을 입은 사람이 나와
좌측 끝에 가 서서 박수를 친다.
소리는 나지 않는다.

흰 옷을 입은 두 번째 사람이
검은 옷의 옆에 가 서서 박수를 친다.
세 번째 검은 옷, 네 번째 흰 옷

한 줄이 끝나면
후면의 좌측에서 나와
또 한 줄을 채우고

흑백 흑백 흑백 흑백 흑백 흑백 흑백
모두 박수를 치고 있다.

소년과 노인은 보이지 않고
목소리만 크게 메아리친다.

보이니?
아니요.

부화

어둠 속에서
무언가 움직인다.

스포츠라이트가 던져지면
사람 크기 정도의 알이다.

조금씩 흔들리다가
금이 가기 시작한다.

순간 짝 갈라지는 알
빈속이다. 암전.

병아리 소리가
극장 안을 짹 채운다.

유기 견

정장 차림의 남자가
상자를 걸러 메고 등장한다.

그 상자를 세로로 세우고
발표문을 정중하게 읽는다.

조명이 꺼졌다가 들어오면
옆으로 서서 판서하며 강의한다.

조명이 꺼졌다가 들어오면
두 팔을 치켜들며 열변을 토한다.

조명이 꺼졌다가 들어오면
상자를 가로로 눕히고 그 위에 앉아있다.

조명이 꺼졌다가 들어오면
상자 위에 배를 깔고 누워있는 유기 견.

개줄

쇠고기 찻불시위
군중 속의 한 소녀
개 줄을 들고 두리번거린다.
항기야, 항기야, 항기야, 항기야,
소녀는 군중 속을 헤집고 달린다.
점점 작아져 찻불 속에 묻힌다.

2+1

2+1 표시가 붙어있는
요구르트 1개를 들고
그는 카운터로 가서 묻는다.
-1개 더 안 주나요?
-2개를 사야 1개 더 주는 거예요.
그는 터덜터덜 걸어 나온다.

빈 마당

대처로 다 나가고
빈 마당에 사내가
용기를 갖다 놓는다.
대문으로 들어와 뒷문으로 나가고
뒷문으로 들어와 개구멍으로 나가고
무너진 흙담을 밟고 넘어와
큰 용기 안에 작은 용기
큰 용기 앞에 더 큰 용기
딱 딱 들어찬 마당 용기 사이로
계걸음치며 요리조리 헤매다가
사내는 하나씩 들고 나간다.
빈 마당에 달빛이 쏟아지지만
자꾸 흘러넘친다.

수박

수박 한 통에 얼마랴가.
이천 오백 원짜런디.
이천 원만 주시게라.
이왕이면 삼천 원 받으쇼잉.
농담 말고 가져가시게라.
삼천 원 아니면
안 가져가겠당께.
이천 원이랴요.
삼천 원 받으라닝께.
당신에게서 안 사겠서라우.
눈을 부릅뜨고 서로 노려본다.
당신 돈 사람 아녀라.
깎아준다는디도 안 판다니.
두 사내가 수박을 밟고 서서 씹씩거린다.

더하기

사람들이 날 에워싸고
하나 더하기 하나는 몇입니까.
내가 답하기 전에 누군가 하납니다.
하나 더하기 하나는 몇입니까.
또 답하기 전에 누군가 하납니다.
하나 더하기 하나는 몇입니까.
사람들이 일제히 하납니다.
초등학교 일학년 은사
김경희 선생님께서 웃으며
하나 더하기 하나는 몇입니까.
나는 오십이 다 되어
처음 자신 있게
- 하납니다.

문

1

사내가

첫째 문에서 나와

둘째 문으로 들어가고

셋째 문에서 나와

넷째 문으로 들어가고

다섯째 문에서 나와

여섯째 문으로 들어가고

일곱째 문에서 나와

두리번거린다.

누군가

첫째 문을 열고 부르셨습니까

둘째 문을 열고 부르셨습니까

셋째 문을 열고 부르셨습니까

넷째 문을 열고 부르셨습니까

다섯째 문을 열고 부르셨습니까

여섯째 문을 열고 부르셨습니까

일곱째 문을 열고 부르셨습니까

사내는 차례차례

쫓아가 무릎 꿇고 빈다.

그 분 어디 계십니까
손가락질만 해주십시오.
눈짓만이라도 해주십시오.
일곱 개의 문이 쾅 닫힌다.
사내는 금시 허물어진다.

2

어둠 속에서
초인종 소리가 울린다.
누구세요, 누구세요 하는 여자의 음성
다시 급하게 울리는 초인종 소리
나야 나, 나라니까.
나라니 도대체 누구세요.

서서히 무대가 밝아지며
상상의 아파트 현관문을 사이에 두고
두 사람의 모습이 나타나기 시작한다.
의심스러운 표정을 짓고 있는 여자의 얼굴
짜증스러운 표정을 짓고 있는 사내의 얼굴
그는 해고 근로자
노숙 생활을 하다가 돌아왔다.
여자가, 짜장면 아저씨니까.
아니 이 여자가 나와 당신의 남편 이역만
이역만, 이역만, 이름은 맞는데
목소리가 아니예요 .
이봐 그 동안 외박했다고 화가 난 모양인데

그럴만한 사정이 있었어, 급한 출장이었어.
그래도 아니에요, 저의 남편 목소리는
허스키가 아니에요 또랑또랑하거든요.
어제 한 숨도 못 자서 그래 목이 쉬었나봐.
그럼 내 이름을 대 보세요.
다시 짜증스럽게
이봐 하말순 여사 당신 뭐 잘 못 먹었어?
왜 이래 이거 당신 맛이 간 거야?
하말순 이름은 맞아요.
그럼 문을 열면 되잖아.
그래도 아니에요.
그럼 얼굴을 확인하면 되잖아.
여자는 잠시 머뭇거린다.
사내는 현관문을 탕탕 두드린다.
여자가 조심스레 상상의 현관문을 연다.
얼굴만 겨우 내밀고
사내의 얼굴을 바라보다가 문을 쿵 닫는다
놀란 가슴을 쓸어 담으며
모르는 사람예요, 가 주세요.
그렇지 않으면 경찰을 부르겠어요.
황당한 사내는 계속 문을 쿵쿵 두드린다.

바퀴 위에서

아내와 내가
연극 관람을 위하여
극장 문을 열고 들어서니까
어둠 속에서
안내 방송 소리만 들린다.

시민 여러분
지금 흉악범 셋이
시내로 잠입하였습니다.
이들은 양심 강탈 범으로서
사형 선고를 받고 복역 중
오늘 정오 형무소 담을 넘어
탈주하였습니다.
시민 여러분은 즉시 귀가하여
문을 꼭 잠그고
양심을 잘 간수하시기 바랍니다.
이들의 인상착의는
다음과 같습니다.
사십이 넘은 중년의 남자
그의 얼굴은 말같이 생겼습니다.
마른 편도 뚱뚱한 편도 아닌
그저 알맞게 단단한 체구이며

이름은 마가입니다.
육십이 될까 말까 한 남자
그는 비교적 뚱뚱한 편이고
머리가 벗겨졌으며
눈이 큰 것이 특징이며
이름은 우가입니다.
이십이 갓 넘은 청년
미남형이며 행동이 민첩합니다.
이들을 목격하신 분은
가까운 파출소나
경찰서에 신고하시기 바랍니다.

방송 소리와 섞여
기관차의 엔진 소리가 들린다.
이윽고 철문이 열리는 소리
무엇인가 툭 떨어지는 소리
어둠 속에서 킁킁거리는 소리
갑자기 손전등이 비쳐진다.
소리가 똑 그친다.
불빛이 뚜벅뚜벅 무대로 올라가
좌우로 비쳐본다.
불이 깜박거린다.
그는 손전등을 탁탁 두드리고
자기의 얼굴을 비춘다.
비로소 열차원임을 알 수 있다.
또 한 번 좌우를 훑고 퇴장

문이 드르륵 닫히는 소리
또 킁킁거리는 소리
기관차가 서서히 움직인다.
그 소리는 차츰 높아져
고조를 이루다가 천천히 낮아져
배음으로 깔리며 희미하게
무대의 운곽이 드러난다.

마가가 영금영금 기어 나오며
호박이 덩굴째 떨어졌다.
이게 바로 호박이라는 거야.
우가도 기어 나오며
아냐, 호박은 둥근 거야.
이렇게 모나지 않았어.
이보다 훨씬 작지.
마가가 그 트렁크 위에 앉아
아직도 때를 못 벗고 있어.
썩는 냄새가 나는 걸가죽을
못 벗고 있어.
저리 가 저리 가.
우가도 등을 맞대고 앉으며
고향은 얼마나 머냐?
그 따윈 알아 뭘 해.
우리의 정신은 고향에 있지.
지금 그걸 가지러 가는 거야.
구가가 갑자기 일어선다.

마가 우가, 놀라 펄쩍 뛰었다가
주저앉는다.
구가 말이 옳다, 그렇지?
그 그래, 그런 것 같기도 하다.
가만, 구가 말도 틀리다.
가지러 간다는 것은
다시 온다는 뜻도 포함돼 있어.
아냐, 난 아주 고향에서 살 테야.
그렇지 그래
우린 아주 고향에서 사는 거야.
이 기계의 나라보단
물도 바람도 하늘도 다 맑을 거야.
거긴 폐하도 없지.
폐하가 뭐냐?
기계가 바로 폐하야.
우린 그의 백성이었지.
폐하여, 사약을 받고 죽은
내 아버지의 일생을 상환하라.
가발을 쓰고 잠입한 어둠을
그 계열을 색출하라.
마가 우가 구가 셋이서
색출하라.

셋은 서로 얼굴을 바라보다가
손뼉을 치며 웃는다.
문득 그친다.

트렁크를 중심으로 몸을 돌돌 말아
뒹굴며 퍼졌다가 다시 모인다.
고향은 얼마나 머냐?
어둠이 끝나는 곳이지.
굉장히 멀대.
나도 한번 안 가봤으니까.
잘은 몰라.
이제 출발했으니까.
정차하는 곳이 바로 거기겠지.
아냐, 거긴 간이역이야.
이 차도 쉬어야 할 거 아냐?
배를 내밀고 임신부처럼
여자가 탈지도 몰라.
우리 그 여자를 태우자.
그건 안 돼.
타려고 하면 발로 차버릴 거야.
이렇게 자리도 넓은데.
텅텅 비었는데.
왜 그러냐?
몰라서 묻니?
애 밴 여자가 타면 아기를 낳고
그럼 애가 울음을 터뜨리거든.
애 울음 딱 질색이야.
귀를 막는다.
그렇지, 그래, 나도 그랬어.
앵앵 울었지, 슬퍼서 마구.

정말 울려고 한다.
그럼 우린 잡히는 거야.
아까 너 봤지?
그게 바로 폐하가 보낸 놈이야.
우리 잡으려고.
틀림없어.
그놈도 폐하가 준 옷을 입었어.
잡히면 발목을 묶이게 돼.
쇠사슬로 말쑤야.
발목을 만진다.
마가와 우가를 번갈아 보며
발목이 아프다, 여태 안 나왔어.
그 봐, 이번엔 목을 잡아맬지도 몰라.
정신 바짝 차려.
히히, 정신은 고향에 있지.
틀렸다, 그 말은 틀렸다.
난 입을 꼭 다물 테야.
모두 내 말에 반박이니
아주 꼭 매 버릴 테야.
그럴수록 더욱 좋구.
구가야, 걱정 마라.
어둠은 길고도 짧다.
그 끝엔 아침이 있지.
그곳이 바로 고향이야.
그럼 이 차는 상행이냐?
하행이야.

병신들, 상행도 하행도 아냐.
그저 가는 거야.
아침 해는 산 위에 있잖아?
멍청이, 바다 밑에 있어.
유리창에도 있고 접시 물에도 있고
아무 데고 다 있다.
아냐, 아침 해는
결국 어둠 끝에 있지.
맞다, 맞다.
셋은 발을 구르며 빙빙 돈다.
점점 속도가 빨라지며
절정에 이르렀다가
모두 나자빠진다.
희열의 육체언어.

트렁크 위로 기어오르며
아, 답답하다.
목이 마르다.
공기가 탁하다.
문을 좀 열자.
눈을 부라리며
뭐라구? 안 돼.
밖은 더 캄캄하다.
그 어둠 밀려들면
우린 장님이 되는 거야.
동전 하나 던져 줄 사람 없지.

그래도 조금만 열자.
숨이 막혀 죽겠다.
숨을 크게 쉬어라.
눈을 크게 떠라.
조금만 참으면 된다.
그게 약이다.
구가는 숨을 크게 쉰다.
마가 우가는 구가에게
빨려들기라도 하듯
숨을 몰아쉰다.
안 되겠다, 조금만 열어 주자.
우가가 최고다.
안 돼 안 돼.
좀 봐주자.
구가, 후면의 문을 열려고 뛰어간다.
그러나 마가가 그의 발목을 잡아챈다.
고꾸라진다. 다시 일어나
무대 정면으로 뛰어나온다.
마가가 쫓아 나온다.
우가가 그의 발목을 잡아챈다.
고꾸라진다.
들은 옆치락뒤치락 뒹군다.
구가는 무대의 끝, 그러니까
객석 쪽 상상의 문을 열려고 애쓴다.
열리지 않는다.
손으로 고리를 잡고 두 발로 버린다.

드디어 조금씩 열리기 시작한다.
갑자기 높아지는 기관차의 소음
경적이 울린다.
마가, 우가가 허리를 끌어안고 있어.
버둥거리며
빨리 달아.
조금만 기다려.
이왕 열린 거니까.
숨이 더 콕콕 막힌다.
곧 괜찮아질 거야.
우린 마지막이다.
어둠 속에 묻히고 만다.
장님이 된다.
달아, 어서 달아.
어둠이 때론 빛이 된다.
난 그 속에 가고 싶다.
이대로 뛰어내릴까?
맘대로 해.
우가는 마가의 허리를 풀어놓고
뛰어나오며
안 돼, 고향은 아직도 먼데
무슨 짓이냐?
우가, 구가를 잡아당긴다.
마가는 잼싸게 달려와
문을 달아 버린다.
기관차의 소음도 작아져

다시 배움으로 깔린다.
우가, 트렁크 위에서
머리를 가랑이 속에 묻고 앉아있는
구가의 주위를 맴돈다.
이것은 일련의 사건이다.
분석해 보아야 해.
철저히 캐야 돼.
마가도 따라서 돈다.
어디서 왔는가
누가 보냈는가
누구의 음문가
원한 관견지도 몰라
돈이 문젤까?
치정일까?
치사하다.
더럽다.
아니꼽다.
메스껍다.
꽤 꽤.
가만, 너 내가 보이냐?
그 그래 그렇다니까, 왜 그래?
다시 돌며, 이상한데.
따라 돌며, 너야말로 이상하구나
우린 눈이 안 멀었어.
멀어야 원칙인데.
원칙이 어딴어?

만들면 되는 거지
이제 다 된다. 뭣이든.
그렇까?
내 말만 들어라.
잘 될 거다, 자알 될 거야.
참 너 땀에 놓칠 뻔했다.
우린 수사 중이었지.
우뚝 서며, 그랬어, 참.
어떻게 생긴 놈일까?
쥐새끼 같을 거야.
아냐, 돼지 같을 거야.
그리고 걸으론 점잔을 뺨 거야.
비겟딩어리로 위선을 감추고, 징그럽게
허, 자넨가?
기억이 잘 안 나는 걸.
원체 많은 사람을 대하니까
허허허, 그럴 거야.
눈알에 욕정을 잔뜩 품고
김양, 오늘 저녁은 더 예뻐 보여
어디 손 좀 만져볼까?
하고 거절을 당하면
왜 내가 너무 늙어서?
허허허, 그럴 거야 징그럽게
곰 같은 놈
여우같은 놈
놈은 기쁨이 절정에 올랐을 때만

찾아오거든
아까도 그랬어.
그전에도 그랬어.
놈은 발자국도 없이 왔다가
바람처럼 사라진단 말씀이야.
하여간 찾아서 코를 꿰어야 돼.
목을 비틀어 매야지.
그러면 두 손을 짹짹 빌 거야.
손이 닳아 없어지면 발로 빌 거야.
발도 닳아 없어지면?
징징 울 거야.
히히, 재밌다.
참 고소하다.
가자, 잡으러 가자.
가만, 놈은 원래 힘이 세거든.
우리들 힘으론 안 될 거야.
놈은 유도를 했지.
태권도를 했지.
레슬링도, 권투도,
우리 이럴 게 아니라
구가를 데리고 가자.
그렇지, 그게 좋겠다.
셋은 둘보다 힘이 세지.
히히, 놈도 이제 마지막이다.
끝장이다.
둘은 좋아라 손뼉을 치다가

문득 구가를 본다.
자고 있다.
우가가 살금살금 다가가서
구가의 코에 귀를 기울인다.
잠들었어.
꿈꾸나봐.
중얼거리는 걸.
어떻게 할까?
하여간 깨우자.
지금 한참 좋은가 본데.
절정에 올랐을까?
그건 몰라.
한번 봐.
요리조리 구가의 앞뒤를 살피다가
얼굴을 들여다보며
잘은 모르지만
아직 그렇진 않은가 본데.
됐다, 됐다, 깨우자.
놈이 가까이 왔을 거야.
우리가 선수를 치자.
놈이 우리끼리 찢고 할퀴며
싸우게 만들기 전에 해치우자.
그러자, 가만 어떻게 깨운다?
걱정 마, 내가 깨울 테니
단추만 누르면 돼.
마가, 쭈그리고 앉아서

구가의 얼굴을 들여다본다.
안 되겠는걸.
방법과 절차를
다시 논의해야 되겠어.
고려해 봐야 되겠어.
신중을 기해야 돼.
여론도 생각해야지.
이권도, 체면도.
우가, 문득 생각에 잠긴다.
마가, 우가를 바라본다.
내게 맡겨, 내가 할 테야.
내게 맡겨, 자신 있어.
내가 할 테야.
내가 할 테야.
비켜, 비켜,
둘은 서로 잡아당긴다.
그러다가 하나가 되어
구가에게로 넘어진다.
구가, 갑자기 큰 소리를 지르며
펼쩍 뛰었다가 도망친다.
무대를 크게 빙빙 돌다가
구석에 가서 기대고
둘을 바라본다.
겹에 질린 눈
둘은 일어나 구가에게로 간다.
오지 마, 오면 쓸 테야.

손으로 권총을 소는 시늉을 하며
거기 서.
마가와 우가는 어리둥절하다.
너희들은 날 없애려고 음모를 꾸몄지?
난 다 알아.
우가는 내 팔을 비틀고
마가 넌 시퍼런 칼을
내 목에 대고 있었어.
식은땀이 온몸을 적셨겠구나.
오줌도 샐겠구나.
살려달라고 애걸했겠구나, 비굴하게.
아냐, 난 아픔이
오래 계속 되냐구 물었지.
자식 겁도 없구나.
그런 건 말쑤야, 간단하지.
순간에 숨통을 끊어 버리니까?
아픔이 오래 계속되도록
눈알부터 빨 걸 그랬다.
손가락부터 끊어 버리는 건데
난 죽었어, 결박당한 채 죽어 있어.
피를 쿵쿵 쏟으며 쓰러진
한 발 다가서며, 그건 꿈이야.
우가도 다가서며, 병신 그건 꿈이다.
오지마, 거기 서, 쏠 테야.
난 아직 아픔을 느끼고 있어.
피를 쿵쿵 쏟으며 쓰러진

내 얼굴이 똑똑히 보여.
우린 널 죽이려고 하지 않았다.
너의 도움을 얻으려고 했지.
범인을 잡으러 가려는 참이었지.
놈은 말씀야, 저어
아주 고약한, 저어
우가야 내가 말해
마가나 나뿐이 아니라.
그렇지, 우리뿐 아니라.
우가, 더 가까이 다가서며
우리 모두의 적이지.
마가도 다가서며
우리의 적이지.
놈을 잡으려는 것은
위대한 원정이지.
위대한 결단이지.
어느덧 둘은 구가에게 다가가 있다.
구가의 손이 맥없이 풀린다.
그들은 서로 껴안는다.
셋은 무대 중앙으로 힘차게 걸어 나온다.
그때 우렁찬 북소리가 울린다.
그들은 의장대처럼 흩어졌다가 모이고
모였다가 흩어지며 무대 전체를 돌고
다시 트렁크 앞에 모인다.
있을 만한 곳은 다 뒤졌어.
이젠 우리의 역량으론 안 되겠는걸.

좀 더 연구해야 되겠다.
저명한 교수를 초빙해다가
병신들, 정작 찾아야 할 곳은 안 찾고
난 살살이 뒤졌어.
안 찾은 곳이 있다면 내 책임이 아니야
나도 마찬가지로.
구가 넌 원래 개론만
주머니에 넣고 다니던 놈야.
너야말로 의심할 바가 많아.
히히 맞아 구가의 주머니엔
법학개론 철학개론 하여간 개론만
이쪽저쪽 다 넣고 다녔지.
난 봤어.
그런 게 아냐.
진리는 항상 우리 곁에 있어.
저 말도 개론에 있지.
침묵
저어... 말쑤야...
개론에 있는 소리라면 관 뒤.
아냐 그런 게 아니라 저어...
마가와 우가는 마주보며 웃는다.
우리 째 데로 가서 얘기하자.
무슨 말인데.
하여간 따라와.
구가는 무대 후면으로
둘을 데리고 간다.

그들의 귀에 무어라 속삭인다.
알았지?
둘은 끄덕인다.
구가, 좌측을 가리키며
마가 넌 이쪽으로 돌아
우측을 가리키며
우가 넌 이쪽으로 돌아
난 정면으로 갈 거야.
조심해 마음 단단히 먹어.
겁먹어서는 안 돼.
준비 됐어?
그들은 끄덕인다.
자, 그림 시작이다.
셋은 트렁크를 향해
조심스레 좁혀 가기 시작한다.
발을 옮길 때마다
불길한 북소리가 울린다.
드디어 트렁크 주위에 모인다.
모두 공격태세다
구가가 먼저 트렁크를 열기 시작한다.
갑자기 무대가 어두워지며
그들에게만 등그렇게
스포트라이트가 던져진다.
셋은 내용물을 꺼내든다.
마가는 남자 옷을
우가는 여자 옷을

구가는 가면과 열쇠꾸러미를 꺼내든다.
그들은 좋아서 뛰며 깔깔거린다.
발을 구르며 빙빙 돌기 시작한다.
점점 빨라지며 절정에 이르렀다가
스포츠라이트 밖으로 나가 넘어진다.
침묵
무대가 밝아진다.
일어서며, 이상한데?
일어서며, 너도 그러냐?
나도 그래.
전에 숨이 찼는데.
나도 그랬지.
나도 그랬지.
놈을 해치웠기 때문에 그런가봐.
해치우긴 뭘 해치워.
놈은 도망쳤어.
옷만 벗어놓고.
그래도 마찬가지로야.
이제 놈은 발붙일 곳이 없어졌으니까
도망친 건 해치운 거나 마찬가지야.
또 올 수 있는 한 그 생각은 틀려.
그 가능성까지도 해치우는 건데.
가능성은 불가능성도 포함돼 있어.
기우야 걱정 마 쓸데없이.
구가 말이 옳다.
구가 때문에 우린 끝까지

즐거워질 수 있게 됐다.
침략도 없고
모략도 없고
내막도 없고
다 없다.
없다.
셋은 함께 손을 잡는다.
만세, 만세, 만세
손을 높이 추겨 든다.
근데 말이다.
우리 이거 한 번씩 입어 보자.
그거 좋은 생각이다.
만약 놈이, 만약이다.
둘의 눈치를 본다.
그래 말해 봐.
놈이 다시 온다 하더라도
우릴 몰라 볼 거야, 그렇지?
허나 이걸 어떻게 입더라.
병신, 이렇게 이렇게
입는 시늉을 하다가
우가야, 네가 가르쳐 줘.
그래 내가 먼저 입어 볼 테니
그대로만 해.
웃웃부터 입는다.
단추 구멍이 뒤로 간 여자 옷이다.
마가도 따라서 입는다.

신사복을 거꾸로 입는다.
구가는 우가의 단추를 먼저 채워주고
마가의 단추를 채운다.
우가가 스커트를 입는다.
마가는 우가의 눈치를 보며
바지를 입는다는 것이
한 가랑이에 두 발을 넣으려고 한다.
기우똥거린다.
넘어진다.
다시 일어나 반복한다.
우가와 구가가 부축하며
제대로 잘 끼워준다.
그러나 단추 구멍이 뒤로 갔다.
그들의 모습은 정말 우스꽝스럽다.
이젠 다 됐다.
다 된 거냐?
요리조리 살피며
정말 그럴 듯한데?
근데 네 옷이 없구나.
참 그렇구나.
염려 마 이걸 쓰면 되거든.
구가, 가면을 쓴다.
그것도 괜찮은데?
구가 갑자기, 어흥
둘은 질겁하고 나자빠진다.
벗으며, 어때? 쓸 만하지?

일어서며, 그 그래 쓸 만하군.
열쇠꾸러미를 보이며
이건 더 쓸 만하지.
어떤 문이든 다 열 수 있지.
필요할 때 말해.
야, 그거 좋다.
야, 그놈 어지간히 급했던 모양이다.
이런 걸 다 놓고 가다니
어디 나도 좀 보자.
안 돼, 꼭 필요할 때만 말해.
야, 마누라 주면 되게 좋아하겠다.
우리 여편넌 좋아서 잠도 안 잘 거야.
히히 나도 마찬가지로야.
마가, 생각에 잠긴다.
우가, 생각에 잠긴다.
기관차의 속도가 점점 줄어든다.
이제 간이역이야.
조금만 더 가면 고향이야.
우린 제 정신을 찾게 되는 거야.
아냐, 간이역은 또 있어.
뭐라고? 병신들
열쇠를 들어 보이며
이것 때문에 환장했구나.
아니 그 옷을 입더니 환장했어.
벗어 빨리 벗어.
여편네 줄 테야.

난 쓸 만한 옷이 하나도 없어.
아주 내가 입을 테야.
좋다, 그럼 옷을 벗는 놈에게
열쇠를 준다. 아주 주는 거야
우가, 마가의 눈치를 본다.
마가, 우가의 눈치를 본다.
싫으냐?
열쇠꾸러미를 높이 추켜 든다.
우가가 손을 내민다.
마가도 손을 내민다.
구가는 더 높이 추켜든다.
먼저 벗는 놈에게 준다.
어느덧 기관차도 멈췄다.
여기가 바로 간이역이다.
고향은 다음 역이다.
둘은 슬금슬금 뒷걸음치기 시작한다.
후면의 철문에 가서 기댄다.
서로 같은 동작
구가를 노려본다.
이제 마지막으로 말한다.
옷을 벗는 놈에게
이 열쇠꾸러미를 준다.
둘은 철문을 재빨리 열고 소리친다.
싫어, 싫어, 싫어, 싫어
난 맨발로 걸어갈 거야.
나도 맨발로 고향에 갈 테야.

둘은 뛰어내린다.
 구가의 손이 힘없이 내려진다.
 주저앉는다, 고독해진다.
 그것을 물리치려고 몸부림친다.
 갑자기 객석으로 뛰어내린다.
 여러분
 도망친 저 두 놈은
 곧 경찰에게 붙잡혀
 쇠고랑을 차게 되고
 물고문 전기고문 거꾸로 매달기
 아니면 다리병신 허리병신 발기불능
 아니면 도망치다가 총알에 심장이 뚫리거나
 아니지 산길 숲길 냇길 오솔길 아예 몰라 .
 철길로만 달리다가 기차 바퀴에 깔려
 개죽음이 될지 모릅니다.
 여러분
 저와 함께 고향에 가실 분 없습니까?
 자리도 났습니다.
 걷는 것보다 훨씬 빠릅니다.
 꿈도 꿀 수 있고요, 없습니까?
 아내 앞에 와서
 부인은 어디까지 가십니까?
 열쇠꾸러미를 보이며
 이걸 어떤 문이든 열 수 있습니다.
 가면을 보이며
 이걸 얼굴을 감쪽같이 감출 수 있고요.

저와 동행할까요?
고향에 가기만 하면
부인도 제 정신을 찾을 수 있어요.
가시겠습니까?
대답이 없다.
그는 실의에 빠진다.
객석을 헤치고 나온다.
무대로 다시 오른다.
객석을 향해
마지막 이 기회를 놓치는군요.
마지막 이 기회를...
그는 쓰러진다.
다시 고독이 엄습한다.
몸부림친다.
벌떡 일어나 가면을 쓰고
춤을 추기 시작한다.
그때 객석에서
사람들이 하나씩 둘씩
무대로 올라가 그와 함께
춤을 추기 시작한다.
이윽고 무대가 꽉 채워지고
춤사위가 절정에 이르다가
일시에 모두 쓰러진다.
무대가 갑자기 어두워진다.
잠시 후, 손전등이 비춰진다.
열차원이다.

그는 트렁크가 열려 있음을 발견하고
올라와 무대를 골고루 비춰본다.
무대 바닥에 쓰러져 있는
사람들을 발견하지 못 한다.
트렁크를 닫는다.
처음에 놓였던 자리에 잘 놓는다.
다시 무대를 훑어 비추고 퇴장
드르륵 철문이 닫힌다.
기관차가 서서히 출발하기 시작한다.
그 소리는 처음에 들리던
안내 방송 소리와 함께 어울리다가
점점 높아져 고조를 이룬다.

다리 위에서

다리 위에
가로등이 비친다.
사내 1
가로등에 기대어 섰다.
사내 2
횡설수설 지껄이며 걸어와
철푸덕 주저앉는다.

혼잣말로
되게 덩군.
걸저고리를 벗으며
비가 오시려나.
오렴 펑펑 쏟아지거라.
담배를 하나 뽑아 들고
사내 1에게
불 좀 빌릴까요?
사내 1은 주머니 속에
깊숙이 넣고 있던
손을 빼어 찰칵 불을 붙여 준다.
선생은 집이 어딥니까?
요즘 불심 검문이 심합디다.
수상하면 즉시 잡아가요.

저도 어제 걸렸었죠.
재수 없게, 그게 무서워서가 아니라
행동에 규제를 받는다는 것이
유쾌한 일은 아니지요.
아마 그 끔찍한 사건 때문에
더 그런가 봅디다.
끔찍한 사건이라니?
아니 여태 그 사건도 모르슈?
난 오늘 이곳에 왔소.
고개를 끄덕이며
아 네에.
그렇다면 들어보라는 듯이
아 글썄 사람의 목을
댕강 잘라 갔다지 뭐요.
손가락도 없어졌대요.
신분증도 없고 목격자도 없어.
사건이 오리무중이래요.
슬그머니 가로등에 기댄다.
사내 1과 등을 맞댄 셈이다.
웃으며
여자랍니다.
유방이며 엉덩이며
피부가 팽팽하더라는 데
처년가 보죠?
처녀와 부인을 어떻게 구분합니까?
하하하 선생도 참 재밌군.

참, 담배 피우겠소?
담뱃갑을 내민다.
뿔아 물고 불을 붙인다.
선생은 집에 안 가슈?
이대로 밤을 새우렵니다.
고민이라도 있는 모양이군.
결혼은 하셨수?
맘대로 생각하슈.
애들은 있구?
그것도 맘대로
허어, 성가신 모양이군.
사내1, 머리를 돌린다.
고향은 어딴니까?
하기야 고향이 대순가?
반드시 그렇지 않지.
그럼 아니란 말이오?
사바세계요.
하, 그런 애매한 대답이 어딴소?
말씨를 보니 경상도는 아니고
전라도도 아니고
어디 친척은 있소?
내 몸뚱이 하나요.
들고 있던 가방을 불쑥 내밀며
있다면 이 가방뿐이오.
오갈 데도 없는 사람이군.
여기서 그냥 자겠소?

그런 걱정은 안 해도 좋소.
떡구름이 저렇게 몰리는데
걱정은 집에 가서
마누라한테나 하슈.
하하, 마누라 엉덩이나
두드려라 이 말씀이군.
두드리든지 문지르든지 맘대로
농도 잘 하시는군.
사내 1의 주위를 슬슬 맴돌며
내겐 귀신 곡할 만큼 정확한
육감이라는 게 있는데
선생을 보니 어쩐지
긴장하며
어떻단 말이오?
여전히 맴돌며
그 불안이 깃들인 눈
번민의 몸짓
초조함
사내 1이 사내 2의 목덜미를 움켜쥐며
그래서?
선생, 우리 그러지 말고
심중을 톡 까놓고 얘기합시다.
아 아니 뭘 까놓잔 말야?
단호히
선생은 지금 자살하려고 그러죠?
잡았던 목덜미를 밀치며

재수 없군.
선생, 고귀한 목숨을
죽음과 맞바꿀 수는 없잖소?
고귀할 것도 없소.
썩은 생선이오.
푹푹 썩었던 말이오.
도저히 냄새를 못 맡을 지경이오.
가방을 눈앞에 내밀며 혼든다.
피하며
허어, 우리 이러지 맙시다.

몇 시죠?
대답이 없다.
막차도 지나갔는데
여편네가 친정에 가더니
마음이 변했나?
사내 1
난간에 가서 아래를 내려다본다.
사내 2, 그의 행동을 주시한다.
저 친구 자살하려는 것이 틀림없어.
전에 그 애송이도 저랬거든.
그땐 목덜미를 꼭 쥐고
잡아왔으니까 아무 일없었는데
저건 그렇게도 안 되겠고
젠장, 살기도 어렵지만
죽기도 어려운 건데.

사내 1, 허리를 굽혀 내려다본다.
사내 2, 황급히 쫓아가며
여보슈, 거 위험한 짓 작작하슈.
사내 1, 그냥 굽히고 있다.
귀가 멀었나.
등이 다 오싹오싹 하는구만.
선생, 지금 제 정신이오?
다리 아래를 내려다보며
저렇게 까마득한데
허어 혹시
손가락으로 머리 위에 원을 그리며
정말 이런 것 아냐?
꿈쩍도 안 하니까 돌아서며
별 놈 다 있군.
다시 사내 1을 향해
물귀신이 되든 말든 내 알 바 아니지만
이 눈은 능청스레 보고 있질 못 한단 말이오.
내 말이 해로운 건 아니니까
제발 참으시오.
손가락질하며
고집불통이군.
돌아서며
까짓, 내버려둬.

사내 2, 앞으로 나온다.
우두커니 하늘을 바라본다.

초조한 듯 왔다갔다 한다.
사내 1, 앞으로 나와
사내 2의 어깨를 툭 친다.
사내 2, 깜짝 놀란다.
여 여보슈, 제발
맘을 진정하슈.
담뱃갑을 내민다.
한 개비를 뽑으며
인정 많아 좋군.
알아주니 고맙군.
서로 히죽 웃는다.
사내 1, 가방을 들어 보이며
이 가방에 내 생애가 들어 있거든.
이것을 버림으로써
기구한 내 과거도 끝나는 거야.
사내 2, 알쏭달쏭 하여
거참 알다가도 모를 일이군.
이제 알았다는 듯이
하하, 가방이 다 낡은 모양이군.
까짓 거 버리슈.
그리고 아주 멋진 최고급으로
또 하나 장만하슈.
고맙소.
팬찮소.
도대체 짐이 어딘데 이렇게 늦었소?
사내 2, 손가락으로 가리키며

역에서 좌측으로 한 오 분 걸어가면
굴다리 건너 식육점이 있소.
그 천가 돈 많이 벌었지.
그 집 바로 뒤가 내 집이오.
셋방이지, 그래도 극락이오.
마누란 지금 집에 없소.
사내 1, 하품을 한다.
아낸 난관 수술을 했지.
애가 무슨 소용 있소.
돈이 많아야지.
우린 행복하오.
금실이 좋다구.
사내 1, 가로등에 가서 기댄다.
사내 2, 그를 따라가며
눈은 동그랗지.
항상 축축하고
유방은 팽팽하지.
그럴 수밖에
젖을 물려 본 적이 없으니까.
대신 내가 빨지 .
사내 1이 듣지 않고 있음을 알고
내 얘기 재미없소?
아 아니오.
꼭 재밌게 듣고 있소.
계속하슈.
듣지도 않으면서

나 혼자 지꼈이란 말이오?
내 귀는 열려 있소.
다시 활기를 띠며
하하하, 뚝뚝하군.
하지만 세상은 말쑥야.
그게 안 통한다 이거지.
좀 짹짹해 보슈.
좀 비겁해 보슈.
선생은 직업이 뭐유?
직업이라는 게 별 거요?
어깨를 툭 치며
암 그렇고말고
직업에 귀천이 있나
공지가 문제지.
난 면서기지 호적서기요.
호적부를 뒤적이다 보면
별 일 다 있소.
한 번은 이런 일이 있었소.
호적초본을 떼러 여자가 온 거요.
스물 댓 먹어 보이는
뺨상은 아니더군.
눈 밑에 점이 하나 있었소.
보조개도 살짝 패이고
솔직히 말해서
그렇지, 난 항상 솔직해
안는 시늉을 하며

한 번 껴안고 싶더군.
정말이오.
그렇듯 충동적인 음흉한
아 아니지, 음흉하진 않소.
하여간 호적을 보니
그 여잔 출가했더군.
하아, 이런 멍청한 사람
그럼 시가에 가서 떼어야지.
그랬더니
여잔 필쩍 뛰는 거요.
자기는 미혼이라는 거요.
처녀 처녀를 앞세우더군.
서류상엔 부인이고
실제로는 처녀구
사람의 운명은 펜 끝에서도
좌우될 수 있다는 것을 아슈?
그럴 수도 있지.
선생도 그렇게 생각하슈?
그렇소, 그렇다 해두고
어서 집에나 가보슈.
마누라가 기다릴 테니.
마누라?
친정으로 쫓아 보냈소.
요즘 여편네들이란 글러먹었소.
결핍하면 친정이 어떻다
뭐가 어떻다

그래서 꼭 밖으로 빠져나가려고만 한단 말야.
찾김에 쫓아 버렸더니
오늘 막차로 온다는 기별이 왔소.
막차는 지나갔잖소?
그러니 오늘 안 올 모양이오.
같이 집으로 갑시다.
갈 곳도 없는 듯하니.
고맙소, 허지만 혼자 있고 싶소.
남의 신세를 지지 않는 것이
내 성미거든.
그러지 마슈.
딴 뜻은 없소.
순전히 선생에 대한 호의요.
호의를 무시한다는 것은
무례한 짓이오.
이것은 진실이오.
안 그렇소?
큰 소리로
당신이나 진실을 삶아 먹으슈.
사내 2, 깜짝 놀란다.
사내 1, 하늘을 본다.

저어, 그 여자 있잖소?
쫓르르 다가서며
실제론 처년데
서류 상으론 부인인 그 여자?

그 여자 혹시
의아해 하며
아는 사람이슈?
대답이 없으니까
선생, 혹시
혹시?
아 아니오.
고개를 한번 가우뚱한다.
사내 1, 화제를 바꾸어
결혼했됐죠?
내내 결혼했다니까?
여자라는 것 아무 것도 아닙니다.
남의 여자도 끼고 누우면
내 것이지.
하하하, 그 말이 진실이오.
이제 진실을 말 할 자격 있소.
당신이라면 나를 고백해도 되겠소.
우리 아버진 개백정이었지.
뒷마당은 개들의 사형장이었지.
개의 모가지를 움아 잡아당기면
생똥이 빠질빠질 나오고.
용을 쓰다가 축 늘어지지.
그 악에 비친 눈
빠어 문 헛바닥
습관으로 난 보았소.
개백정이라고

아이들이 놀렸지.
학교도 겨우 중학 중퇴지.
난 집을 뛰쳐나왔으니까.
소매치기를 했지.
돈이 생기면 계집을 끼고 잤소.
홀쩍홀쩍 울기도 잘 하는 계집
애비가 계모를 얻었는데
구박이 심해서 나왔다는
그래서 멀어다가 몽땅 바쳤지.
사실 난 여잘 몰랐거든
동정을 바친 거지
내 더러워, 그 계집이
불쌍해지고 울고 싶구.
하루라도 못 보면
내 모든 것을 잃은 것 같구.
헌데, 그 다음이 문제야.
재수 없게 걸려서
빵간에 가지 않았겠소.
그야 뭐 예삿일이지만
나와 보니 그 계집이
감쪽같이 사라졌단 말이오.
날 버린 거야
갑자기 머리를 돌리며
내가 누군 줄 아슈?
개백정
십년이 넘는 세월을

몇 마디 말로 쏟아 놓다니.
선생의 맘속을 내가 열어 보다니.
그 계집 잇으슈.
다시 얻으면 되지.
내 말하지 않았소.
끼고 자면 내 것이오.
이왕 말이 나왔으니 말이지.
서류 상으론 부인이고
실제론 처녀인
그 계집을 끼고 잤소.
그게 내 마누라요.
깜짝 놀라며
뭐 당신이?
한번 자고 두 번 자고
그러다가 정이 들었지.
정이라는 것 정말 무서운 거요.
사내 1, 광적으로 웃는다.
당신과 나의 계집
반갑군.
사내 2, 놀란 듯
선생과 나의 계집?
왜 믿어지지 않소?
당신의 말이 거짓이 아니라면
틀림없소.
아니기를 바라는 듯
정말 틀림없소?

걱정은 마슈.
서류상의 남편은 아니니까.
간통으로 고소도 안 할 테니까.
그 계집은 나와 만나기 전에
이미 결혼했었소.
헌데 바람이 나서 도망쳐 나와
나와 살고 내가 없는 사이
당신과 살고
그럴 리 없소.
마누란 날 속여 본 적이 없소.
당신 마누라가 아니오.
내 마누라요.
내 마누라요.
아니오.
아니오.
내놓으시오.
그렇다면 법으로 해결하자구.
당신은 합법적으로 차지했소?
그래도 내 마누라요.
중소.
그럼 그 계집한테 물어봅시다.
중소.
둘이 서로 노려보다가
딴 길로 안 갔을까?
뭐? 그럼 우린?
그랬는지도 몰라.

아냐, 그럴 리 없어.
선생이 날 속이고 있소.
그런 음흉한 수작에 속을 내가 아니오.
계집이 오긴 오는 거요?
계집 계집 하지 마슈.
막차는 갔고, 첫차로 올 거요.
첫차로도 안 오면?
다음 차요.
그 차도 안 오면?
그 다음 차요.
에끼 여보슈.
그런 대답이 어딴소?
다음다음 끝까지 기다리는 거요.
그렇다면 난 관두겠소.
결과는 뻔하잖소?
포기하는 거요?
아니오, 난 바쁜 몸이요.
이렇게 헛된 시간을 보낼 순 없소.
며칠 후에 계집이 오면 다시 만나서
판결을 보면 어떻겠소?
선생 말도 옳소.
나도 바쁜 몸이요.
그게 좋겠소.
나도 좋소.
다음 일요일이 어떻겠소?
바로 이 자리서 이 시간에

이승과 저승 중간에서
그렇시다.
둘은 동시에 돌아선다.
사내 1, 다시 돌아서며
미안하지만 이 가방이나 맡깁시다.
왜 버리지 않고?
버리긴 아까운 생각이 들어서
선생의 전 생애를 어떻게 내가
맡아 보관할 수 있겠소?
미안하오, 그럼
가방을 넘겨준다.
머뭇거리다가 받는다.
사내 1, 급히 사라진다.
그 뒤를 우두커니 바라보다가
사내 2, 그를 향해 소리친다.
야, 이 미친놈아
내 마누라를 네 것이라니
날강도 같은 놈아
그는 가로등 아래로 온다.
고개를 갸웃거리다가
가방을 조심스레 연다, 순간
아! 하는 소리와 함께
부들부들 떨기 시작한다.
사색이 다 되어
나 날 더러 어떻게 하라고
사람의 머털, 사람의 머털

두 손으로 가방을 든 채
가로등 밑을 왔다갔다 한다.
제 정신이 아니다.
강물에 가방을 던져버리고
뒷걸음치다가 급히 도망친다.
가로등만 혼자 남는다.

2. 소절(素節)

버새

청동호박 등에 지고
빌딩 사이 골목길을
버새가 걷는 것을

광고탑이 쓰러지고
하수가 넘쳐 막힌 길을
버새가 걷는 것을

나팔꽃

공장 굴뚝을
휘감아 오르며
활짝 핀 나팔꽃

비 그친 아침
철조망 휘어잡고
활짝 핀 나팔꽃

오리와 싸락눈

오리가 걷고 있는
살얼음 호수 위에
쏟아지는 싸락눈

병 유리조각 깔고
웅크린 오리 등에
쏟아지는 싸락눈

잉어

빌딩 뒷골목
어물시장 바닥에서
몸통이 잘린 잉어

베인 속살에 소금이
뿌려지고 숯불 위에서
꿈틀거리고 있는 잉어

갈대 속의 비비새

천둥 번개 비바람에
강물이 불어 오르는
갈대 속의 비비새

트럭이 흙을 부려
강물 안으로 밀리는
갈대 속의 비비새

철탑 끝으로 날아가는
뼈꾸기를 올려다보는
갈대 속의 비비새

연밭

강경중학교 연못
마른 연밭 대궁에
청개구리가 매달려

마래미

마래미 한 마리
섬돌 돌아 파도 헤치며
바다를 가르고 건너며

물방울

솔잎 끝에 고드름
고드름 끝에 물방울
혀로 부리로 동박새

화산에 가서

진흙 속에서
끓어오르는 유황 열기
그 아래 철쭉꽃밭

어둠

밤길을 걷다가
숨죽여 들여다보면
움직이는 사람이어라

유세장에서

군중 속에서
장미꽃 입에 물고
삽사리도 꼬리쳐

는개

는개를 맞으며
고무신에 흙 묻을까
맨발로 밟는 황톳길

희아리

명석에 고추 널고
빙빙 밖으로 돌며
골라내는 희아리

어금니

알밤 깨물다가
어금니 쓰레기통에
버리고 뒤돌아보네

신록(新綠)

새살 돋는 짓에도
느티나무 신록에도
스치는 구름

꽃감

꽃감을 먹으면
입을 벌리지 않아도
밀려나오는 감씨여라

복숭아

모시 옷 갈아입고
복숭아 입에 문 뒤
밀어내는 벌레런가

곱삶이

고추 속의 벌레도
물에 깨뜨린 곱삶이도
다 밀어 넣고 씹느니

빗발

호박잎 따다가
소리 나서 보니
비도 흠내 나네

소쿠리

짜락눈 내리면
소쿠리에 담아 둔 감
물렀을까 궁금하여라

새물내

목물하고 마루에 앉아
삼베 옷 갈아입으며
코로 맡는 새물내

연

전깃줄에 걸린 연
빈손으로 어떻게 딸까
밤새도록 궁리하네

진흙

진흙에서 뒹굴다가
돌아온 얼굴이며 몸뚱어리
씻어놓고 보니 내 새끼여라

봄날

새 옷으로 갈아입고
사람 속을 거닐면서
혼자 웃는 날씨여라

오디를 따며

논개 걷히니까
산은 땡밭이더니
피꼬리 따 문 오디런가

접시

앵두도 한 개
청개구리도 한 마리
흰 접시 위에

창(窓)

새로 뚫린 창이런가
달력 떼어 낸 자리에
감나무 한 가지

공다리

목발 언저리
공다리로 불이 붙으면
툑툑 소리가 나네

웅덩이

밤새 봄비 내리더니
시멘트 바닥에 웅덩이
개구리가 알을 낳았네

해바라기

기도원에 끼었네
해바라기 꽃대궁
점점 비틀어져

달팽이

꽃창포 속에서
새끼 오리 부리 물고
놓지 않는 달팽이

녹음(綠陰)

양귀비꽃 한 송이
보릿대와 함께 묶여
녹음 속으로 사라져

풍덩이

하늘엔 별
모깃불 피워놓자
날아드는 풍덩이

시루

불빛도 꺼지고
시루 속에 눈 쌓여
태 곶는 소리

오솔길

오솔길이여
왼쪽엔 소나기
오른쪽엔 햇빛

붓꽃

서울로 대전으로
출동하여 빈 지서
붓꽃이 앓아 지켜

별

덜 떨어진 개구리의 입
그 위엔 눈 녹는 소리
그 위엔 별 초롱초롱

누리

잔등이에 노을
아랫도리에 어스름
발등엔 누리

목련꽃

목련꽃 바라보며
성큼 울안에 들어서자
경경 짓는 아랫집 개

찌르레기

종도 치기 전
안개 위로 찌르레기
자지러져 오르네

비아란(卑亞蘭)

비아란 향기를 맡노라니
딸이 와서 엄마가 찾아
-그런 사람 모른다

장미

수반의 장미꽃
가지를 자르니까
가시도 손등 찔러

노숙(露宿)

내외 싸움 끝에
사내는 불을 지르고
풀밭에서 잡니다

돼지감자

어려서 먹고 싶던 돼지감자
마루에 앉아 씹으니
밖으로 되나오네

비둘기

시위 군중을
베란다 끝에 앉아
비둘기가 바라보네

동행(同行)

어둠 속에서
앞차를 따라가다가
함께 빠진 바다여라

송화가루

송화가루 쌓인 뜰에서
고개 들어 바라보는
앞산 먼 산 하늘

오징어

가을비 그치니까
파리가 앉아 흘레하는
오징어 위에도 햇살

돌계단

사람들이 단풍을 보러
오른다 했더니 내려가네
여울물 속의 돌계단

뽕치

석쇠 위에서
뽕치가 익는 동안
밖은 눈과 기적소리

낮술

취해 비틀거리며
백일홍 꽃에 오줌누네
놀라 뛰는 개구리

저물녘

주인은 취해 눕고
손이 와서 팔고 있는
저물녘 생선 가게

벚꽃

관측사 벚꽃 속에서
문상 못 한 친구 만나
흠칫 놀라다

철로(鐵路)

햇살 받으며
서울행 철로 위를
까치가 걷는구나

수수모가지

참새가 앉으니까
비닐로 덮어씌우는
수수모가지라냐

찌러기

검정찌러기가
길을 막고 투그리자
등에 쌓이는 살구꽃

기차와 민들레

소나기 속으로
기차가 달려가는
철로 밑 민들레

밤비

소리로만 들리다가
번갯불로 떨어진다
그 순간은 장미꽃인가

구봉산

단풍놀이 가서 보니
구봉산은 자취도 없고
얼굴만 물들어 돌아옵니다.

요기

피꼬리 한나절
소나무 그늘에 누워
나는 가래로 요기하네

파

들각담 너머로
뛰노는 아이 불러
파뿌리 다듬어라 하네.

청동불(靑銅佛)

청동불은 말이 없고
속이 짝 찬 벚꽃은
자꾸 멍글고

풀물

꿀을 베니까
낮날에 손바닥에
풀물이 배어드느니

황소바람

무릎을 오그릴수록
뱃속으로 파고드는
황소바람입니다

햄버거

입이 찢어져라
어미는 상처를 먹고
딸은 햄버거를 먹고

배동

저수지가 터져
휩쓸 마을 염소도
보리도 배동 서네

미나리

양은술 끓는 물에
미나리 우겨 넣고
뚜껑을 덮네

수레와 싸리꽃

덤프트럭까지
끄는 고물 수레 위에
싸리꽃도 한 다발

맨드라미꽃

최루탄을 쏘아도
길가에 서서 피는
맨드라미꽃

돌

배꽃 속에서는
넘어졌다가도 일어나
돌에게 절하게 되더라

서리

시장의 쓰레기통
배추이파리에도
서리가 내려

불강아지

이슬을 맞으며
상추밭에 똥 누는
아랫집 불강아지

콩나물국

돈 잃고 날 새자
목로에 앉아 우리는
콩나물국을 마십니다

취기(醉氣)

외상을 갓고
빈손으로 돌아와 눕는
방은 취기로 데워지고

낙화(落花)

후루루 후루루
벚꽃그늘 아래서
마시는 개장국물

기러기

어스름 여울 가에서
장국이랑 밥을 지을 때
산 위로 기러기가 넘네

초천리(草千里)

풀로만 덮여있는
산과 들을 자세히 보니
교미하는 말이로구나

첫눈

첫눈이 내린 새벽
문을 여는 생선장수에게
생강차도 공으로 주고

밥을 앙구며

하늘은 눈보라
이불을 둘러쓰고
폼속에 밥을 앙귀

물 한 모금

품속에서 나와
저수지 물 한 모금 물고
하늘을 바라보는 병아리

감나무

감나무 심어놓고
되돌아와 죽었는지
껍질을 까보네

고드름

술잎 끝에서
자라는 고드름도
너는 깨물어 먹는구나

누에

고치 짓기로부터
나방까지 누에는 입으로
끝내고 파르르 떠네

선짓국

느티나무 이파리
쏟아지는 마을 어귀에
선짓국 끓는 냄새

손가락

싸리 울타리 밖
양지꽃을 꺾어 보는
손가락이로구나

항아리

마지막으로 배추김치
꺼내고 뚜껑을 덮자
데 두른 항아리

부루기

어미를 놓치고
제 똥에 미끄러져
길길이 뛰는 부루기

옥화란

옥화란 꽃 대궁에
청개구리도 매달려
입을 벌려 보는 저녁

사과

다시 불리도
기척 없는 방안에
사과라도 쏟아놓자

문지방

살구꽃 구경 왔다가
문지방을 베고 누워
친구는 코를 겁니다

친구

초파일 햇살 속에서
만난 친구 반갑다고
팔목을 비튼다

함박눈

뜰에 나온 아기
아랫도리 목까지
함박눈이 차오르네

문고리

서리 밝으며
집에 돌아와 잡자
쩍 붙는 문고린가

배

벗단을 나르며
필타릴 자꾸 올려도
배가 꺾끄러워

소담

두렁길 달려와
소담을 열면 맹물
얼굴만 떠오르네

회초리

싸리나무 회초리로
끝내 종아리 때리고
아려오는 손바닥

감귤

벗기며 쪼개며
한 쪽씩 입에 넣고
진저리치네

국물

꽃게 한 마리 지저
애들은 살만 빼어먹고
나는 국물만 떠먹는다.

와운리(臥雲里)

층층나무 가지 사이로
계곡 물은 쏟아지고
나는 거슬러 오르고

셋길

낙숫물 때문에
다툼 사람 만나면
돌아가는 셋길입니다

망초꽃

망초꽃 속에서
어미 잃은 고양이
암캐가 젖을 물린다

바가지

바가지 안에
나싱개랑 눈물도 넣고
아내는 버무리네

잠자리

밖은 눈보라
잠시 났다가 나오는
아들의 잠자리

샘물

진흙 속에서
치며 텅굴며 싸운 뒤
벗고 분는 샘물이어라

산등성이

이슬비 젖으니
연듯빛 오리나무
그리고 산등성이

가을밤

미내다리 밑에서
주워왔다는 말이
진실로 들리는 가을밤

폭풍우

아침에 따려고
자두를 세는 밤에
몰아치는 폭풍우

장터에서

순대랑 고추랑
새우젓 먹는 얼굴
아들이 바라보네

상엿집

허물어진 상엿집도
앞산에 가서 보면
살구꽃밭

손가락

명태 한 마리
올라온 저녁 밥상은
손가락으로 붙입니다

고샅에서

뒷고샅에서
부는 바람 안으며
가슴을 풀어헤칩니다

개평

장바닥에 앉아
개평으로 얻어먹는
참외랑 개떡이랑

장날

개나리꽃 피는 장터
장바닥에 강아지 놓고
앉았다가 도로 안고 갑니다

지옥에서

지옥에 가서 보니
사람도 살고 원숭이도 살고
고향으로 가는 길도 보이네

외나무다리

눈 녹아 흐르니까
외나무다리 건너고
자랑스러운 세살입니다

분꽃

눈뜨자마자
두부 사러 나간 아이
분꽃 물고 돌아온다야

눈발

신축 빌딩 용접공을
올려다보고 있는 누렁이
목덜미 상처에도 눈발이

황조롱이

베란다 플라스틱 화분
흙 위에 알을 낳고 품고 깨고
먹이를 물어 나르는 황조롱이

신록을 보며

신록을 보며 걷다가
화염에 불이 붙어
날뛰는 노파

코와 입과 눈

쓰러진 팔레스타인 시체
머리 위로 스쳐 지나가는
수녀님의 가린 코와 입과 눈

돌멩이

이스라엘 군 총구 앞에서
힘껏 던지려고 벌린
소년의 팔과 돌멩이

고드름

창살에 붙은
배추벌레 고치에도
고드름이 매달려

딱따구리

놀이 질 때까지
녹 쓴 포신을 쪼고 있는
딱따구리 부리로구나

도마뱀

전기 철조망에
걸려 죽은 도마뱀
뱃가죽에도 가랑비

낙조

금강하구 공장 굴뚝
연기 아래 갈매기가 날고
그 아래 해가 집니다

장구벌레

장구벌레가 꿈틀거리는
염색 공장 그늘 옹덩이
별도 뜨고 달도 뜨네

족제비

바퀴에 깔린 족제비
까치가 내려다보네
가을 어스름

달개비꽃

먼산 너머 대포소리
노을 빛이 드리워지고
흔들리는 달개비꽃

개개비

하수구 구멍으로
애벌레며 비닐 조각이며
물어 나르는 개개비

작대기

누렁이 상처 밭에서
흘레하다가 작대기로
다리가 부러지네

노랑나비

앉을까 말까
까까머리 따라가는
사람 속의 노랑나비

빼꾸기

등지 안에서
뱀새 알을 밀어내는
영차 영차 빼꾸기

주둥부리

뱀새가 물어다 주는
애벌레를 받아먹는
뼈꾸기 주둥부리

뱀새 알

숲으로 하늘로
빠꾸기는 날아가고
뱀새 알은 썩어가고

싸락눈

쟁기 고랑이
한 줄씩 파이고 있네
싸락눈 덮이는 다랑이

복날

개고기를 먹으며
풋고추도 깨물고
혀도 내밀어보네

맨발

무더위 콘크리트
맨발로 걸어보는
셋길의 발자국

홍시

범종소리 울릴 때마다
점점 붉어지는 산기슭
가지 끝의 홍시

오십견

자다가 깨어
어깨를 주무르며
지새는 밤이로구나

지렁이

아스팔트 위를
지렁이가 기어가네
비와 자동차 사이로

빗발을 바라보다가

아파트 창문까지
기어서 올라왔구나
빗발 속의 청개구리

구름

친구의 이름
생각나지 않아 아침
저녁 구름만 바라보네

3. 자유시

벤치

뱀새가 날고
벚꽃이 흩날리는데

벤치에 앉아 여자는
신문을 넘기고 있다.

그 옆에 아기를 안고 서서 남자는
신문을 내려다보고 있다.

객석

오십이 넘도록
단역 코미디언인 황성신

객석은 아들 한 사람뿐
찰리 채플린 분장을 하고

배삼룡의 개다리 춤을 춘다.
눈물만 훔치고 있는 아들

해오라기

그믐밤이다.
수중 보를 넘어오는
시멘트 물 바닥에
발목을 적시고 서서
등 굽은 미꾸라지
붕어새끼를 쫓아 먹는다.
해오라기
멀리 안테나 불빛에
목을 움츠린다.

미풍(微風)

하늘도
아지랑이

톡톡 앞가슴 치는
복사꽃잎 날리며

가다가 가다가 정신 들어
마주치는 나비 떼

장다리 꽃밭에
바람이 인다.

찢레꽃

사람 속에 살면서
사람은 만날 수 없고

풀잎의 말 배우기
너무 어려워

깃불 잡아당기는 강바람
거슬러 오르는데

찢레꽃
강물 속으로 집니다.

실종(失蹤)

요 며칠 사이
길이 없어졌다.

불도저가 밀어낸 둔덕
불도저가 밀어낸 뿌리

흙 속에 파묻혀
숨이 가쁜 들국화

요 며칠 사이
내가 없어졌다.

수평선(水平線)

우럭 떼 따라간
배 돌아오지 않고

그물코를 꿰매며
김발 걸어 올리며

바라보는 수평선
우우우 물러오네.

당도(當到)

꽃계의 엄지발가락 엮어
왼손 오른손 번갈아 들고 십 리
왼쪽 오른쪽 어깨에 메고 이십 리
집에 당도하여 내려놓으니
발가락만 남았습니다.

공굴리기

꿈은 발바닥으로
공을 굴린다.

사람들에게 눈짓을 보내며
받아먹는 먹이 간에 기별도 안 가고
날아갈 듯 철책을 기어올라도 아직 하늘은 높다.

우리 안을 맴돌며 떠올린 동굴 속에
도토리 알밤 약 뿌리
창자까지 저려오는 그 향기를
서그럭 서그럭 이 끝이 시리도록 깨물다가

눈을 뜬다.
구름처럼 몰려드는 사람 속에 묻혀
외쳐도 외쳐도 다울 길 없는 목소리

두 손 치켜들고 흔들다가
쓰러지면 다시 일어서서

나는 발바닥으로
공을 굴린다.

소금

고추장은 매워야지
싱거워서 변변치 못한 사람

사십 년이 넘도록 가시를 골라내며
어머니는 소금을 뿌리신다.

계곡(溪谷)

칼날 위에
눕는 꽃잎

칼날 위에
포르르 동박새

부리를 닦네
사람들 떠나고

칼날 위에
엮어진 물소리

가마솥

친구들이 돼지를 잡는
가마솥에 배꽃이 지네.

민들레꽃

마을 어귀
연자방아

거의 흙에 묻혀
사람들이 밟고 다닙니다.

방아를 돌리던
황소는 울에 갇혀
디룩디룩 살만 찌가고

아낙들은
난관수술 받으러 병원에 가고
사내들은 농약에 취해 돌아오는

마을 어귀 노을 속에
민들레꽃 피었습니다.

하늘을 보며

인구 조사표 갖고
도청에 가서 고치고

이튿날 돌아오는 면서기
고속도로 달리던 버스가
그만 논으로 구른다.

순간 정신을 놓았다가
깨어 나와 섰을 때
한 사람 피투성이 비틀거린다.

당신 얼굴 다 깨졌소, 말하니
빤히 나를 쳐다보던 그 사람
— 당신 코 떨어졌소.

대롱거리는 코 받쳐 들고
하늘을 본다.

햇도그

날씨도 쌀쌀하고
배도 출출하고 진이

가게 앞에 앉아
고개 가웃 헤아리다가

썩썩 달린다
돌개바람

활짝 방문 열고서
아빠 햇도그 장사나 해라.

2인3각(二人三脚)

유아원 운동회 날입니다
하늘에 만국기가 휘날리고
아이들보다 어른이 더 많은
마당에서 부채춤이 끝난 뒤
어른들이 달리기를 합니다.
끈으로 한쪽 발 서로 묶고
하낫 둘 하낫 둘 달리다가
그만 고꾸라집니다.
앞서 가는 사람 따라 잡으려고
일어나 달리다가 다시 고꾸라집니다.
여보, 우리도 이인삼각일세.
혼자 먼저 가도 안 되고
결눈질해도 안 되고
함께 숨을 모아 쉬면서
느긋하게 그러나 느리진 않게
여보, 우리도 이인삼각일세.
깨져라 손뼉 치며 깔깔거리며
아이들이 구경하는 운동회 날
어른들이 재롱을 부립니다.

누렁이

몽둥이로 맞아
깨갱깨갱 달아난다.

산 비알의 발두렁 한 바퀴 돌아
다복술 그늘에 누워
멍든 삭신을 훑는다.

날 저물어
눈에 불 켜고 내려와
마루 밑에 숨는 순간
다시 뒤통수 얻어맞고
실신한 몸뚱어리

생슬가지 불꽃에
익어갈 때

문득 깨어 달아난다.
뒤돌아보며 킁킁 짓는다.

모과(木瓜)

대갈장군은 배넛병신
다리는 짧고 계다가 절면서
불거져 나온 두 눈을 굴린다.
고향 신도안을 떠날 줄 모르면서
초상나면 맨 먼저 문상을 가
부고장도 돌리고 잔심부름도 한다.
일 년에 몇 차례 외지에 나가서
빌어다가 형에게 맡겨 놓지만
깨진 독에 물 붓기, 빈속이다
고향에서는 결코 별리지 않는 손
주는 밥만 받아먹을 뿐이다.
불쌍히 여긴 사람들이 상의 끝에
곱추 처녀와 짝을 지어 줬지만
첫날밤을 치르고 여자가 도망쳤다.
어찌나 실하고 뜨거운지
그만 기겁을 했다는 소문이다.
다리 저는 송아지가 장바닥에 누워
음매음매 어미 찾고 있을 때
제가 덮고 자던 거적 덮어 주며
등굽어 주던 대갈장군
이제 신도안이 헐리고
사람들도 뿔뿔이 흩어져 나가고

자네는 누구네 집 만사 들고 떠났는지.
궁금해 하는 내 발등에 모과가 떨어진다.

목매기

면서기 출장 간다
면장 군 서기 고래고래 소리치면
굽실거리고

사람들과 동이 술 마시며
왜 못 사나
왜 못 생겼나

비칠비칠 돌아와
쓰러진 하숙집
쇠죽 끓이는 방

한밤중 목이 타서
더듬더듬 술뚜껑 열고
퍼마신 승냥

새벽녘 문 밖에서
- 쇠죽 누가 다 퍼마셨네.

목매기는 흙벽에
아직 돋지 않은 뿔 비비며
음매음매 울었습니다.

아지랑이

공장에
보내놓고

아지랑이 속으로
사라질 때까지

지켜보는
누이여라.

줄

성당에서
주는 풀떼기

받아먹으려고
선 줄이

끝목을
돌아갑니다.

제비

방 따로
부엌 따로

이 씨 내외
사는 지붕

넘나드네.
제비 새끼

잔나비

창경원에
사람들 모이니까

잔나비도
거울을 보네.

골목길

점점 진눈깨비
저녁쌀 앓히다가

진이 눈에
명들도록 싸운 아이

집에 쫓아가 퍼붓고
돌아오는 골목길

이슬

매 들자
달아난 아이

분꽃 지고
달맞이꽃 피어도

돌아오지 않아
이슬에 젖느니.

콩새

오리나무 아래까지
그 윗까지 다음 끝까지

포르르 하늘 속으로
날아가는 콩새인가.

송사리

들들
여울 위에

한 치썸 남은
놀 속으로

뛰어오르는
송사리 떼

뱀새

푸줏간
저울 위에

뱀새가
앉아 우네.

코스모스

길가에
총총 선 코스모스

조금씩 밀리다가
굴러 떨어져

개울물에
머리를 박았습니다.

명개

명개 위
계 발자국

놀 속으로
이어지네.

멧새

수도관이
새어 솟는 물에

멧새도
가슴을 적셔 보네.

홍시

별도 달도 지고
서리 내린 가지

꼬투리 비틀다가
놓쳐버린 홍시

히아신스

히아신스
두 뿌리

뜰에 심어
봄오리 나올 무렵

누군가
한 뿌리 캐 가고

까치

천둥 번개
소나기 쏟아지자

문지방에 앉아
까치도 깜작거려.

밥내

눈는 밥내
아랫집인가

저녁 안개
헤치며 살피니

대문 열고
들어서는 누렁이

소나기

집을 나서며
받든 우산

버스 속에 놓고
멀쩡한 하늘

빈손으로 걸다가
소나기를 맞느니.

꽃놀이

머리채 잡고
뒹굴던 윤가 내외

날 새자 관촉사로
꽃놀이 가네.

기름

밭고랑
김을 매고

비 갠 뒤에
다시 둘러보면

보이지 않는
열무여라.

제식훈련

살구꽃 날리는
연병장에서

병사들이
제식훈련을 합니다.

손발이 같이 따라간다고
기합 받고도 마찬가지

좌향 우향
땀 흘리며 쫓아갑니다.

웃비

물꼬 때문에
안고 텅구는 사이

웃비 쏟아져
논두렁이 터지네.

아가위꽃

뜰에 심어놓고
물주기 거름주기

벌레도 잡아주며
기다리기 사 오년

케어버리니까
활짝 피는 아가위꽃

요량

자기 얘기를 써
사상계에서 이청준의 퇴원이 당선될 때
겨루다가 낙선한 경험이 있는 음영봉 씨
첫날밤은 물론 이튿날 그 이튿날도
신부를 그냥 신부로 놓아두어서
고자로 오해받았다더니
딸 넷 아들 하난가를 낳았다.
큰딸이 벌써 여고를 졸업하고 취직하여
돈도 부쳐 오고 결혼 밀천도 번다고 자랑이다.
소설에의 미련을 버리지 못해 훌쩍 집을 떠나
강경인가 어딘가 하숙방에서 썼다는 원고지에는
쨍쨍 금강 물이 얼어붙는 소리로 짹 차 있었다.
그 동안 나도 사느라고 헤매다가 잊어버린 사람
오늘은 서울에서 이경복 씨로부터 전화가 왔다.
음영봉씨가 극작가 이공백씨에게 전화를 걸어
죽어버리겠다는 으름장이니 빨리 가보란다.
나도 허겁지겁 그의 집으로 달려갔더니
그는 마약 시내버스를 타려는 참이었다.
음형 어디를 급히 가십니까?
초상집에 가는 참이여
흙과 물과 불과 바람을 먼저 보내놓고
그는 나중에 떠날 요량이다.

사진을 바라보며

二重橋 앞에서
정지된 사람들 속에

누군가
꿈틀거리는 사지로구나.

무

무를 뽑아낸
구멍 속으로

눈송이가
날아듭니다.

튀밥 장사 어 서방

시멘트 바닥 고인 물에 뜬 달을 밟으며
우리 집 앞마당 판잣집에 살던 어 서방 얼굴을
떠올린다, 연무대 포로수용소에서 탈출한 그는
보름달만한 호떡을 팔아도 돈이 되지 않아
목숨보다 귀한 노란 결혼 금반지 빼어 팔아
대구에 가서 튀밥 기계 사다가
읍사무소 뒷마당에서 뽕뽕 튀밥을 튀다가
놀란 가슴 쓸어 담으며 허겁지겁 쫓아온
읍사무소 직원에게 쫓겨 우리 집 마당에 와서
겨우 허락을 받고 뽕뽕 튀밥을 튀기며 웃던 얼굴
한 번도 공짜로 집어 주지 않던 그 얼굴
이제는 돈을 모았는지 앞마당에 판잣집이라도 지어
이슬이나 가리고 살게 해달라고 사정하더니
그래도 많이 남는 것은 비단 장사라고 하며
평양에서 하던 비단 장사가 최고라고 하며
장돌뱅이가 되었다, 흰 자전거에 비단을 싣고
연산 인내 갱갱이 돌고 돌다가 밤늦게 돌아와
달빛 드는 방에 쭈그리고 앉아 부대를 풀어놓고
구겨진 돈 펴 세고 있던 그는 저녁도 냉수로 때우고
아침도 선 돌밥으로 때우고 점심도 거르다가
하루는 이혼하고 혼자 산다는 여자를 데려와
통통 붙은 국수를 내며 냉수를 떠놓고

혼례를 올렸다, 싱글벙글 어 서방은
이제 마차에 비단을 싣고 콧노래를 부른다.
그 짐이 점점 커져 가게를 사서 부러놓고
그 비단가게 더 점점 커져 읍내에서 제일 큰
극장이 되고, 대전의 빌딩이 되고
슬슬 바람도 편다는 유언비어가 나도는 어느 날
그는 쓰러졌다, 팔아먹은 것보다 더 큰 금반지를 끼고
그는 쓰러졌다, 남들 다 가는 평양구경 본처 상봉 못하고
빌딩의 주인은 그의 부인 이름으로 바뀌고
소달구지 끌고 매형 집을 오가던 그의 처남은
극장 주인이 되었다, 달아 달아 노오란 강냉이
시멘트 물 바닥에 낳은 개구리 알속의 보름달아

강을 바라보며

풀이 물위로
쭉쭉 자라면서
살이 오른 송사리 떼
소쿠리 가득 건져 올리던
중옥이 쟁길이 생일이
말잠자리 잡으려고
애브렁 애브렁
외치던 그 구강 가
강물 가르며 오르던 잉어 떼
펄펄 뛰어올라 별이 되었는지
이제 콘크리트로 덮여버린
이 강물은 가슴속 어디선가
붕어 떼기 뱀장어 고추잠자리 떼
아직도 감추고 꿈꾸는지.
쟁길이 생일이 중옥아
이 여름에 바라보는 구강
썩은 물에도 달이 뜨는지.

다시 일 학년이 되어

1951년 4월

기차 길 옆 창고 마당에
조무래기들이 모였습니다.
코흘리개 침흘리개 쟁길이
선생님의 치마를 들추던 중옥이
모두 모두 선생님이 주신
반달 그림 이름표를 가슴에 달고
바둑아 바둑아 나하고 놀자.
꼭꼭 숨어라 머리카락 보인다.
소리 높여 읽던 일 학년 교과서
구호물자로 배부된 연필이랑
공책이랑 지우개랑 골고루 나눠주시고
마지막으로 남은 꽃 구슬 한 개
나에게 주시던 선생님의 손길
선생님의 손을 붙잡고 우리들은
학교종이 땡땡 댜어서 모이자.
선생님이 우리를 기다리신다.
노래 부르며 부르며
관측사 벚꽃놀이 원족도 갔습니다.
그러던 어느 날 선생님이 결근하시고
쟁길이 중옥이 강원이 딸구 모두 모여
덕지동 독방 아래 선생님의 집을

논둑 밭둑 깡총깡총 뛰면서 찾아갔지요 .
외길 수로길 애들은 잘도 건너고
나는 무서워 엉금엉금 기어서 건너고
선생님
지천명도 넘기고
이순을 바라보는 나이에
나는 아직도 일 학년
가까 거겨 고교 구규 더듬더듬 세상을 읽고
엉금엉금 기면서 길을 헤매고 있습니다.
선생님이 주신 꽃 구슬도 잃어버리고
선생님
오늘은 낭랑한 목소리로
다시 한 번 교과서를 읽어 주셔요.
요리조리 길을 가르쳐 주셔요.
영주야 종진아 말구야
우리 선생님의 팔에 매달려 보자
이번에는 꼭 갖고 싶었던
알록달록 크레용도 달라고 하자.

달달 무슨 달

도깨비 채송화 개망초꽃
간월도에도 월리사 마당에도
달은 없고 승용차만 서있구나.
횃집에 앉아 국물을 마시며
이마의 땀을 닦는 사람아
거울 속의 머리통이
조금은 찌그러졌구나.

이 봄의 한기

이 봄에 만나고 싶은 사람은
어려서 도시락을 남겨준 친구다.

이 봄에 만나고 싶은 사람은
뺨을 후려친 사내다.

이 봄에 만나고 싶은 사람은
보이지 않고 뒷줄에 서서 기다린다.

그 사이 새치기하며 피는 꽃이여
관료의 책상 위에서 피는 난초 꽃이여

딱새

버려진 승용차 안에
딱새가
등지를 톹니다.

깨어진 유리창으로
포르르 포르르
떡이를 물어 나릅니다.

상자

얗 하는 순간에
장미꽃이 피고

얗 하는 순간에
비둘기가 나는

상자에 손을 넣고
휘저으며

십 년 이십 년
이제 육십 년이 다 되었습니다.

머리에 물을 들고

머리에 물을 들고
거울을 바라보며
히죽 웃어본다.

누런 앞니 사이로
이제 말이 새어나오고
등 뒤로 찬바람이 스민다.

베란다 귀퉁이의
말라비틀어진 느티나무
속깊이 돌아나는 오후

櫛來

다 허물어지고
강당만 남은 학교 운동장

풀밭 한 가운데 서서
숨소리에 귀를 기울인다.

아버지, 처음으로 느끼는
체온이 뺏속으로 스민다.

새로운 長詩의 可能性

- 『바퀴 위에서』의 세 사내의 등장인물은 3중자아의 “나” 인가? 『다리 위에서』의 두 사내의 등장인물 또한 2중자아의 “나” 인가?

宋 在 英

(충남대 불문과 명예교수, 문학평론가, 문학박사)

1

고대 그리스 철학자 지노우(zeno)에 의하면 이 세상에 움직이는 물체, 더 정확히 말하자면 한 지점에서 다른 지점으로 이행하는 물체란 존재하지 않는다. 어떤 물체가 움직인다고 가정할 때, 그러나 그 움직임을 일정한 지점에서 보자면 그것은 정지 상태에 있는 것이다. 따라서 트로이 성을 함락 시킨 천하의 맹장 아킬레스의 화살도 느낌보 거북을 쏘아 맞출 수 없다. 어떤 목적물에 가 닿으려면 우선 그 목적물과 추적자와의 거리 중간 지점에서 출발하여야 하고, 그 다음에도 계속 이런 식으로 진행되어야 한다. 따지고 보면 이것은 거리의 축소이지 물체의 운동을 증명하는 것이 아니다. 이것이 바로 물체의 운동을 부정하는 지노우의 유명한 파라독스, 아니 괴변 철학의 진면목이다. 그런데도, 아킬레스의 화살과 비교되는 이 괴변으로 이 글의 모두를 장식하는 것은 그것이 이제 우리가 이야기하고자 하는 주근옥의 시 세계와 미묘한 컨트러스트를 보여주고 있기 때문이다.

『바퀴 위에서』, 그렇다! 바퀴 위에서 그러니까 열차를 타고 이 시의 퍼스나 세 사람은 여행을 하고 있다. 그러나 이러한 형식 구조가 내면적으로는 지극히 복잡한 장치로 얽혀 있기 때문에 첫눈에 대뜸 시인의 숨은 의도를 찾아내기가 결코 쉽지 않다. 아니, 어쩌면 이러한 시 읽기가 『바퀴 위에서』의 경우에는 처음부터 불가능하고, 따라서 무익하고 불필요한 접근 방법이 될지도 모른다. 그러나 이렇게 말하는 것은 일종의 책임 회피이다.

시 읽기에 있어, 아무리 새롭고 기발한 분석 방법론을 내세우며, 그 이론적 타당성을 강조할지라도, 중국에 가서는 피해 갈 수 없는 것이 바로 해석학적 이해라는 관문이다. 치밀하고 풍부한 자료에 입각한 주석학적 고증이 아니라 할지라도, 한 편의 시가 담고 있는 최소한의 의미론적 추론마저 포기한다는 것은, 솔직히 말해서, 시 읽기의 오류이거나 아니면 자신의 무지함을 호도하는 태도이다. 하나의 예로서 말라르메(S. Mallarmé)의 경우를 들어보자. 오늘날까지 말라르메라는 이 거대한 <언어의 집> 앞에서 수많은 연구자들이 배회하다가 남기고 간 기념비적 저작들, 그 가운데서 그것이 비록 역사적, 정신분석학적, 기호학적 -그 어느 방법론에 의거했을 지라도 결국엔 말라르메 시에 몇 줄의 해석학적 설명을 더해주는 것으로 귀납하고 만다.

마찬가지로 『바퀴 위에서』가 난삽하다고 해서 처음부터 최소한의 의미소(意味素)의 추출조차 단념하고 지나친다면 이 작품을 근본적으로 이해하기가 불가능해진다. 더구나 이 작품은 형식상 일정한 서사적 구조-시인은 이것을 소극시라고 정의하고 있다-를 담고 있다. 그런데, 그 진술 형식이 너무나 특이하고 복잡해서 전통적인 독서 방식으로는 처음부터 접근이 어렵다. 어쩌면 황당하고 터무니없는, 현실 같기도 하고 꿈 같기도 한, 말하자면 부조리 투성이의 어떤 세계를 영상적으로 보는 듯한 그런 시이다. 그러나 이 장시가 담고 있는 줄거리는 분명하고 짧게 요약될 수 있다. 마가, 우가, 구가, 이 셋은 양심 강탈범으로서 쫓기는 입장에 있다. 그들은 기차를 타고 질주하고 있다. 그들은 말끝마다 고향에 간다고, 아니 가야 된다고 떠들지만, 그 고향이 어디에 있는지 또 언제 거기에 도착할지도 모른다. 그런데도 그들은 때로는 반목하고 또 때로는 화해하면서 기약 없는 여행을 계속한다. 그리고 이러한 내용이 연극 형식으로 전개되고 있는 것이다. 『바퀴 위에서』를 이 이상 더 소상히 산문적으로 재구성한다는 것은 이 시에 대한 배반이 될 수도 있는 위험성을 내포하고 있으며, 또 어떤 점에 있어서 그것은 무익하고 불필요한 작업이 될지도 모른다.

그런데, 이 작품의 가장 중요한 특징은 위와 같은 서사 구조가 순서 정연하게 배열되고 기술된 것이 아니라 산만하게 순서 없이 얽혀 있다는 점이

다. 왜 그럴까? 여기서 우리는 주근옥의 시적 비의(秘儀)를 들추어내어야 될 단계에 와 있음을 깨닫게 된다. 그의 시적 비의? 그것은 다름 아니라, 간단히 말해서 쉬르레알리즘적인 기술 방식을 의미한다. 다시 말해서 『바퀴 위에서』는 오랜 세월 동안 시인의 내면에 중첩되어 온 무의식 세계의 시적 변용이다. 그의 무의식을 지배하는 강박관념의 실체는 유적자(流譎者)의 자기 상실감이다. 그의 시에 등장하는 펄스나는 바로 이것을 대변하고 대역(代役)한다. 말하자면 그들은 시인의 무의식적 분신으로서 넓은 의미로는 오늘날의 인간 조건을 암시한다. 사르트르(J. P. Satre) 식으로 말한다면, 그들은 아무런 선험적 가치도 없는 존재로서 이 지구상에 불쑥 던져진 우연의 산물인지도 모른다. 때문에 그들에게는 자기 정체성의 확인이 절대적으로 필요하다. 이 작품에 수없이 등장하는 고향이라는 시어는 바로 이 자기 정체성의 상징어 이외에 다름 아니다.

우가도 등을 맞대고 앉으며
고향은 얼마나 머나
그 따윈 알아 뭘 해
우리의 정신은 고향에 있지
지금 그걸 가지러 가는 거야

그러나 그들은 고향이 얼마나 먼지, 언제 도착하게 될지 아무도 모른다.

고향은 얼마나 머나?
어둠이 끝나는 곳이지
핑장히 멀대
나도 한 번 안 가봤으니까
잘은 몰라
이제 출발했으니까
정차하는 곳이 바로 거기겠지

그러면서도 그들은 고향에 도착하리라는 희망을 포기하지 않으며, 그 의미를 다음과 같이 설명한다.

조금만 더 가면 고향이야
우린 제 정신을 찾게 되는 거야

시인은 거의 작품 말미에 이르러서 <우린 제 정신을 찾게 되는 거야>라는 시구로써 고향의 숨은 뜻을 분명히 보여준다. <뿌리 뽑힌> 유적자가 찾아가는 고향, 다시 한번 되풀이하자면 그것은 다름 아닌 자기 정체성의 확인을 의미하는 것이다.

이제 우리는 이 글의 초두에서 잠시 언급한 지노우의 열토당토 아니 한 퀘변을 상기할 차례가 되었다. 결론부터 말하자면 『바퀴 위에서』의 기차는 아킬레스의 화살이다. 그것은 아무리 달려가도 고향에 가 닿을 수 없다. 그 기차는 바퀴만 굴러갈 뿐 영원히 제 자리를 맴돌고 있기 때문이다. 아니, 처음부터 거북이 같은 것은 존재하지 않았는지도 모른다.

주근옥의 시적 진술 방식은 일찍이 슈트레알리스트들이 실험했던 자동기술법을 연상시킨다. 브르통(A. Breton)에 의하면 자동기술법은 일종의 무의식적 기술방식이다. 그는 이것을 구체적으로 다음처럼 정의한다. 《이성에 의한 어떠한 감독도 받지 않고 심미적인 또는 윤리적인 관심을 완전히 떠나서 행해지는 사유의 구술》. 확실히 주근옥은 <심미적 윤리적 관심>을 뛰어넘고 있다. 마찬가지로, 어쩌면 지극히 자연스럽게, 언어의 윤리성(나는 이 말을 언어 표현이 갖추어야 할 최소한의 규범으로 생각한다)마저 포기한다. 아니, 무의식 세계에 있어서는 원래 언어의 윤리성이란 존재하지 않는다. 자동기록 장치를 잘 작동만 시키면 될 일이다. 『바퀴 위에서』는 이 자동기술 장치가 잘 작동되고 있다. 시인은 단지 열차의 바퀴가 탈선하지 않도록 최소한의 조작만 가하고 있을 뿐이다.

일반적으로 무의식의 세계에서 흔히 드러나는 것이 야수성과 공격성이다. 의식의 표면 위에서는 도덕률로 은폐되어 있던 것이 일단 무의식의 세

계로 내려가면 거기서는 마음껏 본성을 나타낼 수 있기 때문이다.

그런 건 말쑥야, 간단하지
순간에 숨통을 끊어버리니까?
아픔이 오래 계속되도록
눈알부터 빨 걸 그랬다
손가락부터 끊어버리는 건데
난 죽었어, 결박당한 채 죽어있어
피를 콧물 쏟으며 쓰러진
한 발 다가서며, 그건 꿈이야
우가도 다가서며, 병신 그건 꿈이다
오지 마, 거기 서, 쓸태야
난 아직 아픔을 느끼고 있어
피를 콧물 쏟으며 쓰러진
내 얼굴이 똑똑히 보여
우린 널 죽이려고 하지 않았다

여기서 볼 수 있는 야수적인 공격성은 마치 『말도로르의 노래』에 나오는 그것처럼 환상적·착란적 성격을 띠고 있다. 로트레아몽(Lautréamont)이 잔인한 공격성을 형상화하기 위해 주로 동물적 이미지에 의존했다면, 주근옥은 직접적으로 무의식의 표출을 과감하게 기술하고 있을 뿐이다. 무의식의 환상적 상태에서 주제와 논리의 설정 없이 비약적으로 전개되는 자동기술적인 시구들은 인간의 원초적 잔인성을 그대로 보여주고 있는 것이다.

라캉(J. Lacan)의 주장에 따르면, 무의식의 범주는 <상상적인 것>, <상징적인 것>, 그리고 <실재적인 것> 등 세 가지로 구분된다. 그렇다면 『바퀴 위에서』 드러나는 무의식의 언어적 범주는 어느 것에 속한다고 볼 수 있을 것인가? 그것은 아마도 명료한 선으로 구분할 수 없도록 <상상적인 것>과 <상징적인 것>의 두 경계선에 다 걸쳐 있으면서 <실재적인 것>을 후광으로 가리고 있는 형상과 비유될 수 있을 것인가? <실재적인 것> -달리

말한다면 그것은 시인의 실존적 정체성을 의미할 터인데, 그러나 이 작품에서는 퍼스나를 이 고향, 즉 정체성을 찾아 기차 여행을 하고 있는 것으로 돼 있기 때문에 그것이 존재할 수 없는 것이다.

결론적으로 말한다면 『바퀴 위에서』는, 이미 앞에서 말했듯이, <아킬레스의 화살>을 상징화한 주제를 심층구조로 삼고, 이것을 중심으로 확산되고 분출되는 무의식의 언어를 사상(捨象) 없이 시화(詩化)한 작품이다. 이 작품이 형식상 극시라는 점을 상기시키기 위하여 주근옥은 적절히 지문을 삽입하고 있기는 하지만, 사실 그것은 단순한 부가적 기법일 뿐이다. 그는 작품 전체를 통하여 무의식의 흐름을 절실하게 표현하기 위하여 일체의 구두점을 생략하고 가급적 짧은 시행의 연속으로 독자를 긴장시키고자 한다. 뿐만 아니라 어떤 점에서는 시가 요구하는 최소한의 수사학조차도 거부하고—어쩌면 그것은 그에게 있어 거추장스러운 장식일 수도 있으니까— 그는 직설법적 단문(短文), 그러면서도 읽는 가운데 주술적 마력의 흡인력을 발휘하는 시를 선보이고 있는 것이다. 또한 그는 어쩌면 자칫 무미건조하게 느껴질 수도 있는 연속적인 단문의 시행을 때로는 활력적인 리듬의 사용으로 생동감 있게 살리고 있다. 즉 이 작품에서 쉽게 눈에 띄는 두운(頭韻)과 각운(脚韻)의 의도적인 배합, 그리고 반복운의 사용에 의한 음악적 효과 등은 다분히 시인의—계산된 기법에 속하는 것이라고 보여진다. 결국 『바퀴 위에서』는 현실에서 추방당한 무력한 시인이 유적지를 배회하면서 탈출을 시도하려는 몸부림의 노래, 고향으로 상징되는 자기 정체성을 회복하려는 현대인의 무의식의 언어군이다. 아무리 달려도 고향에 닿지 못하는 『바퀴 위에서』 단지 <갑자기 높아지는 기관차의 소음>만이 들릴 뿐이다. 즉 고조되는 자의식의 소리만 들리는 것이다.

2

『다리 위에서』는 우화적 기법의 풍자시라는 점을 제일 먼저 지적해야 할 것 같다. 이 작품은 일반적으로 만남과 기다림의 장소를 연상시키는 다리의 이미지를 아주 효과적으로 도입하고 있다. <사내 1>과 <사내 2>가 <형설수설 지껄이며 걸어와 /철푸덕 주저앉는> 것으로 시작되는 이 작품은 앞

서 살펴본 『바퀴 위에서』와는 많은 동질성을 보이면서도 또 한 편으로는 많은 상이점을 가지고 있다.

『바퀴 위에서』의 바퀴가 실제로는 굴러가지 않는 바퀴, 즉 영원히 정지돼 있는 기차이듯이, 『다리 위에서』의 다리 역시 결코 오지 않을 사람을 기다리는 외로운 존재이다. 이 작품이 베케트(S. Beckett)의 『고도를 기다리며』를 연상시키는 것은 바로 이와 같은 주제적 유사성을 내포하고 있기 때문이다. 작품에 등장하는 두 사내는 우연한 인연으로 한 여인을 공유했던 경험이 있는 숙명적인 관계에 있다. 아무런 윤리의식 없이 이 사내와 저 사내 사이를 징검다리 건네듯 내왕하며 몸을 내맡긴 여자, 바로 이 여자가 이 작품의 직접적인 제재로 기능한다. 그러나 그녀는 작품에 정면으로 등장하지 않고, 마치 고대극에서 볼 수 있는 무대 밖의 인물과 마찬가지로 모습을 숨긴 채 작품을 이끌어간다. 즉 <사내 1>은 자신을 배신한 여자를 참혹하게 살해하여 그 시신의 일부를 가방 속에 넣고 다리 위로 달려와서 그것을 강으로 던질 순간을 노리고 있는 반면, <사내 2>는 자신을 배신하고 도망간 여인이 돌아오리라 믿고 다리 위에서 기다리고 있는 것이다. 우연히 다리 위에서 해후한 두 사내, 그들은 이야기를 나누던 중 그들이 같은 여인을 공유했던 것을 알고 경악한다. 그리고 <사내 1>은 <사내 2>가 그 여인을 애타게 기다리고 있음을 알고 그에게 가방을 넘겨준다. 그러나 <사내 2>는 그 가방 속에 사람의 머리가 있는 것을 보고 질겁한다.

가방을 조심스레 연다, 순간
아! 하는 소리와 함께
부들부들 떨기 시작한다
사색이 다 되어
나 날더러 어떻게 하라고
사람의 머털, 사람의 머털

두 손으로 가방을 든 채
가로등 밑을 왔다갔다 한다

제 정신이 아니다
강물에 가방을 던져버리고
뒷걸음치다가 급히 도망친다
가로등만 혼자 남는다

이렇게 끝나는 『다리 위에서』는 분명 미묘한 극적 구조에 따라 그 서사체계가 전개되고 있다. 마치 고대 그리스 비극에서 공통적으로 드러나고 있는 숙명론적 세계관을 현대적 기법으로 패러디한 것처럼 보이는 이 작품은 그러나 또 한편으로는 삶의 넉센스를 희화화(戲畫化)하고 있는 것도 사실이다. 삶의 엄숙함과 현실의 냉혹함이 함께 어우러져 한 편의 드라마를 연출하듯이 『다리 위에서』 또한 관능적 쾌락과 원죄의식의 속박이라는 상호 충돌적 모순을 보여주고 있다. 다시 말하자면 한 여인을 사이에 두고 두 사내가 벌인 비속한 열정의 드라마는 <사내 1>에게 있어서는 동물적 잔인성과 비열함으로, <사내 2>에게 있어서는 순박한 기다림과 처절한 절망으로 각기 대조를 이룸으로써 극적 효과를 극대화하면서 그 종지부를 찍는다.

이런 면에서 볼 때 『다리 위에서』는 시보다 분명 희곡 쪽에 가깝다고 할 수 있다. 서사 구조가 아주 정연하게 기하학적 짜임새를 보여주고 있기 때문에 다분히 산문적 문채(文彩)가 번뜩인다. 자서(自序)에서 시극(詩劇)은 상연을 전제로 하여 쓰여진 운문극인 반면, 극시(劇詩)는 상연과는 상관 없이 쓰여진 운문극이라는 사전적 의미를 소개하면서 자신의 작품은 극시와 유사한 형태라고 정의하고 있다. 그러나 우리가 보기에 이 작품은 시인의 주장과는 달리 극시보다는 오히려 시극 쪽에 가깝다. 즉 『다리 위에서』는 무대 상연을 함에 있어서도 그다지 무리가 없는 극적 요소를 갖추고 있는 것이다. 사실 60~70년대 서구 연극계를 풍미했던 이른바 앙파떼아뜨르(反演劇)라는 이름의 희곡들은 주근옥의 『다리 위에서』보다 상연하기에 오히려 더 부적절한 작품이라고 할 수 있다. 그러나 물론 우리는 지금 여기서 이 작품의 무대 상연의 적합성 여부를 따지고자 하는 것이 아니다. 우리가 단지 강조하고자 하는 것은 앙파떼아뜨르가 언어의 무의미성과 연극 자체의 부조리함을 극단적으로 과장하고 있듯이 주근옥은 『다리 위에서』를 통해

시의 무용성과 연극의 허위성을 풍자하고 있는지도 모른다.

어떻게 보면 『다리 위에서』는 도식적인 구도를 가지고 있지만, 그러나 자세히 살펴보면 그 구도는 매우 인상적이다. 즉 가로등이 비치는 다리, 여기서 이루어지는 두 사내의 운명적인 해후, <사내 1>이 들고 있는 가방, 다리 아래로 흐르는 강물— 이 일련의 이미지가 통합되어 떠올리는 메타포는 아름다운 시적 구도를 형성하고 있다. 이 시의 이러한 아름다움은 그것이 내포하고 있는 동물적 잔인성에도 불구하고 시의 감각적 균형을 잃지 않도록 기여한다. 다시 구체적으로 반복한다면 분노담(糞尿譚)에 가까운 표현들과 잔인한 이미지가 가끔 등장함에도 불구하고 『다리 위에서』를 통해서 언어적 거부감을 느끼는 독자는 별로 없을 것이다.

우리 아버진 개백정이었지
뒷마당은 개들의 사형장이었지
개의 모가지를 읊아 잡아당기면
생똥이 뺄뺄 나옴
그 악에 바친 눈
빼어 문 헛바닥
습관으로 난 보았소
개백정이라고
아이들이 놀렸지

<사내 1>이 들려주는 그의 아버지의 직업적인 삶의 이러한 잔인성은 자칫 간과하기 쉽지만 그러나 반드시 주목해야 할 부분이다. 개백정인 아버지의 개잡는 이러한 끔찍한 모습의 기술은 그 아들인 <사내 1>이 장차 자행할 살인을 이미 암시하고 있는 것이다. 말하자면 시인은 <사내 1>이 자신의 정부를 잔인하게 살해하여 그 목을 잘라 가방에 넣는 장면을 묘사하는 식의 직접적인 기술방법을 생략하고, 개백정의 도살 장면을 삽입함으로써 간접적인 암시로 대신하고 있다. 이것은 굉장히 치밀하게 계산된 시적 기교이며, 따라서 그것이 발휘하는 상징적 효과는 이 작품을 끝까지 읽고 났을 때 더

확연하게 나타난다.

『다리 위에서』는 그것의 극적 서사성 때문에 시의 미학적 측면에서는 많은 부분의 손상을 입고 있는 것이 사실이다. 더 구체적으로 말한다면 이야기가 복잡하고 매우 미묘하게 짜여져 있기 때문에 우리들은 자칫 재미있는 서사성만을 탐색하기에 바빠 정작 시의 본바탕을 멀리 하기 쉽다. 이야기를 더욱 단순화함으로써 주제를 더 부각시키고, 아울러 더욱 긴장감 있는 시적 언어세계를 구축할 수는 없었을까— 이와 같은 아쉬움이 남는 것도 사실이다. 그러나 그러함에도 불구하고 이 작품이 던지는 충격은 만만치 않다. 물론 오늘날까지 동서양을 통해 이야기의 형식을 담은 장편시는 많이 있어 왔다. 그러나 『다리 위에서』와 같이 극적인 상황을 담고 있는 극시가 있었는가? 이런 의미에서 이 시는 하나의 경이로움이다.

3

주근옥은 많은 시인들이 애써 추구하고 있는 이른바 품격 높은 시어를 탐내지 않는다. 그의 시에는 비속한 일상어가 범람할 뿐, 수사적 구문은 단 한 줄도 찾아볼 수 없다. 그는 한 마디의 시어, 한 행의 시구를 통해서 작품의 가치를 결정짓고자 하지 않는다. 그와는 정반대로 작품 전체의 구조, 그리고 이 구조 사이에 숨어있는 언어의 고리가 발휘하는 힘이 그의 시의 작품성을 결정짓는다. 따라서 바로 이 언어의 고리들을 풀어서 정연하게 연결시켜야 한다. 그의 시가 처음엔 쉽게 읽혀지는 것처럼 느껴지면서도 몇 번씩 되풀이해서 읽어야만 되는 까닭은 바로 이 숨어있는 언어의 고리를 쉽게 발견할 수 없기 때문이다.

주근옥은 확실히 새로운 장시의 가능성을 실험해 보이고 있다. 『바퀴 위에서』는 쉬르적(또는 미니멀리즘과 울리포) 기법을 통해서 무의식의 내면 세계를 조명하고 있는가 하면, 『다리 위에서』는 일상적 어법을 통해 같은 기법으로 고대인의 운명론적 세계관을 피력하고 있다. 그리고 이 두 편의 장시는 이미 밝힌 것처럼 새로운 가능성과 또한 몇 가지 의문점을 제시하고 있다. 앞으로 이 두 가지 문제점을 어떻게 보완하고 해결할 것인가는 전적으로 시인 자신의 몫이다. 그리고 그 결과는 분명히 다음 작품에서

밝혀지리라 믿는다.

시의 틀과 말의 변주(變奏)

— 『갈대 속의 비비새』를 읽으며

송재영

(충남대 불문과 명예교수, 문학평론가, 문학박사)

1

주근옥의 『갈대 속의 비비새』를 주의 깊게 읽으면서 나는 뜻밖의 경이로움과 미묘한 감동을 경험하여야만 했다. 왜 그랬을까? 지난 해 발표된 이 시인의 『바퀴 위에서』에 관해 그 동안 내가 품고 있었던 견해가 혼란에 직면해야만 했기 때문이다. 한마디로 말한다면 나는 그를 이 시대의 모순을 희화적으로 고발하는 슈르레알리스트라고 규정하고 있었다. 그의 시정신과 시적 기법은 한국적이기보다는 다분히 서구적이고, 따라서 시에 대한 그의 근본적인 태도 역시 전통적이기보다는 코스모폴리탄하다고 믿어왔던 것이다.

그런데, 『갈대 속의 비비새』는 기왕의 내 생각을 완전히 바꿔놓고 말았다. 이 시집에 수록돼 있는 작품들은 소재와 어법, 또한 형식과 율조에 있어서 한국 고유의 특성을 한 눈에 보여주기 때문이다. 『바퀴 위에서』부터 『갈대 속의 비비새』까지는 불과 일년이라는 짧은 기간이 있을 뿐인데, 어떻게 이런 놀라운 변신이 가능할까? 그러나 그것은 시인으로서의 변모가 아니고 원래의 모습일 뿐이다. 곰곰이 생각해 보면 주근옥은 『바퀴 위에서』에 감추어졌던 세계를 이제야 꺼내 보일 뿐이다. 어찌 『갈대 속의 비비새』가 일년 동안에 이룩된 시적 성취라고 할 수 있겠는가? 그에게는 본시 이 두 시집에서 볼 수 있듯이 상반되고 모순된 두 세계가 내재해 있었을 뿐이다. 아니, 그것은 결코 상

반되고 모순된 세계가 아니다. 끊임없이 고뇌하고, 새로운 실험을 시도하는 한 시인이 거쳐야만 되는 피할 수 없는 시의 이정표일지도 모른다.

2

『갈대 속의 비비새』에서 가장 주목해야 할 특징의 하나는 짧은 시들이 많이 선보이고 있다는 점이다. 보기에 따라서는 일본 근대시인 이시카와 타쿠보쿠(石川啄木)의 삼행단가(三行短歌)와 흡사해 보이기도 하는 주근옥의 단시들은 그러나 분명 자신만의 독창성을 견지하고 있다. 어떤 점에서 그러한가? 간단히 말한다면 이시카와 타쿠보쿠의 단가들이 시인 자신의 예민한 감성과 서정을 표출하고 있다면 주근옥은 철저하게 자아를 절제하며 관조적 태도를 보여주고 있기 때문이다.

주근옥의 단시는 지극히 짧고 간결하다. 열자 미만의 시행, 거기다 불과 3행으로 구성된 그의 단시는 그 형식상 단일한 구조와 또한 단순한 주제를 담고 있다. 사실 그것은 단시의 근본적인 한계라고 할 수 있겠는데, 주근옥은 이 한계를 과연 어떻게 극복하고 있는가? 아니, 정확히 말해서 그 한계의 특성을 어떻게 활용하고 있는가? 우리의 관심은 자연스럽게 이 점에 쏠리지 않을 수 없다.

신축 빌딩 용접공
올려다보고 있는 누렁이
목덜미 상처에도 눈발이

이상은 「눈발」의 전문인데, 짧은 형식에 비해 참으로 많은 시적 진술을 내포하고 있다. 우선 눈여겨보아야 할 것은 각 시행마다 구체적인 시적 대상을 명확하게 제시하고 있다는 점이다. 즉 제1행에서는 <용접공>, 제2행에서는 <누렁이>, 제3행에서는

<눈발>이 제시되어 그 동작 혹은 상황이 묘사되고 있다. 사실 이들 세 시적 대상은 그것들을 이렇게 병렬적으로 배열하여야 할 필연적인 논리성을 갖고 있지 않다. 그것들은 저마다 독립적인 존재로서 아무런 상호 관련성 없이 그저 그렇게 제 자리에 있을 뿐이다. 그런데 시인은 이 셋을 하나의 끈으로 묶어 시라는 틀 속에 담는 것이다. 그렇기 때문에 우리는 「눈발」을 읽으면서 순식간에 눈앞에 떠오르는 아름다운 회화적 이미지를 포착할 수 있다. 말하자면 어느 신축 공사 현장—높은 곳에서 불꽃을 튀기고 있는 용접공의 모습을 신기하게 올려다보고 있는 누렁이. 때마침 희끗희끗 내리는 눈발이 그 누렁이의 목덜미, 그것도 하필이면 상처 난 목덜미에 내리고 있다. 그렇다면 이렇게 산문적으로 요약할 수 있는 「눈발」의 시적 메시지는 어떤 내연적 진실을 담고 있는가? 한 마디로 말해서 시의 표면은 비록 고요하고 평화롭게 눈이 내리는 풍경일지라도 내면에는 치열한 삶을 영위해야만 하는, 그래서 상처받기 일쑤인 우리들의 모습을 볼 수 있는 것이다.

주근옥은 시의 운율적 효과에 대해서도 남다른 관심을 보여주고 있는 시인인데, 이러한 점은 「눈발」에서도 확연히 드러난다. 예컨대 둘째 행 <올려다보고 있는 누렁이>와 셋째 행 목덜미 상처에도 눈발이>(밑줄 필자)에서 볼 수 있듯이 “이”로 각운을 맞추고 있다. 그리고 <눈발이>라고 조사만 붙인 미완성 문장으로 끝맺고 있는데, 그러나 이 미완성 문장은 첫 행과 대비되어 용접공의 목덜미에도 눈발이 내리고 있음을 충분히 암시해 주고 있다. 그 결과 <이~이>의 각운은 또한 의미론적 효과도 충분히 나타내고 있는 것이다.

「눈발」이 현실의 한 단면을 회화적으로 형상화한 작품이라면 「홍시」는 하나의 자연 정경을 형이상학적으로 연역한 작품이라고 할 수 있다. 사실 여기서도 제1행의 <범종>, 제2행의 <산기슭>, 제3행의 <홍시>는 아무런 논리적인 연관을 맺고 있지 않다.

그러나 시인은 범종의 울림을 종교적 차원으로서가 아니라 시간의 흐름을 상징하는 매체로 도입함으로써 어느덧 산기슭이 붉게 물들고, 시퍼렇던 감이 벌써 홍시가 되었음을 알리고 있다. 자연 현상에 대한 이와 같은 형이상학적 통찰력은 오랜 시기에 걸친 시적 명상 끝에야 얻어질 수 있는 것이다.

주근옥 단시의 가장 두드러진 주제의 하나는 자연과 문명의 공존 현상이다. 더 정확히 말한다면 문명의 침범으로 설자리를 잃어버린 자연의 황폐화된 모습이라고 할 수 있다.

①

금강 하구 공장 굴뚝
연기 아래 갈매기가 날고
그 아래 해가 집니다
— 「낙조」

②

장구벌레가 꿈틀거리는
염색 공장 그늘 웅덩이
별도 뜨고 달도 뜨네
— 「장구벌레」

③

베란다 플라스틱 화분
흙 위에 알을 낳고 품고 깨고
먹이를 물어 나르는 황조롱이
— 「황조롱이」

위 세 편의 시들은 한결같이 자연과 문명의 어색한 만남이 야기시키는 우스꽝스러운 부조화, 그러나 또한 분명한 현실을 보여

주고 있다.

①이 보여주는 정경은 참으로 아이러니컬하다. 깨끗한 강 하구나 넓은 바다 위를 날아야 할 갈매기가 <공장 굴뚝 연기 아래>를 난다는 것은 앞서 말 한 대로 자연과 문명의 우스꽝스러운 부조화의 한 단면이다. 이런 점에 있어서는 ②와 ③의 시에 있어서도 마찬가지이다. 염색 공장 그늘진 곳에 웅덩이가 움푹 파여, 그 속에서 장구벌레가 꿈틀거리는가 하면 또한 <별도 뜨고 달도> 뜨고 있다. 그런가 하면 숲 속 으스스한 곳에 등지를 틀고 <알도 낳고 품고 깨고>해야 할 황조롱이가 <베란다 플라스틱 화분>을 등지로 삼고 있다. 이러한 현상은 분명 자연의 질서와 조화를 깨는 혼란스러움이며, 가까운 미래에 인류에게 닥쳐올 그 어떤 재앙의 징조일 수도 있다. 그리고 지금 주근옥은 이렇게 뒤틀려가고 있는 자연의 질서를 담담한 자세로 관조하고 있는 것이다.

주근옥은 결코 설명하려 들지 않는다. 하기야 복잡하고 미묘한 자연의 온갖 현상에 대해서 시인인들 그 무엇이라고 설명할 수 있겠는가? 프랑스의 저 저명한 현상주의 철학자 메를로 폰티(Maurice Merleau-Ponty)는 이렇게 말한 적이 있다. <이 세계에 관하여 내가 그 어떤 분석을 시도하기 이전부터 세계는 지금 그 대로 존재하고 있었으며, 따라서 거기에 관하여 일련의 총론을 끌어내려고 하는 것은 부질없는 것이다. ...현실은 묘사할 뿐이지 구축하거나 구성할 수 있는 성질의 것이 아니다.> 물론 우리는 시와 철학을 혼동해서는 안 된다. 그렇다고 해서 이 두 분야를 떼어놓고 완전히 독립된 세계로만 취급할 수도 없다. 특히 현상학이 근대 심리학과 상징주의 시학에 막대한 영향을 미친 것은 주지의 사실이다. 단시만을 놓고 볼 때 주근옥은 현상주의자이다. 그는 분석하지도 않고 설명하지도 않는다. 어쩌면 그는 그런 행위를 그의 시를 읽는 독자의 몫으로 돌려놓고 있는지도 모른다.

주근옥은 메를로 폰티의 말대로 오직 <현실을 묘사할 뿐이지>,

그것을 기하학적 잣대로 분석하거나 사변적 논리로 설명하지 않는다. 사실 이와 같은 그의 시적 기법은 단시의 형식적 특성과 밀접한 관계가 있기도 하다. 총 설혼 자 내외의 짧은 시의 형식은 극도의 언어적 압축을 요구한다. 그런데 한국의 옛 시인들은 한시나 고시조를 통해서 이러한 시의 기법과 정신에 익숙해 왔다고 할 수 있다. 이런 점에서 주근옥의 단시가 고시조와 언어적 동족성을 공유하고 있다는 점을 부인하기 어려울 것이다.

그러나 간단히 말한다면 고시조는 초장, 중장, 종장의 세 연을 통해서 일종의 기(起), 승(承), 결(結)과 같은 형식에 바탕하고 있다. 이러한 논리적 결과로 인해서 시조는 삼단논법적 진술을 즐겨 한다. 그것은 시적 대상을 설명하고 정의함으로써 시인 자신의 윤리적 또는 심미적 태도를 당당히 진술한다. 그런데, 주근옥은 이미 앞에서 언급한 바와 같이 시적 대상을 결코 설명하거나 정의하려고 하지 않는다. 그는 단지 제시하고 묘사할 뿐이다. 그는 자연 현상, 말하자면 사물의 변이를 객관적으로 관조하고 서술할 뿐이다. 고시조가 주로 직유적 방법을 원용했다면, 주근옥의 단시는 반대로 환유적 기법에 입각해 있는데, 이 점은 바로 위와 같은 사실에서 자연스럽게 이해될 수 있을 것이다.

3

『갈대 속의 비비새』의 1, 3부는 앞에서 살펴 본 단시와는 전혀 다른 형태의 시들을 싣고 있다. 그것들은 대다수 긴 형식을 취하고 있고, 일정한 서사성을 도입하고 있으며, 또한 민요적인 가락을 규칙적으로 반복하고 있다. 이런 점에서 그것들은 발라드 시풍(詩風)을 연상시킨다. 그러나 서구풍의 발라드와는 다른, 주근옥의 특유한 감각과 정서를 보여주는 일종의 네오 발라드(Neo-ballad) 즉 신담시(新譚詩)라고 감히 정의할 수 있을 것이다.

「문 밖에서」는 얼핏 보아 이상의 「오감도」를 연상시키는

작품이다. <13인의 아해가 도로를 질주>하듯이 「문 밖에서」는 한 사내가 일곱 개의 문을 들락날락하면서 완전히 방향 감각을 상실하고 있다. 그러다 마침내 그는 자기 집 앞에 이르러 초인종을 누른다. 그런데 그의 아내는 이 사내를 알아보지 못하고 문을 열어주지 않는다. 아니, 사내는 지금도 자기 집을 잘못 찾은 것인가? 아니면, 사내가 짜증스럽게 (이봐, 하말순 여사 당신 뭐 잘못 먹었어/왜 이래 이거 당신 맛이 간 거야>하고 말하듯이, 그의 아내가 어떤 착란증에 빠져 있는 것인가? 이러한 반문에 대하여 우리는 그 누구도 확연한 답변을 내릴 수 없다. 우리는 다만 이 시의 퍼스나인 한 사내와 그의 아내가 현대 도시 생활에서 자아를 상실하고 미망 가운데서 헤매고 있음을 이해할 수 있을 뿐이다. 고단한 생활을 헤치며 떠돌다 돌아온 사내, 오랜만에 집을 찾아오니 비슷비슷한 아파트 현관문 앞에서 방향할 법도 하다. 그의 아내도 오랜만에 대하는 남편의 얼굴을 단번에 알아보지 못할 수 있으리라. 넌센스에 불과한 이 우스꽝스러운 이야기가 그러나 주근옥의 언어 변주에 의해 일순 우리를 실소토록 하면서 또 한편으로는 미묘한 카타르시스를 제공해준다. 물론 이 카타르시스는 작품의 치밀한 해학적 구성에서 유래하는 것이다. 주근옥은 왜 이토록 삶을 신랄하게 희화하기를 즐겨하는가? 「문 밖에서」의 여백에서 우리는 이런 지문을 읽을 수 있다. —모순과 부조리 투성이의 삶을 달리 어떻게 표현할 수 있겠는가?

여기서 내가 주목하고 싶은 작품은 「튀밥 장사 어 서방」이다. 우선 강조하고 싶은 것은 이 작품이 담시로서의 형식 요건을 여러모로 갖추고 있다는 점이다. 30여 행의 긴 작품이기 때문에 이 자리에 전문을 인용할 수는 없지만 그 개요만은 소개하여야 될 것 같다. 튀밥 장사 어 서방은 포로수용소에서 탈출한 뒤 튀밥 튀기를 하면서 온갖 고생을 겪다가 마침내 비단 장사로 변신한다. 그는 혼인도 하고 돈도 벌고 살림 형편이 차츰 풀리게 된다. 극장도 사들이고 빌딩도 세우고..., 그러나 슬슬 재미 좀 볼

만하니까 쓰러지고 말았다. 당연히 그의 부인이 그의 빌당을 물려받고 그의 처남은 극장 주인이 된다. - 단편 소설 한 편의 체재로도 충분한 듯한 이 이야기 꺼리는 담시가 요구하는 서사성으로는 오히려 용량초과라고 볼 수 있다.

「튀밥 장사 어 서방」에서는 전통적 담시에서 흔히 사용되던 후렴 같은 것은 찾아볼 수 없다. 그 대신 같거나 비슷한 어구(語句)나 율조의 반복을 통해서 담시로서의 흥을 살리고 있다.

그 짐이 점점 커져 가게를 사서 부려놓고
그 비단 가게 더 점점 커져 읍내에서 제일 큰
극장이 되고, 대전의 빌당이 되고
슬슬 바람도 피운다는 유언비어가 나도는 어느 날
그는 쓰러졌다, 팔아먹은 것보다 더 큰 금반지를 끼고
그는 쓰러졌다, 남들 다 가는 평양 구경 본처 상봉 못하고
빌당의 주인은 그의 부인 이름으로 바뀌고
소달구지 끌고 매형 집을 오가던 그의 처남은
극장 주인이 되었다, 달아 달아 노오란 강냉이
시멘트 물 바닥에 낳은 개구리 알속의 보름달아
(밑줄-필자)

위 밑줄 친 부분에서 볼 수 있듯이 주근육은 같은 어구의 반복을 통해서 시적 흥취를 돋우고 또한 민요적인 가락을 살림으로써 담시로서의 형태를 갖추고 있다. 뿐만 아니라, 앞에서도 잠시 언급한 바 있지만, 그는 각운의 배열에도 세심한 주의를 기울여서 시의 전반적인 음악성을 아름답게 또한 대칭적으로 조율하고 있다. 몇 가지 예를 들어 보기로 하자.

①
보름달 만한 호떡을 팔아도 돈이 되지 않아 (가)

목숨보다 귀한 노란 결혼 금반지 빼어 팔아 (가)
 대구에 가서 튀밥 기계 사다가 (나)
 읍사무소 뒷마당에서 뽕뽕 튀밥을 튀다가 (나)

②

달빛 드는 방에 쭈그리고 앉아 부대를 풀어놓고 (다)
 구겨진 돈 퍼 세고 있던 그는 저녁도 냉수로 때우고 (다)
 아침도 선 돌밥으로 때우고 점심도 거르다가 (라)
 하루는 이혼하고 혼자 산다는 여자를 데려와 (라)

위에서 볼 수 있듯이 (가~가), (나~나), (다~다), (라~라)의 각운이 연속적으로 배열돼 있다. 다만 (라~라)의 경우 (가~와)의 배열이어서 형식상 약간 틀린 듯하지만 Ka와 Kwa는 같은 음운군(音韻群)에 속한다고 볼 수 있는 것이다. 이와 같은 형식의 각운법은 서구의 담시나 장시에서는 일찍부터 구사되어 온 것으로 흔히 평운(平韻) 혹은 대운(對韻, Rimes plate)이라고도 불린다. 아마도 긴 시에서는 같은 운을 연속적으로 반복하는 것이 간편하게 느껴졌을 터이고 또한 그것이 숨을 고르는 데도 안성맞춤이었을 것이다. 왜냐하면 담시는 중세의 음유시인들이 기타를 치면서 읊기 위해 쓰여진 시이기 때문이다.

한국어로 가락을 조율하고 각운을 적절히 배열하면서 한 편의 담시를 엮어낸다는 것은 결코 쉬운 일이 아니다. 지나치게 형식에 얽매어 자칫 시적 균형을 잃을 위험성을 배재할 수 없기 때문이다. 쉽게 말하자면 걸만 그럴 듯하게 꾸미느라고 속을 허술하게 메꾸기 쉽다는 뜻이다.

그러나 주근옥은 「튀밥 장사 어 서방」을 통해서 그것을 극복하고 새로운 담시의 한 정형을 잘 보여주고 있다. 우리가 이 작품을 통해서 느낄 수 있는 신선한 시적 감동과 흥분을 한 두어 마디로 간단히 설명하기란 결코 쉽지 않다. 그러나 간추려 말한

다면 우리는 이 시에서 익살과 해학, 흥취와 가락—말하자면 한국인 특유의 한판 놀이마당을 체험한다. 그러나 그것은 단순한 놀이마당이 아니다. 시인은 어 서방의 드라마틱한 삶을 통해서 인간조건의 아이러니를 발견하고 그것을 그의 특유한 기법으로 희화화하고 있는 것이다. 비극적인 삶을 희극적으로 표현하는 것은 더욱 비극적이다. 「튀밥 장사 어 서방」의 경우가 바로 그렇지 않겠는가? 요컨대 『구약성서—시편』에도 적혀 있듯이 <허무하도다, 허무하도다. 모든 것이 허무할 뿐이로다.>라는 깊은 탄식을 다시 한번 읊조리게 할 뿐이다.

4

『갈대 속의 비비새』의 마지막 부분을 장식하고 있는 것은 「풀무가」라는 한편의 민족 서사시이다. <풀무>란 오늘날엔 거의 사라지고 말았지만 몇 십 년 전까지만 하더라도 대장간이나 실제 생활에서 불을 피우기 위해 사용하던 도구이다. 그러니까 여기서 「풀무가」란 민족의 뜨거운 활화산 같은 에너지를 상징하고 찬양하는 노래를 뜻한다.

그렇다. 「풀무가」의 구성은 굉장히 방대하고 그 노래는 힘차다. 단군 신화에서 시작하여 삼국 건립의 과정, 그리고 고려와 조선의 두 왕조의 역사까지를 섭렵하고 있는 이 서사시는 녹두장군 전봉준의 장엄한 죽음으로 끝을 맺고 있다.

일찍이 빅토르 위고(Victor Hugo)는 인류의 장구한 역사를 서사시를 통하여 형상화하려고 시도하여 『세기의 전설』을 쓴 바 있다. 자그마치 1만 행을 훨씬 넘는, 아마도 세계 문학사상 가장 방대한 서사시일 것이다. 고대 신화 시대로부터 근세에 이르기까지 그야말로 파란만장했던 인류의 역사를 문화사적 각도에서 조감하고 있는 작품이라고 할 수 있다. 그러나 그것은, 엄밀한 의미에서, 서구를 중심으로 한 인류사적 서사시이지, 결코 세계사적 서사시가 아니며, 더 더욱 한국의 역사와는 무관하다.

이에 반해, 당연한 이야기이지만, 주근육의 「풀무가」는 면면히 이어져 온 한민족의 혼을 풀무질로 불어넣으려고 애쓴 민족 서사시이다. 그러나 3백 행 미만의 「풀무가」를 통해서 5천년 역사를 점철한다는 것은 불가능한 일이다. 그래서 주근육은 오랜 역사를 통해서 한민족의 정신적 원형으로 자리잡아 온 고대 신화와 설화를 주로 제재로 삼기로 한다.

풀무야 가자 신시로 가자
순한 눈매의 바람이 매달린
신단수 아래로 어서 가자
상제께서 내려보내신 아들
풍백 우사 운사 만나보자
...
웅녀는 아들을 낳았네
그가 곧 단군이니
나라 다스리기를 일천 오백 년
살기를 일천 구백 팔 년
허허 산신이 되었네
어화어화 어화어화
어여차 어여차 굴러라 굴러라

이렇게 시작되는 「풀무가」는 동부여 건국 신화, 서라벌 계림과 박혁거세에 얽힌 설화, 신라 신문왕과 만파식적(萬波息箆)에 관한 설화, 백제 무왕의 탄생과 선화공주와의 설화적 로맨스, 궁예의 파란만장한 일대기와 고려 왕조의 건립에 따른 불교의 부흥, 그리고 신궁 이태조에서 전봉준에 이르기까지 참으로 많은 이야기를 담고 있다.

비록 널리 알려져 있는 설화적 사실과 전환기의 역사적 사건만을 대상으로 삼는다고 할지라도 3백 행 미만의 「풀무가」로써

그것들을 다 포용한다는 것은 사실 어려운 일이다. 그래서 주근옥은 상징적 또는 회화적 묘사의 기법 대신에 효과적인 가사(歌詞) 전달의 창법(唱法)을 택한 것 같다. 그렇다. 「풀무가」는 이미 그 제목의 가(歌)자가 설명하고 있듯이 창이다. 한국인이라면 누구나 쉽게 받아들일 수 있는 경쾌하고 멋드러진 창이다. 위에서 인용한 시구의 마지막 두 행만 보아도 그렇고 또 다음에 인용하는 이 작품의 종결 부분도 그러하다.

오오 파랑새가 된 녀
새야 새야 파랑새야
전조 고부 녹두새야
어화오화 어너리 녀자 어여라
저 건너 불머리 광광 굴러라

민요와 창은 한국인의 원초적 정서를 가장 직접적으로 전달하는 매개체이다. 그렇기 때문에 주근옥이 「풀무가」에서 전적으로 이러한 기법에 의존하고 있다는 것은 그가 설화를 통해서 정신적 원형을 탐색하기보다는 정서적 원류를 노래하고자 했음을 뜻한다.

나는 현재의 시점에서 「풀무가」가 주근옥이 집요하게 추구하고 있는 민족 서사시의 완성체라고는 생각하지 않는다. 그것은 그에게 있어 하나의 시도이며 출발일 뿐이다. 생각하건대 그는 여기서 제시된 민족 설화를 개별적으로 더욱 심화하여 보다 방대한 서사시를 집대성하려고 노력할 것이다. 그렇기 때문에 지금의 「풀무가」는 미완성의 서사시이며, 나 또한 「풀무가」에 대한 해설을 미완성으로 남겨두는 수밖에 없는 듯하다.

5

주근옥은 끊임없이 새로운 실험을 모색하는 시인이다. 그는 앞

으로도 시를 쓰는 한 계속 실험을 멈추지 않을 것이다. 어떤 의미에서 그의 시는 곧 실험이고 또 거꾸로 말해서 그의 실험은 곧 시 자체이다. 이러한 사실은 그의 시가 고뇌의 대변임을 뜻한다. 넓게는 이 세계와 인류에 대해서, 좁게는 이 사회와 자아에 대해서 그는 계속 반문하고 회의한다. 그는 안주하기를 거부하고 쫓기듯이 방황한다. 그러면서 사방으로 시의 문을 찾아다닌다. 마치 시에 의해 구원받기를 간절히 기도하듯이... 그러나 시의 문으로 가는 길이 얼마나 먼지 그 자신이 너무나 잘 알고 있으리라.

완고한 기호의 세계

—주근옥의 “갈대 속의 비비새” 론

남기택

(문학박사, 강원대학교 교수)

1

주근옥 시집 「갈대 속의 비비새(현대시, 2002)」가 지닌 무게는 가볍고도 무겁다. 그의 시편들은 대개 쉽게 읽혀지지만 깨달음으로 가는 긴 사유의 고통을 반드시 수반한다. 이는 장문의 「자서」를 통해 드러나듯이, 그 만한 고통의 산물로서 기호주의자 주근옥과 그의 시가 만들어지는 생애적 맥락이기도 하다. 그렇게 우리는 주근옥의 시를 통해 자연의 활력과 문득 눈 부시는 삶의 혜안을 접하게 된다. 그의 시가 보여주는 경쾌하고도 속 깊은 행보는 식을 줄 모르는 열정과 실험의식에 바탕하고 있다. 시인은 어느덧 환갑을 바라보는 완숙의 경지에 이르렀지만, 시작에 임하는 자세와 시정신만큼은 그 어느 젊은 사유보다도 치열하고 의욕적임을 한 눈에 알 수 있다. 다함없는 에너지와 정열이 오늘 주근옥의 시를 있게 하는 원동력일 것이다.

주근옥의 시는 현실에 대한 천착에 바탕하고 있다. 그에게 현실은 시의 막이 열리는 무대와도 같다. 다단한 삶의 형상은 주의 깊은 관찰과 상상력에 의해 기호화되고, 그리하여 그 무대는 혼한 통속극의 장과는 먼 거리를 지닌다. 무대는 곧 마당일 터 주근옥 시의 마당은 삶의 굴곡과 외양들이 전통적 정서와 세련된 연출로 펼쳐지는 상징의 장이라 할 수 있다. 주근옥의 시선은 완곡하면서도 지극한 자기중심의 질서로 판들을 정리하고 이합집산을 주관하고 있다.

2

그런 맛과 구조를 전형적으로 볼 수 있는 시가 시집 첫 장에 실려 있다.

「빈 마당」이 그것인데 이 작품은 한 판 인생이 돌아가는 역학과 역설적 의미에 대한 관망을 담고 있는 작품이다.

대처로 다 나가고
빈 마당에 사내가
웅기를 갖다 놓는다
대문으로 들어와 뒷문으로 나가고
뒷문으로 들어와 개구멍으로 나가고
무너진 흙담을 밟고 넘어와
큰 웅기 안에 작은 웅기
큰 웅기 앞에 더 큰 웅기
딱 딱 들어찬 마당 웅기 사이로
계걸음치며 요리조리 헤매다가
사내는 하나씩 들고 나간다
빈 마당에 달빛이 쏟아지지만
자꾸 흘러 넘친다

- 「빈 마당」 전문

이 시에 나타난 것처럼 ‘빈 마당’이란 우리 삶이 펼쳐지는 무대의 의미를 지닌다. 삶은 그렇게 “대문으로 들어와 뒷문으로 나가고/뒷문으로 들어와 개구멍으로 나가”는 부정의 과정일 수 있고, “큰 웅기 안에 작은 웅기/큰 웅기 앞에 더 큰 웅기”가 놓인 혼동 속이며, “계걸음치며 요리조리 헤매다가” 결국 “하나씩 들고 나” 가야 할 지양과 고투의 과정이기도 하다. 그렇다면 ‘빈 마당’에 놓인 인생이기에 우리는 그 삶의 무대에 외롭게 놓인 슬픈 에필로그의 주인공에 그치는 것인가. 그러나 죽음과 같은 인간의 선형적 한계를 인정하는 것이 아닌 듯 「빈 마당」에는 ‘달빛’이 드리운다. 한 인간을 둘러싼 모든 관계가 소원해지더라도 항상적으로 넘쳐흐르는 달빛은 자연의 하나인 인간이 그것처럼 한결같아야 한다는 강밀한 은유일 수 있다. 「빈 마당」에서 펼쳐지는 ‘사내’ 곧 시인의 모노드라마는 이처럼 혼란의 여정 속에서도 여명을 암시하며 기호들의 한 판 축제를 열어

나간다.

그 자세는 지극히 겸손하다. 이어 논의해야 할 내면화와 구조화의 긴밀한 연관과 같은 정치함과는 상대적으로, 어떤 작품을 통해서든 그것을 풀어놓는 겸양의 자세를 쉽게 만나게 된다. 그러나 그것은 먼 산 위의 유유자적과는 다른, 모든 차이를 원칙 없이 인정하는 다원주의와는 다른 태도임을 또한 우리는 볼 수 있다.

솔새 한 마리가 어깨에 똥을 떨어뜨리고
참 별것이 다 놓고 간다고 생각하는 날은
그래 일조 원을 먹고도 똥 냄새가 나지 않는
사람보다 그래도 미물 냄새가 나는 내가
파릇파릇 속잎이 돋아나는
감나무 등걸에 기댈 수 있는 내가
나를 바라보며 속으로라도 중얼중얼 욕할 수 있는
내가 내가
...(중략)..
푸른 홍시 하나가 되어 홍시 하나가 되어
다 파먹힐 수만 있다면
-「솔새의 똥을 받으며」 부분

그 차이는 무엇인가. 위의 작품에서 볼 수 있는 것처럼 주근옥 시의 화자는 “일조 원을 먹고도 똥 냄새가 나지 않” 음을 조롱하는 비판의 자아요 “나를 바라보며……욕할 수 있는” 반성적 자아이며, “파릇파릇 속잎이 돋아나” 고 “감나무 등걸에 기댈 수 있는” 소통의 존재이고, “다 파먹힐 수만 있” 도록 바라는 탈주체의 관점에 선 그것이다. 일상의 우연을 시화하는 맥락에서 이와 같은 다양성의 차원이 교차되는 흥미를 느낄 수 있는 것은 주근옥 시의 매력이자 의미심장한 의도이기도 하다. 일상적 소재처럼 그 시의 문법이란 게 편안한 느낌으로 다가오는 것 역시 현실에 착목한 입론의 미덕임을 간과해선 안 된다.

이러한 관점이 혼한 통속극의 그것과는 다른 것임은 위에서도 전제한 바

있지만 이를 고감하고 증거하는 것이 남은 과제일 텐데, 여기서는 소위 몰(mole)적인 주체중심주의를 벗어나는 데 있는 주근옥 시의 발생적 맥락만을 우선 주목하기로 한다. 그의 시편들 속에는 주된 화제로서 다양한 자연의 형상들과 주체의 양태(mode)들이 등장하고 있다. 그리하여 주근옥 시의 피소나는 “지천명을 넘기고/이순을 바라보는 나이에/나는 아직도 일 학년”(「다시 일 학년이 되어」)인 듯하고, “아버지, 처음으로 느끼는/체온이 뺏속으로”(「籬來」) 느끼며, “하나 더하기 하나는 몇입니까/나는 오십이 다 되어/처음 자신 있게/—하납니다”(「더하기」)처럼 동일성의 논리를 부정하는 존재로 변모된다. “하늘과 산과/호수 위에도//노을은 지지 않고/내 앞에 앉아”(「내 앞에」) 노는 형상은 어떠한가. 인간을 중심으로 자연을 이원화하고, 개체의 사유로써 대상을 동일화하는 방식과는 이질적인 주근옥 시의 수사를 역시 보게 된다. 이러한 친자연적이고 탈주체적인 형상들으로써 주근옥 시의 입론이 전통적인 목가적 상상력에 그치지 않는 ‘계산된’ 태도임을 느낄 수 있는 것이다.

3

실로 그 과정은 시적 소재의 외형상 친밀함과는 이질적이며 의도적인 주근옥식의 내면화를 기도하고 있다. 한편 그것은 수박값을 흥정하는 전복된 계산을 통해서 소극화되기도 한다.

수박 한 통에 얼마랑가
 이천 오백 원짜린디
 이천 원만 주시게라
 이왕이면 삼천 원 받으쇼잉
 농담 말고 가져가시게라
 삼천 원 아니면
 안 가져가겠당께
 ...(중략)...
 깎아준다는디도 안 판다니
 두 사내가 수박을 밟고 서서 씹씩거린다

덜 받겠다든 수박 장수와 더 주겠다든 손님이 입씨름을 벌이는 이런 장면은 분명 전도된 풍경이다. “깎아준다는데도 안 판다니” 라는 비문법 역시 이 작품의 전도성을 읽는 또다른 재미일 수 있다. 단순한 오기(誤記)일 수 있는 이 행은, 사투리의 외형 이외에도 ‘팔다’ 를 ‘사다’ 로 혹은 ‘깎아주다’ 를 ‘더주다’ 로 교체하는 일상적 어법의 파괴를 통해 자동화된 사고를 지연시키는 효과를 수반하는 바 오히려 ‘명기(明記)’ 가 되기도 한다. 요컨대 「수박」에서는 보편화된 자본의 논리와 이로 인한 세상사의 각박함을 상상의 풍경으로써 위안받고자 하는 심정을 엿볼 수 있으며, 그것이 곧 이 작품이 주는 웃음의 의미일 것이다.

또한 주근옥 시는 짐짓 관찰자의 시점으로 삶의 허망함을 비극화되기도 한다.

그 짐이 점점 커져 가게를 사서 부려 놓고
그 비단가게 더 점점 커져 읍내에서 제일 큰
극장이 되고, 대전의 빌딩이 되고
술술 바람도 판다는 유언비어가 나도는 어느 날
그는 쓰러졌다, 남들 다 가는 평양구경 본처 상봉 못하고
빌딩의 주인은 그의 부인 이름으로 바뀌고
소달구지 끌고 매형 집을 오가던 그의 처남은
극장 주인이 되었다, 달아 달아 노오란 강내가
시멘트 물 바닥에 낳은 개구리 알 속의 보름달아
- 「튀밥 장사 어 서방」 부분

젊은 날의 모든 고생을 바쳐 오른 “빌딩의 주인” 자리를 제대로 영위하지 못한 채 쓰러져갈 수밖에 없었던 기구한 ‘어 서방’ 의 인생은 결코 어서방만의 것이 아니다. 여기서 상징적으로 드러난 인생의 아이러니가 어찌 특정 인물만의 그것일 수 있겠는가. 물론 이 작품에는 오랜 세월 같이 한 삶을 통해 관찰된(“우리 집 앞마당 판잣집에 살던 어 서방”) 시적 진실이

있다. 화자는 그러한 삶의 이력을 개인의 묘비명으로 한정하지 않는다. 종결부에서 처리되고 있듯이 이 작품은 “시멘트 물 바닥에 낳은 개구리 알 속의 보름달” 처럼 혼한 풍경을 있는 그대로 묘사하며, 그에 담긴 슬픔의 정조를 회색의 색채로 강조하고 있는 것이다. 이러한 시적 문맥에서 감추어진 시선과 외화된 형상 사이에는 치밀한 계산이 존재한다. 안팎의 현실을 적절히 조율하는 거리화된 포즈야말로 시를 구조하는 주근옥의 태도라 할 만하다.

도깨비 채송화 개망초꽃
 간월도에도 월리사 마당에도
 달은 없고 승용차만 서 있구나
 횃집에 앉아 국물을 마시며
 이마의 땀을 닦는 사람이
 거울 속의 내 머리통인가
 조금은 찌그러졌구나

—「달달 무슨 달」 부분

따라서 주근옥 시의 풍경은 단지 풍경으로 그치지 않는다. 달이 사라지고 승용차만 가득 찬 문명의 마당인 풍경을 묘사하는 위 작품에서도 시인의 현실 감각을 볼 수 있다. 전도된 풍경을 바라보는 화자의 착잡한 심정은 “거울 속의 내 머리통인가/조금은 찌그러졌구나” 라는 독백으로 표현된다. 이렇게 자연과 문명이 만나고, 그들이 화하여 펼쳐는 현실의 이상과 반목이 정제된 형식을 통해서 상징화되는 것이 주근옥의 주된 시법 중 하나이다. 또한 여기서 주목되는 것은 언어와 사유 자체가 찌그러질 수 있다는 모티프이다. 언어라는 기호는, 이를 구조하는 인간의 사유라는 의식 체계는 결코 완전한 것일 수 없다. 주근옥 시의 기호들이 항상적 미결을 수반하면서도 그것을 통해 새로운 의미를 지향하는 것 역시 결국은 찌그러진 거울과 그 속에 비친 머리통처럼 완전할 수 없는 언어와 사유를 인정하는 태도로부터 출발하는 것이 아닐까.

그러한 계산이 닿는 피치 못할 대상으로 정체성의 영역을 들 수 있다. 우

리는 시집 곳곳에서 주근옥의 시적 자아가 당면한 아픔의 깊이를 체감할 수 있다. 예컨대 「더하기」 「밤을 새우고」 「오십견」 「러닝셔츠」 등의 작품을 통해서 자아의 정체성을 확인하고자 하는 시적 고뇌를 들을 수 있다. 그럼에도 불구하고 지극한 자존과 결백의 삶을 「술세의 똥을 받으며」 「내 앞에」 등의 시편들은 고백하고 있다. 유년의 기억이나 추억의 풍경으로 오늘의 삶과 자기 정체성을 반추하는 형식이 눈에 띄는 것도 동태의 문제의식에서 비롯된 것이라 하겠다(「다시 일 학년이 되어」 「강을 바라보며」 「松風庵에 가고 싶네」). 그러나 그것은 앞에서도 살펴본 바 있듯이 완성된 자아라는 지향점을 향하지 않는다. 오히려 탈개체적이고 비동일화를 인정하는 관점에서 정형의 한계를 벗어나고자 하는 고투의 흔적들이 곧 자성(自省)의 시편들이라 하겠다. 그러기에 더욱 괴롭고 한 편의 결론은 여지없이 미끄러진다. 그 절정은 환상의 무대 위에서 펼쳐지는 심리극이라 하겠는데 「문」은 전형적 예시가 될 수 있다.

사내가

첫째 문에서 나와
 둘째 문으로 들어가고
 셋째 문에서 나와
 넷째 문으로 들어가고
 다섯째 문에서 나와
 여섯째 문으로 들어가고
 일곱째 문에서 나와
 두리번거린다

누군가

첫째 문을 열고 부르셨습니까
 둘째 문을 열고 부르셨습니까
 ...(중략)...

사내는 차례차례

쫓아가 무릎 꿇고 빈다
그 분 어디 계십니까
손가락질만 해 주십시오
눈짓만이라도 해 주십시오
일곱 개의 문이 황 단한다
사내는 금시 허물어진다

- 「문」 부분

이와 같은 「문」의 전개는 이상(李箱) 이래 자아의 혼란과 심리적 고뇌를 다루는 일반적 문법 중 하나가 되어 왔던 게 사실이다. 그럼에도 불구하고 분명한 것은 이 작품이 이상과 같은 철저한 자의식의 세계로 한정되지 않는다는 사실이다. “일곱 개의 문”이 지니는 상징 역시 「문」만의 것이지만, 그 외에도 이 시는 “서서히 무대가 밝아지며/상상의 아파트 현관문을 사이에 두고” 있노라는 배경이 가시적으로 제시되는가 하면, 무대의 주인공은 노숙 생활을 하고 돌아온 해고 근로자 ‘이억만’과 남편을 알아보지 못하는 아내 ‘하말순’ 임이 명명되고 있다. 이들의 이야기는 비록 환상의 무대 위에서 “일곱 개의 문이 황” 단혀버리는 절대 단절을 경험하지만, 그러한 단절을 계기하는 현실적 삶이 또한 구체적 형상으로 매개되어 있다는 점에서 사회극적 요소를 지니기도 하는 것이다. 남편과 아내가 서로를 알아보지 못하는 “상상의 현관문” 앞에서 우리는 이억만과 함께 “계속 문을 황황 두드”리며 정체성을 찾아나가고자 한다.

이처럼 주근옥의 시선은 현실의 내면화를 통한 긴장의 시편들을 빚어내고 있다. 시집의 말미에 실린 장시 「풀무가 序詩」는 역사와 민족 정체성으로 관심의 영역이 이전해간 결과라고 하겠다. 이 작품은 8연 289행에 이르는 규모의 민족 서사시라 할 수 있다. 민족의 역사와 설화를 바탕으로 하고 있으며, ‘서시’의 뉘앙스를 넘어 장구한 민족의 알맹이 정신을 시 속에 형해시키고자 한 야심찬 의도를 담고 있다. 그리하여 이 작품은 1연의 단군 탄생으로부터 고주몽, 혁거세, 문무왕과 김유신, 서동과 선화 공주, 왕건, 전봉준에 이르는 파란한 역사의 정신을 그리게 된다. 그 과정에서 운율을

지키려는 패턴이 반복됨으로써 시적 긴장이 떨어지는 것도 사실이다. 그럼에도 불구하고 한 편의 주술로써 민족의 정체와 기상을 담아내려 하고 있으며, 종연에 이르러서는 전봉준의 죽음을 형상화하면서 “오오 파랑새가 된 녀/새야 새야 파랑새야/전주 고부 녹두새야/어화어화 어너리 넘자 어여라/저 건너 불머리 황광 굴러라” 하는 여전한 진행형의 담금질을 중용하고 있다.

「풀무가 서시」와 같이 일견 과잉한 듯한 주근옥의 의도는 무엇을 의미하는가? 한 편의 시에 민족의 역사를 통째로 그려내며 풀무의 노래를 시도하는 과감함이 지닌 효과는 무엇인가? 이는 시를 읽는 독자로 하여금 기호를 넘어서는 잉여의 의미를 상상하게 만드는 주근옥 시의 장치라 할 수 있다. 현실을 반항하는 내면은 하나의 정체를 반성하며 오히려 그것을 해체한다. 또한 역사를 관통하며 언어가 담지 못하는 미결의 의미를 지향한다. 주근옥 시는 이른바 기교와 재기가 범람하는 오늘의 시단에 울리는 만파식적(萬波息笛)의 가무를 의도하고 있는 것이다.

4

이제 우리는 이 시집에서 가장 중심이 되는 작품들인 단시에 대해 생각해야 한다. 소절(素節)이라 일컬어지는 3행의 단시들은 「감을 우리며(1988)」 이래 시인의 주된 관심 대상이 되어 왔다. 이들 작품은 대개 2음보 1행의 지극히 짧은 형태로서 전통적 율격과 위배되면서도 의도적으로 자수를 제한하는 엄격한 정형의 형식을 시종일관 유지하고 있다. 그리하여 자연과 풍경을 있는 그대로 형용하되 의미의 단절과 비약을 도모한다. 짧은 행간 사이에는 묘사의 의미망을 넘어서는 무엇, 즉 기의적 차원을 넘어서 새로운 의미 연쇄를 허여하는 기제가 내포되어 있는 것이다. 짐짓 평범하면서도 정해진 기의에 닿지 못하는 기표들의 연쇄 효과를 의식한 시화가 2부에 집중된 3행 단시들의 집합이라 할 수 있다.

쓰러진 팔레스타인 시체
머리 위로 스쳐 지나가는

수녀님의 가린 코와 입과 눈

-「코와 입과 눈」 전문

이 작품은 팔레스타인의 비극을 “스쳐 지나가는” 수녀의 모습에 대한 형상화이다. 짧은 형식의 정제된 표현 속에는 유사 이래 그쳐본 적이 없는 인종과 국가간의 대립이 소재화되고 있으며, 종교적 형이상학과 현실 사이의 어찌할 수 없는 간극이 설정되어 있다. 지금도 걸프만에서 쏘아올리는 미 항모의 미사일들은 성지 바그다드를 초토화시키고 있다.

「돌멩이」에서의 소년의 비극 역시 유사한 ‘간극’을 담고 있는데(“이스라엘 총구 앞에서/힘껏 던지려고 벌린/소년의 팔과 돌멩이”), 이러한 현실을 바라보는 태도는 철저한 형식화의 의도에 의해 내밀도의 긴장으로 응축된다. 그런 긴장은 정형의 틀이 지니는 세계관의 한계를 벗어나고자 한다는 점에서 현재적 담론으로 기능할 수 있다. 소위 내용과 형식의 이분법이 깨어지는 새로운 표현을 지향하고 있는 차원인 것이다. 이처럼 그의 기표체계는 전(前)기표적이고 반(反)기표적인 기호체계를 지향한다. 주근옥의 시편들은 이렇듯 현실의 내면화라고 하는 긴장의 조율이 전제되어 있다.

「코와 입과 눈」이나 「돌멩이」 등은 현실의 모순과 비극을 다루고 있는데, 그의 자연에 대한 관찰과 묘사가 3행 단시의 주종을 이룬다 하겠다.

신축 빌딩 용접공을

올려다보고 있는 누렁이

목덜미 상처에도 눈발이

-「눈발」 전문

「눈발」은 주근옥의 3행 단시가 전개되는 방식을 전형적으로 보여주고 있다. 여기서 눈발이 날리는 풍경은 ‘신축 빌딩 용접공’과 그를 ‘올려다보고 있는 누렁이’ 사이의 긴장 속에서 전혀 색다른 내용으로 전화된다. 또한 그 누렁이의 ‘목덜미 상처’에 담긴 아픔의 흔적이 새로운 의미망을 개방한다. 따라서 「눈발」의 눈을 매개로 한 장면은 겨울날 흔히 볼 수 있는

설경의 의미를 넘어 용접공과 누렁이, 그리고 누렁이의 상처가 인과하는 새로운 의미의 영역을 추상화한 풍경이라 할 수 있다. 이러한 잉여적 의미의 생산이야말로 정형의 형식이 결코 한정하지 못하는 새로운 표현의 차원이라 할 수 있겠다.

창살에 붙은
배추벌레 고치에도
고드름이 매달려

-「고드름」 전문

「고드름」 역시 외형상 드러나는 고드름에 대한 묘사가 주된 의도라 보기 어렵다. 고드름이 매달리는 대상은 “창살에 붙은/배추벌레 고치”라 하여 제목이 주는 상투적 지각작용으로부터 낯선 경험을 감각케 하는 것이다. 2행까지의 묘사 대상으로부터 3행의 단절을 시도하는 방식 역시 「누렁이」와 유사한 구조라 하겠다. 일상적 풍경을 소박하게 담은 겸양의 태도에는 내심 완고한 의도가 담겨 있다. 그 속에서 「고드름」은 새롭게 주조되고 있는 것임을 재삼 확인할 수 있다. 그것이 겨냥한 효과가 무엇인가는, 시인들에게 드문 일이긴 하나, “사실적인 랭그 차원의 사전적 의미를 잠재시키고 그 심층에 새로운 의미를 만들어낼” (「자서」) 목적을 두고 있음이 이미 고백되어 있다.

2부에 실린 어떤 시들을 보더라도 표현과 의미의 상당한 격차를 느낄 수 있다. 소설이 주는 정제된 느낌은 기존의 언어관, 즉 기표의 제국을 겨냥한 치열한 게릴라전이 지극히 정제된 형식을 통한 교전임을 느끼는 형국이 아닐 수 없다. 이러한 구조와 효과는 「도마뱀」에서도 반복된다.

전기 철조망에
걸려 죽은 도마뱀
뱃가죽에도 가랑비

-「도마뱀」 전문

이 작품의 제목은 ‘도마뱀’이지만 전기 철조망에 걸린 비극적 운명과 그 배면에 뱀가죽을 적시는 가랑비가 등장한다. 역시 2, 3행에 걸쳐 “도마뱀/뱀가죽”의 생략된 조사라든가 “뱀가죽에도 가랑비”라는 급박한 의미 전환 혹은 명사형 종결은 얼마든지 이어질 또다른 풍경을 상상케하는 독특한 효과를 낳고 있다.

이처럼 3행 단시의 구조를 이루는 자연과 풍경의 소재들은 그것들이 놓인 자리와 기존의 퍼스펙티브를 가볍게 뛰어넘으며 새로운 의미를 생성해내고 있다. 그것이 짧은 정형의 형식을 통해 선문답처럼 이루어지고 있는 것은 주근옥의 시를 읽는 또다른 재미임이 분명하다. 또한 그러한 비약의 체험은 문명의 그늘에 가린 종달새의 운명처럼 무엇인가의 결여를 동반하고 있다. “강물이 불어오르”고 “강물 안으로 밀리”며 “빠꾸기를 올려다보”아야 하는 “갈대 속의 비비새”처럼(「갈대 속의 비비새」) 주근옥의 전시들은 변하지 않는 정형의 형식에 갇힌 듯하지만, 경계의 속에서 경계를 넘어서는 새로운 삶과 시를 찾고자 한다.

주근옥 단시의 전략은 그리하여 정형을 통한 새로운 생성을 추구하는 것이라 할 수 있다. 이는 시적 묘사와 진술의 일반적 차원, 즉 시적 화행(話行)을 의도적으로 배제하면서 새로운 의미를 겨냥하는 방법이라고도 볼 수 있다. 여기서의 생성, 즉 정형의 형식이 결코 한정할 수 없는 미결의 의미망은 주근옥의 시가 굳이 화행의 효과를 거부하는 주된 이유가 될 수 있겠다. 그는 소위 자유시를 쓰면서도 지극한 정형성을 추구한다. 지금 다루는 소설의 시편들이 바로 그것이다.

언표행위(enunciation)에 대한 관심은 기표의 물질성, 즉 언어 이외의 것을 기표로 환원하는 ‘기호의 전권’을 거부한다. 사실 시는 동질적 체계로서의 언어, 정보적 매체로서의 언어를 뒤집는 ‘시적 언어’를 매체로 하며, 그리하여 개별적 화행으로서 혹은 무궁하고 독자적인 의미로서 그 근대적 존재 이유를 지닌다. 물론, 시적 의미와 시인의 상상력 사이에 궁극적 동일성을 상정하는 낭만주의로부터 일체의 객관적 문학성을 전제하는 형식주의적 관점이 실재하며, 그리하여 다성(多聲)이 원천봉쇄되는 부르주아적 장르로서 시의 선형적 한계를 선언하는 바흐친식의 비판이 무성하기는 하

나, 근대 이래 시의 역사가 개별적 화행 추구의 역사였음을 부정할 수는 없을 것이다.

따라서 주근옥의 단시들이 내포하는 문제의식과 효과는 이중의 부정을 함의하게 된다. 정형을 통한 의미의 생성이 한 축이라면 화행 역시 언어를 매개하고 있다는 회의가 또다른 그것이다. 결국 언어는 완전할 수 없다는 믿음이 주근옥의 시가 발생하는 주요한 이론적 실천적 근거가 된다. 그러한 회의와 더불어 시에 대한 믿음, 시적 '표현'에 대한 완고한 믿음을 결합해야 하는 난제가 주근옥의 소설 시편들에서 풀리고 있음을 우리는 볼 수 있다. 일견 완곡한 어법의 근거에 수이 눈돌리지 않는 고집스러운 시선이 있다. 그의 시편들은 갈대 속에 웅크린 검양의 낮은 자세로 그려지지만, 한껏 날아오를 비비새의 몸짓처럼 웅대한 비약을 지금 이 순간도 꿈꾸고 있다.

5

주근옥의 시에 대한 열정과 새로운 형식을 찾는 탐색은, 『갈대 속의 비비새』로 보건대, 그치지 않는 여정으로 계속될 것이다. 때로는 삶 속에 한 편의 요술상자처럼 “얕 하는 순간” 어느덧 “이제 육십 년이 다 되”(「상자」)어버리는 허망함이 왜 없으랴. 하지만 “무를 뽑아낸/구멍 속”의 그 허허로운 틈 사이로 “눈송이가/날아”(「무」)뚝을 직시하는 자세야말로 주근옥의 시를 존재케하고 새롭게 추동하는 샘과 같다. 부정 속에 긍정이 있고 정형을 통해 미결의 의미망을 허여하는 그 극한의 절제된 노력을 통해 새로운 시의 경지를 기대해 본다.

과연 그의 시들은 내용과 표현이 기의와 기표 관계로 환원되지 않는다는 들뢰즈식의 입론을 철저히 추구하고 있는 듯하다. 그리하여 그의 시들은 기표의 제국을 벗어나는 데 성공하고 있는가? 내용과 형식으로 환원되지 않는 새로운 표현의 영역을 3행단시를 비롯한 계산된 기호들은 거느리고 있는가?

이에 대한 결정을, 지금 이 자리에서, 기대한다는 것 역시 하나의 형식논리임을 주근옥의 시들은 암암리에 증거한다. 인간의 언어를 비웃으며 기호들의 자유를 향하는 자와 그 시들에게 어떤 선언이 가능하겠는가. “신록을

보며 걷다가/화염에 붙어 붙어/날뛰는 노파”(「신록을 보며」)의 열정과 신기만이 그 ‘날뛰는’ 기호들의 배치를 응시할 뿐이다.

결코 쉽지 않을 그 여정에 잠시 틈나는 때가 있다면, 보다 따스한 겸양의 미덕을 부디 이론으로부터 풀어놓기를 우리는 바란다. 다소 어눌하고 솔직한 면면이 때로는 사람 사는 모습의 생기를 느끼게 하듯이, 두 번 세 번 완고하게 겹쳐진 기호의 그늘은 전혀 다른 식의 계기, 예컨대 정을 그리는 동기가 되기도 할 터이다. 더더욱, 본의와는 전혀 다르게, 우리는 역시 그의 기호들이 소위 보편적 문체로 유지되고 있음을 본다. 기의로 환원되는 기표의 위상을 재고하자는 형상들이 오히려 중심의 형식을 거느리고 있는 아이러니. 그의 시가 소절만을 집중하지 말아야 할 하나의 이유가 되지 않을까 하는 우문을 지니게 되는 것이다.