

한국 현대시와 데카당스*

이 재 복
(한양대학교)

국문요약

한국 현대시사의 가장 큰 특징 중의 하나는 서구의 다양한 문예사조의 유입이다. 서구 문예사조의 본격적인 유입은 일본 유학생 그룹이 주도하여 만든 『창조』(1919년 창간), 『폐허』(1920년 창간), 『장미촌』(1921년 창간), 『백조』(1922년 창간) 등을 통해 이루어진다. 1920년을 전후로 수용된 다양한 문예사조는 ‘사조’로서의 의미보다는 당시 한국 문단의 특수한 상황과 문학사적인 요청이라는 차원이 더욱 강하게 투영된 현상이라고 할 수 있다. 당시의 문단은 춘원 이광수와 육당 최남선으로 대표되는 ‘내서널리즘과 계몽성에 강박’으로부터 벗어나려는 움직임이 활발하게 전개된 시기이면서 동시에 근대문학의 형성이라는 문학사적인 요청이 팽배한 그런 시기이기도 하다. 흔히 염세적이고 퇴폐적인 문학의 산실로 평가받고 있지만 이것은 어디까지나 치욕과 인고의 시기를 극복하고 역사 의식에 바탕으로 한 문학사의 기술이라는 시대적인 요청에 부응한 결과라고 할 수 있다.

이런 맥락에서 볼 때 이 동인지들이 내세우는 논리가 하나같이 ‘새로운 변화’에 있다는 것은 결코 우연이 아니다. 그러나 이러한 논리만으로 모든 것이 해결될 수 있는 것은 아니다. 이들의 새로운 변화에 대한 열망을 하나로 이어줄 데카당스라는 미학적 토대가 없다면 어떤 보편타당한 감수성과 형식을 갖춘 새로운 문학은 발생하지 않을 것이다. 그것은 데카당스가 파괴를 통한 신생과 재생이라는 이념과 세련된 감각과 내

* 이 논문은 2006년도 한양대학교 교내 연구비 지원을 받아 작성된 것임.

면의 탐구를 통한 근대적인 주체에 대한 자각을 함축하고 있는 미학이라는 데에 그 이유가 있다고 할 수 있다.

한국 현대시의 경우 데카당스는 1920년대만의 현상이 아니라 지금까지 계속되고 있는 미학적인 사건이다. 1920년대 김억, 오상순, 이상화의 시에 못지않게 그것은 오장환이나 서정주를 거쳐 1980년 후반 기형도에 의해 화려하게 부활한다. 그의 시가 암시하는 우울은 단순히 그 개인의 것만이 아닌 어떤 보편타당성을 획득하면서 미학으로서의 견고한 입지를 가지게 된다. 기형도의 우울은 그대로 1990년대 젊은 시인들로 이어지면서 세기말의 데카당스 한 감성과 만나 주도적인 미학으로 자리를 잡기에 이른다. 기형도의 시가 가지는 우울은 퇴폐적이거나 감상벽의 과잉이 아니라 대단히 섬세하고 세련되어 있을 뿐만 아니라 죽음에 대한 모던한 해석을 감행하고 있다.

이처럼 데카당스는 한국 현대시사에서 열린 결말로 놓여 있다. 그것은 한국시사의 미래태이다. 이런 점에서 우리는 데카당스에 대한 논의를 사적인 맥락에서 고찰할 필요가 있다. 사적인 맥락에서 보면 데카당스 역시 하나의 문학으로서의 양식을 가진다고 할 수 있다. 데카당스가 미학으로서의 이러한 사적인 맥락을 유지해 왔다면 이제 체계화된 이론 구축과 그것을 통한 새로운 해석이 있어야 한다. 이와 관련하여 이승훈은 주목할 만한 발언을 한다. 그는 ‘우리 현대시의 경우 긍정적이 의미로든 부정적인 의미로든 데카당스라는 개념이 적용될 수 있는 시대는 1960년대 이후, 특히 70년대와 80년대 시인들의 일부 작품에서 이런 특성들이 나타난다.’¹⁾고 말한다. 이러한 발언은 이 글에서 강조하고 있는 데카당스 논의의 사적 전개 필요성을 말하고 있다는 점에서 뿐만 아니라 이 글에서 다루지 못한 부분들에 대한 언급을 하고 있다는 점에서 시사하는 바가 크다고 할 수 있다.

주제어

데카당스, 상징주의, 모더니티, 전망, 개별적 주체, 근대적 주체, 반미학

1) 이승훈, 『모더니즘 시론』, 문예출판사, 1995, p.38.

1. 데카당스의 한국적 수용 양상

한국 현대시사의 가장 큰 특징 중의 하나는 서구의 다양한 문예사조의 유입이다. 이미 서구 문예사조의 유입은 갑오경장 이듬해인 1896년부터 개화기의 학자 및 저술가들을 통해 행해져 왔지만 이 경우는 대개 '서양을 알리려는 저작물들 틈에 끼어 서양 문학을 소개하는 극히 초보적인 수준'에 지나지 않았다. 서구의 문예사조가 본격적으로 유입된 것은 1920년을 전후한 시기로, 주로 일본 유학생들을 중심으로 이루어졌다. 이때 유입된 대표적인 문예사조로는 낭만주의, 자연주의, 상징주의, 예술지상주의, 사실주의, 데카당스 등을 들 수 있다. 장구한 역사적인 배경과 이론적인 기반을 가지고 형성된 서구의 문예사조가 1920년대 시공간 속에 이렇게 한꺼번에 수용된 것은 세계사적인 보편성의 차원에서 보면 진정성을 획득하기 어려운 아이러니한 현상이라고 할 수 있다.

그러나 이러한 현상은 세계사적인 보편성의 차원이 아닌 한국적인 특수성의 차원에서 보면 달리 해석될 수 있는 여지를 가진다. 1920년을 전후로 수용된 다양한 문예사조는 '사조'로서의 의미보다는 당시 한국 문단의 특수한 상황과 문학사적인 요청이라는 차원이 더욱 강하게 투영된 현상이라고 할 수 있다. 당시의 문단은 춘원 이광수와 육당 최남선으로 대표되는 '내셔널리즘과 계몽성에 강박'³⁾으로부터 벗어나려는 움직임이 활발하게 전개된 시기이면서 동시에 근대문학의 형성이라는 문학사적인 요청이 팽배한 그런 시기이기도 하다. 내셔널리즘과 계몽성에 대한 강박으로부터 벗어나기 위해서는 개인적인 주체의 발견과 그 내면에 대한 탐색이 절실하게 필요했던 것이다. 개인적

2) 이 시기에 행해진 서구 문학의 유입으로 “계일 목사에 의한 『천로역명』(1895)의 譯刊, 이등 역으로 된 『유옥역전』(『아라비안 나이트』의 번역, 1895) 등의 번역작품과 때를 같이 하여 兪吉濬의 『西遊見聞』(1896)을 위시한 각종 學報와 漢城旬報(1883), 漢城周報(1886) 등 신문의 발간과 『대서신사』(1897)를 위한 각종 교과서 및 준교과서들이 雨後竹筍格으로 쏟아져 나왔다.”(김병철, 『韓國近代西洋文學 移入史 研究 上』, 을유문화사, 1980, p.7).

3) 박승희, 『1920년대 데카당스와 동인지 시의 재발견』, 『한민족어문학』 제47집, p.314.

인 주체와 내면의 발견은 곧 근대적인 주체에 대한 발견에 다름 아니다. 이러한 근대적인 주체에 대한 발견은 이미 오랜 역사적 배경과 이론적인 기반을 통해 그것을 문예의 형식으로 형상화해온 서구의 사조들은 단순한 동경의 차원을 넘어 현실적인 실천의 대상으로 존재하기에 이른 것이다.

근대적인 주체의 발견과 그것의 문학적 실천은 주로 일본 유학생 그룹이 주도하여 만든 『創造』(1919년 창간), 『廢墟』(1920년 창간), 『薔薇村』(1921년 창간), 『白潮』(1922년 창간) 등을 통해 이루어진다. 흔히 염세적이고 퇴폐적인 문학의 산실로 평가받고 있지만 이것은 어디까지나 “치욕과 인고의 시기를 극복하고 역사의식에 바탕으로 한 문학사의 기술이라는 시대적인 요청에 부응한 결과”⁴⁾라고 할 수 있다. 이러한 평가는 문학사에서 이 동인지들의 존재를 오랜 동안 규정하는 하나의 논리로 작용해온 것이 사실이다. 그 결과 이 동인지들이 표방하고 있는 근대에 대한 열망이 은폐되거나 배제되기에 이른다. 이 동인지들이 상징주의, 낭만주의, 예술지상주의, 데카당스 등의 서구의 문예사조를 표방하고 있는 이유가 바로 여기에 있다. 이것은 이 문예사조가 민족주의와 국가주의 그리고 계몽주의라는 협소하고 반미학적인 것을 넘어 근대적인 주체를 통한 근대미학을 정립하는데 일정한 계기와 근거를 제공해준다는 것을 의미한다.

이런 맥락에서 볼 때 이 동인지들이 내세우는 논리가 하나같이 ‘새로운 변화’에 있다는 것은 결코 우연이 아니다. 『창조』가 표상하는 것이 새로운 변화이듯이 『폐허』가 표상하는 것 역시 새로운 변화이다. 창조와 폐허는 다른 것이 아니다. 『폐허』창간호에서 오상순이 “어린 싹이 將次 長成하여, 廢墟를 덮는 茂盛한 生命樹가 될 것”이라고 한 것이라든가 김억이 “『廢墟』에 새싹을 심어, 씨, 새 꽃을 피우게 한”다고 한 것은 『창조』 2호에서 주요한이 “날 근 時代에서 새 時代를 금긋는”다고 한 것과 다른 것이 아니다. 이들의 새로운 변화에 대한 열망이 서구의 문예사조에 대한 수용으로 이어지고, 그것이 서구에 비해 역사와 이론적인 토대가 없는 우리의 근대 혹은 미적 근대의 공백을 채워줄 중요한 대상으로 부상하게 된 것이다.

4) 윤상인, 「데카당스와 문학적 근대」, 『아시아문화』 제13호, p.237.

그러나 이러한 논리만으로 모든 것이 해결될 수 있는 것은 아니다. 이들의 새로운 변화에 대한 열망을 하나로 이어줄 미학적 토대가 없었다면 어떤 보편 타당한 감수성과 형식을 갖춘 새로운 문학은 발생하지 않았을 것이다. 그렇다면 어떤 문예사조가 이러한 미학적 토대를 제공하고 있는가? 이와 관련하여 윤상인은 “데카당스의 관념이야말로 이들 간에 형성된 미학적 연대의 접착제였다”⁵⁾고 말한다. 그것은 데카당스가 파괴를 통한 신생과 재생이라는 이념과 세련된 감각과 내면의 탐구를 통한 근대적인 주체에 대한 자각을 함축하고 있는 미학이라는 데에 그 이유가 있다고 할 수 있다. 이처럼 데카당스의 관념이 문학적 근대 혹은 근대적 문학을 형성하는데 일정한 토대를 제공한 것은 사실이다. 하지만 1920년대를 전후로 수용된 데카당스라는 관념이 단순히 파괴를 통한 신생과 재생, 세련된 감각과 내면의 탐구를 통한 근대적인 주체의 의미를 지닌 사조로 수렴될 수 있는가 하는 의문이 제기되는 것은 왜 일까? 사실 데카당스는 다양한 역사적인 발생 배경과 문맥을 거느리고 있는 문예사조로, “문화현상으로서 데카당스를 특징짓는 요소는 우선 그것의 실체를 명확하게 포착할 수 없다는 점”⁶⁾에 있다. 데카당스와 관련하여 다양한 용어가 난립하고 이와 관련된 공식적인 선언문 같은 기록이 부재하고, 데카당스와 데카당이 불일치⁷⁾ 하는 현상은 데카당스가 얼마나 복잡한 문화 현상인지를 잘 말해준다.

데카당스에 대한 이러한 복잡한 현상을 해결하기 위해서는 먼저 이 용어가 출현하게 된 역사적인 배경과 그것이 어떻게 다양하게 의미를 확장하고 있는지 그리고 그것을 하나의 문예사조로 수용하는 과정에서 어떤 인식을 드러내고 있고 또한 그것이 어떻게 실천적으로 문학의 장 속으로 편입되고 있는지, 그것에 대한 고찰이 있어야 한다. 데카당스와 관련하여 이러한 본격적인 논의 없이 문예사조로서의 수용의 문제만 강조한 측면이 없지 않다. 주로 『창조』, 『폐허』, 『장미촌』, 『백조』 등에 드러난 데카당스에 대한 단편적인 논의와 그것은 한국적인 근대라는 특수한 상황의 적용에 초점이 모아지면서 정작 이

5) 윤상인, 위의 글, p.251.

6) 류진현, 『문화현상으로서의 <데카당스>』, 『불어불문학 연구』 제58집, p.472.

7) 류진현, 위의 글, pp.472~480 참조.

러한 문제는 배제되거나 은폐되어 온 것이 사실이다. 1920년대 엘리트 지식인들이 데카당스를 수용한 이유가 이미 우리보다 앞선 근대적인 주체와 근대 문학을 향유하고 있는 서구에 대한 뒤처짐과 낙후에서 오는 불안의식 때문이라면 데카당스에 대한 역사적인 발생 배경과 전개 양상 그리고 개념 규정 및 그것의 한국적인 수용에 대한 구체적인 고찰은 반드시 이루어져야 할 선결 조건이라고 할 수 있다.

2. 데카당스 미학의 개념과 범주

한국 현대시사에서 데카당스(decadence)의 미학은 ‘프랑스 상징주의 시와 시론⁸⁾을 소개하면서 널리 확산⁹⁾된다. 데카당스 미학의 확산에 결정적인 역할을 한 이는 김억이다. 그는 『프랑스 詩壇』(『泰西文藝新報』 10~11호, 1918.12)에서 데카당스의 개념을 설명하고 있을 뿐만 아니라 『스핑크스의 苦惱』(『廢墟』 1호, 1920.7.25)에서는 데카당스 시론을 소개한다. 『프랑스 詩壇』에서 그는 데카당스의 유래를 ‘로마 帝國 文化의 末期의인 現象’에서 찾고 있다. 로마제국 말기는 ‘暗潮, 沒理想, 懷疑, 悶苦’으로 점철된 시대이며, 史家들은 이것을 지칭해 ‘Decadence latine’라고 한데서 이 말이 유래되었다는 것이다. 그리고 이것이 하나의 운동으로 촉발된 것은 19세기에 들어와서 인데, 이 운동이 궁극적으로 겨냥한 것은 ‘高踏派에 대한 해체’(1885년)에 있다는 것이다.¹⁰⁾ 그는 고답파의 특성을 ‘權威的’, ‘感情, 想像의 蔑視’, ‘冷情한 客觀美的 重視’로 보고 있으며, 이들의 공덕으로는 ‘詩形的 絶對的 完美’, ‘技巧’, ‘造型의 美’를 들고 있다.¹¹⁾ 그는 이러한 고답파의 특성을 점진적으로 혹은 단계적으로 해체하고 있다.

8) 백대진의 『二十世紀初頭九州諸大文學家を 追憶』(『新文界』 4~5호, 1916.5), 김억의 『프랑스 詩壇』(『泰西文藝新報』 10~11호, 1918.12), 황석우의 『日本詩壇의 二大傾向』(『廢墟』 1호, 1920.7) 등이 대표적이다.

9) 이승훈, 『모더니즘 시론』, 문예출판사, 1995, p.33.

10) 김억, 『프랑스 詩壇』(『泰西文藝新報』 10~11호, 1918.12.7).

11) 김억, 『스핑크스의 苦惱』(『廢墟』 1호, 1920.7.25).

『스핑크스의 苦惱』에서 그는 ‘데카당스派에서 심볼리스트(Symbolistes)가 생기고, 심볼리스트에서 베르 립리스트(Vers-libristes)가 생겼다’고 말한 뒤, 이 모두를 ‘데카당스 詩歌’라고 명명한다. 이것은 이미 『프랑스 詩壇』에서도 이미 한 말이다. 이렇게 명명할 수 있는 근거를 그는 ‘神經’과 ‘情調’에서 찾는다. 그리고 이것을 토대로 창작된 시를 ‘神經의 詩’, ‘情調의 詩’라고 부른다. 이 시는 ‘熱情의 詩’와는 변별된다. 데카당스가 단순한 열정이 아니라 신경의 예민함과 정조의 섬세함이 전제되어야 한다는 것을 의미한다. ‘외형이나 객관적 사실 보다는 내면 정서의 암시, 경직된 조형보다는 부드러운 음악과의 관련성을 강조’¹²⁾하는 시가 데카당스와 연결된다는 논리는 데카당스와 상징주의를 동일시하고 있다는 점에서 이미 예견된 것이다. 상징주의는 그 차가움으로 인해 ‘暗示’를 ‘根本的 生命’으로 한다. 상징주의에서 암시는 ‘눈에 보이는 世界와 눈에 보이지 않는 世界, 物質과 靈界, 無限과 有限을 相通시키는 媒介者’인 것이다.

상징주의에서의 암시는 그것이 하나의 ‘意味’의 차원으로 드러나는 것이 아니라 ‘言語’의 차원으로 드러난다는 것을 말해준다. 이때의 언어는 ‘音樂과 같이 神經에 닥치는 音響의 刺戟’이다. 이것이 바로 말라르메식의 상징의 언어인 것이다. 상징주의에서 말하는 이러한 음악은 ‘有形的 律格’을 기반으로 하는 것이 아니다. 그것은 ‘微妙한 言語의 音樂’, 다시 말하면 ‘無形의 律格’을 기반으로 하는 음악을 의미한다. 그는 이러한 무형의 율격이 ‘詩人의 內部生命’을 추동하고 표현하는 것이라고 본다. 시와 음악 혹은 시와 회화의 새로운 결합이 ‘自由詩’를 잉태하고, 그것은 ‘詩人의 內部生命의 探索’을 지향한다. ‘無形的인 시’, 다시 말하면 근대적인 시가 탄생하는 것이다. 이 근대적인 시의 탄생이야말로 데카당스 시가 궁극적으로 겨냥하고 있는 세계이다. 근대적인 시의 탄생은 곧 고답과의 시의 해체를 의미한다.

김억의 데카당스에 대한 이러한 이해는 전적으로 프랑스의 세기말적인 문화 현상에 대한 이해로부터 빚지고 있다. ‘1880년에서 1900년에 이르는 시기에 프랑스는 한 사회 혹은 한 문화의 쇠락과 종말에 대한 불안과 위기의식’에

12) 김재홍, 『상징주의』, 『문예사조』, 이우출판사, 1985, p.122.

사로잡혀 있었으며, 여기에 인식론적 토대를 제공한 것은 ‘1734년에 나온 몽테스키외의 『로마인의 흥망 원인에 대한 고찰』’이다. 고대의 황금시대를 구가하던 로마제국의 몰락은 감상적이고 퇴폐적인 분위기나 감수성의 차원을 넘어 ‘한 사회의 발행, 성장, 완숙, 쇠퇴, 소멸의 구도에 따른 변화’를 지칭하는 개념으로 그 의미가 확장되기에 이른다. 이것은 데카당스를 사회, 역사적인 차원에서 이해하고 해석한 결과라고 할 수 있다. 하지만 데카당스는 ‘사회, 역사적인 차원을 넘어 문화적인 움직임과 연관’되어 이해되고 또 해석되기에 이른다.¹³⁾ 이러한 사실은 데카당스가 기존의 고답적인 문화에 대한 부정과 저항을 통해 새로운 문화를 추구하는 힘을 내재하고 있다는 것을 말해준다.

김억을 통해 드러나는 사실은 그가 데카당스와 상징주의의 수용을 단순한 소개의 차원에서 인식하고 있지 않다는 점이다. 또한 그것이 3.1운동 실패 이후 실의에 빠진 지식인들의 자기도피적인 수단으로 인식하고 있지 않다는 점¹⁴⁾이다. 데카당스 혹은 상징주의와 관련하여 그의 대표적인 두 편의 글을 통해 드러난 사실은 기존의 질서를 변화시키고 해체하려는 강한 의지이다. 데카당스의 중요한 개념 중의 하나인 ‘몰락’이나 ‘고답파에 대한 해체’에 있다는 점을 인식하고 그것을 한국적인 상황에 적용시켜 보려고 한 것이다. 계몽과 민족으로 대표되는 이광수와 최남선의 협소하고 반미학적인 체계를 넘어 세계사적인 요청인 근대적 주체의 자각과 미적 근대에 대한 열망을 데카당스와 상징주의의 문예사조를 통해 드러낸 것이라고 할 수 있다.

그러나 김억으로 대표되는 1920년대 데카당스와 상징주의의 문예사조의 수용은 표피적이고 일면적인 차원을 넘어서지 못하고 있는 것이 사실이다. 이것은 이러한 문예사조의 수용이 주체적이 아니라 일본을 통해 이루어졌기 때문에 여기에 대한 구체적이고 깊이 있는 인식이 부재할 수밖에 없었으며, 문예사조의 발생지인 서구에서조차도 데카당의 경우 그 특징을 규정짓고 실체를 파악할 수 없을 정도로 애매모호한 문화 현상으로 간주되어 그것에 대한 체계화가 이루어지지 않았기 때문이다. 데카당스에 대한 이론적인 체계화는 20세기 후반 M. 칼리니스쿠(Matei Calinescu)에 의해 이루어진다. 그는 보들레르

13) 류진현, 앞의 글, pp.470~472 참조.

14) 송재영, 『한국근대시와 데카당티즘』, 『문학과 지성』, 1980년 봄호.

(C. Baudelaire)로부터 시작되는 미적 모더니즘을 아방가르드와 데카당스로 양분해서 이해하고 있다. 『모더니티의 다섯 얼굴 Five Faces of Modernity』에서 그는 데카당스와 관련해서 크게 네 가지의 주요한 문제를 제기한다. 첫째가 데카당스에 대한 해석의 문제이고, 둘째가 니체의 데카당스론이고, 셋째가 마르크스주의와 데카당스이며, 넷째가 일 데카덴티스모 이다.

먼저 데카당스에 대한 해석의 문제에서 칼리니스쿠는 ‘유태 기독교 전통에 의해 초래된 시간관과 역사관’에 주목한다. 이러한 시간관과 역사관을 끌어들이는 것은 데카당스가 ‘세계의 종말을 알리는 고통스러운 전주곡’으로서 기능하고 있다는 것을 강조하기 위해서이다. 그는 이와 관련해서 진보의 개념을 전경화시킨다. 그는 ‘진보와 데카당스는 너무나 긴밀하게 서로를 함축하고 있다’고 인식한다. 그래서 그는 진보와 데카당스를 일반화시킨다. ‘진보는 데카당스이며 역으로 데카당스는 진보’라는 결론이 바로 그것이다. 여기에는 데카당스가 ‘정지가 아니라 운동 속에 존재’하며, ‘하나의 구조가 아니라 하나의 방향 혹은 경향’이라는 의미가 내재되어 있다고 할 수 있다. 그는 이러한 진보에 대한 믿음이 ‘모더니티, 아방가르드, 데카당스 같은 무한히 애매한 신화들을 만들어 왔다’고 보고 있다. 그래서 그는 이러한 진보로 인해 ‘우리는 아프다’고 말한다.¹⁵⁾ 진보로 인한 고통은 종말론적인 전망을 갖고 있는 마르크스주의의 비판의 대상이 되기에 이른다.

칼리니스쿠는 니체의 데카당스론에 주목한다. 그는 ‘데카당스가 니체의 철학적 경력에서 중심 주제였다’고 지적한다. 그것은 주로 바그너에 대한 비판과 맥을 같이 한다. 니체가 보기에 바그너는 ‘속임수를 쓰려는 거짓말쟁이의 전략을 구사하는 전형적인 데카당’이다. 그래서 니체는 ‘데카당스 정신이 어느 정도로 기만적인가를 깨달아야 한다’고 말한다. 니체의 바그너 비판의 요체는 ‘몰락의 승인과 축진, 살려는 의지의 상실’을 표상하는 바그너의 낭만주의적 정신은 ‘정상적인 시각을 허위로 만들고 그 자신의 귀결들을 원인으로 나타내기 때문’에 사기라는 것이다. 니체의 바그너에 대한 부정적인 인식은 모더니티에 대한 부정으로 이어진다. 칼리니스쿠는 이것을 ‘바그너 음악의 이

15) M. 칼리니스쿠(Matei Calinescu). 『모더니티의 다섯 얼굴 Five Faces of Modernity』, 시각과 언어, 1993, pp.190~206 참조.

상도착은 특정 예술의 특성에서 발생한 우연적인 일탈'이 아니며, 그것은 '모더니티의 전면적인 위기를 드러내는 것'으로 그 의미를 확장한다. 니체가 이렇게 모더니티를 데카당스 한 것으로 보는 것은 그 '모더니티가 기독교로부터 물려받은 삶에 대한 적대감' 때문이라고 그는 단정한다. 즉 칼리니스쿠는 니체가 '모더니티의 시간의식이 유태 기독교의 시간 개념과 실질적으로 다르지 않다는 통찰력 있는 직관을 가지고 있었'기 때문에 그러한 인식을 보여준 것이라고 말한다. 칼리니스쿠는 니체의 데카당 이론의 의의를 다음과 같이 표나게 드러낸다.

니체의 데카당스 이론은 궁극적으로 이데올로기 이론이자 이데올로기 비판이다. 비록 '허위의식'이라는 의미의 현재 이데올로기 개념이 마르크스에게서 유래했다 할지라도, 니체의 데카당스 분석, 특히 근대 데카당스 분석은 모더니티 이데올로기를 포함하여 근대 부르주아 이데올로기들(정치적, 사회적, 문화적)을 특별히 강조하면서 이데올로기 일반에 대한 포괄적이고도 급진적인 비판을 시도했던 첫 번째 예라는 사실을 주목해야 한다. 이데올로기 문제에 대한 마르크스와 엥겔스의 단편적인 견해를 제외한다면, 19세기 전체를 통틀어도 니체의 데카당스 철학이 가지고 있는 변증법적 복잡성과 심오함에 접근할 만한 것은 아무 것도 없다. 20세기 지식사회학에서 주도적인 인물이었던 칼 만하임 Karl Manheim은 마르크스와 니체가 이데올로기의 새로운 비판에서 중요한 두 명의 선구라고 인정했다.¹⁶⁾

니체의 데카당스 철학의 의의를 칼리니스쿠는 모더니티 이데올로기와 근대 부르주아 이데올로기에 대한 비판의 차원까지 확대하고 있다. 모더니티와 근대 부르주아 이데올로기 속에 은폐된 허위의식에 대한 니체의 공격은 진정한 삶의 육체성이 배제된 이성이나 진리를 온전한 것으로 인식해온 근대 전반에 대한 비판으로서 충분히 납득할만한 것이라고 할 수 있다. 니체의 데카당스 철학의 문제는 여기에 있는 것이 아니라 그 양가성에 있다. 그가 바그너의 음악을 비판할 때 보인 태도는 분명 자신이 비판했던 소크라테스주의자의 모습을 하고 있다. '도덕적이고 이성적이고 합리적인 예술관이 데카당스 한

16) M. 칼리니스쿠(Matei Calinescu), 위의 책, p.232.

예술을 비판할 때 사용하는 그런 언어를 니체가 바그를 비판하기 위해 반복적으로 사용하고 있다’는 것이다. 이것은 니체의 바그너 비판이 일면적인 것이 아니라 양면적인 언어로 이루어지고 있다는 것을 의미한다. 니체 자신의 사유와 글쓰기도 데카당스 한 차원에 놓인다는 점이다. 즉 그것은 ‘불완전하고 미세한 글쓰기, 체계적이고 전체적인 형식을 파괴하는 그의 아포리즘적인 글쓰기 형식’이 ‘고전주의자들이 보기에 데카당스 한 것으로 비추어질 수 있다는 것’이다. 이것은 니체의 바그너 비판이 ‘한편으로는 분명하지만 다른 한편으로는 데카당스 특성과 관련된 언어 자체는 결코 부정적이지 않다는 것’을 말해준다고 할 수 있다. 결과적으로는 니체는 ‘데카당스 한 소재나 형식을 모두 수용함으로써 자신의 영역을 확장시켜 나갔던 자율적 예술의 역사와 깊은 관계를 맺고 있다는 것’을 의미한다.¹⁷⁾ 예술의 확장은 데카당스를 통해 이루어지며, 그것은 곧 기존의 예술의 해체라는 아방가르드적인 속성을 지닌다는 것이다. 달리 말하면 그것은 ‘데카당은 아방가르드 속에 존재한다’¹⁸⁾는 말과 일맥상통한다.

마르크스주의 비평에서의 데카당스의 문제는 상부구조와 하부구조와의 관계에 대한 탐색의 연장선상에서 이해된다. 하지만 마르크스와 엥겔스의 저술 어디에서도 ‘사회 형태의 몰락과 예술적 데카당스가 불가피하게 병행할 수밖에 없다는 견해를 정당화하는 언급은 발견할 수 없다.’ 다만 이들의 이론에서 중요한 것은 ‘물질적 생산의 발전 단계와 예술적 생산의 발전 단계가 동일하지 않다는 점’과 ‘광범위한 사회적 의미의 데카당스 개념은 그들의 역사 유물론에 한 구성요소로 들어 있다’는 점이다. 이 말은 데카당스가 ‘지배 계급이 더 이상 진보적인 역할을 수행하지 못할 때 도래하는 개념’이라는 사실을 의미한다. 마르크스주의자 중에서 데카당스에 대한 정연한 이론을 제기했던 사람은 G.V.플레하노프(Plekhanov)이다. 그의 논의의 핵심은 부르주아적 생활양식과 낭만적이고 퇴폐적인 부정주의는 역사적으로 연결된다는 점이다. 그의 이러한 주장에 대해 칼리니스쿠는 ‘경직되고 거친 도식일 뿐 아니라 그것

17) 최문규, 『“심미적 현상의 정당화”-니체 예술론의 현재적 의미』, 『독일언어문화』 제31집, 2006. 3. pp.295~298.

18) M. 칼리니스쿠(Matei Calinescu), 앞의 책, p.214.

들을 조금도 화해시키려고 하지 않은 채 뻔뻔스러운 모순을 포괄하고 있다'고 비판한다. 그의 이론은 '한편으로는 자연스러운 현상, 즉 죽어가는 사회가 산출하는 문화의 불가피한 형태로 간주하면서도 다른 한편으로는 그것을 작가나 예술가들의 자유롭고 의식적인 반동적 선택의 결과로 간주하고 있다'는 데서 모순된다고 비판한다.

데카당스에 대한 이러한 마르크스주의자들의 통찰은 도식적인 부분이 없지 않다. 그것은 우리가 니체나 슈펜글러(Oswald Spengler)에게서도 보이는 현상이다. 이와 관련하여 T.W.아도르노(Adorno)는 '좌파뿐 아니라 우파에 이르기까지 적잖이 남용된 데카당스 개념을 부정과 부정성이라는 그의 사상의 주요 테마로 가져와 자기 견해의 정당함을 입증'하려 한다. 그는 데카당스를 '보다 나은 잠재력의 피신처'일 수 있다고 본다. 그 이유는 데카당스가 '냉혹한 부정성으로 인해 유토피아의 숨겨진 힘을 자유롭게 할 수 있기 때문'이라는 것이다. 이처럼 아도르노는 데카당스를 '부정의 문화로서 인식하면서 마르크스주의적이며 변증법적인 이데올로기 이론의 한계 내에서 미적 데카당스 개념을 재평가 할 수 있는 가능성을 제시'한다.¹⁹⁾

데카당스에 대한 옹호는 이탈리아에서 집단적으로 일어난다. 데카당스, 다시 말하면 '데카덴티스모(decadentismo)'는 이탈리아 비평의 특징적인 한 범주가 될 정도로 광범위하게 사용된다. 그것은 베네데토 크로체(Benedetto Croce)의 '근대적 데카당스의 비난에 대한 반작용의 결과'이다. 크로체는 낭만주의를 '근대의 질병이자 모든 데카당스의 출발점'이라고 비판한다. 크로체는 '데카당주의를 표방하는 모든 것을 거부하기 위해서만 데카당주의의 개념을 역사화'한다. 그러나 마리오 프라츠(Mario Praz)는 '데카당주의가 낭만주의적 위기감이 악화한 결과라고 보기를 거부'하면서 그는 데카당주의를 고전주의처럼 '미적으로 합법적'이라고 주장한다. 이러한 주장은 발터 비니 등이 이탈리아 비평가들의 옹호를 받으면서 '데카덴티스모를 모더니티와 동일시'하게 되는 결과로 이어진다. 이것은 이들이 '미학적인 데카당주의 개념을 지적 모더니티의 보다 더 보편적인 특징들을 포괄하여 설명할 수 있을 만큼 확장시

19) M. 칼리니스쿠(Matei Calinescu), 위의 책, p.249.

켰다’는 것에 다름 아니다.²⁰⁾

칼리니스쿠의 견해를 중심으로 살펴본 데카당스라는 문예사조는 복잡한 역사적인 배경과 그 전개 과정을 함의하고 있는 개념임을 알 수 있다. 이것은 칼리니스쿠도 지적한 것처럼 단순한 미학적인 개념을 넘어 모더니티의 개념과 연결될 때 그 실체가 드러날 수 있는 그런 용어라고 할 수 있다. 이것이 바로 ‘모더니티와 관련된 것으로서의 문학 데카당스 개념의 이후 발전과정을 추적하기 위해서는 프랑스 밖으로 이동해야 하는 이유’²¹⁾인 것이다. 이런 맥락에서 한국 현대시에서의 데카당스를 보면 그것이 얼마나 협소한 인식의 차원에 놓여 있는지 잘 알 수 있을 것이다. 데카당스와 관련된 논의의 대부분이 1920년대를 전후한 『창조』, 『폐허』, 『장미촌』, 『백조』 동인지 중심의 시와 시론에 국한되어 있다. 데카당스의 범주가 이 시기를 넘어서지 못하고 있다는 것은 칼리니스쿠가 지적한 것처럼 프랑스 상징주의 미학에 머물러 있기 때문이다. 데카당스의 범주를 모더니티의 차원으로 확장하면 그것의 역사적인 맥락이 드러날 뿐만 아니라 모더니즘, 아방가르드, 데카당스의 한국적인 전개 양상이 드러날 것이다. 하지만 이것은 기존의 것을 모두 부정하고 새로운 개념과 범주를 설정하는 것을 의미하는 것은 아니다. 기존의 연구 성과의 바탕 위에서 어떤 새로운 가능성을 모색하는 차원에서 이루어져야 할 것이다. 이때 새로운 가능성이란 이러한 데카당스의 확장된 이론을 통해 새롭게 기존의 텍스트를 해석하는 것을 의미할 수도 있다.

3. 데카당스의 자기정체성과 변주 가능성

데카당스에 대한 이론의 요체는 그것이 진보에 대한 회의와 그것을 토대로 한 자본주의 문명의 노쇠함과 피로를 그 안에 내장하고 있다는 것, 하지만 그것이 단순한 정신적인 퇴행의 에너지가 아닌 새로운 미학적인 가능성을 함축한 형식이라는 것, 다시 말하면 내용으로서의 퇴행과 형식으로서의 아방가

20) M. 칼리니스쿠(Matei Calinescu), 위의 책, p.250~260 참조.

21) M. 칼리니스쿠(Matei Calinescu), 위의 책, p.216.

르드가 공존하는 양식이 데카당스라는 것이다. 이런 점에서 데카당스를 냉혹한 부정성으로 인해 유토피아의 숨겨진 힘을 자유롭게 할 수 있기 때문에 ‘보다 나은 잠재력의 피신처’로 본 아도르노의 견해는 주목에 값한다. 이것은 그가 데카당스를 부정의 문화로 인식하면서 마르크스주의적이며 변증법적인 이데올로기 이론의 한계 내에서 미적 데카당스 개념을 재평가 할 수 있는 가능성을 제시하고 있다는 것을 의미한다. 비록 니체가 데카당스를 생의 의지가 결핍된 것이라 하여 비판하고 있지만 그 역시 데카당스의 이러한 미학적인 측면을 부정하고 있는 것은 아니다. 결국 이것은 데카당스가 미적 근대의 차원에서 논의될 수 있는 가능성을 지니고 있다는 것을 말해준다.

한국 현대시사에서 데카당스에 대한 평가는 주로 의미론적인 차원에서 그것의 퇴폐성 아니면 새로운 가능성의 차원에서 이루어져 왔을 뿐 그것이 어떻게 근대 미학을 추동하고 있는지에 대해서는 구체적인 논의들이 없었다고 할 수 있다. 1920년대를 전후하여 『창조』, 『폐허』, 『장미촌』, 『백조』 등의 동인지들을 중심으로 전개된 데카당스 현상에 대한 미학적인 접근이 이루어지지 않고 있기 때문에 논의의 담보 상태가 계속되고 있는 것이다. 이들의 데카당스 한 현상이 과연 우리의 근대 미학을 추동하는 하나의 계기를 마련한 것인지, 만일 그렇다면 혹은 그렇지 않다면 그것은 어떤 이유에서인지 그것에 대한 논의가 전제되어야만 한국 현대시사에서의 데카당스 논의는 일정한 진전을 보게 될 것이다. 이와 관련하여 주목해야 할 것은 이들의 데카당스가 기존의 계몽주의적이고 고답적인 문학에 대한 반동이면서 이것이 근대 문학 혹은 미적 근대의 문체와 결합되어 있다는 사실이다.

이런 점에서 주요한을 먼저 언급하는 것은 그 나름의 이유가 있다. 그는 근대시 논의에서 늘 첫머리에 놓이는 시인이라는 것은 주지의 사실이며, 그 중심에 『불놀이』가 놓인다는 것 또한 주지의 사실이다. 흔히 『불놀이』를 한국 최초의 근대시로 평가한다. 이 작품은 비록 산문시와 자유시에 대한 구분에 있어서 일정한 혼란을 불러일으키고 있을 뿐만 아니라 그 리듬조차 ‘전통적인 사설리듬이 존재한다’²²⁾는 지적이 없는 것은 아니지만 형태와 리듬에서

22) 조창환, 『한국현대시의 운율론적 연구』, 일지사, 1986, p.143.

기존의 시와는 다른 새로움을 보여주고 있다고 할 수 있다. 『불놀이』의 새로움은 그가 프랑스 상징주의 영향을 받았다는 점과 무관하지 않다. 일본 메이지 학원 유학시절 일본의 상징파 시인인 가와치 류우코오(天路柳虹)로부터 시를 배웠으며, 앙리 드 레니에 등 프랑스 데카당파 시인들에게 심취했다는 것이 이것을 잘 말해준다. 하지만 주요한은 데카당스를 ‘병적 문학’으로 규정한 뒤 이러한 경향을 ‘피하기를 주의하였다’²³⁾는 말을 한다. 데카당스의 심취자에서 데카당스 비판자로의 변화는 자유시를 ‘민족 정서와 상상을 바로 해석하고 표현 하는 것’²⁴⁾이라는 그의 생각과 무관하지 않다.

이러한 주요한의 태도의 변화는 민족적인 것에 대한 관심과 애착을 통해 새로운 근대적인 시를 창작해보려는 의도로 볼 수 있다. 이것은 민족적인 특수성과 세계사적인 보편성을 추구하려는 것으로 이해할 수 있다. 하지만 그의 문제는 여기에 있는 것이 아니라 데카당스에 대한 이해의 부족에 있다. 그의 데카당스에 대한 이해는 ‘단편적이고 피상적’이다. 그는 데카당스를 ‘문예미학의 개념이 아닌 단순히 사회적이고 도덕적인 쾌락의 차원으로만 이해하고 평가’²⁵⁾하고 있다. 데카당스에 대한 이러한 태도는 고스란히 『불놀이』에도 드러난다.

아아날이저른다. 西便하늘에, 외로운江물우에, 스
러져가는 분홍빛 놀…… 아아 해가저들면, 해가저들
면, 날마다 살구나무 그늘에 혼자우는밤이 또오것마
는, 오늘은四月이라패일날 큰길을물밀어가는 사람소
리는 듣기만하여도 흥성시러운거슬 왜나만혼자 가슴
에눈물을 참을수업는고?

아아 춤을춘다, 춤을춘다. 싯별건불덩이가 춤을춘
다. 잠〰한城門우에서 내려다보니, 물냄새 모랫냄
새, 밤을깨물고 하늘을깨무는햇불이 그래도무엇이不
足하여 제몸까지 물고쓰들때, 혼자서어두운가슴뎀

23) 주요한, 『아름다운 새벽』 후기, 조선문단사, 1925.

24) 주요한, 『노래를 지으시려는 이에게』, 『조선문단』 창간호, 1924.

25) 윤상인, 앞의 글, p.246.

은 절문사람은 過去의퍼런꿈을 찬江물우에 내어던지
나, 無情한물결이 그기름자를 멈출리가이스라?26)

이 시에서는 쇠락과 소멸이라는 시간성에 대한 데카당스 한 이미지가 스며들어 있다. 하지만 그러한 쇠락이나 소멸이 기존의 것에 대한 강한 부정성 혹은 냉혹한 부정성으로 이어지지는 못하고 있다. 이 시에서는 단순히 쇠락하고 소멸해 가는 것에 대한 병적인 애환이 강하게 배어 있을 뿐이다. 이 시가 데카당스 한 시보다는 낭만주의 시로 인식될 수 있는 여지가 바로 여기에 있다. 만일 이 시가 데카당스 한 시가 되기 위해서는 기존의 세계에 대한 냉혹한 부정성을 통해 유토피아의 숨겨진 힘을 자유롭게 드러내 보여줘야 한다. 아도르노 식으로 이야기 하면 그것은 ‘보다 나은 잠재력의 피신처’를 우리에게 보여줘야 한다는 것이다. 또한 이 시가 데카당스 한 시가 되기에 부족한 것은 ‘비유적 언어와 이미지를 확장적으로 시도하여 리듬억양을 보여주는 자유시’²⁷⁾의 특성을 제대로 보여주지 못하고 있다는 사실이다. 이것은 이 시가 데카당스가 함의하고 있는 근대적인 문학 혹은 미학적인 근대로서의 특성을 보여주기에는 미흡하다는 것을 의미한다.

한국 근대시와 관련해서 주요한 못지않게 중요한 시인은 김억이다. 다른 어떤 시인보다 그는 자유시의 문제를 이론적으로 탐구하였을 뿐만 아니라 서구의 시와 시론을 본격적으로 소개하여 우리 근대시의 형성에 결정적인 역할을 했다. 특히 그는 『프랑스 詩壇』과 『스핑크스의 苦惱』를 통해 서구의 데카당스와 상징주의 이론을 소개하여 1920년대를 전후하여 싹트기 시작한 근대시 운동에 커다란 영향을 미쳤다. 그에 의해서 소개된 데카당스라는 용어는 근대 혹은 근대적 양식이라는 말과 등가로 쓰였으며, 비로소 한국 현대시에 미학에 대한 자의식이 본격화되는 계기를 제공하기에 이른다. 그는 프랑스의 데카당스 시인들과 상징주의 시인들의 시와 시론을 적극적으로 수용하여 자신의 시쓰기의 한 전범으로 삼는다. 이렇게 말할 수 있는 것은 번역시집인 『오뇌의 무도』(1921.3)와 창작시집인 『해파리의 노래』(1923.6) 사이의 연관

26) 주요한, 『불노리』, 『創造』 제1호, 1919.2

27) 이승훈, 『한국 현대 시론사』, 고려원, 1993.

성 때문이다. 보들레르, 말라르메, 베를레느 같은 프랑스 상징주의 시를 번역 소개하고 있는 『오뇌의 舞蹈』의 상징풍의 시적 경향을 『해파리의 노래』에서 모방하고 있는 것은 이런 연관성을 잘 말해준다. 하지만 데카당스와 상징주의 시와 시론에 대한 그의 적극성에도 불구하고 그것에 대한 성과는 기대에 미치지 못한다. 가령

첫가을의 햇볕에 빨갯케도 너은
 북송아빛과도 갓튼 짜님의입살에
 사람은 붉은키쓰의 무덤을 싹코는
 높히나눔게 [忘却]의碑石을 세워라.²⁸⁾

에 드러난 감각은 다분히 데카당스적이고 상징주의적이다. 감상적인 정조가 없는 것은 아니지만 그것이 적절한 비유와 이미지를 통해 세련되게 표현되고 있다. 특히 ‘忘却의 碑石’의 표현은 관념적이면서도 암시적인 어떤 효과를 드러낸다. 이것은 감정이 아닌 감각의 산물에 더 가깝다. 보들레르의 가장 예민한 감각이 취각이었으며, 그것이 모호한 뉘앙스를 환기하듯이 김억 역시 시각, 촉각 등의 감각을 통해 그것을 실현하고 있다. 하지만 그의 이러한 데카당스적이고 상징주의적인 감각은 더 이상 심화되고 확대되지 못한 채 소박한 감상벽이나 민요적인 세계로 전락하고 만다. 율격에 대한 해석이 자유시, 다시 말하면 근대적인 시의 한 조건이라는 것을 누구보다도 잘 인식하고 있었음에도 불구하고 그는 이러한 율격의 개발에까지는 나아가지 못한다. 이것은 지나친 서구 추종주의가 낳은 결과라기보다는 주요한의 경우처럼 우리의 율격을 개발하여 그것을 근대적인 자각으로 연결하려는 노력이 낳은 결과라고 할 수 있다. 주요한이든 아니면 김억이든 이러한 강박, 다시 말하면 서구와 조선 혹은 서구와 민족 사이에서 빚어지는 강박으로부터 자유롭지 못했던 것이다. 어쩌면 이 딜레마야말로 한국 근대시의 한 특성이라고 할 수 있다.

한국 현대시사에서 데카당스와 관련해서 가장 문제적인 시인 중의 하나로 평가받고 있는 이는 이상화이다. 그것은 이 시인이 보여주고 있는 미에 대한

28) 김억, 『붉은 키쓰』, 『해파리의 노래』, 1923.

새로움 때문이라고 할 수 있다. 여기에서 말하는 새로움이란 1920년대적인 것으로, 그것은 이광수나 최남선으로 대표되는 계몽주의적이고 고답적인 문학으로부터 벗어나 개인의 내면의 발견과 미적 주체에 대한 근대적인 자각을 의미한다. 미가 진리이고 그것이 영원하다는 인식은 한국 현대시사에서 시가 하나의 예술로 독자적인 영역을 가진다는 것을 드러낸 것이다. 그의 시는 1920년대 다른 어떤 시인들의 시보다 이러한 미에 대한 내적 파토스를 강하게 표출하고 있다고 할 수 있다. 이러한 것이 데카당스와 깊은 연관을 가진다고 할 수 있다. 1920년대 데카당스한 시를 대표하는 것으로 평가받고 있는 「末世의 歎嘆」이나 「나의 寢室로」를 보면 여기에는 세기말적인 몰락과 우울, 불안, 공포의 정조가 강하게 투영되어 있으며, 도덕적이고 윤리적인 가치를 넘어서 새로운 가치에 대한 희구가 또한 강하게 투영되어 있다. 이것은 세계에 대한 부정성의 표출이다. 「나의 寢室로」에서 그것은 악마성으로 표상된다.

「마돈나」지금은밤도 모든목거지에,다니노라 疲困하야돌아가려는도다.
아, 너도, 먼동이트기전으로 水蜜桃의네가슴에, 이슬이맺도록달려오느라.

「마돈나」오름으나. 네집에서눈으로 遺傳하든眞珠는. 다두고몸만오느라,
빨리가자, 우리는밝음이오면, 어던지도모르게숨는두별이여라.

「마돈나」구석지고도어둔마음의거리에서, 나는두려워떨며기다리노라,
아, 어느덧첫답이올고 - 못개가짓도다, 나의아씨여, 너도듯느냐.

「마돈나」지난밤이새도록, 내손수다가둔 寢室로 가자, 寢室로!
밝은달은 빠지려는데 내귀가듣는발자욱 - 오,너의것이냐?

「마돈나」째은심지를더우잡고 눈물도엮시하소연하는내맘의 燭불을봐라,
羊鬚가튼바람결에도窒息이되어, 알푸른연기로써지려는도다.

「마돈나」오느라가자, 압산그름애가, 독감이처럼, 발도엮시이곳갓가이오도다,
아, 행여나 누가볼는지 - 가슴이뛰누나, 나의아씨여, 너를부른다.29)

시인이 부르고 있는 대상이 ‘마돈나’, 다시 말하면 ‘마리아’이다. 그 이유는 그녀와 함께 침실로 들고 싶기 때문이다. 이것은 신에 대한 불경이다. 이러한 욕망은 관능적일 뿐만 아니라 성상 파괴적이기까지 하다. 시인이 부르는 대상이 마리아라는 것은 신에 대한 도전인 동시에 금기에 대한 해체라고 할 수 있다. 신에 대한 불경함 자체가 악이며, 이것은 곧 악마의 현현인 것²⁹⁾이다. 악마성이 깃든 관능은 육체를 풍요롭게 하는 것이 아니라 내 몸에 피란 피가슴의 샘을 마르게 하고 마음과 목을 타들어 가게 한다. 이 시의 관능성이 이 정도라면 그것은 세계에 대한 파멸을 목적으로 하고 있다는 것을 의미한다. 그러나 이 시의 관능성은 세계의 파멸로 이어지지 않는다. 그것은

시인이 보여주는 악마성이 깃든 관능은 현실에서 실현되는 것이 아니라 꿈속에서 실현되는 것이기 때문이다. “가장 아름답고 오랜 것은 오직 꿈속에만 있다”는 시인의 말은 그가 보여주는 관능이 현실의 혼돈이 아니라 나이브한 자아의 백일몽 속에서 정립되고 있다는 것을 드러내는 것이다. 이것은 곧 시인이 불러들인 “마리아”의 육체가 육체로서의 기능을 제대로 수행하지 못하고 있다는 것을 말해준다. 마리아의 육체를 범함으로써 신의 금기를 해체하고, 세계에 대한 악마의 지배력을 행사하리라는 기대는 기대로 그칠 수밖에 없다. “마리아”의 육체를 범하는 대신 시인이 선택한 것은 정신 혹은 영혼에 의한 그것의 고양이다. 정신이나 영혼에 의한 육체의 고양은 타락한 육체가 아니라 순결한 육체에 대한 회구일³⁰⁾

뿐이다. 순결한 육체에 대한 시인의 회구가 표상하는 것은 예술을 고양된 영혼의 순수한 결정체로 인식한 당대의 예술관이다. 시인이 육체에 대해 이야기하면서도 그 육체를 정신이나 영혼으로 이상화시켜 바라본다는 것은 곧 당대의 예술이 제대로 된 육체성을 가지고 있지 못하다는 것을 말해준다. 예술의 진정한 현대성이 정신이나 영혼으로부터 벗어나 육체가 스스로의 존재성을 인정받는 것이라면 시인이 보여주고 있는 이러한 일련의 사실은 그것에 대한

29) 이상화, 「나의 寢室로」, 『白潮』 3호, 1923년.

30) 이재복, 「악마가 되기 위한 기나긴 도정」, 『비만한 이성』, 청동거울, 2004, pp.184~185.

미달 현상을 드러내는 것이라고 할 수 있다. 하지만 이것은 그의 한계이자 서구의 데카당한 시인들의 한계이기도 하다. 데카당스 한 예술이 근대성 혹은 현대성에 대한 자각을 통해 세계사적인 예술로 나아가는데 일정한 한계를 드러낼 수밖에 없는 이유가 바로 여기에 있다고 할 수 있다.

이상화와 더불어 1920년대 가장 주목받는 데카당스 한 시인은 오상순이다. 그의 데카당스에 대한 인식은 내면을 강조하고 있다는 점에서 주목된다. 그리고 이 내면은 언제나 시대적인 인식으로 이어진다. 그가 파악한 시대는 ‘俗的으로 醜惡하게 發展해 가는’ 그런 시대이다. 그가 보기에 ‘새로운 者’든 ‘無知한 者’든 모두 ‘남고 放蕩하고 奸巧해간다’는 점에서는 부정적인 존재들이다.³¹⁾ 시대와의 이러한 불화는 그의 데카당스 한 인식을 허무에의 의지 쪽으로 기울게 한다. 허무에의 강렬함은 그의 시 『虛無에의 선언』에 잘 드러나 있다. 시인은

虛無야
 오- 虛無야
 불꽃을 끄고
 바람을 죽이라!
 그리고 虛無야
 너는 너 自體를
 깨물어 죽여라³²⁾

라고 노래한다. 시인의 허무에의 의지는 ‘虛無’를 호출하여 명명하는 어법을 통해 생생하게 표출된다. ‘虛無’로 하여금 ‘불꽃’, ‘바람’ 그리고 마지막에는 ‘허무 자체도 죽이라’고 명령하는 것은 허무에의 소멸을 통한 그 허무를 넘어 서려는 의지를 표상한다고 할 수 있다. 데카당스의 이념이 소멸의 시간성을 지향한다면 그것의 궁극은 ‘허무에의 죽음 혹은 소멸’이 되어야 한다는 것이 바로 시인의 인식이다. 데카당스의 주요한 시적 질료인 쇠락이나 몰락의 문제

31) 오상순, 『時代苦와 그 犧牲』, 『廢墟』 창간호, 1920.7.

32) 오상순, 『虛無에의 선언』, 『공초 오상순 시집』, 자유문화사, 1963.

를 단순히 감상벽이나 퇴폐적인 의미로 인식하고 있는 것이 아니라 그것을 허무라는 차원으로 인식함으로써 보다 심오한 미의 세계를 획득하고 있다고 할 수 있다. 시에 허무의 차원을 수용함으로써 데카당스나 상징주의 시인들의 미적 표상으로 활용하는 암시의 효과를 불러일으키고 있다. 이로 인해 그는 시적 세련성을 얻게 된다.

이러한 미적 세련성은 어디에서 기인하는가? 이 물음에 대한 암시는 『廢墟의 제단』에 있다. 시인은 여기에서 “입을 닫고/눈을 감고/廢墟祭壇 밑에 없 드러/心臟 울리는/世界가 무너져버릴 듯한/그 呻吟을 들으라”³³⁾고 말한다. 세계가 무너져버리는 폐허의 순간에도 입을 닫고 눈을 감고 그 신음을 들으라는 것이 시인의 주문이다. 폐허의 순간에 격한 감정을 쏟아내는 것이 아니라 오히려 입을 닫고 눈을 감으라는 주문은 세계에 대한 그의 인식 태도를 보여 주고 있다는 점에서 주목에 값한다. 이것은 내면으로의 침잠내지 탐색을 의미하는 것으로 데카당스의 또 다른 변주 가능성을 암시한다고 할 수 있다. 이 점이 바로 1920년대 다른 데카당스 한 세계를 노래한 시인들과 그의 차이라고 할 수 있다.

4. 열린 결말과 사적(史的) 양식으로서의 데카당스

한국 현대시에 대한 논의에서 데카당스는 1920년대에 머물러 있다. 주로 동경 유학생들이면서 귀국 후 『창조』, 『폐허』, 『장미촌』, 『백조』 등을 중심으로 활동한 주요한, 김억, 이상화, 오상순, 황석우 시인들에 그 논의가 국한되어 있다. 이러한 사실은 이들에 대한 이해의 정도나 해석의 깊이에 관계없이 일정한 한계를 가질 수밖에 없다는 것을 의미한다. 1920년대에 국한된 연구는 데카당스가 가지는 미학으로서의 역사성을 스스로 축소하거나 한계 짓는 것에 다름 아니다. 일반적으로 데카당스를 어느 한 시기에 국한된 운동으로 이해하고 있는 것이 사실이지만 그것은 데카당스 미학에 대한 제대로 된

33) 오상순, 『廢墟의 제단』, 위의 책, 자유문화사, 1963.

이해라고 할 수 없다. 데카당스는 실체를 명확하게 포착할 수 없는 문화 현상이다. 이것은 데카당스가 시대를 초월하여 출몰할 뿐만 아니라 미학으로서의 어떤 보편타당한 속성을 지니고 있다는 것을 말해준다.

한국 현대시의 경우 데카당스는 1920년대만의 현상이 아니라 지금까지 계속되고 있는 미학적인 사건이다. 1920년대 김억, 오상순, 이상화의 시에 못지않게 그것은 오장환이나 서정주의 시에서도 반복적으로 출몰한다. 오장환의 제2시집인 『獻詞』(1939)에 보이는 비애와 우울 그리고 죽음의 이미지로 가득찬 세계는 그 자체가 데카당스의 미학을 그대로 계승하고 있는 것으로 볼 수 있다. 이것은 서정주의 경우에도 마찬가지이다. 그의 시집인 『花蛇』(1941)를 보면 여기에는 서구의 상징주의적인 세계가 수용되어 있다. 그중에서도 보들레르의 악마성은 그의 초기시에 커다란 영향을 주고 있다고 할 수 있다. 『화사집』의 첫 장을 여는 「자화상」에서 시인은 신의 세계로부터 영원히 추방당한 저주받은 예술가의 초상을 그려내고 있다. 신이 아니라 예술이 구원의 길이 될 수 있다는 믿음 속에는 금기에 대한 해체를 욕망하는 보들레르적인 악마성이 숨어 있다. 『화사집』의 중심 상징인 ‘화사’의 등장은 ‘신의 배반을 통해 미적 자율성과 창조성을 확보하려는 시인의 악마성의 표출인 동시에 현대성에 대한 암시’³⁴⁾라고 할 수 있다. 서정주의 악마성은 후기시로 오면 육체성을 얻지 못하고 정신의 세계 속으로 함몰되고 만다. 이것은 이원론의 극복으로도 볼 수 있지만 이것으로 인해 미학적인 긴장이 떨어진 것 또한 사실이다.

이들 이후에도 데카당스의 흐름이 사라진 것이 아니라 다시 1980년 후반 기형도에 의해 화려하게 부활한다. 그의 시가 암시하는 우울은 단순히 그 개인의 것만이 아닌 어떤 보편타당성을 획득하면서 미학으로서의 견고한 입지를 가지게 된다. 기형도의 우울은 그대로 1990년대 젊은 시인들로 이어지면서 세기말의 데카당스 한 감성과 만나 주도적인 미학으로 자리를 잡기에 이른다. 기형도의 시가 가지는 우울은 퇴폐적이거나 감상벽의 과잉이 아니라 대단히 섬세하고 세련되어 있을 뿐만 아니라 죽음에 대한 모던한 해석을 감행하고

34) 이재복, 앞의 글, pp.186~187.

있다. 그는 우리에게 도저한 죽음의 심연 속에 갇혀 죽음을 통해 삶을 사는 진경을 보여주고 있다. 그의 시적 자아는 ‘끝없는 추락 속에 놓여 있으며, 세계에 대한 부정으로 일관하고 있다. 그의 시 어디에도 시적 자아를 구원해 줄 신은 보이지 않는다. 구원으로써의 신의 존재를 부정하는 그의 세계관은 ‘신은 죽었다’고 선언한 니체의 세계관이나 아도르노의 부정성에 그 맥이 닿아 있다.’³⁵⁾ 신을 부정함으로써 검은 영혼을 가진 시적 자아는 금기에 대한 해체 욕망과 죽음에 대한 환상 그리고 신과의 관계를 벗어난 단독자적인 고독에 대한 향수를 통해 새로운 현대성 혹은 미적 현대성을 구현하고 있는 것이다.

이처럼 데카당스는 한국 현대시사에서 열린 결말로 놓여 있다. 그것은 한국 시사의 미래태이다. 이런 점에서 우리는 데카당스에 대한 논의를 사적인 맥락에서 고찰할 필요가 있다. 사적인 맥락에서 보면 데카당스 역시 하나의 문학으로서의 양식을 가진다고 할 수 있다. 데카당스가 미학으로서의 이러한 사적인 맥락을 유지해 왔다면 이제 체계화된 이론 구축과 그것을 통한 새로운 해석이 있어야 한다. 이와 관련하여 이승훈은 주목할 만한 발언을 한다. 그는 ‘우리 현대시의 경우 긍정적이 의미로든 부정적인 의미로든 데카당스라는 개념이 적용될 수 있는 시대는 1960년대 이후, 특히 70년대와 80년대 시인들의 일부 작품에서 이런 특성들이 나타난다.’³⁶⁾고 말한다. 이러한 발언은 이 글에서 강조하고 있는 데카당스 논의의 사적 전개 of 필요성을 말하고 있다는 점에서 뿐만 아니라 이 글에서 다루지 못한 부분들에 대한 언급을 하고 있다는 점에서 시사하는 바가 크다고 할 수 있다.

35) 이재복, 위의 글, pp.195~196.

36) 이승훈, 『모더니즘 시론』, 문예출판사, 1995, p.38.

❖ 참고 문헌

- 『白潮』 3호, 1923.
『新文界』 4~5호, 1916.5
『薔薇村』 창간호, 1921.
『朝鮮文壇』 창간호, 1924.
『創造』 창간호, 1919.
『泰西文藝新報』 10~11호, 1918.12
『廢墟』 창간호, 1920.7.
- 김병철, 『韓國 近代 西洋文學 移入史 研究 上』, 을유문화사, 1980.
김 역, 『해파리의 노래』, 1923.
김용직 외, 『문예사조』, 문학과지성사, 1994.
김재홍, 『상징주의』, 『문예사조』, 이우출판사, 1985.
김 철, 『1920년대 데카당스 문학의 연구』, 연세대 석사학위 논문, 1981.
류진현, 『문화현상으로서의 <데카당스>』, 『불어불문학 연구』 제58집.
박승희, 『1920년대 데카당스와 동인지 시의 재발견』, 『한민족어문학』 제47집.
송재영, 『한국근대시와 데카당티즘』, 『문학과 지성』, 1980년 봄호.
오상순, 『공초 오상순 시집』, 자유문화사, 1963.
윤상인, 『데카당스와 문학적 근대』, 『아시아문화』 제13호.
이승훈, 『한국 현대 시론사』, 고려원, 1993.
이승훈, 『모더니즘 시론』, 문예출판사, 1995.
이재복, 『비만한 이성』, 청동거울, 2004.
임수만, 『1920년대 데카당스 문학 연구』, 『국어국문학』 145호.
조창환, 『한국현대시의 운율론적 연구』, 일지사, 1986.
주요한, 『아름다운 새벽』 후기, 조선문단사, 1925.
최문규, 『“심미적 현상의 정당화”-니체 예술론의 현재적 의미』, 『독일언어문학』 제31집, 2006. 3.
M. 칼리니스쿠(Matei Calinescu). 『모더니티의 다섯 얼굴 Five Faces of Modernity』, 시각과 언어, 1993.

❖ ABSTRACT

Korean modern poetry and Decadence

Lee, Jae-bok

The most important trait of the history of Korean modern poetry is the inflow of Western various trends of literary thoughts. At that time in the literary world the movement was developed to get out of the 'compulsion on nationalism and enlightenment' which was led by 'Chunwon Lee Kwang-Soo' and 'Yukdang Choi Nam-Seon'. At the same time the important request on forming modern literary was overflowed in the history of literary. They needed to find individual subject and search on their own inside to free themselves from the compulsion on nationalism and enlightenment. To find the individual subject and inside is nothing but to find the modern subject. Finding the modern subject, they have formed the style of literary based on the theory through long history. Those Western trends of literary thoughts became the real and practical object over admired one. That is to say this trend of literary thoughts offers opportunity and basis to establish modern esthetics by modern subject over limited and anti-esthetics such as racialism, nationalism, and enlightenment.

Key Words

decadence, symbolism, modernity, perspective, individual subject, modern subject, anti-esthetics.

논문접수일: 2008. 10. 17.

심사완료일: 2008. 11. 20.

게재확정일: 2008. 12. 10.