

미래파 현상의 운명에 관한 소고:

20세기 러시아 미래파와 21세기 한국 ‘미래파’를 중심으로*

박 선 영
(충북대학교)

❖ 국문초록

이 글은 20세기 초 러시아와 21세기 초 한국에 미래파가 존재했다는 사실에 주목하여 두 미래파의 탄생과 소멸 과정 전체를 조망하고 각국의 미래파 현상에 내재한 특수성을 일별함으로써 미래파의 운명에 대해 숙고하는 것을 목표로 한다.

본론의 1장에서는 20세기 혁명 이전의 유토피아즘 시대에 등장한 러시아 미래파의 여러 그룹, 즉 ‘자아미래파(эго-футуризм)’, ‘입체미래파(кубо-футуризм)’, ‘원심분리기(Центрифуга)’, ‘시의 다락방(Мезонин поэзии)’ 등의 탄생과 소멸 과정을 살펴본다. 또한 러시아 미래파를 대표하는 ‘입체미래파’가 오페라 『태양에 대한 승리』(1913)를 통해 어떻게 자신들의 ‘자음’ 기획을 정점으로 끌어올렸으며 동시에 그 지점에서 어떻게 태생적 한계점을 노출할 수밖에 없었는지를 언어(크루초노흐), 음악(마쉴린), 무대 장치 및 의상(말레비치) 차원에서 추적해본다.

본론 2장에서는 21세기 탈유토피아즘 시대의 한국에서 어떻게 ‘미래파’가 국문학사에 기록될 수 있었는지를 통시적으로 살펴본다. 한국 내 ‘미래파’는 ‘미래파’로 평가받는 황병승 등 실험주의 경향의 시인들에 의해 자발적으로 탄생한 것이 아니라 비평가 권혁웅에 의한 명명화 및 유형화 작업의 소산이라는 특수성을 지니게 된다. 그리고

* 이 글은 2016년 4월 29일에 개최된 ‘2016년 한양대 HK러시아유라시아연구사업단 제1차 국내학술회의’의 발표문 「미래파의 운명에 관한 단상: 20세기 러시아 미래파와 21세기 한국 미래파를 중심으로」를 수정·보완한 것임을 밝혀둔다.

이러한 특수성으로 인해 빚어진 소위 ‘미래파’를 둘러싼 격렬한 찬반 비평 논쟁에 비추어 시와 비평의 올바른 관계에 대해 논의한다.

주제어 : 미래파, 자음, 『태양에 대한 승리』, 마쉴린, 크루초니흐, 말레비치, 권혁용, 황병승, 진은영

1. 序

과거에 있었던 어떤 현상을 현재 시점에서 살펴보는 일은 아주 흥미로운 작업인 동시에 위험하고도 안타까운 작업이기도 하다. 불가피하게 단순화나 유형화 과정을 거쳐야하기에 그것은 위험하고, 그로 인해 필연적으로 수많은 이름들이 호명되지 못한 채로 잊히게 되거나 당대의 진지함이 소거될 수밖에 없어서 혹은 탄생에서 쇠락으로 이어지는 쓸쓸한 과정을 모조리 지켜보아야 해서 그것은 안타깝다. 더욱이 ‘미래’라는 매혹적인 명칭을 달고 등장했던 ‘미래파’의 경우라면, 그 당당하고도 우렁찬 시작을 비웃듯 때 이르게 찾아든 소멸을 마주하는 것이 자못 아쉬울 수밖에 없다.

20세기 초의 러시아 사회와 21세기 초의 한국 사회는 표면적으로 닮은 듯 하면서도 내적으로는 완전히 다른 모습을 하고 있었다. 새로운 세기의 시작과 새로운 밀레니엄의 시작이라는 상황에서 ‘격변기’라는 공통어를 추출해 낼 수 있을 터이지만 사실상 두 사회 사이에는 유토피아즘의 시대와 탈유토피아즘의 시대라는 엄청난 간극이 존재하는 것이다. 메시아적 유토피아즘에 달떠 있었던 러시아는 20세기에 들어서자 새로운 세계에 대한 열망을 더 이상 숨기지 않았다. 1905년 혁명 이후 세계를 휘감고 있는 눈보라 속에 전 세계와는 명백히 다른 템포가 내장되어 있었고 그 템포를 누구보다 민감하게 느끼고 있었던 젊은 시인들은 그것에 기대어 안달하고 조바심하며 다른 세계를 강렬하게 욕망하기 시작했던 것이다. 젊은 시인들 사이에서 종래의 예술 문법과 파토스에 강한 불만이 폭발적으로 쏟아져 나오던 가운데 1912년 12월 네 명의 시인들이 모스크바의 한 호텔에 모여 과거로 정향된 대중의 취향에 강력한 일격을 가하는 선언문을 써서 발표하게 된다(「대중의 취향에

따귀를」(*Пощёчина общественному вкусу*)). “우리만이 우리 시대의 얼굴”이라 주창하며 ‘부정’을 주요 기조로 삼은 그들은 스스로를 ‘미래인들(будетляне)’이라고 부르면서 전위(前衛)의 포즈를 취한 채 과거의 것을 전위(轉位)함으로써 유토피아의 미래를 앞당기고자 했다.

그리고 백여 년이 흐른 뒤의 21세기, 뉴밀레니엄 초의 한국. 세기말 특유의 우울감이 지배적인 가운데 소위 ‘IMF 사태’라는 국가적 경제 위기까지 몰아닥치면서 한국 사회에는 탈유토피아주의적 환멸의 정서가 그 어느 때보다 팽배했다. 뉴밀레니엄의 목전에서 ‘아포칼립스’라든지 ‘유토피아’라든지 하는 말들은 일부 광신자들에게나 의미를 지녔을 뿐, 이미 역사 속 수많은 실패의 사례를 보았던 일반인들에게는 실재감을 상실한 채 그저 관념 차원에 머무는 허상의 단어로 전락해 버렸던 것이다. 그러는 한편, 이러한 일련의 카오스적 과정 전체를 성년 이후 목도하였던 70년대 생 당대의 ‘젊은’ 시인들은 2000년대 초반부터 각종 문예지를 통해 과거와는 전혀 다른 새로운 내용과 형식을 지닌 다소 과격한 시들을 대거 발표하기 시작하였다. 그리고 2005년, 이런 젊은 시인들의 작품을 애정을 가지고 눈여겨보아오던 한 젊은 비평가에 의해 그들은 ‘미래파’로 규정되었고 곧이어 한국 시단에서는 그 ‘미래파’를 둘러싼 격렬한 논쟁이 벌어지게 되었다.

‘미래파’라는 것이 한국의 시단을 뜨겁게 달구었다는 것은 엄연한 하나의 팩트로 재론의 여지가 없다. 하지만 과연 ‘미래파’의 실체가 존재했었던가에 대한 물음에 대해서는 엄밀한 의미에서 확답을 하기가 힘든 것도 사실이다. 20세기 초 이탈리아나 러시아의 미래파들이 제 이름을 새겨 넣은 수많은 선 언문들을 쏟아내며 자신들의 미학관을 목소리 드높여 천명했던 것과 달리 21세기 초 한국의 ‘미래파’는 주체인 시인들도 모르는 새 한 비평가의 펜에서 ‘어느 날 갑자기’ 태어나게 되었던 것이다. 그리고 바로 이러한 팩트로부터 주체인 시인들이 객체로 전락하고, 객체인 평론가들이 주체로 부상하여 격론으로 비화된 한국 ‘미래파’의 특수성이 비롯되었다고 하겠다. 이에 이 글은 100여 년의 시차를 두고 러시아와 한국에서 발생된 ‘미래파’라는 현상의 탄생과 소멸의 과정 전체를 조망함과 동시에 그것을 통해 각국의 ‘미래파’ 현상에 내재한 특수성에 주목하는 것을 목표로 한다.

II. 20세기 러시아의 미래파

1. ‘미래’는 여러 모습을 하고 있었다

세계문화사에 기록된 미래파의 공식 탄생일은 1909년 2월 20일이다. 이 날은 파리에서 활동하던 이탈리아인 마리네티(Filippo Tommaso Marinetti)가 『르 피가로』(Le Figaro)지에 프랑스어로 실은 「미래주의」(Le Futurisme)라는 제하의 선언문을 통해 눈부신 과학 기술 발달 속에서 미래의 모습을 예견하며 전통적인 미학 가치와 결별하겠노라 강력히 선언했던 날이었다. 기계 문명이 보여주는 역동성을 찬양하고 현실 개조를 위한 혁명성을 역설하고 있는 미래주의는 일차적으로 대중과의 소통을 염두에 둔 예술운동이었다. 그리하여 마리네티는 대중과의 소통과 빠른 확산성을 고려하여 선언문을 일간지에 발표하였고, 그의 의도에 부응하듯 이 선언문은 곧 전 세계로 퍼져나가게 되었다. 당연히 마리네티의 선언문은 러시아어로도 번역되었고, 상징주의가진 자리에는 이 선언문의 크고 작은 영향 아래서 러시아 내에도 ‘미래파’가 생겨나기 시작하였다. 주지하다시피, 유토피아즘이 팽배했던 20세기 초 러시아에서는 예술 혁신을 통해 새로운 세계 인식을 선도하고자 한 예술가들이 넘쳐나면서 수많은 서클과 유파들이 명멸을 거듭하고 있었는데, 곧 도래할 러시아의 눈부신 아방가르드 예술을 선도한 자들은 다름 아닌 미래파들이었다. ‘미래’라는 단어가 지닌 강력한 아우라를 그대로 발산하고 있는 ‘미래파’라는 명칭 속에는 분명 (20세기) 전위 예술 전체를 포함할 수 있는 거대한 무언가가 숨겨져 있었고, 그로 인해 세계를 새롭게 인식하는 방식의 숫자만큼이나 다양한 모습으로 ‘미래’는 펼쳐지고 있었다.

한편, 이탈리아의 미래파가 마리네티의 선언문을 바탕으로 하여 예술을 비롯한 사회 전반의 각 영역으로 급속히 확산되어 갔던 것과는 달리,¹⁾ 러시아의

1) 마리네티의 미래주의 선언문과 함께 발표된 「미래주의 정치선언」(1909)을 비롯하여 「미래주의 화가 선언」(1910) 등으로 이어지게 된 시대적 배경과 상황에 대해서는 이택광, 『세계를 뒤흔든 미래주의 선언』, 그린비, 2008, 16-58쪽을 참조 바람. 이와 더불어 「미래주의 선언」(1909), 「미래주의 문학 기법 선언」(1912)에 바탕을 둔 마리네티의 미래주의 경향의 시 연구에 관해서는 김효신, 「마리네티의 미래주의 시 소고」, 『이탈리아어문학』 제 31집, 2010, 57-88쪽을 참조 바람.

미래파는 사실상 예술 분야, 좀 더 구체적으로 말해, 문학과 회화 분야에 집중되었고 혁명 이후가 되어서야 사회 변혁의 수단으로 작동하기 시작하였다.²⁾ 시인들의 주도 하에 적극적인 활동이 전개되어 가장 큰 성과를 보인 문학 분야에서만 해도 매우 다양한 갈래를 가졌다는 사실을 우리는 문학사의 기록을 통해 확인할 수 있다. 즉 러시아 내 미래파는 이탈리아 미래파나 상징주의 혹은 과거의 문화 전통에 대한 입장을 비롯하여 예술 혁신 방식에 대한 관점에 따라 ‘자아미래파(эго-футуризм)’, ‘입체미래파(кубо-футуризм)’, ‘원심분리기(Центрифуга)’, ‘시의 다락방(Мезонин поэзии)’이라는 여러 그룹을 형성하였던 것이다.³⁾ 그리고 이 가운데 가장 의미 있는 행보와 성과를 보였던 것은 ‘입체미래파’의 활동이었고 그로 인해 흔히 러시아의 미래파는 이 ‘입체미래파’의 동의어로 사용되기도 하였다. 이 다양한 미래파 그룹들은 제각각의 이름으로 ‘새로운 예술’을 갈망했고 ‘새로운 예술’을 위해 투쟁했으며, ‘탑(башня)’으로 상징되는 살롱에 유쾌된 채 내적 자멸을 겪었던 전대의 상징주의를 타산지석 삼아 포스트상징주의의 대표주자로 나서면서 대중과 소통하고자 거리로 뛰쳐나오기도 하였다. 여러 다양한 시인 및 화가 그룹들이 전시회나 대중 강연을 적극적으로 전개하였는데, 이 실체 없는 ‘새로움’, ‘혁신’에 대한 강박은 기이한 행동이나 퍼포먼스 등 작품 외적인 부분으로 확장되기도 했다. 페이스페인팅을 하거나(물론, 여기서도 주목해야 할 것은 고정

2) 여기서 혁명과 미래파를 직접 연결한 마야콥스키의 1918년 발언은 상기할 만하다. “내용의 혁명인 사회주의-무정부주의는 형식의 혁명인 미래주의 없이는 생각할 수 없다 (Революция содержания — социализм-анархизм — немислима без революции формы — футуризма).” В. Маяковский, *Полное Собр. соч.: В 13 т.*, М.: Худож. лит., 1955-1961, Т. 12, С. 9.

3) 이와 관련한 자세한 내용은 다음을 참조 바람. В. А. Келдыш (отв. ред.), *Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)*, Кн. 2, М.: Наследие, 2001, С. 501-574. 더불어 이탈리아와 러시아 미래파의 마뉴페스토를 비교하고 있거나(D. František, “Two Manifestos: The Influence of Italian Futurism in Russia,” *The Drama Review: TDR* 19-4, 1975, pp. 88-94; A. Lawton, “Russian and Italian Futurist Manifestoes,” *SEEJ* 20-4, 1976, pp. 405-420) 회화 작품 비교를 통해 이탈리아 미래파와 러시아 미래파를 비교하고 있는 논문도 참조할 만하다(Ch. Douglas, “The New Russian Art and Italian Futurism,” *Art Journal*, 34-3, 1975, pp. 229-239; S. P. Compton, “Italian Futurism and Russia,” *Art Journal* 41-4, 1981, pp. 343-348).

되고 영구한 것으로 남게 되는 타투는 피했다는 사실이다) 노란색 블라우스 셔츠를 입고 양복 재킷 단춧구멍에 나무손가락을 꽂음으로써, 아니면 배경 그림을 뒤집어 매달고 의자를 거꾸로 놓은 채 성장 차림으로 기념사진 촬영을 함으로써⁴⁾ 미래주의자들은 자신들이 “이 빠진 상식(беззубый здравый смысл)”이 돼버린 기존의 사회 규범 일체를 단호히 거부하고 과거를 전복하고자 한다는 것을 시위하였던 것이다.⁵⁾

러시아 내에서 이탈리아 미래파의 영향을 최초이자 가장 적극적으로 수용한 인물은 시인 세베라닌(Игорь Северянин)이었다. 1909년 6월에서 1911년 7월까지 집필한 네 편의 시를 「자아미래주의. 프롤로그」(*Эго-футуризм. Пролог*)라고 칭함으로써 세베라닌은 러시아 내 최초로 스스로를 ‘미래주의자’, 좀 더 정확히 말해 ‘자아미래주의자(эго-футурист)’로 선언하고 호명하기 시작했던 것이다. 프롤로그의 첫 시에서 그는 “우리에게 푸슈킨은 데르자빈이 되어버렸다, — / 우리에게엔 새로운 목소리들이 필요하다(Для нас Державинным стал Пушкин, — / Нам надо новых голосов!!!)”⁶⁾라고 썼으며 이후 두 편의 시로 구성된 「자아미래주의. 에필로그」(*Эго-футуризм. Эпilog*, 1912)와 「자아찬가」(*Самогимн*, 1912)에서 미래주의자 특유의 과도한 자신감과 자의식을 그대로 표출하기도 했다: “나, 천재 이고리 세베라닌은, / 제 성공에 도취되었노라! / 나 모든 도시에서 상영되었다! 나 진심으로 공인받았도다! / [...] 1년 전 나 말했었지: “나는 있으리라!” / 일 년이 지나갔고 바로 여기 내가 있다! / (Я, гений Игорь Северянин, / Своей победой упоен: / Я повсеградно озкранен! / Я повсесердно утвержден! / [...] Я — год

4) 대표적인 예로 1913년 12월 미래주의 연극 및 오페라 상연을 앞두고 촬영된 몇 장의 기념사진을 들 수 있는데, 그 중에서도 말레비치, 크루초니호, 마츄신 3인의 오페라 제작자들의 기념사진에서는 뒤집어놓은 의자에 누워 관객을 조롱하듯 우스꽝스럽고도 기괴한 표정을 짓고 있는 크루초니호를 만날 수 있다.

5) 미래주의자들은 언론과 여론에 굉장히 민감하게 반영하였는데, 그들이 행한 모든 기행들은 결국 선전 효과를 거두기 위해서였다는 사실이 마야콥스키의 회상을 통해서도 확인되고 있다. В. Маяковский, *Указ. соч.*, Т. 12, С. 93.

6) К. Э. Штайн и др. (сост.), *Три века русской метапоэтики: легитимация дискурса. Антология в 4-х т. Т. 3. Первая половина XX века. Авангард*, Ставрополь, 2006, С. 182.

назад — сказал: “я буду!”/ Год отсверкал, и вот — я есть!/); “내 빛나는 시는/ 봄날의 노을처럼 번쩍이노라! 파리와 심지어 폴리네시아도/ 내게 영광을 선사하며 전율하고 있도다!// 보석 같은 내 시는/ 산초처럼 활기차다./ “오 천재적인 시군! 오 재능 있는 시야!” (Моя блестящая поэзия/ Сверкнет, как вешняя заря! Париж и даже Полинезия/ Возрожат, мне славу воззря!// Мой стих серебряно-брильянтовый/ Живителен, как кислород./ «О гениальный! О талантливый!»)⁷⁾”

세베라닌은 동료 시인들과 ‘자아(Ego)’, ‘자아시 아카데미(Академия эгопоэзии)’ 같은 서클을 조직한 뒤 ‘페테르부르크 전령관(Петербургский глашатай)’이라는 이름의 신문과 출판사를 두고서 몇 권의 작품선집을 발간하기도 했으나 그다지 큰 반향을 불러일으키지는 못하였다. 아울러 서클 내 갈등으로 인해 세베라닌이 그룹을 탈퇴해 버리고(1912년) 세베라닌의 뒤를 이어 그룹을 이끌던 이그나치예프(Игнатъев)가 자살함으로써(1914년 1월) 그룹은 와해되어 버렸다. 사실, 세베라닌이라는 인물 개인의 인기에만 의존하기에는 이 그룹만의 개성이 뚜렷하지 못했거나 혹 있었다 하더라도 그다지 성공적으로 발현되지 못했을 뿐만 아니라⁸⁾ 또 다른 미래파 그룹, 즉 화가와 시인의 협업을 통해 집단성을 전면에 내세우며 끊임없이 성과물을 내놓고 있었던 ‘입체미래파’의 위세를 도저히 따라갈 수가 없었다. 1913년 봄에 조직되어 1년도 채 못 가 해체된 모스크바의 미래파 그룹 ‘시의 디라방’이나, ‘입체미래파’에 대항하기 위한 목적으로 1914년에 느지막하게 모스크바에서 결성되어 별 영향력을 보이지 못한 ‘원심분리기’에 비한다면 그나마 ‘자아미래파’는

7) Там же, С. 183.

8) 예를 들어, 시인 그네도프(Василиск Гнедов, 1890-1978)는 어쩌면 러시아 미래파 전체를 통틀어 가장 전위적인 인물이었다고도 할 수 있다. 그는 1912년 말에야 페테르부르크로 왔지만 이듬해에 이미 두 권의 시집을 발표하게 된다. 그 가운데 15편의 서사시로 구성된 『예술의 죽음』(Смерть искусства)의 마지막 시편인 「끝의 서사시」(Поэма конца)는 내용 없이 제목만 존재하는 작품이었다. 시인은 페테르부르크의 아트카페 ‘떠돌이 개’에서 이 시를 낭송하기 위해 연단에 올라 아무 말 없이 서 있다가 무대를 내려왔다고 하는데, 존 케이지의 『4분 33초』가 1952년에 작곡되었다는 점을 상기하면 그네도프가 이미 1913년에 보여주었던 전위 성만큼은 인정하지 않을 수가 없을 것이다.

‘입체미래파’와 어느 정도 경쟁구도를 형성한 것으로 평가할 수도 있을 것이다. 그럼에도 역시나 러시아 미래파의 역사는 ‘입체미래파’의 역사라고 해도 과언이 아닐 정도로 ‘입체미래파’의 활동은 특출했다.

오늘날 ‘입체미래파’라는 명칭 사용에 이의를 제기할 사람은 거의 없을 터이지만 사실상 부를류크 형제, 홀레브니코프, 마야콥스키, 크루초니흐, 카멘스키, 구로, 리프시츠 등 명실공히 러시아 미래파의 대표자들로 평가받고 있는 이들이 ‘입체미래파’로 불리기까지는 여러 곡절을 겪어야 했다.⁹⁾ 프랑스 입체파의 영향을 받은 화가들과 이탈리아 미래파의 영향을 받은 시인들의 결합을 상징하고 있는 이 명칭은 비평가 추콥스키(Корней Чуковский)에 의해 정착되었다고 하겠다.¹⁰⁾ 그 이전에는 스스로를 ‘미래인들(будетляне)’(홀레브니코프), ‘길레야(Нылаеа) 사람들(гилейцы)’(리프시츠)로 호명하였으나 이후 평단과 언론의 영향으로 점차 ‘футуристы’로 통일되어 갔다.

입체미래파, 혹은 미래파의 탄생과 관련해서는 먼저, 1912년 12월의 상항을 눈여겨볼 필요가 있다. 일반적으로 입체미래파의 공식적인 첫 선언문으로 간주되는 「대중의 취향에 따귀를」에서는 그룹명은 명시되지 않은 채 그저 자신들을 ‘우리’로만 밝히고 있는 다비트 부를류크, 크루초니흐, 마야콥스키, 홀레브니코프의 명단만이 공개되었을 뿐이다. 선언문의 본령을 떠올려본다면, 그리고 비슷한 시기에 선언문을 발표했던 아크메이즘의 그것과 비교해본다면,¹¹⁾ 이는 다소 의외라 아니할 수 없다. 또 한편 흥미로운 점은, 이 선언문

9) ‘입체미래주의자’가 아니라 심지어 ‘미래주의자’라는 용어에 대해서도 마야콥스키는 「우리에게도 고기를 좀 달라!」(*И нам мяса!*, 1914)에서 “신문들이 우리를 미래주의자라고 명명하였다(Футуристами нас окрестили газеты.)”라고 성토했기도 했다. В. Маяковский, *Указ. соч.*, Т. 1, С. 314.

10) 1913년에 발표된 추콥스키의 소책자 제목이 ‘자아미래주의자들과 입체미래주의자들(Эгофутуристы и кубофутуристы)’이었다. 한편, 회화 분야에서 ‘입체파’와 ‘미래파’를 접목시킨 이는 다름 아닌 말레비치로 1913년 11월에 있었던 ‘청년동맹’ 전시회 카탈로그에서 자신의 작품 6점을 ‘입체-미래파적 리얼리즘(кубо-футуристический реализм)’으로 정의하였다. Т. В. Котович (ред.), *Малевич. Классический авангард. Витебск - 2. Сб. материалов III международной научной конференции (Витебск, 12-13 мая, 1998 год)*, Витебск, 1998, С. 9.

11) 『아폴론』지 1913년 1호에 발표된 구밀료프의 선언문은 「상징주의의 유산과 아크메

이 수록된 동명의 선집에는 선언문에 이름을 올린 이들의 작품 외에 리프시츠, 니콜라이 부를류크, 칸딘스키의 작품이 실려 있기도 하다는 것이다.

결국, 마직물로 감싼 책 표지에 인쇄된 ‘자유로운 예술을 위하여(Въ защиту Свободнаго Искусства)’를 제1의 미학적 모토로 한 「대중의 취향에 따귀를」이 1912년 12월 18일에 발표되기 이전에 이 그룹은 다른 선언문/선집을 가지고 있었다는 말이 된다. 그리고 잘 알려진 바와 같이, 이 선언문/선집 발표 이전인 1910년 4월에 이미 ‘입체미래파’ 탄생의 중추 역할을 했던 페테르부르크 시인 그룹 ‘길레야(Гилея[Нилея])’가 선집 『재판관의 텃』(Садок судей)을 펴낸 바 있다. 카멘스키, 니젠, 니콜라이 부를류크, 구로, 마소예도프, 흘레브니코프의 작품이 블라디미르 부를류크의 삽화 9점과 함께 도배지에 인쇄되어 발간된 이 첫 선집은 이후 ‘길레야’ 그룹이 펴낸 많은 발간물을 예고한 놀랄만한 형식과 내용을 지닌 역사적 간행물이 되었다. 그리고 이는 1913년 3월, ‘길레야’가 페테르부르크 화가 그룹 ‘청년동맹(Союз молодёжи)’과 협업을 시작하면서¹²⁾ 서적을 통한 예술 종합(혹은 종합 예술)의 좋은 예시를 보여주었을 뿐 아니라¹³⁾ 더 나아가 새로운 언어, 새로운 미술, 새로운 음악

이즘」(Наследие символизма и акмеизм)이라는 제목을 달고 있었고, 고로테츠키의 선언문 「현대 러시아 시의 몇몇 경향들」(Некоторые течения в современной русской поэзии)의 경우 ‘아크메이즘’이란 명칭이 제목에는 제시되지 않았으나 본문에서 명확히 제시됨으로써 새 문학 학파의 시작을 명칭을 통해서 알려주고 있다.

- 12) ‘청년동맹’과 ‘길레야’가 함께 발표한 성명서를 통해 ‘길레야’는 ‘청년동맹’ 산하 시(詩) 자치분과(автономная поэтическая секция)였다는 것을 알 수 있다. В. Н. Терёхина и др. (сост.) *Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания*. СПб.: Полиграф, 2009, p.341.
- 13) 1910년의 『Садок судей』 이후 『지옥에서의 게임』(Игра в аду, 1912), 『대중의 취향에 따귀를』(Пощёчина общественному вкусу), 『판관의 텃 II』(Садок судей II), 『3인의 기도서』(Требник троих), 『죽은 달』(Дохлая луна), 『셋』(Трое, 이상 1913년), 『마유』(Молоко кобылиц), 『마개』(Затычка), 『울부짖는 파르나소스』(Рыкающий Парнас), 『러시아 미래주의자들의 제 1 잡지』(Первый журнал русских футуристов, 이상 1914년), 『무즈들의 춘기 계약사무소』(Весеннее контрагентство муз), 『잡았다』(Взял, 이상 1915년) 등 서적 디자인사에서도 큰 가치를 지니는 저서들이 출간되었다. 협업을 통해 발간된 미래주의의 서적에 관한 자세한 내용은 다음을 참조 바람. 최진희, 「은세기 예술 문화의 대화성: 예술의 종합으로서의 미래주의의 책」, 『러시아어문학연구논집』 제36집, 2011, 225-250쪽.

의 통합을 통한 ‘새로운 극장(Новый театр)’ 설립에 대한 계획으로까지 확장되기도 하였다.

입체미래파의 미학적 플랫폼은 전 세기의 문화 전통이 문화로서의 효력을 상실했다는 데 있었다. 주지하다시피 니체와 베르그송 이후 유럽의 지적 인식 기반에는 이성이 아니라 직관, 고정된 것으로서의 결과가 아니라 생성 과정에 대한 관심이 자리 잡게 되어 이것이 20세기 모더니즘 예술의 일반적 경향을 형성했다고 할 수 있다. 그런 의미에서 푸슈킨을 비롯한 19세기 및 20세기 초 러시아 문단을 주도했던 문인들은 새로운 세기, 새로운 세계를 위해 더 이상은 의미를 지니지 못하는 존재가 되어버린다. 선집 『대중의 취향에 따귀를』의 표제 문구와 같이 이들은 ‘자유로운 예술’을 수호하기 위해, 혹은 ‘자유로운 예술’을 보장받기 위해 일차적으로 기존의 온갖 규범에 맞서 싸워야 했다. 그리하여 그들이 취한 방식은 과격함으로 점철될 수밖에 없었다. 대표적인 예로, 선언문 「대중의 취향에 따귀를」은 미래파들이 의도한 바대로 대중들로부터 지극히 당연하게도 부정적인 반응을 이끌어냈다. 그들은 스스로를 불경하고 부도덕하며 무례한 젊은 예술가들로 대중에게 각인시키기 위해 노력했다. 그런 연유로 그들의 전위적, 전복적 행위들은 다분히 의식적인 것일 수밖에 없었다. ‘자유로운 예술’, ‘예술의 자유’를 위해 그들은 사실상 그룹 내에서도 구속 없이 자유롭게 활동할 수 있었다.¹⁴⁾ 창작의 자유에 대한 주창은 입체미래파 탄생에 지대한 영향을 끼쳤던 ‘청년동맹’의 선언문에서도 발견되

14) 리프시츠의 회상록 『한 개 반의 눈을 가진 사수』(Полтораглазый стрелец, 1933) [‘길레야적 민족주의(гилейский национализм)’를 ‘동과서’의 관점에서 파악한 리프시츠는 자신들을 한쪽 눈의 반만을 서구를 향해 돌아보고 있는 스키타이 전사에 비유하여 ‘한 개 반의 눈을 가진 사수(полтораглазый стрелец)’로 지칭하였다]의 1장(「길레야」)에서 이런 증언을 찾아볼 수 있다: “어떻게 길레야 사람들이 되었는지 우리는 알아차리지도 못했다. 이것은 모두의 암묵적 동의에 따라 일어났던 것이다. 우리들의 목적과 임무가 같다는 것을 인지한 뒤 우리가 어떤 원칙에도 충성하겠다는 한니발 맹세를 서로에게 하지 않았던 것과 마찬가지로 말이다. (Мы и не заметили, как стали гилейцами. Это произошло само собой, по общему молчаливому соглашению, точно так же, как, осознав общность наших целей и задач, мы не принесли друг другу ганнибаловых клятв в верности каким бы то ни было принципам.)” Б. Лившиц, *Полтораглазый стрелец: Воспоминания*, М., 1991, С. 58-59.

고 있다.

Мы объявляем борьбу всем тюремщикам Свободного Искусства Живописи. [...] Мы объявляем, что ограничение творчества есть отравка Искусства! Что свобода творчества — есть первое условие Самобытности! Оюсюда следует, что у Искусства путей много! [...] Вот наш девиз: «В непрерывном обновлении Будущее Искусства»!¹⁵⁾

우리는 회화의 자유 예술을 억압하는 모든 이들과의 전투를 선포한다. [...] 우리는 창작을 제한하는 것이 예술에 독임을 선포한다! 창작의 자유는 독창성의 제 1 조건이다! 이로부터 예술에는 많은 방식이 있다는 결론이 나온다! [...] 여기 우리들의 구호가 있다. “끊임없는 일신 속에 예술의 미래가 있다”!

러시아 미래파는 ‘창작의 자유’를 ‘독창성의 제 1조건’으로 삼았기에 필연적으로 여러 그룹으로 나뉘 수밖에 없었고, 심지어 동일 그룹 내에서도 세계를 새롭게 인식하는 방법, 그로 인해 예술을, 세계를 새롭게 창조하려는 방법은 여러 갈래로 나뉘 수밖에 없었다. 대표적으로, 언어의 표현 한계를 절감한 입체미래파 시인들은 언어 개혁의 필요성에 대해서는 뜻을 같이 했지만 그 개혁의 방식에 있어서는 매우 다양한 모습을 보여주고 있었다. 가령, 언어 개혁을 위해 흘레브니코프가 신조어 개발에 집요하게 탐닉하였다면(흘레브니코프의 발표작에서만 6천개 이상의 신조어가 목격된다고 한다¹⁶⁾), 크루초니흐의 경우는 자음어에 더 많은 관심을 기울였다. 또 같은 신조어라 하더라도 형태론에 근거한 신조어 개발이 있는가 하면, 음성적 효과에 근거한 신조어 개발도 그에 못지않게 활발히 이루어지고 있었다.¹⁷⁾ 그리고 1912년 말경,

15) В. Н. Терёхина и др., *Указ. соч.*, С. 343-344.

16) Х. Баран, Н. А. Гурьянова, *Указ. соч.*, С. 519. 이런 맥락을 고려할 때, 기존의 ‘부르주아’ 시인들과 미래파 시인들의 어휘를 비교하면서 마야콥스키가 흘레브니코프를 예로 들어 ‘사랑하다’라는 동사에서 500여 개의 파생어를 만들어내 여섯 페이지를 채웠다고 한 언급이 과장이 아니었음을 알 수 있다. В. Маяковский, *Указ. соч.*, T. 1, С. 324; T. 12, С. 12.

17) 물론 여기에서도 슬라브어에 기반을 두는지 아닌지 등에 따라서도 갈리게 되는데,

“알 수 없는 단어들”로 시를 써달라는 다비트 부를류크의 요청에 응답하며 쓴 크루초니흐의 최고 유명작 「디르 불 썰」(Дыр бул шыл ...)이 발표되었고 이후 이 시는 수많은 아류작 혹은 모방작을 양산해 내며¹⁸⁾ 자타 공인 러시아 입체미래파의 미학관을 가장 선명하고도 효과적으로 전달해주는 대표작으로 자리매김 되었다.

2. 미래파의 ‘정점’에서 소멸의 전조가 노출되다

한편, 입체미래파들이 선호한 ‘자음’ 기획의 결정판은 다음 아닌 1913년에 무대에 올려진 2막 6장의 오페라 『태양에 대한 승리』(Победа над солнцем)라 할 수 있다. 격을 파하는 신조어로 가득한 홀레브니코프의 프롤로그, 자음어로 이루어진 크루초니흐의 리브레토, 절대주의로 나아가는 말레비치의 무대장치와 의상 디자인, 불협화음으로 구성된 마츨신의 음악이 혼용하여 무대 위에서 실체화됨으로써 이 오페라는 가히 입체미래파가 보여줄 수 있는 정점에 도달한 것처럼 보였다. 그러나 안타깝게도 미래파 오페라의 가능성을 최대한으로 끌어낸 바로 그 정점에서 미래파 기획의 한계점이 여실히 노출됨으로써 이미 소멸의 전조가 감지되기도 하였다.

널리 알려진 바와 같이, 오페라 『태양에 대한 승리』와 연극 「블라디미르 마야콥스키」는 1913년 7월, 핀란드 우시키르코에 위치한 마츨신의 다차에서 마츨신을 비롯하여 크루초니흐, 말레비치에 의해 기획된 것이었다.¹⁹⁾ 과장과

스스로를 ‘футурист’가 아닌 ‘будетлянин’이라고 불렀으며 빅토르라는 본명을 버리고 슬라브어 기원의 ‘벨리미르’를 필명으로 삼은 홀레브니코프가 슬라브어 어근에 기반을 둔 신조어 창조에 관심을 기울였다면, 카멘스키나 이후에 입체미래파에 합류한 세베랴닌은 슬라브어 어근보다는 로마어 어근에 기반을 둔 신조어 창조에 관심을 기울였던 것으로 평가받는다.

- 18) 로만 야콥슨의 시 「мзглыбжвуо...」나 그네도프의 시 「Птибокмонь」 등을 대표적인 예로 들 수 있겠다. 야콥슨은 이후 알랴그로프(Алягров)라는 필명으로 크루초니흐와 함께 자음 시집 『Замная гнига』(1916)를 출간하기도 하였다.
- 19) 이 대회의 선언문에 의하면 크루초니흐의 『태양에 대한 승리』 외에 마야콥스키의 「철길」(Железная дорога), 홀레브니코프의 「크리스마스 동화」(Рождественская сказка)가 기획되었으나 실제로는 마야콥스키의 연극이 「블라디미르 마야콥스키」로 바뀌었고 홀레브니코프의 작품은 상연되지 못했다. 크루초니흐의 회상에 따르면 미래주의 극장 설립은 다차에서 즉흥적으로 기획된 것이 아니라 말레비치가 이미

허세를 자신들의 주요 무기로 삼고 있던 이들은 겨우 3명이 모인 사적인 성격의 이 모임을 ‘제1회 전러시아 미래 시인 대회(Первый всероссийский съезд баячей будущего)’라고 호기롭게 칭하며 마츄신의 의장으로, 크루초니흐와 말레비치를 서기로 내세우기도 하였다. 그리고 반이성적, 비개연적 사고에 바탕을 둔 비재현적이며 비전통적인 극장을 ‘새로운 극장’으로 규정하고 그 새로운 극장을 ‘미래인(Будетлянин)’으로 명명하기도 했다. 이 ‘대회’에서 ‘새로운 극장’ 설립의 당위성을 천명한 미래주의자들은 페테르부르크 루나-파르크 극장(현 코미사르쨍스카야 극장)에서 12월 2, 4일에는 연극을, 3, 5일에는 오페라를 무대에 올려 객석으로부터 엄청난 반응(당연하게도, 대체로 부정적인 반응)을 이끌어냄으로써 자신들이 의도한 소기의 목적을 달성하며 스캔들 메이커로서의 명성을 보다 확고하게 다지게 되었다. 마야콥스키가 희곡을 쓰고 무대 위에서 직접 ‘블라디미르 마야콥스키’ 역을 연기했던 연극 「블라디미르 마야콥스키」에서도 미래파 극장의 전위성을 찾아볼 수 있지만, 미래파들이 초기부터 꾸준히 추구해온 예술 통합이라는 측면에서 보자면 연극보다는 오페라가 미래파들의 미학적 지향점에 보다 근접해 있다고 할 것이다.

미국의 유명 프로듀서 로버트 베네데티에 의해 “현대에 공연 예술이라고 불리는 것의 최초 사례”로도 평가받은²⁰⁾ 『태양에 대한 승리』는 오페라적 요소와 안티오페라적 요소를 동시에 지님으로써 창작자들의 의도와는 전혀 상관없이 필연적으로 미래파 오페라의 한계점을 노출할 수밖에 없었다. 1913년의 초연 이후 1920년 비텡스크에서 다시 한 번 무대에 올려진 다음 소비에트 러시아에서 이 오페라는 한동안 잊혀진 상태로 있었다. 그러다 러시아 모더니즘 및 아방가르드 예술 전반에 대한 관심에 힘입어 1983년 미국에서 초연 무대를 복원하고자 하는 취지로 무대에 올려진 뒤 러시아 안팎에서 간헐적으

구상해둔 것이었으며, 그들이 다차에 집결한 이유는 이 아이디어를 실행할 수 있는 보다 구체적인 방안을 마련하고 논의하기 위한 것이었다. 애초에 홀레브니코프도 참석할 예정이었으나 도중에 지갑을 분실하여 결국 함께하지는 못했다. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко (сост.), Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т, М., 2004, Т. 2, С. 113.

20) Robert Benedetti, “Reconstructing “Victory over the Sun”,” *The Drama Review: TDR* 28-3, 1984, p. 18.

로 공연된 바 있다. 한편, 오페라 탄생 100주년이 되던 2013년은 이 오페라 공연사에서 아주 의미 있는 해로 기록된다. 100주년을 기념하여 말레비치의 작품을 다량 소장하고 있는 페테르부르크 러시아 박물관과 모스크바의 음악-드라마 극장인 스타스 나민 극장(Театр Стаса Намина)이 협업하여 1913년 공연을 재연해냈던 것이다. 이 공연은 미국이나 영국에서 영어로 올려진 기존의 공연과는 달리 러시아어로 올려졌을 뿐 아니라 러시아 박물관과의 공조를 통해 의상 및 무대 장식 등의 완성도를 높였다는 점에서 큰 의의를 지닌다고 하겠다. 뿐만 아니라 오페라 탄생 100주년 기념해라는 타이틀에 걸맞게 2013년 에르미타슈 본관 아트리움에서는 페테르부르크 내 여러 주요 예술 단체들의 협업을 통해²¹⁾ 1913년 공연에 얽매이지 않은 채 현대의 관점에서 미래과적으로 새롭게 해석해낸 오페라 무대를 관객들에게 선보이기도 했다. 본고에서는 초연 복원 및 재연의 목표로 올려진 스타스 나민 극장의 2013년 공연과 2015년 바젤 공연을 비롯하여 영상으로 남겨져 있는 1983년 LA 공연, 1993년 빈 공연, 2013년 에르미타슈 본관 아트리움 공연, 2015년 니쥬니 노브고로트에서 올려진 콘체르탄테 버전 등을 토대로 삼아 해당 오페라의 미래주의 오페라로서의 한계점을 살펴보도록 할 것이다.²²⁾

주지하다시피 러시아 미래주의의 일차 목표는 ‘과거’에서 벗어나 ‘미래’를 표현해내는 것이었다. 당연한 말이지만 새로움에 대한 추구는 현존하는 것에 대한 부정을 전제하는 것이었기에 미래파들의 각종 선언문과 이론적인 글은

21) 상트페테르부르크 문화위원회를 비롯하여 에르미타슈 박물관, 마린스키 극장, 페테르부르크 국립 극장-음악 예술 박물관, 상트페테르부르크 아카데미 필하모니, 재단 <음악과 현대>의 협력으로 소피야 시라카냐(Софья Сиракяня)의 연출과 미하일 골리코프(Михаил Голиков)의 지휘(카펠라 심포니 오케스트라)로 공연되었다.

22) 여기서 언급된 모든 영상은 2016년 6월 현재, 유튜브 사이트(www.youtube.com)에서 찾아볼 수 있다. 해당 오페라 공연사에 대해서는 И. Е. Васильев, *Русский поэтический авангард XX века*, Екатеринбург, 2000, 63-64; 러시아판 위키백과의 ‘Победа над солнцем’ 항목을 참고 바람. 한편, 이 오페라 리브레토의 내용 차원에서 상세한 분석은 다음을 참조바람: 박종소, 「러시아 아방가르드 예술의 아포칼립스적 성격 — 오페라 <태양에 대한 승리>를 중심으로」, 『러시아연구』 12-2, 2002, 47-71쪽; 백용식, 「러시아 아방가르드 연극의 파괴와 창조: 미학 — А. 크루초네프의 오페라 『태양에 대한 승리』」, 『러시아어문학연구논집』 14, 2003, 118-145쪽.

‘선(先) 과거 부정과 파괴 → 후(後) 새로운 예술관 제시’의 포맷으로 작성된 것이 다수를 차지하고 있다. 이것은 오페라 『태양에 대한 승리』의 기획을 공표하고 있는 ‘제1회 전러시아 미래 시인 대회’에서도 예외가 아니어서 총 6개의 항목 가운데 첫 3개의 항목이 과거에 대한 부정(‘уничтожить’)으로 시작된다. 이러한 부정의 미학은 오페라의 제목 자체에서 이미 노출되고 있을 뿐 아니라 오페라의 분량을 통해서 명확하게 제시되고 있기도 하다. 즉 2막 6장으로 구성된 오페라는 1막 4개의 장을 통해 다소 장황하게 ‘태양’과의 투쟁을 보여준 뒤 2막 2개의 장을 통해 새로운 세계인 ‘제 10국’을 노래하고 있는 것이다. 부정과 파괴의 대상으로 제시된 ‘태양’은, 포스트상징주의의 대표 주자답게 일차적으로는 상징주의를 겨냥한 것이었지만(1903년 출간된 발몬트의 유명 시집 『우리 태양처럼 되리. 상징들의 서』(Будем как солнце. Книга символов)가 상징주의를 대표하는 시집으로 각인되었던 것이다) ‘러시아 문학의 태양’으로 공인받은 푸슈킨, 즉 19세기, 더 나아가 기존 문화 전통 전체의 상징으로서의 푸슈킨을 겨냥한 것이기도 했다. 그리고 이와 더불어 탈상징주의적 경향의 예술을 지향하고자 했던 동시대의 문예잡지 ‘아폴론(Аполлон)’에 대한 공격도 내포된 것이었다고 볼 수 있다.²³⁾

그렇다면 이들이 ‘태양’을 무찌르는 방식은 어떤 것이었던가? 1913년 공연에서 미래파들은 기존(오페라) 극장의 관습성을 파괴한다는 자신들의 의도를

23) 『아폴론』지에 대한 미래파의 공격은 여러 곳에서 찾아볼 수 있다. 먼저 흘레브니코프와 『아폴론』과의 불화는 시인 스스로 ‘풍자’라고 규정한 시편 「페테르부르크의 “아폴론”」(Петербургский “Аполлон”, 1913)에 직접적으로 반영되어 있고, 마야콥스키 역시 「연극, 영화, 미래주의」(1913)에서 『아폴론』을 증오의 대상으로 보고 있었다. 뿐만 아니라 『태양에 대한 승리』와 함께 선보인 비극 「블라디미르 마야콥스키」(1913)에서는 인간을 ‘노예근성’에 빠지게 한, 부정적인 것으로서의 태양이 제시되고 있는가 하면, 주인공인 ‘나’의 일광에 대한 증오가 직접적으로 표출되고 있기도 하다. 이 비극에는 유일성을 담보하며 신화화된 태양에 대한 패러디로서의 ‘램프’가 등장하고 주인공은 ‘나는 램프들의 황제’라고 선언하기도 한다. 미래파의 ‘태양’ 이미지 혹은 상징에 대한 집착은 1914년에 출간된 리프시츠와 니콜라이 부를류크의 제 2선집의 제목(『늑대 같은 태양』(Вольжье солнце))을 통해서도 확인된다. 한편, ‘태양과 동일 의미장에 속하는 ‘하늘’, ‘별’, ‘달’ 이미지의 반(反)미학화는 미래파 선집의 제목(『죽은 달』)이나 다비트 부를류크의 시 「젯빛 하늘」(Это серое небо..., 1913), 「죽은 하늘」(Мёртвое небо, 1913)에서도 관찰되고 있다.

홀레브니코프의 ‘프롤로그’(「Чернотворские вестучки」)를 통해 명확히 밝히고 난 뒤 전통적인 방식으로 막을 올리는 것이 아니라 막을 양쪽으로 찢어 보임으로써 관습 파괴를 시각적으로도 명시한 바 있다. 통상 일반적인 오페라가 전체의 내용을 몇 가지 주제 선율을 통해 압축적으로 제시하는 오케스트라의 서곡으로부터 시작해서 아리아와 레치타티보, 중창, 합창 등으로 이어지며 극을 전개시켜 나간다면, 기존의 전개 방식이나 형식 틀을 깨고자 했던 『태양에 대한 승리』에서는 서곡도, 이렇다 할 아리아나 중창도 찾아볼 수가 없다. 이 오페라에서는 오로지 불협화음으로 가득 찬 피아노 반주에만 기대어 레치타티보라고도 할 수 없는 형식으로 대사들을 그냥 읊어대다가(좀 더 정확히 말해 외쳐대다가) 가창을 하는 방식으로 극을 진행해나갔던 것이다. 1913년 인쇄본 리브레토에는 그저 ‘노래한다(Поёт; Поют)’라는 지시 사항만이 적혀 있을 뿐이다.²⁴⁾

당시 ‘청년동맹’의 재정 지원으로 공연을 무대에 올릴 수 있었지만 배역 캐스팅, 무대 장치 등 모든 면에 있어서 어려움을 겪지 않을 수가 없었다. 전문 가수를 구하지 못해 대다수의 배역을 대학생들이 담당했던 상황과 무대 장치 준비에 절대적인 시간 부족을 호소했던 말레비치의 경우를 상기해 볼 때, 피아노 반주만으로 무대에 올리게 된 상황이 마츨신의 애초의 기획이었는지, 아니면 마츨신에게 오케스트레이션에 필요한 시간이나 능력이 부족했던 탓이었는지, 그 진짜 원인에 대해서는 재고의 여지가 있어 보인다. 결국, 이러한 열악한 상황으로 인해 미래파들이 시종일관 추구했던 장난스러움과 아마추어리즘이 이 오페라에서는 그들의 의도와는 무관하게 충분히 발현되었을

24) 마츨신의 기악 악보와 성악 악보 단편이 오페라 상연 이전인 1913년 9월 출간된 작품 선집 『셋』(Трое)[홀레브니코프, 크루초니흐, 구로의 시 작품과 말레비치의 삽화로 구성]에 선(先)공개되었는데 음음계나 반음계가 아닌 1/4음계로 구성된 성악 악보(‘미래인의 악보(Ноты Будетлянская)’)는 큰 관심을 불러일으키게 된다. 하지만 연구자 갈리나 구바노바에 따르면, 말레비치에게도 큰 기대감을 전해주었던 이 악보는 ‘1/4음계’에 대한 전설만 낳았을 뿐이고, 푸슈킨스키 돔에 소장되어 있는 실제 악보는 1910년대의 새로운 음악 스타일로 작곡된 독특한 음악이라고 한다. Когович, Т. В. (ред.), Малевич. Классический авангард. Витебск - 2 (Сб. материалов III международной научной конференции. Витебск, 12-13 мая 1998 года.), Витебск, 1998, pp.159-160.

것으로 추정된다.²⁵⁾

종합적으로 살펴보면, 기존의 격을 파하고자 한 미래파들의 노력은 충분히 인정할 만하지만 그들이 보여준 파격의 방식에는 많은 한계점이 내재하고 있었다. 「말의 새로운 길」(*Новые пути слова*)에서 “새로움과 미래를 표현하기 위해서는 완전히 새로운 단어들과 그 단어들의 새로운 결합이 필요하다”고 주장했던²⁶⁾ 그들은 언어 측면에서의 파격에 가장 공을 들였다고 할 수 있다. 그러나 신조어 및 자음어의 의도적인 과용이라든지 명사 및 형용사의 성(род)이나 주어와 동사 간의 일치(수 또는 성) 파괴 등 그들이 보여준 언어 차원의 파격은 다소 일차적이어서 그다지 창조적이거나 생산적인 것이었다고는 할 수 없는 것이었다. 어쩌면 파격만을 꾀한 파격이 아니었는지 의구심을 가지게 할 만큼 그들의 방식은 일견 평면적이며 천편일률적으로 보이기까지 했다.

미래파들은 ‘끊임없는 일신’ 속에서 예술의 미래를 보고자 하였으나 『태양에 대한 승리』에서는 ‘일신’이 아닌 고착화의 일면을 보여주기도 함으로써 ‘끊임없는 일신’의 한계와 불가능성을 역설적으로 직접 증명하기도 하였다. 그들은 위에서 언급한 다양한 방식으로 기존의 오페라 문법을 파괴하기 위해 노력하였음에도 파편화된 상태이기는 하나 여전히 음악극의 주요 토대인 슈제트를 포기할 수가 없었던 것이다. 마츄신의 불협화음 선율의 경우에도 그만의 독창성을 보여주고 있다기보다는 20세기 모더니즘 음악계의 일반적인 경향(쾨베르크와 스크랴빈에게서 찾아지는 독특한 음색, 템포, 악센트, 뒤나믹 등) 내에 머물고 있는 것이었다. 뿐만 아니라 프로펠러 소리, 자동차 소리 등 여러 기계 소음들을 삽입하기도 하면서 탈미학화와 탈전통을 꾀하였음에도 마치 라이트모티프와도 같이 동일 선율이 반복되고 있기 때문에 공연 감상 뒤에는 그 주제부가 컷가에 맴돌기도 한다. 안티오페라를 추구하였으나 ‘오페라’라는 장르 타이틀을 달고 있는 이상 어쩔 수 없이 그 틀 안에 갇혀 있을 수밖에 없는 딜레마에 봉착하게 되었던 것이다. 그리하여 결과적으로 『태양

25) 물론 현대에 상연된 공연들은 충분히 훈련받은 가수들이 올린 것이기에 초연 당시의 그것과는 비교할 수 없을 만큼 훌륭한 조건 속에서 이루어진 것일 뿐 아니라 객석의 반응 또한 당시와는 전혀 다른 성격의 것이라 하겠다.

26) В. Н. Терёхина и др., *Указ. соч.*, С. 84.

에 대한 승리』는 오페라와 연극의 경계에 위치한 기묘한 공연으로 탄생되었다고 할 수 있다.

이러한 아이러니와 딜레마는 언어적인 측면에서도 관찰된다. 그들은 지속적으로 신조어 양산을 피하였으나 ‘막’을 의미하는 ‘действие’ 대신 사용한 ‘деймо’(‘действие’와 ‘письмо’라는 두 단어를 결합하여 홀레브니코프가 만들어낸 신조어)나 ‘баяч’(‘시인’이란 뜻으로 크루초니호프가 만들어낸 신조어) 같은 단어는 이후 고착화 과정을 보여주기도 하였던 것이다. 주지하다시피, 상징주의에 의해 심각하게 훼손된 단어의 기표-기의 관계를 바로 잡아 ‘단어 그 자체’를 복원시키기 위해 미래파들이 선택한 방식은 태초의 아담처럼 모든 사물에 새로운 이름을 부여하는 것이었다. 미래파와 마찬가지로 스스로를 새로운 시대의 새로운 아담으로 자처한 아담리스트/아크메리스트들이 상징이라는 표현 방식으로 인해 불가피하게 느슨해져 버릴 수밖에 없었던 단어의 기표와 기의의 관계를 단단한 결합 상태로 되돌리고자 했다면, 미래파 시인들은 단어의 기존 기표-기의 관계를 완전히 와해시켜버리고 자의적으로 새로운 기표-기의 관계를 만들어내고자 했다. 아담리스트/아크메리스트들이 상징주의자들에 의해 그 실제적 지시의미를 상실한 ‘장미(роза)’라는 기표에 본래의 향과 색채를 지닌 장미의 기의를 되돌려줄 것이라고 호언했다면,²⁷⁾ 미래파 시인들은 상징주의자들에 의해 ‘백합(лилия)’이란 단어가 ‘추하게 진부해지고 “강간당함” 상태이기 때문에 이제부터 ‘백합(лилия)’을 ‘에우의(еуы)’로 부르겠노라 선언하였던 것이다.²⁸⁾ 그러나 문제는 이 새로운 ‘에우

27) “아크메리스트들에게 장미는 신비적인 사랑에 대한 의식적인 비유나 그 밖의 것들로 인한 것이 아니라 자신의 꽃잎, 향기, 빛깔로 인해 다시금 그 자체로 좋아졌다. (У акмеистовъ роза опять стала хороша сама по себѣ, своими лепестками, запахомъ и цвѣтомъ, а не своими мыслимыми подобіями съ мистической любовью или чѣмъ нибудь еще.)” С. Городецкій, “Нѣкоторыя теченія въ современной русской поэзіи,” *Аполлонъ* 1, 1913, С. 48.

28) 이는 「말 그 자체 선언문」(Декларация слова, как такового)의 제 5 항목에서 밝힌 크루초니호프의 주장이다. “말은 죽어가고 세계는 영원히 젊다. 예술가는 세계를 새롭게 보았고 아담처럼 모든 것에 제 이름을 준다. 백합은 아름답지만 ‘백합’이라는 단어는 추하게 진부해졌고 “강간당했다”. 그리하여 나는 백합을 에우의로 부른다 — 최초의 순결이 복원되었다. (Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия

의’라는 단어를 자신들이 만든 출판사명으로도 사용함으로써 스스로 또 다른 고착화의 일면을 양산하기도 했다는 점이다.

크루초니호가 제안한 ‘*лилия-суы*’의 예를 상기해 볼 때, 자음어에 기초한 미래주의 텍스트에서 사실상 그대로 사용할 수 있을 만한 기존의 단어는 거의 없다고 할 수 있다. 멀리서 찾아볼 것도 없이 바로 제목에 사용된 ‘태양(*солнце*)’이라는 단어부터 이미 상징과 비유의 더께들로 영겨 있는 상태일뿐더러 ‘태양에 대한 승리’라는 제목은 그 자체로 하나의 상징으로 읽히는 것이었다. 결국 미래파들은 언어의 개혁을 위해 자음어를 사용하였으나 ‘과거 부정’이라는 주요 메시지 전달을 위해서 자신들이 비난해마지 않던 ‘깨끗하고 분명하며 솔직하고도 낭랑한 러시아 어(*чистый, ясный, честный, звучный Русский язык*)”를 불가피하게 사용하지 않을 수가 없었던 것이다. 2막 6장에 대거 등장하는 자음어에 근거한 리브레토만으로는 ‘태양에 대한 승리’를 도무지 펼쳐 보일 수 없었기 때문이었다.²⁹⁾ 고정화, 고착화에 대한 경계심에서 타투 대신 일회적인 페이스페인팅을 선호했던 이들이었기에 자신들이 만들어낸 신조어를 고착화시키거나 기존의 단어들을 그대로 가져다 쓰는 것은, 미래주의를 ‘형식의 혁명(*революция формы*)’(마야콥스키)으로 간주했던 그들에게도 부담이 되지 않을 수 없었겠지만 말이다.

한편, 무대 장치 및 의상에 대해 살펴보자면, 크루초니호가 리브레토에서 무대 배경과 의상에 대해 간략히 언급하였고 그에 맞춰 말레비치가 무대 배경과 의상 스케치를 남긴 바 있기에 현대 공연의 무대 장치와 의상은 대체로 말레비치의 다소 도식적인 스케치에 근거하고 있다고 하겠다. 마츨신에게 보

прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию суы — первоначальная чистота восстановлена.)” В. Н. Герёхина и др., *Указ. соч.*, С. 71.

- 29) “ю ю юк// ю ю юк// гр гр гр// пм// пм// др др рд рд// у у у// к н к н лк м// ба ба ба ба”(А. Крученых, *Стихотворения, поэмы, романы, опера*. СПб, 2001, С. 402)를 ‘소시민의 노래’로, “л л л// кр кр// тлп// тлмт// кр вд т р// кр вубр// ду ду// ра л// к б и// жр// вида// диба”(А. Крученых, *Указ. соч.*, С. 405)를 ‘군가’로 파악할 수 있게 한 것도 결국은 그들이 물리치고자 했던 ‘태양’의 세계, 이성의 세계의 언어였다는 점을 상기할 때, 결국 그들이 추구한 ‘자음어’, ‘별의 언어’는 ‘움(이성)’의 세계에서는 애초에 실현 불가능한 기획이었음을 자인한 셈이 된다.

낸 말레비치의 1913년 6월 서신에 근거하여 미래주의 공연에 대한 첫 구상이 말레비치에게서 나온 것으로 평가받을 정도로³⁰⁾ 오페라 『태양에 대한 승리』 상연에 끼친 말레비치의 영향력은 절대적이었다. 무대상성에 점차 경도되고 있던 시점에서 말레비치는 회화의 가장 기본적인 구성소인 선(線)에 집중하여 여러 도형으로 구성된 의상을 제작하거나 1915년 작 ‘검은 사각형’을 예견하는 사각형으로 구성된 무대 배경(2막 5장)을 구상해내기도 하였다. 뿐만 아니라 절대 ‘무’이자 절대 ‘유’가 될 수 있는 ‘빛’을 이용하여 새로운 무대 효과를 거두고자 하였다.

말레비치의 절대주의적 경향의 무대 장치³¹⁾와 마쉴린의 불협화음에 근거한 다소 신경질적인 피아노 선율, 그리고 크루초니호의 자음어로 가득 찬 리브레토를 근거로 추정해 볼 때 그들이 추구한 이상적인 미학관에 의거한다면 이제 그들에게 남아 있는 것은 0 밖에 없는 것처럼 보였다. 물론 이후 입체미래파의 오페라가 더 이상 나오지 않았기에 이러한 추정이 조심스러울 수밖에 없지만 혹여 절대 무, 완전한 0을 향해 나아갔다고 하더라도 어쩔 수 없이 ‘заум(초이성)’의 영역에서 ‘ум(이성)’의 영역으로 되돌아오지 않았을까하는 짐작은 충분히 해볼 수 있을 것이다. 비구상화의 최극이라 할 절대주의를 추구했던 말레비치가 결국 구상화로 돌아올 수밖에 없었던 것처럼 말이다.

오페라 『태양에 대한 승리』가 올려진 1913년을 러시아 미래파의 절정기로 만들어버린 역사적 배경이 존재한다. 오페라 초연 이듬해인 1914년에 1차

30) “난 그림 외에 미래주의 극장에 대해서도 생각하고 있소. 참여하겠다고 한 크루초니호와 다른 사람들에게도 이에 대해 편지를 썼소. 10월에 모스크바와 피테르[페테르부르크 - 인용자]에서 몇 차례 공연을 올릴 수 있을 거라 여겨진다오. (Кроме живописи я еще думаю о Театре футуристическом, об этом писал Крученыху, который согласился принять участие, и друг<им>, думаю, что удастся поставить в октябре месяце несколько спектаклей в Москве и в Питере.)” И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко (сост.), *Указ. соч.*, Т. 1, С. 52. 이 서신 이외에도 말레비치는 수차례 마쉴린에게 해당 오페라와 관련된 내용의 서신을 보내게 된다.

31) ‘자음의 알파’(말레비치)인 크루초니호의 판단 속에서 ‘자음’은 ‘무대상성’ 및 ‘절대주의’와 동렬에 놓인다: “무대상적인 것, 자음, 절대주의는 승리를 축하한다 (Беспредметное торжествует, заумь, супремус).” И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко (сост.), *Указ. соч.*, Т. 2, С. 110.

세계 대전 발발이라는 급박하고도 엄중한 현실을 마주하자 대중과 언론은 미래파의 전위적 ‘놀이’에서 점차 관심의 눈길을 거두기 시작하였던 것이다. 미래주의의 마지막 전시회 『0, 10』이 있었던 1915년에 마야콥스키는 미래파의 죽음을 자인하는 「타르 한 방울(Капля дёгтя)」에서 자신들의 첫 선언문 「대중의 취향에 따귀를」을 새삼 언급하며 “고유한 그룹으로서의 미래주의는 죽었지만 당신들 모두에게서 홍수처럼 흘러넘친다”³²⁾고 미래주의의 운명에 대한 자신의 소회를 밝히기도 했다. 한편, 전쟁 이후 모스크바를 비롯하여 티플리스, 시베리아 등지에서 미래파의 재건이 시도되기도 했으나 1917년의 혁명 앞에서 과거 전통과의 투쟁은 이제 정치 및 사회적 변혁의 이름으로 변화되어 갔고³³⁾ ‘혁명’이라는 컨텍스트 속에서 그 어느 때보다 자주 ‘미래파’의 이름이 강력하게 호명되는 가운데 러시아 아방가르드 문화 전체를 선도한 순수 예술 운동으로서의 ‘미래파’는 소멸의 과정으로 접어들었다고 말할 수 있다.³⁴⁾

하지만 미래주의자들이 감행한 여러 예술적 실험을 ‘실패’로만 규정할 수는 없을 것이다. 그런 의미에서 오페라의 도입부와 종결부에서 두 차례 미래의 장사(силач)에 의해 반복되는 대사, 즉 “시작이 좋으면 다 좋다(все хорошо, что хорошо начинается)”라는 대사를 결코 흘려들을 수 없게 만든다. 이것은 ‘끝이 좋으면 다 좋다’라는 속담을 패러디한다는 일차적 목표를 뛰어넘어 결국 미래파의 위대한 실험 정신과 새로운 창작 시도에 대한 자기 위안의 말로도 해석될 수 있기 때문이다. 그렇기에 후일 마야콥스키가 내뱉은 자기반성적인

32) В. Маяковский, *Указ. соч.*, Т. 1, С. 351.

33) 대표적인 예로 다비트 부를류크, 카멘스키, 마야콥스키의 이름으로 발표된 1918년의 「미래주의자 비상 연맹 선언문(Манифест легучей федерации футуристов)」을 들 수 있다.

34) 아르메이즘을 주도한 ‘시인조합(Цех поэтов)’이 최초의 영광을 재현하고자 이후 수차례 재결성을 이루었으나 별다른 성과를 이루지 못했던 것과 궤를 같이 한다. 물론, 이후에 결성된 예술 단체들의 활약상을 살펴보는 것도 러시아 미래주의, 더 나아가 러시아 아방가르드 연구에 있어 의미 있는 작업임에 틀림없지만 후속 예술 단체들을 연구하는 글에서조차 1910년대 중반에 이르면 미래주의가 사그라 들어 내적으로 눈에 띄는 변화를 겪지 않을 수 없었다는 평가가 지배적이다. 러시아 아방가르드 연구자 바실리에프의 견해가 대표적이다. И. Е. Васильев, *Русский поэтический авангард XX века*, Екатеринбург, 2000, p.76.

발언이나³⁵⁾ 리프시츠의 고백은³⁶⁾ 실패를 두려워하지 않고 새로움을 감행한 자들에게만 허락된 값진 자평이었다고 할 수 있다.

III. 21세기 한국의 ‘미래파’

1. 실제 없는 기묘한 탄생과 소멸, 그리고 그것을 둘러싼 격론을 좇아보다

한국의 ‘미래파’는 당대의 젊은 평론가 권혁웅에 의해 2005년 ‘공식적으로’ 탄생하였으나 이후 수많은 반발을 야기한 뒤 2007년 ‘미래파’ 명명자 본인에 의해 ‘미래파는 없다’라는 아이러니한 반항적 선언으로 자체 종결시키고자 한, 그리하여 실체는 없으나 끊임없이 회자된 바 있는 한국 시단 내 하나의 ‘파(派)’였다. 2005년부터 계간지 『문예중앙』의 편집동인으로 활동하기 시작한 권혁웅은 『문예중앙』 봄호에 장석원, 황병승, 김민정, 유형진의 시를 분석한 「미래파 — 2005년, 젊은 시인들」을 발표함으로써 한국 시단에 ‘미래파’라는 명칭을 최초로 도입하였던 것이다. 등단한 지 몇 년 되지 않은, 그리하여 아직 첫 시집도 내지 않은 시인들, “요령부득의 장광설이거나 경박한 유희의 산물”을 쓴다는 이유로 비판받고 있는 이 젊은 시인들을 적극 옹호하며 권혁

35) 마야콥스키는 1930년 3월 15일 크라스나야 프레스나 콤소몰 전당에서 가진 연설에서 과거 미래파 시기 실험주의적 시의 난해성에 대해 스스로 객관화시켜 말하기도 했다. “여러분들께 1912년의 작품들을 읽어드리겠습니다. 이 작품들은 가장 혼돈스러워서 이해 안 된다는 얘기를 무엇보다 자주 불러일으켰다는 사실을 말씀드려야 할 것 같아요. 그래서 이후의 모든 작품들 속에서 난해함에 관한 질문이 이미 제 앞에서 제기되었기에 저는 가능하면 많은 청중들이 이해할 수 있도록 작품을 쓰려고 노력했습니다. (Я прочту вам вещи двенадцатого года. Нужно сказать, что эти вещи наиболее запутанные, и они чаще всего вызывали разговоры о том, что они непонятны. Поэтому во всех дальнейших вещах вопрос о понятности уже встал передо мной самим, и я старался делать вещи уже так, чтобы они доходили до возможно большего количества слушателей.)” В. В. Маяковский, *Указ. соч.*, Т. 12, С. 430.

36) “미래인들은 (몰래) 베개 밑에서는 푸슈킨이랑 같이 잠을 잤다. 비록 “현대라는 기선”에서 그를 내던져버렸지만 말이다! (Спали же будетляне с Пушкиным под подушкой, хотя и сбрасывали его с “парашода современности!”)” Б. Лившиц, *Указ. соч.*, С. 173.

웅은 그들에게 ‘미래파’라는 명칭을 부여한 뒤 그들이 “한국 시의 미래를 적어나갈 것”이라고 장담하기에 이른다. 그리고 몇 달 뒤 『문예중앙』 가을호에 발표한 「상사(相似)의 놀이들」에서 “전대의 언어와 미의식의 압력에서 자유롭고 자재”한 함기석, 김행숙, 이민하, 이근화, 조연호, 김언의 작품을 ‘상사의 논리’로 읽어냄으로써 다시 한 번 젊은 시인들을 향한 무한한 애정과 확고한 신뢰를 피력하였다.

뿐만 아니라 그해 10월에 펴낸 비평집 서론에서 “아직 비평의 조명을 받지 못한, 최근의 젊은 시인들”에게 자신의 “비평의 미래를 투자하고 싶다”고 공언함으로써³⁷⁾ 젊은 시인들의 시를 탐탁지 않게 여기던, 아니 조금 더 정확히 말해, ‘미래파’ 옹호 비평가를 탐탁지 않게 여기던 비평가들을 자극하게 된다. 여기서 그치지 않고 권혁웅의 편에 이장욱, 신형철, 김수이와 같은 젊은 평론가가 나란히 서고 후방에서 황현산과 같은 원로 비평가가 조용하게 지원을 하는 모양새를 갖추자 반대편에 고봉준을 위시하여 박대현, 이명원, 이경수, 하상일, 고명철, 홍기돈 등이 맞서게 되면서 ‘미래파’는 본격적인 논쟁 가도에 오르게 되었다. 각종 문예지들은 앞다퉈 기획 특집으로 ‘미래파’를 다루었는데,³⁸⁾ 각 문예지의 의도가 투사되어 기획된 이런 특집을 통해 해당 논쟁이

37) 권혁웅, 『미래파: 새로운 시와 시인을 위하여』, 문학과지성사, 2005, 9쪽.

38) 예를 들어, ‘미래파’ 논쟁의 원년이 되었던 2005년에는 권혁웅이 주도한 『문예중앙』을 비롯하여(봄호 특집 ‘한국문학의 새로운 문법’) 『문학과사회』(여름호 특집 ‘2000년대 문학의 새로운 모험’), 『창작과 비평』(여름호 특집 ‘갈림길에 선 한국 시와 시비평’)에서 ‘미래파’를 주목하기 시작하였고, 『현대시학』은 2006년 2월호에서 통상 시인의 신작소개란으로 활용되던 지면을 ‘신예 <미래파> 시 읽기’라는 기획 특집으로 구성하게 된다. ‘왜 <미래파>인가, 무엇이 다른가?’와 ‘<미래파> 시인들의 시 이렇게 읽었다’를 ‘주제비평’으로 선정해 ‘미래파’ 찬반 각 1인의 비평가의 글을 실은 뒤(권혁웅, 「미래형 시로의 여행을 위한 히치하이킹 안내서 1」; 이경수, 「<다른> 미래에 관한 몽상」) ‘미래파 신작시선’란에 이장욱, 조연호, 정재학, 김병호, 김복, 김언, 신혜욱, 최치연, 이기인, 이민하, 장이지, 김이듬, 박판식, 유형진, 김중일, 장석원, 김경주, 안시아, 황병승, 이근화, 이영욱, 조민, 강성은, 황성희로 구성된 24인의 신작시 2편과 시인의 발언 소개하고 있었다. (물론, 이 목록이 소위 ‘미래파’로 불리던 시인들 모두를 포괄하고 있는 것은 아니다. 여기에는 이후 대표적인 미래파 시인으로 언급되는 김행숙, 진은영 등이 빠져 있다.) 한편, ‘미래파’에 호의적이거나 중립적인 이런 문예지들과는 명백한 입장 차이를 보여 온 『오늘의 문예비평』은 2007년 봄호 특집을 ‘한국문학의 새로운 신화 만들기’로 기획하여 소위 ‘황병승

과열화 양상을 띠게 되자 오형엽이나 강계숙 같은 비평가들은 객관적 입장에서 사태를 냉정하게 정리해 보려는 노력을 기울이기도 했다.³⁹⁾

정리하자면, ‘미래파’라는 명명의 문제를 비롯하여 ‘서정’, ‘환상’, ‘감각’ 등을 주요 쟁점으로 하여 전개된 이 ‘미래파 논쟁’ 혹은 ‘미래파 담론’은, 2000년대 초반 한국 문단을 격렬하게 달구었던 ‘문학권력 논쟁’이 지나간 후의 공백을 차지하면서 2005년 봄에 시작되었다가, 2008년 이명박 정권이 들어선 이후 한국이 처한 심각한 정치·사회적 현실로 인해 ‘시(문학)와 정치’ 담론으로 옮겨가게 되면서 점차 잦아들게 되었다. 물론, 2006년 이후 (근대) 문학의 종언’이 한국 문단에 또 다른 큰 담론으로 자리잡기는 했으나 가라타니 고진이 말한 ‘근대문학의 종언’이 일차적으로는 소설에 한정된바 시 담론에는 그다지 큰 영향을 끼치지는 못했다. 하지만 흥미로운 것은 ‘미래파’라는 용어의 최초 명명자가 2007년 격렬해진 ‘미래파’ 논쟁을 자체 종료시키려고 한 상황에서도 다른 주요 담론이 등장하기 전까지는 여전히 이 담론이 문단을 휩쓸었고 그 이후에는 ‘포스트’라는 타이틀을 달고 다시 등장하였다는 점이다. 또한 2010년대에 들어서면서는 2000년대의 문학을 정리 및 개관하는 작업 과정에서 필연적으로 다시금 등장하기도 했으며 당대의 문학적 유행 경향을 가장 민감하게 반영한다는 신춘문예에도 최근까지 미래파 경향의 시작품들이 응모되기도 했다.⁴⁰⁾

현상’을 비판적으로 검토하기도 한다(하상일, 「황병승 현상과 미래파의 미래」). 이에 앞서 『작가세계』 또한 2006년 여름호 특집을 ‘2000년대 젊은 시인들의 시세계 비판’으로 기획하여 반대론자인 이경수(「재현의 위기와 전략으로서의 마조히즘 — 최근 시에 나타나는 언어적 특징과 의미」)와 고봉준(「서정시를 위한 변명 3 — 최근 젊은 시인들의 세계관에 자의식에 대하여」)의 글을 게재함으로써 ‘미래파’ 시인들과 옹호론자들을 정조준하기도 하였다.

- 39) 오형엽, 「환상의 심층 — 2000년대 젊은 시인들을 둘러싼 논쟁」, 『문학과사회』 2006년 겨울호, 302-326쪽; 강계숙, 「비평의 선제先制에서 공감의 비평으로 — 최근 시 비평에 대한 비판적 좌표 그리기」, 『문학과사회』 2007년 봄호, 279-298쪽.
- 40) 2016년 신춘문예에 이르러서야 미래파 경향의 시작품이 응모되지 않았다는 사실은 그간 한국 문단 내에 ‘미래파’의 영향이 그만큼 지대했음을 방증하는 것이라 하겠다. 이는 한국일보 2016년 신춘문예 응모작 리뷰 기사에서 확인할 수 있다. “시 부문에서는 소위 ‘미래파’ 시가 사라진 것이 특징으로 꼽혔다. 미래파 시는 2000년대 초반 몇몇 젊은 시인들이 선보인 길고 난해한 시에 붙여진 이름으로, 신춘문예에서도 한 동안 이런 시들이 유행처럼 돌았다. 한 심사위원은 “일상에서 느낀 감정을

주지하는 바와 같이, 2005년부터 시작되어 몇 년간 지속된 이 ‘미래파’ 논쟁은 한국 문단의 일대 ‘사건’이자 ‘현상’이었다. 권혁웅에 의해 최초 ‘미래파’로 명명된 이후 ‘다른 서정’(이장욱), ‘뉴웨이브’(신형철), ‘분열증과 아나키즘’(이광호), ‘느와르 시’(박현수) 등으로 불리게 된 70년대 생, 30대 시인들이 발표한 새로운 감각의 시를 둘러싸고 벌어졌던 격렬한 논의는 ‘황병승 현상’(하상일)이나 ‘비평적 스캔들’(고봉준)로 규정되기도 하였다. 한편, ‘미래파’는 문화사회학적 탐구 대상이 되어 사회학자 김홍중과 사회학을 전공한 시인 심보선에 의해 “자발적 문예운동이 아니라 비평적 언설에 의해서 호명되고 형성된 담론적 구성물(formation discursive)”로 정의되는가 하면,⁴¹⁾ 황병승, 조말선, 김언과 같은 소위 ‘미래파’ 시인들의 시 텍스트가 정신분석의 연구 대상이 되기도 하면서⁴²⁾ 논의를 확장시켜 나가기도 했다. 당시 문단 안팎에서 이토록 큰 관심을 불러일으켰던 ‘미래파’ 논쟁은 이제와 생각하자면 눈에 필만한 큰 주요 담론이 없었던 상황에서 2000년 들어 쪽 이어져온 ‘서정’이나 ‘환상’과 같은 담론들이 ‘미래파’라는 다소 도발적인 명명을 마주하자 이를 빌미로 폭발적으로 터져 나왔던 것으로 볼 수 있겠다. 그리고 ‘미래파’ 찬반론자의 명단을 조금이라도 관심 있게 본 사람이라면, 이것이 순수 문학 논쟁을 넘어설 가능성이 있는 것임을 바로 눈치챌 수도 있겠다. 물론 ‘미래파’ 논쟁을 순수 문학 논쟁으로 이끌어간 비평가들도 존재했지만, 다른 편에는 그렇지 않은 비평가들도 분명 존재하고 있었던 것이다. 가령, 2000년대 초 ‘문학권력논쟁’을 주도해왔던 고명철은 탈주체적 성향의 젊은 문학에 대한 비평의 과잉을 지적하는 과정에서 ‘미래파’ 논쟁을 주도하고 있는 권혁

명확하게 표현하려는 시가 압도적으로 많았던 반면 읽는 이를 헛갈리게 만드는 수수께끼 같은 시가 확실히 줄어들었다”며 “미래파 시에 대한 피로도도 커지면서 가르치는 사람이나 배우는 사람 모두 의식적으로 피할 게 아닌가 싶다”고 말했다.” 황수현, 「난해함 대신 일상 파고든 시 많아」, 『한국일보』 2015년 12월 14일. www.hankookilbo.com/v/9fc1d5366a4a42eabab7682ad7fda1a4 (검색일: 2016년 6월 12일)

- 41) 김홍중, 심보선, 「실재에의 열정에 대한 열정: 미래파의 시와 시학」, 『문화와사회』 2008년 봄/여름호, 116쪽.
 42) 김혜영, 「황병승, 조말선, 김언의 시에 대한 정신분석」, 『Journal of Qualitative Research』 2006, 71쪽.

웅과 이장욱의 문단 내 지위(각 『문예중앙』 편집위원, 『창작과비평』 편집위원)를 거론함으로써 ‘문학권력논쟁’의 연장선상에서 해당 논쟁을 보고자 하는 욕망을 내비치기도 했다. 이 논쟁의 원인 제공자인 권혁웅도 이후 이를 눈치 챘다고 밝힌 바 있다.⁴³⁾

논쟁의 전개 양상이나 주요 쟁점에 관해서는 논쟁 과정이나 이후에 이미 훌륭하게 정리된 글이 있으니⁴⁴⁾ 이 글에서는 그것을 굳이 반복할 필요는 없으리라 사료된다. 다만 국문학사에 이미 ‘미래파’로 선취 기록된 해당 명칭의 정당성에 대해 논의한 이후 ‘미래파’ 논쟁의 귀결점이라 할 수 있는 ‘시란 무엇인가?’와 ‘비평이란 무엇인가?’의 문제를 가급적 ‘미래파’의 주체인 시인들의 관점에서 살펴보려고 한다.

2. 새삼 명명의 중요성을 되새기다

권혁웅에 의해 ‘미래파’라는 용어가 만들어진 2005년 이전의 국문학사에 ‘미래파’ 혹은 ‘미래주의’가 언급되었다면 그것은 다름 아닌 이탈리아(혹은 아주 부분적으로 러시아) 미래파/미래주의의 수입과 관련되어서였다. 1909년 마리네티의 ‘미래주의 선언’이 발표되었을 때 일본에서는 그 해 곧바로 선언문 전문이 일어로 번역되어 나왔던 것과는 달리 한국 문단에서는 1924년이 되어서야 박영희에 의해 미래주의가 간략하게 소개되었고 1929년 양주동에 의해 보다 상세한 형태로 미래주의의 개념이 기술된 바 있다. 그리고 한국의 대표적 모더니스트인 김기림과 이상, 정지용, 카프의 대표적 시인 임화는 이탈리아 미래주의의 간접적 영향 하에서 기계주의, 속도, 역동성 등에 대한 관심을 자신들의 작품에서 표현하게 된다.⁴⁵⁾ 말할 것도 없이 이러한 경향은 미

43) “내가 미래파를 둘러싼 논란이 우리 시단이 품은 어떤 외상[문학권력논쟁 — 인용자와 관련되어 있음을 깨달은 것은 1년 반이 넘게 계속된 길고 지루한(동어반복인) 비판을 접하고 나서다.” 권혁웅, 「미래파 2 — 2007년, 젊은 시인들을 위한 변론」, 『입술에 묻은 이름』, 문학동네, 2012, 126쪽.

44) 앞서 언급한 오형업과 강계숙 외에 2000년대의 문학 논쟁을 비교적 객관적 시선으로 일목요연하게 정리한 이정현의 글을 참고할 만하다. 이정현, 「2000년대 문학 논쟁 — 응답 없는 비판과 몰락의 징후들」, 『키워드로 읽는 2000년대 문학』, 작가와비평, 2011, 287-303쪽.

45) 한국 문학에 끼친 미래주의의 영향과 수입에 관해서는 다음을 참조 바람: 김효신,

래파의 수용 및 이입의 한 면일 뿐 한국의 미래파라고는 결코 말할 수 없는 것이었다. 그렇다면 21세기의 ‘미래파’는 어떻게 볼 것인가? 국문학사에 ‘미래파’로 기록될 터인데 과연 그것은 온당한가? 이는 분명 간단치만은 않은 물음이다.

주지하다시피 20세기 초 유럽을 휩쓸었던 이탈리아 미래파는 시문학뿐만이 아니라 예술 전반, 더 나아가 사회 전반을 개혁하고자 한 전위운동이었다. 모더니즘 시기인 20세기 초의 상황을 돌아보자. 선언문의 시대였던 만큼 동일한 미학관을 지닌 문인들은 삼오삼오 제 그룹을 만든 뒤, 선언문을 통해서서는 자신들의 창작 방향을 발표하였고 동인지를 통해서서는 지속적으로 그 미학관을 지지하고 구체화할 수 있는 작품을 발표하였다. 그리고 실제로 미래파는 시 분야에만 머물렀던 것이 아니라 예술 전반으로(러시아) 혹은 사회 전반으로(이탈리아) 제 미학관을 확장시켜 나갔다.

하지만 한국의 ‘미래파’는 어떠한가? 한국에서는 ‘미래파’라는 제명의 그룹 아래 뭉친 시인들도 없고 그렇기에 선언문 발표도, 동인지 발간도 있을 수 없었다. 종래와는 다른 문법으로 쓰는 몇몇 젊은 시인들은 2005년, 한 젊은 비평가가 어느 계간지에 발표한 글을 통해 ‘미래파’로 규정되었을 뿐이다. 만약 시인들과 비평가 사이에 어떤 미학적 합의가 있었다면 그 글은 ‘선언문’으로 간주될 수도 있었을 것이다. 설령 관련 시인들과 비평가 사이의 개인적 친분을 염두에 둘 수는 있을지라도 소위 미학적 동맹을 뒷받침하거나 지지할 만한 정황이 표면적으로 제시되거나 포착된 바는 없었다. 그리고 이후 이 비평가와 유사한 시각을 지닌 몇몇 비평가들에 의해 ‘다른 서정’, ‘뉴웨이브’, ‘환상파’ 등의 이름으로 불리는 시인들의 목록이 늘어가게 된다. 그런데 그 목록 또한 들쭉날쭉하여 결국, 한국의 ‘미래파’는 제 ‘파(派)’에 속한 시인이 정확히 누구인지도 헤아릴 수 없는 형국에 이르렀다. 그런 상황에서 타의에 의해 ‘어느 날 갑자기’ 얼떨결에 ‘미래파’로 규정된 시인들은 이런 저런 지면을 통해 쏟아지는 비판과 비난의 세례를 고스란히 받아내야만 했다. 왜 이러

「미래주의 선언과 한국 문학 — 1930년대 시를 중심으로」, 『외국문학연구』 40, 2010, 77-104쪽; 조영복, 「1930년대 기계주의적 세계관과 신문문예시학 — 김기림을 중심으로」, 『한국시학연구』 20, 2007, 393-428쪽; 이승훈, 「1920년대 한국 모더니즘 시 연구」, 『한국학논집』 29, 1996, 29-74쪽.

한 사태가 벌어진 것일까? 비평가의 개인적 문학 취향의 문제나 문학 개념 정립의 문제를 떠나 이 가혹한 비판 혹은 비난의 원인을 어디에서 찾을 수 있을 것인가? 2000년대 초부터 꾸준히 이어져온 ‘서정’, ‘환상’, ‘감각’ 등에 관한 문학적 논의가 ‘미래파 논쟁’ 이후 갑자기 감정적인 차원의 언쟁으로 비화된 이유는 무엇이였을까?

일차적으로 그 원인은 명명의 문제에 있었다고 해야 할 것이다. 권혁웅은 ‘미래파’라는 용어를 사용함에 있어 그 역사적 명명을 전혀 신경을 쓰지 않은 것은 아니었던 것으로 보인다. 이탈리아 미래파를 논하는 데 있어 절대 빼놓을 수 없는 선명한 예시(‘달리는 말의 다리가 네 개가 아니라 스무 개’)를 언급하기도 했으니 말이다.⁴⁶⁾

먼저, ‘미래파’라는 용어가 처음 사용된 권혁웅의 글 「미래파 — 2005년, 젊은 시인들」에서 해당 용어가 어떻게 정의되고 있는지 살펴보기로 한다.

그래서 앞의 비판을 이렇게 고쳐 말해도 좋을 것이다. 최근의 젊은 시인들은 중언부언을 중요한 발화의 방식으로 만들었다, 단형의 틀에 우겨넣기에는 시의 전언이 너무 풍부하다, 그들은 음악을 위해서 전언을 포기하지 않는다, 이미지가 풍요롭다, 그들은 여러 화자를 무대에 올린다, 사회와 역사에 대한 통찰은 존재론적인 통찰에 자리를 물려줄 때가 되었다, 추(醜)와 불협화음은 처음부터 미(美)의 범주였다…… 미적 형질의 변화를 그들은 비평이 정식화하기에 앞서 실현하고 있었다고 해야 한다.

최근 몇몇 젊은 시인들의 시를 살펴 우리 시의 미래를 짐작해보고자 한다. 어차피 우리 시의 미래는 이들이 적어 나갈 것이다. 이들에게는 1980년대 시인들이 걸머져야 했던 역사와 시대에 대한 채무 의식이 없고, 1990년대 시인들이 내세운 그럴듯한 서정, 고만고만한 서정이 없다. 그 대신에 다른 게 있다. 그리고 이들의 시는 무엇보다도 먼저, 재미있다.⁴⁷⁾

46) 참고로, 이탈리아 미래파의 영향을 자신의 작품에 표현해냈던 김기림 또한 이에 대해 언급한 바 있다는 사실은 상기할 만하다. “일찌기 미래파의 화가 ‘마리네티’는 스물여섯 개의 다리를 가진 말(馬)을 그린 일이 있다. 그는 치분(馳奔)하고 있는 말을 어떤 순간에 파악하여 그 순간 그의 의식에 표상된 그대로의 형상을 ‘캔버스’ 위에 재현한 것이다.” 김기림, 「신문기자로서의 최초 인상」, 『김기림 전집』 6, 심설당, 1988, 94쪽. (조영복, 위의 논문, 394에서 재인용)

47) 권혁웅, 『미래파 — 새로운 시와 시인을 위하여』, 문학과지성사, 2005, 149-150쪽.

권혁웅은 자신에 의해 ‘미래파’로 규정된 ‘최근 몇몇 젊은 시인들’의 시 경향을 비난 일색인 일반의 평가는 달리 긍정적인 차원으로 치환시켜 위와 같이 요약한다. 그는 2000년대 시인들과 1980년대 및 1990년대 세대 시인들과의 차이를 강조함으로써 세대론적 관점을 적극 도입하는 동시에 2000년대 세대에게 ‘우리 시의 미래’를 맡긴다고 호언함으로써 과도한 의미를 부여하여 반대파를 자극하기도 한다. 게다가 ‘고만고만한 서정’이라는 표현이라든지 ‘무엇보다도 먼저, 재미있다’라는 다소 도발적인 발언으로, 전통적인 서정을 옹호하고 재미보다는 작품의 감동에 이끌리는 평론가들을 한층 자극하였던 것이다. ‘외계어’(시인 김경주에 기대 비평가 이장욱이 제시한 용어)로 쓰여 도무지 이해할 수 없는 시들에 한국 시의 미래를 건다는 의미로 붙여진 ‘미래파’라는 명명은 말할 것도 없이 큰 반발을 불러일으키게 된다.

일정한 미학적 기반 없이, 이미 창작된 시들에서 공통점을 추출하여 만들어진 허상의 ‘파’를 다소 성급하게 ‘미래파’로 명명한 뒤 반발이 예상외로 거세지자 권혁웅을 지지하는 평론가들은 ‘미래파’라는 것이 “명명이 아닌 수사”이므로 “‘미래파’를 명명으로 받아들이는 것은 하나의 수사에 너무 많은 것을 요구하는 일”이라거나(김수이)⁴⁸⁾ “‘미래파’라는 이름으로 명명한 것은 최초의 실패였고, 그래서 의미 있는 실패”(신형철)라며⁴⁹⁾ 그를 변호하고 나서기도 했다. 권혁웅은 2005년에 ‘미래파’라는 표제로 발표한 첫 글 이후 명명에 대한 별다른 해명 없이 ‘상사의 놀이들’이나 ‘불행한 서정시’로 ‘새로운 시인들’의 ‘새로운 시’를 달리 지칭하며 자신의 견해를 지속적으로 피력해 나간다. 그러다 2007년이 되어서야 『문예중앙』 2007년 봄호 특집으로 기획된 ‘미래파, 그 이후’에 실은 「미래파 2 — 2007년, 젊은 시인들을 위한 변론」에서 ‘미래파’라는 명칭에 대해 다음과 같이 해명한다.

거듭 말하지만, 나는 이 말에 대단한 의미를 부여한 적 없다. ‘미래파 소동’이 단순한 해프닝으로 끝날 것이라고 여겼던 내 안목에 문제가 있었다면, 그것을 권력과 정치와 이데올로기의 장으로 변형했던 분들의 의도에

48) 김수이, 『서정은 진화한다』, 창비, 2006, 52쪽.

49) 신형철, 「전복을 전복하는 전복 — 2000년대 한국시의 뉴웨이브」, 『실천문학』 2006 겨울호, 110쪽.

도 문제가 없지는 않았을 것이다. <...> 내 생각은 정확히 이렇다. 이 말이 (본래 텅 빈 명명이었기에) 다른 용어로 대체해도 좋고 대체하지 않아도 그만인 ‘편의적인 용어’(차창룡)라면, 그냥 텅 빈 이름으로 계속 써도 큰 문제는 아닐 것이다.⁵⁰⁾

이는 2005년에 펴낸 자신의 평론집 제목을 ‘미래파’로 제시하였을 뿐 아니라⁵¹⁾ 2012년 출간된 평론집 제목을 ‘입술에 묻은 이름’으로 지음으로써 ‘명명’의 중요성과 의미를 강조했다. 평론가의 해명으로 보기엔 다소 궁색하다 아니 할 수 없다. 20세기 초의 ‘미래파’와의 구체적인 연관성을 지적하지 못한 채 그저 ‘전위성’이라는 새로운 미학적 속성을 지녔다는 이유만으로 ‘미래파’라고 명명함으로써 국문학사에서 ‘미래파’라는 명칭을 선점해 버리고서는 ‘이 말에 대단한 의미를 부여한 적 없다’란 책임을 회피하는 듯한 발언을 던지는 것은 쉽게 정당화될 수 없어 보인다. 결국, 바로 이러한 경위로 인해 한국 문단에서 ‘미래파’라는 명칭은 20세기 이탈리아나 러시아의 ‘미래파’와는 달리, 고유명사라기보다는 일반명사의 성격을 지니지 않을 수 없게 되었다.

‘미래파’ 논쟁을 냉정하게 돌아볼 수 있게 된 현재, 평론가 권혁웅과 시인 황병승은 명실공히 ‘미래파’의 대표자들로 선명히 기억되고 있으며 속단일수 있겠으나 과거의 여러 보기들로 미루어 감히 장담컨대 그들의 의지와는 상관없이 두 인물 뒤에는 평생 ‘미래파’라는 수식어가 뒤따르게 될 것이다.⁵²⁾ 비평가야 자신이 직접 만들어낸 것으로 인한 상황이니 감내해야 한다 해도 제 의지와 상관없이 이렇게 명명된 시인의 입장은 어떠한 것인가? 그는 첫 시집이 남긴 선명한 입장을 평생 짊어지고 가야 한다. 그것은 과연 시인에게 행일까 불행일까? 명명에 좀 더 신중을 기해야 하는 이유가 바로 여기에 있다.

50) 권혁웅, 『입술에 묻은 이름』, 문학동네, 2012, 125-126쪽.

51) 총 3부, 460여 페이지로 구성된 이 평론집의 1부 몇 편의 글만이 소위 ‘미래파’ 시인들을 집중적으로 다루고 있다는 점을 감안하면, 2005년 3월에 자신이 만들어낸 ‘미래파’라는 용어를 그해 10월 출간된 평론집의 표제로 삼았다는 것은 다분히 전략적인 행동이었다고 볼 수 있을 것이다.

52) 실제로, 신경림 같은 원로 시인은 한 인터뷰에서 권혁웅의 이름을 기억해내지 못하자 ‘미래파’란 단어를 상기한 바 있다. 창비 출판사가 운영하는 팟캐스트 『창비라디오책 다방』 제44회(2014년 2월 16일 업로드분) 참조 바람.

3. 시와 비평의 관계는 어떠해야 하는가

비평가의 명명과 유형화 작업에 대해 온당하기는 하나 지나치게 피상적이어서 하나마나한 지적이 될 위험을 감수하고라도 ‘미래파’ 반대론자들이 이를 수다히 반복한 이유는, 그러한 종류의 작업이라는 것이 시인들에게 있어서는 배려인 동시에 폭력이 될 수 있음을 누구보다 잘 알고 있었기 때문이었을 것이다. 이는 ‘미래파’ 논쟁이 잦아들어갈 무렵에서나마 ‘미래파’의 주체인 시인들의 목소리를 진지하게 들어보고자 한 계간지 『시로 여는 세상』 2007년 가을호에서도 지배적인 견해였다. ‘미래파의 자기 진단과 미래파의 미래’라는 기획 특집에서 자신의 입장을 밝혀준 9인의 시인 대부분이 시인들을 범주화하는 경향을 경계했던 것이다.⁵³⁾

이러한 유형화에 대한 불만은 당시 ‘미래파’ 시인으로 분류되긴 하였으나 점차 미래파 담론에서 소외되어간 김언 시인의 발언 속에서도 찾아지는데,⁵⁴⁾ 그의 발언은 “‘미래파’라는 명명 속에 함몰된 시적 개성들을 어떻게 살릴 것인가’의 문제뿐 아니라 결국 ‘비평이란 무엇인가?’라는 문제에 대해서도 진지하게 고민해 보도록 만든다는 점에서 큰 의미를 지닌다고 할 수 있다. 한편, ‘미래파’ 논쟁의 반대론자로 나선 바 있던 평론가 고봉준의 발언을 통해 비평가로서의 임무와 역할에 대한 솔직한 속내를 들여다 볼 수 있다.

솔직하게 이야기하자면 평론을 하면서 유명해지고 싶었던 것 같아요.
유명하다는 것이 뭔가 영향력이 있는... 내가 좋아하는 작가들의 책을 내줄

53) 해당 계간지 입수에 어려움이 있어 이 계간지의 내용을 갈무리한 한국일보 기사를 참고하였음을 밝혀둔다. 이훈성, 「우리는 ‘미래파 논쟁’에 간혀있지 않겠다」, 『한국일보』 2007년 9월 2일.

<http://v.media.daum.net/v/20070902203507871> (검색일: 2016년 6월 15일)

54) 인터파크도서에서 운영하는 북디비(BOOKDB)에 실린 김언 시인의 2009년 9월 30일 인터뷰(「익숙한 곳에서 길을 잃듯, 김언의 시와 마주치다」)에서 다음과 같은 내용을 찾아볼 수 있다. “한동안 미래파 논쟁이라 이름 붙여져 외적으로는 젊은 시인들의 시를 부각시키려는 움직임이 있었거든요. 그 요지는 시가 무겁지 않아야 하고, 사유보다는 감각을, 그리고 기존 시에서 다루지 않았던 하위 문화들을 적극적으로 포용해야 한다는 것이었어요. 그런데, 전 단 하나도 포함이 되지 않더라고요. 일단 제 시는 무겁잖아요.” <http://bookdb.co.kr/dbd/Interview.do?method=InterviewDetail&sc.mreviewNo=12721> (검색일: 2016년 6월 30일)

수 있고... 그 사람들의 글을 서포트할 수 있는 그런 역할을 하고 싶었는데 그런 단계에 올라가기 위해서 굉장히 많이 읽고 많이 썼던 것 같아요. [...] 평론가의 역할이 두 가지가 다 있지 않을까 싶어요. 자기가 특별하게 좋아 하는 작가들에 대한 ‘문학적 배팅’을 하는 거죠. [...] 우리는 저널리즘적인 측면도 있으니까 그때그때 새롭게 나오거나 출간되는 어떤 책들에 대해서 서베이, 리뷰를 해야 하는 역할도 있는 거죠.⁵⁵⁾

고봉준의 평론가로서의 욕망은 사실 ‘미래파’를 만들어낸 권혁웅의 욕망, 즉 ‘문학적 배팅’ 욕망과 맞닿아 있는 것이라고 볼 수 있다. 당시 같은 출판사에서 편집자 일을 하고 있었던 김민정 시인의 증언에 따르면, 2005년 당시 『문예중앙』의 편집위원으로서 ‘문예중앙시선’의 발간에도 간여한 권혁웅은, 문예지로 등단은 하였으나 이미 시집을 낼 수 있는 충분한 분량의 완성작들을 들고서도 시집 출간을 거절당한 채 문단 내에서 자리를 잡지 못하고 있는 같은 연배의 젊은 시인들에게 출판의 기회를 주기 위해 노력했다고 한다.⁵⁶⁾ 그리고 김행숙, 황병승, 김민정의 첫 시집 해설을 써낸 바 있어 ‘미래파의 산파’ (신형철) 중 한 사람으로 여겨지는 이상욱이나 『문학동네』를 통해 데뷔한 신에 비평가 신형철과의 공조 속에서, 권혁웅은 이 실험적인 시인들이 문단에서 제대로 조명받을 수 있도록 지속적인 노력을 보여주기도 했다. 그러나 반대론자들, 특히 2000년대 초 ‘문학권력논쟁’을 주도했던 평론가들의 눈에는 ‘미래파’ 옹호론자들이 소위 ‘문학권력’을 쥐고 있는 것으로 비쳤다는 것이 문제였다. 당대 비판론자들의 글에서 시인에 대한 비난보다 비평가에 대한 비난의 강도가 더욱 컸던 것도 바로 여기서 비롯된 것이라 하겠다.

한편, ‘미래파’를 향한 비판의 일반적 경향을 일별해 보는 것은 그 비판의 수준과 온당성을 파악해 볼 수 있다는 점에서 의미를 지닌다. ‘시와 정치’의 관계, 또는 자본주의의 ‘상징적 질서’ 속에서 ‘문학’과 ‘시’가 차지하는 ‘존재

55) 작가들이 만드는 팟캐스트 『문장의 소리』 제 400회(2015년 3월 10일 업로드분)에 출연했던 고봉준 평론가의 발언.

56) 조동범(사회) 외, 좌담 「2000년대 시적 변모와 전망」, 『시인동네』 2012년 겨울호, 90-137쪽. 월간 웹진 『공정한 시인의 사회』(<http://blog.naver.com/sidong6832/220507713129>)에서 재인용(검색일: 2016년 6월 10일)

론적 위상'과 그 '사회적 기능'에 대한 물음, 즉 윤리적 차원의 물음과 관련된 다소 고차적인 비판 항목이 있었던가 하면, 다른 한편으로는 '난해함'이라는 매우 일차적이면서도 가장 자주 거론된 비판 항목도 있었다는 점에 주목해 볼 만하다.

극도로 난해해진 시에 대해 “이제는 전문 독자인 비평가들조차 읽기 어려운 극단적인 양상으로 치닫고 있다”⁵⁷⁾고 비판하거나 이민하 등의 시를 예로 들어 실제적인 독해 과정의 어려움을 기술하기도 하고,⁵⁸⁾ 황병승 읽기에서 나타나는 ‘난독의 괴로움’을 독자의 이름을 빌려 신랄하게 비판하기도 한다.⁵⁹⁾ “남이 알아듣지 않도록 시를 쓰기만 하면 좋은 시가 된다, 는 좋지 않은 속설도 유행하는 것 같다”⁶⁰⁾, “어떤 시인들은 이해받지 못하는 시를 쓴다는 것에 필요 이상의 자부심을 지니고 있다”⁶¹⁾라거나 “이와 같이 복잡한 이야기를 굳이 시라는 장르에 담고자 고집하는 이유에 대해 생각하게 된다. 그만의 독특한 상징들이 어우러진 매력적인 소설 장르를 개척하는 게 더 효과적이지 않을까?”⁶²⁾와 같은 과장과 폄훼가 난무한 평이 ‘문학권력’ 타파를 목표로 삼았던 문예지의 지면을 채우기도 했다.

이에 김언은 ‘미래파’ 논쟁이 끝난 이후에서야 ‘난해시’라는 낙인에 대해 강한 반론을 제기하였고⁶³⁾ 이 글을 발표한 이후 가졌던 한 인터뷰에서는 ‘국문과 박사학위를 받으면 시를 다 알아야 한다는 의무감과 함께 자신감도 있는 것 같은데, 그건 엄연히 다른 분야’라고 일갈하기도 했다.⁶⁴⁾ 이에 앞서 2005년 겨울, 김행숙 시인의 인터뷰이었던 진은영 시인은 의사소통을 거부한다는

57) 하상일, 「황병승 현상과 미래파의 미래」, 『오늘의 문예비평』 2007년 봄호, 81쪽.

58) 김남석, 「어려운 시들」, 『애지』 2006년 봄호, 24-45쪽.

59) 엄경희, 「난독(難讀)의 괴로움을 넘어서 독자는 무엇을 얻는가? — 황병승論」, 『오늘의 문예비평』 2007년 봄호, 64-80쪽.

60) 김남석, 위의 글, 25쪽.

61) 김남석, 위의 글, 45쪽.

62) 엄경희, 위의 글, 78쪽.

63) 김언, 「한국시, 흘러넘치면서 모자란 단어 몇 개」, 『문학동네』 2009년 가을호, 389-396쪽.

64) 김언 시인의 인터뷰 「익숙한 곳에서 길을 잃듯, 김언의 시와 마주치다」.

http://bookdb.co.kr/bdb/Interview.do?_method=InterviewDetail&sc.mreviewNo=12721 (검색일: 2016년 6월 30일)

세간의 평가에 대해 일단 ‘맞기도 하고 틀리기도 하다’며 중립적이고도 객관적인 입장을 취한 뒤, “언어는 어떤 감흥(affect)을 불러일으키는 것인지 메시지를 전달하는 것이 아니라는 생각에 동의”한다고 밝히며 비평가들의 ‘메시지 찾기’에 난해함의 원인이 있다는 견해를 제시하기도 했다. “우리는 감각의 (비)문법을 가지고 있는데, 어떤 사람들은 의미의 문법으로 우리의 시들을 읽으니 어렵고 난해해지는 것 아닐까요?”⁶⁵⁾라는 진은영 시인의 발언이나 앞서 인용된 다소 격양된 김언 시인의 발언을 평론가들은 경청할 필요가 있을 것이다. 그리고 사실상 ‘동시대 한국 시의 뇌관’(이광호)으로 평가받으면서도 반대자들의 온갖 비난에도 거의 침묵으로 일관하던 황병승 시인은 등단 10년만인 2013년에 펴낸 세 번째 시집 『육체쇼와 전집』의 마지막 시편(「내일은 프로」)에서 비교적 명확한 메시지의 형식으로 그간 참아왔던, 혹은 아껴왔던 말을 마침내 꺼내놓았다.

침묵하거나 침묵하지 않으면서

나는 보여주고자 하였지요, 다양한 각도에서의 실패를. 독자들은 보았을까, 내가 보여주고자 한 실패. 보지 못했지…… 나는 결국 실패를 보여주는 데 실패하고 말았다! 쓸모없는 독자들이여, 당신들은 어디에 있었는가. [...]

벙어리는 침묵과 절름발이는 목발과

[...]

나는 계속해서 흐르는 커피를 닦으며

절뚝거리는 다리로 술집의 나무 계단을 올라섰습니다.

내일은 프로

내일은 프로

중얼거리며, 말이지요⁶⁶⁾

65) 김행숙, 『마주침의 발명: 김행숙이 만난 시인들』, 케포이북스, 2009, 98쪽.

66) 황병승, 『육체쇼와 전집』, 문학과지성사, 2013, 164-179쪽.

황병승의 이 시집 해설을 쓴 황현산 비평가는 시인을 가리켜 ‘실패의 성자’라고 불렀다. ‘미래파’ 논쟁의 초기부터 시인을 눈여겨 보아왔던 원로 비평가의 이러한 평은, 여전히 ‘젊은’ 시를 쓰고 있으나 이제는 더 이상 젊지 않은 시인을 향해 아무런 편견 없이 작품을 바라보는 맑은 눈을 가진 비평가가 건넨 최고의 찬사라 할 수 있을 것이다. “예술가의, 특히 시인의 공들인 작업은 저 보이지 않는 삶을 이 보이는 삶 속으로 끌어당긴다”⁶⁷⁾고 믿는 비평가는, 말라르메, 랭보 등의 시인들에게 쏟아졌던 당대의 힐난을 우리 시단의 ‘젊은’ 시인들에게도 투사하면서 ‘다른’ 시, ‘새로운’ ‘실험’ 시를 쓴다는 이유로 비난받고 있는 그들을 변호하고 있는 듯 보인다.

그렇다면 비평의 임무는 무엇인가? ‘비평은 늘 작품보다 늦되다’고 아쉬워하는 권혁웅 비평가는 “작품을 선도할 수는 있으나 오도해서는 안 된다”⁶⁸⁾라고 주장하며 ‘작품 선도’ 비평에 큰 의미를 부여한다. 하지만 이런 견해는 대체로 공감할 사지 못한다. 김성규 시인의 발언을 대표적인 예로 들 수 있을 것이다. ‘평론가의 역할에 대하여 우리 사회를 선도하려 하지 말고 함께 가야 할 것’이라고 이야기 한 차창룡 시인의 발언에 공감을 표하며 김성규 시인은 “평론가들이 무엇인가를 만들어내려고 노력할 것이 아니라 작품에 대한 치밀한 분석을 통해 독자와의 연결 고리를 만들어주었으면 하는 바람을 가지고 있다”⁶⁹⁾고 비평에 대한 자신의 견해를 분명하게 피력한 바 있으며, 바로 이러한 견해를 비평에 대한 창작자들의 가장 일반적인 견해라고 이해해도 무방할 것이다.

한편, 소위 ‘미래파’ 시인으로 분류되면서도 처음부터 냉철하게 자신들을 돌아보았던 진은영 시인은 낮은 감각의 이미지에 매몰되어 현실을 제대로 바라보고 있지 못하고 있는 것에 경계심을 나타낸 바 있으며 스피노자가 『에티카』에서 즐겨 사용한 ‘정동(affect)’이란 단어에 경도되어 새로운 예술가들의 시학(poetica)이자 시인들의 윤리학(ethica)이 될 ‘포-에티카(po-ethica)’를 주창하기도 하였다.⁷⁰⁾ ‘미래파’ 반대론자들이 끊임없이 비판한 ‘공동체’, ‘운

67) 황현산, 『우물에서 하늘 보기』, 삼인, 2015, 31쪽.

68) 권혁웅, 『미래파 — 새로운 시와 시인을 위하여』, 문학과지성사, 2005, 171쪽.

69) 김성규, 「새로움에 대한 열망, 그리고 변함없는 문학적 요구」, 『실천문학』 2007년 봄호, 522쪽.

리’, ‘정치’ 등에도 큰 관심을 가지고 있던 이 시인은, 젊은 시인들을 향해 작품에 공동체적인 것, 정치적인 것을 도입할 것을 조심스레 건넨 신형철 비평가의 제안을 따르기도 했다.⁷¹⁾ 자신들의 미학적 이상과 방향을 담고 있는 선언문 성격의 자체 비평이 아닌 이상, 작품이 비평에 휘둘릴 수도, 휘둘러서도 안 된다고 판단되지만 이 경우는 비평이 작품을 선도하고 제 영향을 발휘한 좋은 예시가 될 것이다. 물론, 이는 평소 정치사회적 문제에 대해 치열하게 고민하고 실천하고자 한 시인의 내적 추동이 있었기에 가능한 일이었을 것이다. 보는 바와 같이 시인은 자신 속에 함몰된 채 정체되어 있는 존재가 아니라 ‘실패의 성자’처럼 실패를 두려워하지 않으며 외부와의 접촉 속에서 스스로 내적 진화를 이루어나가는 존재이다.

결국, 비평이란 왜 이해하지 못할 난해시나 해체시를 써대느냐고, 왜 시의 종말을 가져올 산문시를 써대느냐고 비난하거나 바흐친이나 랑시에르를 인용하며 윤리적인 시, 정치적인 시를 써내라고 채근하는 것이 아니라 창작자들에게 의해 ‘잘 표현된 불행’(황현산)을 가만히 그리고 찬찬히 들여다 보아주는 것이 아닐까 한다.⁷²⁾

70) 진은영, 「소통을 넘어서, 정동(affect)의 문학을 향하여」, 『문학관』, 2006년 겨울호, 82쪽.

71) 시인은 한 계간지에 실은 글에서 신형철의 「아름답고 정치적인 은유의 코뮌」(『문학동네』 2009년 봄호)이나 「가능한 불가능: 최근 ‘시와 정치’ 논의에 부쳐」(『창작과비평』 2010년 봄호) 같은 평론이 자신의 창작에 어떤 변화를 가져왔나에 대해 솔직하게 털어놓은 바 있다. 진은영, 「한 진지한 시인의 고뇌에 대하여」, 『창작과비평』 2010년 여름호, 15-31쪽.

72) 비평에 대해 이와 유사한 견해를 지닌 비평가가 있어 인용하기로 한다. “여행자들의 행적을 기록하는 것이 비평의 임무이기도 하지만, 그들의 행장에 들어갈 내용물이 어떠한지, 그들이 내디딘 보폭이 가지런해야 한다거나, 그들이 도달하고자 하는 장소는 이리저리해야 한다고 통보하거나 고지할 수 없는 것이다. 비평은 옳드린 성사, 고개 숙인 현미경. 뒤에서 찾아나선 앞의 걸음이다.” 조재룡, 「주체에서 주체로 이행하는 목소리의 여행자들-이접(移接)하는, 2000년대의 시, 2010년대의 시」, 『문학동네』 2013년 여름호, 391.

IV. 結

살펴본 바와 같이 20세기 초의 러시아와 21세기 초의 한국에는 미래파라는 공통의 현상이 있었다. 20세기 초 유토피아즘 시대를 살아갔던 러시아의 미래파들이 현실 속에서 세계 전복을 꿈꾸는 대문자 자아의 세계에서 의식적 노력의 결과로 얻어낸 새로운 감각과 실험으로 인해 ‘미래파’라는 명칭을 스스로에게 부여했다면, 21세기 초 탈유토피아즘 시대를 살아갔던 한국의 소위 ‘미래파’ 시인들은 환상 속에서나 전복을 꿈꿀 수 있는 소문자 자아들의 세계에서 자연스럽게 얻어진 새로운 감각과 실험으로 인해 ‘미래파’라는 명칭을 부여받게 되었다.⁷³⁾

온몸으로 전위를 표현하고자 했던 20세기 러시아 미래파들이 ‘미래’로만 정향된 채 ‘미래’만을 보고 있었다면, 이미 한 세기 전에 있었던 러시아 미래파의 전위성에도 전혀 못 미치는 21세기 한국의 다소곳하고도 운순한 포즈를 취한, 그리고도 평단으로부터 못매를 맞았던 ‘미래파’ 시인들에게 ‘미래’란 제대로 보이지 않는 것이었다. ‘자유로운 예술’이란 이름으로 그 어떤 구속도 거부한 채 새로운 시도를 감행할 수 있었던 20세기 초 러시아 미래파들에

73) 이와 관련해 시인 김행숙의 인터뷰를 상기하는 것은 의미가 있을 것으로 사료된다. 시인은 ‘그렇게 쓰려고 했던 것이 아니라 그렇게 쓸 수밖에 없었다’는 말로 이상의 의식적 실험과는 달리 자신을 포함한 ‘미래파’로 불린 시인들의 창작은 자연발로의 결과라고 강조하며 미래파의 난해함에 대한 물음에 다음과 같이 답한 바 있다. “아마 그 낯설, 새로움은 1930년대 이상에게서 느끼는 것과는 다른 차원에 있는 것이라고 생각해요. 이상이 모더니즘 시의 실험적인 의식, 방법론을 굉장히 적극적으로 의식적으로 추구했던 모더니스트였다고 한다면, 2000년대 시인들... 제 경우를 중심으로 말하자면, 어떤 실험이라든가 그런 자의식은 약했던 것 같아요. 새로운 어법을 실험한다, 창안한다는 자의식으로 시를 쓴 것 같지는 않고 제 경우를 놓고 보자면 시적으로는 저한테 굉장히 자연스러운 발화법이었고, 또 어떤 면에서는 필연적인 것이었다. 제 몸에 굉장히 익숙한 방식으로 말을 했던... 쌓여 있었던 것을 찾았다는 생각이 들거든요. [...] 한때 유행으로 끝날 것이라고 했던 것과는 다른... 예외적인 개인들의 느닷없는 출현이었다기보다는 어떤 시적 감수성과 목소리의 변혁이 발화점에 도달하듯이 이미 차올라 있었고 기다리고 있었다는 형국이었던 게 아닐까, 그래서 폭발하듯이 동료들이 생기지 않았나 생각을 합니다.” 창비 출판사가 운영하는 팟캐스트 『김사인의 詩詩한 다방』 제27회(2016년 1월 5일 업로드분) 참조.

비한다면,⁷⁴⁾ 21세기 한국 ‘미래파’ 시인들이 할 수 있는 것이라곤 각 출판사의 엄격한 규격에 따른 시집을 출간하면서 겨우 글자 크기를 바꾸거나 공백을 조금 넣거나 글꼴을 볼드체나 이탤릭체로 바꾸어 보는 것이 전부였다(예를 들어, 황병승의 시 「에로틱과괴어린빌리지의 겨울」). 그렇기에 ‘미래’를 내다 볼 수 없는 21세기의 ‘미래파’ 시인들에게 20세기의 김수영이 보여주었던 ‘은 몸의 시학’을 요구하는 것은 무리라 아니 할 수 없다. 물론 ‘읽고 싶은 시’와 ‘쓰고 싶은 시’ 사이에는 간극이 존재할 수밖에 없다. 하지만 내가 읽고 싶은 시가 아니라고 하여 ‘나쁜 시’로 몰아붙이는 것은 시와 시인에 대한 모독이자 폭력이다. 당연한 말이지만, 미래파 경향의 시인들이 시 속에서 재미를 추구한다고 해서 그들이 시를 재미삼아 쓴다고 생각해서는 안 된다. 그들에게도 여전히 시는 시인의 존재를 담보하게 하는 장엄한 대문자의 세계에 속하는 것이었다.⁷⁵⁾

세계의 예술사는 리얼리즘과 모더니즘, 재현과 표현, 전통과 해체 등의 끊임없는 교차로 지금껏 발전을 거듭해 왔다는 지극히도 뻔한 그 사실을 잊지 말아야 한다. 예술은 고인 물이 될 수 없고, 되어서도 안 된다. 마야콥스키, 흘레브니코프와 함께 만델슈탐, 아흐마토히를 읽을 수 있었고, 황병승, 김민

74) 매번 새롭게 즉흥적으로 만들어질 수밖에 없는 필체 또한 시인의 개성을 보여주는 표식이라고 여겼던 러시아 미래파 시인들이 화가와의 협업으로 만들어낸 자필 시집들을 상기해 보라. 그들은 손으로 시를 써나가며 혹 실수가 발생하더라도 그것을 그대로 살리고자 했다. 일례로, 크루초니호는 손 글씨로 써서 출간한 1914년 시집 『테 리 레(Тэ ли лэ)』에서 ‘и’가 빠진 채 쓰여진 ‘написанные’에 ‘и’를 위쪽에 채워 넣은 후 그대로 출간한 바 있다.

75) 러시아 미래파 시인들의 선언문이나 시편에서 유사한 예시를 쉽게 찾아볼 수 있는 것처럼, 한국의 대표적 ‘미래파’ 시인 김경주에게서도 이러한 태도를 찾아볼 수 있다. 가령, 시인의 시적 매니페스토라 할 수 있는 첫 시집의 첫 시 「외계(外界)에서 예술에 대한 그 누구보다도 진지한 자세를 감지할 수 있다. “양팔이 없이 태어난 그는 바람만을 그리는 화가(畫家)였다/ 입에 붓을 물고 아무도 모르는 바람들을/ 그는 종이에 그려 넣었다/ 사람들은 그가 그린 그림의 형태를 알아볼 수 없었다/ 그러나 그의 붓은 아이의 부드러운 숨소리를 내며/ 아주 먼 곳까지 흘러갔다 오곤 했다/ 그림이 되지 않으면/ 절벽으로 올라가 그는 몇 달씩 입을 벌렸다/ 누구도 발견하지 못한 색(色) 하나를 찾기 위해/ 눈 속 깊은 곳으로 어두운 화산을 내려 보내곤 하였다/ 그는, 자궁 안에 두고 온 자신의 두 손을 그리고 있었던 것이다” 김경주, 『나는 이 세상에 없는 계절이다』, 랜덤하우스코리아, 2006, 12쪽.

정과 함께 문태준, 손택수를 읽을 수 있다면 그것이야말로 행운이지 않겠는가. 전통적인 의미의 시, 내 온몸을 다 바쳐서야 겨우 한 편 써낼 수 있는 시에 대해 진심을 다해 이야기하고 있는 이창동의 영화 『시』(2010)에서 전통 서정을 대변하는 ‘김용택 시인’ 역으로 등장하는 김용택 시인과 함께 ‘시는 죽어도 싸!’라고 버릇없이 외쳐대는 ‘황명승 시인’ 역의 황명승 시인이 나란히 등장한다는 사실은 우리에게 시사하는 바가 크다. “이 친구 아직 젊지만, 감성이 뛰어난 시인입니다. 올해 소월 문학상 후보에도 올라갔는데, 시가 아주 파격적이예요. 죽은 지 한 달이 된 고양이가 같은 하늘 빛, 이런 구절 같은 거요.”라는 공정한 평가를 문예지가 아닌 스크린에서 마주하게 되는 것이 그저 놀라울 따름이다. ‘아름답게 아픈 자’가 시인이고⁷⁶⁾ 세상의 병이 나오면 사라질 존재도 다름 아닌 시인이다.⁷⁷⁾ ‘쉽게 찌어지는 시’란 없으며 끝내 손에 잡히지 않는 ‘미래’는 바로 그러한 시 덕분에 모습을 달리하며 영원히 지속될 것이다. 미래는 아직 오지 않았다. 우리는 그 전야를 살고 있을 뿐이다.⁷⁸⁾

76) 마야콥스키의 서사시 「바지 입은 구름」(*Облако в штанах*, 1915)에서 인용한 구절이다. “엄마! 당신의 아들은 아름답게 아프답니다! (Мама! Ваш сын прекрасно болен!/)” В. Маяковский, *Указ. соч.*, Т. 1, С. 179-180.

77) 유고시집이 된 진이정의 첫 시집 『거꾸로 선 꿈을 위하여』의 첫 시 「시인」: “시인이여/ 토씨 하나 찾아 천지를 돈다 // 시인이 먹는 밥, 비웃기 마라// 병이 나오면/ 시인도 사라지리라 //”. 진이정, 『거꾸로 선 꿈을 위하여』, 세계사, 1994, 11쪽.

한편, 이와 관련하여 러시아 문학연구자이자 서평가인 이현우가 남긴 발언은 큰 울림을 남긴다. “나도 이름을 보텐 한 선언이다. “이곳은 아우슈비츠다. 민주주의의 아우슈비츠, 인권의 아우슈비츠, 상상력의 아우슈비츠. 이것은 과장인가? 그러나 문학은 한 사회의 가장 예민한 살갓이어서 가장 먼저 상처입고 가장 빨리 아파한다. 문학의 과장은 불길한 예언이자 다급한 신호일 수 있다.”(‘69작가선언’에서) 내가 보태지 못한 말은, 이 선언이 미처 채가지 못한 말이기도 하다. 문학은 가장 예민한 살갓일뿐더러 가장 질긴 살갓이어야 한다는 것. 그래서 가장 먼저 상처입지만 가장 늦게까지 아물지 않는다는 것. 가장 빨리 아파하지만 동시에 가장 늦게까지 아파한다는 것. 이제 그런 문학이 ‘존재’하도록 모두가 애써 연기할 필요가 있겠다.” 이현우, 「한국문학에 대한 믿음과 불신 사이」, 『문학동네』 2009년 가을호, 404쪽.

78) “미래인은 있게 될 사람들이다. 우리는 전야에 있다. (Будетляне — это люди, которые будут. Мы накануне.)” В. В. Маяковский, *Указ. соч.*, Т. 1, С. 329.

❖ 참고 문헌

- 강계숙, 「비평의 선제先制에서 공감의 비평으로 — 최근 시 비평에 대한 비판적 좌표 그리기」, 『문학과사회』 2007년 봄호.
- 권혁웅, 『미래파 — 새로운 시와 시인을 위하여』, 문학과지성사, 2005.
- , 『입술에 묻은 이름』, 문학동네, 2012.
- 김경주, 『나는 이 세상에 없는 계절이다』, 랜덤하우스코리아, 2006.
- 김남석, 「어려운 시들」, 『애지』 2006년 봄호.
- 김성규, 「새로움에 대한 열망, 그리고 변함없는 문학적 요구」, 『실천문학』 2007년 봄호.
- 김수이, 『서정은 진화한다』, 창비, 2006.
- 김언, 「한국시, 흘러넘치면서 모자란 단어 몇 개」, 『문학동네』 2009년 가을호.
- 김행숙, 『마주침의 발명: 김행숙이 만난 시인들』, 케포이북스, 2009.
- 김혜영, 「황병승, 조말선, 김언의 시에 대한 정신분석」, 『Journal of Qualitative Research』, 2006.
- 김홍중, 심보선, 「실재에의 열정에 대한 열정: 미래파의 시와 시학」, 『문화와사회』 2008년 봄/여름호.
- 김효신, 「마리네티의 미래주의 시 소고」, 『이탈리아어문학』 제 31집, 2010.
- 김효신, 「미래주의 선언과 한국 문학 — 1930년대 시를 중심으로」, 『외국문학연구』 40, 2010.
- 박종소, 「러시아 아방가르드 예술의 아포칼립스적 성격 — 오페라 <태양에 대한 승리>를 중심으로」, 『러시아연구』 12-2, 2002.
- 백용식, 「러시아 아방가르드 연극의 파괴와 창조의 미학 — A. 크루초닉호의 오페라 『태양에 대한 승리』」, 『러시아어문학연구논집』 14, 2003.
- 신형철, 「전복을 전복하는 전복 — 2000년대 한국시의 뉴웨이브」, 『실천문학』 2006 겨울호.
- 엄경희, 「난독(難讀)의 괴로움을 넘어서 독자는 무엇을 얻는가? — 황병승論」, 『오늘의 문예비평』 2007년 봄호.
- 오형업, 「환상의 심층 — 2000년대 젊은 시인들을 둘러싼 논쟁」, 『문학과사회』 2006년 겨울호.
- 이승훈, 「1920년대 한국 모더니즘 시 연구」, 『한국학논집』 29, 1996.
- 이정현, 「2000년대 문학 논쟁 — 응답 없는 비판과 몰락의 징후들」, 『키워드로 읽는 2000년대 문학』, 작가와비평, 2011.
- 이택광, 『세계를 뒤흔든 미래주의 선언』, 그린비, 2008.

- 이현우, 「한국문학에 대한 믿음과 불신 사이」, 『문학동네』 2009년 가을호.
- 이훈성, 「우리는 ‘미래파 논쟁’에 갇혀있지 않겠다」, 『한국일보』 2007년 9월 2일.
<http://v.media.daum.net/v/20070902203507871> (검색일: 2016년 6월 15일)
- 조동범(사회) 외, 좌담 「2000년대 시적 변모와 전망」, 『시인동네』 2012년 겨울호.
 월간 웹진 『공정한 시인의 사회』(<http://blog.naver.com/sidong6832/220507713129>)에서 재인용. (검색일: 2016년 6월 10일)
- 조영복, 「1930년대 기계주의적 세계관과 신문문예시학 — 김기림을 중심으로」, 『한국시학연구』 20, 2007.
- 조재룡, 「주체에서 주체로 이행하는 목소리의 여행자들-이접(移接)하는, 2000년대의 시, 2010년대의 시」, 『문학동네』 2013년 여름호.
- 진은영, 「소통을 넘어서, 정동(affect)의 문학을 향하여」, 『문학관』, 2006년 겨울호.
- _____, 「한 진지한 시인의 고뇌에 대하여」, 『창작과비평』 2010년 여름호.
- 진이정, 『거꾸로 선 꿈을 위하여』, 세계사, 1994.
- 최진희, 「은세기 예술 문화의 대화성: 예술의 종합으로서의 미래주의의 책」, 『러시아어문학연구논집』 제 36집, 2011.
- 하상일, 「황병승 현상과 미래파의 미래」, 『오늘의 문예비평』 2007년 봄호.
- 황병승, 『육체쇼와 전집』, 문학과지성사, 2013.
- 황수현, 「난해함 대신 일상 파고든 詩 많아」, 『한국일보』 2015년 12월 14일.
www.hankookilbo.com/v/9fc1d5366a4a42eabab7682ad7fda1a4. (검색일: 2016년 6월 12일)
- 황현산, 『우물에서 하늘 보기』, 삼인, 2015.
- BENEDETTI, R., “Reconstructing “Victory over the Sun”,” *The Drama Review: TDR* 28.3, 1984.
- COMPTON, S. P., “Italian Futurism and Russia,” *Art Journal* 41.4, 1981.
- DOUGLAS, Ch., “The New Russian Art and Italian Futurism,” *Art Journal*, 34.3, 1975.
- FRANTIŠEK, D., “Two Manifestos: The Influence of Italian Futurism in Russia,” *The Drama Review: TDR* 19.4, 1975.
- LAWTON, A., “Russian and Italian Futurist Manifestoes,” *SEEJ* 20.4, 1976.
- ВАКАР, И. А., МИХИЕНКО, Т. Н. (сост.), Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т., М., 2004.
- ВАСИЛЬБЕВ, И. Е., *Русский поэтический авангард XX века*, Екатеринбург,

2000.

- ГОРОДЕЦКІЙ, С., “Нѣкоторыя теченія въ современной русской поэзіи,”
Аполлонъ 1, 1913.
- КЕЛДЫШ, В. А. (отв. ред.), *Русская литература рубежа веков (1890-е —
начало 1920-х годов)*, Кн. 2, М., 2001.
- КОТОВИЧ, Т. В. (ред.), *Малевич. Классический авангард. Витебск - 2. Сб.
материалов III международной научной конференции (Витебск, 12-13
мая, 1998 год)*, Витебск, 1998.
- КРУЧЕННЫХ, А., *Стихотворения, поэмы, романы, опера*. СПб, 2001.
- ЛИВШИЦ, Б., *Полтораглазый стрелец: Воспоминания*, М., 1991.
- МАЯКОВСКИЙ, В. В., *Полное Собр. соч.: В 13 т.*, М., 1955-1961.
- ТЕРЕХИНА, В. Н. и др. (сост.) *Русский футуризм: Стихи. Статьи.
Воспоминания*, СПб., 2009.
- ХЛЕБНИКОВ, В. В., *Соб. соч.: В 4 т.*, Мюнхен, 1968.
- ШТАЙН, К. Э. и др. (сост.), *Три века русской метапоэтики: легитимация
дискурса. Антология в 4-х т. Т. 3. Первая половина XX века. Авангард*,
Ставрополь, 2006.

팟캐스트

- 김사인(진행), 『김사인의 詩詩한 다방』 제27회(2016년 1월 5일 업로드분)
김두식, 황정은(진행), 『창비라디오책다방』 제44회(2014년 2월 16일 업로드분)
김민정(진행), 『문장의 소리』 제400회(2015년 3월 10일 업로드분)

❖ ABSTRACT

A Study on the Fate of Futurism:
Russian Futurism in the 20th Century and Korean ‘Futurism’
in the 21th Century

Park, Sun-Yung

This article explores the fate of futurism not only by tracing the entire process from the birth and decline of Russian futurism in the early 20th century and the so-called “Korean futurism” in the early 21st century, but also by delving into how their characteristics were shaped.

In the first chapter, we investigate four groups of Russian futurism — Ego-Futurism, Cubo-Futurism, Tsentrifuga, and the Mezzanine of poetry, which were born in the age of utopianism before the Revolution. In the opera *Victory Over the Sun*, which was the culmination of the *Zaum* project of Cubo-futurists, we can find the initial shortcomings at the levels of language (Kruchenykh), music (Matyushin) and decoration and costume design (Malevich).

In the second chapter, we examine chronologically how the term ‘futurism’ appeared in Korean literature history. In Korea, the term ‘futurism’ was born following the naming and classification of critic Kwon Heok-Woong, not by the voluntary manifestation of experimental poets such as Hwang Byong-Seung, thus this specific situation provoked stormy polemics between critics for futurism and critics against futurism in the Korean literary world. These polemics on futurist poetics have led to considerations of the relation of criticism to poetry.

Key Words

futurism, *Zaum*, *Victory Over the Sun*, Matyushin, Kruchenykh, Malevich, Kwon Heok-Woong, Hwang Byong-Seung, Jin Eun-Young

논문접수일: 2016년 08월 10일

심사완료일: 2016년 09월 05일

게재확정일: 2016년 09월 06일